

ISBN 1635-3938

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



ASCALF Yearbook

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

CRITICAL APPROACHES to Post-colonial literatures in French

Daniel DELAS: Introduction à une poétique des écritures
metissées.

Nicki HITCHCOCK: 'She's not a feminist, but...'

Francophone African women's writing and feminist
ideology.

Peter HAWKINS: *Homo authénegrafcicanus?* Applying
Bourdieu to African literature in French.

Laila IBNLFASSI: Taha Ben Jelloun's formation of the self
in *L'Enfant de sable* and *La Nuit sacrée*.

Alain RICARD: Langues africaines et littérature.

No. 2

1997

£5.00

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.

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 1997-98 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 1997):

President:	Peter Hawkins (University of Bristol).
Vice-Presidents:	Emeritus Professor Dorothy Blair; Dr. Bridget Jones (Roehampton Institute)
Secretary:	Denise Ganderton (University of North London).
Treasurer:	Dr. Charles Fosdick (University of Glasgow)
Minutes Secretary:	Dr. Patrick Corcoran (Roehampton Institute).
Membership Secretary:	Dr. Nicki Hitchcott (University of Nottingham).
Publicity Officers:	Laila IbniFassi (University of London Guildhall); Kossi Kunakey.
Bulletin Editor:	Dr. Mary Gallagher (University College Dublin).
Assistant Editor:	Dr. Pat Little, (St. Patrick's College Drumcondra).
Yearbook Editor:	Dr. Sam Haigh, (University of Warwick).
Committee Members:	Webber Emile; Marie-Annick Gournet (University of Bristol); Sam Neath, Ethel Tolansky (University of Westminster).

Contents

The ASCALF Yearbook.....	3
The Association for the Study of Caribbean and African Literature in French.....	4
Editorial.....	6
Daniel DELAS:	
Introduction à une poétique des écritures métissées.....	8
Nicki HITCHCOTT:	
‘She’s not a feminist, but...’ Francophone African women’s writing and feminist ideology.....	18
Peter HA WKINS:	
<i>Homo authénegraficanitus?</i> Applying Bourdieu to African literature in French.....	28
Laila IBNLFASSI:	
Tahar Ben Jelloun’s formation of the self in <i>L’Enfant de Sable</i> and <i>La Nuit sacrée</i>	36
Alain RICARD:	
Langues africaines et littérature.....	45

Editorial

The five papers reproduced here were presented at a study day at the University of Bristol Department of French in April 1996: 'Critical Approaches to African and Caribbean Literature in French'. The intention of this was to promote a debate around the issues raised by critical discourses emanating from European universities and applied to the francophone writing emanating from the former colonies of France. The purpose of this publication is to encourage the continuation of the debate begun on that occasion, and to provide a certain number of reference points for further discussion.

The debate is certainly not a new one, and five short papers could hardly pretend to exhaust it. Indeed, it is one of the perennial and most stimulating features of the study of this literature that it inevitably leads to an exploration of its paradoxical status, and to a questioning of the critical pre-suppositions of anyone who attempts to analyse and comment on it. The discussion is often an uneasy and an uncomfortable one: there seem to be no simple answers to the questions it raises. Despite this it is all too common for this literature to be taken for granted, to be treated as if it were the legitimate object of conventional literary scholarship; or alternatively to be ignored, because it doesn't fit neatly into the pre-ordained categories of national or regional literatures.

The papers presented here are not intended to provide definitive statements, and even less to offer ready-made methodologies; but rather to stimulate further reflection. They offer a certain number of starting-points for self-aware critical analysis. Daniel Delas applies the poetics of recent French modernist and post-modernist writing to the 'hybrid style' of Caribbean writers like Glissant, Chamoiseau, Césaire and Pépin, comparing the level of deliberate obscurity and the reader's response to it. Nicki Hitchcott explores at the ambivalent attitude of African women writers to the ideas of Western feminism. In my own paper I make an experimental attempt to apply Bourdieu's sociological approach to the status of African writing in French. Laïla Iblfassi uses a Freudian approach to understand the construction of the self in two North African novels by Tahar Ben Jelloun. Finally, Alain Ricard attacks some of the assumptions of recent 'post-colonial' criticism and provides a spirited defence of the neglected literatures written in indigenous African languages. Although the range of approaches is to some extent the result

of a chance combination of individual interests, the papers do provide a cross-section of typical critical thinking in French and British universities, and there are also some interesting cross-references where two papers cover the same texts from two different points of view.

The thematic content of this second number of the ASCALF Yearbook is the result of a deliberate policy of producing coherent collections of papers, and this will continue in future years. It is generally felt that this is more useful to potential readers, be they teachers, researchers or students; it is also a more viable publishing proposition in a situation where the Association cannot count on any regular subsidy. This journal is considerably slimmer than the previous issue, which arises from the limited range of coherent material at our disposal, but also the restrictions imposed by the slender financial resources of the Association. Even so, it seems likely at the time of writing that the continuation of the ASCALF Yearbook is assured, and the rôle of Editor will be assumed by my colleague Dr. Sam Haigh at the University of Warwick. The aim of the Yearbook will continue to be to ensure the wider diffusion of the research work of our members and collaborators and subsequent issues will probably reflect the themes of our regular conferences and study days. As such, articles and proposals for papers should in the first instance be directed to those events and their organisers. Short articles, as well as conference reports, book reviews, calls for papers and announcements of more topical or general interest to our members can be submitted to the editor of the ASCALF Bulletin, Dr. Mary Gallagher at the Department of French, University College, Dublin.

Peter Hawkins,
University of Bristol.

Introduction à une poétique des écritures métissées

par Daniel DELAS

Marcel Proust écrit quelque part que les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Affirmation à la fois banale et étrange. Banale d'abord en ce sens que bien avant le moment où il écrit cela - disons au début de ce siècle - quelques écrivains illustres avaient déjà exprimé des doutes sur l'identité du JE individuel et du JE de l'écriture: Rimbaud bien sûr, avec le fameux *Je est un autre* mais aussi Mallarmé, banale de surcroît pour nous qui avons par la suite vu les Surréalistes s'acharner à détruire le bel ordonnancement de la langue classique pour faire émerger la voix de l'inconscient, entendu Joyce forger en anglais un autre anglais, Guimarães Rosa, Artaud, Pessoa et bien d'autres participer de manière éclatante à ce travail poétique d'étrançage de la langue par l'écriture. Banale donc si l'on veut et pourtant étrange dans la mesure où elle fait peser un risque d'implosion sur la langue menacée d'aliénation au pire, d'altération au mieux, en prenant ces deux termes au ras de leurs étymons latins, *alias* et *alter*.

1. CLARTÉ VS OBSCURITÉ

Chaque écrivain part à la recherche du vrai, du beau, du réel avec une arme ridicule et pourtant dangereuse, comparable au fusil coudé dont se moquent les enfants. Je vise le monde mais c'est ma représentation que j'atteins seule car le langage que j'utilise me détermine. Croyant exprimer une vérité d'ordre absolu, nous allons en fait à sa recherche munis - autre comparaison - d'un filtre dont nous n'avons pas même conscience puisqu'il est transparent au point de passer pour simple instrument, le langage. En particulier nous pensons à travers des catégories grammaticales et ne pouvons échapper au primat du sujet que nous impose la langue. Lorsque je parle je suis automatiquement conscience maîtrisant le monde, comprenant au sens étymologique, c'est-à-dire réunissant et enserrant dans l'acte du sujet dont je suis l'origine, le

monde qui est mon objet. Cette opération repose essentiellement sur la notion d'identité, sur la possibilité de ramener à soi, au même, des expériences diverses. Au dessus de la particularité de chacun d'entre nous, un ego, absolu, transcendant, dont la caution ultime est Dieu. Et affirmer un athéisme radical ne change rien à l'affaire puisque la possibilité du JE identique à soi-même reste garantie par un JE absolu, en rapport avec l'être. Dieu ou Homme (avec un H majuscule), peu importe. L'Occident reste globalement pris dans une optique métaphysique même si le doute a commencé de s'infiltrer.

Maurice Blanchot voyait dans l'expression "moi-même" le concentré de cette expression du même protégé par le moi:

Le moi n'est pas moi, mais le même du moi-même: non pas quelque identité personnelle-impersonnelle, sûre et vacillante, mais la loi ou la règle qui assure conventionnellement l'identité idéale des termes ou notations. Le moi est alors une abréviation qu'on peut dire canonique, formule qui règle ou, si l'on veut, bénit, dans la première personne, la prétention du même à la primauté.¹

insistant ainsi avec force sur le paradoxal aveuglement produit par le mythe accidentel de la clarté et des lumières. Penser, c'est éclairer, mettre en lumière, faire entrer dans la sphère du visible; c'est par la lumière que nous ramenons la chose à nous, nous berçant de l'illusion que c'est la réalité de la chose que nous captions ainsi. Le critique concluait qu' "Écrire, ce n'est pas donner la parole à voir"², proposant d'aller vers une écriture qui sorte de l'opposition visibilité/invisibilité, une parole qui préserve l'*obscur*. Une de ses références favorites est Char: par son travail "quelque chose nous est donné à dire pour lequel notre manière d'abstraire et de généraliser est inhérente à promouvoir des signes".³

L'obscurité poétique n'est ni choix élitiste ni sophistication gratuite, elle est nécessaire refus de la fausse clarté, de la clarté qui fausse. Dans un premier temps au moins.

Retenons cette notion d'obscurité que nous retrouverons dans la pensée d'Édouard Glissant - il parle plus volontiers d'*opacité* - et considérons trois poétiques modernes qui assument cette mise en cause de l'unicité et de l'universalité du Moi: celle de Bonnefoy qui s'inscrit dans la filiation anti-universaliste du cratylisme et mise gros sur le mot, celle de Meschonnic qui à l'inverse inclut le sujet dans le discours et fait du rythme l'instance de la manifestation de la subjectivité, celle de Deleuze

poursuivie par Glissant qui, prenant acte de la diversité et de la fragmentation, fait du rhizome la figure de l'écriture.

2.1. LA POÉTIQUE DU MOT D'YVES BONNEFOY

Il est impossible de renoncer à dire JE; ce mot nous sert à gérer notre existence et parfois celle des autres; nous savons que des milliers de gens souffrent aujourd'hui plus que jamais, de ne plus pouvoir utiliser un terme qui les rassemble en eux-mêmes. Dépersonnalisation, violence urbaine, rééducation, etc., tous maux qui interdisent d'interdire, qui contraignent à chercher comment cet élan qui nous sommes peut dans la dérive des mots, s'affirmer pourtant comme origine. Que faire autrement dit, demande Yves Bonnefoy, "pour qu'il y ait quelque sens encore à dire JE".⁴

Bonnefoy oppose présence du monde à aliénation linguistique ou absence du monde. Il y a des moments où le monde nous semble présent, où on en sent la présence "comme si les mots ne nous avaient donné jusqu'alors de nous-mêmes qu'une représentation en surface et illusoirement différenciée et multiple. (...) Parler, bâtir des phrases, de la pensée, de l'action, cela fragmente le tout du monde".⁵ Cette perte de l'unité est indissociable de l'existence de l'homme comme être parlant; le rôle de la religion a été, comme l'indique son étymologie, de relier entre eux les morceaux disjoints du monde.

Bonnefoy ne se résigne pas à cette perte de l'Un et assigne à la poésie d'en être la mémoire : "La poésie est mémoire de l'Un".⁶ Dans la puissance du mot est le salut: "quand aucune pensée encore ne l'articule à quoi que ce soit, dans cet espace vacant entre un savoir défait et le rêve encore en puissance, quand il est ainsi comme vierge, original, sur la blancheur de la page, *le mot est là* tout de même et qu'évoque-t-il alors sinon une chose dégagée elle-même de la notion qui d'ordinaire la voile, et solidaire aussi, solidaire encore de ce fond de réalité, d'unité, qui s'efface dans le discours". Le sujet est cette instance mémorielle capable d'arracher le mot à la langue pour lui faire exsuder quelque présence du monde, retrouver l'immédiat au sein même d'une parole qui, par nature, abolit toute immédiateté. Le travail poétique est donc sans fin puisqu'aussi bien le sujet que la langue par leur socialité réifient sans cesse les mots et les rendent inaptes à jouer ce rôle d'agents mémoriels

capables de rendre présente la réalité et que sans cesse le poète doit déconstruire les figements discursifs et les analogies constituées.

