



*Contributors to this volume:*

Shona POTTS  
Queen's University of Belfast

Katherine PRATT  
University of Glasgow

Daniele TRANQUILLE  
Mahatma Ghandi Institute, Mauritius

John CONTEH-MORGAN  
Ohio State University

Pierre-Philippe FRAITURE  
Oxford Brookes

Pat LITTLE  
St. Patrick's College, Dublin

Théo ANANISSOH  
Düsseldorf

Naaman KESSOUS  
and Andy STAFFORD  
Lancaster University

Marie-Dominique LE RUMEUR  
Cantabria

Celia BRITTON  
University of Aberdeen

Daniel LANÇON  
Tours

Aedín NÍ LOINGSIGH  
Trinity College, Dublin

Pat CORCORAN  
Roehampton Institute

Abdellah HAMMOUTI  
Université Mohammed  
Premier, Oujda

Pius NGANDU Nkashama  
Paris III

David MURPHY  
Trinity College, Dublin

Michael SYROTINSKI  
Aberdeen

The ASCALF Year Book was printed by  
The Book Factory, London N7 7AH.



# YEAR BOOK

# 4

# 2000

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

**IN MEMORY OF BRIDGET JONES (1935-2000)**  
**FOUNDER MEMBER OF ASCALF AND PIONEER OF**  
**FRANCOPHONE CARIBBEAN STUDIES**

## Contents

|                                                                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| The ASCALF Yearbook                                                                                                                                                                  | v   |
| The Association for the Study of Caribbean and African Literature in French                                                                                                          | vii |
| Charles FORSDICK (University of Glasgow)<br>Sam HAIGH (University of Warwick)<br>Introduction                                                                                        | 1   |
| <b>Genre et histoire</b>                                                                                                                                                             |     |
| Shona POTTS (Queen's University of Belfast)<br>Genre crossing possibilities in Alioum Fantouré's <i>Le Cercle des Tropiques</i>                                                      | 7   |
| Katherine PRATT (University of Glasgow)<br><i>Comblant les béances de la mémoire collective</i> : history, genre and orality in the novels of Assia Djebar                           | 21  |
| Danielle TRANQUILLE (Mahatma Ghandi Institute, Mauritius)<br>Genres, histoire et idéologie: réflexion sur la parole de l'homme de couleur dans la littérature d'expression française | 30  |
| <b>Vers une nouvelle définition des genres</b>                                                                                                                                       |     |
| Celia BRITTON (University of Aberdeen)<br>Fictions of identity and identities of fiction in Glissant's <i>Tout-Monde</i>                                                             | 47  |
| Daniel LANÇON (Tours)<br>Edmond Jabès, Ahmed Rassim et la question du genre en poésie francophone d'Égypte                                                                           | 60  |
| Aedín NÍ LOINGSIGH (Trinity College, Dublin)<br><i>L'Homme qui enjamba la mer</i> and the Immigrant's Voyage of Exile                                                                | 74  |
| <b>Genres cinématiques</b>                                                                                                                                                           |     |
| David MURPHY (Trinity College, Dublin)<br>Alternative Media/Alternative Genres in Sembene's novel and film, <i>Xala</i>                                                              | 89  |
| Michael SYROTINSKI (Aberdeen)<br>Creative bigamy in Tierno Monénembo's <i>Cinéma</i>                                                                                                 | 100 |

## Texte et oralité

- John CONTEH-MORGAN (Ohio State University)  
From Oral Epic Performance to Modern Francophone Stage  
Drama: A Study of Eugène Dervain's *La Reine scélérate* 113

- Pierre-Philippe FRAITURE (Oxford Brookes)  
Les contes congolais de Henri Cornélus 123

- Pat LITTLE (St. Patrick's College, Dublin)  
Oral culture and Cheikh Hamidou Kane's *L'Aventure ambiguë* 136

## Instabilité générique et Transgénéricité

- Théo ANANISSOH (Düsseldorf)  
L'instabilité générique chez Sony Labou Tansi 155

- Naaman KESSOUS and Andy STAFFORD (Lancaster University)  
Récit, monologue, polemique dans *Les Oranges* d'Aziz Chouaki 168

- Marie-Dominique LE RUMEUR (Cantabria)  
Le Bon, la Belle, la Bête: *Le Bacoulou* de Gérard Etienne 179

## Genre et narration

- Pat CORCORAN (Roehampton Institute)  
Stratégies de narration et structure du roman: *Le Pleurer-Rire*  
de Henri Lopes 199

- Abdellah HAMMOUTI (Université Mohammed Premier, Oujda)  
La problématique des genres dans le roman marocain  
d'expression française: cas de *Légende et vie d'Agoun'chich*  
de Mohammed Khair Eddine et de *La Nuit de l'erreur*  
de Tahar Ben Jelloun 215

- Pius NGANDU Nkashama (Paris III)  
Narrateur et narratologie à travers la mimésis littéraire 234

## THE ASCALF YEARBOOK

The *ASCALF Yearbook* is an annual publication, and aims both to disseminate some of the research work presented at the Association's annual conference and day workshops, and to publish other interesting material in the field of francophone and postcolonial literature. It publishes substantial articles which represent important contributions to the knowledge of this specialised field and as such is complimentary 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 Editorial Board, and may also be submitted to independent referees. Articles should be submitted in two copies, presented according to the norms of the MHRA style handbook, and accompanied by a disk in Word for Windows format.

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

Sam Haigh (General Editor, *ASCALF Yearbook*)

Department of French Studies

University of Warwick

Coventry CV4 7AL

UK

Tel: (44) (0)24 7652 3335

Fax: (44) (0)24 7642 4679

Email: samantha.haigh@warwick.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*
- reduced conference fee
- invitations to informal workshops on aspects of African and Caribbean literature held at various venues throughout the year

Annual membership fees for 1999-2000 academic year are £25 for salaried individuals and institutions and £10 for students and non-salaried individuals.

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

Dr Nicki Hitchcott  
Department of French  
University of Nottingham  
University Park  
Nottingham NG7 2RD, UK

### ASCALF Committee

(as elected at the AGM of November 1999)

|                       |                                               |
|-----------------------|-----------------------------------------------|
| President:            | Peter Hawkins (University of Bristol)         |
| Vice-President:       | Dr Bridget Jones (Roehampton Institute)       |
| Secretary:            | Denise Ganderton (University of North London) |
| Treasurer:            | Dr Charles Forsdick (University of Glasgow)   |
| Minutes Secretary:    | Dr Pat Corcoran (Roehampton Institute)        |
| Membership Secretary: | Dr Nicki Hitchcott (University of Nottingham) |
| Publicity Officer:    | Fred Asford Okai                              |

|                    |                                                                                                                                                                               |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Website:           | Dr Jane Lee (University of Exeter); Dr Marie-Annick Gournet (University of the West of England)                                                                               |
| Bulletin Editors:  | Dr David Murphy (Trinity College, Dublin); Aedín Ní Loingsigh (Trinity College, Dublin)                                                                                       |
| Yearbook Editor:   | Dr Sam Haigh (University of Warwick)                                                                                                                                          |
| Committee Members: | Dr Mary Gallagher (University College Dublin); Dr Laïla Ibnlfassi (London Guildhall University); Kossi Kunakey; Samantha Neath; Dr Ethel Tolansky (University of Westminster) |

## Introduction

Les articles qui constituent ce numéro double du *Yearbook* ont été pour la plupart présentés pour la première fois au colloque ASCALF sur les 'Nouvelles Approches du Genre dans l'Afrique Francophone et aux Antilles' qui a eu lieu à l'Université Glasgow du 15 au 17 avril 1999. Grâce à la diversité et à l'envergure de ce volume, ce *Yearbook* devrait certainement ouvrir quelques nouvelles perspectives, tout en contribuant à l'exploration des questions de genre.

Les articles vont tenter de répondre à la problématique du genre littéraire dans le texte francophone. Notre point de départ pourrait être une considération des enjeux de l'adoption des formes occidentales en dehors de la France et une considération des enjeux de l'adaptation de ces formes aux besoins des diverses cultures francophones. Une explication centralisée et fondée sur cette influence occidentale: *adopt, adapt, adept* – adopter, adapter, devenir adepte – semble au premier abord séduisante; un tel point de départ risque, pourtant, d'obscurcir une question fondamentalement problématique et complexe. Une réflexion sur les genres littéraires dans leurs avatars africains, antillais et mauriciens contemporains doit bien sûr prendre en compte des questions d'importation de formes littéraires. Mais il faut d'abord se demander: comment peut-on être (par exemple) romancier dans une culture où le roman est une forme exotique, connue depuis peu? Nous pouvons y répondre, et cette réponse sera développée au cours de ces articles, que la rencontre de cultures et de langues est en même temps une rencontre de genres, une exploration de genres, voire même une formation de genres. Ce qui en résulte nous informe sur toutes les cultures et les traditions littéraires qui s'entremêlent et s'infilrent les unes dans les autres d'une façon rarement égale mais quand même réciproque. La notion du genre n'a jamais été si perceptible qu'au moment où elle se trouve critiquée ou menacée. Nous voilà maintenant peut-être à un tel moment. Dans son *Traité du Tout-Monde*, Edouard Glissant représente la littérature post-coloniale comme 'une infinie variété de genres possibles', comme de nouvelles poétiques qui 'réinventent allègrement les genres, les mélangeant sans retenue'. Depuis longtemps, ce métissage générique fonctionne entre cultures dans les deux sens. Quand on considère les rapports entre le texte et l'oralité, par exemple, pour citer un des thèmes principaux de ce colloque, il faut considérer

non seulement l'adaptation d'une culture orale aux besoins du texte mais également les implications de ce contact sur la littérature coloniale elle-même.

