

The ASCALF Yearbook was edited at the University of Bristol and copied at the University of Southampton in November 1996.

ASCALF gratefully acknowledges the financial support given by the British Academy and the University of Bristol.

Peter Hawkins
Editor, *ASCALF Yearbook*
Department of French
University of Bristol
17-19 Woodlands Road
Bristol BS8 1TE

£8.50



ASCALF Yearbook

The annual publication of the Association for the Study of Caribbean and African Literature in French

Articles by Celia BRITTON, Jacques CHEVRIER, Christine CHIVALLON, Peter DUNWOODIE, Peter HAWKINS, James LEAHY, Roger LITTLE, Sita Dickson LITTLEWOOD, Guy Ossito MIDIOHOUAN, Anna RIDEHALGH, Jill TAYLOR.

on Algerian writers, Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau, Code-switching, Early Caribbean writing, Khadi Fall, Modernism and Post-Modernism, Myth in African literature, the *nouvelle* in Africa, Othello's shadow, Rhythms in African Cinema

and

a tribute to the work of Dorothy BLAIR

No. 1
1996

CONTENTS

The ASCALF Yearbook.....	4
About ASCALF.....	5
Editorial.....	6
A tribute to Dorothy Blair.....	9
<u>Caribbean writing in French</u>	
Celia BRITTON: Eating their words: the consumption of French Caribbean Literature.....	15
Christine CHIVALLON: Eloge de la 'spatialité': conceptions de la relation à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau.....	24
Sita Dickson LITTLEWOOD: Surréalisme et sexualité: le symbolisme de la féminité chez Césaire.....	46
<u>Writing in French from the Maghreb</u>	
Peter DUNWOODIE: Forging an identity: Algerian writers of the '20's and '30's.....	65
<u>African writing in French</u>	
Jacques CHEVRIER: Présence du mythe dans la littérature africaine.....	81
Roger LITTLE: Escaping Othello's shadow: <i>Un homme pareil aux autres,</i> <i>O pays, mon beau peuple</i> and <i>Un chant écarlate</i>	95

Guy OSSITO MIDIOHOUAN:
Problématique d'une définition de la nouvelle
dans la littérature négro-africaine d'expression française..... 113

Peter HAWKINS:
Modernism and post-modernism
in some recent African novels in French..... 126

Anna RIDEHALGH:
Khadi Fall's *Senteurs d'hivernage*: exile as metaphor?..... 137

African cinema

James LEAHY:
The rhythms of African cinema..... 147

African languages

Jill TAYLOR:
Code-switching in Dakar..... 164

The ASCALF YEARBOOK

The *ASCALF Yearbook* is an annual publication intended to provide a permanent record of research work presented at the association's annual conferences and day workshops. It publishes substantial articles which represent important contributions to the knowledge of this specialised field of study and as such is complementary to the twice-yearly *ASCALF Bulletin*, which publishes shorter, more topical articles, book reviews and conference reports.

Articles for inclusion in the Yearbook are reviewed in the first instance by the ASCALF committee, which constitutes the Editorial Board of the Yearbook, and may also be submitted to independent referees. Although we welcome articles from non-members and non-participants in the association's activities, priority will be given to the publication of papers presented in the context of our regular meetings. Articles should be submitted in two copies, formatted according to the norms of the Modern Humanities Research Association style handbook, and accompanied by a disc in a format readable on PC in Word for Windows 6.

The opinions expressed in articles published in the Yearbook are their authors' responsibility, and do not necessarily reflect the views of the editor or the association.

The Editor would like to thank the British Academy and the University of Bristol Faculty of Arts Research Fund for their financial help which have made this first issue of the ASCALF Yearbook possible; and Ms. Odile Ferly for her excellent secretarial help with the formatting of the journal.

Peter Hawkins,
Editor, *ASCALF Yearbook*,
Department of French,
University of Bristol,
19, Woodland Road,
Bristol BS8 1TE, U.K.

Tel: (+44)(117)-928-7915
Fax: (+44)(117)-928-8922
e-mail: p.g.hawkins@bris.ac.uk

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 (République populaire du Congo).

Membership of ASCALF includes:

- subscription to the ASCALF Bulletin and the ASCALF Yearbook.
- invitations to informal workshops on various aspects of African and Caribbean literature held at various venues throughout the year.

Annual membership fees for the 1996-97 academic year are £25 for salaried individuals and for institutions (including subscription to the *Bulletin* and the *Yearbook* and entitling members to a reduced conference fee).

The membership fee for students and unwaged members is £10 (including subscription to the *Bulletin* only and entitling members to a reduced conference fee).

The financial year for renewal of subscriptions begins 1st October. To join ASCALF or to renew membership, send remittance to:

Dr. Nicki Hitchcott (Membership Secretary),
French Department,
University of Nottingham,
Nottingham NG7 2RD, U.K.

ASCALF Committee

(as elected at the AGM of November 1995)

- President: Dr. Anna Ridehalgh, (University of Southampton).
Vice-Presidents: Emeritus Professor Dorothy Blair;
Peter Hawkins (University of Bristol).
Secretary: Denise Ganderton (University of North London).
Treasurer: Dr. Samantha Haigh (University of Warwick).
Minutes Secretary: Dr. Patrick Corcoran (Roehampton Institute).
Membership Secretary: Dr. Nicki Hitchcott (University of Nottingham).
Publicity Officers: Kossi Kinakey; Dr. Bridget Jones (Roehampton Institute).
Bulletin Editor: Dr. Mary Gallagher (University College Dublin).
Assistant Editor: Dr. Pat Little, (St. Patrick's College Drumcondra).
Committee Members: Laila Iblnfassi (University of London Guildhall);
James Leahy; Sam Neath (University of Westminster).

Editorial

This first issue of the *ASCALF Yearbook* is a cause for celebration. The Association may still be small, but the effect of its activities is beginning to be felt in the higher profile given to colonial and post-colonial writing in French in literary and academic journals, in university and school syllabuses, and in publishers lists of new books. Yet there are still difficulties experienced by our members in finding a suitable publishing outlet for their substantial output of research work, broadening and deepening our understanding of the complexities particular to the area of literary studies which we are seeking to promote and defend. This is the fundamental reason for the creation of this Yearbook: our subject-matter is different in status and in the problems it poses from the more conventional literary and scholarly studies rooted in a national heritage, such as French Studies. In many ways it has closer affinities with the growing interest in Cultural Studies in the French and Francophone world: we feel that French identity is inseparable from the ambiguous heritage of the colonial enterprise, just as it is for the British. The francophone literature and other analogous cultural production such as film and theatre from Africa and the Caribbean enjoy an ambiguous status: are they French, African or Caribbean, or in some cases all these things at once? Their very hybridity is what fascinates and motivates our research and discussion; we have the impression that this is symptomatic of a new sensibility which will become a dominant one in the coming century. Cultural production now takes place on a global stage, for a global market; and yet cultural identity, however problematic, is thereby all the more important in situating the work of a particular artist. Cultural affinities are no longer monolithic but multiple and complex, and the disentangling of these webs of referentiality is one of the challenges of our the research we undertake.

This first issue represents an anthology of papers presented at the various conferences organised by ASCALF since its creation in 1989, arising from the first pioneering conference of 1988 at the French Institute in London, published under the title *Protée noir*.¹ The contributors represent a cross-section of the wide variety of speakers we

Editorial

have been able to welcome at our gatherings: from visiting African academics like Guy Ossito Midiohouan to pioneers of the criticism of African literature in France, such as Jacques Chevrier, a committee member of our sister organisation APELA (Association pour l'étude de la littérature africaine) with whom we have enjoyed a long and fruitful collaboration. We are delighted to include articles by Celia Britton, current President of the Society for French Studies, a national association who has offered us support and encouragement by soliciting our help in organising sectional meetings at its national conference in 1994; and by post-graduate students such as Sita Littlewood, whom we would like to encourage in their research and budding academic career. Not wishing to restrict the content too narrowly to conference papers, we are delighted to include an article by a long-time collaborator like Roger Little; and to show that that range of our interests is not restricted to the literary field, we welcome papers on African cinema and on African socio-linguistics from James Leahy and Jill Taylor.

In future issues, however, we shall be grouping articles according to particular themes, arising out of the subjects chosen for particular conference gatherings. It is planned that the 1997 issue should bring together the papers from the Bristol study day on Critical Approaches to this literature, held in April 1996. This policy is dictated in part by the desire to produce volumes of a greater coherence than this initial sampler volume; and in part by the realisation that such thematic collections present a better commercial proposition in a very competitive publishing market. Although we have enjoyed substantial and generous help in the production of this issue from the British Academy and from the University of Bristol Faculty of Arts, it is unlikely that we shall be able to rely on such support on a regular basis in the future. It is vitally important, therefore, that we encourage as wide a range of subscriptions as possible, so as to ensure our future viability: without your active support, the undertaking will not be able to survive beyond this first issue. Please encourage your institutions to subscribe wherever teaching and research in this area is well established, and make sure that visitors from Africa, Europe, North America and elsewhere are introduced to the Yearbook.

No-one has done more and over a longer period of time to promote the study of this literature than the person to whom we are dedicating this first issue. Professor Dorothy Blair was a pioneering researcher and critic as early as the 1950's, from her base in an institutionally hostile environment, first at the University of Cape Town and then at the University of Witwatersrand. Her untiring devotion to the cause of making this writing better known led to an impressive output of books, articles and translations, and she has remained active right up until her recent illness, attending meetings and conferences until well after her 80th birthday in 1993. We are proud to be associated with her work, and to have had the benefit of her wisdom and experience in the creation of ASCALF, which she has enthusiastically supported since its inception. We offer her our sincere thanks and our best wishes in confronting her current illness, which she faces with her customary lucidity and indomitable courage.

Peter Hawkins,
University of Bristol.

Notes

¹ Peter HAWKINS and Annette LAVERS, eds. (1992). *Protée noir*. Paris: L'Harmattan.

A Tribute to Dorothy Blair

This first issue of the ASCALF Yearbook is to be dedicated to Dorothy Blair, currently Vice-President of the association and an active participant in its creation in 1989. Dorothy is a pioneer of the criticism of African literature in French: she was one of the very first academics in French studies to write about it, as early as the mid-'fifties; most of her published research work has been devoted to it; and since her retirement in 1977 she has published a stream of translations of novels by some of its best-known figures. These are predominantly women, and many of them from North Africa, reflecting her feminist views and emphasizing the commitment throughout her career to giving an international voice to the writings of marginalised and repressed groups.

Dorothy was educated in the U.K., at King Edward VI Grammar School for Girls in Birmingham and Royal Holloway College, University of London, in the 1930's. She taught for a while at the Henrietta Barnett School for girls in Hampstead, then married a South African doctor, Maurice Blair, in 1939, and returned with him to South Africa in 1940. She had three children, Hilary, Gabrielle and Jonathan. Her first university post was as a lecturer at the University of Cape Town from 1949-53. In 1954 she moved to the University of the Witwatersrand, where she completed her Ph.D on the poet Jules Supervielle. She subsequently became Senior Lecturer, Professor and Head of the Department of Romance Studies before retiring in 1977, to return to the U.K. and settle in Brighton.

Her introduction to African writing in French came when she was asked by Peggy Rutherford to provide translations of poems and extracts from Francophone African and Malagasy writers for what was to become the first anthology of African writing in all languages, *Darkness and Light* (see bibliography). She went on to publish articles in South African literary journals such as *Contrast* and *Classic* (the references of which we have not been able to trace) between 1960 and 1976. She was also invited to present papers at pioneering conferences on African Literature, such as in Dakar in 1963 (see Gerald Moore (ed.) 1965), and the inaugural conference of the North American African Literature

Association at Austin, Texas, in 1975. In 1976, Cambridge University Press issued her pioneering volume in English, *African Literature in French*, and the North American publishers of the Twayne's series published her *Senegalese Literature: a critical history* in 1984.

Her retirement in 1977 by no means signalled the end of her career as an academic and literary critic. She has been an extremely prolific translator of African writers, contributing to making the Francophone literature of Africa better known to the anglophone world and particularly to anglophone Africans. She has made available to this wider audience such classics as Birago Diop's *Les Contes d'Amadou Koumba*, Aminata Sow Fall's *La Grève des Battù*, Mariama Bâ's *Un Chant écarlate*, and Assia Djébar's trilogy.

Her involvement with the creation of ASCALF began with an invitation to present a paper on African women writers at the *French Studies* conference at the University of Sheffield in 1987. This led on to an initial study day and then to the first national conference on writing in French from Africa and the Caribbean in London in 1988, at which she presented a paper, published in the volume *Protée noir*. This conference has now become an annual institution, and at the 1989 event she was elected to serve on the committee of the newly-formed ASCALF. We have been consistently grateful for the breadth of her experience and her remarkable energy since then.

The Committee of ASCALF are proud to have been associated with such a pioneering figure, and a remarkable scholar and translator. We feel it is entirely appropriate to dedicate this first issue of a new venture to Dorothy, with our very best wishes.

Bibliography

Critical writing: books

Jules Supervielle: A Modern Fabulist, Oxford: Blackwell, 1966.

'African Literature and University Education', in *African Literature and the Universities*, ed. Gerald Moore, Ibadan: Ibadan University Press, 1965.

African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

A tribute

Senegalese Literature: A Critical History, Boston: G.K. Hall (Twayne's World Authors series), 1984.

'From King Solomon to Camus: some new directions in African women's writing', in *Protee noir*, ed. Hawkins & Lavers, Paris: L'Harmattan / ACCT, 1992, pp.159-166.

Critical writing: articles

'La littérature négro-africaine: engagée et dégagée', *French Studies in Southern Africa*, No.2, 1975.

'For a definition of African Literature', paper presented at the inaugural meeting of the African Literature Association, University of Austin, Texas, March, 1975.

'L'esthétique et la métamorphose dans l'oeuvre poétique de Jules Supervielle', *French studies in Southern Africa*, No.4, 1975.

'Camouflage et feinte: le rêve dans la littérature française du XVIIIe siècle', *French studies in Southern Africa*, No 6. 1977.

'Le bestiaire islamique de Birago Diop', *Cahiers de l'Association des Etudes françaises*, No. 31, mai 1979.

'Etat et statut de la critique française de la littérature négro-africaine d'expression française', *Oeuvres et critiques*, numéro double, automne 1979.

'The problem of Bolges'(arising from the translation of Gisèle Halimi's *Le lait de l'oranger*)
Professional translator and interpreter, 1989, No. 3.

'More thoughts on Milan Kundera and the art of translation', *Professional translator and interpreter*, 1990, No.3.

'Thirty years of translating Francophone writing from West and North Africa'. In other words, *Journal of the Translators Association*, Nov. 1993, No. 2.

Literary Translations:

Amrouche, Fadhma, *My Life Story*, London: The Women's press, 1988.

Bâ, Mariama, *Scarlet song*, Harlow: Longman, 1985.(*Un chant écarlate*, 1981)

Bhely-Quenum, Olympe, *Snares without end*, Harlow: Longman, 1981. (*Un piege sans fin*, 1960).

Diallo, Nafissatou, *A Dakar childhood* , Harlow: Longman, 1982 (*De Tilène au Plateau*)

Diop, Birago, *Tales of Amadou Koumba*, London: Oxford University Press, 1966. (Selected tales with introduction).

Djebar, Assia, *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, London: Quartet Books, 1989. (*L'Amour, la fantasia*, 1985).

----- *A Sister to Scheherazade*, London: Quartet Books, 1987. (*Ombre Sultane*, 1987)

----- *Far from Madina: Daughters of Ishmael*, London: Quartet Books, 1994. (*Loin de Medine: Les filles d'Ismael*, 1991).

Djura, *Veil of Silence*, London: Quartet Books, 1992. (*Le voile du silence*, 1990).

Fall, Aminata Sow, *The Beggars' Strike or The dregs of society*, Harlow: Longman, 1981. (*La greve des battu*, 1979).

Fantoure, Alioum, *Tropical circle*, Harlow: Longman, 1981. (*Le cercle des tropiques*, 1972).

Halimi, Gisèle, *Milk for the Orange Tree*, London: Quartet books, 1993.

Lemsine, Aicha, *Beneath a Sky of Porphyry*, London: Quartet Books, 1992. (*Ciel de porphyre*, 1978)

----- *The Chrysalis*, London: Quartet Books, 1993. (*La Chrysalide: Chroniques algériennes*, 1977).

Maalouf, Amin, *First Century after Beatrice*, London: Quartet Books, 1993. (*Le Premier siècle après Béatrice*, 1992).

----- *The Rock of Tanios*, London: Quartet books, 1994.

----- *Gardens of Light*, London, Quartet books, 1996.

Rutherford, Peggy ed., *Darkness and Light: An Anthology of African Writing*, London: Faith Press, 1958. (Translations and notes on Francophone African writers).

Sebbar, Leïla, *Sherazade, missing: age 17, dark curly hair, green eyes*, London: Quartet books, 1991.

A tribute

Seurat, Marie, *Birds of ill omen*, London: Quartet books, 1990.

Thiam, Awa, *Black Sisters speak out (Feminism and Oppression in Black Africa)*, London: Pluto Press, 1986.

Warner-Vieyra, Myriam, *As the sorcerer said...*, Harlow: Longman, 1982 (*Le quimboiseur l'avait dit ...*, 1980).

Non-literary Translations:

Daix, Pierre, Picasso, the Cubist Years, 1907-1916, London: Thames & Hudson, 1979 (*Le cubisme de Picasso*, 1979).

Huet, Michel and Savary, Claude, *Africa Dances*, London: Thames and Hudson, 1995.

Caribbean writing in French

Eating their words: the consumption of French Caribbean literature

by Celia BRITTON

The economic motive driving the whole colonial enterprise was based on *export*. European capital needed to expand its field of investment, and did so by using cheap or slave labour in the colonies to produce raw or processed materials which were exported to the metropolitan centre. Among these materials, a major sub-category has always been food and drink; and this is especially true of the Caribbean. Originally the 'spice islands', the Caribbean quickly devoted itself to the production, for the European market, of cane sugar. The decline of the cane sugar market which resulted from the expansion of European sugar beet in the late nineteenth century meant that the islands subsequently had to diversify, but, significantly, this diversification remained within a range of products for *oral* consumption: rum, coffee, tobacco, coconuts, fruit, etc. In other words, in the European imagination the Caribbean has always been associated with things that you put in your mouth.

In the case of Martinique, the main exports to metropolitan France are now pineapples, avocados, rum, bananas - and, more recently, *novels*. Novels written in Martinique and Guadeloupe have to be 'exported' to metropolitan France, because the islands are too small to sustain a viable independent publishing industry. These writers, therefore, have to concern themselves with the question of what kind of novels sell in France. The answer to this question is rather complex, almost amounting to a particular branch of literary history. Fiction was of course being written about the French Caribbean islands, by metropolitan French writers, long before there was an indigenous Martinican or

Guadeloupean novel; and this literature established a pattern that still to some extent conditions readers' expectations of and responses to French Caribbean literature. Therefore, the answer to the question: what kind of Martinican novel sells in France? - has more to do with a model created by *French* writers, publishers and readers than it does with French Caribbean ones; the Martinican novel has to fit into a tradition which has been established from outside its own culture. As Régis Antoine argues, 'la métropole sélectionne les œuvres antillaises selon des valeurs exogènes. N'accordant que ce qu'elle peut acclimater, elle laisse aux Antillais leurs dissidents majeurs.'¹ It has, moreover, been a very flourishing tradition: Antoine has calculated that between 1635 and 1940, at least 325 metropolitan French writers wrote about the French Caribbean - of these, fifty had lived there for some period of time, seventy-five had visited it briefly, and two hundred had never been there at all.²

The model, in other words, was exoticism; the islands were a central site of white French fantasies - a paradise of tropical splendour and promiscuity. Or, to be more precise, a paradise of tropical sunsets, rum, vegetation, humming birds, sex and fruit - the last two often presented more or less interchangeably. That is, the islands' inhabitants were imagined as being completely amoral and animal-like in their sexual behaviour, so sexuality could be imagined as being as innocent and straightforward as eating and drinking. It is perhaps one of the constant characteristics of exotic literature that everything *represented* in it, from the landscape to the inhabitants, is *presented* - offered - to the reader as an object of consumption, in a way that is less crudely true of other literary genres, but is of course exactly paralleled by the tourist industry.

There is thus a correlation between two phenomena, operating respectively on the economic and the ideological levels: that is, the real export of, overwhelmingly, food products, and the construction of a exotic imagination in which the Caribbean landscape and society have become an object of consumption in the most literal sense. It is therefore not surprising that the metropolitan French readership consumes Caribbean novels as food, and that the novels are marketed as food. This is, as one might expect, most obvious in the openly commercial discourses of publishers' blurbs, which almost invariably use the word 'savoureux' and talk about the 'taste' of the language. For instance, on the back of Patrick Chamoiseau's *Solibo le magnifique*, our attention is drawn to 'le goût du mot, du discours sans virgule'; and on the back of

Raphaël Confiant's *Le Negre et l'amiral*, we are told that what we are buying is 'Un petit monde avec ses clans, ses rêves, ses souffrances, sa gaieté, ses mots savoureux' (my italics).

But the novelists themselves adopt a very similar discourse in talking about their work. Confiant, for instance, can be seen subscribing to the same metaphors when he describes oral creole culture as a 'vivier stylistique dans lequel il n'y aura aucune honte à plonger' (*Notre Librairie* 104, p. 62); and he envisages the danger of creole being marginalised by European discourses as a danger of being 'eaten up' by Europe: 'l'acceptation au sein de nos élites locales du processus de phagocytage de nos sociétés par l'Europe' (*ibid*, p. 62).

Equally, the 'edible language' metaphor is not restricted to the currently fashionable 'écrivains de la créolité', or to cynically motivated publishers and literary agents. As early as 1949, no less serious an ethnographer and poet than Michel Leiris writes a short article called 'Antilles et poésie des carrefours' where he describes the Antilles as follows:

Lieu de rencontre - l'un des plus extraordinaires qui soient au monde - de groupes humains hétérogènes et de courants de civilisation orientés dans les sens les plus différents, véritable chaudron de sorcière où s'est élaborée l'une des *mixtures* les plus rares et les plus chatoyantes que puisse avoir à goûter un Européen comme moi qui, certes, est bien loin de n'avoir que mépris pour la forme de culture qui est son *pain quotidien*, mais est avide, intensément, d'une *nourriture plus savoureuse et plus stimulante* susceptible de porter à son potentiel le plus élevé son imagination.³ (my italics.)

In a similar fashion, evocations of edible language and edible literature are frequently to be found in the work academic critics writing on French Caribbean literature. Thus the veteran specialist and author of a six-volume history of French Caribbean literature, Jack Corzani, says in his introduction to the Haitian Jacques Roumain's novel *Les Gouverneurs de la rosée*:

Mais surtout, surtout, humez ce roman comme vous humeriez le grillade de cochon, le maïs à la morue, le riz-soleil et les pois rouges au petit-salé de Rosanne . . . Vous y reviendrez, vous en reprendrez et, à chaque fois, vous sentirez votre gorge se nouer . . . (p. xv)

- a description that might be considered to verge on the tasteless (so to speak), since the characters of the novel are all faced with the prospect of imminent starvation. Even the essentially factual *Littératures nationales d'écriture française*,⁴ which presents itself as a neutral, informative reference work, describes the Guadeloupean Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* in these terms: 'Simone Schwarz-Bart

nous dévoile dans ce roman tout l'univers coloré des Antilles; la langue, riche en expressions imagées et truculentes, nous offre, en français, la saveur du parler créole' (p. 192).

As this last example suggests, edible language is also to a large extent *oral* language: 'la saveur du parler créole'. But this is not actual speech: it is the written representation of a previously almost exclusively oral discourse. Until the 1960s, written forms of creole were very rare, and there was a more or less absolute divide between literary language which remained close to standard literary French, and spoken creole or creolised French. But Raphaël Confiant is the most recent of a number of Martinican writers who have very consciously explored and promoted the oral folk-lore of the islands, particularly in the figure of the 'conteur' or traditional story-teller - his novel *Solibo le magnifique* aims to: 'révéler l'univers . . . des Maîtres de la parole, des grands conteurs qui avaient, tel Solibo, le goût du mot, du discours sans virgule', according to the blurb that I have already quoted; and it is of course traditional *oral* folklore that forms the 'stylistic fishtank' into which writers can 'dive without shame', in the extract that I have quoted above.

That is, creole *speech* is the source of the stylistic peculiarities of the novels' discourse. Their (written) language is different, and striking, by virtue of its rather ostentatiously promoted relationship to the islanders' speech. In other words, the 'taste' of the novels' language can be defined as its stylistic deviation from the norm of metropolitan literary French, a deviation motivated by the attempt to reproduce the idiosyncrasies of spoken discourse. However, over and above this objectively descriptive level, there also seems to be an element of edible language as *fantasy* that is to do with the reader imagining it as spoken (whereas in fact it is written, of course). Each level reinforces the other: the market for this kind of pseudo-spoken language is sustained by a fantasy of undifferentiated orality, in which speaking and eating merge together, and the fantasy itself is sustained by the actual prevalence of pseudo-spoken language in the texts.

On the one hand this could be assimilated to a Derridean view of phonocentrism and the metaphysics of presence.⁵ The notion of presence is in fact entirely congruent with the ideology of consumerism here because the object, in order to be consumed, must be immediately and unproblematically present, ready to be incorporated and digested. The trick is to make the reader feel that s/he is in unmediated contact with the

authentic living 'voices' of this exotic culture. But one could also argue that in the particular case of French Caribbean literature it is, more specifically, a fantasy of orality which is at issue: a fantasy in which the two senses of orality - speech, and eating, tasting, or sucking - are fused together. 'La langue' as language, in other words, but equally as tongue.⁶ In a very general sense, the consumption of literature as food problematises the question of understanding. Products of different cultures always of course pose the problem of understanding in a different way from products of our own culture; and they also raise the problem of the *ethics* of understanding. The 'alien' object, whether it is a text, as in this case, or some other artefact, offers a resistance to our attempts to understand it. The European reader's reaction to this resistance, as materialised in reviews, critical articles, etc., tends to be expressed via one of two different metaphors: either *visual* or *gustatory* (as when, for instance, a difficult novel is described as 'indigestible'). But these two metaphors have very different implications.

Thus Edouard Glissant, analysing the situation of his own Martinican society, talks in visual terms of 'opacity' and 'transparence', and treats the question of the West's 'understanding' of the Caribbean in an explicitly ethical and political perspective. He argues that the value which western humanism places on transparency, as an intellectual ideal, is complicit with an imperialist drive to constitute the other as object of knowledge. The 'Discoverers', as he calls both the settlers and their Christian or ethnographic ideologues, literally dis-cover - uncover, reveal to sight - the third-world people that they colonise: 'quelle que soit l'opacité de l'autre pour soi, la question sera toujours de ramener cet autre à la transparence vécue par soi: ou bien on l'assimile ou bien on l'annihile' (*Poétique de la Relation*, 62). Therefore opacity becomes a prime positive value, signifying the resistance which the oppressed put up against being understood, which is equated with being objectified and appropriated.

In this system of visual metaphors, therefore, understanding-as-transparence is far from unambiguously positive. But at least the perception of the text's opacity is interpreted as a resistance to our understanding; at least understanding is posed as a problem. Whereas the gustatory metaphor short-circuits the whole problem. In everyday speech, seeing equates with understanding; we say 'I see' when we mean 'I understand'. Taste, however, has no relation at all with understanding or failing to understand: how can you 'not understand' a taste? If,

therefore, what we are invited to do to the text is in effect to *eat* it, then its resistance - its alien or even incomprehensible quality - is simply reduced to part of its exotic, picturesque 'saveur'; it becomes something to 'get your teeth into'. Thus what in a metropolitan French novel would be seen as 'indigestible' - one thinks of the novels of Robbe-Grillet, for instance, which on their first appearance were often described in these terms - is transformed by exoticism into something much more positive and palatable.

The extract I have already quoted from the Bordas *Littératures nationales*, on Simone Schwarz-Bart, actually uses both visual and gustatory metaphors at once: 'Simone Schwarz-Bart nous dévoile dans ce roman tout l'univers coloré des Antilles; la langue, riche en expressions imagées et truculentes, nous offre, en français, la saveur du parler créole' (192, my italics). Significantly, the difference between the two verbs - Schwarz-Bart *reveals* the colourful universe (visual) and *offers* us the taste of creole speech - aligns the visual metaphor with discovery, hence knowledge and understanding, while the 'taste' of the language is 'offered' to us as though we were guests at a dinner party. The gustatory metaphor, then, implies that cultural resistance exists to be consumed. One might almost say that the more the text resists, the more stimulating is its consumption; one could return here to Leiris's contrast between the insipid 'pain quotidien' of his own culture and the Caribbean 'nourriture plus savoureuse et plus stimulante', which he is so 'avide' to consume.

In this context, the notion of *assimilation* acquires interesting connotations. The doctrine of assimilation was the official French policy explicitly adopted in 1946 when the Caribbean and Indian Ocean colonies were given the status of Départements d'Outre Mer. But from the point of view of the imaging of cultural resistance as unfamiliar but 'stimulating' food, it is interesting to note that assimilation is also a digestive metaphor; according to the Oxford dictionary, it means not only to 'make similar' but also to 'absorb and incorporate; to absorb into the system'. One could argue, therefore, that the notion of assimilation actually requires an initial resistance, in the form of cultural difference, because otherwise it would have nothing to work on. That is, the other is posed as different precisely in order to legitimate the process of assimilation. And cultural assimilation, to follow the logic of this metaphor, works as infallibly as the robust European digestive tract breaking down the alien ingredients of the curry or couscous or court

Eating their words

bouillon de poisson that its owner has consumed - and it all comes out the same at the other end . . .

But as the notion of assimilation has been increasingly rejected by the people of France's ex-colonies, so too the metropolitan population has replaced this metaphor of digestion with a rather different emphasis on taste which links oral consumption more directly with pleasure and variety. This might suggest that the current forms of neo-colonialism are no longer concerned either to control the other via a body of knowledge, as in the visual metaphor of opacity/transparence, or to reduce the other to being the same as oneself via the policy of assimilation, but simply to consume the other as a commodity which is valued precisely for its special 'saveur'.

Moreover, if the relation of the European self to the Caribbean other is one of consumer to commodity, this suggests a possible theorisation in terms of what Gayatri Spivak calls 'the construction of the self-consolidating colonial Other'.⁷ On the level of unconscious ideological stereotypes, that is, the European's image of the colonial other is designed above all to provide him with an image of *himself* as everything the colonised subject is not. In the classic colonial situation, this essential difference revolved around moral and intellectual attributes - rationality, Christianity, civilisation, enlightenment, education, etc. But now, it would seem, the imaginary antithetical relationship is more to do with oral consumption. In an ironic reversal of the old cannibal-missionary stereotype, the ultimate effect of Caribbean literature, enmeshed in its attendant ideological discourses, is to position and consolidate the first-world subject as a consumer.

This would allow us to recontextualise my first point about the parallels between the economic reality of Caribbean exports (ie food) and the imaginary consumption of Caribbean novels as food. I have argued that the economic reality makes the metropolitan French ideological subject see the Caribbean as producer of exotic food for his/her consumption. By association, therefore, his/her reception of Caribbean cultural production is also as a kind of exotic food, which serves as it were to literalize the notion of consumption itself. As a result, the *economic* status of the first-world French subject-as-consumer is overdetermined by an *imaginary* level of congruent pleasures located in food and orality. So if, following Althusser, we define ideology as the subject's imaginary relation to the relations of production,⁸ we can perhaps see how the ideological

Celia BRITTON

representation of Caribbean literature as food expresses an imaginary relation to the colonial relations of production that make Martinique into a producer of raw materials, especially food, for metropolitan France; and, finally, how this ideological system positions (or interpellates, in Althusserian terms) the metropolitan subject as a kind of super-consumer.

Celia BRITTON

University of Aberdeen

Notes

¹ Régis Antoine, *La Littérature franco-antillaise*, p 8

² ibid, p 331.

³ Reprinted in *Zebrage*, Folio essais, Gallimard, 1992 p 71.

⁴ Edited by Alain Rouch and Gérard Clavreuil, Bordas, 1987.

⁵ In the first chapter of *De la grammatologie* he defines phonocentrism as 'proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens' and goes on to say: 'On pressent donc déjà que le phonocentrisme se confond avec la détermination historiale du sens de l'être en général comme présence, avec toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale . . . (présence de la chose au regard comme *eidos*, présence comme substance/essence/existence (*ousia*) . . .)' (*De la grammatologie*, p 23).

⁶ I am not suggesting that this is exclusive to French Caribbean literature. Indeed, one familiar example is the young Marcel in the first volume of *A la recherche du temps perdu*, who sees Georges Sand's novel *François le Champi* as 'containing something inexpressibly delicious' and 'an intoxicating distillation' (Penguin translation, p 44.) But this occurs in the context of his mother reading aloud to him in bed, and it is perhaps relevant to note that *François le Champi* is the quasi-incestuous story of a boy who grows up to marry his young foster mother. Marcel says, for instance, that when his mother was reading 'she supplied . . . all the lavish sweetness which they demanded to sentences which seemed to have been composed for her voice' (45). So the language only becomes edible when mediated through the mother's voice. So Marcel probably really wants to eat his mother, rather than the book, but the fantasy takes the form of them both eating the sentences in the book.

⁷ See for instance her article 'Subaltern Studies: Deconstructing Historiography', in which he analyses 'the epistemic violence that constituted/effaced a subject that was obliged to cathect (occupy in response to a desire) the space of the Imperialists' self-

consolidating other' (*In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, 1988, p. 209).

⁸ See for instance his 'Marxisme et humanisme' in *Pour Marx*, Maspéro, 1966, p 240.

Eloge de la "spatialité": conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau.

by Christine CHIVALLON

L'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau a sans doute réalisé avec son roman *Texaco*, prix Goncourt 1992, une pièce maîtresse de son oeuvre tant son écriture se tient dans la ligne droite du projet auquel le romancier a formellement souscrit. *L'Eloge de la créolité* (1989) écrit avec deux autres Martiniquais¹ contient les termes de ce projet et lie leurs auteurs à un engagement: celui de consacrer leur art à explorer et restituer ce que l'oralité martiniquaise dit de l'identité créole, celle-là-même échappée des conceptions historicistes de l'Occident. Temoigner par l'écriture de cette créolité consiste alors à "donner à voir les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la chronique coloniale, ceux qui ont mené une résistance toute en détours et en patiences, et qui ne correspondent en rien à l'imagerie des héros occidentalos-français" (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989, p.41). C'est à l'Art, et seulement à l'Art, que ce programme donne mission de renouer les fils de cette créolité inattendue que le regard trop informé/déformé par le Logos ne saurait voir. Le manifeste de *l'Eloge de la créolité* entend ainsi s'inscrire de plein pieds dans la trace ouverte par le philosophe-essayiste martiniquais Edouard Glissant qui investissait déjà l'écrivain de cette fonction de "découvreur" d'une complexité créole dont l'unité n'est pas là où les concepts usuels nous invitent à la chercher.²

Le roman *Texaco* renvoie bien à ce projet et même à plus. De la créolité, P. Chamoiseau veut certes en révéler la beauté, "y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle" (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989). Mais il

Patrick Chamoiseau

fait aussi autre chose et veut accomplir comme la démonstration d'une thèse majeure: celle de la créolité comme chaos. Pas n'importe quel chaos, pas celui du désordre déshumanisé, mais celui d'une mobilité, d'une légèreté où rien n'est figé ou rigide, seulement à l'état de traces, de lignes saillantes... Une double rupture s'amorce ainsi entre d'une part la tradition de pensée -littéraire ou scientifique- qui n'a consenti à trouver dans le complexe culturel antillais que de l'aliénation et de l'incomplétude et de l'autre celle qui serait tentée de s'en remettre exclusivement aux figures héroïques d'un certain imaginaire antillais, figures dominées par le Nègre Marron, pour ne retenir de la créolité qu'une forme de résistance certifiée conforme.

Les lectures de *Texaco* sont et seront multiples. Pour le chercheur que je suis, familiale depuis quelques années de l'univers créole, celui des mornes³ en particulier, j'y ai trouvé plusieurs angles d'approche, à commencer par celui de la poésie qui vient avec bonheur combler l'espace vide que le concept du chercheur ne peut investir, poésie qui rend le mouvement, la vie, le volume aux choses que nous abordons pour n'en restituer souvent que des structures froides, fussent-elles associées à l'idée de chaos. Un autre angle concerne précisément la différence des regards qui, du poète au chercheur, n'en finit pas de poser la question des vérités, des "réalités vraies". Au temps des certitudes ébranlées, il y a dans *Texaco* et dans *l'Eloge* qui précède de quoi interroger abondamment l'idée qui, ici ou là, voudrait faire voler en éclat la barrière illusoire entre la science et l'imaginaire.⁴ Dans le cadre de cet article, j'ai cependant retenu une troisième lecture: celle de la géographe. D'où le titre proposé, sans doute maladroit, d'une *Eloge de la spatialité*. Car *Texaco* est aussi une incroyable leçon de géographie étonnamment sensible à la façon dont l'identité compose avec l'espace et le lieu. De la trame du roman qui s'appuie sur l'histoire de la conquête d'un quartier en rappelant par là que la question de l'identité a toujours affaire avec celle du lieu, à l'usage fait par P. Chamoiseau de la ressource spatiale pour donner sens et force aux métaphores qui étaient sa vision de la créolité, chaque page d'écriture, ou presque, nous parle en définitive d'un possible créole en même temps que d'un espace.

J'ai relevé trois thèmes majeurs de l'identité dans ce roman: l'identité-racine liant unité communautaire, lieu et mémoire; l'identité-mobile associée à l'errance et à l'éclatement désordonné, l'identité-rhizome qui pourrait être une sorte de synthèse des deux précédentes. Ces trois thèmes sont présents tout au long de *Texaco*, sans jamais être vraiment

Christine CHIVALLON

isolés les uns par rapport aux autres, constituant plutôt différentes facettes d'un même ensemble. Le projet de P. Chamoiseau est cependant tendu vers le troisième pôle qui s'érige à mon sens comme figure de la créolité célébrée par le romancier. Je propose donc d'explorer comment à travers ces trois thèmes, P. Chamoiseau se saisit de la composante spatiale pour parvenir à définir les différents contenus identitaires présents dans son roman. Ce faisant, je n'explorerais sans doute pas suffisamment la sensibilité de l'auteur aux écritures dont l'espace est porteur, sensibilité qui dépasse les trois thèmes privilégiés ici.

La trame...

Texaco est l'histoire d'une épopée, qui comme il se doit mélange le réel et le merveilleux. Elle nous est contée par son héroïne, Marie-Sophie Laborieux, ancêtre fondatrice du quartier bien réel de "Texaco", bidonville réhabilité à la périphérie de Fort-de-France. La menace définitive de raser le quartier fait émerger le discours. A l'urbaniste venu visiter les lieux, Marie-Sophie oppose sa parole, sa "seule arme de persuasion", et elle raconte... Son histoire embrasse celle de la Martinique et sa propre mémoire des quotidiens singuliers ou anodins est jalonnée par les événements et personnages illustres qui ressortent de la chronologie officielle: les habitations, l'abolition de l'esclavage, la naissance des usines centrales, l'éruption de la Montagne Pelée, l'explosion urbaine, l'ascension de Césaire, la Départementalisation, la visite de Gaulle... Marie-Sophie raconte d'abord ce que lui a dit son père, Esternome, deuxième figure héroïque du roman. Elle nous fait vivre à travers sa parole les commencements d'une dérive sur les plantations esclavagistes où la lignée connue commence avec celle de ses grands-parents: lui, esclave des champs, homme-guinée doté d'une force mystérieuse ramenée depuis "le Grand Pays d'Avant"; elle, esclave de la Grand-Case au service de la Dame. Esternome est affranchi avant l'heure pour avoir sauvé son maître en tuant un nègre marron. De sa liberté, il ne sait trop guère quoi en faire jusqu'à ce que le Mentô, personnage mythique animé par *La Force*, cette convergence des forces venues de l'Afrique, lui indique la voie à suivre. Partir à la conquête du pays, prendre les terres hautes, les Mornes, laissées par les békés, ou encore s'emparer de cet "En-Ville", entité géographique créée par ces mêmes békés mais qui contient comme une promesse de dénouer les destins: voilà le message que le Mentô donne à Esternome, inscrivant ce dernier du même coup dans le mythe fondateur de "Texaco". Commence alors l'odyssée guidée par cette parole initiatique du mentor, quête d'un havre

Patrick Chamoiseau

qui donne un sens à cette errance pluri-séculaire, lutte sourde contre ce refus du droit d'exister qui se perpétue après la période des chaînes. Le projet dans les terres hautes avorte. Le règne des usines centrales parvient à débusquer l'embryon de vie fragile mis en place par les Nouveaux Libres. Le bonheur d'avoir pu se vivre enfin collectivement dans une complicité avec la terre retrouvée n'aura donc été qu'éphémère. C'est désormais avec "l'En-ville" qu'il faut composer, lieu chaotique des espoirs et des désillusions. Marie-Sophie naît à Fort-de-France, d'un couple d'amants presque vieillards soudés par les milliers de mots échangés sur cette "énigme de l'En-Ville". Elle reprend le flambeau de la quête. Sur les chemins de sa dérive, elle nous apprend ce que le provisoire fait naître de ruses, de débrouillardises, de pratiques de survie qui sont autant de façons de résister, de continuer à exister en cultivant les liens secrets, trames qui unissent un peuple dans sa dispersion. Sa première case, juste un "pare-soleil" mais déjà un ancrage, Marie-Sophie l'élèvera sur le terrain d'une compagnie pétrolière (Texaco). De ce lieu, elle n'en partira plus. Mais la lutte contre le provisoire n'en est pas pour autant achevée. Le refus du propriétaire béké, la menace des autorités conduisent à une succession incroyable de destructions et de reconstructions de l'ilot de cases, comme si le provisoire assigné avait le pouvoir de résister à l'ancrage. A force d'obstinations, la lutte avec l'En-Ville s'achève sur la reconnaissance du lieu. L'urbaniste, "créole visionnaire", éclairé par la parole de Marie-Sophie, a compris le sens inscrit dans le désordre des cases. En accédant à un nom, "Texaco", celui-là-même que Marie-Sophie s'était donné pour se nommer en secret, le quartier marque aussi l'avènement d'un "Nous" dont l'éparpillement n'aura jamais été définitif.⁵

L'identité-racine: unité et cohérence

Le thème de l'identité-racine affleure tout au long du roman. Il est d'abord présent à travers la continuité généalogique et la mémoire de la lignée qui plonge ses racines jusqu'au Pays d'Avant. Le grand-père de l'héroïne, esclave, homme-guinée, appartient à ces hommes de force dépositaires de savoirs ancestraux:

"Ceux-là savaient des choses que l'on ne doit pas savoir. Et ils faisaient vraiment ce que l'on ne peut pas faire. Ils avaient mémoire des merveilles oubliées: Pays d'Avant, le Grand Pays, la parole du grand pays, les dieux du grand pays... sans les différencier cela les soumettait à d'autres exigences" (p.45).