2.2 LA POÉTIQUE DU RYTHME D'HENRI MESCHONNIC

Tout en prenant même distance vis-à-vis du discours métaphysique de la tradition occidentale qui se situe dans l'universel et récuse le principe d'historicité, la pensée d'Henri Meschonnic s'oppose à celle d'Yves Bonnefoy en ce qu'elle entend dépasser cette poétique néo-cratyenne à partir d'une pensée du discours comme instance principielle de la manifestation du sujet. En particulier par le rythme, qui en est le moyen d'action concret dans le discours en général et dans le poème en particulier. "Le poème tend à faire de l'individu un sujet",⁸ écrit-il. Ce qui vaut aussi bien pour le scripteur que pour le lecteur de poésie. Les échos sonores, prosodiques, phrastiques, les figures graphiques, les mécanismes métriques, les jeux de rime, etc. balisent et exhibent le travail auquel le poème soumet la langue. Poète et lecteur se constituent en sujets de ce travail, maîtres et esclaves du rythme, le rythme "organisation subjective-collective d'un discours", le rythme "marquage de la subjectivité, son système, l'histoire d'un sujet à travers son discours (...) l'intime, non le privé. Le mouvement de l'énonciation. Le situé et le situant (...) Il manifeste le sujet comme un inachevable, une fonction de l'individu, qui ne peut y être qu'entier et fragmenté. En quoi lire n'est que, banalement, accéder à la subjectivité".⁹ Non la langue mais le discours, non le mot mais le rythme, forme sens partout présente. Ce qui frappe de caducité l'opposition prose-poésie. Non que le vers ne soit plus pratiqué mais, désormais, il n'est plus le critère de poéticité. "Vieillerie poétique" que cette opposition du vers et de la prose, le vers est une variable parmi les variables qui définissent une rythmique dont le multiple est la loi.

Meschonnic étudie trois textes dans Critique du rythme, "Mémoire" de Rimbaud, écrit en 1872, "Vendémiaire" d'Apollinaire composé quarante ans plus tard, en 1912, des textes de Saint John Perse contemporains (ou à peu près) de ceux d'Apollinaire. Il montre que si la pratique d'écriture rimbaudienne est toute de rupture avec les codes culturels du discours versifié de son temps, toute de dissonance et de conflit, la confrontation Apollinaire-Perse révèle d'un côté une recherche novatrice d'un langage poétique plus proche du parlé et du chanté à la fois, donc d'un rythme nouveau adapté à un monde nouveau - en quoi Apollinaire est moderne - et, de l'autre côté, une poésie noble, solennelle, correspondent à une

poétique qui sacrifie le rythme, vu selon l'ancienne étymologie dont Benveniste a critiqué la partialité, comme associé au mouvement régulier de la mer et confondu avec le mètre. Poésie qui se veut hors du temps, hors de l'espace, hors de l'histoire, d'où un constant travail de masquage de l'histoire, d'où l'élaboration d'une esthétique de l'exil, loin de tout enrangement énonciatif possible.

Les propositions d'Henri Meschonnic permettent à mon sens de sortir de l'aporie où bute Bonnefoy: présence du monde/vide du langage; c'est le sujet qui par le mouvement de son énonciation donne sens au monde, lequel sens est pris dans une historicité qui le spécifie. C'est en réfléchissant sur l'historicité moderne que Deleuze puis Glissant vont permettre de poursuivre l'approche de certaines écriture contemporaines dont celles qui nous intéressent les écritures métissées.

2.3 LA POÉTIQUE DU RHIZOME DE DELEUZE ET GLISSANT

A l'origine, la réflexion des premiers penseurs de l'altérité: Victor Ségalen souvent cité pour son *Essai sur l'exotisme* et Mikhaïl Bakhtine peu cité mais dont les propositions sur le dialogisme sont très présentes.

Dans *Mille plateaux*, publié en 1980, le philosophe Gilles Deleuze et le psychanalyste Félix Guattari consacrent un "plateau" aux "Postulats de la linguistique" où ils écrivent

Il n'y a pas énonciation individuelle ni même de sujet d'énonciation. Pourtant il y a relativement peu de linguistes qui aient analysé le caractère nécessairement social de l'énonciation... Il n'y a pas réalisation d'énoncés hors d'un champ large où les discours se réalisent et fonctionnent, hors des agencements collectifs. 10

Cette notion d'"agencement collectif" de l'énonciation découle à leurs yeux directement des travaux de Bakhtine appelant comme nécessaire une translinguistique qui soit "une étude des aspects de la vie du mot qui sortent, et tout à fait légitimement, de cadre de la linguistique", elle implique de faire intervenir des hyperphrases fonctionnant à un plan qui n'est plus ni linéaire ni fixe. Le modèle en est à leurs yeux le rhizome:

N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre (...). Une méthode de type rhizome ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres.¹¹

"En le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres", qu'est-ce à dire ? Deleuze indique la voie de ce décentrage dans un autre ouvrage, écrit seul dix ans après, *Critique et clinique*, où il définit le style comme "la langue étrangère dans la langue"¹², se demandant aussitôt après, s'il ne conviendrait pas plutôt de parler de point de non-style. On comprend les raisons de son hésitation "style" s'entend encore de façon usuelle comme manière individuelle d'orner la langue alors qu'il s'agit ici d'une opération de déséquilibrage qu'ont atteint quelques écrivains français contemporains: Proust et sa phrase interminable, Gherasim Luca et son bégaiement pathétique, Beckett "tout en roulis et en tangage", Péguy obstinément répétitif, Artaud et ses mots-souffles, Céline qui met en déséquilibre sa langue natale.

Et il évoque brièvement le cas des écrivains bi- ou multilingues comme Kafka et Beckett, notant qu'ils ne mélangeant pas deux langues mais inventent un usage mineur de la langue majeure, ils "minorent" cette langue:

Ils sont grands à force de minorer: ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale.¹³

Ce qui est retrouver une affirmation constante chez les poètes.

3. LES ÉCRITURES MÉTISSEES

La notion deleuzienne d'"usage mineur" jointe à celle, bakhtinienne, d'"agencement collectif d'énonciation" donne les éléments théoriques nécessaires à une définition des écritures métissées: toujours plus ou moins marginales, ce sont des manifestations d'une parole minorée voire occultée en raison de son altérité et/ou impureté sentie comme menaçante pour l'usage majeur de la langue. S'agit-il d'écritures littéraires ? c'est l'enjeu du combat de légitimation. Quel que soit le terme utilisé: métissée, mixte, hybride, voire baroque, ce qui compte c'est l'opposition définitionnelle à *pur*: Racine use d'un français très pur, Céline d'un français impur. Métissé possède toutefois un trait sémiotique propre car c'est, en français, un terme qui désigne à l'origine les mélanges raciaux qui se sont produits dans le cadre de la colonisation, en particulier dans celui de la colonisation aux Antilles, lieu où il s'est accompagné du

phénomène linguistique original qu'est la créolisation. Pourquoi là et pas ailleurs ? Parce que l'importation d'esclaves et l'économie d'habitation puis de plantation ont créé les conditions d'une appropriation spécifique de la langue du maître par l'esclave africain. Longtemps réservés à l'intimité de la vie quotidienne, les créoles accèdent aujourd'hui à l'écrit, non pour supplanter la langue du colonisateur (comme cela tend à se passer au Maghreb pour l'arabe) mais pour l'entraîner bon gré mal gré dans une aventure poétique nouvelle.

Ce n'est pas le lieu de développer les aspects proprement linguistiques qui sont encore en débat dans la créolistique contemporaine ni de faire un panorama historique de cette littérature en émergence.

Rappelons qu'on peut distinguer trois phases dans l'histoire littéraire des Antilles françaises:

- une première où d'une part on a cherché imiter et à battre sur leur propre terrain les écrivains métropolitains et d'autre part on a fait un usage aseptisé et exotisé du créole;
- une seconde phase de révolte correspond au mouvement de la négritude qui a rejeté, comme les Surréalistes le faisaient en Europe, les modèles du XIXème siècle;
- une troisième phase, contemporaine, ou s'est peu à peu définie une poétique de la créolité en même temps que se produisaient des œuvres supposées l'illustrer; on pense aux écrits d'Edouard Glissant, poète, romancier, dramaturge et essayistes et aux romans de Patrick Chamoiseau, de Raphaël Confiant, Gisèle Pineau et Ernest Pépin, pour ne citer que les plus connus.

C'est de l'écriture de cette troisième génération littéraire que nous dirons quelques mots.

Empruntons nos exemples au dernier roman d'Ernest Pépin, Tambour-babel.¹⁴ Tous les éléments du travail d'étrangéification du français, par le travail du mot, par le travail du rythme, par le travail du diversal¹⁵ y sont observables. Soit la phrase

Hermancia était veillative tout en mine de rien et rien ne se passait sans alerter son coeur.¹⁶

où est le créole ? nulle part en apparence: *sans alerter son coeur* est même du beau français pur, du "français à roulettes", comme il est dit quelque part dans le roman, *veillative* est un mot intrigant, obscur pour un lecteur francophone non-créole (au sens de né aux Antilles); s'agit-il

d'un mot archaïque du vieux fond français dialectal des premiers colons ? s'agit-il d'un néologisme par dérivation du verbe "veiller" - veillative = attentive ? Il y a donc bien un travail à faire car ma compétence ne me permet pas de trancher, je suis contraint d'adopter une lecture poétique des mots quelle que soit leur origine. Soit pour la seule p.15, le *serein du devant-jour, des injurier-manman, des touffes d'herbe-Guinée, s'accorait, maître tanbouyè*,(expression traduite dans le texte juste après son occurrence ou de *docteur-tambour*) *cette lèche du monde qu'il n'aurait jamais brocantée*, expressions où affleurent tantôt le créole, tantôt le français des Antilles, tantôt un français archaïque, tantôt ... je ne sais quoi ...

Pour en revenir à notre phrase initiale, dans *tout en mine de rien*, il y a un segment de discours répété qui appartient au français familier usuel *mine de rien* qui signifie "sans en avoir l'air" auquel l'adjonction de tout donne un air "antillais" particulier. Pour un lecteur francophone compétent dans l'usage majeur de cette langue, cette phrase est hétérogène, hybride, instable, disons métissée. Elle ne s'enracine pas dans une tradition majeure, elle est rhizomatique, diversale. Il conviendrait pour apprécier pleinement la réussite (ou la non-réussite) de cette écriture de faire intervenir le travail du rythme, peu évident dans cette phrase mais qu'un autre exemple mettra en lumière:

Biguine, mazurka soulèvent ma peine. Méringué chavire ma douleur. Quadrille commande mon plaisir et pour le restant, mis à part le gwoka, à douciner je n'hésite pièce.¹⁷

Écriture obscure?

Édouard Glissant a revendiqué pour tous le droit à l'opacité commentant en ces termes ce mot: "ce n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable mais la subsistance dans une singularité non réductible (...) L'opaque n'est pas l'obscur mais il peut l'être et être accepté comme tel, il est le non-réductible".¹⁸

L'opacité, l'obscurité, nul mieux qu'Aimé Césaire n'y a conduit son cheminement poétique, cette entreprise de forage des mots qu'il a poursuivie dans toute son oeuvre. Et le meilleur du travail surréaliste s'y accomplit pleinement, de sorte à laisser les mots surgir de sous les mots et faire entendre et voir des réalités jamais entendues ni vues. Mais il est, comme l'ont dit avec une bonne formule-choc les auteurs d'*Eloge de la créolité*,¹⁹ un "anté-créole" en ce sens qu'il n'inscrit pas son travail dans

la pluralité linguistique et culturelle des Antilles. Le sujet créole de l'écriture ou, si l'on préfère, le sujet de l'Ecriture métissée sollicite la présence du monde à partir de la diversité linguistique et culturelle qu'il vit au quotidien et qu'il va élargir à la dimension d'une énonciation littéraire collective. D'où le succès paradoxal aux Antilles même d'une littérature obscure mais néanmoins identitaire: Chronique des sept misères de Chamoiseau²⁰ s'est vendu à 8 000 exemplaires en Martinique, ce qui, rapporté à l'échelle de la France, ferait 3 000 000 d'exemplaires. Concluons sur une phrase d'Édouard Glissant qui illustre parfaitement tant au plan littéraire que théorique cette poétique des écritures métissées:

Alors vous entendez ces langages du monde qui se rencontrent sur la vague, toutes ces langues qui fracassent l'une dans l'autre comme des crêtes de vagues en furie et vous entreprenez, *tout un chacun applaudit*, de bondir d'une langue dans l'autre, *ça fait de grosses dévirates d'imprévu*, puis vous coulez dans ce mystère des mots et voilà que vous quittez la débandade et vous défilez comme une rivière à sec dans le secret de son partage de rivière, alors pas un *n'applaudit*, vous êtes seul à descendre, vous entamez d'avertir ce qu'on appelle un style, *plus secret que le changer de peau d'une bête-longue au plus fond d'un bois compèche*, et qu'est-ce qu'ils appellent un style c'est rien que la manière dont vous racontez la roche de rivière et le courant du vent sur la misère et le malheur, et la fumée des bois sur tous les bonheurs rassemblés.²¹

Expressions obscures (ou obscurcies), créolismes, archaïsmes, néologismes, dévirades syntaxiques (asyndètes à sauce créole), traits d'oralité, changements de plan d'énonciation, etc., c'est une altérité qui s'entend. Où s'abolit l'unicité du moi et de la langue majeure.

Daniel DELAS
Université de Cergy-Pontoise

9. *op.cit.*, pp.705-707.
10. Mille plateaux, Ed. de Minuit, 1980, pp. 95-96.
11. *op.cit.*, p. 14.
12. Critique et Clinique, Ed. de Minuit, 1993, p.142.
13. *op.cit.*, p. 138.
14. Gallimard, 1996.
15. Mot forgé d'après le terme "diversité" d'É. Glissant, créé par l'essayiste pour désigner ce qui de la diversité des langues et des cultures s'infuse et se diffuse dans l'écriture de l'écrivain antillais conscient de son antillanité.
16. p. 15.
17. p. 37.
18. Poétique de la Relation, Gallimard, 1990, pp.204-205.
19. Gallimard, 1989.
20. Gallimard, 1986.
21. Tout-Monde, Gallimard, 1993, p.20.