Les littératures africaine, antillaise et mauricienne d'expression française naissent de ce contact. Il n'est donc pas étonnant que les œuvres des écrivains – ceux qui tentent de transformer en directions nouvelles les enjeux de ce contact et de ses conséquences – manifestent souvent une incertitude, une instabilité générique. D'une part, le fait d'être hors-catégorie – comme, par exemple, *Les Oranges* d'Aziz Chouaki (dont parlent Namaan Kessous et Andy Stafford) – libère le texte d'une certaine critique formaliste qui ne sert qu'à restreindre la production littéraire à des catégories étroites et pré-établies. D'autre part, cette instabilité ou cette pluralité générique mène à ce que Sembene (étudié de près dans l'article de Michael Syrotinski) appelle la 'bigamie créatrice' – pour lui, les rapports entre roman et cinéma – mais qui pourrait décrire en même temps un procès qui s'élargit aux rapports entre toute une gamme de formes narratives et littéraires. Comme Théo Ananissou le constate chez Labou Tansi, c'est cette profusion riche ou créatrice elle-même qu'il faut explorer et non pas la pluralité générique toute seule. D'une poétique des genres jusqu'à une politique post-coloniale des genres, les articles vont considérer toute une gamme de questions et permettront sans doute des échanges animés et des aperçus inattendus.

Ce mélange, cette incertitude, cette instabilité générique – tous ces aspects font partie en même temps, il faut le reconnaître, de la littérature française de France – et surtout du roman contemporain qui cherche à s'approcher de la biographie, de l'autobiographie ou de l'autofiction et – dans un retour au récit – de l'Histoire. C'est peut-être même aujourd'hui le propre des œuvres littéraires importantes, ambitieuses, que d'être mixtes par nature, tandis que la paralittérature, elle – c'est-à-dire les romans de gare, par exemple – respecte fidèlement les définitions et les cloisonnements génériques. Pour emprunter une expression à Dominique Combe, c'est comme si la 'généricité' était devenue inversement proportionnelle à la 'littérarité'. On n'a pas le temps ici de rabâcher les débats sur les rapports entre ce qui est post-moderne et ce qui est post-colonial. Il faut cependant constater que la notion du genre – qui semble actuellement si complexe et problématique – l'a toujours été dans le contexte du texte francophone. Glissant parle d'un 'état nouveau de littérature' où 'l'ancienne et si féconde division en genres littéraires ne constitue peut-être plus loi'. Selon lui,

l'histoire des genres n'est pas nécessairement celle de leur décadence, selon une loi de dégradation formelle. L'hybridisation des genres permet à la littérature de se renouveler, permet à de nouvelles formes de voir le jour. C'est par le refus et la transgression que les genres modernes se constituent. Dans son livre *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, publié en 1998, Jean-Marc Moura constate alors que la littérature post-coloniale est le 'Nouveau Roman de l'âge global'. Sous cet angle-là, ce qui nous a frappé à la lecture de ces articles, c'est la remise en question totale de la notion du genre qu'ils explorent. Cependant, ce sont bien plutôt les définitions normatives que la tradition rhétorique et esthétique a imposées aux genres qui semblent aujourd'hui dépassées, bien plus que le concept lui-même. Une ré-examen de la notion du genre nous indique encore une fois l'importance – aux études françaises et aux études littéraires contemporaines – de ces littératures d'expression française auxquelles l'ASCALF continue à consacrer ses efforts.

Cette publication n'aurait pas été possible sans l'aide du Département de Français de l'Université de Warwick et du John Robertson Bequest Fund de l'Université de Glasgow. Qu'ils soient remerciés chaleureusement de leur soutien. Nous sommes spécialement reconnaissants à Mme. Jackie Thompson de son assistance pour l'édition de ce volume.

Charles Forsdick (University of Glasgow)

Sam Haigh (University of Warwick)

**GENRE ET HISTOIRE**



## Genre crossing possibilities in Alioum Fantouré's

### *Le Cercle des Tropiques*

by Shona POTTS

Writing in 1997, Lilyan Kesteloot states that: 'Depuis les années 1980, et plus encore les années 1990, le roman africain et notamment francophone a subi une mutation profonde'.<sup>1</sup> Referring to works by authors such as Sony Labou Tansi, Boubacar Boris Diop and Tierno Monénembo among others, Kesteloot explains that, inspired by the African continent's social and political situation, 'tous sont d'un pessimisme impressionnant et offrent de l'univers africain une vision à la fois chaotique et sans issue'.<sup>2</sup> The 'mutation profonde' of the subject matter of the contemporary African novel in French described by Kesteloot is clearly reflected in its narrative techniques, the fragmentation and violence of which can be traced, undoubtedly, to developments in the novel which took place in the late 1960s and 1970s. Yambo Ouologuem's *Le Devoir de violence*, published in 1968, is typically cited as the ground-breaking novel of its generation in the way the violent nature of its subject matter is mirrored on the page as the author calls into question the writing by African authors which has gone before. One novel which is frequently overlooked, however, in critical assessments of this dramatic period in the history of the African novel in French, is Alioum Fantouré's *Le Cercle des Tropiques*. Although superficially far less innovative in its narrative technique than *Le Devoir de violence*, the position of this novel at the crux of the development of the African novel in French is worthy of consideration. Those critics who have examined *Le Cercle des Tropiques* have, perhaps understandably, tended to focus on the powerful second half of the novel with its damning satire of Sékou Touré's regime in Guinea through the portrayal of 'the politics and social and human consequences of the postcolonial government of a pernicious African dictator, Baré Koulé'.<sup>3</sup> While this interpretative bias reflects Fantouré's interest in the critique of post-colonial governments through the novel form, it would seem to deny the text of much of its narrative interest. While the significance of *Le Cercle des Tropiques* as a political novel which uses the gloss of fiction in order to satirise an on-going

historical situation cannot be denied, before examining this aspect of the novel, it is worth exploring the variety of other narrative genres which can be identified within it. According to Thomas E. Beebee: 'the truly vital meanings of a text are often contained not in any specific generic category into which the text may be placed, but rather in the play of differences between its genres'<sup>4</sup> and it is the play between different genres in *Le Cercle des Tropiques* which will be of interest here. *Le Cercle* is at once *roman de formation*, novel of exile and displacement, historical novel and political satire.

*Le Cercle* is essentially a realist text which relies upon an ostensibly factual account of events. The novel is set in the fictionalised country of *Les Marigots du Sud* and is the retrospective first person narrative of the peasant boy Bohi Di. The text is divided into two distinct halves, the first of which describes the journey of Bohi Di to the country's capital, Porte Océane, recounting his adventures en route and his subsequent disillusionment with the poverty, unemployment and corruption of the capital city.

However, the differences between Alioum Fantouré's text and the semi-autobiographical genre favoured by African writers in the 1950s can be identified initially in his portrayal of rural Guinean society. While Camara Laye's seminal text, *L'enfant noir*<sup>5</sup> portrayed a pre-independence Guinea in which family and community were central, emphasised in the dedication of the novel to his mother, Alioum Fantouré's protagonist has never known a maternal figure. While the father figure in Camara Laye's novel is a heroic figure, invested with spiritual powers, Bohi Di's father suffers from ill-health and dies when the boy is still a child. This death constitutes not only a physical ending but also Bohi Di's break with the community of his childhood.

As Jingiri Achigiri asserts, Camara Laye's Kouroussa is a site of communal solidarity:

Rien n'est aussi paisible et harmonieux que cet innocent roman qui évoque la vie heureuse d'un enfant jouissant de la pleine sécurité de son milieu familial. L'ambiance et la vie quotidienne à Kouroussa... sont

celles d'une communauté stable et cohérente, dont tous les membres se connaissent et entretiennent des relations d'excellent voisinage.<sup>6</sup>

Rather than being supported by the community in his early misfortune, however, Fantouré's central character is repeatedly exploited, the victim of his own naïveté. The departure of Bohi Di is precipitated by his desire to flee difficult home conditions: in order, he explains that he should: 'ne plus souffrir de souffre-douleur aux adultes'.<sup>7</sup> The primary importance of the family would appear to have been replaced by a culture which privileges the individual. In *Le Cercle des Tropiques*, there is no idealised maternal home to which the protagonist may return. Bohi Di is forced to remain on the margins of existence. His is essentially a narrative of displacement and exile. His is a home to which he can never return as it never in fact existed, even prior to his departure. The possibility of return is therefore constantly deferred (and it is worth noting Alioum Fantouré's own condition of exile as a Guinean author working in France). According to Ngugi wa Thiong'o, 'the situation of the writer in twentieth-century Africa mirrors that of the larger society. For if the writer has been in a state of exile – whether it is physical or spiritual – the people themselves have been in exile to their economic and political landscape'.<sup>8</sup>

The main reason for which Bohi Di cannot build a life and a future for himself in the city is the fact that he constantly hankers after a previous existence to which he cannot return. As Trinh T. Minh-ha explains:

Home, for the exile and the migrant can hardly be more than a transitional or circumstantial place since the 'original' home cannot be recaptured, nor can its presence/absence be entirely banished in the re-made home.<sup>9</sup>

The journey Bohi Di undertakes to find his wife and daughter once he has finally found employment in the city is a deceptive experience which underlines the extent to which the world in which Bohi Di has been living is one of illusion. The image of the moment of reunion has been Bohi Di's source of inspiration throughout his troubled early years in the capital. However, in an instant, these dreams of reunion are

shattered. The young man cannot bring himself to meet his wife's new husband, an event which would confirm his loss. Instead, he consoles himself with the belief that his wife has remarried only at the behest of her family, an example of Bohi Di's refusal to accept responsibility for events and his constant self-deception.