Christine CHIVALLON

L'homme-guinée transmet cette parole à sa compagne, en même temps qu'il lui apprend une complicité sans borne avec la nature:⁶

"Il lui dévoila surtout son plaisir de mémoire pour une terre impossible qu'il murmuraît Afrique. S'il lui communiqua son dégoût de la mer, il lui enseigna son émerveille sacrée pour le moindre frisson couru dans la nature" (p.50).

D'emblée la symbolique de la terre nourricière est fortement mobilisée pour suggérer que le pivot de la plus élémentaire des libertés se trouve à travers la maîtrise des ressources les plus essentielles à la vie. Déjà les esclaves sur les plantations, "les nèg-de-terre", ont compris que la terre offrait les possibles d'une reconquête de la dignité bafouée:

"Entre les hauteurs d'exil où vivaient les békés, et l'élan des milâtes en vue de changer leur destin, les nèg-de-terre avaient choisi la terre. La terre pour exister. La terre pour se nourrir. La terre à comprendre, et terre à habiter" (p.96).

Pour que ce peuple né dans les chaînes parvienne à rassembler les éléments d'une unité que l'univers esclavagiste s'est appliqué à fragmenter, P. Chamoiseau assigne résolument à l'espace et au lieu le pouvoir de permettre une telle reconquête. Sitôt la liberté juridique acquise, le héros (Ester nome) part à la recherche d'un espace plein de promesses d'une liberté véritablement retrouvée. Le fait que cette quête trouve son origine dans la parole révélée par un mentor, initiateur mythique, renforce une certaine conception du contenu donné au lieu et par delà à la thématique identitaire.

L'intervention d'une sorte de mythe de fondation⁷ investit en effet d'ores et déjà le lieu d'une mémoire, celle de l'origine, mémoire qui vient de surcroit du plus loin et s'annonce comme sacrée puisque le Mentô est celui qui connaît les mystères de la lointaine Afrique. Autour du récit fondateur s'accomplit aussi la fonction réunificatrice du mythe: celle qui permet de situer en une même origine (un même lieu) les liens tissés entre les hommes et les femmes d'un même peuple.⁸ On voit donc déjà se profiler assez bien le thème de l'identité rattachée à l'idée de mémoire et d'unité: l'identité-racine pour laquelle le lieu évoquant ici l'idée du territoire anthropologique apparaît comme incontournable.

L'expérience collective dans les Mornes donne au romancier l'occasion de nous faire mieux accéder à ce premier thème identitaire ainsi qu'à ses formulations géographiques. Juste après l'abolition de l'esclavage, les Nouveaux-Libres se lancent à l'assaut des hauteurs intérieures délaissées par les békés. Ce moment collectivement très fort est défini comme

l'odyssée d'un "nous magique", ou encore "le Noutéka⁹ des mornes". Sous forme de récit légendaire, l'odyssée nous est rapportée, ponctuée par des "Noutéka" qui scandent l'avènement du "Nous" retrouvé. En voici quelques extraits:

"Nous allions. (...) Mais là, pour nous, Marie-Sophie, c'était pas marroner, *c'était aller*. C'était pas refuser, *c'était faire*, chaque rein bien amarré (...) (p.140-141).

"Noutéka

Occuper les dos cabossés, les têtes de pics. C'était bâtir le pays (pas le pays mulâtre, pas le pays béké, pas le pays Kouli, pas le pays Kongo: le pays des nègres-terre). Bâtir le pays en Quartiers, de Quartier en Quartier, surplombant les bourgs et les lumières d'En-Ville (...)

Dire *Quartier* c'est dire: nègres sortis de liberté et entrés dans la vie en tel côté de terre. (...)

Apprendre qu'ici la terre était plus riche qu'en bas, plus neuve, plus nerveuse, pas encore têtée d'*et-caetera* récoltes. (...)

L'exigence fut de survivre sans devoir redescendre. Nous cultivâmes ce que les békés appellent plantes secondes et nous-mêmes plantes-manger. Au bord des plantes-manger, il faut les plantes-médecine, et celles qui fascinent la chance et désarment les zombis. Le tout bien emmêlé n'épuise jamais la terre. C'est ça jardin-créole"(p.145-146).

"Quartier créole est une permission de la géographie. C'est pourquoi on dit Fond-ceci Morne-cela, Ravine-ceci, Ravine-cela... C'est la forme de la terre qui nomme le groupe des gens(...)

Noutéka

Quartier créole obéit à sa terre, mais aussi à ses herbes dont il tire la paille. Et aussi à ses bois dont il enlève ses cases. Et aussi aux couleurs de sa terre d'où il tire sa maçonnerie" (p.149).

"Quartier créole c'est des gens qui s'entendent. De l'un à l'autre, une main lave l'autre, avec deux ongles, l'un écrase la puce. C'est *l'entraide* qui mène. Un Quartier même s'écrit comme ça. C'est te dire...

Un mayoumbé, seulement ça. Et la terre, si tu peux y monter, est ta commère la plus féconde" (p.150).

Le pouvoir des lieux est ainsi abordé sans détour: "permission de la géographie", le quartier des mornes trouve à se nommer en épousant la forme de la terre, et du même coup donne son nom au groupe des gens. Se voit mise ainsi en valeur la puissance sémantique des signes dont l'espace est porteur. L'affirmation identitaire apparaît bien se nouer au cœur de ce travail de balisage de l'espace, par cette appropriation des terres hautes qui, traçant les limites avec l'extérieur, l'en-bas, figure aussi le tracé symbolique d'une existence collective souveraine. Le lien social est rendu manifeste par les références à l'entraide et à l'entente, pour suggérer l'idée d'une communauté solidaire qui se reconstruit en même temps qu'elle investit la terre de ses fonctions nourricières. On retrouve

alors toute la symbolique attachée au jardin créole, univers végétal très riche, expression d'un imaginaire foisonnant où se donne à lire ce profond respect créole pour la nature et que P. Chamoiseau avait déjà chanté dans sa "Chronique des sept misères". Les vertus de la terre nourricière sont rendues éclatantes. Frappé par la "charge des possibilités" qui s'offre avec le Noutéka, le héros comprend que le monde à faire, "*est le monde à planter*" (p.150). Devenir sujet de son histoire est bien la perspective qu'offre la maîtrise du sol, puisque dans les mornes, "ce n'est plus refuser mais *faire*"... C'est en fait prendre en mains son propre destin, mettre en œuvre son projet propre par la découverte des possibilités d'un espace pleinement contrôlé, explorer enfin la rupture avec cet espace aliéné du monde clos des plantations.

Avec le "Noutéka", le romancier opère donc une synthèse des éléments constituants de l'identité-racine: mythe fondateur, mémoire de l'origine, conquête d'un lieu et affirmation de l'unité collective, maîtrise des ressources élémentaires et du devenir communautaire.

Pourtant, le "Noutéka" n'est qu'une expérience brève. Sur les raisons de la ruine de cette épopée collective, l'écrivain ne s'attarde pas trop, évoquant simplement le développement, dans les régions basses, des usines à sucre, dévoreuses de main d'œuvre et dans lesquelles se serait "engouffrée piteusement la grande conquête des mornes". Les termes pour désigner cette issue malheureuse montrent une insistance à vouloir placer ce moment sous le signe de l'éphémère, lié de surcroît à l'idée d'un échec collectif. Expérience qui "avorte" (p.157), "rêve amoindri des hauteurs" (*ibid*), soumission des mornes aux békés (p.165), "illusion du Noutéka" (p.187), "échec collectif" (p.191), "amertume des mornes" (p.193), "pauvre épopée" (p.245), abandon de la conquête de la terre (p.275)... autant d'expressions qui véhiculent les images fortes d'un renoncement, sans doute imputable d'abord à l'écrivain plus qu'aux Martiniquais, à se saisir du possible de la communauté solidaire. Car le projet de P. Chamoiseau paraît se préciser sur ce point. De la créolité, il semble vouloir investir résolument l'idée qui ne cesse de hanter la littérature spécialisée sur le monde antillais: celle de la dispersion et de la fragmentation des pratiques collectives.¹⁰ De là, à mon sens, cette sorte d'éradication dans la chronologie de *Texaco* du thème de l'identité-racine. Et si ce détour identitaire par les mornes n'en continue pas moins de guider tout au long du roman la conquête de l'En-Ville, s'il est investi positivement et tenu pour exemplaire par le romancier, c'est aussi et paradoxalement, pour donner force au thème de l'errance et montrer la

Patrick Chamoiseau

capacité d'un peuple à exister différemment ou à se construire selon d'autres schèmes que ceux rattachés à l'idée de l'identité-racine. Toute la suite du roman nous apprend alors quel est le contenu de cette identité privée de sa capacité à jouer de la permanence en un lieu.

L'identité-mobile: éloge du désordre et du multiple

C'est avec l'entité géographique de "l'En-Ville" que l'écrivain va donner sens à ce projet d'une créolité mouvante et désordonnée. Mais qu'est-ce que cet "En-Ville" ? Un des héros, Esterhème répond à cette question:

L'En-Ville, c'est une secousse. Une vigueur. Tout y est possible et tout y est méchant. L'En-Ville te porte et t'emporte, ne t'abandonne jamais, t'emmène à ses secrets qui descendent de loin. Tu les prends à la longue sans jamais les comprendre (...). Un En-Ville, c'est les temps rassemblés, pas seulement dans les noms, les maisons, les statuts, mais dans le pas-visible. Un En-ville garde les joies, les douleurs, les songes, chaque sentiment, il en fait une rose qui l'habille, que tu perçois sans pouvoir la montrer" (p.192).

Cette perspective poétique sur l'En-Ville laisse déjà entrevoir comme fédératrice l'idée de multiplicité. L'entité se présente en effet sous des figures contradictoires. Elle est le lieu de toutes les promesses, avec ce "socle des raretés qui bonifiaient la vie" (p.347). Elle s'offre "pour djober ses chances" (p.208) et "récolter ses aubaines" (p.191) donnant ces occasions de composer avec le provisoire par mille ruses et débrouillardises. Elle fascine par ses beautés et ses lumières, par "son jeu bénit des clartés et des ombres" (p.122). Elle est ce qui "tient lieu de flambeau dans la nuit close des chaînes" (p.193). Mais l'En-Ville est aussi un repoussoir, une force qui déploie des stratégies de guerre, qui attaque et lance l'assaut contre les bidonvilles qu'il¹¹ ne tolère pas (p.404). C'est "une solitude émiettée (...) où tout ce qui faisait les mornes s'estompe en froidures au centre de l'En-Ville" (p.282). C'est aussi un danger, une "bête aveugle, proliférante, mais inapte à survivre" (p.244). Avec ses mulâtres et ses békés, cet En-Ville-là sait se rendre inaccessible et opposer le "refus millénaire", enjeu du "très vieux combat" (p.327).

L'espace urbain dessiné par P. Chamoiseau veut se présenter comme une énigme (p.131), celle de la complexité, dont on ne parvient pas à démêler le vrai du faux, le bon du mauvais, l'endroit de l'envers. L'avancée dans le roman précise le projet contenu dans cette urbanité. Il s'agit bien de voir

Christine CHIVALLON

la ville créole, l'En-Ville, comme un creuset, "une calebasse des destins" (p.322), "un bric à brac" (p.88), un lieu de convergence comme un "goulot ouvert" où "toutes les histoires se joignent" (p.322). Car l'En-Ville dit le "Vieux-nègre de la Doum", personnage mythique incarnant la résurgence de *La Parole* sacrée dans le désordre urbain, cet "En-Ville lie et relie (...) met en marche, noue, amarre, malaxe et remalaxe à toute vitesse" (p.322-323)

En s'emparant de la ville comme d'un ensemble mobile, où tout semble se mouvoir dans une multitude de connections, l'écrivain nous amène sur un autre versant identitaire, figure en quelque sorte opposée à celle de la "racine" et où se confirme peu à peu l'éloge du métissage. C'est à l'urbaniste initié par l'héroïne, que P. Chamoiseau fait déclamer cet éloge:

La ville créole restitue à l'urbaniste qui voudrait l'oublier les souches d'une identité neuve: multilingue, multiraciale, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. Tout a changé. (p.243)

Il y a certes la tentation à plusieurs reprises de n'assigner les valeurs de la multiplicité qu'à la ceinture péri-urbaine de Fort-de-France, celle où se déploie le désordre des bidonvilles. Ainsi le centre de l'En-Ville est-il vu sous l'emprise d'une "logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française" (p.243). Le foisonnement des quartiers populaires incarne dès lors l'antithèse de ce centre ordonné pour apporter à l'En-Ville, "une autre poétique" (p.161), celle de la "beauté palpitante dans l'horreur" (p.203) dans l'insalubrité de cette "tumeur à l'ordre urbain" (p.296). Mais cette conception duale, ordre versus désordre, est plus révélatrice comme nous le verrons, de la troisième figure identitaire. Pour rendre compte de la multiplicité, c'est plutôt une vision de l'En-Ville tendant à incarner un gigantesque chaos qui l'emporte. Là encore, c'est l'urbaniste "éclairé" qui prend la parole:

Mais la ville est un danger; elle devient mégapole et ne s'arrête jamais; elle pétrifie de silence les campagnes comme autrefois les Empires étouffaient l'alentour; sur la ruine de l'état-nation, elle s'érite monstrueusement plurinationale, transnationale, supranationale, cosmopolite - créole démente en quelque sorte, et devient l'unique structure déshumanisée de l'espèce humaine" (p.390).

Fusionnant avec cet espace déconcertant, la créolité qui se dessine est tout aussi inédite. Le lecteur est d'ailleurs avisé: si c'est bien d'un peuple qu'il s'agit, le peuple antillais, ce n'est pas sous des aspects habituels que

nous le verrons se mouvoir. D'où les expressions en forme de raccourcis pour le désigner tout au long de l'épopée de *Texaco*: un "presque peuple" (p.389), un peuple qui reste à naître (*ibid*), les "damnés de Texaco" (p.360), une "bande marronne encore désorganisée" (p.346) qui se reconnaît par ses "tentatives d'exister" (p.378). Car c'est dans l'univers du provisoire que cette créolité se construit, dans cette dérive qui lui est assignée. Mais que l'on ne s'y trompe pas: ce peuple dispersé sait composer magistralement avec l'errance. Il nous apprend la débrouillardise et les pratiques de survie, la récupération ici d'une caisse d'emballage, là d'une bombe à aplatisir, d'une fourchette, d'une assiette fêlée, d'une bouteille, d'une ficelle, d'une toile de sac, d'un medaillon, d'un vieux chapeau, de deux clous rouillés... (p.191). Il nous emmène vivre des amours éclairs dans la guérite des décharges (p.310). Il nous fait connaître le destin des driveurs, ces hommes pris par le charme de l'errance au point de ne plus pouvoir s'arrêter (p.391). Il nous entraîne dans la succession journalière de dix petits métiers accomplis. Il nous parle d'un père aimé ou des respects oubliés pour une mère. Il nous signifie l'agressivité de "l'injurie créole" ou nous convie à des tendresses et des charges de douceur (p.189). Il nous présente ces familles composites qui comptent autant d'enfants que de pères. Il nous familiarise avec une somme de trajectoires singulières, celles d'hommes et de femmes dont aucun, de l'un à l'autre, ne reproduit une once d'uniformité.¹² Les personnages de P. Chamoiseau forment ainsi une succession de portraits qui s'accomplit à donner toute sa substance à cette créolité multiple. Les deux principaux protagonistes (Estername et Marie-Sophie), s'ils s'affirment comme des héros positifs, ne sont cependant jamais présentés sous des aspects univoques: Estername nourrit pendant l'esclavage une certaine admiration pour les békés. Il va jusqu'à tuer un nègre marron pour sauver son maître.

En développant de tels aspects de la créolité, l'écrivain ne rompt donc pas avec l'idée de la parcellisation des pratiques collectives, ces pratiques de survie dont Edouard Glissant (1981, pp.67-71) disait qu'elles ne suffisaient pas à constituer un véritable ciment collectif. Au contraire, il s'en empare, non plus pour y trouver les symptômes de l'aliénation du monde esclavagiste, mais pour en montrer les richesses ignorées liées à des valeurs d'ouverture, de souplesse, de plasticité s'érigent en définitive contre la rigidité et l'enfermement sécrétés par l'ordre occidental. Pour accéder aux vertus de multiplicité, peut-être faut-il comprendre cette sorte de leitmotiv du roman, à savoir que l'Histoire et la Vérité ne s'écrivent pas au singulier, ni avec une lettre capitale qui annonce leur

prétention universalisante, mais avec un "pluriel circonspect" (p.65), car "les histoires sont sous l'Histoire" (p.136). La créolité, comme l'En-Ville, n'est alors rien d'autre que le "tournoiement hasardeux du vivant" (p.283), où "les vies n'ont pas de sens", mais "vont et viennent souvent comme des tsunamis" (p.340).

L'espace des quartiers périphériques de Fort-de-France est bien sûr pleinement investi pour tracer les contours de ce désordre tout en attestant là encore de l'adéquation que le romancier ne cesse de pressentir entre espace et identité. La destinée du bidonville de "Texaco" suffit à elle seule à conforter le paradigme de la mouvance, avec les incessantes destructions et reconstructions des cases qui campent comme un état permanent du provisoire. Tour à tour "délirantes mosaïques" de cases (p.367), chaos pyramidal (p.351), "toile de matoutou falaise" (p.304), "brouillon de l'En-Ville" (p.305), les quartiers périphériques, "Texaco" en tête, reproduisent dans leur architecture et produisent dans les consciences, les schèmes de l'identité-désordre, comme si le travail de définition identitaire ne pouvait décidément pas se passer de cette écriture géo-symbolique. L'illustration la plus remarquable de la conformité de cette deuxième figure de la créolité à son espace est cependant contenue dans la description des passes, ces traces ou allées qui cheminent entre les cases. Le romancier y fait preuve d'un talent incontestable pour parvenir à spatialiser sa conception de l'univers créole. Il opère une sorte de renversement de perspective capable de saisir de la multiplicité selon un mode horizontal qui ouvre sur une simultanéité de connections, une foule de situations momentanées reliées par le tracé des passes. On est alors au cœur de ce simple "tournoiement hasardeux du vivant". Voici quelques extraits du passage en question:

J'ai toujours affectionné les passes du Morne Abelard qu'il me fallait emprunter lors des appels de détresse.¹³ Il ne m'en reste rien sinon des sensations. Il y avait la passe des boues noires où des canards posaient leurs peines. La passe des misères où les casseroles étincelaient. La passe de la soupe de pieds-boeufs sur des cendres cuisantes. La passe du cœur qui tombe dans un roussi de souvenirs. La passe du 60, 55, 50, où les degrés du rhum s'exaltent sur des gueules roses. La passe des percussions defoncées par des regards fiévreux. La passe du fibro abondant où des destins municipaux échappaient aux déveines. (...) La passe où des faims effilaient toutes les dents. (...) La passe froide des silences. Les passes des négrillons jouant avec une eau de pluie. La passe des syriens qui passaient le samedi avec leurs gros ballots. La passe de l'eau bénite sur les vendredis treize. La passe du linge qui sèche en habillant le vent. La passe des cabinets qui sentent l'amère vieillesse. La passe du chinois égaré attendant quel bateau ? au milieu d'un grand short. La passe d'Amélie-fil-couture dont la machine cousait la

frange de ses sommeils. La passe d'ombre où le pied soubresauta et d'un coup s'en retourne. La passe des injures où quinze négresses assaillaient Jésus. La passe des adventistes assemblés le samedi sur des chaises de cantine numérotées en rouge pour lire d'une autre manière les chants de la bible. La passe où le conseiller général tenait ses réunions sur l'idée de bonheur... Tout cela s'emmêlait, changeait au gré des morts, des heures, des réussites et nous reliait comme de vraies cordes à boeufs (p.306-307).

L'identité-rhizome: unité et multiplicité

La façon dont s'achève cette traversée des passes permet d'entrevoir la configuration de cette troisième figure identitaire. Car le thème de la créolité désordonnée n'est en définitive jamais retenue de manière absolue. Comme pour l'identité-racine, il se profile pour donner tout son relief au thème de l'errance, faire accéder à cet état du provisoire par delà lequel un peuple est en mesure de composer son identité. Celle-ci parvient à faire émerger le lien social d'une manière inédite où se donnent à voir comme une synthèse entre la cohésion et l'éparpillement collectifs. Sur ce point le motif de la corde, plusieurs fois repris dans le roman (p.193, 307, 422), donne sens à une sorte d'unité qui transcende la dispersion. Dans l'agglomérat d'éléments fragmentés, des liens ou des connections se révèlent saillantes et solides. Il y a d'abord le partage d'un même destin illustré par cette fin du parcours des passes où chacun se trouve lié à l'autre par la connaissance intime de mille quotidiens partages. Il y a ensuite *La Parole*, cette autre corde qui, si elle est dite légère (p.189), ou "vertige de mondes, clameur de langues et de peuples" (p.365), n'en est pas moins celle qui inscrit dans la durée d'un temps collectif insoupçonnable (p.220). Vient alors la mémoire qui parcourt cette *Parole* pour constituer le ciment collectif qui ramène à l'origine et à la trajectoire communes, cette mémoire qui supporte le singulier pour se définir comme "la colle, l'esprit, la sève" (p.197). Une autre corde solide est celle constituée par les Mentô, dépositaires de *La Parole* et de la mémoire, les deux sources sacrées de l'unité au creux de la dispersion. Ces Mentô qui ne disparaissent pas du *tohu-bohu* de l'En-Ville et à travers lesquels le romancier nous livre la clé de cette troisième figure identitaire:

Dans l'éparpillé des croyances caraïbes, africaines, européennes, chinoises, indiennes, levantines..., ils (les Mentô) avaient noué des fibres restituées en bonne corde. (p.422)

La créolité que Patrick Chamoiseau entend montrer et décliner comme authentique prend ainsi forme à l'intersection des deux précédents

thèmes. Pour risquer une formule facile, c'est "l'union de l'unité et de la multiplicité" qui finit par s'ériger comme emblématique de la créolité chantée dans *Texaco*. L'unité, le romancier y tient finalement même si l'on sent parfois poindre le désir d'explorer sans concession des univers de désordres jamais domptés. Sous forme d'avertissement donné par le héros, il nous dit cette volonté de cohérence:

C'est pourquoi mon Esternome disait que ce pays était comme une niche de fourmis éclatée, mais malheur à celui qui ne comprenait pas que sous cette étrangeté il y avait un peuple qui dérouterait les dictionnaires. (p.88)

Dans l'éparpillement hasardeux de l'En-Ville, la présence du peuple nous est confirmée de plusieurs manières. Elle est rendue manifeste bien sûr par la quête quasi sacrée du lieu d'inscription collective, quête qui tout au long du roman fédère les existences individuelles. De ce point de vue l'unité n'apparaît pas comme consommée ou effective, mais latente, à l'état de désir profond tendu vers cette affirmation identitaire. L'expérience du "Noutéka", ou de l'identité-racine, sert d'ailleurs à donner sens à cette quête. Comme dans les hauteurs des mornes, ce qu'il y a à conquérir dans l'En-Ville, ce n'est pas le lieu pour lui-même, mais le lieu pour se conquérir soi-même. Le romancier prenant la parole directement, termine son roman par ces mots:

Je voulais qu'il soit chanté quelque part, dans l'écoute des générations à venir que nous nous étions battus avec l'En-Ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-même dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer - en nous-même pour nous-mêmes - jusqu'à notre pleine autorité. (p.427)

Les parcours dans l'En-Ville se révèlent en définitive compréhensibles au regard du passé glorieux des mornes qui avaient permis d'entrevoir de manière fugitive, les bienfaits de la communauté retrouvée. Le souvenir de l'épopée est à ce point exemplaire que le projet dans l'espace urbain finit par être défini par l'héroïne comme celui d'imposer face à l'En-Ville une façon de "vivre dans l'esprit des mornes" (p.348). L'organisation dans les bidonvilles périphériques se révèle peu à peu comme une réplique de celle "d'un vrai Quartier des mornes" (p.301) qui parvient même à développer des "ti-jardins créoles" (p.207, 407) et qui fonctionne selon "des lois montées du Noutéka" (p.305) auxquelles chacun semble se conformer:

Nous nous comportons comme dans cette vie du Noutéka des mornes que mon Esternome m'avait longuement décrite, avec un entretien sans faiblesse des espaces libres à l'abord des cases, un rythme soumis aux saisons de la lune, de la pluie et des vents. Et nous voulûmes face à l'En-Ville, vivre dans l'esprit des

mornes, c'est dire: avec notre seule ressource, et mieux: notre seul savoir. (p.348)

L'unité du peuple surgit donc de ces espaces "de solidarités neuves" (p.352) créés autour du centre urbain, une unité par ailleurs facile à identifier par l'évocation fréquente des pratiques d'entraide qui donnent forme à un Nous "soudé par le malheur" (p.367).

Pour illustrer la résurgence du thème de l'identité-racine au sein même des désordres urbains, il faut aussi insister ici sur la présence hautement symbolique d'un Mentô évoluant dans un univers végétal luxuriant, à l'endroit même où le bidonville de Texaco va s'édifier. A travers ce Mentô et l'endroit mythique qu'il habite, la Doum, désignée comme "l'âme végétale de Texaco" (p.320), s'opère bien évidemment la synthèse de deux univers: celui éclaté de l'En-Ville et celui rassemblé des mornes. Là encore, le groupe se trouve inscrit sur du temps long, rappelé à son origine comme à son avenir, puisque le Mentô est tout à la fois détenteur de *La Parole*, gardien de mémoire(s) et guide spirituel de la quête depuis son point de départ jusqu'à son point d'arrivée.

A quelle forme cède dès lors cette créolité qui n'est ni tout à fait celle de la racine, ni tout à fait celle de la mobilité ? La réponse à cette question semble être contenue dans les réflexions éparses qui demandent ça et là de regarder le monde selon un double regard capable d'une sorte de strabisme pour comprendre que les choses ne sont jamais complètement univoques. Car "dans la culture des peuples, il y a l'ombre et la lumière" nous dit un des personnages (p.357). Ce postulat de la double nature des choses finit par dominer le roman Texaco peut-être même parfois à l'insu du romancier. Les caractères des personnages semblent tous se nourrir du principe que l'écrivain fait énoncer par son héroïne:

Les êtres sont étranges. Du plus mauvais, j'ai vu surgir de célestes trésors. Du plus exquis, j'ai vu bondir la boue. (p.227)

La créolité se meut aussi selon ce principe: elle est tout à la fois ordre et désordre, unité et multiplicité, chaos et cohérence. Dans son rapport à l'espace, elle réunit aussi ces deux faces opposées: celle de l'enracinement et celle de l'errance. Et pour mieux nous en convaincre, le romancier s'appuie sur la ligne de la division des sexes pour placer les femmes sous le signe de la stabilité ("s'ensoucher" p.302) et les hommes, sous celui de la mobilité ("la drive" p.391), ces hommes qui, avec cette terre, "conservait de toute éternité un contact provisoire" (p.369).

Par delà le rapport aux lieux réconciliant le mobile et l'immobile, l'espace se fait aussi le décodeur de cette nouvelle figure identitaire à travers la structure de l'En-Ville et de Texaco lui-même. Le premier est souvent décrit à travers son armature bicéphale, son centre et sa périphérie dont l'un incarne l'ordre, le Logos, la géométrie et l'autre le désordre, l'imaginaire, la poésie. Mais bipolaire, la ville créole n'en est pas moins l'union de ces deux forces contraires:

Au cœur ancien: un ordre clair, régenté, normalisé. Autour : une couronne bouillonante, indéchiffrable, impossible, masquée par la misère et les charges obscurcies de l'Histoire. Si la ville créole ne disposait que de l'ordre de son centre, elle serait morte. Il lui faut le chaos de ces franges. (p.203)

Quelle que soit l'échelle privilégiée, l'espace a toujours son double. Ceci est vrai aussi pour le bidonville de Texaco. Sous le désordre que celui-ci oppose au centre de l'En-Ville, il y a des "équilibres" (p.351), des "cohérences" (p.269). Il y a même, nous dit-on, la réinvention de lois, de codes urbains, de règles d'implantation et de construction (p.348). Mais surtout, Texaco possède aussi son centre, symbole s'il en est d'un ordre des choses.¹⁴ Et ce centre est celui constitué par la case de l'héroïne qui est aussi "l'ancêtre fondatrice" du bidonville:

Il semblait époustouflé de voir autour de ma case l'incroyable densité des constructions. De toute évidence, l'on s'était installé *autour de moi*: un espace vital plus large qu'ailleurs instituait mon foyer en centre rayonnant de Texaco-du-haut. (p.397)

Créolité-rhizome et posmodernité

J'ai associé chacune des figures identitaires présentes dans le roman de P. Chamoiseau à un terme générique qui met en relief les liens entre espace et identité. Si la racine illustre le thème identitaire de l'unité se créant dans la complicité d'un lieu, si la mobilité incarne la figure de l'éclatement collectif dans un espace en mouvement, on peut penser que le rhizome se présente quant à lui comme l'emblème d'une créolité une et multiple. De cette métaphore, le romancier s'en empare d'une certaine manière pour nous parler de racines diffuses, ni profondes ni rigides, à l'image d'un système de radicelles:

Ici dans la couronne, on survit de mémoire. Au centre, on se perd dans le moderne du monde; ici on ramène de très vieilles racines, non profondes et rigides, mais diffuses, profuses, épandues sur le temps avec cette légèreté que

Patrick Chamoiseau

confère la parole. Ces pôles, reliés au gré des forces sociales, structurent de leurs conflits les visages de la ville. (p.189)

La conception de la créolité de P. Chamoiseau semble bien se comprendre à travers cette image de racines épandues et légères. Cette métaphore marque le désir d'échapper d'un côté à une unité totalisante et monolithique et de l'autre à un désordre dépourvu de sens et ignorant de la force du lien social. C'est une troisième voie qui est ouverte, celle où sont réunies de façon hautement positive, les qualités intrinsèques de l'unité: le peuple qui résiste à la dispersion et se reconnaît dans le partage d'un destin; et les vertus de l'errance: la fluidité ou le chaos qui n'offre pas d'aspérités à la tyrannie de l'ordre.

La tâche que s'est assigné le romancier n'est pas facile. On y trouve bien sûr de nombreuses affinités avec la conception d'Edouard Glissant, déjà présente dans *Le discours antillais*, où l'idée de transversalité était donnée comme meilleur outil conceptuel pour pénétrer un univers créole fait de convergences et de relations et se débarrasser ainsi "de la vision linéaire et hiérarchisée d'une Histoire", de "la transcendance" et de "l'universel sublime" (1980, p.134). Plus récemment, Edouard Glissant a conforté une approche de la créolité nourrie à l'idée de chaos et de métissage, étonnamment contemporaine d'un monde qui bascule dans l'hybridité tourbillonnante des cultures. Il parle d'ailleurs de créolisation pour mieux accentuer les contours changeants de ces identités nées du mélange. La définition qu'il en donne nous ramène au cœur du projet de P. Chamoiseau:

Elle (la créolisation) est non seulement une rencontre, un choc (au sens ségalien), un métissage, mais une dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sur la mer, en accord et en errance" (Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, 1990, cité dans l'entretien donné au journal *Le Monde*, 5 février 1994)

De toute évidence *Texaco* est une version romancée, poétique et merveilleuse de cette créolité "de l'enracinement et de l'ouverture" ou "de l'accord et de l'errance". Quand on sait que la conception d'Edouard Glissant est familière de celle des philosophies post-structuralistes de Deleuze et Guattari (1980), la métaphore du rhizome prend un autre sens. C'est en effet à l'image de ce "système-radicelle" ou de cette "racine fasciculée" que les philosophes en appellent pour rompre avec les logiques binaires et duales et découvrir l'étendue dévoilée par les principes de connexité, d'hétérogénéité, et de multiplicité. Ne plus avoir

Christine CHIVALLON

affaire au Un, incarné par l'image de l'arbre-racine mais au multiple à la manière du rhizome qui s'étale et se démultiplie sans ordre (1980, p.31-32). La créolité de P. Chamoiseau est-elle alors l'expression de ces identités flottantes, fluides et complexes que les mouvances postmodernes sont toutes prêtes à célébrer?

Il n'est peut-être pas de pur hasard de pouvoir effectuer de tels rapprochements entre l'idée de rhizome de Deleuze et Guattari et celle de racines diffuses chez P. Chamoiseau. Le romancier a eu l'occasion dans plusieurs articles de presse de réitérer sa volonté de souscrire à l'idée de chaos :¹⁵

"Le poète est beaucoup plus pertinent lorsque la réalité devient complexe. On a toujours considéré le chaos comme une chose qu'il fallait réduire. Mais sans chaos, comment comprendre le monde d'aujourd'hui. Lorsque nous parlons de la créolité, nous voulons parler de cet état-là, où l'on se trouve en un lieu chaotique", (P. Chamoiseau, entretien accordé au journal "Viva").

Pourtant, la troisième figure identitaire, sorte de synthèse harmonieuse, montre en définitive certaines contradictions avec un tel projet. Si l'idée de rhizome qui pourrait la caractériser ressemble à la conception de Deleuze et Guattari, elle fait cependant trop de place à des lignes, "des cordes", plus solides et fortes que d'autres pour conduire à ignorer un certain ordre des choses. L'unité du peuple y est en effet bien trop présente pour faire disparaître toute idée d'ordre, de lignes fédératrices ou de cohésion. La trame du roman vient d'ailleurs pallier la difficulté majeure à faire l'éloge du chaos en même temps que de montrer des cohérences, des équilibres, fussent-ils secrets. Avec d'un côté, le "Noutéka" des mornes avorté, réduit à un moment fugace¹⁶ et de l'autre la fondation d'un quartier urbain qui ne se fera qu'à la fin du roman, l'écrivain s'est aménagé un espace d'écriture où il peut à loisir faire l'éloge du désordre. Mais on peut se demander ce que deviendrait cet éloge sans que se profile la conception de l'identité-racine, ressource que le romancier utilise de façon singulière à l'état de désir ou d'aspiration collective, pour révéler ce peuple dont le risque serait en définitive de disparaître dans un abandon sans concession au paradigme du désordre.

Ces apories de l'éloge du chaos nous renvoient de manière inattendue à notre difficulté à se saisir de la multiplicité en ce qu'elle contient d'unité et de cohérence, à envisager des triades plutôt que des dichotomies. Sur ce plan, le roman de P. Chamoiseau nous apprend beaucoup. Mais ce qu'il réussit est plus à se situer au point de convergence de deux

Patrick Chamoiseau

conceptions que l'on croit antithétiques, que de verser dans l'une ou dans l'autre. La créolité ainsi nommée peut alors s'associer à certaines figures de la postmodernité, non pas celles de l'insaisissabilité, mais celles qui reconnaissent en notre époque une négociation entre d'un côté le mouvement et la multi-appartenance, et de l'autre l'ancrage et la stabilité. Dans ce cas, le géographe peut s'inspirer de *Texaco* pour découvrir des formulations spatiales plus que jamais contemporaines: celles de lieux ouverts, compromis entre le mobile et le sédentaire, espaces où composent la racine et le mouvement, la mémoire et le provisoire.¹⁷

Christine CHIVALLON
CNRS, Paris.

Références bibliographiques citées

AFFERGAN F., 1983, *Anthropologie à la Martinique*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 265 p.

BERNABE J., CHAMOISEAU P., CONFIANT R., 1989, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

CHAMOISEAU P., 1987, *Chroniques des sept misères*, Paris, Gallimard.

CHAMOISEAU P., 1992, *Texaco*, Paris, Gallimard.

CHIVALLON, M.C., 1993, "Les paysans martiniquais ou l'histoire d'un territoire et d'une identité contestés", *Géographie et Cultures*, no 7, pp3-26.

CHIVALLON, M.C., 1994, "Space and identity in Martinique. Towards a new reading of the history of peasantry focused on space", *Environment and planning D: Society and Space*, à paraître, numéro de juin 1995.

CHIVALLON, M.C., 1994, "Les itinéraires de la recherche en sciences humaines dans les sociétés de plantation coloniales: le cas de la Martinique", in: *Géographies, colonisations, décolonisations*, Eds M. Bruneau et D. Dory, Paris, L'Harmattan, pp.217-226.

Christine CHIVALLON

DELEUZE (G.), GUATTARI (F.), 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit.

ELISABETH H., 1980, "Fondements réciproques de la personnalité et de la dynamique socio-culturelle aux Antilles françaises", in *L'Historial Antillais*, Fort-de-France, Dajani, pp305-319.

GALLAGHER M., 1994, "Whence and whither the French Caribbean "créolité" movement?", *ASCALF Bulletin*, no 9, pp3-19.

GLISSANT E., 1981, *Le discours antillais*, Paris, Seuil.

GRESLE F., 1971, "Ambiguités des modèles et spécificités de la société martiniquaise", *Revue française de sociologie*, 12, pp528-549.

JOLIVET, M. J., 1993, "Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils ? Ou du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture", *Cahiers de Sciences Humaines de l'ORSTOM*, 29(4).

Le Monde, 5 Février 1994, "Edouard Glissant, Caraïbe du monde" (rencontre avec E. Glissant).

Le Monde, Novembre 1992, "La bicyclette créole ou la voiture française" (entretien avec Raphaël Confiant)

Libération, 3 septembre 1992, "Plume de Chamoiseau" (supplément livre).

Libération, 10 Novembre 1992, "Goncourt, l'envol de Chamoiseau".

MONCOMBLE F., "La centralité: invariants anthropologiques", *Actions et Recherches Sociales*, no 3-4, p.45-50.

OSTROWETSKY S., 1993, "Civilités passagères", *Actions et Recherches Sociales*, no 3-4, p.79-87.

Viva, septembre 1992, "Patrick Chamoiseau, le Marqueur de paroles" (rencontre avec Patrick Chamoiseau).

Notes

¹ Il s'agit de Raphael Confiant, romancier, auteur entre autres de "Le Nègre et l'Amiral", et de Jean Bernabé, linguiste et professeur d'université.

² "Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit "fouiller" cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel. Parce que la conscience antillaise fut balisée de barrières stérilisantes, l'écrivain doit pouvoir exprimer toutes les occasions où ces barrières furent partiellement brisées. Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises." (Glissant, 1981, p.133). Le roman *Texaco* est dédié à Edouard Glissant. Son épilogue porte d'ailleurs en épigraphe (Chamoiseau, 1992, p.421) un extrait de la citation de Glissant qui vient d'être retranscrite.

³ Les mornes désignent, en créole, les reliefs ou les collines et, par extension, la région intérieure de l'île, refuge traditionnel de la petite paysannerie.

⁴ Ce débat du rapport entre science, imaginaire et poésie est bien présent Outre-Manche porté par les mouvances postmodernes.

⁵ Tout au long du roman, l'écrivain se présente comme "le Marqueur de paroles" censé n'avoir fait que retranscrire le témoignage de celle qu'il appelle, à la manière des anthropologues, "son informatrice". Il est aidé en cela par les "innombrables cahiers" que Marie-Sophie lui a confiés et où elle a inscrit les milliers de phrases "récupérées dans sa mémoire". Le corps du roman est donc constitué par le récit, entrecoupé ça et là d'extraits des "Cahiers de Marie-Sophie Laborieux" et de notes remises par l'urbaniste. Ce procédé d'écriture qui veut placer le récit sous le signe du témoignage "écrit-vrai" a été repéré comme une contradiction dans la démarche de Chamoiseau. Pourquoi voulant s'en référer à l'oralité, et destinant le rôle de l'écrivain à celui de "Marqueur de paroles", le romancier a-t-il fait écrire ses mémoires à son héroïne? Pourquoi lui fait-il lire Montaigne, Rabelais et d'autres? Du même coup, Marie-Sophie appartient-elle encore à ces héros ordinaires que veut chanter Chamoiseau (voir Jolivet: 1993)? Si ce point montre effectivement un hiatus majeur avec l'*Eloge de la créolité*, pour lequel on serait tenté de plaider en faveur de ce qu'aucun contrat ne vienne enserrer l'acte d'écriture, il reste que *Texaco* ouvre sur un univers créole jamais sans doute à ce point dévoilé avec des notes d'une justesse qui ne s'atteint peut-être que dans l'excès. Un univers recomposé par une langue inédite, animé par un imaginaire antillais investi pleinement, et où l'on reconnaîtra par delà ou en deçà de sa démesure, une quotidienneté toute créole.

⁶ N'est-ce pas pour illustrer cette complicité sans borne que Chamoiseau donne à la grand-mère de Marie-Sophie (la compagne de l'homme-guinée) un destin des plus

singuliers en lui faisant passer la fin de son existence allongée dans les herbes à scruter des fourmis rouges qui lui abîmeront à jamais les paupières?

⁷ Voici résumé l'essentiel de ce "mythe": le Mentô apparaît à Esternome dès que celui-ci a obtenu sa liberté et lui indique la voie à suivre. Il s'adresse à Esternome "dans un créole différent de celui du béké, non dans les mots mais dans les sons et la vitesse. Le béké disait la langue, le Mentô la maniait (...) Cette parole en tout cas, c'était pour le moins sûr, insuffla dans son cœur le cœur même de partir. Elle érigea aussi le Mentô à la source de notre difficile conquête du pays. Prendre lui aurait signifié le Mentô (...) prendre de toute urgence ce que les békés n'avaient pas encore pris: les mornes, le sec du sud, les brumeuses hauteurs, les fonds et les ravines, puis investir ces lieux qu'ils avaient créés mais dont nul n'évaluait l'aptitude à dénouer leur Histoire en nos mille cent histoires. *Et c'était quoi ces côtés-là? (...) L'En-Ville fout!: Saint-Pierre et Fort-Royal*" (p.65-66).

⁸ Il y a sans doute matière à discuter sur ce point, car le principe du mythe est d'accéder à une portée générale d'où s'effacent les histoires individuelles. Or le mythe dont le héros Esternome est aussi l'acteur reste attaché à la trajectoire des héros du roman.

⁹ La traduction de Noutéka pourrait être "Nous étions". Té ka est la marque de l'imparfait en créole.

¹⁰ On trouvera ces thèses bien représentées dans Affergan (1983), Glissant (1980), Gresle (1971), Elisabeth (1980).

¹¹ Au mot "En-Ville", Chamoiseau donne le genre masculin.

¹² L'énumération de la population du quartier de Texaco, donnée dès les premières pages du roman, en dit long sur l'hétérogénéité que veut montrer Chamoiseau. Les hommes sont "pêcheurs attardés, djobeurs de chantiers, dockers du port, muscles de service dans hangars et magasins, rêveurs sans origine dont l'identité n'était que l'étiquette de leur rhum préféré, Caribéens en exil, mulâtres tombés, voyageurs qui menaient à Texaco une de leurs sept vies avec une concubine et un chapelets d'enfants, plus deux-trois particuliers à propos desquels j'aurai le temps d'avancer le détail" (p.33). Les femmes: "Maquerelles à z'anneaux, négresses de luttes sans fin rougeâtres comme les terres du Vert-Pré, créatures ne vivant que pour être enceintes et exposer des bouquets d'enfants à chaque creux de leurs coudes, jeunes filles ridées au regard sombre, matadors à grands cils dont les formes abondantes maltraitaient les coutures d'une toile rétrécie, plus une théorie de personnes à papillotes, souriantes et soucieuses, au sujet desquelles je trouverai bien manière d'offrir la précision" (*ibid.*).