NOTES

1. Le Pas-au-delà, Gallimard, 1973, p.12.
2. L'entretien infini, Gallimard, 19 , p. 38.
3. *op.cit.*, p. 440
4. Entretiens sur la poésie, Mercure de France, 1990, p.186.
5. *op.cit.*, p. 310.
6. *op.cit.*, p. 328.
7. *op.cit.*, p. 326.
8. Critique du rythme, anthropologie historique du langage, Verdier, 1982, p. 89.

'She's not a feminist but....'

Francophone African women's writing and feminist ideology

by Nicki Hitchcott

For many black Africans, women included, feminism is an exclusively Western and by extension, white ideology. Like her African-American sister, the African feminist is often regarded as a threat to her community and charged with being 'white-minded' and 'narrow'.¹ This attitude would seem to suggest that to be both black and a feminist is a contradiction in terms, or perhaps, as Michel Erlich suggests, a compromise, 'entre l'émancipation individuelle et la préservation d'une identité culturelle'.² Carole Boyce Davies has refined this notion of compromise to that of a 'hybrid',³ rewriting Senghor's polemical concept of 'métissage culturel'.⁴ African feminism is described by Boyce Davies as a balancing act in which African issues are combined with feminist concerns, hence the title of her work, *Ngambika*: 'Help me to balance this load'.⁵ Each of these views points to what is perceived to be the incompatibility of feminism and Africa; each identifies feminism with Westernism, in general, and individualism in particular. As an individualist ideology, feminism is portrayed as the antithesis of Africa in which the collective is traditionally central to the structure of society. In this paper, I want to suggest that the polarisation of Africa and feminism is based on both a misreading of feminism and an internalisation of patriarchal notions of gender formation.

Feminism is, of course, Western in origin in that the Feminist Movement began in Europe and North America in the 1970s. (It is interesting to note that African women's writing in French also began to emerge at this time with the first novel, Thérèse Kuoh-Moukoury's *Rencontres essentielles* published in 1969).⁶ However, the association of feminism with individualism ignores the fact that the underlying principle of the original feminist movement was solidarity among women on an international scale. According to Senegalese sociologist Awa Thiam, the only solidarity African women receive from Whites is from the minority:

in other words, the feminists.⁷ Although Awa Thiam recognises the usefulness of feminism in principle, she questions its value in reality, a problem which is also raised by the number of African women writers who, like Werewere Liking,⁸ have openly declared themselves not to be feminists. In this paper, I hope to demonstrate that it is the notion of solidarity which is crucial to a re-evaluation of the usefulness of feminist theory in the study of African women's writing. This is because solidarity relies on a formulation of identity which is not singular but plural and it therefore acts as a contact zone between feminism and African tradition.

In her article, 'Women and Identity: a Black Francophone Female Perspective', Karen Smyley Wallace identifies a theme which she identifies as being 'of singular importance' in francophone African women's writing: that of the 'female in search of herself'.⁹ Although it is true that the search for the female self does indeed emerge as a unifying feature, it is not, as Smyley Wallace seems to suggest, in the form of a Sartrean Orphic quest.¹⁰ Whereas Sartre described the black poet affirming his authentic self through an introspective journey back to his African roots, feminine identity is expressed in African women's writing as a tension between the two apparently contradictory poles of modernism and tradition. Attempts to reconcile these two poles are typically conveyed either in the form of the 'unspeakable' (woman as devil, hysterical woman), or the 'unspoken', by which I mean the creation of a new voice, previously unheard, which gives voice to both the unspoken and the unspeakable.¹¹

One feature that the 'modern' female characters share in novels by women in francophone Africa is a degree of what is referred to as 'toubabisation'. 'Toubab', of course, means 'white'. Therefore the 'modern' African woman is presented as a woman who wants to be white. The author/narrator is explicitly labelled 'toubab' in Nafissatou Diallo's autobiographical novel, *De Tilène au Plateau*¹²; Diattou in *L'Appel des arènes*¹³ by Aminata Sow Fall is described as 'ni une noire ni une blanche' (p.116), connecting with Boyce Davies' notion of the African feminist as hybrid. Women are described seeking sex with white men in Ken Bugul's, *Le Baobab fou*¹⁴ and, more recently, in Calixthe Beyala's, *Maman a un amant*.¹⁵ Here the reader recalls Fanon's link between sexual activity and cultural alienation in *Peau noire, masques blancs*.¹⁶ In Mariama Bâ's *Un chant écarlate*¹⁷ the label of 'toubab' is also applied to men when Ousmane condemns Lamine's non-sexist philosophy as the equivalent of assimilation, telling him, 'Tu vis "Toubab", tu penses "Toubab". Du nègre tu n'as plus que la peau. [...] Ce que tu perds est

énorme. C'est ton âme d'Africain, ton essence d'Africain. Et c'est grave, grave!' (pp.152-53). As sympathiser with the notion of sexual equality, Lamine is branded a 'Toubab' and immediately cast into socio-cultural exile. Like Lamine, women like Diattou are seen as turning their back on their African roots and embracing the ideology of the coloniser. Just as Diattou is dismissed as 'ni une noire ni une blanche', so the 'toubab' emerges as a new kind of hybrid, attempting to reconcile two different cultural perspectives commonly viewed as antinomies.

In early texts by francophone African women writers, the 'toubab' often develops into a figure of the 'unspeakable', expressing the difficulty of reconciling these two apparently conflicting poles. Hysterical women leave texts open-ended: a useful example can be found in the grotesque figure of Diattou in Aminata Sow Fall's *L'Appel des arènes*. Diattou is portrayed as a woman seduced by the West whose behaviour often assumes absurd dimensions. Nalla, Diattou's son, is forced to eat with a knife and fork because his mother fears contamination from his fingers; when Nalla grieves the loss of his friend, André, Diattou's response is to pump him full of drugs; finally, such is her lack of respect for African tradition that Diattou has her son circumcised in a hospital. Like Yama in Fall's first novel, *Le Revenant*¹⁸, Diattou's folly ends in a kind of hysteria when, in the final scene, she is reduced to a deranged phantom of her former self. In this case, Diattou's folly was to attempt to replace traditional African values with the 'modern' ideas she acquired in Europe. Of all Aminata Sow Fall's novels, *L'Appel des arènes* is the most markedly anti-feminist in that it presents a manichean structure opposing the negative, modern woman (Diattou) to the positive, traditional symbol of the (male) wrestlers and the arena. The text suggests no resolution to the debate between modernism and tradition and offers little sympathy with the modern woman's situation. Indeed, each of Fall's early novels is characterised by the relentless pessimism with which the modern Senegalese woman is portrayed. Only a dying breed of traditional women present positive alternatives to a series of alienated Westernised stereotypes.

In Fall's first three novels (*Le Revenant*, *La Grève des Bâtu*¹⁹ and *L'Appel des arènes*) the narrative voice has little sympathy for women's issues, assessing the merits of the women characters only in terms of their contribution to society. A key example of this is, of course, Salla Niang in *La Grève des Bâtu* as a comment by Fall herself illustrates:

Dans *La Grève des Bâtu*, je m'attache aussi à décrire la force de la femme sénégalaise à travers le personnage de Salla Niang. Les femmes que je connais ici sont très puissantes. Ce ne sont pas des femmes qui brandissent des pancartes pour demander leur liberté [...] mais je crois qu'elles exercent leur puissance dans leur société et dans leur entourage.²⁰

What Fall identifies as the opposition between the 'placard brandishing' women and the women who exert power in their society is clearly a rewriting of the binary of feminism and tradition. On the one hand are the modern women demanding their individual freedom; on the other, the women whose strength derives from their contribution to the collective. However, what is most intriguing about Fall's writings is that, five years after the publication of the anti-modernist/anti-feminist *L'Appel des arènes* (1982), she published *Ex-père de la nation* (1987),²¹ a novel which does appear to have a feminist agenda. It also has a male first-person narrator - Madiama - the impotent leader of a post-independent African state. In this novel, the sympathy of the male narrator, Madiama, for his second wife, Yandé, aligns the narrative voice with a liberationist (and, I would argue, feminist) ideology. Yandé is presented as a victim of patriarchy. When Madiama first met her she had been seriously wounded by her brother who had assaulted her with an axe. As the wife of an art historian who forced her to pose naked every night, Yandé was constantly subjected to mental and physical cruelty. While she massaged her husband's feet, he would kick her if she pressed too hard. Moreover, he criticised her ugliness so much that Yandé volunteered to cover her face with a scarf while he drew. The male narrator comments that 'chaque page de son histoire m'avait bouleversé. Je voulus me convaincre que j'avais pitié d'elle: je pris la résolution de la considérer désormais comme ma soeur, blessée, humiliée' (p.127). The inclusion of Yandé's story in the novel recalls the feminist notion of the personal as political. Moreover, Madiama's sensitivity to Yandé's former suffering at the hands of men and his resolution to consider her as his 'sister' as well as his wife signals the importance of solidarity between the sexes.

However, Yandé is also an example of the 'modern' woman Fall destroyed in the early texts. An ex-prostitute, she manipulates men to protect her own interests. She is also diametrically opposed to her very traditional co-wife, Coura, and is constantly associated with the devil. Like the hysterical woman, the woman as devil is a common figure in francophone African women's writing, symbolising the anti-social nature of modern or feminist ideologies. Following Yama and Diattou before her, Yandé is punished in the novel when she is silenced by long-term imprisonment at the hands of her husband's enemies. The difference is,

however, that Yandé is imprisoned not because of her 'modern' ways but because her husband failed to heed her warning of a political coup. Thus, in *Ex-père de la nation*, the modern woman is no longer the sole target of the narrator's criticism as she was in the previous novels. On the contrary, Yandé was not only right to warn her husband but she is also right to challenge her oppression as a woman. It could be argued that, in this text, Fall is moving towards a feminisation of the narrative with a narrator who treats the specific oppression of women with generosity and solidarity rather than measuring their value by their contribution to society. What is interesting is that she has chosen to do this using a male first-person narrator. This device allows the text to challenge the binary construction of gender in quite a subtle way, not only allowing women's issues to be raised but also reassigning gender roles: Yandé is a powerful, 'masculine' wife to her compassionate, powerless husband.

So, Aminata Sow Fall's early novels demonstrate the way in which francophone African women writers interpret (and often internalise) the association of feminism with what African patriarchal tradition identifies as the negatively charged pole of Westernisation. However, in *Ex-père de la nation*, the trope of 'toubabisation' is implicitly undermined by the evolution of alternative masculine and feminine identities which challenge the patriarchal norm, and with it the fixed nature of existing gender roles, in their attempt to destabilise the axis of modernism/tradition. What we see here, then, is another level of duality in the tension between the explicit (the condemnation of feminism by the writers and the characters in their novels) and the implicit 'feminist' agenda which emerges in the texts. On the one hand, feminism is explicitly denounced as a 'toubab' ideology; on the other, the figure of the 'toubab' is replaced by a more subtle, yet equally unconventional, alternative such as a feminised male narrator in *Ex-père de la nation*.

The African woman's identity is schematically expressed in this literature as a dualistic identity, both in patriarchal myths and in the writings of the women authors, which begin to deconstruct these myths. Duality creates a conflict which needs to be resolved. Where this conflict is disguised, the woman's identity is repressed, resulting in the inauthenticity which women writers illustrate in, for example, the figure of the mother-in-law. In texts like *Etrange héritage*²² by Ami Gad, *Un impossible amour*²³ by Akissi Kouadio and *Un chant éclarlate* by Mariama Bâ, mothers-in-law assume powerful roles in what is presented as the exploitative system of the exchange of women. These women oppose their son's choice of wife because of family ties or kinship systems thereby demonstrating their

solidarity with traditional social structures (in other words, with patriarchy) rather than with the younger generation of women. It is no coincidence that, as Arlette Chemain-Degrange has illustrated, the wicked mother-in-law rarely appears in male literary production: the identification of such a figure would constitute a challenge to the status quo.²⁴ Such women identify themselves with the dominant power structure and, by allowing the perpetuation of the silence of their sex, are ultimately silencing themselves.²⁵

On the other hand, another reading could identify the mothers-in-law as examples of the negative channelling of women's power in a society in which women are often powerless. By operating a policy of 'if you can't beat them, join them', the mothers-in-law raise the question of compromise as a possible solution to the duality of modernism and tradition. Indeed, it could be argued that some degree of compromise is inevitable within a binary structure, that the only way to reconcile two poles is to situate oneself somewhere in the middle. However, the novels also point to an alternative strategy which is that of constructing an identity in terms of communalism rather than opposition. Such an identity relies on the concept of solidarity which is an underlying principle of the feminist cause. It is worth noting that, apart from Madiama in *Ex-père de la nation* and Lamine in *Un chant éclarlate*, there are very few examples of solidarity with African men in these texts; the solidarity that there is tends to be solidarity among women. This suggests that gender is in fact the primary component in the African woman's identity, perhaps because the oppression from her immediate community is now more strongly felt than that from whites in and outside sub-Saharan Africa?