A text which could have been interpreted as a relatively straightforward *roman de formation*,<sup>10</sup> the tale of the peasant who travels to the city in search of financial security and is exposed to hardship, learning of the corruption and cruelty of urban life, has revealed itself to be somewhat more complex. The movement through space and time of Bohi Di's journey towards the city does indeed mirror his personal growth. Alioum Fantouré would appear, however, to be writing at once within and against the *roman de formation*. In the tradition of the African novel in French, the *roman de formation* typically recounts the experiences of young Africans who travel to the metropole and experience the disillusionment of physical and psychological exile from their native land and a failure to integrate into the metropolitan culture they encounter. Bohi Di travels only within his own country, yet the experience of exile is equally strong. Already, for Bohi Di, during his journey, the experience of a small town is an alienating one. Describing his visit there, he explains: 'J'avais l'impression de passer d'un monde à un autre' (*Le Cercle*, p. 13). This town is already, for the young man, a site of otherness, of Westernisation:

La majorité des habitants portait des pantalons, des chemises, des chaussures en plastique achetés avec de l'« argent », au lieu des caftans, des boubous et des pantalons bouffants auxquels j'étais habitué. On pouvait donc entrer dans une boutique et choisir. On me l'aurait dit, je ne l'aurais jamais cru. (*Le Cercle*, p. 13)

Within the local community, this is the site of power. The Other for Bohi Di is not only the colonial outsider but rather, more significantly, his fellow Africans. In this novel, Alioum Fantouré draws a striking parallel between conditions under the colonial regime and the first post-independence governments in Africa.

Discussing what she refers to as the 'roman régionaliste', Lilyan Kesteloot concedes that: 'Dans la plupart de ces romans, le monde traditionnel demeure cependant comme une base de référence à laquelle on se réfère en cas de crise, quand se perdent les repères'.<sup>11</sup> In *Le Cercle des Tropiques*, however, life in the countryside as we have seen is devoid of a sense of community. During his journey to the capital, Bohi Di joins another group of peasants and the struggle for survival in the countryside is portrayed in all its harsh reality of back-breaking labour and early death. When the difficulties of raising a harvest in the face of the cruel natural elements have been overcome, the peasant population finds itself exploited by uninvited visitors come to share in the fruits of their labours:

En effet, nous reçûmes les premières visites de citadins, de villageois, de vagues amis, de marabouts, de notables, de fonctionnaires indigènes, de charlatans, de colporteurs, de diseurs de bonne aventure, toutes sortes de commensaux qui se rappelaient soudain l'existence de notre hameau. Nos visiteurs passaient une nuit chez nous, nourris, logés, blanchis, puis le lendemain exposaient leurs petites misères, proposaient leurs avantages matériels ou moraux à monnayer... Il était bien entendu qu'ils reviendraient à la même date aux prochains récoltes. (*Le Cercle*, p. 13)

When the meagre leftovers after this invasion are taken to the local town to be sold to merchants, there is further exploitation as the merchants work together in order to give the peasants the lowest possible price for the grain, leaving them nothing to live on:

Quelqu'un demanda: « Qu'allons-nous faire? » Cette question M'enleva les dernières illusions. Il restait à peine assez d'argent pour payer les impôts et les notables... Le chef du village, se retranchant derrière la forteresse de l'administration, prétendait que « les toubabs ne seraient pas contents si les impôts n'étaient pas payés ». (*Le Cercle*, p. 15)

The colonial authorities serve as a mask behind which the exploitation of African by African can be concealed.

Bohi Di has no patience with the resignation of his fellow peasants. His own behaviour repeatedly serves to alienate him from his fellow Africans, however; his unwillingness and inability to participate in shared labour is significant in contributing to his exclusion from the community he joins during his travels. He himself comments: 'Tout autre enfant du hameau aurait trouvé ce travail normal, mais moi, je trouvais ce labour inhumain' (*Le Cercle*, p. 32). Bohi Di is pious, making a virtue of his fidelity and upright moral conduct, yet is also gullible, an outsider in all situations and essentially an apolitical figure who reacts to events around him rather than initiating them. Bohi Di consistently presents himself as the unwitting victim of circumstances which are beyond his control: 'J'avais oublié que je n'étais qu'un pion sur un invisible échiquier'; 'En vérité, je ressemblais à un malheureux boeuf fatigué qu'on transportait à l'abattoir' (*Le Cercle*, p. 82). The individual appears to be impotent both on a personal level and in the face of larger political forces.

Dorothy Blair comments that the narrative of *Le Cercle* is told 'simply and effectively in the first person, which ensures cohesion and the sense of authentic history'.<sup>12</sup> From the opening of the text, however, it is clear that Fantouré is seeking to renegotiate the first-person narrative. At first, Bohi Di's is a voice which does not have the right to be heard. The novel's epigraph expresses this difficulty:

La difficulté d'écrire ce roman n'a pas été de construire mon histoire, le problème pendant des mois a été "le moi" de Bohi Di... Etre l'un de ces centaines de millions d'hommes anonymes du Tiers Monde dont personne ne connaît le visage et qui soudain murmure comme gêné de déranger le monde (*Le Cercle*, p. 7).

As a form of fictional autobiography, Bohi Di's narrative is confessional, detailing his imprisonment and participation in seditious activities, for example. Bohi Di is an anti-hero, gullible and culturally and socially incompetent, attempting to deal with difficult situations and frequently failing in his attempts. Autobiography normally consists of a tale of individual success, from which Bohi Di's narrative would be marginalised and excluded. Alioum Fantouré gives a voice to the dispossessed, the members of the indigenous African population who were denied the possibility of telling their story, of

recounting their daily experience and their experience of the colonial and post-colonial regime. The ability of the protagonist to read and write despite not having a formal colonial education means that he can convey not only his own story but also the story of ordinary people who relate their experiences to him. As the novel progresses, the first-person narrative therefore contains within it other first person narratives.

The apparently straightforward linear narrative of Alioum Fantouré's novel is also more complex than it first appears. The novel begins with a description of events which take place during Bohi Di's journey to the city, before recounting briefly the events of his childhood which led to his departure in analepse. Scattered throughout the beginning of the text are veiled allusions to a period of imprisonment: 'Depuis ma sortie de l'hôpital, j'avais tenté d'oublier la mort de Monchon, la folie des marchés, le prison, le chômage. La panique m'envahit à l'idée de faire revivre le passé' (*Le Cercle*, p. 59). Only after the failure of Bohi Di's visit to his wife and daughter is the reality of his early years in the city revealed in another analepse. Only at this point do we learn of Bohi Di's implication in pro-independence movements, a revelation which leads to the political preoccupations of the remainder of the novel. The linear narrative therefore contains within it flashbacks and gaps, some of which will be filled in and others which will remain unexplained. It is within the gaps created by interruption of the linear first person narrative that Fantouré's political satire can be identified.

During his period of unemployment in the capital, Bohi Di becomes embroiled in an underground movement which is plotting against the ruling colonial regime. This movement is led by the enigmatic Baré Koulé, known as the 'Maître' or 'Messie-koï' and culminates in the 'Folie des Marchés' which provide an excuse for widespread looting, rioting and social disorder throughout the country. The parallels between the paranoia and authoritarian measures being adopted by the colonial government and the subsequent post-colonial regime are striking:

Pendant les heures qui allaient suivre notre inculpation, je découvris, heure après heure, l'abîme au bord duquel j'évoluais depuis mon

arrivée à Porte Océane. La plupart des notables de la ville et de l'hinterland, suspects d'une quelconque attitude hostile à l'égard des autorités avaient été convoqués. Sur le grand nombre de personnes interpellées lors de la « folie des marchés », des dizaines de suspects avaient été maintenus en détention préventive. Je faisais partie de cette inquiétante minorité. (*Le Cercle*, p. 93)

Josaphat Kubayanda comments in reference to this passage:

Readers will note how the pivotal word 'madness' becomes the hallmark of postcolonial reality in Africa, as well as a recurrent feature of authoritarian behaviour in general... That is why the narrator conceives of a metaphorical abyss when concepts of self and society are shaken.<sup>13</sup>

There are two groups which oppose the colonial regime, the *parti Social de l'Espoir* and the *Club des Travailleurs*. The two parties and their leaders would appear to represent that apparent dichotomy of Sékou Touré's character and rule: the trade unionist, socially aware beginnings and the ruthless oppression which came to characterise the regime in the post-independence period. Fantouré satirises the extravagant promises made to the indigenous population by local leaders in order to obtain a 'No' vote in the 1958 referendum on continued French rule. As the rural population explains to Bohi Di in the novel: 'Nous ne savons pas qui est Indépendance... Indépendance est-ce une divinité... ? Baré Koulé nous a appris qu'elle apportera de la nourriture, du travail, des vêtements, des richesses... Avec le Parti Social de l'Espoir, nous ne paierons plus d'impôts. Elle donnera une maison à chaque famille, fertilisera les terres...' (*Le Cercle*, pp. 137-138).