¹³ Dans le roman prend place à ce niveau, une note de bas de page pour nous indiquer la nature de ces "appels de détresse". Voici cette note: "Pour un accouchement difficile, une maladie, une mort subite un combat trop sanglant" (p.306).

¹⁴ On voit d'ailleurs ressurgir sur ce point l'une des questions fondamentales pour la géographie ou l'anthropologie de l'espace, celle de la centralité dont on peut se demander en échos à Françoise Moncomble (1993) si elle n'est pas une nécessité et une constante dans l'exercice social (et spatial) qui consiste justement à s'extraire d'un chaos indifférencié, continu et donc non signifiant.

¹⁵ Je mentionne également à propos de ces aspects "postmodernes" de la créolité, les propos de Raphaël Confiant dont on sait combien il est proche de Patrick Chamoiseau: "Le terme "Créole" est donc éminemment moderne, et non passiste et colonial comme d'aucuns pourraient le croire, et même post-moderne dans le sens où il signale l'émergence d'un nouveau modèle d'identité qu'on pourrait appeler "multiple" ou "mosaïque", en train de s'élaborer sous nos yeux partout à travers le monde, notamment dans les mégapoles occidentales. La créolisation a été en quelque sorte la préfiguration, au cours des trois derniers siècles, de ce phénomène irréversible" (R. Confiant, "Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle", p.266, cité par M. Gallagher: 1994)

¹⁶ C'est sur ce point précisément que je serais tentée d'interpeller le romancier. Car si le projet dans lequel il veut inscrire son art est celui de participer "à la pleine connaissance de la créolité", il se pourrait bien que la vision de la vie des mornes ramenée à "un échec collectif" trahisse une telle ambition. Il m'est en effet difficile de souscrire à cette interprétation, même romanesque (mais est-elle seulement ça eu égard à l'engagement de l'écrivain ?), d'une expérience collective avortée. Le monde paysan des mornes apporte sans doute l'un des témoignages les plus riches d'un travail de reconstruction identitaire sur les ruines mutilantes de l'esclavage. Curieusement cette collectivité n'en finit pas de disparaître de l'Histoire et des histoires. Parce que pas assez conforme aux pavillonnées occidentales, la chronique coloniale l'a reléguée dans un univers de jardins insignifiants accrochés à la plantation souveraine. Le discours de dénonciation de l'oppression coloniale a fait d'elle l'incarnation d'un monde "inachevé" voire aliéné, privé de sa capacité à se structurer collectivement. Dans l'éloge du chaos, ce "Nous" qui sans être forcément magique, n'en a pas moins été conquis, serait-il en passe de disparaître à nouveau, faute cette fois-ci de n'être pas assez désordonné? (sur ce point, voir Chivallon: 1993, 1994)

¹⁷ Je ne peux manquer de mentionner ici le bel article de Sylvia Ostrowetsky "Civilités passagères" qui nous parle de la ville comme d'une croisée: celle du rassemblement, de l'enracinement d'un côté, celle de l'ouverture, du départ, du déracinement de l'autre.

Surréalisme et Sexualité:

le symbolisme de la féminité dans la quête d'identité de Aimé Césaire

par Sita E. Dickson LITTLEWOOD

La littérature antillaise a émergé comme un ensemble distinct d'écrits littéraires dans les années soixante quand la majeure partie de la région a obtenu son indépendance politique des pays colonisateurs européens. Le but primaire des premiers écrivains antillais a été la définition de la littérature antillaise ce qui a entraîné la définition de l'identité antillaise. Néanmoins les Antillais forment un peuple transplanté. La majorité de la population actuelle se compose des descendants des esclaves africains transplantés dans les colonies au service de l'économie des plantations. En minorité sont les descendants des propriétaires de plantation européens, des travailleurs sous contrat unilatéral et d'autres, qui se sont rendus nécessaires au fonctionnement de l'économie coloniale.

Le conditionnement sociologique qu'apportait le maintien du système économique a produit une hiérarchie de couleur et de classe sociale, d'après laquelle la couleur plus ou moins foncée de la peau de la majorité de la population et son héritage africain a une valeur inférieure dans la culture européenne de l'élite. Dans les Antilles françaises, où le contrôle politique et économique français est un fait réel, la politique officielle d'"assimilation"¹¹ culturelle perpétue ce conditionnement.

Le mouvement de "négritude" que développaient les intellectuels francophones noirs pendant les années trente, cherchait à redresser l'aspect négatif dans la perception d'être noir par une redéfinition de la négritude en termes noirs. Le mouvement tendait à ce but par le moyen

Aimé Césaire

de la littérature, et la poésie a été le genre choisi par Aimé Césaire, Léon Damas et Leopold Senghor.

Pour les Antilles, où l'apparition relativement tardive d'une éducation formelle dans la culture littéraire écrite a assuré la survie de traditions orales pré-littéraires et a produit une dichotomie linguistique, le choix d'un moyen appartenant à la culture littéraire de la langue officielle et non pas à la culture orale de la langue parlée au premier coup d'oeil ne s'accorde pas avec les objectifs du mouvement de la "négritude".

C'est, cependant, au concept surréaliste d'acte poétique en tant qu'"aventure", avec laquelle on part à la recherche de "voyance" et de "connaissance", qu'il faut fixer la motivation littéraire des écrivains de la "négritude": la nature de "voyance" et "connaissance", comme "the characteristics of black culture on which all interpreters of negritude agreed, were antipodal to Western values of rationalism, technology, Christianity and individualism" (Eshelman & Smith 1983:7)².

Dans *Poésie et connaissance* (1945) Aimé Césaire, théoricien de la "négritude", poète, dramaturge et politicien, fait une distinction entre "la connaissance scientifique" de la civilisation occidentale et "la connaissance artistique" dont l'expression se trouve dans les relations intuitives et sentimentales entre l'homme primitif et son milieu. Les théoriciens de la "négritude" croyaient que les noirs antillais et africains étaient historiquement plus proches de l'expérience de "la connaissance artistique", et ont attribué la répression du sentiment d'individualité des noirs à sa relégation à l'état d'autre par "la connaissance scientifique".

Pour les surréalistes le langage est un produit des valeurs occidentales et ils se sont donné pour but de détruire ce qui fait du langage un agent du status quo. Pour Césaire, ainsi que pour Mallarmé, il a fallu restituer le langage à "l'état pur" (Césaire 1973:170), où le langage cesse d'être un faux système de signes par lesquels on transmet la signification, et devient un geste dont la signification provient de sa forme et de sa juxtaposition avec d'autres gestuelles. Par cette interprétation du langage on arrive à l'idée de "vates", où le mot a le pouvoir de transformer une réalité en une autre réalité. Cette idée a contribué au concept Césairien de la fonction de "démiurge"³ du poète.

Pour arriver au but de la "négritude" de remplacer l'image du noir inférieur sans autre histoire que la traversée par une image positive de la

Sita Dickson LITTLEWOOD

négritude, les écrivains du mouvement cherchaient à réaliser la fonction de démiurge du poète en tant que manipulateur du langage pour redéfinir l'univers d'après la mythologie noire.

En Césaire la grande tradition surréaliste s'achève, prend son sens définitif et se détruit: le surréalisme, mouvement poétique européen, est dérobé aux Européens par un Noir qui le tourne contre eux et lui assigne une fonction rigoureusement définie. (Sartre 1969:28).

A vrai dire, le mot "redéfinition" est contradictoire à l'idéal poétique Césairien d'absence de définition, par lequel l'acte poétique non-rationnel et spontané réalise la voyance qui révèle la véritable essence de la négritude. Césaire interprète l'aventure surréaliste comme une "redescente en soi" (Sartre 1969 :13) dans "l'être-dans-le-monde du Nègre" (Sartre 1969:29), ce qui réduit l'acte poétique non pas à un moyen de réalisation, mais plutôt à une fin en elle-même.

Les mots de Césaire ne décrivent pas la négritude, ne la désignent pas, ne la copient pas du dehors comme un peintre fait d'un modèle: ils la font; ils la composent sous nos yeux. (Sartre 1969:28).

Pour Césaire, c'est l'acte poétique qui retire la définition du soi et la sphère de la connaissance scientifique qui "nombre, mesure, classe et tue" (Césaire 1973:112) et la replace au milieu de "l'univers joué et mimé" (Césaire 1973:120) de la connaissance artistique. Dans *Poésie et connaissance* il cite André Breton:

C'est des poètes malgré tout, dans la suite des siècles qu'il est possible de recevoir et permis d'attendre les impulsions susceptibles de replacer l'homme au coeur de l'univers, de l'abstraire une seconde de son aventure dissolvante, de lui rappeler qu'il est pour toute joie extérieure à lui un lieu indéfiniment perfectible de résolution et d'écho.

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Et c'est en vain qu'on cherchait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. (Césaire 1973:117)

Dans le schéma poétique Césairien établi dans *Poésie et connaissance*, la réalisation du point surréaliste donne la possibilité de la redéfinition de la négritude, parce que c'est de la polarisation de la perception que viennent

Aimé Césaire

les préjugés raciaux et culturels. Le concept de la négation des polarités s'intègre, donc, dans le fonctionnement de sa poésie et de son théâtre où elle opère sur plusieurs plans. Elle est développée principalement dans les relations entre la voix narrative et le personnage omniprésent du pays.

Dans le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), le pays auquel le moi poétique revient afin de se redécouvrir est féminin. Cependant, sa féminité provient de son alérité, ou de l'expérience de la domination et de l'exploitation (masculines) qui sont les résultats d'une imposition de la connaissance scientifique. Sur le plan de l'acte poétique Césairien, le pays est aussi l'esprit créateur réprimé qu'il faut libérer pour arriver à la voyance ou à la connaissance artistique, ou le corps avec lequel il faut réunir l'âme pour transcender l'altérité.

Le *Cahier* commence avec des images d'une terre aride et stérile. Son silence et son inertie, qui sont exprimés par la répétition de la locution "Au bout du petit matin", sont des éléments de sa stérilité qui s'assimile à l'altérité de la féminité des Antilles:

incapable de croître le suc de cette terre, embrassée, rognée,
réduite en rupture de faune et de flore.
(Eshelman & Smith 1983:40).

La voix narrative proclame: "Je retrouverai le secret des grandes combustions" (Eshelman & Smith 1983:42). Le processus de restitution de la voix et de la fécondité à l'île est le processus par lequel l'acte poétique tend à établir l'identité antillaise d'après les propres termes de l'île, et finit par proposer le poème même comme voix de l'île.

Pour que le *Cahier* devienne la voix de l'île, il faut également que l'acte poétique devienne l'acte de libération du moi poétique de la perception de soi antillaise déterminée par le Je occidental qui le rend autre. Parce que la perception du Je est gouvernée par la connaissance scientifique masculine, il faut dépasser la féminité imposée de l'altérité, ce qui entraîne, donc, une redéfinition de la sexualité de la part du moi poétique. Au commencement du *Cahier* la féminité de l'île est répugnante:

-Au bout du petit matin, ce plus essentiel pays restitué à ma gourmandise, non de diffuse tendresse mais la tourmentée concentration sensuelle du gras téton des mornes avec l'accidentel palmier comme son germe durci, la jouissance saccadée des torrents et depuis Trinité jusqu'à Grand-Rivière,

Sita Dickson LITTLEWOOD

le grand-lèche hystérique de la mer.
(Eshelman & Smith 1983:38).

La masculinité est impuissante:

-Au bout du petit matin, la vie prostrée, on ne sait où dépêcher ses rêves avortés, le fleuve de vie désespérément torpide dans son lit, sans turgescence ni dépression, incertain de fluer, lamentablement vide, ...
(Eshelman & Smith 1983:40).

Et la vision créatrice du moi poétique prophétise un rétablissement de la sexualité et de la voix:

-Et ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes, et la créature tout entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme.
(Eshelman & Smith 1983:40).

Pour l'homme antillais, que l'expérience de l'esclavage a pratiquement réduit à l'état d'étau, la prise de responsabilité de la sexualité est le premier pas vers le chemin de la libération de la perception du soi de la masculinité incomplète de l'altérité. Le moi poétique se retrouve face à face avec sa masculinité dénaturée quand il rencontre un nègre dans un tramway qui, vu par des yeux européens, est repoussant (Eshelman & Smith 1983:62). Par conséquent la voix narrative recrée la sexualité mâle par la langue: "notre point en avant/ Des mots?" (Eshelman & Smith 1983:48). Le symbolisme phallique de la "pagaie" qui gouverne la "pirogue" (laquelle remplace le "negrifier" vers la fin du poème) signale le rétablissement de la masculinité:

et voici par vingt fois d'un labour vigoureux
la pagaie
forcer l'eau
la pirogue se cabre sous l'assaut de la lame
dévie un instant
tente de fuir, mais la caresse rude de la pagaie la vire
alors elle fonce, un frémissement parcourt l'échine de la vague
la mer bave et gronde
la pirogue comme un traineau file sur le sable.
(Eshelman & Smith 1983:72).

Le rétablissement d'une masculinité entière, cependant, requiert la participation volontaire d'une autre femme dans l'acte sexuel.

Aimé Césaire

La première image concrète d'une femme est le personnage de la mère:

...ma mère dont les jambes pour notre faim inlassablement pédaient, pédaient de jour, de nuit par ces jambes inlassables qui pédaient la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim de jour et de nuit.
(Eshelman & Smith 1983:40).

Elle est aussi pitoyable que le nègre dans le tramway est repoussant. Il faut aussi libérer l'Antillaise de l'altérité de la perception masculine de l'homme européen et antillais dans laquelle elle n'est qu'une femme de ménage, un gagne-pain ou une nounou.

Pour qu'elle s'unisse à l'image de l'amante, dénotée par l'emploi du "toi" familier quand la voix narrative s'adresse au pays natal, il faut que sa libération se réalise en termes féminins. Ces termes dérivent de son rôle de mère. Au premier plan se place l'amour (témoigné par sa lutte contre l'oppression économique pour ses enfants).

La capacité d'amour est une des qualités que Césaire attribue à la connaissance artistique dans *Poésie et connaissance*. Comme pour Rimbaud, les extrêmes non réfrénés d'émotion sont un élément de la libération de l'imagination essentiel pour arriver à la voyance.

C'est dans cet état de crainte et d'amour, dans ce climat d'émotion et d'imagination que l'homme a fait ses premières découvertes, les plus fondamentales, les plus décisives.
(Césaire 1973:114).

Un amour tendre et tactile est aussi la force qui réunit le moi poétique éloigné (et masculin) du *Cahier* avec le pays natal (féminin):

Iles annelées, unique carène belle
Et je te caresse de mes mains d'océan,
Et je te vire de mes paroles alizées.
Et je te lèche de mes langues d'algues
Et je te angle hors-filibuste
(Eshelman & Smith 1983:74).

L'amour est à la fois l'émotion requise pour approcher l'île et son pouvoir. Dans *Ferments* (1960), l'île et le personnage de la mère s'unissent quand la voix narrative se réfugie au bord de la mer et se console avec le berçement des vagues.⁴ La libération essentielle de

Sita Dickson LITTLEWOOD

l'amour est réalisée quand la masculinité et la féminité s'unissent dans l'acte sexuel, qui libère également la sexualité masculine et féminine de l'altérité. La suite de la citation dans laquelle l'imagerie d'une conquête sexuelle souligne le mouvement de la pirogue illumine la transformation et la féminisation de la masculinité par l'union:

Tenez je ne suis plus qu'un homme, aucune dégradation,
aucun crachat ne le conturbe,
je ne suis plus qu'un homme qui accepte n'ayant plus de colère
(il n'y a plus dans le cœur que de l'amour immense, et qui brûle)
(Eshelman & Smith 1983:72).

L'acceptation née de l'amour est ce qui relève la négraille (féminine) de sa posture couchée:

debout et non point pauvre folle dans sa liberté et son dénuement maritimes
girant en la dérive parfaite
et la voici:
plus inattendument debout
debout dans les cordages
debout à la barre
debout à la boussole
debout à la carte
debout sous les étoiles
debout
et
libre
et le navire lustral s'avance impavide sur les eaux écroulées
(Eshelman & Smith 1983:80).

Tandis que l'acte sexuel symbolise métaphysiquement l'amalgamation des deux sexes en une seule entité, le potentiel de cette union s'exprime par le désir de reproduction:

et toi veuille astre de ton lumineux fondement tirer
lemurien du sperme insondable de l'homme la forme non osée
que le ventre tremblant de la femme porte tel un mineraï!
(Eshelman & Smith 1983:66).

L'enfant dans la poésie de Césaire, bien qu'il n'apparaisse pas souvent, est un personnage positif qui peut symboliser l'espoir.⁵ Egalelement le "germe" (non durci), ou l'enfant, peuvent représenter aussi l'évocation Césairienne du point surréaliste:

Sang! Sang! tout notre sang ému par le coeur mâle du soleil

Aimé Césaire

ceux qui savent la féminité de la lune au corps d'huile
l'exaltation réconciliée de l'antilope et de l'étoile
ceux dont la survie chemine en la germination de l'herbe!
Eia parfait cercle du monde en close concordance!
(Eshelman & Smith 1983:68).

En dépit des voix distinctes qui fonctionnent à des niveaux thématiques différents dans le *Cahier*, le poème peut être vu comme un monologue dramatique du rapprochement avec le soi. Ici la dichotomie mâle/femelle est un aspect de la quête de synthèse qui dirige l'acte poétique de Césaire. D'un autre côté, le théâtre de Césaire a été décrit comme poétique. Cela est sans doute le résultat de la domination de son schéma poétique sur les thèmes de ses pièces. On peut aussi regarder son théâtre comme une concrétisation de ses voix poétiques en personnages.

Si le mot devient geste par la manipulation du langage poétique de Césaire, l'inverse fonctionne dans son théâtre où la réalité physique de la masculinité ou de la féminité d'un personnage est liée à l'opposition thématique entre le silence et le verbiage visionnaire des tragédies. *La Tragédie du Roi Christophe* (1963) tout autant qu'*Une Saison au Congo* (1966) traite des problèmes de la création d'une nation où l'impulsion créatrice s'oppose aux forces de conservation et de préservation inhérentes à la nature.

Les traits de démiurge des héros des tragédies se manifestent dans l'obsession de Christophe pour l'architecture et la fascination des mots chez Lumumba. Leur échec dans la traduction de leurs visions respectives en réalité est, en effet, leur échec à devenir les voix de leurs pays nataux. Dans le *Cahier*, c'est l'établissement des liens de communication entre le pays natal et le moi poétique (développé dans la dichotomie mâle/femelle Césairien) qui permet à l'acte poétique de devenir la voix de l'île. Dans les tragédies cependant, l'incompatibilité des sexes paraît même mettre en doute les chemins pris vers la redéfinition du soi par la "négritude".

En dépit des meilleures intentions des héros tragiques, leurs tentatives de redéfinir leurs pays nataux perdent l'intégrité de la "négritude" au fur et à mesure qu'ils se fixent sur le façonnement d'une vision d'après un modèle européen. Christophe se met à la création d'une cour européenne, et Lumumba recherche l'aide, et ainsi l'approbation, des Nations Unies pour sa politique. Au contraire, le personnage féminin Césairien adopte une attitude discrète: elle n'apparaît que rarement ou brièvement en

scène, elle parle peu et elle n'exprime aucun désir de se définir ni de définir les autres.

Sa perception de soi est enracinée dans un concept de féminité qui émerge de l'accomplissement des rôles féminins traditionnels de mère et d'épouse qui appartiennent à toutes les sociétés. Il n'y a pourtant pas de sentiment d'infériorité ni de soumission lié à la perception de soi. On cite par exemple les mots de Mme Christophe qui exprime sa désapprobation des projets de son mari:

Une couronne sur ma tête ne me fera pas
devenir
autre que la simple femme
la bonne nègresse qui dit à son mari
attention!
(Césaire 1963:63).

La nature des critiques par les femmes contre la politique de leurs époux indique leur fonction dramatique, car leurs avertissements ont leur origine non pas dans une évaluation rationnelle de la situation politique fondée sur l'expérience ou sur le savoir-faire technique, mais dans leur perception de l'environnement, laquelle est fondée sur l'intuition, et, dans le cas de Pauline Lumumba, est le résultat d'un cauchemar:

Patrice, j'ai peur ... Mon Dieu!
Mon Dieu! Je sens dans l'ombre ces poussées de haine, et je vois partout des termites, des crapauds, des araignées, toutes ces vilaines bêtes au service de l'envie.
(Césaire 1963:83).

En termes du schéma poétique Césairien de *Poésie et connaissance*, les deux épouses fonctionnent d'après la connaissance artistique, et s'opposent aux liens de leurs maris avec la connaissance scientifique exprimée par leur désir d'imposer l'ordre et la forme à leurs pays nataux.

Bien que Pauline craigne pour la vie de Patrice, elle n'agit qu'avec circonspection. Elle est incapable de proposer une voie alternative au développement national parce que l'idée d'un développement défini est antithétique à la nature de la connaissance artistique. Parallèlement, les deux héros tragiques ignorent les avertissements de leurs femmes. Christophe refuse d'avoir à discuter de politique avec sa femme, et Patrice ne considère les craintes de Pauline que comme des produits de la folle imagination des femmes. Comme dans le *Cahier*, le silence et

Aimé Césaire

l'étouffement de la voix féminine de la nature indiquent un manque de communication avec le pays natal dans ses propres termes. Dans les deux tragédies cet échec est inséparablement lié à la perception partielle de la féminité du personnage féminin Césairien.

Au commencement de *La Tragédie*, Hugonin, qui joue le rôle du bouffon avec toutes ses implications Shakespeariniennes, harcèle sexuellement La Marchande (Acte 1, scène 2). Sa perception de l'Antillaise conditionnée par sa libido ne se distingue qu'en surface de celle de Christophe qui émerge plus tard quand il évalue les paysannes d'après leur fonction reproductrice en leur assignant des maris (Acte 2, scène).

La perception que Lumumba a de Pauline est également partielle et motivée par l'idéologie. Il la voit comme la personnification d'un Congo libre, un député qui le remplacera dans ses luttes politiques quand il mourra:

... je t'ai toujours appelée en moi-même, Pauline Congo! Si bien que je n'ai jamais soufflé une pensée de pierre rougie sur le chanvre de ton nom double, sans que tu ne m'aies doublément aidé à dominer une faiblesse, et sur la plus mince crête on me verra prêt à défier tout entier le monde, si, Pauline, je sais pouvoir compter sur toi. Si je disparaîs, je laisse aux enfants une grande lutte en héritage, tu les aideras, les guideras, les armeras ...

(Césaire 1963:106-107).

Bien qu'il reconnaise et se fortifie de la maternité de son épouse, il n'est pas conscient que la force maternelle féminine ne peut pas se transformer en force politique. La réponse de Pauline exprime les soucis d'une épouse et d'une mère qui définissent sa féminité, et souligne l'aliénation de Lumumba de la connaissance artistique en suggérant l'échec de sa part à jouer les rôles complémentaires de mari et de père:

Je n'ai pas nom de pays ni de fleuve! mais nom de femme! Pauline! Veux-tu qu'on mevoie un jour, la tête rasée, à suivre un cortège funéraire? Et les enfants, en feras-tu des orphelins?

(Césaire 1963:106)

Bien que Mme Christophe et Pauline Lumumba soient vocalement réduites au silence du pays natal, la nature fonctionne également en tant que personnage, comme lorsqu'une tempête arrête la construction de la citadelle dans *La Tragédie*, ou qu'elle parle par la voix d'un autre personnage. Dans *Une Saison* Kala, un vieux chef, défend aussi l'ordre naturel. Dans ses discours avec Lumumba il exprime un respect pour la

nature et un soin qui contrastent avec l'impétuosité de Lumumba. Remarquant l'opinion publique retournée contre lui, Kala déclare sa fonction dramatique: "Kala est une femme devant Lumumba! ... Kala est la femme de Lumumba!" (Césaire 1963:81). Son soliloque de protestation contre les méthodes de Lumumba le représente comme la voix de la sagesse populaire qui parle pour le maintien des traditions qui se conforment à l'ordre naturel:

Ce que je lui reprocherais le plus, ce serait peut-être ça, cette mobilité! Agité! Excité! Une flamme qui court, qui court! Un oiseau batailleur avec sa tête cherchant sur qui foncer!

Nos ancêtres avaient raison, le vrai chef ne s'agit pas. Il est. Il demeure. Il se concentre. C'est un concentré d'être.

Le concentré du pays. Et se concentrant, doucement il rayonne...
(Césaire 1963:80-81).

La féminité des poèmes de Césaire réapparaît dans *Une Saison* avec le personnage d'Hélène. Le dialogue qui a lieu entre Hélène et Lumumba quand ils dansent (Acte 2, scène 6) réitère la dichotomie mâle/femelle du schéma poétique Césairien. On peut voir Hélène comme l'alter ego de Lumumba, le soi réprimé femelle ou le corps.

Pendant la danse, qui fournit une représentation physique de la dépendance mutuelle de la masculinité et de la féminité, c'est Hélène qui est consciente du potentiel d'une union réussie:

Voilà notre danse dansée
et le refrain qui ferme sa corolle
comme, fière d'avoir soutenu l'insoutenable,
se ferme, incendiée et comblée,
la fleur pavonie
(Césaire 1963:71).

Lumumba, de son côté s'inquiète de l'expression d'une masculinité qui exclut ce qui est féminin. Il ignore la dépendance mutuelle de masculinité et féminité que le moi poétique du *Cahier* redécouvre pour énoncer la vision poétique:

Je danse l'affleurement de l'homme et sa salive, le sel! Et l'homme seul, au profond de soi-seul éprouve dans le dégoût sa chair de cassave fade.
(Césaire 1963:77).

Aimé Césaire

Christophe, pourtant, n'admet pas sa propre sexualité. Sa réglementation des activités de ses sujets trahit son obsession de la répression du moi physique. Son incapacité à réconcilier les éléments masculins et féminins du moi se traduit par sa paralysie à l'Acte 2, scène 3.

Les deux tragédies de Césaire se terminent avec la mort des héros incapables de dépasser l'imperfection fatale d'une masculinité malencontreuse. Dans *La Tragédie*, le déshabillage des personnages dans la scène finale exprimant la désagrégation de l'illusion théâtrale de réalité peut être vu comme symbolique de la désagrégation de la réalité humaine où masculinité et féminité sont opposées, et le triomphe correspondant de la nature. Dans *Une Saison* le triomphe inévitable de la nature ne se distingue pas si facilement. La Mort de Lumumba a toutes les connotations d'un martyre avec l'emphase placée sur le décès du chef pour la survie du groupe.

Bien que la "crucifixion" de Lumumba le lie à l'androgynie spirituel du mythe chrétien du Christ célibataire, ni l'un ni l'autre des deux héros n'arrive au dépassement de la polarisation de la masculinité et de la féminité qui obstrue la réalisation de la vision. Etant donné le désenchantement évident de Césaire avec le pouvoir du mot poétique exprimé dans *Ferments* et son abandon de la poésie en faveur du théâtre dans les années soixante, la mise en scène dramatique du thème de l'échec du visionnaire prépare le chemin pour la résolution dramatique du point surréaliste avec le personnage d'Ariel dans *Une Tempête* (1969).

Une Tempête, une adaptation de *The Tempest* de Shakespeare et la dernière pièce de Césaire, cherche à unir les forces poétiques de masculinité et féminité en un seul, personnage, Ariel, qui fonctionne aussi comme la voix de l'île. En opposition avec la concentration sur les héros des tragédies, l'île est le personnage central du drame et se présente comme un personnage autoritaire qui influe sur le psychisme de ses habitants ou s'oppose aux projets de ceux qui veulent l'exploiter.

L'île souffre aussi de l'altérité d'une perception masculine. Ceux qui y arrivent la voient en termes de son potentiel à remplir leurs besoins: Gonzalo exprime le désir d'exploiter ses ressources naturelles de guano, tandis que deux de ses citoyens, Prospero et Caliban, s'opposent l'un à l'autre pour la dominer.

Sita Dickson LITTLEWOOD

La perception contradictoire féminine de l'île est représentée par Miranda. L'île est le seul foyer qu'elle ait connu et sa perception de l'île provient d'une connaissance intime de ses secrets et entraîne une appréciation respectueuse de sa beauté.

Le langage de sa proposition de faire visiter l'île à Ferdinand annonce le langage des poèmes plus récents de *Moi laminaire...* (1982), qui mettent en relief les aspects de l'île les moins remarquables, et cependant durables, mais qui sont ignorés par les personnages masculins:

J'espère que vous vous plairez parmi nous, l'île est si jolie. Je vous montrerai les plages et les forêts, je vous nommerai les fruits et les fleurs, je vous ferai découvrir un monde d'insectes, des lézards de toutes les couleurs, des oiseaux... (Césaire 1969: Acte 1, scène 2).

Son emploi du verbe "nommer" reprend l'idée Césairienne de "nommer les choses martiniquaises".

Miranda est moins mondaine que Mme Christophe et Pauline Lumumba. Elle est plus fille que mère ou épouse, et donc plus vulnérable à la domination masculine dans ses relations avec son père ou avec Ferdinand, qu'elle prend à tort pour un dieu lors de leur première rencontre. Mais son innocence et sa naïveté permettent aussi que ses liens avec l'île se rapprochent de la connaissance artistique de Césaire. Sa perception de son identité exclut la féminité d'altérité:

Vous vous moquez mon père, sauvageonne je suis, et m'en voyez fort aise! Quelque chose comme la reine des pistils des pistes et des eaux vives, toujours à courir pieds nus parmi les épines et les fleurs, respectée des unes et caressée des autres (Césaire 1969: Acte 1, scène 2).

En dépit de la vulnérabilité de sa jeunesse, les relations que Miranda a avec son père et avec Ferdinand (l'unique homme qu'elle ait jamais rencontré) sont gouvernées par l'amour puissant attribué à la féminité du schéma poétique Césairien. C'est l'amour que Miranda et Ferdinand éprouvent l'un pour l'autre qui permet à ce dernier de supporter la dégradation et l'humiliation de faire son service comme l'esclave de Prospero. Humiliation assimilable à la "descente en enfer" du moi poétique du *Cahier*.

Le concept d'amour comme catalyseur pour une mutation fait intégralement partie de la personnification de Miranda et indique ses

Aimé Césaire

liens avec le point surréaliste. Sa propre mutabilité fonctionne quand elle tombe amoureuse de Ferdinand, tandis que le potentiel de leur amour pour effectuer des changements se réalise quand leur mariage résulte en la réunion de l' "innocent royaume de fleurs" et du "moins innocent royaume d'hommes" (Acte 3, scène 5).

C'est l'aspect de mutation/mutabilité qui unit inséparablement Miranda à Ariel. Au début de la pièce Prospero les critique tous les deux pour leur expression de compassion envers les victimes du naufrage, les unissant ainsi à la notion de capacité féminine pour l'émotion. Tout comme pour Miranda, l'île est le seul foyer qu'Ariel ait connu. Cependant, "il" éprouve un rapport beaucoup plus intime et masculin avec l'île, ce qui se reflète par son pouvoir de maîtriser ses forces (d'où son utilité pour Prospero). Néanmoins, opposant l'impulsion masculine à dominer exprimée par Prospero et Caliban, Ariel ne choisit pas d'exercer son pouvoir pour la domination personnelle ni pour la définition. Au contraire, "il" personnifie un mélange androgyne des réponses à l'île masculines et féminines. Cela s'exprime mieux par son désir d'exercer son pouvoir en coopération, et pour l'amélioration de la collectivité:

J'ai souvent fait le rêve exaltant qu'un jour, Prospero, toi et moi, nous entreprenions, frères associés de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres: patience, vitalité, amour, volonté aussi et rigueur, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l'humanité périrait d'asphyxie.

(Césaire 1969: Acte 2, scène 1)

Ariel, comme le point surréaliste, embrasse l'idée de la réalisation de l'individu dans la collectivité, où les polarités de masculinité et féminité sont nullifiées. Ici le défaut de définition correspond au manque textuel des particularités topographiques de l'île. Le manque de forme du personnage et de l'île, pourtant, est un élément du point surréaliste qui, d'après Césaire, est "l'ambition poétique elle-même" (Césaire 1973:117). Dans son avant-propos de *Moi laminaire ...*, Césaire souligne la fonction du crépuscule comme point de résolution des polarités et son expression potentielle pour la réalisation de la connaissance poétique.

C'est peut-être à cause de la personification illusoire d'Ariel que certains critiques (Ngal 1970) l'ont pris pour le mulâtre dans la lutte anti-colonialiste des Antilles, où Caliban représente le rebelle du "Black Power" et Prospero le colonisateur européen. Cependant, Ariel se voit non pas comme l'agent de Prospero, mais comme l'agent de l'île

Sita Dickson LITTLEWOOD

exerçant son pouvoir à effectuer les "sea-changes" de *The Tempest* de Shakespeare. Pour répondre à la critique de Caliban contre son refus de se rebeller contre Prospero, Ariel dit:

Ni violence, ni soumission. Comprends-moi, c'est Prospero qu'il faut changer. Troubler sa sérénité jusqu'à ce qu'il reconnaisse enfin l'existence de sa propre injustice et qu'il y mette un terme.
(Césaire 1969 : Acte 2, scène 1).

Par Ariel, l'île effectue un changement en Prospero, qui, au lieu de quitter l'île pour reconquérir sa souveraineté, préfère rester pour établir de nouveaux rapports avec Caliban et l'île.

Ariel, comme Caliban et l'ancêtre noir de l'Antillais, connaît l'esclavage. D'abord "il" est retenu captif à l'intérieur d'un arbre, puis est libéré par Prospero pour devenir son esclave. Comme esclave de Prospero, de même que l'Antillais noir en fait l'expérience sous le colonialisme européen, il est intégré dans la masculinité de la connaissance scientifique. Pour Ariel, ainsi que pour le moi poétique du *Cahier*, la libération entraîne la connaissance de ce dont on a été libéré. Ariel perçoit son asservissement dans l'arbre comme une forme de libération de la même manière que la "descente en enfer" est nécessaire à la libération du moi poétique du *Cahier*:

...Après tout j'aurais peut-être fini par devenir arbre... Arbre, un des mots qui m'exaltent. J'y ai pensé souvent: Palmier! Fusant très haut une nonchalance où nage une élégance de poulpe. Baobab! Douceur d'entrailles des monstres! Demande-le plutôt à l'oiseau calao qui s'y clausre une saison. Céiba! Employé au soleil fier! Oiseau! Les serres plantées dans le vif de la terre!
(Césaire 1969: Acte 1, scène 1).

Parce que l'arbre est aussi un symbole Césairien du point surréaliste, "parce que l'arbre est stabilité, l'arbre est aussi abandon." (Césaire 1973:118), l'expression d'affinité d'Ariel avec l'arbre souligne l'éloignement thématique dans *Une Tempête* de la dichotomie mâle/femelle, ou de la féminité imposée de l'altérité et la féminité requise de la démasculinisation, en même temps qu'elle souligne une approche à la mutabilité sexuelle de l'androgyne. Dans *Une Tempête* la "floraison" (Césaire 1973:118) de l'arbre ou l'expression de la voix de l'île est le résultat de l'union du masculin et du féminin, non pas par l'acte sexuel, mais dans l'androgyne également productif d'Ariel. A la fin de la pièce Ariel devient la voix de l'île en exprimant sa vision du rôle de l'île dans la quête d'identité des Antilles:

ARIEL

M'ennuyer! Je crains que les journées
ne me paraissent courtes!
Là où les cécropies gantent d'argent l'impatience
de leurs mains
Là où les fougères délivrent d'un cri vert
le noir tronçon tête de leur corps sacrifié
Là où la baie enivrante mûrit l'escale
pour le ramer sauvage
par la gorge de l'oiseau musicien
je laisserai tomber
une à une
chacune plus délectable
quatre notes si douces que la dernière
fera lever une brûlure
dans le cœur des esclaves les plus oublious
Nostalgie de Liberté!

PROSPERO

Dis donc, tu ne vas quand même pas me mettre le feu au monde avec ta
musique!

ARIEL (comme ivre)

Ou bien dans la savane pierreuse
je serai, perché sur la hampe de l'agave
la grive qui lance au trop patient paysan
son cri moqueur:
"Pioche nègre! Pioche nègre!"
et l'agave allégée
se redressera de mon vol
en solennel drapeau!
(Césaire 1969: Acte 3, scène 5).

L'oeuvre de Césaire crée un schéma de féminité symbolique qui puise dans l'histoire antillaise autant que dans la réalité sociale et politique. Etant donné que Césaire a vu "la négritude mesurée au compas de la souffrance" (Eshelman & Smith 1973:76), et qu'il présente l'altérité comme une féminité négative, le procédé qu'il utilise pour réaliser l'androgynie dans sa résolution poétique de la crise d'identité post-coloniale ouvre peut-être le chemin pour l'émergence d'un sentiment de l'individualité antillaise qui dépasse la lutte entre les sexes dans le féminisme occidental.

Artistiquement il réussit la création d'une voix toute antillaise des idées qui ont contribué au surréalisme, et sa représentation symbolique de la sexualité humaine au service des buts de la "négritude" a une portée qui s'étend bien au-delà des sphères politiques et littéraires.

Références

Césaire, Aimé. 1973. "Poésie et connaissance." In *Aimé Césaire l'homme et l'oeuvre*. L. Kesteloot & B. Kotchy. Paris: Présence Africaine.

Césaire, Aimé. 1983. *Cahier d'un retour au pays natal. Aimé Césaire, the collected poetry*, edited by C. Eshelman and A. Smith. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Originally published 1956, Paris: Présence Africaine.

Césaire, Aimé. 1983. *Ferments*. In *Aimé Césaire, the collected poetry*, edited by C. Eshelman and A. Smith. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Originally published 1960, Paris: Editions du Seuil.

Césaire, Aimé. 1963. *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris: Présence Africaine.

Césaire, Aimé. 1966. *Une saison au Congo*. Paris: Editions du Seuil.

Césaire, Aimé. 1983. *Moi laminaire ...* In *Aimé Césaire, the collected poetry*, edited by C. Eshelman and A. Smith. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Originally published 1982, Paris: Editions du Seuil.

Condé, Maryse. 1978. *Cahier d'un retour au pays natal Césaire. Analyse critique*. Profil d'une oeuvre No.63. Paris: Hatier.

Eshelman, Clayton, and Annette Smith. 1983. *Aimé Césaire, the collected poetry*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Kesteloot, Lilyan and Barthélémy Kotchy. 1973. *Aimé Césaire L'homme et l'oeuvre*. Paris: Présence Africaine.

Aimé Césaire

Kesteloot, Lilyan. 1983. *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. 8th ed. Université de Bruxelles.

Mbom, Clément. 1979. *Le Théâtre d'Aimé Césaire*. Luçon: Fernand Nathan.

Ngal, G. 1970. 'Le théâtre d'Aimé Césaire. une dramaturgie de la Décolonisation'. *Sciences Humaines* 35, no.140: 613-631.

Sartre, Jean-Paul. 1969. "Orphée noir". In *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et Malgache de langue française*, edited by L.S.Senghor. Paris: Presses Universitaires de France.

Notes

¹ In the 1940s Martinique and Guadeloupe chose not to sever their political ties with their colonial mother country and today are classified as Départements d'Outre Mer (DOM). The term "assimilation" refers to the process by which the DOM islands are officially, politically, economically and culturally integrated into the metropolitan French way of life.

² See Kesteloot 1983 chapter 5.

³The term refers to the notion of the artist as a creator.

⁴ These particular images occur in first two poems of the collection (Eshelman & Smith 1983).

⁵ See for example the last poem of the collection *Ferremens* (Eshelman & Smith 1983).

Writing in French from the Maghreb

Forging an identity: Algerian writers of the 20/30s

by Peter DUNWOODIE

Just as none of us is outside or beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography. That struggle is complex and interesting because it is not only about soldiers and cannons but also about ideas, about forms, about images and imaginings.

E. Said, *Culture and Imperialism*.

It is customary, when working on the literary production of colonial Algeria, to date the inception of 'Algerian literature' - as opposed to 'Orientalist' products - from the writings of the novelist Louis Bertrand (whose novels on Algeria were published between 1899 and 1910), although, personally, I would wish to underscore what I think he did actually initiate, namely the *ideologically*-inspired use of cultural products to adumbrate an as-yet purely fictional 'Algerian' specificity. Born in Lorraine in 1866, Louis Bertrand arrived in Algeria in 1891 and, within a few years of his return to Paris in 1897, he had launched what quickly became the founding myth of the Algerian settler population, 'l'Afrique latine': since Rome had settled and developed North Africa long before the Arab invasions, the 1830 conquest and subsequent colonisation were eulogised as a home-coming by the descendants of

these 'Latins', reclaiming a long-neglected inheritance. Archeological ruins like those at Tipasa, Djemila, Timgad or Cherchell became the emblems of a prior claim, historical markers of European anteriority and possession - while relegating the Arab to the status of intruder.

This construct was enthusiastically integrated into the self-representation of colonial intellectuals. Unlike Louis Bertrand, however, who systematically erased from his North-African grand narrative the Arab (and, to a lesser extent, Berber) components of the colony's population and integrated only the European immigrants, many intellectuals played down the importance of blood links (glorified in a Bertrand novel like *Le Sang des Races*). They preferred to ground their prognostications in the theories of writers like Taine, seeing race as a construct forged from *milieu*, heredity and culture. The effect of this shift of focus was to reject the exclusivity of any essentially biological interpretation - and to open the way towards a future pluralistic space englobed within French culture. It was, eventually, to coalesce around a mythologized Greco-Latin *génie*¹, and the agenda is quite explicit in this extract from a 1905 article on local artists in the *Revue Nord-Africaine (politique et littéraire) illustrée*:

Je [me suis] efforcé, (...) de déterminer certaines qualités, certaines manières d'être qui seront, sans doute, les marques particulières, originales, de tout un groupement d'individus qui, soumis aux mêmes conditions de vie, avec la même hérédité et la même éducation, auront, à la fin, un génie ethnique commun, et formeront une même race. J'ai été ainsi amené à constater l'évolution manifeste d'une Afrique latine reconstituée lentement, mais sûrement (...). J'ai cru entrevoir certaines causes qui (...) pourront contribuer à la genèse d'une race, et j'ai appelé cette race nouvelle: la race algérienne².

For both Bertrand and later intellectuals, however, the effective strategy was, from the outset, one of annexation and opposition - annexation of the term 'Algerian' to englobe French, Spanish, Italian, Maltese etc.; and opposition between both *Algérien / Arabe*, and *Français de France / Français d'Algérie*. Colonial periodicals such as *La Grande France* were influential platforms for the dissemination of such attitudes, and they show that 'culturalist' and 'biological' concepts of race cohabited somewhat uneasily for several decades. The (strictly relative) openness to the Muslim population evinced in the 'culturalist' argument was anathema to the majority of Europeans, however, and the following text - which adopts an overtly restrictive depiction of the people-in-the-making³ - is typical of the dominant (Bertrandian) discourse of exclusion:

Alger c'est, sous un ciel ardent, un carrefour de races où se prépare une race nouvelle. Celle du mélange des sangs latins, riche de la plastique des nations méditerranéennes (...) Dans ce creuset d'où sortira l'Algérien de l'avenir (...) il faut jeter la semence française (Louis Lambert, août 1903).