In *C'est le soleil qui m'a brûlée*²⁶, Calixthe Beyala takes the notion of solidarity to its separatist conclusion through a complete reversal of gender roles in which men are passive and inert, women proactive and positivised. However, the complete negation of the 'masculine' is an extreme alternative (although some critics, like Katherine Frank, would claim an inevitable one)²⁷. Furthermore, it is certainly not typical of women's writing from francophone black Africa. Beyala's separatist vision is not commonly shared; rather, separatism (like feminism) is considered an extension of individualism, the antithesis of the African emphasis on the community. Other writers adopt a less radical stance, but a feminist one nonetheless - if we understand feminism as a call for female solidarity based on a common experience of oppression. Indeed, I would argue that the ambivalent relationship with feminism, which the novels and their authors demonstrate, is symptomatic of the conflictual

nature of the African woman's cultural identity in which the balance between self and community, between traditional and modern is constantly renegotiated. It should be stated, however, that the kind of feminism which emerges in these writings corresponds more closely to the British and American version than to the post-Lacanian French feminism of recent years. All this is not to say that there is no danger in applying a seemingly universal phenomenon such as feminism to a culture in which feminism is explicitly rejected - even by writers whose texts appear to have feminist agendas. I would suggest that the problem lies with the term itself, particularly in the francophone context in which what Michèle Le Doeuff identifies as 'neo-feminism'²⁸ seems to have subsumed other interpretations of the word. The fact that feminism is recognised as a Western concept also poses an ideological problem in a continent which was colonised by Western powers. Alice Walker's rewriting of feminism as 'womanism' in order to adapt it to the reality of the black woman's situation reinforces the idea that it is the label, not the concept, which is problematic. Walker writes that 'womanist is to feminist as purple is to lavender,'²⁹ suggesting that the two are not in fact exclusive; rather that womanism is a more intense or more specific version of feminism.

In a synthesis of the ideas of a number of black women intellectuals, Patricia Hill Collins asks herself the question 'What is black feminism?' and replies: 'a process of self-conscious struggle that empowers women and men to actualize a humanist vision of community'.³⁰ Cameroonian novelist and political activist, Lydie Dooh-Bunya, makes the same point in an interview with Mutombo Kanyana when she says that 'l'humanité ne saurait progresser harmonieusement sans la collaboration intelligente, voire sans la complicité de bon aloi des deux entités qui la composent, à savoir les femmes et les hommes'. She also suggests that some black men do in fact support feminism, claiming that, 'seuls les hommes de peu, petits à la réflexion, ont peur du féminisme; tandis que les hommes de génie et d'action le soutiennent'.³¹ According to Dooh-Bunya, African feminism appears to represent a politicised development of what Mariama Bâ describes as the 'complementarity of women and men'.³² It is perhaps surprising, then, that examples of what Dooh-Bunya calls 'les hommes de génie et d'action' make few appearances in these texts. Indeed, Lydie Dooh-Bunya's own novel, *La Brise du jour* paints a very negative picture of African men.³³ I believe that there are two reasons for this contradiction: firstly, these novels are texts which enable women's (and not men's) voices to be heard; and secondly, these writings are political, whether explicitly or implicitly. In African women's

writing, the author is ideologically forbidden to say certain things. This means that her text both reveals and undermines the ideology in which she writes.

Whether feminist or 'womanist', what is most exciting about these writings is the evolution of a discursive space in which feminine identity might be located, for it is here that the texts really begin to confront the binary axis of gender. In embryonic form, this space begins to develop in the breach of sexual taboos and in the growing emphasis on the personal (in particular the emotional), as legitimate and valuable in a culture which silences both. Figures of 'toubabs', hysterics, and women as devils symbolise the seemingly irreconcilable duality of the modern African woman and also hint at the possibility of alternative feminine identities. These alternative identities begin to be voiced in Fall's *Ex-père de la nation*. Ultimately, their articulation can be found in the plural narratives of Werewere Liking whose writing begins to give voice to an alternative femininity not just implicitly, but explicitly at every level of the text. What Liking does not do is propose a single feminine voice, and it is the emphasis on the plural nature of the African women's cultural identity which is so enriching in her texts. A plural feminine voice also resists the kind of criticism made by Michèle Le Doeuff of French feminism when she writes:

Chercher un langage tel que 'les femmes puissent parler leur sexe', c'est de fait, vouloir ramener cette diversité [des femmes] à l'univocité, dire une femme une et unique, donc entrer dans une problématique du modèle.³⁴

Dale Spender also makes the point that 'women's writing, if it is to make a contribution to the elimination of oppression, must encompass the diversity of women's experience. It must be multidimensional or it falls short of the goals to which we aspire'.³⁵ Liking's plural narratives connect with what Mae Gwendolyn Henderson has described as 'the plural aspects of self that constitute the matrix of black female subjectivity'.³⁶

Finally, then, this paper calls for a reevaluation of feminism as a critical approach to women's writing in francophone Africa. Whereas Chandra Mohanty has condemned feminism for its conflation with imperialism and for producing what she describes as a monolithic notion of the "Third World woman",³⁷ she fails to consider the usefulness of black feminist criticism. What black feminist critics are doing is pushing back the boundaries of so-called Western feminism to encompass the

multiplicity of the black woman's experience. To paraphrase my title, these writers may not be feminists but their writings offer a useful model for feminism on an international scale.

Nicki HITCHCOTT
University of Nottingham

Notes

1. Barbara Smith, ed., *Home Girls: a Black Feminist Anthology* (New York: Kitchen Table), 1983, p.xxix.
2. Michel Erlich, *La Femme blessée* (Paris: L'Harmattan, 1986), p.149.
3. Carole Boyce Davies and Anne Adams Graves, *Ngambika: Studies of Women in African Literature* (Trenton New Jersey: Afric World Press, 1986), p.12.
4. See Léopold Senghor, 'De la liberté de l'âme ou éloge du métissage', in *Liberté I: Négritude et humanisme* (Paris: Seuil, 1964), pp.98-103.
5. The English equivalent of this Tshiluba (Central Africa) phrase is provided by the editors.
6. Thérèse Kuoh-Moukoury, *Rencontres essentielles* (Paris: Adamawa, 1969; repr. 1981).
7. Awa Thiam, *Continents noirs* (Paris: Tierce, 1987), p.196.
8. In Peter Hawkins, 'Werewere Liking at the Villa Ki-Yi', *African Affairs*, 90 (1991), 207-22 (p.220).
9. Karen Smyley Wallace, 'Women and Identity: a Black Francophone Female Perspective' in *Sage*, 2 (1985), 19-23 (p.19).
10. Jean-Paul Sartre, 'Orphée noir', preface to Léopold Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Paris: Quadrige/PUF, 1948), pp. ix-xliv.
11. 'Unspeakable' also connotes that which is taboo (for example, lesbianism in the case of Calixthe Beyala's writing). In the wider semantic field, 'unspoken' and 'unspeakable' contain a considerable amount of overlap.
12. Nafissatou Diallo, *De Tilène au Plateau: une enfance dakaroise* (Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1975)
13. Aminata Sow Fall, *L'Appel des arènes* (Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1982)
14. Ken Bugul, *Le Baobab fou* (Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1982)
15. Calixthe Beyala, *Maman a un amant* (Paris: Albin Michel, 1993)
16. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Seuil, 1952), pp.33-50.
17. Mariama Bâ, *Un chant écarlate* (Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1979)
18. Aminata Sow Fall, *Le Revenant* (Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1976)
19. Aminata Sow Fall, *La Grève des Bâtu* (Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1979)
20. Françoise Pfaff, 'Aminata Sow Fall: l'écriture au féminin', *Notre Librairie*, 81 (1985), 135-137 (p.136).
21. Aminata Sow Fall, *Ex-père de la nation* (Paris: L'Harmattan, 1987).
22. Ami Gad, *Etrange héritage* (Lomé: Les Nouvelles Editions Africaines, 1985)
23. Akissi Kouadio, *Un impossible amour* (Abidjan: INADES, 1983)
24. See Arlette Chemain-Degrange, *Emancipation féminine et roman africain* (Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1980), p.348. A notable exception to Chemain-

- Degrange's conclusion can be found in Ousmane Sembene's novel, *O pays, mon beau peuple!* (Paris: Le Livre Contemporain, 1957).
25. Also the behaviour of these women can be read as the only means of avenging themselves for the silence imposed on them.
 26. Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (Paris: Stock, 1987)
 27. Katherine Frank, 'Women without Men: the Feminist Novel in Africa', *African Literature Today*, 15 (1987), 14-34.
 28. Michèle Le Doeuff, *L'Etude et le rouet* (Paris: Seuil, 1989), p.247.
 29. Alice Walker, *In Search of our Mothers' Gardens* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), p.xi.
 30. Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought* (Boston: Unwin Hyman, 1990), p.39.
 31. Quoted in Mutombo Kanyana, 'Touche pas à mes droits!', *Regards Africains*, 8 (1988), 27.
 32. See Nicki Hitchcott, '"Confidently Feminine"? Sexual Role-Play in the Novels of Mariama Bâ' in Iblalfassi and Hitchcott (eds), *African Francophone Writing: a Critical Introduction* (Oxford: Berg, 1996), pp.139-152 (p.147).
 33. Lydie Dooh-Bunya, *La Brise du jour* (Yaoundé: CLE, 1977).
 34. Le Doeuff, p.250 (she is referring particularly to Luce Irigaray here).
 35. Spender, *Man Made Language*, p.227.
 36. Mae Gwendolyn Henderson, 'Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition', in *Feminists Theorize the Political*, ed. by Judith Butler and Joan W. Scott (London: Routledge, 1992), 144-67 (p.145).
 37. Chandra Mohanty, 'Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse,' *Feminist Review*, 30 (1988), 61-88 (p.61).

Homo authénegrafricanitus? Applying Bourdieu to Francophone African Literature

by

Peter Hawkins

A joke explained is never again quite so amusing, but I will nevertheless begin with a footnote on my title. This bogus Latin tag, for those who are unfamiliar with the work of Pierre Bourdieu, is adapted from the title of his celebrated sociological analysis of power relations in the French academic community, *Homo academicus*. The other borrowing is from Sembene Ousmane's novel *Le Dernier de l'Empire*, a *roman à clefs* which recounts the fall from power of one Léon Mignane, who orchestrates an artificial *coup d'état* so as to avoid the sanction of a truly democratic vote by his fellow citizens. Mignane is famous for his political philosophy of African nationalism, to which Sembene gives the pretentious and rather ridiculous name of *Authénegrafricanitus*. The allusion to Senghor and his philosophy of Négritude is transparent, and the satirical analysis of power-relations within the Senegalese political establishment is a pungent one, and in many ways not far removed from those which Pierre Bourdieu attempts to analyse in a more formal, sociological way. It is clear that both writers share the common influence of Marxist ideas on their own understanding of politics and power relations, although in neither case is it reducible to a traditional Marxist approach. For this reason, the example of Sembene will recur in this paper, but not exclusively, so as to forestall any suggestion that the approach is predictable and self-fulfilling, applying a Marxist-influenced analysis to Marxist-inspired writing.

Some may wonder what in any case is the interest of importing the sociological approach of a figure such as Bourdieu into literary studies. Firstly Bourdieu himself has recently applied his analytical tools to a dissection of French literary power-relations in his 1992 volume, *Les Règles de l'Art*, in which he attempts to understand the reasons for the relative autonomy of the literary and artistic world in relation to the

Peter HAWKINS

political and economic base of the society in which it operates. He does this by examining the 'conquest of autonomy' undertaken by the French literary and artistic avant-garde from Flaubert onwards. In doing this he does provide us with an interesting method for understanding the mechanisms of the creation of literary and artistic reputations, and the function of the institution of literature within a national culture.

In what way might this be a useful approach to the Francophone African writing which concerns us here? It seems to me that the question of the status of this literature returns again and again with insistence, and that the method of Bourdieu might provide us with some useful ways of conceptualising its ambiguous position. In the first place we are dealing with a literature which is for the most-part either anti-colonial or post-colonial, and yet, paradoxically, uses a formerly colonial language. It is a literature which on the one hand, as in the case of Sembene, has its *raison d'être* in the emergent national culture of a recently-established African country such as Senegal; on the other hand it is dependent for its very survival to a very large extent on the goodwill of French literary institutions, such as publishing houses, critics, literary journalists and the cultural media.

A further dimension of its ambiguous status is the question of its readership. By virtue of being written in French, it is limited to a small French-educated elite in most countries in Francophone Africa; the first and sometimes only encounter with this writing for recent French-speaking Africans is as part of a school syllabus. Yet it enjoys a prestige in most francophone African countries which goes far beyond the dimension of its actual readership. On the other hand it is challenged in some countries by a literary production in indigenous African languages; but more importantly, by audio-visual productions which also use indigenous African languages. Here again the example of Sembene is significant: his recent film *Guelwaar* of 1992, which uses a mixture of languages, including French but predominantly Wolof, has had a wide showing on Western cultural television channels and in art-house cinemas, and was awarded a prize at the Venice film festival. It has in this way enjoyed a considerable international prestige, but has probably only been seen by mass African audiences in his home country of Senegal. The novel *Guelwaar*, on the other hand, written after the film script, has only just been published in 1996 by the small and economically fragile Parisian publishing house *Présence Africaine*, with its cover based on the film poster: it appears almost as the by-product of the film, and will probably pass virtually unnoticed in the West,

although it may well enjoy a better access to wider, non-Senegalese African audiences than the film. I shall return to this example later in my paper as a test-case for the Bourdieu approach.