When the ironically named *Parti Social de l'Espoir* is elected to power with an overwhelming majority under the leadership of the charismatic Baré Koulé, the 'chant messie-koïque' which is posted under his election posters on the morning of his

victory and appears as the conclusion of the novel's first half constitutes an ironic prediction of the subjugation of the Guinean population under Sékou Touré:

*Peuple, mon peuple aimé des Marigots du Sud  
Si tu me fais Maître de ton indépendance, moi Messie-koï,  
Je te donnerai la dépendance dans l'indépendance.  
Je te sauverai de l'incertitude du lendemain :  
L'angoisse et la misère, les camps et la faim seront tes certitudes.  
Je te nourrirai de mensonges et de frustration  
Je t'offrirai la police et l'obéissance  
Je t'enseignerai la détresse et la haine  
J'érigerai des monuments sur tes cimetières  
Je dresserai mes statues sur tes tombes  
Je t'aimerai à la folie, mon peuple chéri  
Et tu m'aimeras, tu m'aimeras au risque d'en mourir ! (*Le Cercle*, p. 149)*

The inclusion of examples of different genres within the body of the text as well as at least one striking example of intertextuality are important features throughout the novel. A French translation of Brecht's 'Bergrabnis des Hetzers in Zinksarg' appears towards the conclusion of the novel.<sup>14</sup>

It is Bohi Di's position as an outsider which allows him to comment on the political situation. The development in the genres which characterise the novel is reinforced by development in the narrative voice. In the second half of the novel, the voice of Bohi Di becomes increasingly self-aware, ironic and subsumed to external, public, political events. Bohi Di's is a growing political consciousness. The discursive space inhabited first by Bohi Di is subsequently inhabited by ordinary people as his is no longer the only first person narrative within the text. The testimony of the peasant population serves to reinforce Bohi Di's indictment of the Messie-koï's regime. The personal and individual is superseded by the public, collective history of the post-colonial period. the criticism of the post-independence government is, however, placed principally in the mouths of ordinary people who are excluded from its processes yet suffer its consequences: heavy taxation, brutal treatment and suppression of traditional local

leaders in favour of party representatives. The discourse of ordinary citizens highlights the gap between the government's rhetoric of post-independence economic prosperity and the reality which is being lived by ordinary people who have little interest in or knowledge of politics. Only on a few occasions in the text does Bohi Di himself venture to express a strong opinion: 'Ce n'était plus une indépendance qu'on nous donnait mais une machine infernale' (*Le Cercle*, p. 140). The inclusion of the discourse of the Messie-koï demonstrates the range of different levels and voices which are to be found within this text. The *faux-naïveté* of the first person narrative of the early part of the text gives way to omniscient narration at later points in the narrative when events in prison or visits to the Messie-koï are described in such detail that they display a knowledge which would be unavoidable to Bohi Di himself at first hand.

Baré Koulé is referred to as 'notre Sauveur le Messie-koï', drawing on the discourse of the Christian church (*Le Cercle*, p. 262). Messie-koï is at once hero and traitor and his party officials are free to exploit their privileged position. Writing about the situation in Guinea in the early 1960s, Charles Audrain explains:

Since the proclamation of the *loi cadre* of November 8 1964, the elitist and vanguardist qualities of the party have become more pronounced... the PDG came to control the access to wealth and food supplies... Corruption, bribery and nepotism resulted... Rather than altruism prevailing among PDG officials, self-seeking, opportunism, and corruption seemed more prevalent.<sup>15</sup>

Adherence to the Party is required of every citizen. The identity of the inhabitants of the *Marigots du Sud* is linked inextricably to their membership of the ruling Party: 'tu peux te passer de la carte d'identité nationale, du passeport ou de tout autre papier d'état civil, mais tu dois être en règle à tout moment avec le Parti' (*Le Cercle*, p. 33). The implication is that if one does not exist for the Party, one does not exist for the state, the two being inextricably linked; without the Party membership card, one character is told, 'vous n'existez pas pour le Parti' (*Le Cercle*, p. 33).

Writing in 1977, Irving Markovitz comments:

Guinea, though not seeking to emulate the Soviet model, nevertheless shows unfortunate signs of an evolution along the lines of an elitist vanguard party through the process of conversion of a mass party to a tighter and tighter circle of close followers of the leader. From an organization that sought its support in the peasantry and town-workers to a terror-ridden system of bureaucratic domination, Guinea has survived but has radically altered its intended humanistic, democratic, participatory program.<sup>16</sup>

In Alioum Fantouré's novel, as in historical reality, the regime of oppression results in a lack of trust throughout the population: 'Tout un chacun pouvait être un suspect qui s'ignore... Tout devenait trahison possible envers le Parti' (*Le Cercle*, pp. 199-200). Fantouré satirises Sékou Touré's growing obsession with possible plots against his regime, highlighting the use made of such claims in the suppression of opposition voices.

Les Marigots du Sud étaient devenus en quelques mois un territoire à complots préfabriqués. Un procédé comme un autre pour supprimer les gêneurs. Les adversaires du Messie-koï disparaissent comme frappés par une épidémie de peste. J'ignorais que c'était cela la liberté. (*Le Cercle*, p. 161)

In a similar development to that which took place in Guinea, having played a crucial role in the struggle for independence from colonial rule, the trade unions in the novel are quickly perceived to pose a potential threat to the stability of the ruling regime and thus must either be integrated into that regime or suppressed: 'le Club des Travailleurs a cessé officiellement d'exister, depuis la suppression des syndicats et de tout organisme social non intégré au Parti Social de l'Espoir' (*Le Cercle*, p. 185). The leaders of the *Club des Travailleurs* are arrested and imprisoned, charged with failing

to adhere to the Party and with plotting against the Messie-koï. Imprisonment is significant as a site of exclusion: 'un lieu où l'on transfère les indésirables, ceux-là même que l'on prend pour des bannis'.<sup>17</sup> The novel's description of the prison where the regime incarcerates those accused of plotting against Baré Koulé bears a disturbing resemblance to the infamous Camp Boro where Sékou Touré's opponents met their deaths in horrific circumstances: 'la prison de Hindoya, sinistre forteresse bâtie au centre de la ville... En un an le Parti Social de l'Espoir avait réussi à en faire un camp de la mort' (*Le Cercle*, p. 195).

In Alioum Fantouré's novel, just as in the Guinea of Sékou Touré, the high-flown ideals of independence, the rhetoric of democracy and freedom are lost in the reality of brutality, corruption and self-interest. The bleak future of the nation state in Africa has already been written on the walls of Camp Boiro. The 'pessimisme' highlighted by Lilyan Kesteloot as a feature of the contemporary African novel in French is stark at the conclusion of *Le Cercle des Tropiques*. The military coup which overthrows the regime of Baré Koulé and appears to offer a glimmer of hope in the midst of misery and bloodshed is followed by the 'mysterious assassination' of those who had miraculously survived in opposition to the Messie-koï's regime. The 'cercle infernal', for Fantouré, as for the African continent, continues.

In 1976, Dorothy Blair writes:

Under the new autonomous, but often autocratic or oppressive regimes of the African republics, writers tend to be more cautious in handling political themes than when inspired by Black solidarity to denounce the colonial oppressor. The noteworthy exception to the mediocrity of the African political novel is Alioum Fantouré's *Le Cercle des Tropiques*.<sup>18</sup>

As we enter a new century and millenium of African writing in French, the legacy of Alioum Fantouré clearly lives on. At the conclusion of the novel, a historical and narrative space is opened up which will be filled by other authors in the future. *Le Cercle des Tropiques*, in its genre-crossing originality - travel narrative, *roman de*

*formation*, novel of exile to scathing political satire - is at once the successor of *L'Enfant noir* and the predecessor of Tierno Monémbo's *Les Crapauds-brousse*.<sup>19</sup> The political novel in post-independence Africa has found its voice, a voice which is frequently disturbing but always original in its structure, form and narrative techniques.

## Notes

<sup>1</sup> Lilyan Kesteloot, 'Littérature: Panorama du roman africain contemporain', *Diagonales*, 44 (1997), 41.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Josaphat Kubayanda, 'Unfinished Business: Dictatorial Literature of Post-Independence Latin America and Africa', *Research in African Literatures*, 28:4 (1997), 42.

<sup>4</sup> Thomas E. Beebee, *The Ideology of genre: a comparative study of generic instability* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994), pp. 249-250.

<sup>5</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir* (Paris: Presses Pocket, 1998 [1953])

<sup>6</sup> Jingiri J. Achigira, *La révolte des romanciers noirs de langue française* (Ottawa: Editions Naaman, 1973), p. 32.

<sup>7</sup> Alioum Fantouré, *Le Cercle des Tropiques* (Paris: Présence africaine, 1972), p. 24. Subsequent references will be given in the text.

<sup>8</sup> Ngugu wa Thiong'o, *Moving the Centre: the struggle for Cultural Freedoms* (Nairobi and London: Heinemann, 1993), p. 107.

<sup>9</sup> Trinh T. Minh-ha, 'Other than myself/my other self' in George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis and Tim Putnum, eds, *Travellers' Tales: Narratives of home and displacement* (London and New York: Routledge, 1994), pp. 14-15.

<sup>10</sup> Percy G. Adams, points out that: 'from the point of view of both the reader and the narrator, travel literature as education, as a means of structuring experience, is very close to the bildungsroman', *Travel Literature and the Evolution of the novel* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1983), p. 188.

<sup>11</sup> Lilyan Kesteloot, op.cit., p. 42.

<sup>12</sup> Dorothy S. Blair, *African Literature in French: a history of creative writing in French from West and Equatorial Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), p. 313.

<sup>13</sup> Josaphat Kubayanda, op. cit., p. 47.

<sup>14</sup> For further exploration of the role of Brecht in relation to *Le Cercle des Tropiques*, see Georg Gugelberger, 'Solidarity, not influence: An African Novelistic Incorporation of

Brecht's "Bergrabnis des Hetzers im Zinksarg", *Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur*, 78:4 (1986), 468-479.

<sup>15</sup> Charles Andrain, 'Ahmadou Sékou Touré', in *African Political Thought: Lumumba, Nkrumah and Touré* (Denver, Colorado: University of Denver, 1968), p. 122.