One of the aims of this strategy was to fix the fluctuating tensions of inclusion/exclusion generated by the French settlers' perception of their uneasy position between Europe and Africa⁴, and the novel played a crucial role in imagining, ordering and articulating the tensions and strategies involved in nation and identity-building. Algerian colonial literature, in other words, became a platform for the dissemination of imperialist ideology and an off-shoot of the literary movement dominant in France at the time it was launched by writers like Louis Bertrand, namely Realism. A well-established colonial novelist like Marius-Ary Leblond voices the opinion of the majority of contemporary artists when he writes:

aujourd'hui, le roman colonial (...) entend révéler l'intimité des races et même des âmes de colons ou d'indigènes; il n'est plus seulement une matière à aventures, il aborde les revendications et les grands problèmes sociaux ou spirituels (...) la littérature coloniale d'aujourd'hui prend enfin connaissance intime de l'homme dans la variété de ses races (p.346-7).

By 1910 the colony's literary output had been firmly established as a major player in the field of 'colonial' literature. The study⁵ - or, more precisely, the elaboration - of *l'âme algérienne* became the priority of writers with an in-depth knowledge of the *milieu* and specific 'Algerian' characteristics - especially writers born in the colony. But confined as it was within the racial hierarchical structure imposed in Algeria, their discourse functioned as a fantasised substitute for the racial fusion they knew to be impossible and/or undesirable - as one sees in a 1925 novel like *Cinq dans ton oeil* by Louis Lecoq or, 10 years later, *Ferhat instituteur indigène* by Albert Truphémus.

However, one of the colony's major Algerian-born novelists, Robert Randau (1873-1950) rejected the relationship implied by the term 'colonial', preferring to see Algerian fiction as a specific branch of the increasingly-popular French regionalist production. Randau is here articulating a key distinction, laying claim to both identity and specificity, *francité and algérianité*, in relations with metropolitan France, and rejecting the peripheral, dependent position implied in the colonial relationship. It represented a claim for recognition of a new status as insider/outsider, the same-yet-other, and his desire to identify and glorify - and, in so doing, *influence* - the essential characteristics of

the nascent 'Algerian people' became a central tenet of the 'Algérianiste' project that developed as a specifically targeted branch of the colonialist novel in the first decades of the century. While the group took shape officially from about 1920, some contemporary critics date the movement from 1907 with the publication by Robert Randau of a novel called *Les Colons*, subtitled '*Roman de la patrie algérienne*'. It was, wrote Marius-Ary Leblond

le premier grand roman écrit sur l'Algérie par un natif (...) le premier essai de constitution d'une mentalité algérienne, consciente de sa composition, volontaire, raffinée.

In 1921 Robert Randau and Louis Lecoq⁶ founded 'L'Association des Ecrivains Algériens'⁷, the colony agreed to finance a *Grand Prix Littéraire*, and *La Revue de l'Afrique du Nord* was founded, followed in 1924 by *L'Afrique*, which became the mouthpiece of the *Algérianiste* movement. Algeria, according to Randau, Lecoq and their colleagues, was in the process of shaping a *régionalisme intellectuel* which was independent, French, Algerian:

Nous ne désirons dégager notre autonomie esthétique qu'afin de pouvoir, libérés de certaines entraves, de certains préjugés, explorer à notre guise (...) notre patrimoine d'art (...) organiser en beauté les tendances esthétiques d'un peuple en formation (...) réaliser (...) une littérature algérienne, robustement française.⁸

Political differences may have created various realignments within the group - over autonomy or assimilation, for instance, as shown in Randau's openly 'autonomist' novel of 1911 *Les Algérianistes* - but their underlying ideological position is clear from the outset, as Jean Pomier reveals in a typically programmatic conclusion:

Le devoir littéraire algérien, quel est-il? "Coloniser" moralement la race algérienne (...).

Mais cette race, que sera-t-elle? Ethniquement, tout, sauf ethniquement français; moralement, rien, si ce n'est moralement français. L'Algérie perpétuera une culture française ou ne sera pas.

A nous donc, écrivains de cette terre, de remplir la mission qui nous incombe à l'égard d'âmes frustes, diverses, allogènes:

Créer une intellectualité.

Propager une culture.

Elaborer une unité d'âme.

Algerian writers

Louis Bertrand's essentially backward-looking *Afrique latine* was thus given a more prospective slant by the Algerianists who systematically envisage the settler population as a potential to be harnessed, a dynamism to be led to cultural, intellectual and spiritual maturity within the framework of French hegemony⁹. The (imperialist) aim for Louis Lecoq was to forge 'une âme française' from the disparate elements of the Algerian population; for Robert Randau, on the other hand, the (regionalist) task was to create 'une âme algérienne nouvelle autonome de l'âme française'¹⁰. The problematic nature of such mutually exclusive objectives was to resurface at regular intervals in *Afrique* as various writers attempted to promote a valorized difference without relinquishing the fundamental racial/cultural roots on which their claim to superiority, legitimacy and cultural development was based.

In the case of the Randau novel *Les Colons*, the Bertrand allegiance is displayed in the depiction of the settlers building a country and a people, since it reworks the dichotomy that was central to his vision: Algeria = energy and drive / France = debility and hesitation. Leblond, in his preface to *Les Colons*, enthused about

une race brutale, avide, pratique, franche, ayant naturellement en horreur les sentimentalités européennes et l'idéal universitaire qui anémient la France¹¹,

and Randau's depiction of an orgy, a bordello, a *bal masqué*, a *bal public* or a *café maure* are designed, as his hero puts it in an internal monologue, to valorize

des populations fortes et denses qui n'aiment pas à être gouvernées; (...) (alors) en attendant une nouvelle foi et des hommes neufs, travaillons à créer une robuste race, en oubliant la société d'Europe (284).

Frequently denigrated as 'un ramassis de soldatesque et de prostituées' by metropolitan critics [and in novels like Lucienne Favre's *L'Orientale* (1930) and *Le Casbah* (1937) or *La Mer rouge* (1923) by Maximilienne Heller] the colonists reacted by turning the insult into a declaration of vitality, as shown in *Les Colons*; and the vitality was valorized as an assertion of strength, superiority and, for Algerianists like Randau, Jean Pomier or Laurent Ropa, grounds for emancipation. As Randau's hero proclaims in the opening pages of the novel:

Notre pays doit s'attacher à se suffire à lui-même. Avant tout nous devons être des Africains! Tu as raison, fils; émancipons-nous, que diable! On s'imagine à Paris qu'il y a deux sortes de Français au monde, ceux d'Europe,

les maîtres, et ceux d'Algérie, les serviles. Hommes de l'Algérie, nous n'obéirons qu'aux lois bonnes pour l'Algérie et que nous aurons par avance discutées (p.12).

The young *Algérieniste* intellectuals argued that the political/economic phase of colony-building was complete and that their objective was to refine the 'Algerian' character. Via Randau's preface-manifesto to their first collective publication, *De treize poètes algériens* (1920), they proclaimed their intention to create

une littérature Nord-africaine originale, parce qu'un peuple qui possède sa vie propre, doit posséder aussi une langue et une littérature à lui... [signe de] la venue d'une littérature algérienne, robustement française, mais avant tout douée de caractères propres¹².

*

Reassured by their role within the global ideology of European supremacy, the Algerianists remained nevertheless painfully conscious that their self-proclaimed ethnic unity and specificity had little historical basis. Their response was to anchor their production to a mythical founding moment, located in their respectful recognition of Louis Bertrand as 'le promoteur de la formule et du modèle', as 'le grand précurseur'. In short, the Father from whom legitimacy descends, the initiator of a brave new world of 'Algerian literature' through which to forge an identity. But also, the Father whose approval is necessary to justify the validity of the enterprise, a bridge between the colony and Paris (the sole seal of approval for colonial artists and intellectuals, both then and later). Hence the linkage of the key exponent of the colonial novel, Marius-Ary Leblond, and the originator of the 'Algerian' novel, Louis Bertrand, when the latter succeeded Barrès in *L'Académie Française*, for the self-proclaimed heirs thereof, the algerianist novelists, could finally bask in the reflected respectability. The poor provincial cousin had, at last, been allowed across the Parisian threshold:

Avec Louis Bertrand, c'est le roman colonial, c'est la plus grande France, selon la belle et significative expression de M-A. Lebond, qui entrent - un peu tard - sous la Coupole et reçoivent droit de cité, officiellement, dans l'antique microcosme des lettres françaises (*Afrique*, novembre 1925).

It is thus on the basis of that prior vision - and its colonialist superiority - that the Algerianists constructed their *personnalité algérienne*,

Algerian writers

supposedly induced by the *milieu* and the climate. Algeria was portrayed as 'une grande école de volonté' (Randau, 1926) in which the settler is, as Randau writes in an overtly hyperbolic progression: *un volontaire, un oseur, un aventurier, un conquistador*¹³. The implication in this narcissistic self-representation is, of course, that since the novelist is now a product of the country (not a visitor), s/he shares this dynamism of a people-in-the-making, and the novel becomes the voice and the vehicle of the colony's still-nascent *algérianité*. Systematically reactivating Bertrand's founding myth, history, archeology and culture are interwoven to support the economic and political status quo and to quell the moral unease, a process well illustrated by this extract from a speech given by Jean Pomier at a banquet in honour of Louis Bertrand in October 1925:

vous avez pour nous tous rouvert les lourdes portes du Passé, et découvert à nos yeux éblouis le trésor ancestral que nous ne connaissons plus. Et nous nous sommes dès lors un peu moins senti les nouveaux riches d'un 1830.
 (...) La latinité morte, ressurgie en nous et par vous, devient du coup une justification honorable du fait brutal de l'occupation (...) analogue, somme toute, au droit d'héritage (*Afrique*, p.4-5).

The father-figure generates the antecedents, permits the erasure of the history of colonial violence and proffers the lineaments of the grand narrative which generates a sense of continuity, hence belonging. The Algerianist intellectuals are thus able to take their place gratefully in a historical process begun by the army, developed by the settler, to be brought to fruition in a final stage of intellectual colonisation, a sort of 'mental miscegenation' (B. Anderson).

*

The surface assertiveness inscribed in such novels is disrupted, however, throughout the period 1900 to 1930, since the closure to which they aspire fails to silence the uneasiness of a European population constantly aware that their identity was a construct grounded in difference, a fictive ethnicity rendered unstable because based solely on a double dichotomy which is both comforting and constantly under threat.

'Algériens nous sommes!' declared a famous text of the 1890s (Musette's *Cagayous*); 'Algerianus sum...' was the motto of the Algerianist writers of the 20s; and, in a typical passage in *Les Colons*, to the question 'n'êtes-vous pas de Valence ou de Murcie?', the locals reply : 'Pas nous; nos

pères. Nous, nous sommes naturalisés; nous sommes des Africanos libres' (240). Yet these texts are littered with the signs of the shifting frontiers which hamper the apparent fixity of that claim: '*Néo-Français... Africain... Arabo-Français... Franco-Berbère... Francitan... Algérien...*', these were the names invented to orientate the self-representation of the (European) inhabitants of an equivocal space called '*l'Afrique latine... la Francitanie... la Grande Berbérie... la patrie algérienne... la France mauritanienne*'. It is thus significant that, although a few Muslim-Algerian writers belonged to the Algerianist movement (Abd-El-Kader Hadj Hamou, Djamil Debèche, Mohammed Zerrouki, or Rabah and Akli Zenati for instance), it was not until 1933 that Robert Randau explicitly included the Muslim population in the term 'peuple algérien' (in *Les Compagnons du Jardin*, written in collaboration with Abdelkader Hadj Hamou). The practice of exclusion is thus manifest, yet it functioned alongside an assimilationist discourse which effectively abandoned the Bertrandian tradition, in the support and welcome they voiced for the future *venue à l'écriture* of the Muslim community - as a sign of their *francisation*. For Randau, such tendencies were to be encouraged in the Maghreb because they would lead eventually to a specifically Algerian product, 'une écriture indigène'. The works of Ismaël Hamet, M. Boulifa and M. ben Cherneb were promoted as examples; and in a 1925 review of Abdelkader Hadj Hamou's novel *Zohra*, for instance, *Afrique* proclaimed it the work of 'un authentique indigène algérien' and assigned him a specific, emblematic place within the ethnocentric grand narrative and the imperialist project.

The arrogant assertion of 'Algerian' difference vis-à-vis mainland France - constantly grounded in a self-valorizing polarisation young/new/vigorous vs old/effete/decadent - is usually interpreted by critics as compensation for an ingrained feeling of inferiority¹⁴. Having espoused the Rousseau, Herder or Taine argument that climate had a constitutive impact on culture and character, the French-Algerian could not evade the logic of that position, namely that someone born in 'un climat sauvage' like that of Algeria - whatever its character-building effect - could never aspire to the refined characteristics of the metropolitan French. The ambivalence inherent in the claim to be *Franco-Berbère, Francitan* etc. is that these hybrid, bizarre linguistic couplings underscore the fact of being born outside France, (just as the later claim to be an *indigène* implied belonging in Algeria, hence not in France). Their consciousness is thus consciousness of a double 'déracinement': from France and within a country perceived as

Algerian writers

inhospitalier... hostile... rebelle. It is this uncertain status that surfaces in a key Randau article in *Afrique* in 1926, which opens with the acknowledgement that:

ce substantif [Algérien], qui tire son origine du mot Algérie, est d'importation assez récente en France. On ne peut pas dire qu'il y ait rencontré une grande fortune ('L'Algérianisme', III 22, juin 1926, p.1).

Here, the attempted monopolisation is destabilised by awareness of the ineffectual appeal for metropolitan French recognition. Elsewhere, it was undermined by Muslim counter-claims - as in the 1912 'Manifeste des Jeunes Algériens' or the writings of intellectuals like Tawfik El-Madani or M'barek El-Mili. The process of annexation is thus in a state of permanent instability, constantly threatened by negative metropolitan attitudes towards the colony and 'Arab' resistance.

*

And the latter contradicts the unsaid on which such a construct is based, namely the common settler myth of Algeria as void - virgin territory - unexploited by the Arab who, subsequently, had not had to be displaced, merely invited into a harmonious, productive relationship. Any alternative depiction of racial/colonial relations could be dismissed as mere romantic (i.e. Orientalist) affabulation or politically-inspired distortion. And as for the eventual integration of the indigenous majority, the answer lay, firstly, in the recognition of a mutually beneficial development¹⁵; and, secondly, in erasure of Muslim specificity, as this extract from *Afrique* proposes:

Il ne doit plus y avoir en Algérie ni chrétiens ni musulmans, mais des Algériens, au même titre que dans les Cévennes il n'y a plus ni catholiques ni protestants mais des Cévenols. Le mot *algérien* désigne le fils d'une petite patrie et répond en France aux appellations des provinciaux dont les uns sont flamands, les autres berrichons, normands, alsaciens ou gascons (*Afrique*, juin 1926).

*

In the pages of a periodical like *Afrique* the constituent elements of the 'Algerian' personality being constructed were thus frequently destabilised

Peter DUNWOODIE

as uncertainty resurfaced regarding not only the legitimacy but the meaning of the term 'Algerian'. Throughout the 20s both novels and articles reveal the instability, the hesitant juxtapositions, circumlocutions and complacent prognostications which mark the Algerianist texts and bedevil attempts at circumventing the aporia, as they preach

l'unification de la France mauritanienne dans le sens d'une "régionalisation" de la culture française (Pomier, 1924).

Despite repeated inquests into the make-up of the 'new' man, despite the self-conscious (and at times contorted) glorification of his qualities, such texts reveal the artificiality of the construct, emphasised by the fact that it had to be grounded in a constant appeal to the future and a hybrid, as-yet-undefinable, inclusive-exclusive citizen, as alternatives to the tensions of the present and the tenuous claim on the past.

As late as May 1933, Pomier tacitly acknowledged the patent lack of success of the 'Algerianist' movement when forced to recognise that the problem resided not merely in this neologism forged by Randau for a group of colonial artists and intellectuals, but in the notion of an "Algerian" identity itself:

Dans un pays où les races sont presque toujours marge à marge (...) le mot algérien ne signifie encore rien de bien précis (...) Il y a des vins "algériens", il y a (quoiqu'en aient pu penser certains branleurs de porte-plume) une littérature "algérienne", des assemblées "algériennes" et des artistes certes orientalistes mais aussi "algériens". Mais il n'y a pas encore d'"Algérien" en tant que groupement ethnique et surtout en tant qu'unité psychologique personnalisée (*Afrique*, X 86, mai 1933, p.4).

The self-image was thus a projection, a fabrication, never firmly anchored in socio-cultural reality. In the last analysis, the programmatic declarations and cultural certainties articulated in the texts of the Algerianists were unable to block the resurgence of the repressed fear of a gradual loss of identity under pressure from the Muslim majority - not at all the miscegenation/ assimilation the Europeans had in mind! Pomier, for instance, feared 'une corrosion invisible mais sûre de la personnalité' (Feb. 1930) and Louis Lecoq warned more ominously that the French could be *absorbés*, *digérés* (Aug. 1925) or *mangés* (June 1927)¹⁶, recognizing that their rootlessness is 'ressenti d'une façon

Algerian writers

inéuctable par les Français qui vivent dans le bled, en plein pays arabe et tout baignés, tout cernés par une race étrangère' (1930). Assimilation of the Arab elite - actively supported by the Algerianists - was thus another form of reassuring self-defence - both psychologically and politically; but it was largely either wishful thinking or wilful self-delusion, because novels and critical or theoretical texts throughout the 20s and 30s show that the Algerianists were conscious that, as Lecoq concludes:

depuis cent ans que la France est ici, pas un pouce n'a été gagné dans la voie d'une fusion de la race authochtöne et de la race conquérante (August 1925).

100 years after the conquest the aggressive, confrontational attitude - openly articulated in such a text - thus countered the overt assimilationist discourse of the majority of Algerianists and the pages of *Afrique* became the medium for the supposedly reluctant recognition that, behind the wishful thinking, 'les tabous religieux de l'Islam étaient une barrière véritable à la fusion des nouveaux venus et des anciens occupants' (Randau, July 1940). Algerianism had anchored its specificity in its ability to encompass the diverse cultures at loggerheads in Algeria and to make of them a collective identity, *une âme algérienne*. Their ideological position was such, however, that this wider collective (national) identity was projected on the basis of racial hierarchisation and the progressive transformation (i.e. loss) of specific - religious and cultural - identities. There was, quite literally, an imagined community which failed to go beyond the eurocentricity of its colonial theoreticians and thus, despite any *bonne volonté* and individual successes, remained anchored in historical relationships which failed to take account of current changes. As Arab and Berber claims shifted between 1918 and 1939 from a plea for justice to a demand for autonomy (in the renewed demands of the *Jeunes Algériens* in 1919, based on the Manifesto of 1912 for instance) or, indeed to calls for independence (as was the case with *l'Etoile Nord-Africaine* from 1923) the Algerianists denounced outside (i.e. communist or Pan-Arab) meddling and pleaded in favour of a 'bon Islam' which, duly confined within the strictly religious sphere in accordance with the theory and practice of the Third Republic, would automatically vacate the political and ideological arena and thus leave a space in which '*l'âme algérienne... à dominante française*' could develop.

Bertrand had consciously erased the Muslim reality when elaborating his vision of *une race nouvelle*; the Algerianist decentered and devalued it. Neither, however, was able to think outside the eurocentric parameters of colonialism in order to recognise its centrality, because for them the only

valid relationship with the Other - shaped by Rome, distorted by the Arab occupation - was one in which the indigenous population would (theoretically) be reshaped. The Algerianist quest for identity failed because, while protesting its 'Frenchness', it could not shake off consciousness of its hybrid origins (in Spain, Italy etc.¹⁷), and because, while proclaiming its 'Algerianness' it did nothing to bridge the ethnic/cultural divide which structured relationships within the colony. As the narrator acknowledges - with a tone of bleak finality - in Charles Courtin's *Café maure* (1933):

Il n'y a pas de compromis possible. Les races se révélaient irrémédiablement ennemis. Jamais on ne pourrait extirper de leur âme la haine dont les racines se ramifiaient dans les profondeurs les plus obscures de l'être (p.133).

Despite its declared function as a major contributor to the Algerian 'melting-pot' - in which frontiers would fade and differences would flow into a shared *algérianité* - the Algerianist novel itself undermined the fiction, destabilised the mask under construction, by articulating the obsessive, at times aggressive, recognition of the impermeability of frontiers¹⁸.

The shift of focus of the next (last) generation of *Français d'Algérie* - away from the increasingly rigid and restrictive polarisations *Français/Arabe*, *Français de France/Français d'Algérie* towards the fluid universalising space of 'l'homme méditerranéen' - is proof that they recognised the roots of the Algerianist failure to construct a collective identity claiming to belong to both France and Algeria. As Albert Camus acknowledged in *Le Premier Homme* (1994): 'La Méditerranée sépare en moi deux univers...'!¹⁹

Peter DUNWOODIE
University of London

Notes

¹ He argued for instance that: 'si l'on cherche à déterminer ce qu'est (la) race arabe, si l'on veut la définir, y découvrir une unité, un lien entre les individus divers qui la composent, ne trouve-t-on pas cette unité non dans l'intégrité d'un type anthropologique unique et invariable, mais dans la langue, la religion, les lois, les moeurs, les traditions? Ces éléments ne semblent-ils pas justement la caractéristique d'une race, au même titre que le sang?' (p.631).

² Dr. Victor Trenga, 'Sur l'art algérien', *La Revue Nord-Africaine illustrée*, IV 24, 11 juin 1905, p. 630. One of the earliest articles on literary production in the Maghreb to differentiate between writing on Africa and a 'Franco-African' literature was that of the critic Emile Faguet in the *Revue bleue* (1894), 'Littérature d'Afrique', inspired by a Paul Monceaux novel, *Les Africains*. For Faguet the key issue was the evolution of the identity and personality of the European settler; cf. *Revue bleue* II, 1894.

³ Referred to in the same year in an article entitled 'Les derniers romans algériens': 'un peuple nouveau que caractérisent nettement déjà des moeurs et des aspirations spéciales. Ce peuple bigarré, composé de tous les éléments latins de la Méditerranée...'; see R. De Vandelbourg, *Revue africaine (Organe de la Société Historique Algérienne)*, 49, 1905.

⁴ A position evoked by Camus in *Le Premier homme* where he sees Algeria as a 'sorte d'île immense, défendue par la mer mouvante au nord et au sud par les flots figés des sables' (Paris, Gallimard 1994, p.9).

⁵ 'Il convient donc d'éclairer [le public français] sur la nécessité d'une politique coloniale. C'est le rôle des écrivains. Leur devoir est de connaître les milieux qu'ils décrivent; leur tâche est de guider, d'instruire, de dire le vrai, de combattre le préjugé, de dénoncer la charlatanerie, de courir sus aux illuminés, aux malveillants, aux détracteurs et aux maladroits', R. Randau, *La Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1929, p.416. The documentary, analytic methodology proposed in Randau's call for 'l'observation exacte du fait algérien' was echoed in Lecoq's 'étudier et décrire les différentes forces morales' and Charles Akoun's assertion that Algerianism was based on 'la connaissance exacte des milieux algériens'.

⁶ Who launched *La Revue Méditerranéenne* with Pierre Benoit in 1905.

⁷ Founder members: the poets Albert Tustes, Rousse, Courtin, Charles Delpiazzo, Annette Godin, Léo Loups, Pelaz, Angèle Maraval-Berthoin, Stoupan, Danan, Edmond Gojon, Couet, Da Costa; and the prosateurs Chaseray, Barbet, Douel, Elissa Rhaïs, Norvès, Hughes, Migot, Mélia, Bruneteaux, Abdelkader Hadj Hamou...

⁸ J. Pomier [juillet 1922], 'Le Mouvement littéraire français d'Algérie. Ce qu'il est - Ce qu'il doit être', *La Grande Revue*, juin 1923.

⁹ 'Sur ce rivage de la Méditerranée, une France renouvelée pourra poursuivre d'elle-même son destin, qui est et ne saurait être que la permanence et la continuité de la culture française' (*Afrique* 1924).

¹⁰ *Afrique*, juillet-août 1940.

¹¹ M-A. Leblond, preface to *Les Colons*, Sansot, Paris 1907.

¹² *De treize poètes algériens*, Alger, Association des Ecrivains algériens. In 1925 Louis Lecoq published a second anthology, *Notre Afrique, Anthologie des conteurs algériens*, prefaced this time by the recognised founding-father of Algerian literature, Louis Bertrand, who concluded: 'pour la première fois, une race neuve prend conscience d'elle-même'

Paul Siblot discusses the relative roles of Bertrand and Randau in 'Pères spirituels et mythes fondateurs de l'Algérianism' in *Itinéraires et Contacts de cultures* 7, 'Le Roman colonial' (Centre d'Etudes francophones, Université Paris XIII), L'Harmattan, Paris 1987.

¹³ Similarly, in the July 1928 issue of *Afrique*, Pomier voices his support for the position adopted by Louis Lecoq who, in an article on 'Randau et les particularités africaines', argued that 'l'homme d'Afrique se je[te] alternativement avec une égale fureur dans le rêve et dans l'action, cré[e] à son usage un style plus chaud, plus concret, plus vivant, donn[e] à la passion plus qu'à la raison, à la fantaisie et à l'audace plus qu'à la logique et à la tradition' (p.4).

¹⁴ A feeling highlighted in Ch-R. Ageron, *Les Algériens musulmans et la France*, Paris, PUF, 1964, p.570: 'Ainsi s'affirmait chez les Européens d'Algérie ce double complexe d'infériorité vis-à-vis de la métropole dont la manifestation compensatoire la plus curieuse mais la plus nette était l'affirmation outrancière de l'originalité et de la supériorité des choses et des hommes d'Algérie'.

¹⁵ Randau, November 1941: 'L'intelligence et l'énergie du colon ont pour complément l'assiduité et l'habileté au travail du fellah. Il n'y a jamais eu entre eux conflit d'intérêt (...) La littérature proprement algérienne, dégagée des traditions du romantisme, a souvent pris plaisir à exposer cet accord [entre Français et Musulman]'.

¹⁶ When the much-vaunted evolution of the white settlers is valorised, it is because 'l'european devient peu à peu un africain' (Randau, juin 1926), the Bertrandian myth thus reasserting historical legitimacy and eliding the influence of Islamic/Arab culture since the latter was, of course, to wilt under the civilising influence of French culture.

¹⁷ In *La Marque or Soleil* (1928) Louis Lecoq undermined the self-image by depicting the mistrust and rivalries which bedevil relations between the various European communities themselves, and reworked the key Bertrand/Randau signifier *aventurier* by underscoring the destructive effect of the latter on newcomers from Metropolitan France.

¹⁸ Hence the play of the signifier 'forge', in which the Algerianists were consciously enmeshed: *creation, manufacture, production, development*; but also, *forgery, fable, fabrication, fiction, mask, shift, misrepresentation, evasion, falsification, masquerade, counterfeit....*

¹⁹ *Le Premier homme*, Gallimard, Paris 1994, p.181.

In 1962, M. Feraoun had drawn the same, pessimistic, conclusion: '... deux communautés vivaient côte à côte depuis un siècle, se tournant délibérément le dos,

totalement dépourvues de curiosité et, de ce fait, aussi peu susceptibles de comprendre l'une que l'autre, n'ayant de commun que leur mutuelle indifférence, leur entêtement à se mépriser...' (*Preuves* 39, sept. 1962).

African writing in French

Présence du mythe dans la littérature africaine
par
Jacques CHEVRIER¹

Evoquer la présence du mythe dans la littérature africaine - qu'elle appartienne au registre de l'oralité ou de l'écriture - , c'est, d'une certaine manière, formuler une tautologie, puisque, à l'origine, un mythe est d'abord récit, donc littérature. Quintessence du verbe créateur, le mythe raconte en effet "une histoire vraie"², généralement considérée comme exemplaire et significative, et il s'oppose par là-même au logos discursif. Objet de croyance pour les sociétés archaïques, le mythe apparaît le plus souvent en relation directe avec les forces qui commandent l'architecture du monde et le sens de l'univers, et il se déploie donc tout naturellement dans l'espace d'une narration à valeur à la fois explicative et symbolique.

Dans le cas de l'Afrique, objet de notre étude, le problème qui se pose consiste toutefois à déterminer quelle est la place du mythe, d'une part dans une tradition orale encore très vivace et, d'autre part, bien entendu, dans la production littéraire contemporaine. En ce qui concerne le premier cas de figure, il va de soi qu'au sein d'une société fortement imprégnée par l'oralité et où l'écrit n'intéresse qu'une faible minorité, le mythe conserve un rôle important dans la mesure où il contribue encore efficacement à structurer l'organisation sociale et la vision du monde propres à cette société.

En revanche il est licite de s'interroger sur le statut du mythe dans la littérature moderne contemporaine, née du fait colonial, et, par conséquent, fortement marquée par une tradition littéraire occidentale

largement laïcisée et sécularisée. La question qui se pose à nous, et à laquelle nous tenterons d'apporter un certain nombre de réponses - en nous appuyant sur des exemples précis empruntés aux littératures africaines francophone et anglophone - consiste donc à nous demander s'il existe une solution de continuité entre cette littérature et la tradition orale, et, dans l'hypothèse inverse, quel est le traitement que reçoit le mythe lorsqu'il est transposé de l'oralité à l'écriture. Enfin, il ne sera sans doute pas inutile de clore cette réflexion par la prise en compte d'un certain nombre de mythes modernes qui témoignent de la dynamique de l'imaginaire africain contemporain.

Quelle qu'ait été la part des religions importées - Islam ou Christianisme - les sociétés africaines demeurent encore aujourd'hui très attachées à tout un ensemble de croyances et de rites enracinés dans le vieux fonds animiste du continent, et qui survivent grâce à la Parole dont la fonction demeure primordiale. Chez les Dogon, la "bonne parole", c'est-à-dire le verbe initial apporté par Nommo, le Dieu créateur, est associée à la fécondité et à la continuité. "Si l'on cessait de conter, observe un vieillard, il n'y aurait plus de mariages ni de naissances..."³ En d'autres termes, ce serait la fin du monde. D'origine divine et cosmique, la Parole se perpétue donc grâce aux mythes, aux épopées, aux contes et aux chants qui sont en Afrique le conservatoire de la mémoire séculaire, et dont la profération contribue, encore aujourd'hui, au maintien et à la survie de la communauté.

Sans doute, ici comme ailleurs, le mythe a-t-il fait l'objet d'une certaine désacralisation, elle-même conséquence de l'éclatement des structures traditionnelles, mais ne nous y trompons pas, le mythe reste encore fortement enraciné dans l'imaginaire africain, et il peut surgir à tout moment, vierge de toute littérature. Ne raconte-t-on pas qu'à la veille de l'indépendance, des paysans congolais ont enlevé les toits de leurs cases afin de recueillir dans les meilleures conditions possibles les pièces d'or que les ancêtres, estimaient-ils, ne manqueraient pas de faire pleuvoir sur eux, à la faveur de cet événement exceptionnel!...⁴

On se rend d'ailleurs compte, dans la réalité vivante de la tradition orale, telle qu'elle se pratique aujourd'hui, que le mythe interfère sans cesse avec d'autres formes de récits plus laïcisés. Ainsi, n'est-il pas rare qu'un personnage de conte conserve quelques-uns des traits du "héros

Présence du mythe

civilisateur” qui étaient les siens dans un mythe plus ancien, comme on le voit, par exemple, à travers la tradition Bété en Côte d’Ivoire.⁵ Impression confirmée par l’un des meilleurs spécialistes de la littérature orale Ewe au Togo, François N’Sougan Agblemagnon, qui observe: “le conte n’ est pas simplement une mise en scène de l’histoire des hommes; c’ est un jeu cosmique qui reprend les grands mythes de la nature.” Et il ajoute “le conte a pu être une manière voilée et dégradée de parler des choses sacrées, une manière de mettre les grandes vérités à la portée de tous.”⁶

Ainsi nombre de récits qui circulent de bouche à oreille ne sont que des avatars de mythes plus anciens, la différence entre les uns et les autres reposant moins, le plus souvent, sur des éléments d’ordre structurel que sur l’attitude du conteur et de son auditoire à leur égard. “Présentés comme parole sérieuse et objet de croyance, les récits mythiques ne sont pas racontés aussi facilement que les contes, commente G. Calame-Griaule. ... Ils constituent l’essentiel de l’initiation, et leur connaissance ne s’acquiert que peu à peu”.⁷

Mais il n’en reste pas moins vrai que, de nos jours encore, certaines compositions orales font explicitement référence à des mythes de création. Ainsi en va-t-il du ‘mvet’⁸, l’épopée des Fang du Gabon et du Cameroun, dont la récitation par le ‘mbôm-mvet’, le toucheur de cithare, comporte toujours l’évocation des liens qui rattachent l’homme à l’ensemble de la création et du cosmos:

“...La terre était alors un immense domaine
Sans arbres ni montagnes, ni pierres, ni racines.
La terre était uniformément couverte d’eau,
C’est alors qu’apparut un “Oeuf-de-cuivre”,
Sans support, c’est lui le premier personnage...”⁹

On voit, d’après ces quelques exemples, que dans une tradition toujours vivante, le mythe conserve encore une fonction opératoire, même s’il lui faut parfois évoluer et s’adapter aux structures sociales et parentales d’une société en pleine mutation. Mais n’est-ce pas l’une des caractéristiques essentielles du mythe que d’être le lieu géométrique paradoxal de la permanence et de la flexibilité?

Jacques CHEVRIER

Le moment est donc venu de s’interroger sur le statut - ou l’absence de statut - du mythe dans la production littéraire africaine contemporaine. Peut-on, à son égard, parler de disparition, de permanence ou encore de dégradation, ou plus exactement de transformation? Autant de questions qui ne peuvent trouver de réponses qu’à la lumière d’une enquête qui, bien entendu, devra se limiter à quelques exemples empruntés aussi bien au domaine francophone qu’anglophone.

Les débats, nombreux, qui ont naguère porté sur ce sujet, ont eu parfois tendance à conclure à l’effacement du mythe au profit d’une littérature à dominante socio-politique, uniquement préoccupée de décrire la société africaine au moment où s’élabore le processus de décolonisation. C’est ainsi que Jeanne-Lydie Goré, s’interrogeant sur la présence du sacré dans la littérature africaine¹⁰ estime que les références au mythe restent fugitives. Elle oppose de cette manière “la richesse de l’imaginaire traditionnel” à la “pauvreté stéréotypée de la symbolique romanesque”, en faisant observer que le choix du roman aboutit, le plus souvent, à la fois à une dilution et à une désacralisation du mythe. Opinion à laquelle semble faire écho le mot de Léopold Senghor, estimant que la première génération de ses pairs avait produit une “littérature d’instituteurs,” dans laquelle prévalaient les critères de la rationalité et du cartésianisme.

Et il est vrai que, dans une certaine mesure, cette production des années cinquante s’attache surtout à décrire les conflits de pouvoir au sein d’une société coloniale en voie d’urbanisation, et dont les liens avec la tradition villageoise tendent à se relâcher. Tel pourrait être le cas des romans de Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, *Le vieux nègre et la médaille*,¹¹ ou encore de Sembene Ousmane dont *Les Bouts de bois de Dieu*¹² trahissent une approche matérialiste qui exclut, à priori, toute référence au mythe.

Mais il ne faut pas oublier que, dans le même temps, d’autres écrivains s’emploient au contraire à célébrer qui la richesse de la tradition orale - Birago Diop dans *Les Contes d’Amadou Koumba*¹³, Jean Malonga dans *La Légende de M’Pfoumou Ma Mazono*¹⁴, qui les figures de héros légendaires - Djibril Tamsir Niane dans *Sunjata ou l’épopée mandingue*¹⁵, Thomas Mofolo dans *Chaka*¹⁶ - autour desquels se cristallisent à la fois les rêves et les espoirs de toute une génération hantée par la nostalgie des temps héroïques.

Présence du mythe

Quant à Senghor lui-même, s'il coule sa poésie dans une prosodie qui doit beaucoup à Claudel ou à Victor Hugo, il n'oublie pas pour autant sa dette à l'égard du "royaume d'enfance": "Et puisqu'il faut m'expliquer sur les poèmes, confie-t-il dans son importante postface à *Ethiopiques*¹⁷, je confesserai que presque tous les êtres et choses qu'ils évoquent sont de mon canton: quelques villages séries perdus parmi les tanns¹⁸, les bois, les bolongs¹⁹ et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'enfance - et le lecteur avec moi, je l'espère - "à travers des forêts de symboles" ...J'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par delà les choses: les Kouss²⁰ dans les tamarins, les Crocodiles, gardiens des fontaines, les Lamantins, qui chantaient dans la rivière, les Morts du village et les Ancêtres, qui me parlaient, m'initiant aux vérités alternées de la nuit et du midi." Et il ajoute, "Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source de Simal."

Ainsi l'auteur des *Chants d'ombre* souligne-t-il la filiation, essentielle à ses yeux, qui lui paraît relier les écrivains africains contemporains à leurs devanciers, bardes, griots, conteurs de villages, joueurs de mvet et autres titulaires et conservateurs de la Parole ancestrale.

Récusée par les uns, revendiquée par d'autres, cette filiation - ou non-filiation - pose en réalité le problème, essentiel pour notre débat, de l'ancre de la littérature africaine d'aujourd'hui dans la réalité d'hier. C'est un problème dont l'acuité n'a pas échappé au Prix Nobel de littérature 1986, le Nigérian Wolo Soyinka, auteur d'une oeuvre complexe, roman et théâtre confondus, qui s'enracine au plus profond de la tradition Yoruba, et dont le décryptage est indissociable d'une bonne connaissance du panthéon Yoruba. Soyinka s'en est d'ailleurs expliqué dans un ouvrage théorique très éclairant pour notre propos, *Myth, Literature and the African World*²¹, dans lequel il évoque les grandes figures mythologiques de la création Yoruba, Ogun, Dieu de la métallurgie, Shango, Dieu de la foudre, Obatala, rival malheureux du Créateur, et au moyen desquelles il formule les fondements de l'éthique et de la vision du monde qui sous-tendent son oeuvre. Une vision qui se veut résolument ancrée dans un système de pensée et de représentation à l'intérieur duquel l'homme vit en permanence au contact des forces cosmiques, sans qu'intervienne jamais - à la différence des mythologies

Jacques CHEVRIER

indo-européennes - l'idée d'une quelconque dualité entre le ciel et la terre, le bien et le mal...

La démonstration esquissée par l'auteur des *Interprètes* peut être étendue à d'autres auteurs et à d'autres œuvres du corpus africain dont tantôt la thématique, tantôt l'architecture renvoient, à des degrés variables, à des structures mythiques traditionnelles, récits d'origine, généalogies etc... Les exemples ne manquent pas, d'Amos Tutuola (*The Palm-wine Drinkard*) ou de Gabriel Okara (*The Voice*) à Amadou Hampaté Bâ (*L'étrange destin de Wangrin*), Laurent Owondo (*Au bout du silence*), Sylvain Jamba (*Le soleil est parti à M'Pemba*) ou encore Amadou Kourouma, auteur du célèbre roman *Les Soleils des indépendances*.

Ainsi, le premier récit de Tutuola, *The Palm-wine Drinkard* ne saurait s'interpréter correctement sans une bonne connaissance de la cosmogonie Yoruba qui évoque la brouille intervenue entre les hommes et le Créateur et explique que l'ivrogne se voit refuser le droit de résider dans la Cité des Morts. La lecture de Tutuola équivaut en fait à une véritable immersion dans l'héritage culturel de l'Afrique ancienne et de ses Dieux, tout comme celle de *The Voice*, récit de la quête initiatique d'Okolo qui, injustement accusé de sorcellerie par le chef de son village, entreprend un long voyage sur le fleuve afin de découvrir la vérité dont les Anciens détiennent le secret. Indissociable de la mythologie Ijaw qui s'épanouit dans le delta du Niger, *The Voice* témoigne également, à sa manière, de ce supplément d'âme que confère à la littérature contemporaine son réenracinement délibéré dans l'imaginaire ancestral.

L'imaginaire peul et bambara et l'imaginaire malinké sont également très présents dans les œuvres respectives d'Ahmadou Hampaté Bâ et d'Ahmadou Kourouma. *L'Etrange destin de Wangrin* met en effet en scène un personnage bien particulier, celui du "déceptrice" (ou du "trickster", selon la terminologie anglo-saxonne) que l'on retrouve pratiquement dans la plupart des grandes mythologies africaines et européennes. Héros civilisateur autant que démiurge maladroit, le déceptrice apporte aux hommes, pèle-mêle, bienfaits et catastrophes. Généralement considérés comme responsables de l'état d'imperfection du monde, et en particulier de la condition mortelle, les déceptrices sont donc placés sous le signe de l'ambigu et de l'hybride, et ils ont en commun de réussir par la ruse et l'astuce plutôt que par un comportement

Présence du mythe

héroïque. "En Afrique, écrit Denise Paulme, on retrouve à travers tout le continent les mêmes ruses, la même intrigue, attribuée au Lièvre (Soudan et Afrique du Sud), au Chacal ou à l'Ecureuil (frontières de l'Afrique blanche et chez les Hausas), à l'Araignée toilettière (zone atlantique), à la Tortue (Cameroun, Afrique centrale) ou à l'Antilope (Afrique centrale)."22

La plupart des décepteurs présentent d'ailleurs un double aspect, bénéfique et maléfique, soit que l'une ou l'autre tendance domine, mais il arrive également que l'ambiguité soit résolue par la scission en deux personnages, l'un positif, l'autre négatif. Ainsi, dans le mythe Dogon, Nommo compense-t-il par sa bonne conduite les méfaits de son frère, Ogo, le Renard pâle.

Pour ce qui est de Wangrin, il s'identifie lui-même au Lièvre des contes animaliers - "j'ai plus de ruses dans ma tête qu'il n'y en a dans celle d'un vieux lièvre", affirme-t-il - et son ambiguïté procède directement de Gongoloma-Sooké, "à la fois bon et mauvais, sage et libertin", le dieu protecteur qu'il s'est choisi. "Dans la mythologie Bambara, nous explique Hampaté Bâ, Gongoloma-Sooké était un dieu fabuleux que l'eau ne pouvait mouiller ni le soleil dessécher. Le sel ne pouvait le saler, le savon ne pouvait le rendre propre. Mou comme un mollusque, pourtant aucun métal tranchant ne pouvait le couper."

Le roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, s'enracine pour sa part dans l'univers malinké du Horodougou, littéralement "le pays de la cola", dont est originaire son auteur. Dans ce récit Kourouma a en effet opéré toute une série de collages de la Parole malinké sur son propre discours narratif, et là où beaucoup de ses prédécesseurs n'avaient produit que de la couleur locale, il réussit, lui, un amalgame d'une telle perfection qu'il est souvent impossible, pour le lecteur, de distinguer la frontière séparant le mythe de la narration proprement dite.

Comme l'a bien montré Jean Derive²³, cette technique du sertissage d'éléments empruntés à la tradition est particulièrement mise en oeuvre dans deux épisodes du roman, l'histoire fabuleuse du chasseur Balla,

Jacques CHEVRIER

d'une part, et, d'autre part, le récit des origines légendaires du clan Doumbouya.