What light does Bourdieu's approach shed on situations of cultural production such as this? We must first perhaps outline the main features of Bourdieu's cultural sociology. As I suggested earlier, its underlying model is a Marxist one, but it cannot be simplistically reduced to that, despite the polemical attempts to do so by rival sociological gurus such as Edgar Morin. The principal concept is that of the *champ*, the *field* of cultural production which is conceived of in a metaphorically economic way, as a market-place, a site of investment of *cultural capital* with a view of obtaining the maximum return in prestige and influence. This is seen as distinct from the strictly economic market-place, which is concerned purely with financial profit and loss, and which may in some cases be diametrically opposed to the cultural field. Thus a marginal poet such as Baudelaire or Verlaine may be financially impoverished, but enjoy an exalted status and prestige, by virtue of their investment of *cultural capital* in highly sophisticated forms of artistic production. Their contemporary Zola, on the other hand, was able to reap the financial benefits of being a successful popular novelist - a genre of relatively low cultural prestige - whilst at the same time reaping the high cultural rewards of his investment in championing *causes célèbres* such as the Dreyfus affair. (I am simplifying somewhat Bourdieu's analysis in *Les Règles de l'Art* so as to bring out the working of his conceptual framework).

Each field of cultural production, just like the economic market-place, is dominated by a set of cultural conventions, of established values which constitute what Bourdieu calls the *habitus*, which in some ways resembles the *doxa* of Bourdieu's predecessor at the Collège de France, Roland Barthes, and which ensures the continuity and stability of literary institutions. The participants in the cultural field may practice forms of *symbolic violence* in relation to each other, by attacking and attempting to discredit rival figures, through negative critical reviews, refusal of public recognition, etc: this is a form of competition in the cultural market-place. An example of this taken from the literary history of francophone Africa might be the famous attack by the young Alexandre Biyidi, alias Mongo Beti, on the 'littérature rose' of Camara Laye's *L'Enfant noir*. Similarly, the pretentious and vacuous notion of *authénegrafricanitus* as presented by Sembene in *Le Dernier de l'Empire* is obviously an attack on the dominant *habitus* of the values of Negritude

in newly independent African states; and it represents Sembène's attempt to practice symbolic violence on the prestige of Senghor within the *field* of Senegalese literary production, through the caricatured figure of Léon Mignane.

I have given some brief illustrative examples of how the various categories of Bourdieu's analysis might be used to refer to particular features of African writing in French. Its strength seems to me to lie, however, in its ability to articulate complex relations of artistic prestige, political significance, and social determination in a coherent way. It provides a comprehensive framework for understanding and inter-relating all the diverse aspects of a work of literature: both its properly literary qualities, its aesthetic merits as well as its social dimension, its relation to the society in which it was produced; both the conditions under which it was conceived and executed by the writer, and those in which it has been received by its audience. It might be helpful to suggest some areas in African writing where the approach might usefully be applied, and provide a brief sketch of some of its possible implications.

One that springs to mind, and which has been referred to already by Nicki Hitchcott in her paper, is the establishment over the last twenty years of a significant body of women's writing from Francophone Africa. This has the merit of constituting a coherent *field* of cultural production in which one can identify the dominant *habitus*, different positions, different ways of investing *cultural capital* so as to benefit from the maximum return in prestige. So, for instance, Senegal would emerge as one of the principal centres of activity in this field, with one of the earliest African women writers, Annette Mbaye d'Erneville, who despite the very limited audience for her poetry, nonetheless enjoys the cultural prestige of being a precursor figure. The importance of one of the earliest women fiction writers Aminata Sow Fall, with her novels of social critique, *Le Revenant* of 1976 and *La Grève des Bâtu* of 1979, is nonetheless limited by an apparent thematic debt to her male predecessor Sembène, as I have argued elsewhere (Ibnlfassi, Hitchcott (1996), pp.163-169). In another important respect she is a controversial figure, in that, unlike subsequent women novelists, she has always published her work in her native Senegal: initially with the Nouvelles Éditions Africaines and more recently with her own publishing house Editions Khoudia. She is also concerned to keep her distance from Western feminism, and to assert her moderate Muslim faith (Hawkins (1986), pp. 425, 428). At the level of the methodology, this presents an interesting and recurrent problem, since she is clearly in this way choosing to invest

her *cultural capital* in the more circumscribed field of a Senegalese national literature, and not in the wider context implied by a Parisian publishing house.

The first novel of the late Mariama Bâ, the extremely successful *Une si longue lettre*, widely read and studied, winner of the prestigious Noma prize in 1980, represents something of a challenge to the Bourdieu approach: how is it that a first novel, whose enduring success has been mostly posthumous, can be explained as a successful 'investment of cultural capital', in spite of the limitations of a Dakar publication? The answer lies, it seems to me in the *habitus* of contemporary feminism which is dominant in publishing circles in France and elsewhere in the West: Mariama Bâ's novel is overtly feminist in a way that Aminata Sow Fall's novels are not, and it has been this which has ensured her posthumous success. The formal originality of the novel's problematic epistolary form, too, has been a factor in its appeal to the *habitus* of a prestigious and sophisticated French readership. Similar factors can be invoked to explain the success of Werewere Liking, with *Elle sera de jaspe et de corail* in 1983, and Calixthe Beyala in 1988, with *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Werewere Liking's text appeals to a readership familiar with the experimental 'feminine writing' of Cixous and others, even though it was published in Paris by the fairly marginal company L'Harmattan. Calixthe Beyala on the other hand was taken up by the prestigious and commercially-oriented Parisian publisher Stock, and although controversial, her novel corresponds to a certain *habitus* of scandalous fiction by women writers for a metropolitan French audience, as was suggested in discussion at the first ASCALF conference in 1988 (Hawkins, Lavers, (1992) pp.271-3). It is clear that both Werewere Liking and Calixthe Beyala have, in very different ways, invested the *cultural capital* of their writing in the *field* of Parisian publishing, in contrast to Aminata Sow Fall; and they have done so by appealing to aspects of the *habitus* of the Parisian literary world. It would seem that Calixthe Beyala has so far been more successful in this particular respect than Werewere Liking; but she, on the other hand has chosen, like Aminata Sow Fall, to place a considerable part of her *cultural capital* in the *field* of a certain African authenticity, by appealing to the African intellectual *habitus* through her Pan-Africanism, and the celebration of the traditional visual and performing arts of Africa. This is evident from her development of a theatre workshop and cultural centre in Abidjan, the Villa Ki-Yi.

What conclusions can one draw from this brief, experimental application of the tools of Bourdieu's analysis to African women's writing in French? For all its effectiveness in demystifying some of the processes of literary success and prestige, some methodological problems do arise. One that seems difficult to negotiate in the latter example is the notion of the *field*. Inevitably we were led to postulate several different *fields*, each to some extent overlapping, and also in some respects themselves in competition with each other: the *field* of the Parisian literary institutions and their clientele; the international *field* of feminist-inspired women's writing; the *field* of a national literary culture in a post-colonial country such as Senegal; and the *field* of Pan-African intellectual discourse. It is not clear how, from a theoretical or methodological point of view, these contrasting *fields* can be related to each other: are they conflicting centres of cultural power? Do they each in turn *invest cultural capital* in their own right? And if so, in what larger *field*? One of the features of Bourdieu's approach is to confront the returns of the *investment of cultural capital* with the position of the investor in economic terms, in terms of *financial capital*. In this respect Calixthe Beyala would appear to be the most successful! She has continued her career as a successful novelist with an apparent commercial appeal, as illustrated by *Le Petit Prince de Belleville*. Would a similar comparison be necessary or useful in respect of the conflicting *fields* we have identified, in terms of sales, readership, market share, etc.? At this point another limitation of the approach becomes apparent: it depends to a large extent on access to information which is not always easy to obtain, such as sales figures, private income of individuals or turnover and profits of publishing companies. In this respect Bourdieu is a traditional sociologist and relies heavily on data collected by teams of researchers which are not usually available to literary scholars like ourselves.

Let us test the approach on a different example, one which I have already alluded to: the interesting case of Sembène's film and novel *Guelwaar*. It is clear that for Sembène, the film represented a more important and significant investment of *cultural capital* than the subsequent novel. Why should this be so? One reason is that the *field* of film production is a more international one, although it involves not only a much greater investment of *cultural capital*, but also of financial capital, and the risk factor at this level is very high. Sembène has always been very successful in this *field*, but in very specific and limited ways. His films are usually well-received by a certain international cinema intelligentsia, whose *habitus* leads them to value and respect the production of a pioneering figure in African cinema: his *cultural capital*

in this respect is very considerable. *Guelwaar* was an international co-production which attracted investment from sources as diverse as the French Ministère de la Co-opération, and television stations in France, Germany, Italy and the U.K. One reason for this is probably that his films appeal also to the *habitus* of the *field* of radical intellectuals concerned with Third World issues; they usually raise questions about the heritage of colonialism, about ideological conflict or economic development. Another *field* in which his interventions are usually rewarding in terms of the *cultural capital* they generate is that of the national culture of Senegal, where he is respected as a radical oppositional figure and spokesman. One *field* where the return on his investment of *cultural capital* is likely to be low is the popular appeal of the film to non-Senegalese audiences in Africa, since his films are often not distributed in those areas.

In comparison the return on his investment of *cultural capital* in the novel version of the film is likely to be more modest than that of the film itself. It is described by Sembène as a 'Fable africaine de l'Afrique du XXIe siècle dédiée aux enfants du continent', but will it achieve a return on the *investement of cultural capital* that this dedication implies? It will no doubt enjoy a certain limited prestige in the *fields* of Parisian and Senegalese literary culture; limited in Paris because of his relatively marginal status and that of his publishing company, and in Senegal because of the limited readership of writing in French. If on the other hand the book is able to gain access to the *field* of school textbooks in Francophone Africa, then its *cultural capital* and even its economic profitability might well be considerable, and in this respect the link with the film version might well be an asset.

Looking at the way the approach has worked when applied to this example, we observe that the notion of the *field* is again a problematic one. Sembène's cultural production, whether in the form of a film or a book, intervenes significantly in a range of identifiable *fields*, but it is again difficult to establish in theoretical terms what the relations between these disparate *fields* might be; there seems to be no framework for relating them to each other in terms of the *cultural investment* they might represent. This is equally a problem for the relation between the two genres of film and novel, which operate in very differing ways in terms of the investment of *cultural capital*, not to mention financial capital, that they involve. As a tentative conclusion, we can perhaps agree that Bourdieu's categories do provide a framework which help us to focus on particular relationships in the literary and cultural sphere which are often

left out of account, and which might provide the starting point for some valuable and more thorough-going research; but the categories need to be further refined if they are going to be useful in analysing the very complex relations between African creative artists, the media they use, the institutions that influence them and the audience they address.

Peter HAWKINS

University of Bristol

Bibliography/Filmography

- BA, Mariama (1979) *Une si longue lettre*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines.
- BEYALA, Calixthe, (1987), *C'est le Soleil qui m'a brûlée*. Paris, Stock.
- BEYALA, Calixthe, (1992), *Le Petit Prince de Belleville*. Paris: Albin Michel.
- BOURDIEU, Pierre (1988), *Homo academicus*, (trans. Peter Collier). Oxford: Polity Press.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les Règles de l'Art*. Paris: Seuil.
- HAWKINS, Peter (1986), 'An interview with Aminata Sow Fall', *African Affairs*, pp. 419-430.
- HAWKINS, Peter, LAVERS, Annette (Eds) (1992), *Protégé noir: Essais sur la littérature francophone d'Afrique noire et des Antilles*. Paris, ACCT/L'Harmattan.
- IBNLFASSI, Leïla and HITCHCOTT, Nicki , (Eds) (1996), *African Francophone Writing: a critical introduction*. Oxford: Berg.
- SEMBENE Ousmane, (1981) *Le Dernier de l'Empire*. Paris: L'Harmattan.
- SEMBENE Ousmane, (1992) *Guelwaar* (film), Senegal / France / Germany / Italy / U.K co-production.
- SEMBENE Ousmane, (1996) *Guelwaar*. Paris: Présence africaine.
- SOW FALL, Aminata, (1976), *Le Revenant*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines.
- SOW FALL, Aminata, (1979), *La Grève des bâtu*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines.
- WEREWERE LIKING, (1983), *Elle sera de jaspe et de corail*. Paris, L'Harmattan.

**Tahar Ben Jelloun's formation of the self in
L'Enfant de sable and *La Nuit sacrée***
by
Laila IBNLFASSI

From a psychoanalytical angle, both *L'Enfant de sable* and *La Nuit sacrée* could be seen as representative of the tension between subjectivity and objectivity. In the Lacanian mirror stage, the child confuses its own reflection with others, namely the mother. The child's desire is to provide the mother with what she lacks: the phallus. At this stage, the child is profoundly divided. Later the child encounters the Law-of-the-Father, or the Symbolic order by which the child ceases its identification with the mother by completing its subjectivity and by seeing the mother as an object. The Oedipal crisis is what marks the child's leaving the Imaginary and entering the Symbolic. For Lacan, subject-formation takes place by the child's entrance into the symbolic realm of the father. This Symbolic order is structured by laws and interdictions. In contrast, the Imaginary is associated with the mother and it is a pre-oedipal stage. Contrary to the Symbolic, the Imaginary is associated with uncontrollable desires. In short, it is regarded as chaotic and as lacking structure.