<sup>16</sup> Irving Markovitz, *Power and class in Africa: an introduction to change and conflict in Africa* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1977), pp. 321-2.

<sup>17</sup> Ambroise Teko-Agbo, 'Tierno Monénembo ou l'exil, l'impertinence et l'écriture', *Notre Librairie*, 126 (1996), 87.

<sup>18</sup> Dorothy Blair, op. cit., pp. 319-320.

<sup>19</sup> Tierno Monénembo, *Les Crapauds-brousse*, (Paris: Editions du Seuil, 1979).

## 'Comblant les béances de la mémoire collective' – History, Genre & Orality in the Novels of Assia Djébar

by Katherine PRATT

Assia Djébar was educated in French from an early age, her studies in the colonial French education system culminated in her entrance to the Ecole Normale to study history in 1956. As a result of this education she finds herself situated, both as a writer and as a human being, between this European literate culture and the Algerian, primarily oral, culture in which she grew up, and which she remembers in so much of her writing. In choosing to write in French, and in choosing the novel, a genre alien to both Modern and Classical Arabic Literature,<sup>1</sup> for the expression of this oral culture, she is confronted with the problematics of this decision. In her writing Djébar constantly articulates her awareness of the tensions between these two cultures, and of the difficulty of transposing events which originally took place in an oral setting (in dialectal Algerian Arabic or Berber) into the written French language.

In this article I will concentrate firstly on the ways in which Djébar uses the novel as a vehicle for the exploration of history in *L'amour, la fantasia*,<sup>2</sup> *Loin de Médine*,<sup>3</sup> and *Vaste est la prison*,<sup>4</sup> focusing in particular on the way in which the writer transgresses generic boundaries, using a mixture of history, fiction, and autobiography to create these novels. Moving on from this discussion of the author's manipulation and, ultimately, subversion of the metropolitan notion of fixed genre, I will attempt to examine the influence of the writer's residual oral culture on her writing. It would seem that this influence is to be found in these texts on two levels; firstly in terms of its influence on the ways in which Djébar subverts the novel as a genre, its traditional structure and form; and secondly the way in which oral culture, specifically the oral rituals which take place in closed female spaces, occupies a central position in these novels.

My reason for choosing these three novels for this article is that all three involve an engagement with the past, an engagement which leads Djébar to a confrontation with



the written histories of Algeria and Islam, which reveals that such histories have all but obliterated traces of women's lives. She reacts to this deficiency by using fiction to create hypothetical histories. In the *Avant-Propos* to *Loin de Médine* Djebar provides us with what pretty much amounts to a mission statement:

Musulmanes ou non musulmanes...., elles trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine... Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désirée habiter.<sup>5</sup>

As has been the case in many, if not all, civilisations, written histories of Algeria have tended to ignore, or refer to only briefly, the histories of both the women of Algeria, and those of other minority groups such as the Berber community whose culture is primarily oral.<sup>6</sup> The fact that these groups have traditionally been denied access to formal education means that both French and Classical Arabic have become alienating languages which have been used as tools for the oppression of such groups by both the French as a colonising authority, and the higher echelons of Algerian society as a masculine bourgeois ruling class.<sup>7</sup> Since such historiographies have obliterated the existence and agency of women and other minority groups, their claim to an objective telling of history cannot be substantiated: they have subjectively silenced traces of women's lives while privileging the telling of their own exploits, thus creating an almost exclusively masculine history. It is evident that since the histories of such a large proportion of Algerians have been missed out of traditional histories, these histories must be seen as insufficient, presenting us with only a partial view of the past.

Djebar, who concentrates primarily on the lack of written histories of women, first addresses this deficiency in *L'amour, la fantasia*. In this novel she confronts metropolitan accounts of the invasion and colonisation of Algeria by the French while attempting to create a written feminine history of the more recent war for

independence. The sections of the novel which describe the French colonisation of Algeria are drawn mainly from the correspondence and diaries of French soldiers and various other Europeans, journalists and artists, who witnessed these events. Yet despite her training as a historian, Djebar does not frame these documents in an objective, 'factual' manner, they are presented instead as fragments of the lives, and deaths, of those who participated in the history of this period, and also as personal events, in that the writer's emotions on retelling these histories are an integral part of the telling. The histories created in this novel are intimate stories of women's lives, focusing on emotion and validating a subjective interpretation of incidents. In using the novel as a vehicle for this exploration of history, Djebar reveals its truly subjective nature. As we have seen, few traces remain of the lives of women in the past, so the author is obliged to use fiction to articulate this silence. Through a process of questioning and hypothesis, she creates a fiction which is a personal and unashamedly subjective interpretation of history.

In the *Préface* and *Postface* to *Femmes d'Alger dans leur appartement* (a collection of short stories written between 1958 and 1978 and published in 1980) Assia Djebar articulates for the first time in her writing her own voice as a writer producing text.<sup>8</sup> This self-conscious voice which reflects on the problematics of, and the motivation for, her writing, is further developed in *L'amour, la fantasia*, and *Vaste est la prison where it becomes the voice of an ambiguous author-narrator: ambiguous in that there is no clear boundary between its function as the consciousness of the writer, and that of the more or less fictionalised narrator. This voice then narrates text from the interior of the narrative as participating in this fiction, reports the histories of the colonisation of Algeria in *L'amour, la fantasia*, and of the bilingual writing whose mystery is at the centre of the second part of prison. It also continuously articulates the task in which the writer is engaged: that of the writing of the novel at its present moment of creation. This constant juxtaposing of past and present, fact and fiction, has the effect of blurring the distinctions between these two domains, while throwing into question the purity of such categorisation.*

Although in *Loin de Médine* the narrator participates at no stage in the fiction, the constant presence of the author's voice pulls the history, that of the years leading up to and immediately following the death of Mohammed, into the present day. This voice questions the lack of traces of the lives of the women who surrounded Mohammed, while using hypothesis and imagination to create a fictional possibility as to 'what really happened'. Just as Djébar used the *Préface* and *Postface* to *Femmes d'Alger dans leur appartement* to first articulate her voice as a writer, so it is in the *Avant-Propos* to *Loin de Médine* that she most overtly articulates this voice, explaining her desire to fill 'les béances de la mémoire collective'. She also throws into question the categorisation of this text as a novel, opening with this statement: 'J'ai appelé "roman" cet ensemble de récits, de scènes, de visions parfois, qu'a nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'Islam.'<sup>9</sup> By putting 'roman' in quotation marks, the author expresses her hesitation in using this term, emphasising that she uses it more for convenience than by conviction.

As a result of this constant presence of the present consciousness of the writer, even where the narrative is concerned with past events, history is contextualised as a personal and emotional event. Djébar demonstrates her commitment to subjectivity in these novels, positively identifying herself as the author of the fiction and emphasising her emotional relationship with the events she textualises. In addition to her refusal to accept traditional boundaries between past and present, the historical and the personal, Djébar structures her novels non-chronologically and without the linear progression usually associated with this genre, and with the inscription of history in written accounts. Instead the text is ordered according to an episodic structure dependent on the organisation which she, the author, wishes to impose on the extra-textual events from which she constructs her novels. As well as the sometimes simultaneous presence of fact and fiction, much of the 'present day' narrative in which the author appears as a character in *L'amour la fantasia* and *Vaste est la prison*, is at least partly autobiographical. To what extent these episodes are faithful representations of the author's life is unclear, and to my mind somewhat unimportant. This is simply another instance of this writer's refusal to be categorised as historian, novelist, or autobiographer.

This refusal of fixed generic categorisation is evidently a conscious decision on the part of the writer, one which may stem from the fact that the novel as a genre is foreign or 'other' to Algerian culture. This alterity is operative on two levels: firstly in that Algerian culture is primarily oral so that this genre is by its written nature unavailable, and thus alien, to the majority of the population; and secondly that the novel as a genre does not exist even in classical or modern Arabic literature. In their study *The Ambiguous compromise*, Jacqueline Kaye and Abdelhamid Zoubir argue that 'Algerian culture has always been conveyed through its orature, and has always been set down in writing in an alien idiom: classical Arabic or French.'<sup>10</sup> Given this predominance of orality in Algeria, and given the importance bestowed in these novels on sound, rhythm, and oral storytelling, it seems reasonable to suggest that despite her education in the French language, Djébar's writing must have been influenced, to some extent at least, by the orality of her 'mother' tongues, dialectal Algerian Arabic and Berber. These texts are constructed following not the metropolitan model of one linear plot marked by closure, but disrupt such 'coherent' progression with the use of a fragmentary and episodic narrative. According to W.J. Ong's *Orality and Literacy*, such methods are common to oral narrative, pointing to the plausibility of attempting a reading of these novels in terms of the influence exerted on them by orality.

Ong describes oral narrative as being characterised by a 'disregard for temporal sequence', as based not on linear progression but an episodic structure, and as using devices such as flashback and repetition to maintain the coherency of the narrative.<sup>11</sup> In the autobiographical sections of *L'amour, la fantasia* and *Vaste est la prison*, the narratorial voice of the ambiguous author-narrator engages in flashback techniques, evoking memories of her childhood and adolescence from the context of the present day. Some of these memories act as motifs, such as the death of the paternal grandmother (which seems to symbolise the writer's loss of the berber culture), and recur in both texts in similar forms. There is also a deliberate refusal to correlate the narrative sequence with the actual sequence of the extra-textual events which it recounts. This lack of parallel also echoes the episodic narration of oral performances.