A la question formulée par le narrateur - à moins qu'il ne s'agisse d'un protagoniste anonyme - "Comment Balla devint-il le plus grand chasseur de tout le Horodougou?" succède en effet une longue histoire qui s'ajuste point par point sur le modèle des récits mythiques malinké. J. Derive a bien montré, à cet égard, que Kourouma s'était directement inspiré ici des chants de chasseurs du Horodougou, les "ngoni donkill", du nom de l'instrument à cordes, le ngoni, dont ils s'accompagnent, et qu'il avait amalgamé plus particulièrement deux épisodes marquants de ces chants, le pacte avec le génie et le combat épique contre un animal fabuleux susceptible d'opérer toute une série de métamorphoses. Le grand art consiste ici à introduire dans le récit, et comme allant de soi, un élément de merveilleux mythique dont le statut restera jusqu'au bout ambigu puisque, aujourd'hui encore, la plupart des Malinké sont persuadés que les grands chasseurs possèdent un "yelenbolo", un pouvoir magique, qui leur permet d'accomplir des prodiges dépassant l'entendement.

Le second exemple d'insertion d'un élément mythique dans *Les Soleils des indépendances* nous est fourni par le récit d'origine, le "koro koro", que Fama éprouve le besoin d'évoquer afin d'éloigner de lui le cauchemar de la "bâtardise" contemporaine. Une fois encore, il faut le souligner, ce récit s'articule selon la structure même des chroniques traditionnelles des "grandes familles" malinké, l'arrivée de l'ancêtre fondateur, annoncé par une prophétie, sa reconnaissance et enfin la fondation d'une communauté prospère:

"A l'heure de la troisième prière, un vendredi, Souleymane - il s'agit de l'ancêtre fondateur des Doumbouya - ... arriva à Toukouro suivi d'une colonne de talibets. Le chef de Toukoro le reconnut, le salua. Depuis des générations on l'attendait... Le chef de Toukouro l'avait distingué à sa taille de fromager et à son teint (il serait plus haut, plus clair que tous les hommes du village), à sa monture (il arriverait sur un coursier sans tache)..."

Il faut d'ailleurs observer qu'ici, non seulement le collage d'un élément traditionnel, le "koro koro", joue un rôle indiciel d'enracinement dans la culture malinké, mais qu'en outre il commande l'architecture même de l'œuvre, puisque la suite du roman de Kourouma se déploiera comme un accomplissement de la prédiction évoquée par Fama. Cette brève analyse

Présence du mythe

des *Soleils des indépendances* montre donc bien l'étroite interaction du mythe et du romanesque dans une oeuvre contemporaine.

La prégnance du mythe dans la littérature contemporaine est également attestée dans des textes fortement marqués par la culture Bantou, comme *Au bout du silence*, de Laurent Owondo, ou *Le soleil est parti à M'Pemba* dont l'auteur, Sylvain Bemba, a pris soin de marquer la filiation de son roman avec la cosmogonie Kongo dans laquelle M'Pemba figure le royaume des morts. Dans *Au bout du silence*, récit de la quête qui mène Anka de l'enfance à "l'âge où les masques livrent enfin leurs secrets", les épreuves imposées au héros sont placées sous la double symbolique de l'ocre et du kaolin. Or cette symbolique fait implicitement référence à l'un des mythes initiatiques de la société Miéné à laquelle appartient l'auteur et au cours duquel, entre autres épreuves, les mystes doivent rechercher dans la forêt des jeunes filles entièrement nues et seulement parées d'ocre et de kaolin...

Ces quelques exemples montrent donc bien l'importance des éléments mythologiques traditionnels dont sont tissés bon nombre de textes littéraires contemporains - et la démonstration essentiellement fondée sur des œuvres romanesques pourrait sans difficultés être étendue au théâtre ou à la poésie - mais il faut bien voir que cette écriture du mythe englobe également des figures mythologiques qui tantôt appartiennent au vieux fonds occidental, tantôt au contraire relèvent de l'actualité.

C'est ainsi que la *Bible* imprègne très fortement certains textes contemporains, qu'il s'agisse de la poésie de Tchicaya U Tam'Si - dont l'identification avec le Christ est patente: "Epine pour épine / nous avons commune couronne d'épines" -²⁴ ou des romans de Ngugi wa Thiongo. Ainsi dans une de ses dernières œuvres romanesques, *Petals of Blood*, l'écrivain kényan met-il en scène, dans un chapitre intitulé "Toward Bethlehem", une troupe misérable cheminant en direction de Nairobi accompagnée d'un âne et transportant un enfant malade qui se prénomme Joseph... On ne saurait être plus explicite!

Mais il arrive également que les récits s'enracinent dans une actualité beaucoup plus proche et néanmoins traversée par de grandes figures historiques qui, sans doute en raison d'une certaine dramatisation, ont accédé en quelques décennies à la dimension du mythe. Par leur

Jacques CHEVRIER

influence sur le cours de l'Histoire contemporaine, et, simultanément, la fascination qu'ils ont pu exercer sur les foules, des personnages comme le Général de Gaulle, "l'homme de Brazzaville", André Matswa, fondateur d'un mouvement messianique très populaire au Congo, l'amicalisme, ou encore Patrice Lumumba, le martyr de l'indépendance de l'ex-Congo belge, se taillent des rôles à l'échelle du mythe dans les romans de Guy Menga (*La Case de Gaulle*) ou de Sylvain Bemba (*Léopolis*).

Boubacar Boris Diop, écrivain sénégalais, fait revivre pour sa part dans *Les Tambours de la mémoire* la figure légendaire et peut-être improbable de la "reine" Johanna Simenthalo, et il prête d'ailleurs à l'un de ses personnages l'intention déclarée "d'installer le mythe au cœur du réel".

D'une manière générale, on peut donc affirmer que même en partie désacralisés, un certain nombre de mythes ou de figures mythiques que nous avons identifiés dans les pages qui précèdent sont toujours opérationnels, et qu'ils constituent pour l'écrivain contemporain autant d'instruments susceptibles d'enraciner son œuvre dans les régions les plus obscures de l'imaginaire et de la mémoire de son peuple. Ainsi lorsque l'écrivain guinéen Williams Sassine prête au héros de son roman *Wirriyamu* le désir de retrouver "la véritable face de l'Afrique, mystérieuse, envoûtante, pleine d'âmes d'hommes, de bêtes et de végétaux", on peut penser qu'il ne fait qu'ébaucher là l'esquisse d'un langage à la fois simple transcendant susceptible d'exprimer les aspirations refoulées mais toujours latentes de ses contemporains.

Il convient toutefois de faire observer ici que si le mythe survit dans la littérature moderne, c'est souvent de façon décalée, voire parodique par rapport aux origines. Ainsi le recours à la tradition peut-il parfois revêtir l'aspect d'une construction idéologique marquée par l'actualité, comme on peut le constater, par exemple, dans le cas des récits historiques engendrés par le nationalisme des années soixante, contemporains de l'accession à l'indépendance de la plupart des états africains. Les écrivains qui transcrivent les hauts faits de Sunjata, de Chaka ou de Shango procèdent en effet à une relecture moderne du mythe, qui peut aller jusqu'à la manipulation, raison supplémentaire d'être prudent et d'éviter tout fétichisme de l'oralité.

Présence du mythe

Dans l'impossibilité d'énumérer ici tous les développements consacrés à l'insertion de la tradition orale dans l'écriture moderne, il nous a toutefois paru intéressant de conclure cette approche par l'évocation de la tentative singulière entreprise par Georges Ngal dans son roman intitulé *Giambatista Viko, ou le viol du discours africain*.²⁵

L'auteur y met en scène un jeune et brillant universitaire africain formé dans les universités occidentales et qui incarne le type même de l'intellectuel colonisé. Affichant le mépris le plus total à l'égard de son continent d'origine, cet universitaire ambitieux caresse cependant le projet d'écrire un roman qui serait à la fois libéré du carcan des modèles européens et nourri, enrichi par l'univers magique de l'oralité. "Je rêve, confie-t-il, d'écrire un roman sur le modèle du conte, d'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe, où coexistent des éléments d'âges différents."

Désireux de réhabiliter les personnages des mythes et des légendes africains, et de leur faire une place dans la création, le héros souhaite donc faire un retour en arrière et retrouver, en lui, le fonds traditionnel qui a été occulté par une "éducation précocement bénédictine". Toutefois, en dépit d'une parturition laborieuse, cette entreprise n'aboutira pas, d'abord parce qu'elle excède les forces de G. Viko, mais surtout parce qu'elle se heurte à la censure des Anciens. Traîné devant un tribunal réunissant les chefs des plus grands sanctuaires initiatiques d'Afrique, le héros est en effet accusé d'avoir trahi sa culture. Ecoutez le réquisitoire du procureur de cette étrange juridiction:

"La raison fondamentale qui m'interdit de vous interroger directement est que nos univers ne se rencontrent pas, la parole et l'écriture. Vous avez irrévérencieusement mis entre vous et nous un abîme. Vous avez choisi l'univers du livre - espace scriptural - abandonnant celui qui a nourri votre enfance, alimenté vos rêves, meublé votre subconscient. Vous avez prétendu expulser ce lac profond de symboles, d'images, noyau où se soude la cohésion culturelle de notre communauté... La gravité de votre impiété réside dans la tentative de désacralisation de l'oralité. La liberté, l'espace, le temps du conteur, vous avez voulu les réapprouver; les introduire dans le discours romanesque. Démarche athée, dépourvue de foi..."

Le procès intenté à Giambatista Viko s'articule donc autour de deux griefs essentiels, celui de profanation, par contamination de deux

Jacques CHEVRIER

discours hétérogènes, et celui de trahison, et le verdict prescrit est que le héros sera contraint de parcourir le pays, d'un couvent de culture à l'autre, en une sorte d'errance qui aura une fonction à la fois thérapeutique et cathartique.

L'Errance, second volet de l'œuvre romanesque de Ngal, apparaît donc comme le symétrique de *Giambatista Viko*, mais il en constitue en même temps l'image inversée. Autant le premier livre se définissait comme l'espace de la rupture et de la disjonction, autant celui-ci s'inscrit dans la perspective d'une réintégration et d'une réconciliation du héros avec lui-même et avec son environnement. Longue suite de dialogues philosophiques - Ngal est très marqué par tout le courant de l'épistémologie contemporaine, de Bachelard à Edgar Morin, en passant par Freud et Michel Foucault - *L'Errance* fournit à son auteur l'occasion de passer en revue les principaux éléments de la problématique africaine contemporaine: l'aliénation des élites, le détournement et la manipulation de la tradition, le sous-développement et ses conséquences à la fois matérielles et morales. Si Ngal a imaginé pour servir de repoussoir à Giambatista le personnage de Pipi Milandole, véritable caricature de l'intellectuel aliéné c'est sans doute qu'il veut mettre en garde ses contemporains contre les dangers de l'ethnocentrisme occidental, dans les "miasmes" duquel beaucoup d'entre eux baignent encore, mais c'est aussi parce qu'il est conscient des impostures dont la tradition n'est souvent que l'alibi. Le passé auquel se réfère Pipi n'est en effet qu'un mélange confus d'éléments hétéroclites, passé "bidon" pour politiciens démagogues et qui n'est en fait qu'un bloc inerte de "pensées pétrifiées".

Giambatista et son compagnon estiment pour leur part que l'intellectuel doit aller au fond des choses et, à la vision trop souvent stéréotypée et simplifiée du passé africain répandue par certains, ils en substituent une autre, forte à la fois de son enracinement dans "l'imaginaire millénaire" et de son attention vigilante aux problèmes du présent.

"Le vrai développement, remarque Ngal, est d'abord un comportement en face de la réalité présente, une manière de détecter un nouveau possible à créer."

Au "nouvel humanisme au visage de béton, au regard de fer", qui sert souvent de vitrine officielle à l'Afrique des puissants, Giambatista souhaite donc opposer une Afrique qui ne se croirait plus obligée de

formuler son discours en faisant le détour par le catéchisme des idéologies occidentales, mais reprendrait confiance dans une métaphysique qui ne doit rien à personne:

"Ces dessins sur le dos, sur les ventres, sur les tissus, ces masques, ces statuettes, ont surgi d'une interrogation fondamentale du Nègre en face de la nature, de la société, de lui-même. Si toute métaphysique est étonnement, interrogation, suscités par le tonnerre, le coucher du soleil, ... le Nègre n'est pas dépourvu. Son sous-sol est une métaphysique solide."

La vigoureuse démystification à laquelle procède l'auteur de *L'Errance* s'accompagne donc, comme on peut le voir, d'un regard positif sur la société africaine au sein de laquelle l'artiste est appelé à jouer un rôle important. C'est sans doute la raison pour laquelle, au terme d'une quête conduite à la manière d'un "yoga intellectuel", Giambatista peut laisser entrevoir des jours meilleurs, et pour l'Afrique, et pour ses écrivains, enfin libérés de l'obsédante tutelle du Père et prêts à donner naissance à ce récit utopique qui permettra la "réconciliation de l'art et la vie."

Jacques CHEVRIER

Université de Paris XII

Notes

¹ Communication présentée par Jacques CHEVRIER au Colloque de l'ASCALF - Londres 29 novembre- 1er Décembre 1991

² Mircea Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963.

³ Cité par Geneviève Calame-Griaule in La Parole chez les Dogon. Paris, Gallimard, 1965.

⁴ Mircea Eliade, Aspects du mythe, op. cit.

⁵ Nous pensons ici au cycle de la "mère dévorante" qui trouve son origine dans un mythe évoquant les méfaits de l'Araignée.

⁶ Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire. Les Ewe du Sud-Togo. Paris/ La Haye, Mouton, 1969.

⁷ La Parole chez les Dogon, op. cit.

⁸ Le terme même de mvet est ambigu dans la mesure où il sert à désigner à la fois un instrument de musique, le mvet sorte de harpe-cithare à cinq cordes, la littérature orale récitée et chantée avec accompagnement de cet instrument et, d'une façon plus spécifique encore, le genre épique proprement dit.

⁹ La tradition fait des joueurs de mvet les héritiers des forgerons, ce qui explique l'importance de la métallurgie et des métaphores auxquelles elle donne lieu dans de nombreux textes.

¹⁰ "Aspects de la présence du sacré dans la littérature africaine d'expression française" Mythe et littérature africaine, Colloque afro-comparatiste de Limoges, mai 1977. L'Afrique littéraire, N° 54-55, 4e trimestre 1979, 1er trimestre 1980.

¹¹ Paris, Julliard, 1956

¹² Paris, Le livre contemporain, 1960

¹³ Paris, Présence africaine, 1947

¹⁴ Paris, Présence africaine, 1954

¹⁵ Paris, Présence africaine, 1960

¹⁶ Chaka, An Historical romance, 1931 - Gallimard, 1940 pour la traduction française.

¹⁷ "Comme les lamantins vont boire à la source".

¹⁸ Etendue de terre recouverte par la mer à l'époque des grandes marées.

¹⁹ Bras de mer bordé de palétuviers.

²⁰ Génies de la brousse rappelant les Pygmées, premiers habitants de l'Afrique.

²¹ Londres, Cambridge University Press, 1956.

²² "Typologie des contes africains du décepteur", in Cahiers d'études africaines (Vol. XV. Cahiers 3/4, Paris, 1975).

²³ "L'utilisation de la parole orale traditionnelle dans Les Soleils des indépendances". L'Afrique littéraire, op. cit.

²⁴ Epitome, Honfleur, P.J. Oswald, 1962.

²⁵ Publié en 1975 au Zaïre, l'ouvrage a été réédité en 1984 dans la collection "Monde noir poche" aux Editions Hatier.

Escaping Othello's Shadow:

Un homme pareil aux autres, Ô pays, mon beau peuple! and *Un chant écarlate*

by Roger LITTLE

Peut-être avez-vous lu ces jours-ci, dans la presse, la mésaventure du lapin noir qui, dans un livre américain à l'usage des petits enfants, se marie au clair de lune avec une lapine blanche. La vigilance des blancs de l'État d'Alabama réussit à accuser ces lapins d'intentions subversives et à les proscrire des librairies: ce qui est bon pour les lapins pourraient le devenir pour les hommes, écrivent là-bas les journaux racistes. S'il arrivait qu'un noir épousât une blanche, où irions-nous?

Etienne¹

Othello is the literary archetype of a black man married to a white woman and therefore offered as a model not only for the representation of the black hero in general (a figure reinforced in 1688 by Aphra Behn's *Oroonoko*) but also for that particular relationship, rare in a society based on black slavery but less and less so as equality of humanity is recognised, between black male and white female.² His colour is "the visual signifier of his Otherness"³ for all white audiences. In work by modern black writers, it is understandable that the white woman will represent the abnormal, that Othello's jealousy will be relegated in importance or diverted to other channels, and that his and Desdemona's fate will prompt alternative *dénouements*. Although consideration could and should be given to the importance of the Othello syndrome in seventeenth- and eighteenth-century representations of the Negro, that would be outside the principal range of interests of readers of the *ASCALF Yearbook*.⁴ The present study is therefore focused on three modern novels written in French and set in West Africa, used to investigate how Noir/Blanche marriages are represented from that angle in the latter part of the twentieth century.

My chosen corpus comprises René Maran's *Un homme pareil aux autres* (1947), Sembene's *Ô pays, mon beau peuple!* (1957) and Mariama Bâ's *Un chant écarlate* (1981).⁵ Each author is better known by another novel or novels (or films in the case of Sembene). Maran won the Prix Goncourt in 1921 for his first novel *Batouala* and Bâ the Prix Noma for her first novel *Une si longue lettre* in 1980, a year before her untimely death. The fame of Sembene's best-known novel, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), is matched if not eclipsed by his subsequent pioneering work for the African cinema. The three novels selected for attention here share a fierce indictment of racism, primarily directed against representative Europeans but also widely detected among Blacks. The significant quotient of incomprehension and hostility felt by Blacks against other Blacks allows them largely to avoid the crude confrontational stereotype associating the coloniser with evil and the colonised with injured good, painting White as morally black and vice versa. Even if, as we shall see, our essentially liberal authors, and particularly Sembene, resort to that stereotype in certain respects, a nexus involving conciliation at its most harmonious (even where, as in *Othello* and *Un chant écarlate*, it does not last) allows condemnation of the ignorance and intolerance associated with racism wherever it occurs, meted out according to each case. The Black/White couple specifically offers a circumstantial focus within the narratives for racism's Iago-like malevolence. For the critic, it offers a valuable *topos* which, while retaining the piquancy of exoticism for black and white readers alike, provides a dimension favouring analysis of racial attitudes as well as all the narrative potential of any nuclear married couple, structurally closed but potentially explosive.

As to the sociological phenomenon, outside literature, its varieties seem not to be promising. Transracial marriage or coupling was traditionally far more frequent between a white man and a black woman than the reverse, and this despite the general observation that "the sexual union of apes and Negroes was always conceived as involving *female Negroes* and *male apes*! Apes had intercourse with *Negro women*. The aggressors were literally beasts; the sexual drive was conceived as thrusting upwards from below."⁶ However, Edward Long, in 1772, opined: "The lower class of women in *England*, are remarkably fond of the blacks, for reasons too brutal to mention; they would connect themselves with horses and asses, if the laws permitted them."⁷ A more circumspect historical overview is presented by Clarence Munford:

It proved even more difficult for white women to display affection for Black men. Yet tugged by natural urges, and themselves the targets of sexist oppression, many felt a powerful attraction to male slaves. A courageous few were undaunted in their love. Not permitted to wed African lovers, the brave white women cohabited with them as common law wives. [...] Freedmen often had sexual encounters with white women of the humble classes, particularly with female indentured servants and with the oppressed "undesirables" who had been forcibly transported from France to "service" male white colonists – i.e. orphans, beggars, vagrants, insolvent mothers, petty offenders, prostitutes, etc. While less frequently admitted, sexual intercourse also occurred between slaves and white women. Most frequent was that between male slaves and concupiscent white female slaveholders, couplings usually commanded and initiated by the women. Under her planter husband's very nose, many a *habitation* mistress, "devoured with a guilty passion", slipped a handsome virile slave into her bed and took delight in his arms. But it was always perilous and emotionally-taxing [sic].⁸

This narrow range would appear to have persisted into the twentieth century, recorded for example in the 1920s by Claude McKay who, in *Banjo*, has his alter ego, the aspiring writer Ray, observe: "The successful Negro in Europe always marries a white woman, and I have noticed in almost every case that it is a white woman inferior to himself in brains and physique. [...] You know what class of white women marry colored men. [...] There are exceptions—white women with money who are fed up."⁹ Frantz Fanon, some thirty years later, appears, perhaps surprisingly, more sanguine: "une Blanche qui accepte un Noir, cela prend automatiquement un aspect romantique. Il y a don et non pas viol."¹⁰ Even if not universal, the rapid evolution of enlightened social attitudes, the spread of tolerance along with increased contact, the recognition that miscegenation is not necessarily a *pis-aller* nor its offspring monsters, these are welcome developments which the *prise de conscience* of Negritude has, in its intellectual sphere, fostered and recorded to some degree.

Desdemona fell into none of the unhappy categories listed by Munford for the seventeenth century, anticipating rather the essential equality of status and freedom of choice noted by Fanon and granted the white women in the three works treated here. Each novel establishes a plausible naturalistic framework within which a black man and a white woman, exercising a free choice, fall in love and marry. The circumstances are nonetheless different in each case and may suggest a chronologically evolving pattern (which would need to be confirmed by a wider trawl for examples), since Maran's main protagonist Veneuse was brought up and schooled in France (as was Maran himself, though we are given no details as to Veneuse's provenance, his age at arrival, or his precise personal and family circumstances), Sembene's Oumar Faye spent the war years in Europe as a *tirailleur*

sénégalais, and Bâ's Ousmane Guèye pursues his school and university studies alongside Mireille, the daughter of a French diplomat, in Dakar.

In the opening three-page section of *Un homme pareil aux autres*,¹¹ set in italics to indicate its status as a preface, the fictional Jean Veneuse, the focalising narrator of this programmatic novel, presents the work as a "récit, qui constitue moins un livre à thèse ou un état de race qu'un état d'âme" (p.12). What is presented here as the lesser might well be perceived by the reader as the greater. Indeed, the last paragraph of the introduction both legitimises such a view and calls for the page to be turned on pseudo-scientific "proofs" of racial inferiority:

Le livre que voici n'est, au fond, que le voyage d'une race à une autre et d'un cœur à un autre cœur. Puisse-t-il, par sa simplicité sans apprêt et son dépouillement, imposer silence aux préjugés, aux sophismes et aux partis pris, qui cherchent à transformer les arrêts changeants de sciences trop souvent faillibles en autant d'impératifs ethniques. (p.13)

Veneuse presents himself (p.35): "je ne suis qu'un nègre, un nègre qui, par son intelligence et son travail assidu, s'est élevé à la réflexion et à la culture de l'Europe." Working in the colonial service, one of the standard aspirations of educated Blacks in the French Empire, he sails from Bordeaux for the Congo, charged by a friend to look after the newly-wed Clarisse Demours while on board. In identical terms, he is presented first in general (pp.18-19) and then to her (p.38) as "un nègre comme on voudrait qu'il y eût beaucoup de blancs", a distant echo of the title of Joseph de La Vallée's late eighteenth-century novel, *Le Nègre comme il y a peu de blancs*. More generally, the comment underlines the necessary distinction between skin-colour and moral calibre. We recall that Shakespeare, through the Duke of Venice speaking to Brabantio, Desdemona's father, makes just that distinction in respect of Othello:

If virtue no delighted beauty lack,
Your son-in-law is far more fair than black. (I, iii, 289-90)¹²

Just as the deeds of the Moor of Venice single him out as an exceptional captain, so Veneuse stands out as remarkable to his European friends:

Etre nègre, a-t-on en effet idée d'être nègre? Voilà qui est déjà singulier, à une époque où les blancs ont envahi toutes les parties du monde. Mais être nègre, et fonctionnaire colonial, et cultivé par-dessus le marché, voilà qui est prodigieux, renversant, miraculeux! (p.60)

An early *tête-à-tête* between Veneuse and Mme Demours refers specifically to Othello's jealousy. Thus far, they have met largely in the company of others, and Veneuse's colour-sensitivity to the fact that she has left them to talk to him alone masks both an inferiority complex and a degree of vanity tinged with pride:

— Vous êtes venue trouvez [sic] l'ours que je suis! Prenez garde, petite madame. C'est beau d'avoir du courage! Mais vous allez vous compromettre, si vous continuez à vous afficher de la sorte. Un nègre, fi donc! Ça ne compte pas! C'est déchoir que frayer avec quelque individu que ce soit de cette race. (p.44)

Going on banteringly to list the European travellers who would be wittier and more respectable company for her, Veneuse prompts the following riposte:

— Je comprends maintenant. Monsieur est jaloux, il me fait une scène rentrée. Othello, va! Laissez-moi cependant vous dire que vous avez tort de me chanter pouilles. S'il me fallait choisir entre les gens que vous avez nommés et vous, malgré votre... couleur, je vous affirme que c'est vous que je choisirais sans hésitation.
L'avoue, direct, me flatte infiniment. (pp.44-45)

That this is the start of a shipboard romance will surprise nobody. What is more interesting in the present context is that Veneuse escapes Othello's shadow by being utterly free of jealousy and by using this relationship and another social friendship (with Mme Coulanges) to understand better the more profound and lasting love that he has for one Andrée Marielle in Paris. The intriguing psychology expressed at this point has nothing to do with skin colour:

Le comble, c'est que j'aime moralement Andrée dans Mme Coulanges et physiquement avec Clarisse. C'est insensé. Mais il en est ainsi. J'aime Clarisse, j'aime Mme Coulanges, bien que je ne pense ni à l'une ni à l'autre. Elles ne sont pour moi qu'un alibi me permettant de me donner à moi-même le change. J'étudie Andrée en elles et apprends à la connaître par cœur. (p.81)

It is on this same page that the title is woven into the texture of the book after the opposite contention – “Un Nègre n'est pas un homme comme les autres” (p.36) – had been postulated earlier:

je ne sais plus qu'une chose: c'est que le nègre est un homme pareil aux autres, et que son cœur, qui ne paraît simple qu'aux ignorants, est aussi compliqué que peut l'être celui du plus compliqué des Européens.

J'aime Clarisse. J'aime Mme Coulanges. Et c'est Andrée Marielle que j'aime. Elle seule, pas une autre. (p.81)

This love survives the vicissitudes and pressures of arrival in the Congo and the prejudices towards a black-and-white relationship brought to bear

by both Blacks and Whites. Moreover, it survives the death on service in Tchad of M. Demours, Clarisse's husband. When Veneuse gives her the news, she merely reiterates her love for him and offers to follow him, something that neither the administration officially nor he personally can accept. And his rebuff turns her brand of loving into contempt expressed in explicitly racial terms: “Sale nègre, va! Sale nègre! Je te hais, toi et toute ta race” (p.123).

Part II of the novel describes the rounds of a provincial administrator and presents *in extenso* his lengthy correspondence with Andrée in particular, but also with a somewhat mollified Clarisse and other friends. His readings also occupy considerable space, a full list of the books in his luggage having been somewhat disconcertingly given at an early stage (pp.41-42). Eight pages (pp.194-210) are devoted to his enthusiastic reflexions on André Suarès. Finally he returns to Paris, with the reader still uncertain as to the future of his relationship with Andrée, whom we meet only in the last three pages of the book. In reply to Veneuse's proposal of marriage, sententious but unspoken words are attributed to her: “L'amour est plus fort que la mort, plus fort que les haines de races” (p.252), and her consent is reduced to a nod, a sigh and weakness at the knees in, as the closing maxim has it, “le silence des gens qui préfèrent se taire, parce qu'ils ont trop à se dire.”

While the reader is no doubt intended to feel a warm glow at the happy reunion of the faithful couple and the implied abolition of racial barriers, and while Othello's besetting jealousy has been set aside along with any hint of a mischief-making Iago, the programmatic and sententious nature of the novel reduces our sympathy for its tenets, however admirable they may be to the wishful thinking of the liberal mind. For nothing is in fact resolved. The dreamy idealism of the ending, laced as it is with a high emotional charge, is only a beginning, and there is no guarantee that this love, biodegradable like any other, will not turn sour and again reduce the black hero to a “sale nègre”. If for its romanticism alone, *Un homme pareil aux autres* largely escapes the shadow of Othello, the reference to him as the epitome of jealousy being merely made in passing as an almost inevitable courtesy to a more illustrious black predecessor in love with a white woman. It is as if Maran had been prompted by Camus's *Le Mythe de Sisyphe* of 1942 to think that “il faut imaginer Othello heureux”. But the hope seems pious: we are not necessarily persuaded that the future is all

roses, especially as both the precedent of Shakespeare's play and the *dénouements* of the other two novels we shall investigate leave little room for optimism.

*

The case of Oumar Faye in Sembène's second novel, *Ô pays, mon beau peuple!*,¹³ is different, *Othello* being a significant, though entirely muted, intertext. If a passing nod is given visibly to Shakespeare, it is rather to *Romeo and Juliet* (p.81). Faye's character and his experiences in Europe combine to make him evenhandedly "colour-blind": "je vis bien avec une blanche. [...] Le fait d'être marié avec une minnediérou brancou (femme blanche) n'élève ni n'amoindrit personne" (p.137). But other people's perceptions are different. The exploitative and racist Whites, as Faye himself observes, "ne tolèrent pas qu'un nègre s'accouple avec une blanche, c'est bafouer leurs lois" (p.69). Such, however, is the sum total of the overt commentary on the issue in the novel: in all other respects the question is represented through the actions and interplay of characters. And because *Ô pays, mon beau peuple!* is both better known and more readily available than *Un homme pareil aux autres*, with an English edition of the French text presented by our friend and colleague Pat Corcoran,¹⁴ there is less need here to present the text so fully.

The distinction made between colour and character which we have noted in respect of *Othello* – "If virtue no delighted beauty lack, / Your son-in-law is far more fair than black" – has its exact mirror-image in Iago's recognition of his carefully masked diabolical nature:

When devils will their blackest sins put on,
They do suggest at first with heavenly shows,
As I do now. (II, iii, 340-42)¹⁵

Precisely the same double pattern of reversals occurs in Oumar Faye and the Whites installed in his country. Furthermore, in both contexts, each takes the longest of spoons to sup with the other. Outlining his plot against Desdemona, Iago extends the metaphor by threatening to "turn her virtue into pitch" (II, iii, 349). This too has its parallel in Sembene's novel in the besmirching of Isabelle's character by the Whites.

Unlike *Othello*, however, Oumar ignores such taunts and taints. No shadow is cast on his marital bliss: his attention is therefore free to focus

exclusively on socio-political action beyond the domestic sphere (which Sembene analyses more sceptically in other works), and his unassailable bond with Isabelle takes on political force because of the security and self-confidence it affords him. So the very unity of the couple represents a threat to both of the social power-blocks: in direct ratio to the conservatism of those they confront, Isabelle is suspect to the Blacks no less than Oumar is anathema to the Whites. In colonial times, such a couple would have been a maverick phenomenon: here their synergy, however idealised, is a political threat. Oumar – and through him Sembene – builds his base for black solidarity on his domestic solidity, challenging white superiority from the firm platform of his marriage. This is sexual politics with a difference, particularly as Oumar and Isabelle fulfil entirely traditional roles within their marriage.

Faye is given heroic stature through a series of what might be called defensive attacks. The equivalent to *Othello*'s Cyprus wars is Faye's single-handed struggle against oppression, his fisticuffs with Raoul in the opening sequence, in defence of poor deck-passengers taking shelter from a sudden storm, being a proleptic analogue of the more generalised struggles against white exploitation to come, firstly in further physical violence as a protest against the plight of the women made to carry huge loads at the docks, then in his non-violent endeavour to create a local cooperative to reduce dependence on the Whites.

His violence will be returned with interest when literally unseen hands bring about his bloody death. No single Iago emerges from the shadows to accept blame, yet the Whites who are responsible for his death are goaded to action by a socio-political intolerance which is primarily encapsulated in a sexually orientated objection to the very coexistence of Black man and White woman. Iago's taunts to Brabantio – who, in Emilia's view (V, ii, 207-09) was to die of grief at what he considered the mismatch – that "an old black ram / Is tupping your white ewe" (I, i, 89-90) and that "your daughter and the Moor are now making the beast with two backs" (I, i, 117-18), masking his own repressed and diverted desires,¹⁶ have an equivalent in the sexual banter and fantasies of the Whites, becoming violently explicit in Jacques's attempted rape of Isabelle, watched by the drooling Raoul. It, in turn, is a prelude to the violence meted out to Oumar, and ironically it is Isabelle herself who forewarns of its coming in another projected multiplication of individuals: "— Vous aimeriez bien le

voir se mettre dans un mauvais cas? Ce jour-là, il faudra que vous ayez un motif valable. Mais je vous donne un conseil: venez plus nombreux!” (p.113). Her advice will be all too well followed.

The immediate trigger of Iago's rage is Othello's preferment of Cassio as his lieutenant over himself (I, i, 8-33). Developed in the exposition of the opening scene, it prompts him to dissemblance (“I am not what I am” turns the biblical tag on its head) and to a determination on vengeance: “I follow him to serve my turn upon him”. There is no such personalisation of cause in *Ô pays, mon beau peuple!*, where it is rather the antagonism of social groups, with their representative types, that forms the backcloth and impinges on the principal characters. Oumar and Othello, given mighty stature as men of action, fall mightily but by different means, and again the shift is from the individual to the collective. Eldred Jones argues that “in the end Othello emerges, not as another manifestation of a type, but as a distinct individual who typified by his fall, not the weaknesses of Moors, but the weaknesses of human nature.”¹⁷ True though this may be, it must also be said that his downfall is not separable from his colour, since it is the visible source of the general prejudice which, distilled into venom, leads Iago to act as he does. But Oumar is self-consciously a symbol.

Instead of the murder of Desdemona by Othello followed by his suicide, we have Oumar's murder by persons unknown. Othello's jealousy, manufactured by the machiavellian Iago, is transposed to self-induced group jealousy bred by racial intolerance out of sexual frustration. The Whites in *Ô pays, mon beau peuple!*, to whom the “demi-devil” Iago's manipulative skills are transferred, cloak their lustful desires with words of contempt, but whereas the Shakespearean tragedy depends on a final catharsis, Sembene's ideal social vision grows almost literally out of Oumar's grave: “Ce n'était pas la tombe qui était sa demeure, c'était le cœur de tous les hommes et de toutes les femmes” (p.187). In the social sphere, the authority and seniority of Papa Gomis augur well for the future of the cooperative. At the individual level, the clear expectation is that Isabelle's child will be born a male and embody the best of both worlds, taking up Faye's noble mantle. But in several ways, mirroring Sembene's social(ist) interests, there is a shift from focus on the individual to concentration on the collective, the individual either being stereotypical, as in the case of the hero, Oumar Faye, a variant on the “noble savage”, or

less than fully rounded, and so no less stereotyped, as with Isabelle, Rokhaya, Raoul and others.

The marriage of two cultures embodied by Oumar and his French wife is further adumbrated in the relationship between Isabelle and her mother-in-law, Rokhaya. It is in stark contrast to the antagonism felt and expressed between Mireille and her mother-in-law, Yaye Khady, in *Un chant écarlate*.¹⁸

*

Mariama Bâ's posthumously published second novel recounts the love of two young people of essentially noble lineage, Ousmane being a scion of traditional Muslim stock in Senegal and Mireille being born into a minor French aristocratic family. His father, a former *tirailleur sénégalais*, is a highly respected and senior member of the Islamic community of modest means and with a single wife, whereas hers is in the diplomatic corps, professionally veiling, as appearances require, his profound contempt for Blacks. For half the novel, we follow the sentimental education of their children through a series of ordeals which their love survives. Those ordeals include Mireille's immediate dismissal to France when a lovingly inscribed photograph of Ousmane is discovered. Each completes the studies necessary to become a secondary-school teacher, thereby gaining financial independence.

There is no overt reference to Othello in *Un chant écarlate*. Foregrounded instead is the fairy-tale of Beauty and the Beast, through the nickname “la Belle et la Bête” given Mireille and Ousmane by their French *voisin de palier*, Guillaume (p.136), and repeated particularly on occasions when this racist busybody hears or senses discord between the pair (e.g. pp.139, 248). Prominent too by implication in the novel's final chapter is the myth of Medea when Mireille, driven to frenzy by Ousmane's infidelity and her mother-in-law's ostracism of her, kills her child.¹⁹ The very choice of Mireille's family name, de La Vallée, may hark ironically back to the author of *Le Nègre comme il y a peu de blancs* mentioned above in respect of *Un homme pareil aux autres*. And there is much to be said on another occasion about the Freudian id of M. de La Vallée's reiterated reference to Ousmane as “ça”, an appellation to which the unhinged Mireille herself resorts late in the book.²⁰ It is not that Ousmane is exempt of jealous potential, indeed “les affres de la jalouse le torturaient” (p.18) as a

youngster, rather than Mireille, utterly devoted to him, gives him no cause. In an entirely plausible development, it is she who becomes jealous because of his return to the childhood friend, Ouleymatou, who had once inspired jealousy in him.

While the pattern of intertextuality seems therefore not to include *Othello* – for although Djibril Guèye's objection to his son's consorting with Mireille bears the stamp of Brabantio's hostile reaction to his daughter's marriage to Othello, there is no evidence of any reference to Shakespeare – the overt discussion of interracial marriages is vigorously pursued. At an early stage, Mireille states her belief in “l'amour sans patrie” (p.32) and Ousmane asks himself the rhetorical question: “Était-il un partenaire possible pour Mireille? Pourrait-il assumer telle mutation?” (p.33). Both of them have to engage in strategic warfare (the words “combat” and “lutte” recur) against their milieu, embodied in particular in one of their parents, Ousmane's mother Yaye Khady and Mireille's father Jean de La Vallée. Opposition strengthens their resolve but, in making them more absolute in their determination, leads to a degree of over-reaction which contains the seeds of disaster. In a *style indirect libre* which allows third-person detachment from himself,²¹ Ousmane reflects before opening the first letter received from Mireille after their enforced separation:

Il pressentait une lutte âpre dont Mireille était l'enjeu. Les parents de son amie avaient pour armes des arguments solides. Si Mireille se ralliait à leurs désirs, il serait vaincu. Fêtu de paille tordu, il serait relégué dans la déception dont il avait connu les prémisses [sic, for “prémisses”] avec Ouleymatou.

Et si Mireille le choisissait, à la place de la richesse et de la facilité?

Et si Mireille choisissait le Nègre, fils d'un invalide de guerre et d'une ménagère analphabète? (pp.53-54)

Having read the letter, Ousmane finds himself torn between love and duty, each of which agonisingly, as in Corneille's classic dramas, contains elements of the other:

La lettre l'orientait vers le «sérieux». Son contenu l'entraînait vers les déchirements entre les choix inconciliables. Ousmane retrouvait la situation «coméienne»: «D'un côté, mon cœur épris d'une Blanche... de l'autre, «ma société». Entre les deux, ma raison oscillante, comme le fléau d'une balance qui ne peut trouver un point d'équilibre entre deux plateaux aux contenus également chers». (pp.55-56)

A litany of his love for his *quartier*, punctuated by the anaphora “Renier Usine Niara Talli?”, occupies the next two pages and the perceived “treachery” of stepping outside his race is forcefully encapsulated not only by the term “guena het”, glossed in a footnote as “Traître à sa patrie

(littéralement: sortir de sa race)”, but also by the protestations of his friends which, given the outcome of the novel and various other signs, seem to echo the author's reservations:

«Ah! Non et non! Le règne des couples mixtes est révolu. Ce genre de mariage se défendait dans le système colonial où les Nègres intéressés tiraient promotion et profit de leur union avec une Blanche. On doit choisir sa femme chez soi. Ces Blancs sont des racistes. Leur humanisme d'hier n'était que leurre, une arme d'exploitation honteuse pour endormir nos consciences [...]» [...] «Au-delà de vos sens, quelles sources de communion aurez-vous toi et ta «toubab»? On ne bâtit pas l'avenir sur «des passés sans liens». Tant de ménages mixtes sont broyés par l'incompréhension. L'Afrique sait être jalouse jusqu'à la cruauté, méfie-toi». (p.59)

The same reservations are repeated by some of Ousmane's friends in Mireille's presence after her marriage:

Les traditionalistes du groupe s'acharnaient à démolir le mariage mixte:
«Une femme ne peut être qu'une femme, grande ou petite, noire ou blanche. Pourquoi dès lors la prendre ailleurs que chez soi? Le mariage est déjà un problème épique. Pourquoi se créer d'autres difficultés?» (pp.131-32)

Ousmane's high-handed *machismo*, revealed in its full ugliness only after his marriage, is anticipated by his insistence on Mireille's becoming a moslem as a sign of her submission: “avant tout engagement, il criera son attachement à sa condition de Nègre. Il exigera de Mireille, comme préalable, sa conversion à l'Islam. Élevé dans la voie d'«Allah», musulman convaincu et pratiquant dans le sillage d'un père ancien «talibé», Ousmane ne concevait pas de mariage en dehors de la mosquée” (p.60). Only later does a distasteful mixture of special pleading and bad faith emerge to vie with a no less specious argument that transracial marriages were justified in colonial times but not in independent Africa: pages 184-85 are particularly significant in this respect:

Des couples mixtes existeront toujours: hommes blancs nantis de femmes noires; hommes noirs, souvent honnêtes dans leur engagement, mariés à des Blanches. Ousmane fréquentait des couples mixtes. Certains de ses camarades, plus anciens que lui dans la vie conjugale, n'approuvaient pas son mariage, malgré leur propre option.

— À l'époque coloniale, par égoïsme, paresse, faiblesse ou opportunisme, selon leurs termes, nous avions choisi cette voie. Mais toi! Avec la renaissance de notre pays et la percée de la femme noire! Toi, c'est l'espoir des Négresses.