Being a psychiatrist by formation, Ben Jelloun seems to be in agreement with the Lacanian theory as it shows in his writing. In *L'Enfant de sable*, Ahmed is forced to break away from his mother and enter the ordered world of his father. Though, however, the separation with the mother is no less traumatic. It is a violent and aggressive separation marked with the symbolic circumcision (since Ahmed is biologically a girl, it is actually the father's finger that has been cut and Ahmed's trousers stained with blood to show that the circumcision has been performed). The act of circumcision is in effect a castrating act as it violently breaks the links between Ahmed and his mother. Through this traumatic experience, Ahmed encounters the Law-of-the-Father whereby he goes into the process of learning how to be a male, "Ahmed grandissait selon la loi du père qui se chargeait personnellement de son éducation."¹

Laila IBNLFASSI

The process of growing as a man inevitably leads to the split with the mother. The mother becomes for Ahmed a negative association. He expresses dislike for the surroundings, such as the hammam, with which he associates her. The many references to the hammam as an associative metaphor with the mother is crucial here. In many ways, it is representative of the womb. It is not the protecting and shielding womb as one might expect, but a womb that the writer describes as suffocating and oppressive, "J'étouffais dans cette vapeur épaisse et moite qui m'enveloppait."²

For Lacan, the Symbolic is structured which implies that the Imaginary is the field of 'pré-langue'. The lack of structure of the Imaginary is somehow echoed by Ben Jelloun when he writes about the intelligibility of language in the hammam:

Les mots et phrases fusaiient de partout et, comme la pièce était fermée et sombre, ce qu'elles [women] disaient était comme retenu par la vapeur et restait suspendu au-dessus de leurs têtes. Je voyais des mots monter lentement et cogner contre le plafond humide. Là, comme des poignées de nuage, ils fondaient au contact de la pierre et retombaient en gouttelettes sur mon visage.³

This is the description of women's language which is believed to lack consistency, hence its easy disintegration. Not only does the writer ascribes to women's language fragility, but also expresses his contentment at not possessing the same discourse, "J'étais secrètement content de ne pas faire partie de cet univers si limité."⁴ But such a statement is rather contradictory. It is not so much the reader, but himself that the writer wants and needs to convince that he would rather not be associated with women's realm. When his protagonist Ahmed accompanies his father to men's hammam he feels oppressed by the lingering silence and the lack of words. It is the male universe where order, rules and interdictions are silently imposed. In fact, as Pierre Macherey puts it, "The language of ideology [is] momentarily hidden, but eloquent by its very absence."⁵

So, as a way of taking revenge on the patriarchal order which imposes rules upon him, Ahmed uses patriarchy's own means, namely silence, to transgress the taboos. As religion is the fundamental precept of patriarchy, it becomes for Ahmed the prime target to express his silent transgression of the sacred and taboo. In the mosque, he retains his individuality by refusing to comply to the collective spirit:

La lecture collective du Coran me donnait le vertige. Je faussai compagnie à la collectivité et psalmodiais n'importe quoi. Je trouvais un grand plaisir à déjouer cette ferveur. Je maltraitais le texte sacré.⁶

This pattern continues in *La Nuit sacrée* in the episode when Ahmed's father dies, and Ahmed-Zahra has to lead the ceremonial prayer for the dead. Again, it is in silence that violation of the established rule takes place,

A la grande mosquée, je fus, bien sûr, désignée pour diriger la prière sur le mort. Je le fis avec une joie intérieure et un plaisir à peine dissimulés. Une femme prenait peu à peu sa revanche sur une société d'hommes sans grande consistance... En me prosternant, je ne pouvais m'empêcher de penser au désir bestial que mon corps - mis en valeur par cette position - susciterait en ces hommes s'ils savaient qu'ils priaient derrière une femme.⁷

It is thus through the unspoken and imagination that Ben Jelloun's character, and subsequently Ben Jelloun himself, that religious and social norms are broken.⁸

The split with the mother and the identification with a male figure leads to the hero's total rejection of the mother as a good mother: hence women's association with deformities in both novels under study. They are either referred to as absences (which is a close reminder of Lacan's notion of lack) or as monstrous creatures (the mother, L'Assise, Oum-Abbas all bear characteristics common with the devilish Harrouda). Kristeva's notion of the 'abject' is what enables the child to split from the pre-oedipal mother. The pre-oedipal mother as an 'abject' implies her becoming an object of fear which the child needs to dissociate with if it is to create its own self. In *L'Enfant de sable* and *La Nuit sacrée*, the patterning of women as monsters and pre-oedipal mothers creates fear in the protagonist who is torn between the chaotic and fragmented pre-oedipal mother and the structured and organised Law-of-the-Father. Ahmed has to establish his masculine self and to achieve this he has to repudiate any bonds with his mother. In fact as Anthony Elliott puts it, "Boys must deny their primary bond to female eroticism, repressing their own femininity permanently into the unconscious."⁹ And to achieve this it is the mother who helps the boy assert himself and realise he is different from her. In *L'Enfant de sable*, Ahmed is prevented by his mother from relating to her. He is told not to regard his sisters as equal and is forbidden to imitate his mother and put henna on his hair since "c'est réservé aux filles!"¹⁰

However, denigrating the pre-oedipal mother results in the child feeling guilt and sorrow , and to remedy this the 'abject' mother is split, in Kleinian terms, into the good and the bad mother. Thus, the mother's body becomes the receptacle of good and bad part-objects over which the child fantasises. In Freudian terms, the child's investment in the mother's part-objects stems from the concept of life and death instincts. The mother's breasts, as part-objects, illustrate the child's process of projection and introjection. As explained by Elizabeth Wright:

Projection is a process whereby states of feeling and unconscious wishes are expelled from the self and attributed to another person or thing. Introjection is a process whereby qualities that belong to an external object are absorbed and unconsciously regarded as belonging to the self. The infant thus creates an ideal object for itself by getting rid of all bad impulses from itself and taking in all it perceives as good from the object.¹¹

L'Assise and Oum-Abbas are all substitutes for the bad mother. They are presented as threatening figures and castrating agents. The phallic powers they possess are to the protagonist Ahmed-Zahra a reminder of the patriarchal society of which he/she is a victim. Ahmed-Zahra's encounter with L'Assise is summed up in these words: "Ce fut le ton sec de L'Assise qui me rappela mon père."¹² In fact, the similarities between L'Assise and Oum-Abbas are so striking that they could easily represent the same character. They are both of an imposing stature, are often in a bad temper and are mean to Ahmed-Zahra. The other common feature between them is that they are both labelled 'witch', an appellation which associates them even more closely to another character, Harrouda, from an earlier novel of Ben Jelloun.

The breasts, as bad part-objects, strike fear in the protagonist of *La Nuit sacrée*. While describing L'Assise he stresses that "Elle a de gros seins qui font peur aux enfants."¹³ Significantly enough, one could see that the writer is unconsciously attributing the bad part-objects, not to the mother, but by a detour to her substitute or double. In so doing he lessens his sense of guilt towards the mother by not targeting her directly and thus keeps the image of the good mother undivided and intact. Besides the breasts, other female parts, such as genitalia, are regarded as monstrous. Woman's vagina is thus referred to as "Un vagin avec des dents"¹⁴ implying that its function is to inflict pain by cutting, destroying and obviously by castrating. To emphasise the monstrous connotation of the vagina as a 'man-eater' organ, the writer enumerates and provides the reader with a comprehensive list of metaphorical appellations attributed to the female sexual parts:

L'huis, la bénédiction, la fissure, la miséricorde, le mendiant, le logis, la tempête, la source, le four, le difficile, la tente, le chaud, la coupole, la folie, l'exquis, la joie, la vallée, le rebelle...¹⁵

These various appellations deprive the word *vagina* of its original meaning. As such the first meaning is lost to the variations which unveil man's definition of the female sex: it is regarded either as a source of man's sexual pleasure as is understood in the choice of words such as 'la bénédiction', 'la miséricorde', 'la joie' etc., or as an object of desire whose destructive and aggressive nature is aimed at man as it is implied in metaphors such as 'la tempête', 'la folie', 'le rebelle' etc.

For Ahmed-Zahra (and implicitly the writer), women's sexual parts are repulsive part-objects. By gazing at women's nudity in the hammam¹⁶, he/she provides the following account:

J'avais tout le temps pour me promener comme un diable entre les cuisses de toutes les femmes. J'avais peur de glisser ou de tomber. Je m'accrochais à ces cuisses étalées et j'entrevoyais tous ces bas-ventres charnus et poilus. Ce n'était pas beau. C'était même dégoûtant...Je ne pouvais pas être comme elles...C'était pour moi une dégénérescence inadmissible.¹⁷

As repulsive bad part-objects, women's genitalia become the means by which the narrator projects and expels his unconscious wishes translated here by the desire not to identify with the rest of the female gender.

In counterpart, female part-objects also contain the ego's libidinal desire. As such, the mother's breast is regarded as a source of food and as a protector. In Kleinian theory, this is referred to in the study of the paranoid-schizoid position whereby the mother's breasts are split into good and bad parts. In the 'depressive position', the child realises that his fantasised attacks are aimed at his mother, therefore he feels sorrow and guilt. To remedy this the child turns to the mother's breasts for nourishment and protection. Accordingly, one could see why Le Consul (substitute for the writer) turns to his sister L'Assise (substitute for the mother) for protection and comfort when in a state of fear and confusion,

Je me suis précipitée dans sa chambre et l'ai trouvé [Le Consul] en pleurs comme un gosse. Il pleurait et ne savait pas pourquoi. Pour la première fois depuis notre vie commune, il me parla de notre mère. Il était persuadé qu'elle était en vie et qu'elle allait nous rendre visite. Je l'ai pris dans mes bras, je l'ai berçé, comme un bébé, je lui ai donné le sein. Il s'est endormi sans détacher ses lèvres de mon sein.¹⁸

This, of course, is very descriptive of the oedipal complex whereby the dead father becomes a threatening persecutor triggering thus the child's need of protection and security in the mother's bosom.

The child's need for the mother's breast stems from the former's libidinal desire to win the mother over the father. In *La Nuit sacrée*, this shows in the seemingly incestuous relation between L'Assise and Le Consul when they were bathing in the hammam. The scene, as witnessed by Zahra, is altogether perplexing and unusual:

J'entendis des cris langoureux, suivis de râles. Et je vis - en fait je crois avoir vu Le Consul recroquevillé dans les bras de sa soeur. Elle lui donnait le sein. Il était comme un enfant. Je ne réussis pas à savoir lequel des deux poussait ces râles de plaisir. La scène durait depuis un bon moment. Je les observais, mais eux ne pouvaient me voir. Comment était-ce possible? Cet homme si fin, si intelligent, réduit à l'état d'enfance dans les bras de cette femme! Pendant qu'il était, elle lui massait les pieds et les jambes. Il devait passer par tous ces détours pour satisfaire son besoin.¹⁹

The breast becomes thus an object of desire by which Le Consul's sexual fantasies are fulfilled. Obviously, the location for the scene of incest - that is the hammam - as a metaphorical representation of the mother's womb is crucial since it highlights the sexual connotation. Also, the fulfilment of such fantasies cannot be achieved unless the father-persecutor is removed from the scene. In so doing the triangle mother-father-son is shaped according to its oedipal structure.

The father, who deviated the course of the protagonist's natural identity, dies on the twenty seventh day of Ramadan, a sacred night for the moslems during which it is believed that one's destiny is sealed. The father's death symbolises Zahra's rebirth and integration of her female identity. Her rebirth is enhanced even further by the blooming spring season which begins as the father dies. For Zahra it is the beginning of a new life, "Je voulus alors être du printemps"²⁰, and the realisation that the powerful restrictions forced on her by her father no longer exist as she vociferously claims, "Je suis vivante...vivante!...Mon âme est revenue. Elle crie à l'intérieur de ma cage thoracique. Je suis vivante...vivante!"²¹

In a scene quite reminiscent to another one in *La Civilisation, ma mère!*..., but rather macabre in *La Nuit sacrée*, Zahra opens up her father's grave and buries away with him the clothes and possessions

which link her to her twenty years of life under a male identity. To accomplish the act and murder the father, Zahra ties a knot around the dead father's neck with the bandages she had to wear so as to flatten her growing breasts. Such a revengeful attack later repeated by the murder of her uncle. The uncle, as the double figure of her father, would symbolise here the return of the haunting father whom she has to kill once again to preserve her freedom. It is only in acting thus that she can mark her break with the restraining and powerful Law-of-the-Father. As she herself states:

Je suis en rupture avec le monde, du moins avec mon passé. J'ai tout arraché. Je suis une arrachée volontaire, et j'essaie d'être heureuse, c'est-à-dire de vivre selon mes moyens, avec mon propre corps. J'ai arraché les racines et les masques.²²

However, despite the symbolic murder of the father and the rupture with the domineering law and power he entails, Ben Jelloun's androgynous character fails to achieve unity of the self he/she seeks. What emerges from Ahmed-Zahra's battle with the Symbolic order is a rather fragmented self. This fragmentation is due to the omnipresence of the father-persecutor.