Djebar uses different layers of narrative, constantly moving between different times and contexts. These fragmentary episodes are bound together by the constant presence of the author-narrator's voice, which also supplies the rhythm of the text. This rhythm not only governs the organisation of the text as a whole, but is present throughout in the rhythmic character of the prose and poetry which constitute these texts. There is also constant reference to the importance of music and dance in closed female spaces. The fact that these texts are explicitly organised by the consciousness of the writer acts to foreground the author-narrator's presence and the context of narration in much the same way as the narrator and his or her context are automatically foregrounded in oral performance. Finally, Ong describes knowledge in oral culture as meaning 'achieving close, empathetic, communal identification with the known', as 'empathetic and participatory',<sup>12</sup> and as fostering 'personality structures that are more communal and externalised, and less introspective than those common among literates'.<sup>13</sup> The multiple narratives used in these texts, although mediated through the certainly introspective voice of the author-narrator, express diverse voices and stories and are woven together by the writer to create an impression of a community of women. Djebar's writing of these stories is nothing if not empathetic: she uses her imagination to shatter the silence imposed on women's voices. Through her own participation in the narrative, the author is constantly creating a communality between herself and those whose stories she tells.

It is clear, however, that despite this evident influence of orality on the work of Djebar, an influence which is constantly articulated in these novels, there is tension between the introspective task of writing and the communality of the oral culture which surrounded the writer as a child. The continual evocation of women's voices singing, whispering, murmuring, in ritual, ceremonial and communal situations, as well as intensely personal ones, is an indication of the importance of this oral culture to the writer. Djebar translates events and emotions from this world of sound, but also of suffocation and clausturation, to the silent world of her writing. The voice of the author-narrator problematises this act of translation, seeing it sometimes as the assassination of the sounds of her childhood: 'longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tatons un linceul de sable ou de soie sur ce que

l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire - gelé. Le début de sanglot pétrifié...' <sup>14</sup>

Yet at other moments she sees it as the way to the freedom which is denied to most Algerian women, and as a way to express the long-silenced voices of these women:

Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des ontagnes du Dahra et l'Arabe de ma ville, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine...Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de soeurs disparues. <sup>15</sup>

Such tensions and ambiguities can be found throughout these novels, and are used by the writer to create fragmentary yet cohesive narratives, telling histories in such a way as to preserve their diversity while creating an impression of communality and solidarity amongst the women whose lives are textualised, and between these and the author-narrator who translates their spoken histories into writing.

The influence of oral culture on Assia Djebar's writing can be seen then in two ways. Firstly its influence on the structure and organisation of these novels, resulting in an episodic non-linear narrative, and secondly in terms of the writer's consciousness that she is situated, both as a writer and as a human being, between Algerian oral culture and the metropolitan language and genre in which she chooses to express herself. The tension between these two cultures is central to Djebar's oeuvre. While I have concentrated here mainly on the influence of the writer's residual oral culture on her writing, it is evident that both Modern and Classical Arabic, and Western literary traditions have also been extremely influential. Her use of short texts by writers and poets as diverse as Tabari, Fromentin, Ibn Khaldoun, Saint Augustine, Woolf, Hyvrard and Hafiz as chapter epigraphs in these novels demonstrates that she has been influenced by a diverse collection of literary sources. Yet this influence of literate culture should not be allowed to eclipse the importance of oral culture. Instead, the fact that these two normally opposed cultures can be seen to coexist, albeit conflictually, in Djebar's writing, should bear testament to its complexity.

Djebar uses both written documents and oral testimony for her reconstruction of histories of Algeria. The stories of the women whose voices punctuate the third part of *L'amour, la fantasia* for example, which tell of the parts they played in the Algerian war for independence, were recounted to the writer by the women themselves. In his discussion of national literatures in *Le Discours antillais*, Edouard Glissant warns that since orality can now be both transmitted and preserved, the written word may well become marginalised as a form of communication destined for the archives. Glissant argues that 'la seule manière selon moi de garder fonction à l'écriture..., serait de l'irriguer aux sources de l'oral..., par exemple en s'inspirant des pratiques oral et en les théorisant s'il le faut'.<sup>16</sup> In using oral testimony as well as written documentation in the construction of her novels, and in using techniques more usually associated with oral discourse in these texts, Djebar would seem to be doing just as Glissant suggests: re-inventing the written text, in this case the novel, by infiltrating it with oral culture. Furthermore, in the chapter entitled *Histoire, histoires* of the same work, Glissant rejects fixed generic categorisations of literature in the following terms: 'La littérature pour nous ne se répartira pas en genres mais impliquera toutes les approches des sciences humaines'.<sup>17</sup> Djebar's refusal to accept generic limitations, and her intertwining of history, fiction and autobiography, clearly echo Glissant's conception of the role of literature in non-Western cultures.

Whatever conclusions may be drawn about the various influences at play in these novels, or about the diversity of possible readings, it is clear that Djebar has an agenda in mind. This agenda is two-fold: firstly, the 'itjihad' to which she refers in the Avant-Propos to *Loin de Médine* and translates as the 'effort intellectuel pour la recherche de la vérité' on which she has embarked to recover the voices of women from the silence imposed on them by history.<sup>18</sup> Secondly, the rejection of generic classifications and the resulting transgression of the boundaries between history, fiction, and autobiography. In choosing to transgress such boundaries, Djebar is effectively subverting the idea of the novel as a fixed genre by highlighting the insufficiencies of such categorisation.

## Notes

<sup>1</sup> 'Sans doute que le genre romanesque ne correspond-il pas à une tradition de la littérature arabe, du moins tel qu'on entend ce terme depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.' (Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Paris: Que sais-je? 1992, p. 9).

<sup>2</sup> Assia Djebar, *L'amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995). The novel was first published by J.C. Lattès in 1987.

<sup>3</sup> Assia Djebar, *Loin de Médine* (Paris: Albin Michel, 1991).

<sup>4</sup> Assia Djebar, *Vaste est la prison* (Paris: Albin Michel 1995).

<sup>5</sup> *Loin de Médine*, p. 5.

<sup>6</sup> 'Les femmes n'ont jamais été absentes de l'histoire du Maghreb, mais elles n'ont pas toujours été reconnues comme elles auraient dû l'être, les chroniques et les livres d'histoire étant écrits par des hommes' (Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris: Karthala, 1994, p. 5).

<sup>7</sup> 'During this period, other chirographically controlled, sex-linked male languages developed in Europe and Asia where sizable literate populations wanted to share a common intellectual heritage. Pretty much coeval with Learned Latin were Rabbinic Hebrew, Classical Arabic, Sanskrit, and Classical Chinese' (Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, London: Routledge, 1988, p. 114).

<sup>8</sup> Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Paris: Des femmes, 1980).

<sup>9</sup> *Loin de Médine*, p. 5.

<sup>10</sup> See Jacqueline Kaye and Abdelhamid Zoubir, *The Ambiguous Compromise, Language, Literature and National Identity in Algeria and Morocco* (London: Routledge, 1990), p. 70.

<sup>11</sup> W.J. Ong, op.cit., pp. 142-144.

<sup>12</sup> Ibid., p. 46.

<sup>13</sup> Ibid., p. 69.

<sup>14</sup> *Vaste est la prison*, p. 11.

<sup>15</sup> *L'amour, la fantasia*, p. 229.

<sup>16</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris: Gallimard, 1997), p. 331.

<sup>17</sup> Ibid., p. 228.

<sup>18</sup> *Loin de Médine*, p. 6.

## Genres, histoire et idéologie: Réflexion sur la parole de l'homme de couleur dans la littérature mauricienne d'expression française.

par Danielle TRANQUILLE

Le genre est une forme de codification qui permet, d'une part, au lecteur de rechercher dans le texte ce qui pourrait répondre à ses attentes, ramenant le texte ainsi à l'intérieur des limites de l'attendu, du reconnu. Le genre constitue pour l'écrivain, d'autre part, des modèles, des références pour l'écriture à entreprendre. Mais ne faudrait-il pas souligner dès le départ que la littérature s'écrit parfois, pourrait-on dire, de manière hors-norme, et que même, ce qui, dans un passé récent encore, constituait un genre mineur ou encore une entrave au code se retrouverait, à d'autres moments, consacré par la critique. Ne faudrait-il pas y lire comme un refus de catégorisation auquel se livrerait l'écriture en cette fin de siècle?

Ceci étant dit, j'essaierais de reprendre, à travers les écrits de trois écrivains de littérature mauricienne d'expression française de trois époques différentes, la notion de corrélation qui soutiendrait que toute époque développe son système de pensée, donc, de genre et que celui-ci reflète, en retour, l'idéologie dominante. Comme toute forme de pensée institutionnalisée, le genre permet de déterminer les signes dénotatifs et connotatifs de l'époque à laquelle il appartient. Le genre pourrait ainsi être défini comme le positionnement au lieu de rencontre entre la poétique au sens large du terme et les propriétés discursives d'une époque historique. Pour étudier le genre devrait-on alors se mettre dans cette intersection de disciplines qui ferait appel tout à la fois à la poétique et à l'histoire de la littérature?

Voici quelques extraits des trois écrivains que j'étudierai ici:

Rémy Ollier:

Notre but est de défendre les droits méconnus d'une partie de la population mauricienne, nous voulons dire des hommes de couleur. Quelque malsonnante que

soit cette dénomination à l'oreille de certaines gens, de ceux-mêmes qui nous l'ont donnée, nous l'avons acceptée, et nous persistons aujourd'hui à la conserver, car elle est écrite en lettres ineffaçables dans notre martyrologe.

Nous ne voulons pas nous blanchir, nous sommes les égaux des blancs par nos droits; et si Maurice fermait l'oreille à nos réclamations, Londres les entendrait.