[...] L'homme était «blanchi» en profondeur, impitoyablement détaché de ses origines. «Piètres pantins!» grondait Ousmane. Du Nègre ils n'avaient que la peau. (pp.184-85)

At this juncture, Ousmane seems to accept that where the black husband remains dominant, “ce genre de métissage enrichit l'Afrique” (p.185). Yet

his ground shifts, and arguments good in another context are found to bolster bad ones in his attempt to legitimise his renewal of ties with Ouleymatou:

— Il y a la force des habitudes, poursuivit-il, la force des croyances dont on ne peut se départir sans être déraciné. Le poids du passé reste déterminant. Je me cherche en vain en Mireille. Elle ne répond pas à mes aspirations. (pp.208-09)

As he reiterates later, “souvent quand un Noir épouse une Blanche, sa patrie le perd” (p.224). Mireille’s submissiveness proves inadequate to prevent his infidelity, which he justifies as a profounder fidelity to Africa, since “Ouleymatou se confondait dans son esprit avec l’Afrique” (p.225). Provoked beyond reason, Mireille does more than shout “Sale Nègre!” at Ousmane (pp.243, 245, 246). Faced with a dead son and a wife out of her mind, he realises in a flash that it is he who is mad and that it is his madness which has sparked Mireille’s:

La vérité, brutalement, se révélait à son esprit: Mireille était devenue folle. L’immobilité froide de son fils était éloquente! Une œuvre de démente! [...] En Ousmane, un déclic tardif de la raison issu de la peur. Une clarté humaine se frayait encore une voie dans la densité des ombres. Un dégoût nauséieux de lui-même le submergea. Fou à lier, il avait contaminé Mireille. La folie seule expliquait son aveuglement et ses actes. Au-delà de certaines limites, l’engagement est déraison, s’il piétine des zones où fleurissent la pitié et la charité. [...] D’une femme jeune et belle, intelligente et gourmande de tendresse, pleine à craquer d’amour et de qualités, il avait pétri inconsciemment une furie. (p.246)

As his life flashes before his mind’s eye, he receives a series of wounds to the shoulder and arm from the knife brandished by Mireille. Othello too brandishes a knife, but uses it against himself. Does the pattern of such displacements amount to a nod by Mariama Bâ in the direction of Shakespeare? Has Mireille’s jealousy sufficiently close analogies with Othello’s to see a link? Should Ousmane’s double-dealing taint him, potentially the Othello figure, with the characteristics of an Iago? While there are certain passing similarities between the texts, one cannot see *Othello* as a significant source of narrative episode or particular realisation in *Un chant écarlate*. Bâ’s programme, like Maran’s and Sembene’s, has shifted from a study of jealousy provoked by an evil ill-wisher, where the question of colour is rather a dramatic datum, in the end, than the principal issue, to set centre-stage the racial tensions prompted by a mixed-race relationship.

*

Skin-colour is not of itself an issue for any of the couples Othello/Desdemona, Veneuse/Andrée, Oumar/Isabelle or even Ousmane/Mireille as long as love lasts. Love makes them “colour-blind”, able to transcend the usual barriers of ignorance and prejudice. Its charmed circle does, however, blind them to a greater or lesser extent to the dangerous fact that other people’s perceptions of them remain subject to those barriers, and all of them, with the exception of Veneuse and Andrée who end only on the threshold of marriage, at a moment of maximum optimism and therefore of maximum self-delusion, are victims of the results of those perceptions.

Insofar as the three novels we have investigated are symptomatic of black writing of the last half-century, they show a telling progression in attitudes, to the point where the relationship explored in *Un homme pareil aux autres* is explicitly condemned by several characters in *Un chant écarlate* as one justified only by colonial circumstances. The thrust of the narrative in the latter novel furthermore suggests the author’s implicit agreement with this position, aligning herself with a desire for self-sufficiency redolent of the early years of political independence. Even if she allows herself to end the novel on a seemingly open-ended question, the fact that that question, “Lane-la?” (glossed in a note as “Qu’est-ce qu’il y a? Cri d’angoisse pour percer le contenu de l’événement tragique”, p.251), repeated no less than eighteen times in the keening at Ousmane’s hospital bedside, is put in Wolof seems to reinforce traditional hostility to exogamy. Djibril Guèye alone takes an interest in Mireille’s fate, and she is disposed of briskly and efficiently in both real and literary terms: “«Maîtrisée par les pompiers sans difficulté. [...]» [...] — L’Ambassade de France prévenue a pris le cas en mains” (p.249). What emerges is less generous and tolerant than either Maran’s late colonial novel or Sembene’s transracial couple in *Ô pays, mon beau peuple!*, in both of which, as in *Othello*, love transcends skin-deep appearances.

All three novels nevertheless share a rather naive idealism, each according to its time of composition, the operative political context and the tenets of its author. Paradoxically, Maran’s untested optimism, the external reactionary pressures brought to bear on Oumar, and Bâ’s disenchantment prolong the pessimistic and essentially racist view proposed by colonial writing of the inter-war years, a view notably represented by P. Mille and A. Demaison in their 1924 novel *La Femme et l’homme nu*, where the authors

conclude that "entre deux humains, pour que leur bonheur eût quelque garantie de durée, il faut quelque similitude d'idées, de sentiments, d'origines".²² If Maran seems to attempt a reversal of Shakespeare's tragedy by suggesting a happy ending, and Bâ introduces a tragic flaw into the character of Ousmane, internalising his *hamartia*, and engaging, as we have seen, in localised transpositions of features of *Othello*, the tragic outcome devised by Sembene is brought about exclusively, as in Shakespeare, by the incomprehension, hostility and machinations of others. It is this, perhaps, that ultimately makes Sembene's novel the closest of the three to Shakespeare's tragedy, even if it too remains somewhat programmatic in its idealised socialist vision. So while the intertext of *Othello* is never in the foreground, and may seem indeed to be largely absent, it nonetheless allows us to home in on a *topos* which focalises many revealing qualities in the novels, each with the particular preoccupations of its time and author, each with its own degrees and strategies of self-awareness for escaping Othello's shadow.

Roger LITTLE
Trinity College Dublin

Notes

¹ Étiemble, "Esquisse d'une pédagogie antiraciste", *Présence africaine*, 26 (juin-juillet 1959).

² This is true of the colonies and widely attested; the converse is of course true of metropolitan France, where population proportions and political circumstances are reversed. For the latter, see Shelby T[homas] McCloy, *The Negro in France*, Univ. of Kentucky Press, 1961; repr. New York: Haskell House, 1973, esp. pp.3-4, 243-44. The term "couple dominos" is applied to a couple of mixed race; see Sembène Ousmane, *Le Mandat*, Paris: Présence africaine, 1966, p.143. For a recent literary example registering the change of attitude in a single generation, compare Man Sonson's hostile reactions to her son's marriage to a white woman with those of the son himself in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove*, Paris: Mercure de France, 1989; Coll. Folio, 1993, pp.81-82.

³ Virginia Mason Vaughan, *Othello: a contextual history*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994, p.51 (in chap. 3, "Racial discourse: black and white", pp.51-70, which is of general interest in this context).

⁴ See notably Bernardin de Saint-Pierre, *Empsaël et Zoraïde*, ed. Roger Little, Coll. Textes littéraires, Exeter: Exeter Univ. Press, 1995. Describing it as "la première œuvre littéraire qui présente de manière positive un couple Blanche-Noir", Yves Bénot (*La Révolution française et la fin des colonies*, Paris: La Découverte, 1989, p.255) seems to overlook *Othello*. The abbé Prévost comments in disbelief on Shakespeare's choice: "une femme blanche ne peut pas tomber amoureuse d'un noir" (*Le Pour et Contre*, XIV, 66, cited by Régis Antoine, *Les Écrivains français et les Antilles: les premiers Pères blancs aux surréalistes noirs*, Paris: Maisonneuve et Larose, 1978, p.131).

In Andréa de Nerciat's *Le Diable au corps*, of 1786, a *roman libertin*, Zamor is a black stud satisfying the sexual demands of various white women. See Pierre Pluchon, *Nègres et Juifs au XVIII^e siècle: le racisme au siècle des lumières*, Paris: Tallandier, 1984, pp.141, 145-47.

Carmenella Biondi ("Le Héros noir dans le théâtre révolutionnaire", in Daniel Droixhe & Klaus H. Kiefer, ed., *Images de l'Africain de l'antiquité au XX^e siècle*, Bayreuther Beiträge zur Literatur-wissenschaft 10, Frankfurt, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1987, pp.107-108) writes: "Dans leurs moments les plus audacieux, elles [les pièces qui présentent un Noir] arrivent même à suggérer, sinon à exhiber, l'amour entre un noir et une blanche. C'est le cas d'"Honorine, ou la femme difficile à vivre" (1795) de Jean-Baptiste Radet où le noir Zago aime Louise, une jeune fille blanche. Lorsqu'il exprime le regret d'être trop noir, celle-ci lui répond: "Je ne m'en aperçois guère" (II, 2, p.324). Et en effet qu'importe une petite différence à la surface, puisqu'ils ont le même cœur [...]. L'auteur, bien conscient d'imposer par là une rude épreuve à son public, choisit un langage discrètement allusif, évite de faire prononcer à ses personnages les mots "amour" ou "aimer", ne parle pas de mariage, et surtout les deux protagonistes de cette délicate histoire d'amour ne sont pas les protagonistes de la pièce, mais des personnages mineurs. Malgré cela, la situation restait hardie, on n'était jamais allé si loin, pas même dans un roman, genre qui semble mieux se prêter à des nouveautés audacieuses: le seul exemple que je connaisse est un roman de Grasset de Saint-Sauveur, "Hortense" (1796) [*Hortense, ou la jolie courtisane. Sa vie libertine à Paris, et ses aventures tragiques avec le nègre Zéphire dans les déserts de l'Amérique*, Paris: Pigoreau, 1796], mais l'auteur a eu soin de faire de sa protagoniste une courtisane. Sur le plan de l'égalité raciale, l'histoire est donc moins limpide que celle de Radet: au fond la courtisane blanche est une femme noircie par ses erreurs. Le seul autre ouvrage dramatique, du moins à ma connaissance, qui présente une femme blanche aimant un noir est "Empsaël et Zoraïde" de Bernardin de Saint-Pierre, mais l'ouvrage, qui aurait dû être publié en 1797, n'a été ni représenté ni publié avant la mort de l'auteur et le contexte où mûrit l'histoire d'amour est tout à fait particulier, puisque Zoraïde est l'esclave du tout-puissant Empsaël. La pièce de Bernardin de Saint-Pierre avait toutefois été conçue, elle aussi [sic], pour plaider la cause de l'égalité entre les races humaines."

Alain Ruscio devotes a few melancholic pages (217-22) to "Le couple scandaleux (homme colonisé et femme blanche)" in *Le Credo de l'homme blanc*, Bruxelles: Complexe, 1995, notably drawing attention to the exceptional happy endings in Sophie Doin's short story "Blanche et Noir" of 1826 and in Louise Faure-Favier's novel of the same title (1928).

⁵ To represent the earlier period in an even more stereotypical manner, Ousmane Socé's *Mirages de Paris* of 1937 (repr. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1964, 1977, 1986) would have been an alternative choice. Fara travels from Senegal to Paris where he meets and eventually marries Jacqueline, who dies giving birth to their son.

⁶ Winthrop Jordan, *White over Black: American attitudes towards the Negro, 1550-1812*, Chapel Hill, N.C.: Univ. of North Carolina Press, 1968, New York: Norton, 1977, pp. 238-39.

⁷ Cited by Jordan, p.239, n.46.

⁸ Clarence J. Munford, *The Black Ordeal of Slavery and Slave Trading in the French West Indies 1625-1715*, 3 vols., Lewiston, Queenston, Lampeter: Mellen, 1991, III, 704-05. Detailed examples of "mixed" relationships are given by Munford over the following pages. A harrowing example of the social intolerance of such transracial couplings drawn from Moreau de Saint-Méry's *Loix* (II, 114-16), is given on p.710: "About the same time [1706], savage reprisals were being enacted in St. Domingue against a white woman and her Black lover. The woman, resident in Petit Goâve district and married to a white man, gave birth to three mulatto children over a number of years. They were the fruit of her love for a slave. Harried, their persecutors closing in, the lovers sought to flee the colony,

hoping to take refuge most likely in Spanish territory. But they were captured before they could get away. The mother was convicted of adultery, of bearing bastard children, and above all of insulting the racial pride of white manhood. The effrontery of a white woman preferring a Black slave to her white spouse was not to be tolerated. The children were declared illegitimate, separated from their mother and disinherited, while she herself was deported to France and imprisoned in a convent at the discretion of her husband. She would remain there for the rest of her life should he so wish. As for her lover, at first he was condemned to have his right hand chopped off, thereafter to be hanged by the neck until dead. However, not even this was considered punishment enough, and the sentence was altered to branding on both cheeks with the insignia of the *fleur de lys*, ear cropping and flogging. The lashings were staged in the public square in Petit Goâve on three successive 1708 Sundays. After that came death by hanging. The spectacle was designed to dissuade any other Black man who might have the idea about intimate relations with a white woman." Cf. the *Lettres de Madame P* (1782) recorded by Régis Antoine, pp.157-58.

⁹ Claude McKay, *Banjo* (1929), A Harvest Book, New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., [n.d.], pp.205, 207. Ray continues: "I can understand these ignorant black men marrying broken-down white women because they are under the delusion that there is some superiority in the white skin that has suppressed and bossed it over them all their lives. But I can't understand an intelligent race-conscious man doing it. Especially a man who is bellyaching about race rights. He is the one who should exercise a certain control and self-denial of his desires. Take Senghor and his comrades in propaganda for example. They are the bitterest and most humorless of propagandists and they are all married to white women. It is as if the experience has over-soured them. As if they thought it would bring them closer to the white race, only to realize too late that it couldn't" (p.207). The reference to Senghor is not, of course, to Léopold Sédar of that ilk: see Claude McKay's autobiography *A Long Way from Home* (1937), London: Pluto, 1985, chap. XXV: "Marseilles Motley", esp. pp.278-81.

¹⁰ *Peau noire, masques blancs*, Points-Seuil, Paris: Seuil, 1975, p.37n (first publ. 1952). The Arab poet Nuṣayb the Younger (d. 791) was far less sanguine:

Black man, what can you have to do with love?
Give over chasing white girls if you have any sense!
An Ethiope black like you can have no way to reach them.

(Cited in his own translation by Bernard Lewis, "The Crows of the Arabs" in "Race", *Writing and Difference*, ed. Henry Louis Gates, Jr., Chicago & London: Chicago U.P., 1986, p.115.)

¹¹ René Maran, *Un homme pareil aux autres*, Paris: Albin Michel, 1962 (first published Éditions Arc-en-ciel, 1947).

¹² In quoting *Othello*, I have used the Tudor Edition of the *Complete Works of Shakespeare*, ed. Peter Alexander, London & Glasgow: Collins, 1951. Line numbering of *Othello* varies slightly from edition to edition because of prose passages and should therefore, if a different edition is used, be taken as a guide only. For further instances, see my *Nègres blancs: représentations de l'autre autre*, Paris: L'Harmattan, 1995, p.124.

¹³ Sembene Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple!*, Paris: Presses Pocket, 1975 (first publ. 1957, Paris: Le Livre contemporain, Amiot-Dumont).

¹⁴ Methuen's Twentieth Century Texts, London: Methuen, 1986.

¹⁵ The distinction drawn between appearances and reality was not new to Shakespeare, and a black skin clearly allowed a stark opposition: cf.

Think you my conscience and my soul is so,
Black faces may have hearts as white as snow

And 'tis a general rule in moral rowls,
The whitest faces have the blackest souls.

(*Lust's Dominion* (c. 1600), cited by Vaughan, p.62.) Bernard Lewis gives several examples from the 7th- and 8th-century "Crows of the Arabs" in his study of that title (cited above, n.8), e.g. "Antara: "Enemies revile me for the blackness of my skin / But the whiteness of my character effaces the blackness" (p.111); Suhaym: "though I am black of color, my nature is white" and again: "If blackness has fallen to me as my lot / so has the whiteness of my character" (p.114). Blake's formulation of the idea in "The Little Black Boy" is probably the most familiar to modern readers:

My mother bore me in the southern wild,
And I am black, but O! my soul is white;
White as an angel is the English child;
But I am black as if bereav'd of light.

¹⁶ See esp. *Othello*, II, i, 285-93:

Now I do love her too;
Not out of absolute lust, though peradventure
I stand accountant for as great a sin,
But partly let to diet my revenge,
For that I do suspect the lustful Moor
Hath leap'd into my seat; the thought whereof
Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards;
And nothing can nor shall content my soul
Till I am even'd with him, wife for wife.

It may be noted that in the opening scene, Desdemona is not directly named; indeed, the first reference to her is through a possessive pronoun with no explanatory antecedent: "Call up her father" (I, i, 68). Iago's vengeful machinations make his mind race ahead of clear articulation.

¹⁷ *Othello's Countrymen: the African in English Renaissance Drama*, London: Oxford Univ. Press, 1965, p.87.

¹⁸ Mariama Bâ, *Un chant écarlate*, Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981.

¹⁹ For a fuller presentation of this link, cf. J.P. Little's paper "The Legacy of Medea" given at the ASCALF conference, Institut français, London, November 1995.

²⁰ "Elle se souvint de la colère de son père:

— Tu connais «ça»?
Elle acquiesça:
— Ousmane était bien «ça»." (p.237; cf. p.40)

²¹ Dominique Combe makes some interesting comments on the particular relationship between the *style indirect libre* and francophone writing in *Poétiques francophones*, Coll. Contours littéraires, Paris: Hachette, 1995, esp. pp.143-45.

²² Cited by János Riesz, "Les Romans coloniaux français entre les deux guerres", in *Images et colonies: iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, ed. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard & Laurent Gervreau, Paris: BDIC & ACHAC, 1993, p.112.

début du XIXe siècle, elle entretient avec le roman des rapports de concurrence et lui prête à l'occasion, comme nous l'avons indiqué plus haut, son étiquette. A partir du XVIIIe siècle, la nouvelle prend de plus en plus le caractère d'un récit bref dont la forme se stabilisera au siècle suivant en se distinguant plus nettement du roman et du conte.

Problématique d'une définition de la nouvelle dans la littérature négro-africaine d'expression française.

par Guy Ossito MIDIOHOUAN¹

1. BREF APERÇU DE LA NOUVELLE DANS LA LITTÉRATURE OCCIDENTALE

Dans la littérature européenne, ce n'est qu'au XXe siècle que l'on observe une certaine fixation de la forme de la nouvelle dont on situe généralement l'origine, en France, au XVe siècle avec le recueil anonyme *Cent nouvelles nouvelles* (1462), et plus loin encore en Italie avec *Decamerone* (1349-1353) de Giovanni Boccaccio.

1.1. Cinq siècles de tâtonnements

La nouvelle, en Europe, a donc mis près de cinq siècles pour entrer dans la définition de son propre genre. Cinq siècles de tâtonnements, voire de confusion, au cours desquels, en France par exemple, on a vu apparaître des œuvres comme *Cléonice ou le roman galant, nouvelle* (1669) de Mme Villedieu, ou encore, particulièrement au XVIIIe siècle, des ouvrages de 700 pages intitulés "nouvelles" pour la simple raison qu'à l'époque le roman était déconsidéré.

En effet, la nouvelle ne s'est jamais développée de façon indépendante. A l'origine, elle entretient des rapports avec le conte². A la Renaissance, elle est liée aux autres formes brèves (la facétie, le *motto*, l'épigramme, la leçon, etc.). Au XVIIe siècle, on ne fait guère de différence entre l'esthétique du roman et celle de la nouvelle et, d'une façon générale, cette dernière est plus longue qu'au XVe et au XVIe siècles. Du XVIIe au

Par rapport au roman, on soulignera sa brièveté. Par rapport au conte, on montrera sa préférence pour l'insolite du quotidien par souci de réalisme, le fait qu'elle se situe en deçà du surnaturel, du merveilleux, du fantastique, de l'inraisemblable³. Mais on insistera surtout, au delà de ses caractéristiques de surface, sur sa technique narrative spécifique qui fait que la nouvelle longue est plus proche de la courte que du roman. Aussi Jules Janin écrit-il en 1862: "Il n'en est pas de la nouvelle comme du roman. La nouvelle est une course au clocher. On va toujours au galop, on ne connaît pas d'obstacles; on traverse le buisson d'épines, on franchit le fossé, on brise le mur, on se brise les os, on va tant que va son histoire"⁴.

C'est donc au XIXe siècle que le genre commence à faire l'objet d'une réflexion critique, surtout de la part des auteurs de nouvelles eux-mêmes. Ainsi pour Edgar Poe, l'un des tout premiers nouvellistes occidentaux à définir ce qu'il appelle encore le "court récit en prose" et à en édicter les règles⁵, la nouvelle est un texte d'une longueur suffisamment réduite pour être lu d'un seul trait; un texte dont les éléments narratifs, sans exception, doivent concourir à créer "un seul effet établi d'avance". C'est dire que la nouvelle, chez Edgar Poe, suit une progression linéaire et que la question de la forme y joue un rôle déterminant. Mais tous les nouvellistes de l'époque ne partagent pas cette conception du genre. D'autres au contraire se proposent de "libérer l'image du cadre" dans lequel Poe a voulu l'enfermer. Ainsi apparaissent les deux grandes tendances du genre: d'une part, celle qui, à la suite de Poe, cherche à "résumer à l'extrême et à se garder de tout développement annexe"; de l'autre, celle qui voit dans "la souplesse de la structure" un gage de réussite. Cette opposition peut s'observer entre "la nouvelle qui choisit l'action comme thème principal" et "la tranche de vie" à la Maupassant, ou entre "une structure parfaite et élégante" et une "totale liberté narrative". Mais, comme l'indique justement Jean de Grandaigne, il s'agit là d'une opposition de surface car, dans la nouvelle, ce qui importe avant tout, c'est la relation entre la forme et le contenu.

Problématique de la nouvelle

La seule question importante, c'est de savoir "si oui ou non, l'auteur a trouvé la forme qui convient naturellement à son histoire" ⁶, si oui ou non son texte est "définitif... comme l'est une orange" ⁷; ou encore, comme "un oeuf forme un tout, et n'en est pas moins un oeuf parce qu'il est petit ou gros, blanc ou tacheté, pondu par une autruche ou par un rouge-gorge" ⁸.

Cependant, on doit se garder de croire que les choses sont devenues plus claires depuis le XIXe siècle au cours duquel d'ailleurs la valse des étiquettes se poursuit: conte, anecdote, récit sont employés comme synonymes de nouvelle.

1.2. La situation actuelle de la nouvelle

Aujourd'hui encore, des expressions comme "bref roman", "petit roman" ou "une sorte de roman très court" (*Littré*) utilisées pour désigner la nouvelle témoignent de la difficulté du genre à affirmer sa spécificité par rapport au roman. Dans un article paru en 1981, Pierre Béarn affirme: "Pour la plupart des romanciers et pour tous ceux qui font métier de parler des œuvres des autres, une "nouvelle" est un récit qui n'a pas les dimensions d'un roman; c'est une sorte de fourre-tout où l'écrivain peut caser ses souvenirs de voyages, les impressions de ses carnets de notes, des fragments de roman, des confidences, des récits où il se raconte, etc... Le mot 'nouvelle' est donc naturellement devenu, pour les éditeurs, synonyme de 'panne' ". Et plus loin: "Aujourd'hui, le mal est tel que, s'il se trouve encore des éditeurs assez consciencieux pour éditer de temps en temps un excellent livre de prétendues nouvelles, leur courage ne va pas jusqu'à prévenir l'acheteur par l'impression du mot *nouvelle* sur la couverture. Rares sont les recueils qui paraissent avec cette étiquette, devenue aussi dangereuse que non contrôlée. *Dangereuse*, parce que les libraires, et, par suite, les éditeurs sont persuadés que ce mot n'est pas commercial. *Non contrôlée*, parce que le mot ne veut rien dire ou trop dire (sic), et qu'il est souvent synonyme de fourre-tout"⁹.

Toutefois, si la nouvelle semble de nos jours déconsidérée en France en raison des effets conjugués de l'opportunisme des uns et de l'ignorance des autres ¹⁰, il reste que les théoriciens les plus avertis du genre reconnaissent tous que celui-ci a ses lois propres nées de la pratique d'écrivains qui, du XIXe siècle à nos jours, se sont affirmés comme des maîtres dans ce domaine. Ainsi, dans son ouvrage sur *La nouvelle française*, René Godenne écrit: "La nouvelle requiert l'unité anecdotique

Guy Ossito MIDIOHOUAN

dans son déroulement, une composition très rigoureuse. Tout doit porter; rien ne doit être laissé au hasard: pas de longueur, pas de digression, pas de dispersion d'intérêt dans son déroulement, elle va droit au but, sans détours; ce qui n'est pas nécessaire à la compréhension du sujet se voit écarté" ¹¹. Richard Thieberger retient les mêmes caractéristiques dans sa thèse sur *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande* et précise que la nouvelle se situe "à mi-chemin entre le conte et le récit, entre l'inavaisemblance et le réel. Le conte renonce délibérément à la réalité de faits rapportés; le récit au contraire se garde bien de quitter le domaine de faits matériellement vérifiables. Le problème spécifique de la nouvelle toujours tiraillée entre ces deux extrêmes n'existe ni pour le conte ni pour le récit" ¹². Selon R. Thieberger, la nouvelle ne se rapproche du surnaturel ou de l'inavaisemblable que pour souligner la précarité et la fragilité du monde réel.

Il demeure que, s'il est possible de dégager les caractéristiques générales du genre, "il est plus aisné de se mettre d'accord sur la signification du mot *roman* que sur celui du mot *nouvelle*" ¹³. L'histoire de la nouvelle dans la littérature occidentale laisse apparaître qu'il s'agit d'un genre protéiforme auquel il est difficile d'assigner des normes et des constantes, ce qui a fait dire à certains critiques: "La nouvelle n'existe pas, il n'y a que des nouvelles".

2. LES ECRIVAINS AFRICAINS D'EXPRESSION FRANÇAISE ET L'ESTHÉTIQUE DE LA NOUVELLE

Si, comme cela ressort de ce qui précède, l'esthétique de la nouvelle continue aujourd'hui encore, en France notamment, à faire l'objet d'une polémique, il va de soi que les choses se compliquent davantage lorsque l'on passe de l'Europe à l'Afrique où le genre, d'apparition récente comme la littérature d'expression française dont il n'est qu'une des branches, ne relève d'aucune tradition et se situe en marge des formes littéraires locales¹⁴. Ici, la nouvelle émergera progressivement d'une période de cafouillage des genres tout en se distinguant de la forme classique européenne par certaines particularités.

2.1. Le cafouillage des genres

Il est difficile de dater avec précision la naissance de la nouvelle en Afrique noire d'expression française. On peut tout au plus affirmer que sa genèse se confond avec celle de la prose narrative, et bien savant qui pourra dire exactement le genre - roman, récit, nouvelle ou conte - auquel ressortissent de nombreux textes des prosateurs africains de la première génération.

Les trois volontés de Malic d'Aحمدو Mapaté Diagne (1920) compte, les illustrations comprises, 28 pages. Il nous est présenté par son auteur comme un "petit récit", par Roland Lebel comme "un petit conte moral", par Cornevin comme "petit roman d'inspiration morale", par Mohamadou Kane comme "un roman"...

Le réprouvé de Massyla Diop, sous-titré "roman d'une sénégalaise"¹⁵, paru en feuilleton dans la *Revue africaine artistique et littéraire* dont on n'a pu retrouver qu'un numéro datant de juillet 1925, est présenté par Léopold Sédar Senghor, que l'on ne peut soupçonner d'ignorer l'esthétique des genres, comme "une nouvelle"...

La violation d'un pays de Lamine Senghor (1927) compte, texte et illustrations confondus, 31 pages. Paul Vaillant-Couturier qui en a écrit la préface parle tantôt d'un "récit" tantôt d'"une légende merveilleuse".

Le texte lui-même s'ouvre comme un conte ("Il y avait une fois, dans un pays perdu aux fins fonds des brousses...") et se termine comme un discours politique ("VIVE LA REVOLUTION !!!").

Amour de féticheuse de Félix Couchoro (1941), oeuvre de 74 pages, est présentée par son auteur comme un "roman", par certains critiques comme un "récit" (Mukala Kadima-Nzuiji).

Quant à *Ngando* de Paul Lomami-Tshibamba (1948), sa première édition compte, l' "explication" de Gaston D. Périé comprise, 119 pages. A sa parution, on parla de l'auteur comme d'"un grand romancier de l'Afrique noire". Pendant que Paul Lomami-Tshibamba lui-même et son préfacier annonçaient un "conte", certains critiques caractérisaient le texte comme "une oeuvre romanesque écrite en français par un Noir de notre Congo"

Guy Ossito MIDIOHOUAN

(Emile-Edouard Terwagne). *Ngando* a été réédité par Présence Africaine et Les Editions Lokolé en 1982 sous l'étiquette de "récit"...

A mon avis, il serait vain d'étudier ces textes en termes de conformité ou d'écart par rapport à la nouvelle telle qu'elle se définit dans la littérature européenne depuis le XIXe siècle, comme un genre souple, certes, mais se caractérisant surtout par sa cohérence, sa tension dramatique et sa densité. Leurs auteurs ignoraient de toute évidence l'esthétique des genres européens, singulièrement de la nouvelle dont, au demeurant, aucun n'utilise l'étiquette; ou, à tout le moins, ils n'en faisaient pas une préoccupation.

Si tous ces textes doivent être pris en compte par une étude consacrée à la naissance et à l'évolution de la nouvelle en Afrique d'expression française, c'est essentiellement en raison de leur dimension. Mais l'on doit, cependant, avoir à l'esprit que leur brièveté s'explique par d'autres raisons que le choix délibéré d'un genre reconnu comme tel.

L'option pour *le texte narratif court* semble être pour ces auteurs une question de commodité.

Commodité d'abord par rapport à leurs capacités: leur connaissance de la littérature européenne était superficielle ou nulle. Leurs œuvres qui nous intéressent aujourd'hui pour leur valeur documentaire ne sont que des premières expériences restées d'ailleurs, pour la plupart, sans suite. La forme brève semble avoir été pour eux la plus abordable.

Commodité aussi par rapport à la finalité des œuvres, finalité qui détermine la primauté du message à délivrer. *Les trois volontés de Malic* s'inscrivait dans une campagne de sensibilisation des "indigènes" aux bienfaits de l'école coloniale. C'était pour Ahmedou Mapaté Diagne, secrétaire de Georges Hardy qui était le responsable de l'enseignement en A.O.F., une manière de fournir à son patron la preuve de son zèle de fonctionnaire: il fallait bien avancer! *La violation d'un pays* apparaît comme le testament politique d'un militant anticolonialiste qui, sentant sa fin prochaine, cherchait à partager sa riche expérience avec ses camarades et à définir à leur intention l'orientation à donner aux combats futurs¹⁶. *Amour de féticheuse* est un hymne à la "civilisation" et au christianisme auquel Félix Couchoro voulait convertir les Africains, pratiquants de cultes traditionnels "barbares". *Ngando* explore l'arrière-plan culturel et psychique du négro-africain et aborde, selon l'auteur lui-

Problématique de la nouvelle

même "le troubant problème des causalités, problème que les Européens et les Indigènes ne conçoivent pas de la même façon". Certes, on écrit toujours pour dire quelque chose. Mais - Kadima-Nzuiji le note justement¹⁷ -, s'agissant des auteurs qui retiennent ici notre attention, le contexte dans lequel ils évoquaient semblait leur imposer une "écriture d'urgence" et ils ne s'interrogaient guère sur la nature de leur discours. L'ambition était beaucoup plus de produire des textes à consommer "à chaud" que de faire oeuvre littéraire. Ce qui était visé, en fait, n'était pas la beauté dans ce qui fait sa permanence mais l'efficacité immédiate du message délivré. Le texte narratif court leur était apparu comme le genre le mieux approprié à la nature pédagogique et revendicative de leur message.

En dehors des raisons de commodité, on peut aussi voir dans la brièveté de ces textes une *influence de la littérature orale*. En effet, le texte narratif court est plus proche de certains genres de la littérature orale comme le conte qu'une oeuvre de plusieurs centaines de pages. On note d'ailleurs que les formes littéraires locales constituent la référence pour la plupart de ces auteurs. Pour Paul Lomami-Tshibamba, nous l'avons déjà dit, *Ngando* est un "conte". Dans *Les trois volontés de Malic*, Ahmadou Mapaté Diagne accorde un intérêt particulier à l'art de Yakham, le griot, et lui fait jouer un rôle important dans l'évolution du récit: "Un groupe d'enfants s'est approché de Yakham et le vieux griot leur raconte des histoires qui les font se tordre de rire. Ce sont des contes dans lesquels l'imbécile loup se laisse toujours tromper par le rusé lapin" (p.5). N'ayant jamais fréquenté d'autre école que celle de l'armée coloniale, Lamine Senghor ne pouvait s'embarrasser de modèles littéraires occidentaux. C'est dans les genres oraux qu'il va naturellement rechercher une littérarité pour *La violation d'un pays* que son préfacier dit avoir "lu d'un trait comme une légende merveilleuse, aussi cruelle que les contes d'enfants qui forment le fond du folklore de tous les peuples" (p.6).

Par ailleurs, "la séparation des genres (étant) le dogme d'une littérature classique européenne et non une règle universelle de la littérature"¹⁸, il est permis de penser que le cafouillage des genres que j'ai souligné dans les textes cités plus haut s'explique dans une certaine mesure par cette influence de l'art littéraire endogène où les différents modes du discours ne se distinguent pas les uns des autres de façon absolue. Dans tous les cas, force est de constater, lorsque sa forme commence à devenir de plus en plus précise, que la nouvelle continue d'entretenir des rapports avec la

Guy Ossito MIDIOHOUAN

littérature orale, avec le conte en particulier, et qu'elle s'adapte à l'univers culturel africain.

2.2. Vers une conception plus précise de l'esthétique de la nouvelle

Dans la confusion où se trouve le genre de la nouvelle pendant toute la période coloniale, un fait important mérite d'être souligné qui constitue l'indice d'une évolution: au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, certains textes sont étiquetés comme "nouvelles". C'est le cas de "Tounka" d'Abdoulaye Sadji, paru en feuilleton en septembre et octobre 1946 dans le quotidien *Paris-Dakar* sous le titre "Tounka: nouvelle africaine". D'autres suivront: "Le village africain: nouvelle" d'Ousmane Socé (*Paris-Dakar* du 13 novembre 1946), "Tragique hyménéée" d'Abdoulaye Sadji (*Afrique Matin*, du n°1 du 16 janvier au n°14 du 31 janvier 1948), "Le sadisme des dieux: nouvelle" de Mamadou Dia (*Condition humaine* du 11 août 1948), "Sans haine et sans amour" d'Eza Boto (*Présence africaine*, n°14, 1953), "Tanor ou le dernier Samba Linguère: nouvelle" d'Ousmane Socé (*Bingo*, n° 3 et 4, 1953), "L'envers du masque" d'Abdou Anta Ka (*Présence africaine*, n°3, août-sept. 1955), "Un rappel de soldé" d'Abdoulaye Sadji (*Bingo*, n°57, 1957), "Un congé tragique" d'Abdou Anta Ka (*Bingo*, n°95, 1960)...

Par ailleurs, c'est à la même époque qu'apparaissent les premiers concours littéraires qui mettent l'accent sur le respect des "règles du genre". En 1950, Luiz-Marie Moraes remporte le deuxième prix au Concours littéraire de *La voix du Congolais* avec "Lueur sur le bonheur", "(une) nouvelle parsemée de réflexions d'ordre moral"¹⁹. En 1954, l'Union Africaine des Arts et des Lettres (UAAL) du Congo Belge organise un concours spécialement réservé à la nouvelle. "Plus de quarante Congolais y participèrent. Cependant, le jury, qui était composé d'écrivains et de journalistes européens et congolais de Léopoldville, opéra un tri sévère dans les envois. Furent exclus d'office tout texte qui ne répondait pas aux conditions du concours, et d'autres qui étaient des essais ou des croquis de choses vues ou de scènes vécues, mais non point des nouvelles. Après délibération, le jury se refusa à décerner le premier prix. Le second revint à Maurice Kasongo pour sa nouvelle *Meurtre dans un bar de Léo*; le troisième à Cyrille Nzau pour sa nouvelle d'inspiration traditionnelle (sic), *Sous les griffes de Ngwa-Kazi*. Le quatrième prix fut attribué à l'auteur des *Aventures de Mobaron*, Désiré-Joseph Basembe pour son *Drôle d'éclipse*²⁰. Ces textes, contrairement à ce que prévoyait le règlement du concours, ne furent hélas pas publiés²¹.

Il ressort de ce qui précède que journaux, magazines, revues et concours ont joué, après 1945, un grand rôle dans la connaissance et la pratique du genre de la nouvelle en Afrique noire d'expression française et contribué à sa maturation par une double action d'incitation et de contrôle. De fait, dans l'ensemble, la qualité littéraire des textes s'améliore par rapport à l'entre-deux-guerres.

Mais, à quelques exceptions près, ces textes n'atteignent pas la tension dramatique, la cohérence et la densité de la nouvelle européenne classique. L'action s'alanguit souvent dans de longues descriptions ethnographiques. "Le village africain" d'Ousmane Socé nous fournit l'exemple extrême d'un texte purement descriptif qui n'expose aucune action. Ces textes sont-ils effectivement des nouvelles? - peut-on se demander. Il serait difficile de leur contester cette étiquette dans la mesure où la forme classique européenne qui a été évoquée n'a pas valeur de norme et que le genre, même en Europe, conserve un caractère protéiforme.

C'est dire que la brièveté est le principal critère d'identification. Il en est de même en ce qui concerne d'autres œuvres publiées à la même époque mais en volumes autonomes comme *Les aventures de Mobaron* de Désiré-Joseph Basembe (1947)²², *Fadimâtâ, la princesse du désert* d'Ibrahima Mamadou Ouane (1955) et *Modou-Fatim* d'Abdoulaye Sadji (1960), même si cette dernière nous est donnée, malgré ses 54 pages, comme un "roman". A partir des années 60, le niveau littéraire moyen de l'écrivain africain s'est sensiblement élevé. Les écrivains sont mieux informés sur la nouvelle. Les nouvellistes sont de plus en plus nombreux à créer à partir d'une connaissance réelle du genre tel qu'il est pratiqué par ses maîtres étrangers.

Toutefois, par rapport à la nouvelle telle qu'elle est définie par les théoriciens occidentaux, les textes africains révèlent souvent une particularité: loin de renoncer au surnaturel et au merveilleux censés être du domaine du conte, la plupart laissent une place importante à ces éléments qui côtoient voire pénètrent la réalité des faits rapportés. Cette situation traduit une adaptation de la nouvelle à l'univers culturel africain: dans un monde où le surnaturel, le merveilleux, le mystérieux font partie du quotidien, comment peut-on exiger de la nouvelle de tourner le dos à cette réalité sous prétexte de respecter des règles valables

ailleurs? "Les histoires qu'on peut croire, écrit Jacques Mariel Nzouankeu, ne se présentent pas de la même façon pour toutes les couches de la société. Telle société superstitieuse croira facilement à une histoire d'apparence fantastique dans laquelle les événements semblent être subordonnés aux forces mystiques. Telle autre société matérialiste sera plus exigeante et ne croira qu'aux récits naturalistes, aux récits dans lesquels l'expression du réel est portée aux maximums. Du récit teinté de mysticisme au récit naturaliste, il y a une gamme de récits réalistes, vraisemblables, qu'on peut croire, d'où la relativité du réalisme comme caractère de la nouvelle."²³

On note qu'en Afrique la nouvelle ne se dégage pas tout à fait du conte: on a montré qu'un texte comme "Sarzan" qui clôt *Les contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop (1947) est un "conte-nouvelle"²⁴ comme on en trouve d'ailleurs d'autres exemples dans *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* (1958) et surtout dans *Contes et lavanes* (1963); "Tounka" d'Abdoulaye Sadji, paru en 1946 avec l'étiquette "nouvelle africaine", est réédité en 1952 avec le sous-titre "une légende de la mer". Cette relation de la nouvelle avec les formes littéraires locales reste une constante de l'évolution de l'esthétique du genre en Afrique. Ils sont aujourd'hui légion les nouvellistes qui, comme Ibrahima Sall²⁵ à la suite d'Ousmane Socé²⁶, considèrent la nouvelle comme "un conte moderne", "un conte qui se raconte le jour".

Guy Ossito MIDIHOUMAN
Département des Lettres Modernes
Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines
Université Nationale du Bénin

Notes

¹ Communication au colloque de l'ASCALF 1991.

² Cela est remarquable dans les titres comme celui de l'Anglais Geoffrey Chaucer, *Canterbury tales* (1387) et celui du Portugais Trancoso *Contos e historias de proveito e exemplo* (1575).

³ Pour une comparaison entre la nouvelle et le conte, cf. André Jolles, *Formes simples*, Paris, Editions du Seuil, 1972. Pour André Jolles, la nouvelle (dont l'origine se situe en Toscane avec Boccace) est une "forme savante" alors que le conte est une "forme simple". "La nouvelle toscane cherche à raconter un fait ou un incident frappant d'une manière telle qu'on ait l'impression d'un événement effectif et, plus précisément, en donnant l'impression que cet incident est plus important que les personnages qui le vivent" (p. 180). "L'important pour la nouvelle qui enclône une portion d'univers, c'est de donner à toute chose, dans cette clôture cohérente, une figure solide, particulière,

unique; dans le conte, qui fait ouvertement face à l'univers et absorbe cet univers, l'univers conserve au contraire, malgré cette transformation, sa *mobilité*, sa *généralité* et son caractère qui est d'être chaque fois nouveau, sa *'pluricité'*" (p. 185).

⁴ Cité par le *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*.

⁵ Cf. Jean de Grandsaigne, "La nouvelle africaine écrite en anglais", in *Recherche, Pédagogie et Culture*, n°63, juillet-août-septembre 1983, p.52. La suite de notre développement sur les différentes conceptions de la nouvelle en Occident au XIX^e siècle reprend l'analyse de Jean de Grandsaigne.

⁶ Truman Capote, in E. Current-Garcia, *What is the short story*, Scott, Foresman and Company, Glenview, Illinois, 1974, p.124; cité par Jean de Grandsaigne, op. cit.

⁷ Ibidem.

⁸ William Saroyan, "What is a story", in E. Current-Garcia, *What is short story*, op. cit., p.80; cité par Jean de Grandsaigne, op. cit.

⁹ Cf. Pierre Béarn, "L'art d'écrire une nouvelle (la nouvelle qu'est-ce que c'est?)", in *Culture française*, n°1 et 2, 1981, pp.27-30. C'est là une situation propre à la France. Aux Etats-Unis et en Allemagne la nouvelle bénéfice de plus de considération. Nous retrouvons les mêmes idées dans l'article de René Godenne, "La nouvelle française au XX^e siècle" (in René Godenne, *Etudes sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1985, pp.193-200.)

¹⁰ C'est peut-être ce qui explique la création en 1971 par l'Académie Française d'un "Prix de la nouvelle" dont le premier lauréat est Daniel Boulanger. En 1974 est fondée la "Bourse Goncourt de la nouvelle".

¹¹ René Godenne, *La nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, pp.150-151.

¹² Richard Thieberger, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, thèse, Lettres, Paris (Sorbonne), 1967, p.27.

¹³ Cf. Pierre Béarn, op. cit., p.29.

¹⁴ Nous disons cela tout en ayant naturellement à l'esprit que l'art de raconter des histoires n'est l'apanage d'aucun continent ni d'aucun peuplie.

¹⁵ Certains critiques comme L.S. Senghor (cf. *Les plus beaux écrits de l'Union française et du Maghreb*, Paris, La Colombe, 1947, p.243) et Mohamadou Kane (cf. *Birago Diop*, Paris, Présence Africaine, Collection "Approches", 1971, p.13) donnent à cette oeuvre de Massyla Diop le titre *La Sénégalaise*. Massyla Diop serait aussi l'auteur d'une "nouvelle", *Le chemin du salut*, restée selon Mbelolo ya Mpiku (cf. *Le roman sénégalaïs de langue française: la période de formation (1920-1952)*, thèse,

Université de Liège, 1968, p.16) et Cornevin (cf. *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, PUF, 1976, p.139) sous forme de manuscrit, paru selon Mukala Kadima-Nzui (cf. "Aspects de la nouvelle dans la littérature francophone d'Afrique noire", in *Culture française*, n°1 et 2, 1981, p.78) dans la *Revue de l'éducation d'AOF* en 1923. Pierre Klein y fait aussi allusion dans sa "présentation" de *l'Anthologie de la nouvelle sénégalaïs* (Dakar, NEA, 1978, p.10).