The fear of the castrating father goes back to what seems like a traumatic experience for Ahmed when, as a child, he witnessed a scene of his parents having intercourse. The relevant passage, which is quoted here at length, reveals this castration-anxiety:

Il m'est arrivé d'entrevoir mon père, habillé, le séroual baissé, donnant à ma mère la semence blanche; il est baissé sur elle, ne disant rien; elle, gémissant à peine. J'étais petit et j'ai gardé cette image que j'ai retrouvée plus tard chez les animaux de notre ferme. J'étais petit et pas dupe. Je savais la couleur blanchâtre de la semence pour l'avoir vue dans le hammam des hommes. J'étais petit et cela me dégoûtait. J'avais entrevu cette scène ridicule ou comique, je ne sais plus, et j'étais inconsolable. Ma tristesse ne me laissait aucun répit. Je courais pour oublier cette image ou l'enterrer dans la terre, sous un amas de pierres. Mais elle revenait, agrandie, transformée, agitée. Mon père était dans une position de plus en plus ridicule, gesticulant, balançant ses fesses flasques, ma mère entourant son dos avec ses jambes agiles, hurlant, et lui la frappant pour la faire taire, elle, criait encore plus fort, lui riait, ces corps mêlés étaient grotesques et moi, tout petit, assis sur le bord du lit, tellement petit qu'ils ne pouvaient pas me voir, petit mais réceptif, cloué par une espèce de colle très forte de la même couleur que la semence qu'éjecte mon père sur le ventre de ma mère, j'étais tout petit et collé sur le bois au bord du lit qui bougeait et grincait; mes yeux étaient plus grands que mon visage; mon nez avait pris toutes les odeurs; j'étouffais; je toussais et personne ne m'entendait...J'essayai de me décoller, de me lever et de courir vomir et me cacher...Je tirai et je n'arrivai pas à bouger...je tirai et m'accrochai, laissant sur le morceau de bois la peau de mes fesses..., je courais, mon derrière

en sang, je courais en pleurant, dans un bois à la sortie de la ville, j'étais petit, et je sentais que l'énorme membre de mon père me poursuivait, il me rattrapa et me ramena à la maison...Je respirai, je respirai encore..., toutes ces images sont loin à présent...²³

The patriarchal phallus is placed here at the origin of the child's anguish which develops with the castration complex. The father's penis is the pursuer and violator of the good mother, an image which creates fear in the child who assumes that his parents's copulation happens under the sign of violence and persecution. For this reason, sex and sexuality are often, if not always, linked to violence in Ben Jelloun's writing. In Freudian analysis the penis-anxiety is in the nature of a phantasy. Accordingly, the father's penis pursuing the child in the woods, as is described in the passage quoted above, is phantasmagorically linked with the scene of the rape in *La Nuit sacrée* which is also located in the forest. The overall tension of the protagonist of *L'Enfant de sable* and *La Nuit sacrée* which stems from the omnipresence of the castrating father and the absence of the caring mother leads to the former's impotence to unite and organise his/her self. Ahmed-Zahra's decentered subjectivity leads inevitably to a nihilistic solution. In the final chapter of *La Nuit sacrée*, Zahra leaves the world of reality and enters a more mystical and unreal world. It is the foggy atmosphere, used here as a theatrical device, which marks the transition from one world to the other:

Je marchais lentement le long de la plage déserte. J'avancais dans la brume. Je ne voyais pas plus loin que quelques mètres. En regardant en arrière j'avais l'impression d'être cernée par une ceinture de brume, enveloppée d'un voile blanc qui me séparait du reste du monde.²⁴

In effect, not only does the fog metaphorically suggest the separating screen between life and death but also signifies the white shroud which is customary for moslems to dress their dead with as is implied in the sentence "enveloppée d'un voile blanc."

The protagonist's achievement of unity is thus made possible only by death, which is symbolised by a heavenly light, "Tout d'un coup, une lumière forte, presque insoutenable, descendit du ciel...Elle chassa la brume. J'étais comme nue."²⁵ And as Zahra realises, only death could give her a clearer insight about her identity:

Tout devenait clair dans mon esprit. Je pensais qu'entre la vie et la mort il n'y avait qu'une très mince couche faite de brume ou de ténèbres, que le mensonge tissait ses fils entre la réalité et l'apparence, le temps n'étant qu'une illusion de nosangoisses.²⁶

It is therefore on a nihilistic point that *La Nuit sacrée* as well as Ahmed-Zahra's duality and ambiguity end. Ben Jelloun's inability to provide his protagonist, and by complementarity himself, with a united self resides in the underlying impossibility for such unity to happen. Consequently, opting for a nihilistic existence is Ben Jelloun's answer and solution to the fragmentation of the self.

Laila IBNLFASSI
University of London Guildhall

Notes

1 *L'Enfant de sable*, p.32

2 *L'Enfant de sable*, p.33

3 *L'Enfant de sable*, pp.33-34

4 *L'Enfant de sable*, p.34

5 Pierre Machery, *A Theory of Literary Production*, p.60

6 *L'Enfant de sable*, p.38

7 *La Nuit sacrée*, p.36

8 It is crucial to point out here that while preoccupied to express his protagonist's revenge against her male-ruled society, Ben Jelloun commits a crucial mistake by describing Zahra prostrating as she was leading the prayer for the dead. Unlike the other five prayers in Islam, the prayer for the dead does not include prostration and is performed in a standing posture.

9 Anthony Elliott, p.122

10 *L'Enfant de sable*, p.33

11 Elizabeth Wright, p.80

12 *La Nuit sacrée*, p.69

13 *La Nuit sacrée*, pp. 69-70

14 *La Nuit sacrée*, pp.76-77

15 *La Nuit sacrée*, p.77

16 In reality, women are never totally nude in the hammam; they keep their underwear on while moving around. They remove them discreetly before their final wash (they are almost always removed from a sitting position and from behind a screen comprised of buckets of water) then cover themselves with a towel.

17 *L'Enfant de sable*, p.36

18 *La Nuit sacrée*, p.112

19 *La Nuit sacrée*, p.91

20 *La Nuit sacrée*, p.35

21 *La Nuit sacrée*, p.46

22 *La Nuit sacrée*, p.83

23 *L'Enfant de sable*, pp.102-103

24 *La Nuit sacrée*, p.187

25 *La Nuit sacrée*, pp.187-188

26 *La Nuit sacrée*, p.189

Langues africaines et littérature

par Alain RICARD

Dans la critique post-coloniale, l'idée que le sujet colonial a trouvé une voix s'identifie avec la floraison, à partir de la fin des années cinquante d'une littérature africaine en anglais. Le présupposé de cette attitude est que le malheureux indigène ne trouvait rien à répondre à la domination coloniale" (Barber, 1994:9)

Le terme à la mode de post-colonie trahit autant qu'il sert: car en fait la vraie post-colonie ne serait-elle pas celle dans laquelle les langues coloniales auraient disparu ou seraient seulement des moyens de communication avec l'extérieur, et non des dimensions essentielles de l'identité? En ce sens il n'y a en Afrique que bien peu de post-colonies: y-en-a-t-il même une seule? Question que l'exemple tanzanien permettra de poser à nouveau, mais que le titre de mon exposé appelle: la vraie post-colonie sera celle dans laquelle la littérature se fera en langue africaine.

Africanisme et langues de l'Afrique

Le chercheur francophone éprouve, de plus, un malaise à devoir traiter des "langues africaines et des littératures", car enfin n'est il pas surprenant que l'on puisse souvent être africaniste en France sans connaître de langue africaine... Etrange situation, de moins en moins tolérable: certes le français est devenu une langue de l'Afrique, mais enfin ... Tout débat sur les langues de l'Afrique et les littératures gagne alors à dépasser l'opposition entre langue africaine et langue européenne et à se concentrer sur un certain nombre de questions théoriques de fond. L'écrivain n'écrit jamais comme il parle, et toute langue littéraire est une construction. De plus les langues africaines sont à des stades de développement variés qui font qu'il est absurde de traiter de la même manière le kiswahili et le wolof, ou le kiswahili et le kabiyé du nord du Togo . Je me permets ici de renvoyer à mon étude sur cette

question dans *Littératures d'Afrique noire* et de citer le tableau que je proposais après étude des diverses situations.

Il n'y a donc aujourd'hui, en cette fin du XXème siècle, que peu de langues disposant d'une production écrite importante (une bibliographie de plusieurs centaines de titres au moins) en des genres variés: religion, mais aussi grammaire, fiction, poésie écrite, voire textes scientifiques ou manuels techniques. Ces langues ont été aménagées, c'est à dire qu'elles ont fait l'objet d'un travail visant à compléter, mais aussi à uniformiser leur vocabulaire dans les divers secteurs des sciences et des activités humaines. Le résultat est une normalisation qui permet à la langue de devenir un objet culturel manipulable par des institutions comme les institutions éducatives de l'Etat moderne, avant tout soucieux de rationalité instrumentale. Il est alors possible de mettre au programme des textes écrits en ces langues, de faire passer des examens en étant sûr que correcteurs et candidats peuvent se référer au même corpus de termes dûment approuvés par une autorité reconnue... En voici la liste établie à partir d'un document de l'Unesco (Ngalasso, 1985) et de l'ouvrage de référence le plus récent (Mann, Dalby, 1987) :

Afrique de l'ouest: yoruba igbo haoussa
akan ewe

Afrique de l'est: kiswahili amharique arabe

Afrique du sud: sessoto zoulou xhosa
venda tsonga sepedi setswana seswazi
shona ndebele chichewa chibemba

Afrique des îles: malgache

(Ricard, 1995)

Je souhaite donc dans cette communication, après quelques réflexions générales, me pencher sur quelques uns des présupposés de l'étude des langues et littératures qui constituent, faute d'avoir été amenés au jour, autant d'obstacles à la compréhension des langues et littératures de l'Afrique. Je poursuivrai par des considérations sur l'état des littératures en langues de l'Afrique et sur les divers types de recherches possibles dans ce domaine.

La notion de post-colonie, qui a tant de succès dans les pays anglo-saxons, - et se prépare un bel avenir chez nous du fait de son ambiguïté, - en rejetant la colonisation aux oubliettes, devrait en effacer les conséquences culturelles. Or elle n'efface pas ces conséquences : au contraire elle les prolonge et les entérine, mais d'une façon subreptice. Elle fait encore plus reculer la connaissance des autres cultures comme le remarque fort justement Karin Barber:

" Il y a dans ces théories la perpétuation des présupposés de la critique "Commonwealth" (francophone dans notre domaine, note personnelle, ar), parfois intensifiés ...La post colonialité relègue l'indigène de manière encore plus efficace...La langue indigène est présentée comme tellement défavorisée , qu'elle en devient inutilisable et qu'elle pourrait même en mourir" ... (Barber , 1994: 4)

Pour écrire une langue il faut certes un instrument et une volonté , une graphie et un projet, mais il faut aussi une tradition écrite et une circulation écrite des idées, en somme toute une activité métalinguistique, trop souvent oubliée et qui constitue le soubassement de ce que nous entendons par littérature et qu'il est facile d'oublier si l'on se cantonne à l'étude de la littérature française ou francophone.

Des conditions d'émergence

Le métalangage littéraire est d'abord un mode particulier de lecture, faute duquel la lecture littéraire n'existe pas. Telle est aujourd'hui la question dans nombre de langues africaines, celles justement de mon tableau . comme l'écrit fort bien un universitaire zairois, spécialiste du kiswahili:

Pour que notre langue atteigne le niveau d'une langue de culture, il faut des productions de l'esprit qui véhiculent notre vision moderne du monde et un métalangage qui permette de parler de notre langue et des œuvres d'esprit de cette langue (Kasoro, 1988:14).

Il importe donc de créer un espace textuel dans lequel des lectures diverses seront possibles, y compris des lectures théoriques. Il faut de plus tout un contexte matériel, sur lequel il n'est pas inutile d'insister. Les instruments de travail font tout aussi défaut et cela tout autant dans l'étude des littératures francophones. Où sont les correspondances, les éditions de texte, voire les biographies qui apporteraient le minimum d'information nécessaires à une étude documentée? Trop de chercheurs ont préféré la modélisation abstraite au labeur ingrat de constitution d'un

ensemble de références et d'éléments d'information, faute desquels le travail littéraire reste dans le domaine de la fantaisie.

La faible connaissance des langues, et l'absence de travaux théoriques et critiques suffiraient à décrire une situation assez sombre; j'y ajouterais l'absence de travaux historiographiques comparatifs. Ainsi il est instructif de se demander ce qu'était la littérature africaine en 1900, en 1950 et aujourd'hui à la veille de l'an 2000.