(Rémy Ollier, *La Sentinelle*, 3 juin 1843)<sup>1</sup>

Nous avons dit dans un précédent article que la population de couleur se compose de personnes d'origine africaine et indienne: c'est la seule distinction que nous voulions admettre. Les uns sont blancs, les autres noirs, mais il y a une unité à laquelle nous sacrifierons toujours et qui est dans l'esprit de tous ceux qui se sont occupés du bien-être de l'humanité: l'unité des bons principes, l'unité d'honneur, l'unité des sentiments généreux.

(Rémy Ollier, *La Sentinelle*, 16 novembre 1844)<sup>2</sup>

Je sais que j'entreprends là des travaux d'Hercule, que j'ai à combattre à Maurice la plus hypocrite et la plus infâme coterie qui fut jamais: mais que voulez-vous? Dieu plus que moi a conduit les choses. Rédacteur de journal, il me faut être homme politique et jouer aussi mon rôle. Que ne puis-je m'en créer un dans cette France qui ne cessera jamais de vivre dans mes rêves.

(Rémy Ollier, lettre à sa soeur, Mme Berthier)<sup>3</sup>

Léoville L'Homme :

Voilà donc deux cents ans que la France a planté son pavillon sur notre sol; et pas un jour ne s'est écoulé depuis, même sous le drapeau qui n'était plus le sien, sans que la langue de nos pères ait été quelque part – aux Pamlemousses ou au Cap Macondé, au Grand Gaube ou Cassis, à l'anse Jonchée ou dans les gorges de Chamarel, au pied du Pieter Both, ou en quelque obscur vallon de la Nicollière – le truchement d'une profession de foi, d'une pensée d'amour, d'un hymne de gratitude, de quelque psaume religieux, élançant à travers la distance infinie, vers la patrie glorieuse, terre de héros, de pionniers et d'émancipateurs, de savants et de poètes, sans laquelle la planète sentirait en elle, diminuée de moitié, tout ce qui fait monter notre nature jusqu'au niveau de l'archange... Ne faut-il pas après cela s'étonner qu'on puisse être Mauricien sans se dire Français? Messieurs, je m'en

voudrais de mettre en doute la valeur, la force, la mélodie du verbe britannique... Je les honore comme il convient mais je me dois de publier que, malgré leur génie et leur séduction, il n'ont pu dans ce petit pays rien pour faire oublier à nos écrivains que leur pensée est née française... Nous prenions nos modèles presque exclusivement parmi les grands citoyens de la France d'alors. Gambetta était notre idole, Hugo notre dieu ... nous nous aperçûmes bientôt que nous étions devenus d'irréductibles Français.

(Léoville L'Homme,

Discours prononcé lors d'un banquet organisé  
le 8 novembre 1927 à la Flore Nationale à Port-Louis).

Edouard Maunick :

La parole restera ma seule vraie légende  
Celle que l'écriture accapare pour survivre  
Il faut qu'elle dise combien je refuse  
D'inventer ce que le poème refuse  
Elle m'interdit d'imaginer saccage  
Mes rêves de soir en soir plus violents  
Témoignent à ma place du plus déchiré  
Du plus abyssal du plus grave de moi-même  
Parole ma certitude je me souviens  
D'elle comme d'une fête sans pendule

Je ne pèserai jamais du poids d'avoir mal  
Adieu les histoires de paria natal  
L'homme blanc qui prit ma grand-mère  
Dans son lit refusa de donner son nom à ma mère  
Ainsi ma mère put épouser  
mon père lui-même petit-fils de coolies venant des Indes  
que voulez-vous que j'y fasse  
qu'ai-je à corriger de tout ce qui se perpétua avant moi  
sinon rire pour falsifier le crime  
et bâtir ma chair plus solide que chagrin  
regardez-moi quelle blessure de jadis

lisez-vous sur mon visage sinon la lumière  
je suis au monde pour ne jamais  
plus peser du poids d'avoir mal d'être de sang mêlé  
métis veut dire lumière mètèque veut dire bonjour:  
dans la lumière je vous salue...

(Maunick, 'Fusillez-moi', 1970)<sup>4</sup>

Quelque chose comme 150 ans séparent ces trois énoncés, pourquoi les avoir choisis, qu'est-ce qui les relie, qu'est-ce qui les sépare? Une langue relie ces énoncés – le français. La sociolinguistique nous a amenés à voir la langue comme un acte, une action oratoire, telle une rencontre entre les dispositions socialement façonnées de l'habitus linguistique, ce qui implique, donc, une certaine propension à parler et à dire tel que déterminé. Ainsi cette communication se voudrait comme le début d'une réflexion, à travers une analyse diachronique et synchronique, qui permettrait de resituer la langue et le genre littéraire qu'elle véhicule en tant qu'éléments précis, représentatifs de coupes spatio-temporelles dans le cadre du champ littéraire mauricien. La langue n'est pas neutre, toute langue 'engage', pourrait-on dire. Il devient donc intéressant de voir comment Ollier, L'Homme et Maunick, à travers le temps, vont imprimer à la langue française, à travers les genres littéraires utilisés, des nuances et des inflexions idéologiques et vont d'une certaine façon créer une pensée propre à leur condition sociale, celle de l'homme de couleur<sup>5</sup> et ce, en relation, avec leurs époques respectives. Le genre définit, organise et communique la réalité sociale. L'analyse littéraire, vue sous cet angle, démontre que le texte ne possède pas une entité de sens en lui-même mais qu'il est traversé par un procédé de négociations à mesure qu'il s'insère dans un contexte plus large déterminé par des éléments sociaux et culturels. Le genre s'inscrit dans cette même ligne de pensée en tant que facteur représentatif de cette interaction entre le texte et son contexte.

Trois écrivains, trois époques, une même situation sociale et culturelle. Il est clair dans les citations mentionnées que les caractéristiques génériques de l'écriture diffèrent dans les trois cas. Devrait-on penser que les macrostructures soutenant la démarche littéraire, comprenant entre autres les caractéristiques sociales, culturelles

de la situation de l'écrivain, le but de son écriture, le public visé, ont influé sur le genre choisi?

Je sais que j'entreprends là des travaux d'Hercule, que j'ai à combattre à Maurice la plus hypocrite et la plus infâme coterie qui fut jamais: mais que voulez-vous? Dieu plus que moi a conduit les choses. Rédacteur de journal, il me faut être homme politique et jouer aussi mon rôle.<sup>6</sup>

Ollier est rédacteur de *La Sentinelle*, journal qu'il fonde le 8 avril 1843, en réaction à ce que l'on pourrait appeler l'*Affaire Anthony*. En 1841, au lendemain de la représentation d'*Anthony* d'Alexandre Dumas, un chroniqueur du journal *Le Mauricien* condamna la pièce comme étant l'oeuvre d'un nègre qui glorifiait l'adultère. Dumas n'était-il pas petit-fils de Cessette, esclave noire de Trou-Jérémie, à Saint Domingue, donc homme de couleur? Ne pouvant défendre celui qu'ils considéraient comme l'un des leurs, la population de couleur n'eut d'autre recours que de faire circuler, à cet effet, leur réponse sur des feuilles volantes car elle ne trouva pas droit de réponse dans le journal précité et dans *Le Cernéen*. Ces deux journaux étaient alors dirigés par la population blanche. Ainsi, Ollier allait fonder *La Sentinelle*,<sup>7</sup> journal de nature politique, commerciale et littéraire qu'il fit paraître en anglais comme en français – la partie anglaise s'intitulant *The Watchman*. L'analyse sémantique du titre lui-même pourrait laisser entrevoir l'action qu'Ollier voulait entreprendre. Il est aussi intéressant de voir l'énonciation se suivre et se faire écho dans deux langues. L'anglais reprend ce que le français énonce dans les premières pages. Ollier joue donc pourrait-on dire, dans ce cas, la carte anglaise jusqu'à l'utilisation de la langue du colonisateur pour véhiculer sa pensée d'homme de couleur. L'identité empruntée par le locuteur et la langue qu'il utilise concordent alors, pourrait-on avancer. Utiliser l'anglais cependant pourrait sembler des plus inattendus car loin de l'habitus linguistique en cours à l'île Maurice au XIX<sup>e</sup> siècle. Serait-ce un signe de défi? Si oui, n'est-ce pas là le signe du combat qu'il veut mener? Ollier comme d'autres hommes de couleur perçoit la population blanche comme détentrice du pouvoir économique et culturel et rappelle que c'est aux temps de Napoléon, du gouverneur Decaen envoyé dans l'île à cet effet que les droits des hommes de couleur ont été les plus menacés. Les décrets de Napoléon visaient à

limiter l'existence économique des hommes de couleur tout en leur interdisant tout droit à l'héritage et au titre de propriété. Ils n'avaient pas droit non plus à l'éducation. Les *Mico Charity Schools*, écoles placées sous la responsabilité du révérend Jean Lebrun à l'intention de la population de couleur, ne pouvaient offrir qu'une éducation élémentaire.<sup>8</sup> Et Evenor Hitié, historien et homme de couleur dans son *Histoire de Maurice* devait préciser que cette section de la population avait alors à faire appel, pour l'éducation de ses enfants, à des précepteurs venus de France, qui se révélèrent dans bien des cas, des 'aventuriers à demi-illétrés'.<sup>9</sup>

Ainsi la Société d'Emulation Intellectuelle une fois formée allait servir de plateforme à l'avancement de l'éducation parmi la population de couleur. Janson, écrivain et homme de couleur et membre de cette société littéraire, écrit en 1909, 'que la richesse ne suffit pas, qu'il faut la puissance intellectuelle, la supériorité acquise par l'instruction et qu'il faudrait voir sortir du sein de cette société des hommes instruits, des écrivains'.<sup>10</sup> Mais qui est Ollier, sinon le fils d'une ancienne esclave du nom de Julie qui avait été libérée en juillet 1813 par son maître François Guillemeau. Elle épousa Benoit Ollier, ancien négrier. Ollier fréquentait l'école privée du Capitaine Rault à Mahébourg comme bon nombre d'enfants de couleur de l'endroit. Il faisait partie de la Société d'émulation intellectuelle qui avait pour président Evenor Hitié. Son mot d'ordre pour la population de couleur, une fois devenu enseignant à Port-Louis était: Instruisez-vous. Et il se donna pour tâche de défendre les droits de l'homme de couleur de quelque origine qu'il soit, asiatique ou africaine. Son écriture est une de combat et passe par la polémique; ses prises de position contre la presse blanche d'ailleurs lui vaudront maints procès-verbaux.