¹⁶ Cf. Guy Ossito Midiohouan, "Lamine Senghor (1889-1927), précurseur de la prose nationaliste négro-africaine", in *Les nouvelles rationalités africaines*, vol. 3, n°12, juillet-octobre 1988, pp.493-515.

¹⁷ Mukala Kadima-Nzui, op. cit., p.83.

¹⁸ Jean Mayer cité par Mohamadou Kane dans "Les formes traditionnelles du roman africain", in *Revue de littérature comparée*, n° 3-4, juillet - décembre 1974, pp.536-568.

¹⁹ Cf. Mukala Kadima-Nzui, *La littérature zairoise de langue française*, Paris, Karthala-ACCT, 1984, pp.176-177.

²⁰ Ibidem, p.187.

²¹ Il semble que cela s'explique par leur qualité médiocre. "Les prix décernés, écrit Mukala Kadima-Nzui, apparaissent donc comme des prix de complaisance visant à encourager les "apprentis-écrivains" plutôt qu'à consacrer des talents longtemps éprouvés, ou à révéler des œuvres et des auteurs d'une réelle valeur.

"En dehors de cet intérêt sociologique qu'ils présentent, les concours n'ont guère apporté d'œuvres majeures empreintes du sceau de l'authenticité de leurs auteurs. Qui veut parler des manuscrits primés à ces concours du point de vue littéraire se trouve devant des œuvres mortes à peine nées, oubliées à peine écrrites." (Ibidem, pp.191-192.)

²² A propos des *Aventures de Mobaron*, Mukala Kadima-Nzui écrit qu'il s'agit "à tout point de vue (d')une œuvre mineure, inachevée, n'ayant pas d'existence littéraire véritable." (Cf. *La littérature zairoise de langue française*, op. cit., p.167.)

²³ Jacques Mariel Nzouankeu, "Réflexions sur la technique de la nouvelle", in *Abbia*, n°14-15, juillet-décembre 1966, p.263.

²⁴ Cf. Mohamadou Kane, *Birago Diop*, op. cit., pp.180 et suivantes.

²⁵ Cf. Ibrahima Sall, *Crépuscules invraisemblables*, Dakar-Abidjan, NEA, 1977.

²⁶ Déjà en mai 1939, Ousmane Socé sous-titrail son texte "Sarey-ba" paru dans *Paris-Dakar* "conte des temps modernes".

Modernism and Post-Modernism in some recent examples of African fiction in French

by Peter HAWKINS

A rather predictable title, perhaps, suggesting a trawl through recent African novels in French looking for examples which might correspond or not to the current intellectual fashions among Western literary critics. Yet that is indeed what I propose to undertake, looking at half a dozen representative novels published between 1979 and 1987, by a range of writers originating from different countries in Francophone Africa but most of them published in Paris. The six novels chosen are among the best-known examples of African fiction in French of recent years. The proposed survey will not, however, be as mechanical as I suggested it might be, and one reason for this is the slipperiness of the concepts of modernism and post-modernism: these are the subject of an ongoing and as yet unresolved debate which I do not wish to embark on here. For the sake of clarity, then, I shall restrict myself to the definitions suggested by Jean-François Lyotard in his book *La Condition postmoderne* of 1979, where he links Modernism to the constitution of "grands récits", "great narratives" which legitimise notions of progress in science and social cohesion in political studies¹. Post-modernism for Lyotard involves the disruption and questioning of these "great narratives", which are dispersed into "nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc."², discrete clusters of narrative

Modernism and post-modernism

and other elements that don't necessarily relate to each other, and which resist any attempt to unify them into a greater coherence of purpose.

Lyotard explicitly links these notions to social and political developments in Western societies. Modernism can be related to the rise of the great utopian notions of progress of the last hundred years, such as socialism or colonialism; post-modernism to the demise of these great projects, the dismantling of the European colonial empires, or the collapse of communism in the Eastern block. It is perhaps not surprising that developments in the arts in Western societies should reflect these general movements; but is it reasonable to assume that they will also apply to African writers? Is there any reason why such broad developments should be appropriate for the post-colonial cultures of emergent African countries? Their historical situation is after all very different from that of the Western imperial or post-imperial nations, and such categories may not in fact prove to be appropriate for the literature they have produced.

Nonetheless it is also true that the cultural spheres of "the West", "metropolitan France" or "Francophone Africa" can no longer be isolated from each other, and that there is an ever-increasing inter-penetration of influences across frontiers, in a movement towards a hybrid "World culture" of "métissage". In a recent article in *L'Événement du jeudi*, André Clavel persuasively identified something called "World Fiction",³ on the analogy of "World Music", made up of hybrid writers who do not belong clearly in one culture or another. Within the sphere of African writing in French, the influence of metropolitan France and its capital can never be discounted, since African writers very often live there and are published there, because of the intractable difficulties of political instability, government censorship and the fragile economics of publishing in their own home countries.

In this context, what might the terms "modernism" and "post-modernism" mean? One can hazard the proposition that "post-modernism" might refer to this hybrid, eclectic cultural production which cannot be circumscribed within any one culture, whether African or French. "Modest", on the other hand might be a way of labelling works which reflect the "great narratives" of post-independence nation-building, the re-constitution of a national heritage, or the aspiration towards a pan-African cultural unity: most of the specifically African

Peter HAWKINS

concerns of these writers. It is likely that the novels we shall be examining will not fall neatly into one or other of these categories. It might be more productive, given the displacement of these concepts from their original context, to think of them as the two poles of a dialectic, and to look at the way they intermingle and interact in each particular text.

The use of such labels does nonetheless raise the question of the critical discourse one is using. As Western critics we can only bring to bear the concepts of our own culture in relation to these African texts, which nonetheless use a European language. As British researchers we perhaps have the problematic advantage of being more aware of the nature of our post-colonial relationship to African culture, because of comparisons with our own British past which highlight the particularities of the French one. For British or French critical writing, the African novel is in any case to some extent an "other", an exotic object whose appeal lies in its mystery, its difference. Yet at the same time it is recognisable, there are traits which are similar to metropolitan French writing, which are identifiable and which clearly arise from the contact of African writers with the French tradition, or in some cases other familiar traditions such as North American or Latin-American writing.

All these questions make the analysis of this writing singularly difficult and complicated, but at the same time a challenge to be taken up in all humility, knowing that there are some elements in the alchemy of the texts which will remain obscure or problematic. Along with Christopher Miller in his book *Theories of Africans*, one cannot help wondering whether Western critical approaches such as deconstruction are really appropriate to this literature, dependent as they are on an awareness of a Western intertextual heritage.⁴ How can one apply that kind of approach when one is not in a position to recognise some of the African models that may be at work in the text? It is important to try at least to take account of these dimensions, even if the reading in the end remains Eurocentric.

I have chosen to look at six novels, broadly representative of the post-independence generation of Africans writing in French. Interestingly, their dates of publication seem to gravitate around the year 1979, also the date of Lyotard's essay *La Condition postmoderne*. I found it useful to group them into contrasting pairs, each pair broadly representing the two currents of modernism and post-modernism as I have identified them. The three pairs also correspond loosely in their dates of publication:

Sony Lab'ou Tansi's *La Vie et demie* and Tierno Monénembo's *Les Crapauds-brousse* of 1979; Jean-Marie Adiaffi's *La Carte d'identité* of 1980 and Boubacar Boris Diop's *Le Temps de Tamango* of 1981; and finally Werewere Liking's *Elle sera de jaspe et de corail* of 1983 and Calixthe Beyala's *C'est le soleil qui m'a brûlée* of 1987. Obviously the identification of the novels with one or other tendency is initially rather schematic, but it provides a framework for discussion; and it seems to me that their particular characteristics are highlighted by the comparison of each pair.

To begin with one of the best-known examples of recent African fiction in French, Sony Lab'ou Tansi's *La Vie et demie* seems to me to be recognisably post-modern in its conception. It recounts the events in a fictional African republic called Katamalaniasie, ruled by a series of "Guides providentiels" in an apparently endless cycle of dictatorial régimes each as brutal and oppressive as each other. Not surprisingly, this situation generates a resistance movement led by the mythical leader Martial, who seems to be immortal or at least able to reincarnate himself at will. His voluptuous daughter Chaïdana, the first of a whole dynasty of Chaïdanases, makes a point of acting as prostitute and secret agent by seducing the corrupt tyants and infecting them with various venereal diseases in the hôtel-cum-brothel that gives its title to the book, *La vie et demie*. This bizarre narrative is structured in a conventionally linear way, except that the story-line is cyclical and the speed of repetition of the cycles increases with each recreation of the conflict between dictatorship and resistance. The tone of the narration is one of ferocious black humour, in which one can perhaps recognise the influence of Céline. This humour is clearly satirical, probably inspired by the more absurd aspects of the unstable politics of Sony's native Congo and possibly those of neighbouring Zaïre or Centrafrique; but in the end the playful, fantastic aspects of the plot shift its aim from any particular target, and in this respect it resembles the Magic Realism of Marquez, which is a recurrently acknowledged influence on this group of novels. The satire does not in the end seem to have a clear social purpose, and Sony's apparent cynicism about the possibility of any progress seems to place the novel clearly within the category of the postmodern. He himself is concerned to broaden its relevance by insisting that it is not simply a novel about African dictatorships, but about the more broadly human capacity for rebirth and regeneration in the most extreme of circumstances:

Je ne suis pas pessimiste, je donne le constat du froid et de la violence en sachant que l'homme sait lever la tête quand ça sent trop fort la "connerie"⁵.

All these features point to the category of the post-modern: the ironic narrative tone, the multi-cultural influences, the cyclical plot, the perplexing fantasy, and the concern not to limit the subject of the book to specifically African concerns.

Tierno Monénembo's novel *Les crapauds-brousse* is also about the effects of dictatorship, but in this case its satirical thrust seems to be clearly aimed at the brutal régime in Monénembo's native Guinea under Sékou Touré, who is given the improbable but appropriate name of Sâ Matrak. The story-line is again linear, but much more conventionally realist: a dim-witted student of electrical engineering called Diouldé returns home from a European education in Communist Hungary, full of naïve ideals of serving his newly independent homeland and enjoying a comfortable bourgeois lifestyle there. He marries the equally uninspiring conformist Rahi, but gradually the tentacles of the police state close in on the hapless couple, in the form of a so-called "friend" Daouda, who has Diouldé jailed and then secretly murdered while he sets about seducing his wife. Rahi finally discovers the truth about Daouda's rôle as a sinister *apparatchik* of the régime and tries to flee the country through the bush, where she is saved *in extremis* by a newly-formed resistance army, who help her to avenge her husband by killing Daouda. This narrative is heavy with bitter and disenchanted irony about the failure of the experiment in so-called "African socialism" in Guinea, but it does in the end strike an optimistic note with the constitution of a resistance guerilla force. Despite its de-mystification of one of the "great narratives", that of African socialism, I would nonetheless place *Les Crapauds-brousse* in the category of modernism, because of the clear purpose of its social satire and its linear, realist narrative. It ends on a note of hope and this seems to hint at a dialectical movement towards progress in the author's homeland, where the dictator will finally be ousted, and a more humane régime installed. This stands in direct contrast to the bleakly humorous fantasies of Sony, and situates the novel in a modernist framework, despite the dry satire of African notions of progress.

To move on to the second pair of novels, Jean-Marie Adiaffi's *La Carte d'identité* seems to me to be broadly post-modern in its conception. Set in a village in Ivory Coast, under colonial rule, it tells the story of

Modernism and post-modernism

Mélédouman, a western-educated prince of royal birth who is arbitrarily arrested and brutally tortured by the colonial Commandant de Cercle because he is unable to produce his identity card. Ostensibly this might appear to be a denunciation of the arbitrary violence of the French colonial régime familiar from the African novels of the '50's such as Oyono's *Une Vie de boy*. But this narrative is simply a device on which to hang a poetic meditation on the nature of traditional African identity which is structured according to the seven-day cycle of holy days in the animist tradition of Adiaffi's own Agni people. This gives the novel a cyclical pattern which concludes with the admission by the Commandant at the end of the book that the identity card was in his possession all along. Mélédouman's torture, blindness and desperate search in the company of his grand-daughter Ebah for his elusive ID card are presented as a cycle of suffering, expiation and rediscovery of his true African identity. The allusions to such mythical European figures as Oedipus and Antigone are clear, as is the reference to the Christian stations of the cross. Although the book turns into a celebration of the values of traditional Africa, it is also an elegy for their loss. The use of a multiple form which encompasses lyric poetry, internal "stream of consciousness" voices identified by italics and a stylised epic narrative structure suggests that it is more obviously post-modern than modernist in its intentions.

Boubacar Boris Diop's novel *Le Temps de Tamango* has all the trappings of the post-modern novel: a fragmented satirical narrative about the activities of a far-left revolutionary group and the enigmatic death of a French military adviser is further relativised in a daring and innovative way by framing chapters of "notes" which purport to be commenting on the narrative chapters as fragments of an incomplete novel being studied by a historian in the year 2063. For all the formal adventurousness, the effect of this is nonetheless the opposite of post-modern: in a fairly recognisable Marxist way the comments of the future historian justify the events described in the narrative fragments as contributing to a dialectical process, moving towards a future African socialist society of a high level of social and educational sophistication. The thrust of the formal narrative devices, then, is not in fact to undermine the "great narrative" of political and social progress, but rather to reinstate it, to reveal its justification. Controversial as this may be, I would therefore be tempted to describe Diop's novel as modernist rather than post-modern, in spite of the formal experimentation probably inspired by the French

Peter HAWKINS

Nouveau roman and the appreciative homage in passing to Gabriel Garcia Marquez. It is certainly a much more "progressive" novel than *La Carte d'identité*, and its narrative structure tends to resolve the puzzle it initially creates about its intentions; whereas Adiaffi's novel remains perplexing and disturbing in its elegiac negativity.

My final pair of texts are by women writers, who have emerged as prolific creators of fiction only since the mid-seventies in Francophone Black Africa. In this group the identification of the writers with modernism or post-modernism is further complicated by the issue of their allegiance or otherwise to feminist ideas, which are usually progressive in their implications and therefore identifiably modernist. On the other hand certain currents of women's writing in France, as embodied in the fictional "so-called feminine writing" of Hélène Cixous, are clearly post-modern and tend to dissociate themselves from more conventional feminism. One perhaps finds a reflection of this paradox in the writings of Werewere Liking, and in particular her best-known work *Elle sera de jaspe et de corail*. This presents itself as a hybrid text from the outset, identifying itself as a "chant-roman" and as the "Journal d'une misovire", not even afraid of etymologically hybrid neologisms! The text alternates between a loose narrative about a disaffected African village called Lunai, not situated in any clear geographical location; passages in dialogue form which dramatise the sterile debates between two male characters called Grozi and Babou whose elucubrations are explicitly identified as masturbatory; and passages of lyrical free verse celebrating the future rebirth of an ideal Africa, beautiful and precious in the way the title suggests. All the signs so far seem to suggest that this is a typically post-modern work: the hybrid text, the lack of any linear narrative, the probable influence of experimental "feminine" writing clearly recognisable in the satirical attack on masculine values and the suggestive, poetic fantasy of a re-born Africa. For all that there is nonetheless a "great narrative" being covertly proselytised in this work, which complicates the issue: the revalorisation of traditional African culture and civilisation, and the proclamation of an underlying unity of the diverse cultures of black Africa. In her interviews Werewere Liking makes no secret of her utopian belief in Pan-africanism, which would situate her in the modernist camp; and yet her artistic practice of borrowing and combining elements in an eclectic way from different African cultures as well as from Europe is typical of post-modernism. Like Cixous she rejects any commitment to feminist principles, but has clearly been influenced by feminist thinking. In the end the balance

probably tips towards the post-modern camp, since her utopianism is a long way from being a confidently asserted "great narrative", and remains latent in her writing rather than explicit.

My final example is the highly successful first novel by Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée* of 1987. For all its hallucinatory, nightmarish qualities, this seems to me to be an unambiguous illustration of modernism, clearly identified in the last lines of the book where the heroine, Ateba, an 18 year-old prostitute, after murdering a client and urinating on his body, walks the streets at dawn:

Ses pas résonnent sur le bitume, elle avance lentement, pas à pas, vers la clarté diffuse à l'horizon. Ce n'est pas cela qui l'attire mais cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir.

This seems to me a clear statement of feminist purpose: the book is a denunciation of the oppression of women in African countries, and particularly in the monstrous urban squalor of the poor quarters of African cities such as the one described in the book, called QG, "Quartier général" and probably symbolising "cul généralisé". The heroine, like her runaway mother and her close friend Irène, seems doomed to a life of prostitution, and the only moral support and consolation she finds is in her love for Irène. Ateba's gesture of murdering a client is to be understood first as revenge for the death of Irène after an abortion, but also as one of legitimate revolt against intolerable exploitation by men, and the first step on the road to a future liberation of victimised African women. The narrative convention of the novel, is thus broadly linear and realist, in the service of a clear social message. It is nonetheless somewhat complicated by the intervention of an explicitly omniscient narrator and the extensive passages of poetic "stream of consciousness" that reflect Ateba's fantasies, mingling them sometimes indistinguishably with apparently "real" events, descriptions and observations of urban life. These features are not enough, however, to lead one to question the narrative convention or the social purpose of the book in a way which might lead to their problematisation and a consequent element of post-modern uncertainty, of the sort we have seen in some of my earlier examples.

From this brief survey it appears that one can indeed identify in these works two broad categories of writing which can be assimilated to the movements of modernism and post-modernism. There is a necessary

condition to this, however, and that is that the particular resonance of those movements in the African context have first to be identified. It is clear, as I suggested in my opening remarks, that the political and social situation of African countries some twenty to thirty years after independence does have an effect on the way one interprets the two currents. It is impossible, for instance, to hierarchise the two terms and to declare in a peremptory fashion that post-modernism is somehow more contemporary or more "up-to-date" than modernism, in the context of the rapidly evolving political situation in African countries. There will surely be as much scope in the visible future for a militant, progressive and socially committed literature by African writers as there will be for a more international, eclectic and formally experimental writing. It is also clear that several of the works do not fall unequivocally into one or the other category, and that this ambivalence is likely to persist in the future. In an interview she granted me, Werewere Liking identified her own writings with those of Jean-Marie Adiaffi and Sony Labou Tansi as examples of a new African literature which draws on African models rather than European ones, adapting the formal patterns of traditional oral literature to the creation of new, avant-garde works⁶. This suggests the "relative autonomy" of their work in relation to Western models, yet, as we have seen, all three can be seen as broadly post-modern writers and do nonetheless explicitly draw on European and other international influences. The more modernist writers like Monénembo, Diop and Beyala, although they generally seem happy to adopt fictional conventions which are European in origin, nonetheless address in the content of their works political and social questions which are specifically African : the problems of post-colonial politics, of dictatorship and the one-party state, of the poverty and oppression of particular social groups. The two categories do constitute useful critical tools in this area, provided that they are used with circumspection and take account of the cultural and political specificity of the African context.

Peter HAWKINS
Department of French,
University of Bristol.

Bibliography

Novels in chronological order of reference, giving the author's country of origin in brackets.

SONY Lab'ou Tansi (Congo), *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979. Edition "Points" series No.R.309, 1988, 192 pp. ISBN 2.02.009968.3.

Tierno MONENEMBO (Guinea), *Les Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979, 186 pp. ISBN 2.02.005086.2

Jean-Marie ADIAFFI (Ivory Coast), *La Carte d'identité*, Abidjan, CEDA, 1980. Edition "Monde noir poche" series No.7. 1988, 159 pp. ISBN 2.218.05444.2.

Boubacar Boris DIOP (Senegal), *Le Temps de Tamango* (suivi de *Thiaroye terre rouge*), Paris, L'Harmattan, 1981, Collection "Encres noires" No.13, 143 pp. ISBN 2.85802.185.6

WEREWERE LIKING (Cameroon), *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983, Collection "Encres noires", No.21, 156 pp. ISBN 2.85802.329.8

Calixthe BEYALA (Cameroon), *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, Edition "J'ai lu", 1988, 153 pp. ISBN 2.2777.22512.6.

Secondary references:

André CLAVEL, "La world fiction, vous connaissez?", *L'Evénement du jeudi*, 23-29 septembre 1993, pp.94-95.

Peter HAWKINS, "Werewere Liking at the Villa Ki-Yi" in *African Affairs*, Vol. 90, 1991. pp 207-222.

Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, Collection "Critique", 1979, 108 pp. ISBN 2.7073.0276.7.

Christopher L. MILLER, *Theories of Africans*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, 328 pp. ISBN 0-226-52802-2.

Alain ROUCH and Gérard CLAVREUIL, *Littératures nationales d'expression française*, Paris, Bordas, 1987, 511 pp. ISBN 2.04.016881.8.

Notes

¹LYOTARD (1979), p.7.

²LYOTARD, (1979), p.8.

³ See André CLAVEL (1993), pp.94-95.

⁴See the discussion in Christopher MILLER (1990), pp.7-10.

⁵Quoted in ROUCH, A. and CLAVREUIL, G. (1987), p.118.

⁶ See Peter HAWKINS, (1991), p.219.

Khadi Fall's *Senteurs d'hivernage*: exile as metaphor?

by Anna RIDEHALGH

Khadi Fall is a lecturer in German at the Université Cheikh Anta Diop in Dakar. Her first novel, *Mademba*¹, is an autobiographical study of a Dakar child beggar. It is technically innovative and is also a remarkably original study of a society in decomposition, seen through the eyes of the people who are marginalised by developments: not only the beggars, but also women, homosexuals, the mentally ill and the urban and rural poor.

Her second novel, *Senteurs d'hivernage*², came out in 1992, although it was virtually finished in 1990; indeed, the closing page features the release of Nelson Mandela from prison in February of that year. Again a first-person narrative, its central character is a lawyer, a South African woman in her 50s who after a brief period in Ghana and Guinea has lived in exile in Dakar for over 20 years³. *Senteurs* obviously has potential for representation not only of women but also of identity across national and cultural boundaries. As such, it raises questions as to where the protagonist's identity is centred: as a black South African, as a South African in exile, as an adopted Senegalese, as an African, an African woman, a woman? All of these identities intersect, and the possible permutations of hybridity, in this text written by a Senegalese cultural métisse about a South African cut off from her origins, are almost

endless. The protagonist of *Senteurs* is able to see each of her component identities from the outside. None of them appears to represent what bell hooks calls "Homeplace"⁴ - except perhaps the one from which she is so alienated that she can only experience it in the third person: her Sotho-speaking early-adolescent self. This is clearly a political question in the narrow sense of the word, but I want to suggest also that the theme of exile from the Homeplace which bell hooks sees as a site of resistance acts also as a metaphor for the woman's exile from herself and concomitantly from resistance. In the context of African literature in French, Khadi Fall has found an original way of writing about women, and what I want to do here is to make some suggestions about this. I want also to point to two possible readings of the book, which are slightly divergent from each other. The first is broadly political, the second enters into the psychological.

Like the beggar-boy in the first novel, the protagonist of *Senteurs*, Tembi, is also an outsider. Like *Mademba*, this is a novel which zigzags backwards and forwards in time, so that it is often quite difficult to reconstitute the chronological order of events. The opening chapter presents two moments, which immediately establish the two divergent readings.

The first moment is set in the present time of the book: 1990. The novel opens in mid-sentence, or at least mid-thought:

"...Elle était si forte l'envie que j'avais de m'exprimer en sotho que toutes les fois que je prenais la plume pour fixer par écrit une idée, un souvenir, je souhaitais le faire en sotho, la langue de mon enfance et de mon adolescence, la langue dans laquelle ma mère et moi avions toujours communiqué, d'abord en Afrique du Sud et par la suite au Ghana, puis en Guinée"⁵

This opening paragraph conveys in an acute form a general African problem. Tembi has a number of languages, but principally three. The earliest, Sotho, is that of her childhood and her life with her mother, but is now largely forgotten. She has a second, Wolof, which is the one she has generally used over the past 20 years; but she is unable to write in Wolof, because to all intents and purposes written Wolof is not taught to anybody. She therefore finds herself obliged to write in a third, French, in the full knowledge that "la langue de Voltaire" as she advisedly calls it, is incapable of fully expressing her experience.

This first moment, then, is to do with language. Tembi is compelled, as H. Adlai Murdoch says of Assia Djebar, to "inscribe subjectivity in the language of the coloniser" and to negotiate "a postcolonial identity-structure which adopts fragmentation and displacement as its primary discursive strategy"⁶.

The second moment begins as a flashback at the bottom of the first page, but is much more extended. It takes place three years earlier, about 1987, at Dakar airport, where Tembi has gone at night to meet her stepson. Two things have happened:

Firstly, on the way to the airport in the car, she has realised that she has left her purse at home, so that when she runs out of petrol she has no money. Not only that: she has no means of identifying herself. One of the themes of this first chapter is the experience of seeing yourself solely as you think others must see you - of being without the sense of a fixed identity of your own. Tembi is aware that to the garage attendant and any passing motorists, she must seem like a smartly dressed middle-aged woman, probably an ex-prostitute returning to her old ways for an evening by thumbing lifts. HOLLOWNESS UPON HOLLOWNESS: the persona she has constructed over the past twenty years - that of a settled middle-class Senegalese - appears to these observers to be a disguise for something else.

Secondly, when she gets to the airport, she suffers an attack of nausea, and she is acutely aware that to the bystanders who gather round, she is a lunatic - one of the unfortunate by-products of modern society. The only place for her to vomit is into her handbag, and she gives a graphic account of this process, which serves to establish a further theme:

"Je ne refermai pas immédiatement le sac. Je relevai un peu la tête. J'observai la bouillie, mélasse tiède et acre, comme pour y découvrir quelque substance cachée... Il était là à moitié englouti dans cette marmelade glaireuse, résidu du 'garr', de la papaye au citron et du lait caillé avalés quelques heures plus tôt. Nullement dérangée par l'odeur de fromage en décomposition qui s'en dégageait, je le soulevai lentement entre le pouce et l'index sans le quitter des yeux. Il n'y avait apparemment aucune différence entre ce bout de chair et les deux autres, analogues à des lambeaux de valvules ou d'oreillette déjà dégorgés là-bas, dans mon pays d'origine (...)" (*Senteurs* p.19)

The pool of vomit acts as a metaphor for her life: in the midst of the glutinous, half-undifferentiated mass of half-digested food lurks the clearly-identifiable piece of meat/event which has made her sick. Coupled with the loss of identity on that night, the vomit becomes a link with her past. This vomiting has happened at least twice before, and it becomes clear that it is triggered off by some traumatic situation. Her doctor has advised her to avoid situations which induce a feeling of insecurity.

From the opening chapter, it seems that the reader is moving between two readings of the book, both arising from the attempt to reconstitute Tembi's life. The first and most obvious is the socio-political: as a black South African, Tembi has suffered some traumatic experience which periodically incapacitates her. Her ensuing examination of her life is therefore an attempt, in defiance of her doctor's advice, to lay bare this experience. In fact it is not a memory which she has utterly repressed, although it is only revealed to the reader fairly late in the book. As a child, she was drugged by her parents' white employer and exploited for pornographic photographs. When her father later discovered what had happened to her, he attacked and killed his employer with an axe, and was subsequently tried and executed for murder. What Tembi the character traces in the book is not so much this event in itself, but its bearing on the rest of her life - her subsequent long-term repression and loss of identity, traceable to this incident but also interacting in apartheid society with further experiences such as friendship with whites, racial aggression (the cause of one vomiting attack), and the difficult experience of being the only black teacher in a white school.

On this political level of reading, the book is clearly grounded in apartheid: apartheid was responsible for the initial sexual abuse and for Tembi's sense that she was responsible for her father's death. Tembi's experiences illustrate the traumatic intrusion of the public, political system into the most intimate areas of individual, private life. Tyranny is not just a matter of killing or imprisoning people: it also involves psychologically and physically disabling people, particularly children and young people, on a mass scale.

Lest this should seem to be an observation applied only to apartheid, Tembi recounts a later experience in Guinea, where she and her mother live in exile for a time. They go there in the 1960s in the confidence that Guinea represents the African revolution, the antithesis of apartheid.

Tembi as a schoolteacher unwittingly takes her pupils one day to witness what turns out to be a public execution: again with traumatic results not only for Tembi, of course, but also for the young children in her charge. This event gives rise to another vomiting attack. The Guinean revolution thus turns out to be not the antithesis but the counterpart of apartheid. Later, in the Senegalese section of the book, the political comment is much less sharp, but what is clearly brought out is the exclusiveness of village society and above all the difficulty, in Dakar, of being taken seriously as a professional woman and of establishing equal intersexual relationships. It is evident that the sexism inherent in apartheid continues to flourish in independent Africa. Apartheid attacks people at the deepest level of their sexuality, by forbidding interracial marriage, by separating families by virtue of residence laws, and by tacitly making black females of any age fair game for white males. But just as, through the Guinean experience, tyranny has been shown to be more than just an integral part of apartheid, so too the generalised nature of sexism is shown up by Tembi's experience in Senegal.

The book ends with an apparently very optimistic account of the release of Nelson Mandela: the event is seen by at least some of the characters as promising the chance of a new order for the whole of Africa in which both the political and the personal will be healed. The liberation promised by Mandela's release is more than a communal, political one. Tembi's Senegalese husband reacts with:

"- Allah a mis en cet homme une volonté et une conviction hors du commun! Puissent son exemple et celui de sa femme nous inspirer et inspirer tous les Africains dans leur vie intime, familiale, sociale et politique!

"- Amen! avais-je dit tout en essayant vainement de refouler l'écran de larmes qui brouillait mon regard..."⁷

One level of the book thus concerns the identification of the political with the personal, the various ways in which the personal is dislocated by political circumstances, and the question as to whether a generalised African experience exists as opposed to fragmented local experiences. Tembi's story is in part about the fact that political independence is far from solving woman's problems: in independent Senegal she is still subject to xenophobia, class discrimination and male/female double standards.

In another reading, it seems that the exile from South Africa can be read not only as an analysis of a political experience, but also as a metaphor for self-loss, so that *Senteurs* becomes a book not just about a woman in society, but also about rediscovery of the self and the structuring of personality under colonial or postcolonial conditions. The exile figures a kind of amnesia imposed on the traumatic events of childhood. Having reached a bearable though still problematic adulthood, Tembi has painfully to rediscover the language in which she conversed with her mother and in which her worst nightmare memories are hidden. The apparent journey from apartheid subjection to freedom is incomplete as long as the rupture with self caused by apartheid is repressed.

On the level of technique, much of Tembi's exploration of her past is carried out in the third person: she narrates herself as though she were somebody else. There are also points at which she finds herself watching and listening as her younger self recounts in Sotho events which the older Tembi has repressed or forgotten. Her younger self appears as a separate character lecturing the older, alienated Tembi, and at times, as well as recounting, plays a film of events for the older Tembi. Just as, through the metaphor of the vomit, she has externalised past traumas, so by the device of the third person she externalises her loss of herself.

On this level, the opening of the book and Tembi's initial sense of aphasia assume a different significance. At the extreme, she could be read as a universalised figure, the woman who has no access to language in the generally male discourse of society; yet she remains more specific, an African deprived of language and personality together by the imposition of the coloniser's language. The failure of language is a crucial feature of her situation. In exile she produces paintings about South Africa which express her feelings about apartheid and which are clearly very disturbing. She works on them secretly over a long period and carries them with her from country to country. In Senegal one of her male friends sees them and finds them repulsive.

On the other hand, when her future (Senegalese) husband, with whom she has already had a long and unsatisfactory relationship, sees them, he immediately understands them and through them, Tembi herself, and this signals the healing and cementing of their relationship.

Tembi's access to memory, to herself and to communication with others thus passes through the visual at least as much as through the verbal: but the visual is misunderstood except by the person closest to her, and the

verbal is chiefly a communication with her younger self, in a language meaningless to those who now surround her.

In relation to this reading, a further theme which seems to me to be of importance is that of Tembi's relationship with her mother. The mother is very strong, extravert, full of energy, fully engaged in the liberation struggle and with a very strong sense of being African. It is she herself who is largely responsible for Tembi's alienation, since she agrees for her daughter to be educated alongside the daughter of her white employers: her attempt to improve her daughter's chances results in her isolation from her own people and culture. Beside her mother, Tembi as a young woman is quiet, repressed and pallid. She wears European dress and neutral colours and does everything to disguise her African figure. Her engagement with the liberation struggle is inactive and very indirect. Her mother is thus both overprotective and a surrogate for her in terms of her identification with her people. It is the mother who takes the decision to go into exile. The mother's position, as a militant struggling against a colonial type of oppression, is simpler and less alienated than that of her daughter, who has been given the opportunity to escape from the oppression and must carry the burden of her (lack of) identity in much more complex, if less dangerous, circumstances.

The mother dies only a few days after the public execution in Guinea, and Tembi's first reaction is to feel a loss of identity:

"Elle se sentait désormais comme une statue sans socle (...) Une voix intérieure lui disait: "Sais-tu qui tu es?" Elle avait du mal à lui répondre. En vérité, elle ne savait plus exactement qui elle était. Personne n'était plus là pour lui donner raison ou la réfuter si elle affirmait qu'elle était Anita Tembi Mkwanazi."⁸

In the exile of adolescence and adulthood, the mother was the only person to speak Tembi's language, both literally and figuratively. The fact that the mother's death follows closely on the public execution is important, because the execution is the occasion of Tembi's first and clearest disagreement with her mother. It becomes clear that the price of the mother's commitment is rationalisation of wrong. The mother does not witness the execution, and her reaction to the news is to incorporate it into a long political perspective: "Tout début est difficile, n'est-ce pas?"⁹. The discussion on this occasion, without being antagonistic, represents a first explicit divergence of views, and the death of the mother a few days later underlines the fact that Tembi is now growing

away from the bond which linked them. Only afterwards, in Senegal, does she begin to develop sexual relationships.

Tentative as this all this is, it seems to indicate a reading which goes beyond the literal level of the narrative. This is no longer the story of Tembi the South African exile, but an exploration of far wider significance. In this reading, apartheid and exile become metaphors for experience. What worries me is the question as to what this experience is? The tendency of metaphor is to generalise: are we then looking here at the experience of Senegalese woman, of African woman, of professional woman, or of woman in general? In any case, I would suggest that Khadi Fall has found an original way of writing about women. In general, African literature in French by or about women has tended to present exemplary cases, particulars whose experience is generally relevant. The first reading I have proposed of Tembi is of this kind: although extremely unusual and original, she is an exemplary case of a generalised experience. The second reading, however, seems to propose a different way of approaching women's identity in the African novel.

Notes

¹ Khadi Fall, *Mademba*, Paris (L'Harmattan) 1989.

² Khadi Fall, *Senteurs d'hivernage*, Paris (L'Harmattan) 1992.

³ This exemplifies one interesting feature of African literature by and about women: whereas in Europe and North America it has been a common complaint until recently that middle-aged female characters are under-represented, no such problem arises in the less ageist culture of Africa.

⁴ bell hooks: "Homeplace: A Site of Resistance" in *Yearning: race, gender and cultural politics*, London, Turnaround 1991, pp.41-49.

⁵ *Senteurs*, p.7.

⁶ H. Adlai Murdoch: "Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia*", ~Yale French Studies 83, "Post/Colonial Conditions", ed. Lionnet & Scharfman, 1993, pp.71-92 (pp.71-2).

⁷ *Senteurs*, p.185.

⁸ *Senteurs*, pp.85-6.

⁹ *Senteurs*, p.85.

African cinema

The rhythms of African cinema

by James LEAHY

An Account of Work in Progress¹.

Note to the Reader: the presentation of this paper was preceded by a short experiential exercise in which the Conference participants collaborated.

Readers who wish to duplicate this experience should ask a friend to read the following instructions to them before they read the text of the paper itself.

Alternatively, they may record the instructions on an audio-cassette, and follow them as they are played back. The whole exercise should take about 2 to 3 minutes.

First... close your eyes...

Relax...

Take three deep breaths...

Take another deep breath... And relax even more...

As you breathe ever more deeply, and become more and more relaxed, I'd like you to drift back to to early this morning...

To your first moments of consciousness this morning...

What is your first waking memory from this morning?

What is your first memory of getting out of bed?

Remember cleaning your teeth...

Reaching out for your toothbrush...

Where was it?

What colour?

O.K.. Now relax for a moment... Let other memories flow...

(PAUSE in the reading, to allow a silence of about 1 minute)

O.K.. Now, as I count from 1 to 5, you're going to come out of this state of relaxation...

Back to normal consciousness...

Back into the room, and open your eyes.

1... 2... 3...

Back in the room now...

4... 5...

Open your eyes.

Normally, when I do this exercise with a group, we spend some time talking about it. I encourage the participants to formulate the memories and sensations they experienced. As this can take up to half-an-hour, I'll content myself today by talking about the kind of material that regularly comes up in these discussions.

Often it is dominated by verbal logic, with exchanges like:

Where was the toothbrush?

Where it always is!

What colour?

Red.

How did you remember this?

Well, I remember thinking when I bought it, wouldn't it be nice to have a red toothbrush!

Sometimes material of a different kind emerges spontaneously, though often it has to be elicited from those members of the group whose answers suggest they may be struggling to describe non-verbal memories, material which they are not used to articulating in words.

There may be strong visual images. People may, for example, have had a memory flash in which they actually saw their toothbrush... Or recall being woken by a beam of sunlight coming in through a chink in the curtains.

African Cinema

Many people whose original account of their experience was articulated purely in terms of verbal logic may start to agree that their memories, also, had come in visual form. Others, however, may seem unable to remember their experience in anything other than verbal terms.

They are at the opposite extreme from a young student I came across in Bangladesh, who asked in bewilderment following an exercise of this kind how it was possible to remember things, except in pictures!

Some members of the group may also describe strong, non-verbal auditory memories: knocking on the door or a car door banging. And, of course, the ringing of the alarm clock.

With some people, memory generates what is more or less a fully articulated cinematic *découpage*, a dramatic development from the bare bones of the verbal scenario furnished by my suggestions, in which key moments from waking and getting out of bed are articulated in a clear narrative involving sounds, visual images and movements, strung together to leave out the less significant moments, just as a movie narrative might be.

As this latter description implies, there's also memory of the sensation of movement, *kinetic* memory.

I first came across the exercise which opened this presentation as a subject, and I actually re-experienced the sensation of moving in through the bathroom door, and stretching out to my right for my toothbrush.

Over the years I have come to realize that, in fact, my spatial and kinetic memories are much stronger and more developed than my visual memory. I'm more likely to remember the feeling of reaching out for my toothbrush than I am to have a visual memory flash that reminds me of its colour.

When I was starting out as a film critic, I was embarrassed by my rather ordinary visual memory, and its corollary, visual imagination. I've now come to realize the importance in my practice of my kinetic memory and imagination.

James LEAHY

Cinema is, after all, first and foremost the art of moving pictures... Not pretty pictures, beautiful pictures, or even meaningful pictures, those are the raw material of other aesthetic practices, but *moving* pictures.

Words, sounds, pictures, movements... These are the basic raw material of the cinema.

In cinematic representation, as a result of the perceptual illusion named the *phi* phenomenon by Wertheimer, who first described it², we see one continuous moving picture when a film is projected, whereas what exists materially is a succession of still images, shown at the rate of 24 (in the cinema) or 25 (on T.V. in the U.K.) per second.

Not only do we see objects moving within the frame, we may also see the frame itself moving, as the camera operator pans, tracks, tilts or cranes the camera.

Indeed, there is a third system of kinetic articulation operating in practically all motion pictures: the rhythms articulated by the editor as he or she cuts from shot to shot, from camera set-up to camera set-up.

The first two systems seem to me to be, if I've correctly understood the terminology of Peirce's "second trichotomy of signs", quite clearly indexical; the third often is that as well, though, continuing to apply Peirce's terminology, I would suggest that decisions about where and how a cut should be made may also be influenced by criteria deriving from both the symbolic and even the iconic systematisations that the filmmakers are consciously or unconsciously locked into.

Peirce, of course, did not regard the three aspects of the sign as mutually exclusive, and clearly some verbal accounts of kinetic experience and sensation may be indexically linked to aspects of the sensation they describe in a way that I would argue is not possible in relation to the senses of sight (at least with our alphabet) smell, or taste, despite Proust's triumph in articulating the extraordinary power of the latter to evoke memory.

For me, the most long-lasting effect of the teaching of Dr. Leavis, and followers such as Professor D.W. Harding or Professor L.C. Knights, was to draw my attention to passages such as the following, from Enobarbus's description of the first meeting of Anthony and Cleopatra:

"... the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes..."³

I personally am totally convinced by the classic Leavisite analysis, which suggests that the segment:

"and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes..."

does, to use his term, *enact*, or in the terminology I've already employed, *is indexically linked to*, the physical and kinetic sensations of rowing:

"and made", coming at the end of the line, the turning point, one almost of repose between strokes...

"The water which they beat to follow faster," increasing pace and effort as the syllables follow one upon the other, without pause for breath until the comma at the end of the line...

"As amorous of their strokes..." an intake of breath as the reader relaxes out of the line of verse and out of the oar-stroke.

In fact, perhaps because I've seen so many movies, I feel this analysis ought to be taken a stage further:

A surging flow of water, propelled by the thrust of the oar... the relaxation after "faster"...

Doesn't the passage echo, mime or enact the sensation of orgasm? And wouldn't such an enactment be entirely appropriate in the context of Enobarbus's highly sensuous account of the first meeting of Anthony and Cleopatra? Certainly, I can think of three comparable orgasms in Renoir's work: one, in *Une Partie de campagne*, bleak, linked with withdrawal; one perhaps a bit squalid, in *La Bête humaine*; one lyrical, in *Le Déjeuner sur l'herbe*.

Here I must resist the temptation to digress too far onto this terrain; it's really the subject matter for a quite different paper. Suffice to say that this aspect of cinematic iconography is rooted in the iconography of 18th. and 19th. century painting, and that one of the most memorable of cinematic orgasms, one not in fact involving water, was articulated by a filmmaker from Africa, Ruy Guerra, a white Mozambiquan who has often returned to the country of his birth since it became independent, to work in and give support to its nascent film industry.

In his *Os Fuzis* (1964) one of the pioneering achievements of the Brazilian *cinema novo* movement, the camera tilts up and away from a couple as they come together in an embrace, to track very fast along one of the beams supporting the roof; then it returns from the end of its track, slowly, gently, languorously...: Male orgasm... followed by female.

Whilst African cinema, as far as I have been able to detect, is on the whole pretty chaste when it comes to such cinematic articulations of orgasm, it does, I suggest, offer the viewer a range of other, quite possibly specific, kinetic beauties. The difficulty comes in trying to describe them with any kind of precision.

This takes us back to the exercise with which we started, and the combination of reluctance and inability that inhibits people's attempts to verbalize kinetic sensations and memories. These we seem often to experience subliminally, at a level of consciousness and awareness just beyond the normal range of verbal understanding and description⁴.