Au début du siècle les productions intellectuelles africaines étaient surtout des transcriptions de contes. Le nombre des monographies ethnographiques était infime, et les voyageurs avaient surtout à cœur de ramener des contes: ainsi les contes destinés à Kalulu, le serviteur de Stanley ou les Fables du Baron Roger, ancien gouverneur du Sénégal. Cette omniprésence du conte était évidemment à mettre en rapport avec une certaine vision des Africains comme de grands enfants et elle a persisté longtemps. Comment expliquer que des travaux aussi novateurs que ceux d'Arbousset ou de Casalis sur la poésie d'éloges n'aient connu aucun succès? Les Africains n'avaient par eux mêmes pas encore pris la parole, à de rares exceptions près dont Tiyo Soga, et les premiers essais en sessoto qui datent des dernières décennies du siècle précédent.

En 1950 seuls trois romans étaient paru en français; en anglais, par exemple, aucun roman nigérian n'était paru. A cette époque la production en langues africaines dominait la production en langues européennes au Nigéria, en Afrique du Sud, mais aussi au Tanganyika. Les travaux parus à la fin des années cinquante et au début des années soixante font une large place à la littérature en langues africaines. Les noms de Fagunwa (Nigéria), Shaaban Robert (Tanzanie) ou Mofolo (Lesotho) dominent le premier demi siècle et le début des années cinquante. Une problématique centrale est celle de la traduction, voire de l'autotraduction: le premier romancier noir sud-africain anglophone, Sol Plaatje, est aussi écrivain en setswana; le premier romancier ougandais, Okot p'Bitek, écrit en anglais et en acholi. HampatÈ Bâ, ou Kagame produisent autour des années cinquante des œuvres dont le foyer essentiel est une confrontation entre langues, cultures et religions africaines et européennes. En d'autres termes Senghor et les poètes de la Négritude (rappelons que dans l'Anthologie de 1948 il n'y a que trois poètes d'Afrique noire et trois poètes malgaches) ne peuvent, malgré leur talent et leur succès rendre compte de la situation des littératures de l'Afrique. Les poètes de la négritude détournent plus qu'ils n'attirent l'attention sur la poésie dans les langues de l'Afrique. Où sont leurs

transcriptions? leurs traductions? Ils saluent des langues qu'ils ne prennent pas la peine de transcrire. Faisons une exception pour Rabearivelo, présent dans l'Anthologie de 1948, dont toute l'oeuvre est centrée sur la traduction, mais s'achève dans l'impassé du suicide.

Cette situation de domination des littératures africaines appartient au passé. Aujourd'hui nous avons deux domaines distincts: d'un côté l'effort pour procurer des éditions de textes en langues africaines, souvent recueillis oralement, mais parfois transcrits à partir de manuscrits (SELAF, Classiques africains, Oxford Library of African literature); de l'autre une production largement destinée au marché scolaire d'oeuvres en langues africaines. Entre ces deux secteurs existe peu de communication. Je peux témoigner du refus opposé par la commission de la langue ewe au Togo à la proposition de mise au programme de textes de spectacles oraux parlés dans la langue urbaine (Akam, Ricard, 1981).

La question de la poésie

Elle est bien au centre de la question de la littérature, c'est à dire de l'exercice créateur du langage et de son lien avec la création orale. Pour Paul Zumthor, dont je suivrai l'analyse dans l'*Introduction à la poésie orale* (1982), il importe de distinguer plusieurs formes d'oralité : tout d'abord une oralité archaïque, "mythique", primitive, qui ne se rencontre plus, mais fait office de type idéal, ou de référence. Ensuite une oralité mixte, faite d'un mélange de culture écrite et de culture orale et dont les conteurs, chez nous et souvent en Afrique, sont les représentants: ils savent lire, mais racontent....Enfin une oralité médiatique, qui passe par la radio, les disques, voire la télé, c'est à dire des média qui en tant qu'institutions lourdes de communication n'ont pas ce caractère "immédiat" qui est justement le propre de la récitation orale, ou de la représentation d'un poème. En somme il y aurait une oralité de la mémoire, très souvent mixte et une oralité médiatique. Parler d'oralité aujourd'hui à propos de la jeunesse africaine n'a donc pas du tout le même sens qu'il y a 50 ans. L'oralité était une garantie de mémoire; elle est souvent aujourd'hui une manifestation d'amnésie, si elle calque son fonctionnement sur les média audiovisuels. L'oralité ne garantit donc rien. Ces confusions fréquentes sur la notion d'oralité se doublent ou se combinent avec une notion extrêmement floue du rythme voire avec une incompréhension de la notion de rythme, alors qu'il s'agit de la place du sujet dans le discours, de son inscription, qui est d'abord une question

historique et non de formule sonore. Lisons ce qu'en dit Henri Meschonnic, dont les travaux nous paraissent apporter le cadre théorique le plus approprié à la compréhension de la poésie en Afrique:

les relations du rythme et des méthodes pour le définir exposent l'enjeu épistémologique des sciences humaines, enjeu non seulement poétique mais politique des pratiques littéraires... dans le politique jusqu'à la politique...

le rythme dans le langage n'est pas une notion technique à laisser à la seule technique. Aux spécialistes du vers. La théorie du rythme doit choisir entre la reproduction de son ordre ancien, qui se continue et s'enseigne partout, avec des variantes et la négation de cet ordre...

La critique a donc une double difficulté: découvrir, établir son utopie et résister à l'occupation actuelle. (Meschonnic, 1982: 16)

Ces citations me semblent montrer assez clairement que la question du rythme doit se poser dans un contexte global de place du sujet producteur dans l'histoire. Conscience poétique et conscience théorique vont de pair et nous devons ici déplorer la faiblesse des études comparatives sur les littératures en langues africaines, et en particulier sur cette question de la poésie. D'où le débat sur la question de l'épopée en Afrique noire. Il s'agit en somme de savoir où sont les longs textes poétiques racontant les exploits de héros du passé. il y en a peu, parce que leur recueil et leur édition suppose un énorme travail: ce que comprendra J.P.Clark (1977) mais peu d'autres chercheurs le suivront...

Littérature générale et littératures de l'Afrique

Ce travail d'édition, de traduction de sa propre tradition littéraire, que certains font sur leur patrimoine oral, d'autres le font sur leur patrimoine littéraire écrit: ainsi Wole Soyinka, on le sait, a dès 1968 traduit un roman du yoruba. C'est là un signe d'une grande importance. Encore une fois l'essentiel est de faire émerger les littératures en langues de l'Afrique aux problématiques de la littérature générale, et pour cela de les traduire: force est de constater que bien peu a été fait. Nous avons ainsi la chance de disposer en français de la traduction d'un roman ewe, qui domine la production en cette langue, et a longtemps été au programme des examens dans cette langue: *Agbezuge*. Cette oeuvre circule aujourd'hui sous une forme en partie orale: beaucoup l'ont lue et ses personnages sont devenus des héros quotidiens de la communauté ewephone de l'est du Ghana et du Togo. On mesure mieux à lire ces œuvres qui ont accompagné l'histoire de leur pays combien il est réducteur d'opposer une

littérature qui exalterait la communauté africaine et qui serait en langues africaines et une littérature de la dispersion et du conflit qui serait en langues européennes, opposition à laquelle Ngugi et ses épigones sacrifient trop souvent. Ce roman ewe, tout comme les romans de Fagunwa, témoigne d'un monde de violence, de conflits, de la quête d'une sagesse qui est loin d'être livrée avec la tradition... Ces textes en langues africaines sont passionnats parce qu'ils témoignent d'une invention éthique et non parce qu'ils nous livrent une sagesse ancestrale, qui se réfugie trop souvent dans les versions de la tradition adaptées en langues européennes.

Les romans de Mofolo - qui est sans doute avec son *Pélerin de l'Orient* (1906) le premier romancier de l'Afrique et en tout cas avec *Chaka* (1925) le premier best seller international tiré d'une langue africaine - sont des textes qui montrent une nette prise de distance avec la tradition critiquée pour sa violence et sa cruauté, en même temps qu'une fascination pour une tradition innovante comme celle des Zoulous. On sait que Mofolo fut l'élève de la Mission de Paris et qu'il vécut dans l'atmosphère d'admiration pour l'œuvre du roi sotho Moshoeshoe. Or il écrit un livre sur Chaka, héros zoulou, menace ancienne pour les Bassoutos; il y là une mise en perspective de la tradition, une prise de distance par rapport au simple point de vue épique qui est spécifique du roman et de sa capacité polyphonique. Les voix de la tradition sont multiples et le chant de louange ou le chant épique n'en font entendre qu'une seule à la fois: le roman en fait entendre plusieurs. Les essais d'Albert Gérard ont indiqué ces pistes de lecture, ont cherché à situer l'histoire littéraire africaine dans le cadre de l'histoire littéraire générale et ils constituent le socle indispensable à toute étude sur ces questions.

Conclusion

C'est aussi dans l'œuvre d'Albert Gérard que nous trouvons une interrogation sur l'avenir des littératures en langues de l'Afrique et je fais mienne cette interrogation. Je pense tout d'abord que l'avenir de ces littératures, en Afrique même, est en partie lié à la façon dont ces textes seront étudiés, voire traduits dans le reste du monde. Il est essentiel de déprovincialiser la littérature en igbo ou en xhosa. Cela sera plus facile pour les littératures de l'Afrique australe, mais cela doit être fait pour toute l'Afrique. Il appartient donc aux Africanistes francophones de militer pour que l'on puisse apprendre les langues africaines en français. L'avenir de la francophonie est aussi l'avenir des sciences africanistes qui se font en français. Nos amis anglais comprennent bien dans quel état

d'esprit je lance ces remarques. Si le français est une langue de l'Afrique il importe de faciliter son dialogue avec les autres langues de l'Afrique et non de lui concéder un quelconque monopole de l'écriture dans des régions où le plurilinguisme excluerait toute possibilité d'expression en langue africaine; je crois que la pratique de la traduction doit être un premier pas dans la réflexion métalinguistique sur les langues de l'Afrique et que ce type de réflexion peut beaucoup pour changer leur statut et leur situation institutionnelle.

Les difficultés des écrivains en langues africaines sont aujourd'hui très grandes, y compris dans des états monolingues où elles ne devraient pas exister comme l'Ethiopie, Madagascar, voire la Tanzanie qui présente sur le papier la situation la meilleure.

Il est difficile de publier et l'aide extérieure ne va pas d'abord à la littérature. Des langues comme l'ewe au Ghana ne voient plus sortir de nouveaux ouvrages. La question peut se poser: pourquoi un écrivain choisirait-il de publier dans une langue africaine et non dans une langue européenne? un choix nationaliste a-t-il aujourd'hui le même sens dans un contexte de dépendance accrue de la communauté internationale? La situation tanzanienne illustre jusqu'à la caricature une telle situation: le principal romancier est aujourd'hui au Botswana et le principal dramaturge refuse de publier depuis 10 ans. Leur principal problème est à notre sens la difficulté à faire fonctionner un milieu littéraire autonome en Tanzanie et en kiswahili: si la critique est sous la domination des professeurs d'idéologie ou de religion, les ouvrages ne seront pas mis au programme, donc ne seront pas vendus et la carrière de nos créateurs risque de tourner court en l'absence de traductions de qualité qui diraient au reste du monde la pertinence de leur propos et permettraient leur survie en tant qu'écrivains légitimes... Il est inutile de se voiler la face devant les difficultés de ces créateurs. Le marché anglophone ou francophone présente, pour peu que le créateur soit nanti d'un capital universitaire, des attraits que le marché de l'édition locale, seule à publier en langue africaine, est loin d'avoir. La situation d'Ebrahim est elle une exception ou la norme future? Kezilahabi, Mungoshi, Msimang, Isola qui écrivent en kiswahili, en shona, en zoulou, en yorouba, et sont tous universitaires occupent des positions difficiles à tenir, mais ils sont sur le front culturel principal: la création africaine contemporaine est faite aussi par eux. La situation défavorisée faite aux langues dans lesquelles ils écrivent ne sera pas permanente. Ils montrent concrètement comment peut vraiment exister un monde pluriel. Je crois qu'il est bon d'appeler de nos voeux les traducteurs qui nous les feront

connaitre: Kezilahabi est traduit et publié en italien, Mungoshi va être publié en français: il reste beaucoup à faire!

Alain RICARD

CNRS, Bordeaux

Bibliographie

(on trouvera dans RICARD, 1995, les références à tous les auteurs d'ouvrages en langues africaines cités).

AKAM (Noble), RICARD (Alain), édité par, *Mister Tameklor* suivi de *Francis le Parisien*, Paris, Selaf, 1981

BARBER (K), 'African language literature and post-colonial criticism,' ms. 30 pp. to be published, *Research in African Literatures*.

CLARK (J.P.), *The Ozidi Saga*, Ibadan: Oxford University Press/Ibadan University Press, 1977.

GERARD (Albert), *Littératures en langues africaines*, Paris, Mentha, 1992

KASORO (Tumbwe), *La Crédation d'un métalangage critique en kiswahili, position du problème au Zaïre*, Bulletin des études africaines, 1988, 8, 15.

MESCHONNIC (Henri), *Critique du Rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

OBIANIM (Sam), *Agbezuge*, traduit de l'ewe par S.A. Amegbleame et M. Ahiaeve et S.A. Zinsou, Paris, Karthala, 1988

RICARD (Alain), *Littératures d'Afrique noire: des langues aux livres*, Paris, CNRS/Karthala, 1995

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris:Le Seuil, 1982.