Thus the fact remains that work on filmic kinesis, cinematic rhythm, is still in its infancy, my own work included. As a result of this, there's going to be a certain amount of disjunction between the arguments and descriptions formulated in the remaining sections of my paper.

I shall start with some impressionistic observations.

Though it's often difficult to say why one film is more compelling than another, in the cinema certain visual-kinetic articulations do seem to involve the emotions and intellect of the spectator in a way that, at least after one viewing, is extremely difficult to analyse.

Thus, the revelation amongst the films shown at the recent 35th. London Film Festival⁵ was *Daughters of the Dust*, by the black American filmmaker Julie Dash.

Though shot and set in the States, it depicts a community which remained unusually close to its African roots.

Whilst details of the narrative and dramaturgy were occasionally obscured by unfamiliarity with the dialect spoken, the poetic lyricism of the film's visual, spatial and kinetic organisation was such that it became a deeply moving experience for many viewers, despite the fact that at times they did not have complete access to the verbal content of the characters' dramatic interactions.

This was the first time I had come across Julie Dash's work, and it left me eager to see more.

In terms of the films by unequivocally African directors shown at the Festival, visual, spatial and kinetic organisation seems to be the aesthetic quality that distinguishes Adama Droubo's *Ta Dona* (Mali) from competent and not uninteresting but ultimately slightly dull works like Cheik Doukouré's *Blanc d'ébène* (France/Guinea) or Bassek Ba Kobhio's *Sango Malo* (France/Cameroon).

If this quality contributes so much to the emotional impact of a movie, and thus to the power with which its themes are articulated, how does one talk about it, particularly if, as I suspect, it is operating at a largely subliminal level?

A few months ago I attempted to indicate the specific idioms of African cinema in the following terms:

"These include a slower pace to the telling of the story, and to the film as a whole (slower dialogue exchanges; generally slower movements on the part of the actors); a choice of camera positions and movements which will associate the characters with the landscape; different systems of non-verbal communication (gesture, posture, etc.); a place for ritual and for formal debate. Not every African film has all these features, but most have some. For many, the challenge is to put the poetry of their cultures on the screen, but in a way that is understood and provides entertainment and aesthetic satisfaction world-wide."⁶

I no sooner re-read this passage than I became embarrassed by its impressionism. Nevertheless, my impressions are shared by many others.

In a recent discussion at Channel 4 following a preview of two documentaries about Africa which had been prepared for screening on the Channel's new series *South*⁷ (one of them by the writer-director of *Sango Malo*) one participant, a black British filmmaker whose parents are from Africa, suggested that, in terms of pace and visual organisation, the films seemed stylistically more like typical T.V. documentaries than examples of African filmmaking, and cited pace of cutting, length of shot, pace of movement within the shot, in terms very reminiscent of my own.

So, what should be the next step, as we attempt to go beyond such impressionism?

I plan in the near future to attempt a comparison of two films using the parameters for the Statistical Style Analysis of Motion Pictures laid down by my old friend and former colleague Dr. Barry Salt.⁸

The simplest of these is Average Shot Length: take the total length of the film, divide by the number of shots, and you have an objective and accurate indication of one parameter of the cutting rhythm of the film.

Secondly, I shall make a Scale (or Closeness) of Shot chart for each film. This shows the number of shots per 500 in each of the following 7 categories, defined, in relation to the human body according to the terminology prevalent since the 1940s, as: Big Close Up (head only); Close Up (head and shoulders); Medium Close Up (from the waist up); Medium Shot (just below the hip to the head); Medium Long Shot (knee upwards); Long Shot (full height of body); Very Long Shot (actor small in frame)⁹.

Third: I shall calculate the number of reverse angle cuts (defined by Salt as "a cut within a scene which changes camera direction by more than 90 ° in the horizontal plane"¹⁰) as a percentage of the total number of transitions from shot to shot in each of the two films.

Fourth: I shall calculate the number of shots per 500 with a given Camera Movement (Pan; Tilt; Track; Track with Pan; Crane).

Fifth (a category of analysis proposed by my impressionistic description quoted above, and not found in Barry Salt's work so far): the number of shots per 500 showing movement through a landscape¹¹.

Initially, the two films I plan to work on are Idrissa Ouedraogo's *Tilai* and Thaddeus O'Sullivan's *December Bride*. They came out in the same year, and they have comparable subject matter: individual defiance of the sexual mores of a small traditional rural community.

After seeing them both in Cannes, I attempted an initial comparison, part of which I subsequently censored from an article in *The Independent*:

"Idrissa, like other major African directors, is particularly skilled in his choreography of the movement of the performers in relation to each other, to the camera, and to the landscape... the apparently unpicturesque Burkinabe landscape resonates with emotion and meaning... His work offers a salutary lesson to those filmmakers from these islands who have allowed themselves to be charmed into substituting passive reliance upon the sparseness of a rural setting and subject matter, and the photogenic beauties of British or Irish locations, for the active production of cinematic meaning"¹².

I'm very aware that, whatever my results, I shall, at best, have only been able to demonstrate a stylistic difference between two films by two individual filmmakers.

I may then, however, go on to a comparable statistical comparison of Hanif Kureishi's *London Kills Me* with *Ama* by Kwate Nee-Owoo and Kwesi Owusu, "the first African film to be shot in London."¹³

If both comparisons prove revealing, I may start to feel I'm really getting somewhere. Clearly, however, I'm working with a sample carefully selected in terms of the place and, particularly with the first pair, the subject matter, of the films chosen for analysis.

In his much more extended work Barry Salt has demonstrated, amongst other things, that ever since the second decade of this century, the mean Average Shot Length of American films has been significantly lower than that of European films. A sample of around 60 French films from the mid to late thirties has a mean Average Shot Length of around 12« seconds; the comparable figure yielded by a sample of 180 American films was around 9 seconds.

A striking example of the pace of American cutting is furnished by the handling of 6 of the 9 shots I have firmly identified as having been acquired by the makers of a 1936 *March of Time* news story about France from the makers of *La Vie est à nous*, the Parti Communiste Français propaganda documentary prepared for the election campaign earlier in the same year.

The *March of Time* team had no objection to mixing actuality and acted footage in their stories, and often staged shots or sequences for their cameras. The 6 shots I'm concerned with here are also staged, using actors. They come from the story of the industrial strike. In the French original, these 6 shots average just under 12« seconds in length; in the *March of Time* story, they are ruthlessly trimmed to an average length of 3« seconds. The Average Shot Lengths of the two stories overall are 12.8 seconds and 3.8 seconds respectively¹⁴.

However striking the results of my analysis may turn out to be, I'm very conscious that other systems of kinetic analysis should really be applied as well, difficult though this may prove in practice.

Foremost amongst these, should anyone emerge with the skills necessary to effect it, would be a development of the Choreometric Analysis pioneered by Alan Lomax and his team at Columbia University. Choreometrics Lomax defines as:

"... the study of dance and movement style as a measure of society... using film as data for the comparative study of movement style cross-culturally..."¹⁵

I'll try to give some idea of the implications for filmic analysis of this methodology by quoting passages from Lomax's own account of his work, in which he also takes to task the insensitivity of Western filmmakers to the spatial and kinesic patterns of other cultures:

"Swift, fancy editing too often substituted the editor's excitement for the continuity of human movement... dance seems to be a heightened form of the every day movement style of each culture..."¹⁶

I would argue that the same is almost certainly true of the movement of characters in a fiction film, a category Lomax does not explicitly engage with in the articles quoted here. Lomax continues:

"... Human beings are basically pattern-makers and pattern-deliverers... Everybody in a culture speaks the basic language of the culture with his body and his interaction. He cannot lie about it, he cannot phony it..."

"Of course, every sensitive cameraman is, to one degree or another, aware of these differences of pattern and posture and dynamics. What he may *not* realize is that he is, in a very real sense, a prisoner of his own culture's standards and that he will, all things being equal, impose these standards on the things he sees and the behaviour that he films unless he consciously strives the other way.

"One of our most common experiences in screening filmed footage is to see movements cut off in mid-phrase or interactions sliced in two as they are unfolding. The length and, as we have noted, the spatial dimensions of movement phrases and segments of interaction vary profoundly among cultures. West Europeans, for example, use linear, punchy, abrupt, moderately long phrases. These factors strongly shape the way they shoot and cut the films of the behaviour of other cultures, which often results in a series of unresolved tag-ends of activity that produce a sort of haystack effect, visually speaking. This effect is increased when the editing process joins sequences together which have no genuine dynamic or behavioural relationship. It is like having perceptual dust continually thrown into one's eyes. I believe this is the principal source of the unfortunate sleep-producing, fatiguing effect which a great deal of documentary footage produces on the ordinary viewer. The perceptual apparatus simply cannot deal with so much broken, incomplete pattern. Fatigue sets in and the eyes droop shut. Western filmmakers can take great liberties with their material because, as culture members, they know the fit of everything in the behaviour of their fellows and can work with a sure touch through a chain of similar, genuinely contrastive, supplemental or dramatically connected cuts. But lacking that intimate acquaintance when they deal with unfamiliar kinesic and social systems, they are likely to miscut and double the haystacking effect.

"The filmmaker working in his own culture falls into its rhythms naturally..."

"Westerners have... ingrained preferences for swiftly paced narratives and plots concerned with the fate of individuals, particularly young people struggling to find love and marriage..."

"... fascination with head-foot close-ups is typical of Europe where dances are largely made up of foot and leg movement and the largest visible expressive surface is the face..."¹⁷

To complete this account of Lomax's arguments, I shall quote a passage from a companion article:

"There can be no question that documentary film will be more truthful when filmmakers learn how to shoot and edit within the conventions of the visible communication system employed by those being filmed. Basic elements such as the use of space, energy, timing, and body parts emphasized, along with the subtler interaction and communication patterns, change drastically from one culture region to another. Documentaries filmed with these considerations in mind should not only be more truthful but more beautiful as well."¹⁸

Lomax is writing in terms of using the analysis of actuality footage to generate understanding of movement patterns across cultures. I am convinced this approach is also relevant to the understanding of both cross-cultural and individual variations of filmic form and style in the fiction film.

However, there is no single, simple rule of thumb for easy access to the systems of visible communication deployed by the many and varied societies of the great African continent.

The two statements by African filmmakers with which I'd like to conclude confirm this.

The first is by Haile Gerima, an Ethiopian long resident in the States, whose *Harvest 3000 Years*, about his own Kushite people, is one of the great pioneering works of African cinema:

"Third World films have the pace of rural life. That's to say, they're much slower. Some Westerners get into this rhythm, which is something that's very important for the struggles of the Third World."¹⁹

The second is by a Tanzanian woman filmmaker, Flora M'bugu-Schelling:

"Post production (developing, editing, sound mixing and final printing) is done abroad and is subject to the cultural bias of the West. One film I know suffered from a foreign editor, who decided to make a particular scene too long and too slow. The film, which might have been good, became long and boring."

When questioned, she just said: 'That's how life is in Africa. Slow.'²⁰

Among the great and distinctive beauties of African cinema is precisely that rhythm which Haile Gerima invokes. For me, attempts by more recent African filmmakers to evoke the pace of the town by faster cutting and/or louder and more intrusive on- and off-screen sounds, have been less satisfying aesthetically, typically successful only when urban life (the new) is being contrasted unfavourably with rural life (the old), as, for example, in a pioneering film like Safi Faye's *Kaddu Beykat/Letter from my Village*. Filmmaking cannot stand still, however, and my faltering attempts to be descriptive are not underpinned by any ambition to be prescriptive. The challenge of articulating a new kind of poetry,

African Cinema

orchestrated from the spaces, sounds and rhythms of the modern African city, is one of the most important aesthetic challenges facing the African filmmaker.

For me, most of the attempts so far seem attempts to impose a rhythm on the dynamics of urban life, rather than to find one growing out of those dynamics. This may, however, say more about me than it does about the work I am responding to. Moreover, a film may come along tomorrow which I find totally satisfying in this respect. I've already found myself changing my mind about Djibril Diop Mambetey's recently re-released *Touki Bouki*.

James LEAHY
London

Notes

¹ Text of a paper delivered to the fourth annual conference of the Association for the Study of Caribbean and African Literature in French, November 1991, originally titled *Cinematic Rhythm in African Films*. Footnotes were added, and slight revisions incorporated, in Spring 1992. There is a translation of the 1992 text into French, by Dr. Jill Taylor. The current text incorporates further revisions made in Autumn 1995.

² In 1912, in an account of several examples of apparent motion. This was a seminal paper in the evolution of the Gestalt (configurational) school of psychology. The cinema, therefore, depends upon a perceptual illusion which was not isolated and described till nearly two decades after its invention.

Most film historians and critics seem determined to reiterate the inadequate explanations of the last century when describing the motion picture illusion, through persistent invocations of the phenomenon of persistence of vision. In the article "Perception of Motion Pictures" (pp.604-8, *Oxford Companion to the Mind*, Oxford University Press, Oxford & New York 1987, ed. Richard L. Gregory) Julian Hochberg writes authoritatively: "Such persistence, however, although real enough... simply cannot explain apparent movement. At best, it names the fact that we do not detect the brief periods (c.1/80 sec.) during which the screen is dark. At worst, persistence of vision would result in the superposition of the successive views."

Other valuable accounts of the motion picture illusion include:
Joseph Anderson and Barbara Fisher: "The Myth of Persistence of Vision", *Journal of the University Film Association*, Vol. XXX, No.4, Fall 1978, pp.3-8.

Michael Chanan: *The Dream that Kicks*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley 1980, particularly pp.54-68. (A revised and updated edition of this book appeared late in 1995).

Hugo Munsterberg: *The Film: a Psychological Study*, Dover Publications, New York 1970, particularly pp.26-30. (This is an unabridged and unaltered republication of a

James LEAHY

work which first appeared in 1916, under the title *The Photoplay: a Psychological Study*; a new foreword, specially written by Richard Griffith, has been added).

³ Shakespeare: *Anthony and Cleopatra*, Act II, Sc. II, ll. 202-5.

As it is the rhythm of the passage that is crucial, not the semantic meaning, it has been left in English in Dr. Taylor's French translation, though the following two translations by André Gide are cited in a footnote:

"... les avirons étaient d'argent, qui battaient les flots en cadence, au son des flûtes, et faisaient s'empresso les eaux sous les délices de leurs coups."

(*Antoine et Cléopâtre*, Acte II, Sc. III, p.60;
Librairie Gallimard ©1925)

and:

"... les avirons étaient d'argent, qui battaient les flots en cadence, au son des flûtes, et les faisaient s'empresso sous les délices de leurs coups"

(*Antoine et Cléopâtre*, Acte II, Sc. II,
Shakespeare Oeuvres Complètes II, p.1032, Editions Gallimard ©1959;
translation revised and completed in 1938).

Readers may find it revealing to read both the English and French versions aloud, in an attempt to detect differences in rhythm.

⁴ An experience I had whilst engaged in my current activity, that of preparing this paper for publication, furnishes a good example of the problem. I could not find one of the books I wished to consult, despite searching all the shelves where it was likely to be. After a time I gave up, deciding to content myself with consulting other, related, texts. About an hour later, I was drawn back to a particular shelf for a final scan, and perhaps because the position of the sun had shifted, thus causing a shift in the position of the shadows cast by the larger books surrounding the one I sought, I spotted the missing text immediately, before I had started to scan the shelf again in search of it. There was no verbal or visual logic to my decision to return to this particular shelf. My action seems to have been determined by some non-verbalisable spatial or kinetic memory, deriving from when I last consulted the book in question several months, perhaps more than a year, ago!

⁵ 6-21 November, 1991.

⁶ In the article "The Language of African Film" contributed to the booklet *After Empire: the New African Cinema*, MOMI Education, Museum of the Moving Image, London 1991.

⁷ The series was new when this paper was prepared, but has long been discontinued. In it filmmakers from the South were invited to contribute their vision of events, both local and global.

⁸ In his book *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1983. See particularly pp.171-7; 243-255.

⁹ In Dr. Taylor's translation the terminology for the different scales of shot has been left in English, as the equivalent French terms may not correspond exactly. Some equivalents do exist, as follows: Close Up = gros plan; Medium Close Up = plan rapproché; Medium Long Shot = plan américain; Long Shot = plan moyen; Very Long Shot = plan éloigné.

¹⁰ op. cit. p.177. A reverse angle cut thus defined approximates to a Champ/Contre-champ articulation.

¹¹ During the discussion of the paper, one participant in the conference suggested a further category: shots in which there is no human presence. Though there have been interesting narrative articulations involving the absence of the protagonists of the film, particularly those to be found in the work of the Japanese master Ozu Yasujiro, I suspect that both contemporary African and European films contain so few shots of this kind that no significant difference would be found in the proposed category.

¹² 7 June, 1990.

¹³ Another pairing that might be interesting is the documentary by Kwate Nee-Owoo and Kwesi Owusu *Ouga... African Cinema Now*, 1988, with the documentary *Birth of a Democracy*, made for *South* by Bassek Ba Kobhio and mentioned above.

¹⁴ Fast cutting was an integral part of the rhetoric of *March of Time*. Shots did not generate meaning in their own right; they were there to illustrate the argument being put forward. Thus, several of the shots under discussion, which were used in a film which was shown before the 1936 elections, were re-identified by the *March of Time* commentary as actuality footage of events occurring after these elections, during the factory occupations.

¹⁵ "Choreometrics and Ethnographic Filmmaking" in *Filmmaker's Newsletter*, Vol.4, No.4, February 1971.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. Emphasis in original.

¹⁸ "Toward an Ethnographic Film Archive", in the same issue. In 1975, Lomax and his colleagues Irmgard Bartenieff and Forrestine Pauley completed a series of films entitled *Dance and Human History*. These relate the typical dance patterns of a culture to the movements necessary in that culture's mode of primary production.

¹⁹ From an uncredited interview published by the Locarno Film Festival, translated by Tony Rayns for a National Film Theatre Programme Note distributed during the Africa at the Pictures season, June 1990.

²⁰ "In the Steps of the Pioneers", *Index on Censorship*, Vol.20, No.3, March 1991.

African languages

Code switching in Dakar

by Jill TAYLOR

Code switching describes the act of a meaningful pivot from one linguistic variety to another where each variety is charged with a recognised extra-linguistic meaning. Purists usually criticise this act as degrading each or both varieties in question, and yet the term itself portrays the act as meaningful and therefore, one can argue, useful. Giulio Lepschy in a recent article "How many languages does Europe need" (*The Changing voices of Europe 1994*, p.5-21) concludes that the number of languages needed is represented by the number of languages actually in use; languages which become useless rapidly fall into disuse. Our aim here is to consider the positive aspects of code switching as, in fact, a linguistic register in its own right.

In any analysis of code switching, consideration of context is paramount. Code-switching always involves a certain competence in each variety although not necessarily bilingualism. In the case of Senegal, the context is largely predetermined by historical and political language planning which has affected the entire country: the fact that education continues to be in French after the departure of the French colonialists in 1962, to some extent removes the element of choice on the part of the people, however in a more philosophical sense, this choice may be seen as a

Code-switching in Dakar

passive act of code switching on their behalf. The fact that French has remained the language of administration, government and education, may be perceived by the people as a symbol of their cultural subjugation, although introduction of the French language was presented by the French as an opportunity, a passport to international communication, education and prosperity. With such a neat assignment of language roles, one might anticipate a clichéd reaction to the international and national languages involved; expecting contrasting attitudes such as good versus bad, past versus future, home versus work, affection versus necessity, in an overall situation of diglossia. This would surely be the road to the eventual obsolescence of local, minority or national languages, relegated to the role of representing some grotesque human archive, quaintly documenting antiquated social groups of mere anthropological interest. The Mauretanian film-maker Med Hondo once pointed out that "to have many languages in a country, it is not a weakness, it is a strength" (James Leahy, ASCALF Conference, Institut Français, 1988). It is, in fact, only in monolingual environments that bilingualism is perceived as a problem. "As in other African nations, bi- or trilingualism is considered quite natural, an everyday fact of life". (Francois Grosjean, 1982, p.9). Whereas in monolingual countries the implantation of a standard language has invariably enforced the annihilation of all others through the outlawing of local varieties, on account of a (misguided) belief that bilingualism diminishes linguistic competence in either or both languages (Kloss 1967), in multilingual cultures, further languages are far more readily accommodated so that where monolinguals might expect antagonism to the language of a colonial power and its immediate eradication once that power has departed, say for instance as in Senegal, language attitudes and practices on the ground are in fact far more complex and subtle, and, of these, code switching is an informative and exciting embodiment.

The study of code switching is lengthy and vague as the act itself is unpredictable and virtually impossible to control in statistical or scientific experiments. This is perhaps best reflected by the fact that speakers themselves are usually incapable of recognising at what point they have switched or even whether they have switched at all. I propose to categorise examples of code switching I have encountered into four types, separating firstly the deliberate acts of code switching on the part of intellectuals, from the spontaneous involuntary reflex action of code switching in everyday life; separating writing from speaking; and finally,

Jill TAYLOR

considering code switching in terms of language planning, at an individual, as well as a political, level.

The interjection of a word from another language into a monolingual discourse may be a loaded act without deliberate intention, for instance when a word is only known to a speaker in one language or only exists in that language, perhaps because the object or concept exists uniquely in that culture so that no other linguistic possibility is available. This is properly known as language mixing and heralds borrowings from one language to another, as such words are regularly expressed in the same language. Examples of this are readily available in the written literature of Senegalese authors such as Sembene Ousmane (the reader is referred to my unpublished paper "Indigenous vocabulary in the works of Sembene Ousmane" (Jill Taylor and David Lèye, ASCALF 1990). Objects, concepts, greetings, proverbs of cultural specificity, feature in Wolof, and greetings, belonging to religious conventions, in Arabic. Although these would only find imperfect translation through paraphrasing or additional explanation, their inclusion in the original represents an important act of identity. Nomination has a fundamental role in cultural assertion: to be seen is to exist, to be named is to exist officially, to be named in writing is to exist permanently, and to be named in a bilingual context allows access to that existence in other cultures. This is then an act of cultural perpetuation and dignification. It is also an act of loyalty within the context of an act which has been criticised as one of cultural treachery. The act of writing itself can be seen to be one of code switching, one of *acculturation* aping the white man's medium and, in the Fanonian sense, an apology for orality, reflecting an apology for blackness. Integral acts of cultural identity in the texts themselves defy such accusations, and relegate the closed-minded of the school of Western criticism inclined to dismiss such acts as "naïve writing", to the rank of the Court in *Le Docker Noir* incapable of imagining that a black man could produce such beautiful prose:

"-Vous prétendiez, dit le Président, être l'auteur du *Négrier Sirius*? Pouvez-vous me réciter un passage du livre? Vous avez le choix.

A cette demande, Diaw se frotta les yeux si nerveusement que le blanc devint tout rouge.

-Je vais essayer, le dernier chapitre.

Il marqua un temps court d'arrêt et débuta:

(...)

Personne n'osa crever le silence. Les photographes se demandaient s'il fallait fixer Diaw sur leurs plaques. Il y eut un temps lourd. Les respirations étaient suspendues. Diaw respirait, trempé de sueur, sa peau luisait.

-Combien de jours vous a-t-il fallu pour l'apprendre? interrogea le President."

While poets and playwrights have manipulated the literary form to incarnate the soul of orality through the use of rhythm of dance or the cadence of poetry - as Simone Schwarz-Bart said, "Nous sommes le peuple de l'oralité", writers have made another switch, that is, the transition from the written page to the cinema screen, so from the written to the spoken or audio-visual media. Seen at its most neutral, motivation for writing in French was originally one of necessity in terms of publication and readership: it could be argued that with 20% literacy, and this largely confined to French, writing in any African language in the 1950s would not have excluded the Senegalese people any less, because of literacy levels on the one hand (20%), and because of the number of national languages on the other, although current estimates give Wolof as spoken by 80%. Insofar as no choice of medium or language was available, the act of writing in French cannot be considered as a switch in the absolute. However, the decision to change medium once choice became available, precisely because this did involve choice, can be considered as a switch, both in terms of language and of genre: filmmakers were able to offer a more faithful representation of oral tradition, as literacy became a redundant consideration in the cinema. Meanwhile subtitles, permitting the commercial circulation of films to a French reading audience, offered not only choice of language for an entire film, but the possibility of infinite manipulation of languages in the plural, in an intricate dance of linguistic cohabitation...

The following extract is from the film *Xala* (Sembene Ousmane, 1973). In it, through the use of the linguistic identity and linguistic repertoires assigned to characters, and, in particular, the code switching of the main character, El Hadj, an implicit socio-linguistic grammar is revealed, in which the significance of particular languages is defined by context. The mother speaks no French, only Wolof, and thus represents tradition, Old Senegal and her values: she is the wise, faithful and supportive first wife of El Hadj, and is elsewhere contrasted in the film with his second wife, who more resembles El Hadj himself, is frivolous and materialistic, wears French clothes and a French hairstyle and speaks Wolof rather like

she adheres to tradition, that is, only when it suits her, thus accepting polygamy as long as she is the youngest second wife, rejecting it when threatened by a younger rival in the form of a third. El Hadj himself is so pro-French that he puts Evian in his car radiator.

The tenderness he shows his apparently monolingual first wife is almost that one would expect him to show towards a mother, as it includes respect and indulgence of what he clearly would perceive as backwardness in others.

His daughter Rama, in her refusal to speak French to him, is therefore his frustration personified.

El Hadj is in fact an impotent buffoon in a suit, the assimilated puppet castrated by his own pathetic opportunism. For turning his back on all, including his crippled brother, out of self interest, he has received the curse of the Xala, rendering him impotent on the occasion of his third marriage, which only symbolises the paralysis of his alienation from his language, his people, himself.

Appropriately enough, in the highly symbolic cinematography, the father's entrance into this scene resembles that of a rape, shattering the Wolof-speaking calm of peaceable women and a young boy, with angry outbursts in French accompanied by physical violence when his efforts to communicate climax in frustration and failure. Finally, the actual discussion as to whether the first wife should attend his wedding drives home the fact that he has introduced *French*, like a mistress, into the home, and then blamed his family for not accepting her.

Let us now consider the following extract (actual words in bold, French words spoken in bold italics, English translation follows each interjection):

Rama: **Waaw yasy man de ànduma ak sama seyu pàppa bi.**
Anduma ci tey ànduma ci élék.
 Mother, I don't agree with Father's marriage.
 Neither today, nor tomorrow.
 Do you approve?

Mother: **Bon doom man tam ànduma ci. Anduma ci tey ànduma ci élék.**
NDegém bëgg nga xam sama xalaat.

Code-switching in Dakar

Jill TAYLOR

I don't approve of his third, nor his second marriage.

Rama: Kon nak ñaanal sa baat.
Get a divorce.

Mother: Ñaan baat. Ey doom yalla nako yalla xaaji. Kon Kumay jëleti?
Walla fuma dem nekk fiëtel walla ñenteel laay doon! Ndegém
amnaa ak worsék! Rama Fuma jëm?
God forbid. It's easy to say. Do you think I'd find another husband?
With luck I might be a third or fourth wife.

Rama: Yaay man xawma si dara. Ndax yow Kér gi, sa Kér la. Fii lisi
nekk yëpp yaa ko moom! Ièpp sa Kér la nekk. Sama pàppa amusi
dara.
I've no idea about that. I think you should divorce him. Everything in
this house is yours. Father has nothing here.

Mother: Lelli dëgg la, Rama. Waaye xam nga, doom, Kér gi buñu Koy
tiïtérró yalla ak sa pàppaa tax. Kon nak bu tiis ñëwé, nu jéma muñ
rekk. Moo gëna rafet.
That's true Rama.
But he gave me this house.
(Thanks to God and your father that I have this house).
We must be patient in adversity. It is better.

Rama: (Man nde yala)
Xamnaa Ko, yaama jur de ye yaay. Waaye jikko wuténañuko
Lool. Man daal Li ma wóor mooy jékér duma ko bookk ak
beneen jigeen, duma wujée mukk ci àdduna.
You're much more tolerant than I am mother.
I'm not going to share my husband with another woman on any
account.

[Bang! Enter El Hadj]

El Hadj: *Salut à tous. Bonjour Rama.*

Rama: Jàmm rek.
Peace

El Hadj: *Tu joues toujours avec tes transcriptions de langues?*
Adji.

Mother: Bèye.

El Hadj: Nanga def.

Adji
Hello, how are you?

Mother: Maangi fi rek, Béey.
I'm fine Bèye.

El Hadj: *Prépare nga be noppo?*
Are you ready, Adja (sweetheart)

Mother: Alaaji
Yow reek Lañu doon xaar.
El Hadj, we were waiting for you.

El Hadj: Maa ngi ñëw Léegi.
I'll be back in a minute.

Rama: Ceygui man sama ngelaw do Ci xand.
I, for one, won't be going to the ceremony.

Mother: Man de doom xam nga limamunti def dem rek.
Unfortunately I have to.
What would people say?

Te buma teewul ci céet bi, du doon lu rafet ci sama der. Lima
munu def rek dem.
People would think badly of me if I didn't go to the wedding.

Rama: Góor yëppa yem. Keenn baaxu ci. Noom népp ay *salauds* lañu.
All men are the same. None of them are any good. They're all
bastards.

El Hadj: *Qui est salaud, Rama? qui est salaud?*
Who's a bastard, Rama? Who's a bastard?

Rama: Góor ñi.
Men are.

El Hadj: *Pourquoi sont-ils salauds? Donne-moi tes raisons.*
Why are they bastards? Explain yourself!

Rama: Góor buy dënc ñaari jabar, dootul wax dëgg, nàfex lay doone,
waxatumala bon am fiëtt.
A man who has two wives can no longer tell the truth. He
automatically becomes a liar. Let alone one who has three.

El Hadj: *Répète-voir, si tu tiens à ton jugement!*
Say that again if you mean it!

Code-switching in Dakar

Rama: Góoru ñaari jabar foo ko fekk nàfexx lay doon. Dootul wax dëgg.
Waxatumala bon am ñett.
A man with two wives is a liar. Isn't that true? And isn't even more plain to see when he has three?

[Slap].

Mother: Alaaji, nañu dem.
Al Hadji, come on let's go.

[Smack, plap, slap]

El Hadj: *Rappelle-toi bien ma fille que dans cette maison, c'est encore moi qui commande. Si tu n'es pas contente, tu vas faire ta révolte? [révolution?] J'ailleurs. Tu m'entends? C'est des gens comme moi, moi ton père qui avons bouté les colons dehors et libéré le pays. La polygamie fait partie de notre patrimoine religieux.*
Remember one thing, my girl, I'm still the boss in this house and if you don't like it, you can take your revolution elsewhere. Do you hear? It's people like me your father, who kicked the colonialists out and freed our country. Polygamy is part of our religion.

Mother: Alaaji, nañu dem, légi ñu guddé!
Al Hadj, let's go. We're going to be late.

One of the functions of code switching is to include speakers present, or exclude them from the conversation. Through acts of linguistic divergence, El Hadj has created division within his own family. Although he expresses no hostility towards his first wife he excludes her from the conversation as though she did not exist or were not part of this modern world (a consumer society of disposable languages). His stubborn stereotypical views are contrasted with the dignity of his daughter: while he can only envisage the exchange of one set of values for another, wholesale, and thus steps into the shoes of the corrupt colonialists he deposed only to become like them; she, in her constant perspicacity to the truth is able both to benefit from the bilingualism of her education and remain true to her cultural identity. The degradation and humiliation El Hadj is ultimately and inevitably forced to undergo, serves as an awakening which brings him back to life, back to humanity. Although he is increasingly ridiculed, this is not without sympathy and a

certain fondness relating him to all well-meaning parents who might be tempted to behave in the same way. The lesson warns against the creation of a militant monolingual French environment in the home, a language policy which alienates children from their own culture and makes of them an island in their own land.

A real life defender of Wolof in the fight against the cultural no-man's land is the poet Thiero Seydou Sall. In his frequent TV appearances in Senegal, his insistence on speaking Wolof, however hard an interviewer might try to coax him to revert back to French, is by now familiar. This is code switching *par excellence*. In the following extract, Thiero makes quite clear the fact that his message is intended for Wolofophones. Not only does he show his loyalty giving answers in Wolof to questions posed in French, but he strengthens the bonds of solidarity with his people by citing proverbs which can only be accessed fully through the experience of a shared culture.

The following extract displays a range of interjections in Wolof made by Thiero on a TV programme *Regards* (August 1991), in which a discussion was taking place, in French, on the condition of women during the review of the French version of the book *Née de la côte d'Adam, Nurrudin Fa*: obviously, these were not translated at the time.

Moo tax ñuni, dëkk bu fa njaalo nekke aada, bul nango wacc ci sa kaw jaabar.

"Fiiruñu, fiiruñu de ñu bañ ku ñu yap" (Kine Lam)

"Nous ne sommes pas jalouses, nous ne le sommes pas; nous n'acceptons pas qu'on empiète sur notre dignité"

"We are not jealous, we are not. But we cannot allow our dignity to be trampled."

"Aah! àdduna dey buga tukki."

"Aah! Le monde veut s'en aller!"

"Ah! The end of the world is coming!"

"Jigéen sooppal te bul wóolu. / Góorit sooppal te bul wóolu."

"Les femmes, il faut les aimer mais ne pas avoir confiance en elles. / Même chose aussi pour les hommes."

"Love women, but don't trust them. / The same goes for men."

"Nuni so nekke ci deukk, ñep buñu deffe taatu nèen, nanga def taatu nèen waye man damay sol sama yéré."

Code-switching in Dakar

"Quand on arrive dans un pays (village) et qu'on trouve que les gens sont nus, il faut ôter ses habits, mais moi je les garde."

"When you arrive in a place and find that the people are naked, you should take off your clothes. Well, I keep mine on."

The use of Wolof on TV in this way is particularly pertinent. While Senegalese writers are making a transition to the cinema, TV programmes remain mainly in French. This problem parallels that of early publishing in that programmes in French because they can be sold to other francophone countries and thus reach a wider audience are thus financially more viable. A more worrying problem arises as in any situation of language hierarchy and that is one of credibility. Through sheer force of habit programmes in the "standard" language risk being perceived as having greater credibility: I have also encountered this in France, where a survey I carried out on the attitudes towards local language (*Sound Evidence*, Taylor, 1995) showed people to be in favour of more local broadcasts by local people, while items of national news, it was felt, should remain in Standard French as people would believe in them more.

Thierno's acts of identity play a fundamental role in the demystification of languages, their roles and their potential and these are borne out by his work as well as in his life. By publishing in Wolof he breaks down barriers regarding assumptions as to the innate status of languages and draws attention to unrecognised capacities of the language of 80% Senegalese people. Bilingual editions of his work show this act of writing in Wolof is a positive one, not just one of hostile divergence. This choice to sometimes translate into English parallels that of many Dakar students: perhaps this international language, in context, is a more neutral one; perhaps the joy of communication helps to transcend prejudices associated with individual languages.

The real heroes of literature are in fact bi- or multilingual. As well as Sembene Ousmane's Rama (*Xala*) we also remember Oumar Faye (*O Pays, mon beau peuple*) who, able to integrate at least two languages, including French, into their lives, without being defined by either, herald a new and wiser generation whom education has liberated to be true to the self. After so many years of bi- and pluriculturalism long before the arrival of the French even, it is impossible for one language to entirely accommodate the linguistic and cultural needs of this people. For this very reason, bilingualism is prestigious. Code switching is extremely

widespread in daily life and perhaps most significant a celebration of linguistic competence and agility, as shown in the following extract, a conversation between a woman and two teenage girls, all bilingual in Wolof and French (taken from a field study, Taylor, Dakar 1991):

- A. **Sa yaay la fiu doon seet.**
On était venu voir ta maman.
We've come to see your mum.
- B. **Tëdd na.**
Elle est déjà couchée.
She's gone to bed.
- A. **Ah tëdd na?**
Elle est déjà couchée?
She's gone to bed?
- B. **Ahan.**
Ouais.
Yeah.
- A. **Kon, fiungi repasser kon un autre jour.**
Bon bah, on repassera un autre jour, donc.
OK, we'll call another day, then.
- B. **D'accord, waaw.**
D'accord, oui.
OK then.
- Nibéegul bë léegi?**
Elle n'est pas encore rentrée?
Hasn't she gone back yet?
- A. **Déedéet, üibéegul.**
Non, (elle ne rentre) pas tout de suite.
No she's not going back just yet.
- B. **Ah bon!**
Ah, bon.
Oh right!
- A. **Xam nga tey dañu gudde.**
Tu sais, nous sommes arrivées en retard.
We're late actually, you know.
- C. **Bonsoir, ça va?**

Code-switching in Dakar

- Bonsoir, ça va?
Hi, how are you!
- A. Nanga def?
Ça va?
How are you!
- C. Ça va bien, merci!
Ça va bien, merci!
Fine thanks!
- A. Xanaa dangendoxont ujiwoon?
Vous étiez allées vous promener?
Have you been out?
- C. Nekk ci kér ga fiuy waxtaan rekk.
Nous étions à la maison en train de causer.
- B. Mama tödd na.
Maman est déjà couchée.
Mum's already gone to bed.
- A. Tödd na, waaw. Kon on va repasser un autre jour.
Elle est déjà couchée, oui. Donc, on va repasser un autre jour.
Yes, she's already in bed, so we'll come back another day.
- C. D'accord, je lui dirai
D'accord, je lui dirai.
OK, I'll tell her.
- A. Demain soir.
Demain soir.
Tomorrow night.
- C. Demain soir.
Demain soir.
Tomorrow night.
- A. Nun ño gudde, pourtant waxonna koko.
C'est nous qui sommes venues tard. Pourtant, je le lui avais dit.
- B. Móom dafa téela tödd.
Elle s'est couchée tôt.
She went to bed early.
- A. Waaw c'est vrai. C'est normal. Day liggey, yen nak vous êtes en vacances. Donc, merci alors, bonne soirée.
That's true. It's only natural. She works, whereas you're on holiday.
Well, thanks anyway, have a nice evening.

- C. D'accord au revoir.
D'accord au revoir.
OK, bye!
- B. Au revoir.
Au revoir.
Bye!
- Toutes Au revoir.
Au revoir.
Bye!

Here switching appears to be linguistically gratuitous, not even entirely predictable from syntax barriers, at times occurring within sense groups, elsewhere alternating sense groups in either language, and replacing words with perfectly good equivalents in one language with words from the other language with no obvious advantage. Here, code switching seems to be just for the pleasure of it. This is not to deny the functions of code switching through divergence and convergence to exclude or invite those present, by means of the offer or refusal to allow them to participate in the conversation (or by denoting the arrival or departure of a member of the group). In any case extensive code switching is the preserve of bilinguals and has a bonding function which defines - and is defined by - familiar context or informal register, which denotes shared cultural and linguistic identity. The register at the other extreme of formality is the pure version of either language. Indeed, the stereotypes of literature and luminaries seem to uphold an artificially unblurred picture of the linguistic situation in a polarity of positive and negative values (i.e. Wolof very good, French very bad), thus overlooking the positive force of any kind of language mixing; advocating purity at the expense of the rich tapestry which shows expression of cultural and social loyalties through language. Of course this cannot be upheld as an ideal, for such rigidly unforgiving prescriptive policies would only result in language strangulation.

One reason for this first approach is the fear that the threatened language will become swamped by the more powerful or more established language, especially, for instance, where the more established language has a written form, literature, newspapers, international and political status. Attempts are thus made to fend off "invasions" from the would-be-dominant variety. Incidences of this also sometimes occur between

Code-switching in Dakar

languages of equal status; take for instance current French fears and M. Toubon's preoccupations about the number of anglicisms perceived to be creeping into French. An important battleground is that of language attitudes: when the authorities work towards the annihilation of non-standard varieties, they usually conspire to present the "standard" as a higher form. This was very effective in bringing about the obsolescence of the most of the regional languages of France at the start of the century: parents may have continued to speak "patois" themselves, but did not pass it on to their children for fear that what they had now come to regard as an inferior language variety, might prevent their children from getting on in the world.

Even through the innocent delight in language play and communication, there is a perceived danger that the less established language, in this case, Wolof, likely to become swamped by French, if speaking French, or perhaps the activity of code switching, continues to represent a prestigious act.

In Morocco, according to the work of Ben Tahila (*Arabic-French bilinguals in Morocco*, 1983), French has become synonymous not only with education, but with intelligence: a matched-guise test reveals that the same speakers were judged to be more intelligent when speaking French than when speaking Moroccan Arabic. When I was once sheltered from a storm in Dakar by two teenage girls from Casamance, I was surprised to hear them pepper their Wolof with words such as "orage" and "éclair", especially as they claimed to speak no French. Obviously these words existed in Wolof long before the arrival of the French and it is impossible to say whether motivation for their usage came from the innocent and healthy delight in language play and communication or from feelings that speaking French is "chic" or "clever". The possibility that switching itself is clever should not be overlooked.

Luminaries such as Sakhir Thiam have understood that it is possible to strengthen a language without any glossy commercial drive to sell it to the people. He is teaching his people to read and write Wolof. This is a long process: even if adults on the literacy programmes learn to read and write the names of their tools or medicines they need, all labels at the pharmacy will be for the time being exclusively in French. Naturally there are problems such as those encountered in the literacy programmes of the American Peace Corps in Thiès, not least the decision to prioritise

Jill TAYLOR

one national language over the others. But this may be a race against time in which the strengthening of one national language, by occasioning a change in mentality, might save them all. Meanwhile, obsolescence of a language takes just a lifetime. But Sakhir Thiam has understood something else, which ironically has also been understood by Colgate toothpaste. He is teaching the children to read and write by writing children's stories in Wolof.

What Sakhir has put to use for the sake of all that is right, in his recognition of the value of Wolof, Colgate have exploited for its commercial value (or perhaps in the cause of healthy teeth...), namely the strength of emotional ties with the language of home. In an ad aimed at pre-school aged children not known for taking inordinate amounts of pleasure in brushing their teeth, a Bugs-type Bunny dentist extols the virtues of the action in these children's mother tongue Wolof: naturally we listen to our mother's words of wisdom on these matters and not the anonymous voice of the administration. The jingle from the ad remains in French which was the language it was originally made in, perhaps only for financial reasons, or perhaps adding a certain cachet once the real message has been directly addressed to those potential infant customers, decision-makers of the future.

Far more cynical, was an ad I felt ashamed to witness in Kenya. Suddenly all goes quiet: no sound. This ad for a bank is written, not spoken, with the message loud and clear, that those who cannot read and write need not bother to apply, their custom is not welcome.

Let us put the demystification of language to positive use before the voice of a people is silenced forever.

Jill TAYLOR,
University of St. Andrews

Acknowledgements

I am extremely grateful to the University of Exeter for having awarded me a grant to carry out research in Senegal and Kenya in the summer of 1991.

I would also like to thank David Lèye, Ousmane Aly Pame and Saer Maty Bâ for their work on the transcriptions and translations of Wolof in this paper.

Code-switching in Dakar

Finally, I would like to take this opportunity to thank the people of Senegal for their ready co-operation and warm hospitality, typical of "*la teranga Sénégalaise*", and most of all David Lèye and his family without whom this study would not have been possible.