Notre devise à nous, c'est tout pour le peuple et par le peuple; nous n'avons pas un sentiment, une idée qui ne lui appartienne; et c'est lui qui nous inspire.

Appeler tous les Mauriciens à une intelligente unité nécessaire, indispensable au bonheur de l'homme et du citoyen, unité sans laquelle l'ordre disparaît pour faire place au bouleversement.<sup>11</sup>

L'écriture chez Ollier passe certes par d'autres genres, on le verra poète romantique déclamant ses vers à l'aimée tel que le voulait la tendance poétique de l'époque. En voici un extrait:

A Mademoiselle J.R

De ma tremblante main allait tomber ma lyre;  
Mon âme murmurait un éternel adieu:  
Plus d'inspiration, plus de noble délire  
Et des vers pour toujours je maudissais le Dieu...

Joséphine, c'est vous, émeraude Africaine;  
Vous fleur de mon pays, vous mon aimable soeur;  
Vous réchauffez mes sens, vous endormez ma peine,  
Vous me faites revivre à l'espoir du bonheur.<sup>12</sup>

Ollier demeure, cependant, connu comme ce polémiste sans égal qui défiait la presse blanche dans un temps où la parole de l'homme de couleur ne pouvait se faire entendre et accepter:

Cette prophétie des hauts lieux: 'Nous les ferons tomber par l'amende', commence à marcher vers son but. Hier, nous avons reçu un long réquisitoire de M. le Procureur de la Reine, et lundi prochain, nous avons à répondre devant le tribunal de Première Instance à une plainte en diffamation!... Diffamation entendez-vous, lecteurs et abonnés?... Ah! vous n'avez rien éprouvé de semblable: c'était une fascination, et tous les démons du vertige étaient acharnés contre nous... ce n'était pas un coup de massue, malgré le style du réquisitoire, mais bien un coup de foudre. Diffamation! le moyen d'en revenir?<sup>13</sup>

Il est intéressant de noter que Hitié mentionné plus haut, autre figure connue du XIX<sup>ème</sup> siècle, en tant qu'historien, verra le deuxième tome de son *Histoire de Maurice* censuré car jugé trop explosif par certains. Pourrait-on alors penser que le genre choisi par l'homme de couleur à cette époque était la résultante de sa situation

politique, sociale. Essais journalistiques, écriture engagée – le genre conjurait alors une parole menacée car menaçante.

Et il devient dès lors intéressant de reprendre les propos de Léoville L'Homme quelque 80 ans plus tard. L'Homme présenté comme le fils spirituel de Rémy Ollier fait ressortir explicitement lors du banquet précité les liens indéfectibles unissant la France à l'île Maurice et rappelle même les ancêtres uniques, communs aux partis concernés. La magie du verbe poétique suffit-elle à effacer les clivages inhérents à toute économie de plantation où les propriétaires terriens d'origine franco-mauricienne, pour la plupart, ont été opposés par les lois d'une telle société à la masse des travailleurs, hommes de couleur et j'allais dire de toutes les couleurs confondues, d'ascendance africaine ou indienne. De tels constats n'appelleraient-ils pas les commentaires de Robert Furlong à l'effet que la population de couleur allait mettre fin à sa lutte pour la reconnaissance de ses mérites d'indépendance intellectuelle, économique et politique au moment où, ayant été admis au Collège Royal, ils se réfugieront dans une poésie respectant les règles classiques pour bien signifier leur maîtrise de la langue française et l'art de la versification qui l'accompagne, comme dans un mouvement de renoncement à l'engagement social.<sup>14</sup> Pourrait-on relire ces pages d'histoire et dire que seule la poésie dans sa forme la plus rigoureuse pouvait alors retranscrire la parole de l'homme de couleur, les temps de polémique ayant été relégués comme chose du passé. Autre époque, autre genre.

Joubert rappelle fort justement que la reconnaissance de L'Homme comme poète national symbolisait aux yeux de la population de couleur leur propre ascension sociale et confortait, sur un autre plan, les valeurs que la population blanche avait toujours défendue comme les siennes: l'attachement à la culture et la langue françaises.<sup>15</sup> Voici quelques vers de la célèbre 'Lettre à un ami' de L'Homme.

Lorsque vous quitterez la France bien aimée,  
Songez à me porter un peu de sol gaulois.  
Prenez-en sous quelque arbre à l'épaisse ramée,  
Loin des villes, parmi le silence des bois...



Mort, j'y connaîtrai mieux par ce lambeau de terre  
L'âme de cette France où vont tous mes pensers...

Mais La France est pour moi la Mère! Par ses maîtres  
Les grands penseurs, j'ai pris un peu de son accent.

Ou encore les vers des Porteuses d'amphores

Lorsque la jeune Hindoue au profil grave et fin  
Monta de la rivière et marcha vers sa case,  
Un bras levé, les doigts sur la panse du vase  
Humide encor de l'eau prise dans le ravin,

Lors dans mon rêve, au loin, avec leur tendre éclat,  
Des filles de rois grecs, des porteuses d'amphores,  
M'apparurent, debout près des torrents sonores;  
Telle Nausicaa, soeur de Sacountala  
Nausicaa, soeur de Sacountala, soeur de Sacountala.<sup>16</sup>

L'on pourrait lire dans ces lignes de L'Homme toute la richesse d'une culture qui a pour fonction de démontrer son appartenance à la pensée classique. Sa poésie se rattache aux canons grecs de la beauté. Il est fils des idéaux classiques européens et a choisi d'exprimer sa pensée à travers des vers d'une grande technique poétique. Il est de l'école du Parnasse. L'Homme est un passionné des lettres françaises et l'on peut citer, à cet effet, ce discours qu'il prononça à la douzième conférence sur la littérature française à Maurice en 1916 sur les poèmes à forme fixe retraçant l'historique des diverses formes poétiques allant du rondeau au sonnet tout en explicitant ce qui fait la particularité de chacun, citant par ailleurs les maîtres français et leurs disciples mauriciens comme dans une même conjugaison du verbe. Ainsi pourrait-on avancer qu'au début du siècle et après avoir été tenu à l'écart du progrès social et de la reconnaissance de ses droits à cause du préjugé social, l'homme de couleur avait fait son entrée dans la littérature. Les initiatives de la population de couleur semblaient avoir porté leurs fruits, leur poésie reconnue. Seule comptait alors cette compétence culturelle acquise de haute lutte. Furlong rappelle qu'en littérature mauricienne

d'expression française, la deuxième moitié du XIXème siècle allait être dominée par les hommes de couleur, la majorité des écrivains de l'époque venant de cette section de la population.<sup>17</sup>

L'écrivain homme de couleur pensait alors que le mieux-être social et le bien-pensé culturel passait par une langue, le français, et par l'acquisition d'une technique d'écriture sans faille. Qu'importait alors si la jeune Hindoue des *Porteuses d'amphores* désincarnée de son existence matérielle et culturellement riche ne faisait penser qu'aux filles des rois grecs? L'homme de couleur avait acquis sa reconnaissance sociale à travers une langue, celle de la civilisation par excellence, celle de la liberté, comme l'on se plaisait à définir le français. Et ce à travers sa forme la plus élevée, la poésie la plus pure dans ses lignes et dans sa construction. Il avait blanchi sa condition. L'Homme est reconnu poète national, sa poésie représente, manifeste, symbolise le discours autorisé. Son style, sa rhétorique en sont les marqueurs d'une identité officialisée. Disparaît alors toute notion de révolte, le discours se joue à l'intérieur du champ littéraire. Il définit ainsi les visées de la poésie en tant que fin Parnassien:

La conscience éveillée de ceux qui ont quelque chose à dire pour la sauvegarde de la société, pour le bon renom de la patrie, pour l'intérêt bien compris de tous. Elle a à exprimer tout cela en beauté pour rendre hommage à leur pérennité. Il est bon que la littérature reste dans son domaine. Les lettres sont assez belles pour se suffire à elle-mêmes.<sup>18</sup>

L'école parnassienne qui se veut défenseur de l'art pour l'art rappelle que la poésie se doit de se détourner de l'utilité immédiate, de se départir des contingences historiques et sociales. Le poète est technicien de la beauté et recherche dans ses vers la perfection d'une forme difficile qui peut seule être vaincue par son travail d'artisan des mots, c'est ainsi seulement qu'il peut atteindre l'immortalité. Comment ne pas se souvenir des mots de Théophile Gautier dans *Emaux et Camées*: 'Tout passe. L'art robuste/ seul à l'éternité... Les dieux eux-mêmes meurent/ Mais les vers souverains/ Demeurent/ Plus forts que les humains.' Mais ne faudrait-il pas aussi rappeler les mots du même Gautier qui disait: 'L'art est ce qui console le mieux de vivre.' N'y aurait-il

pas là comme une appropriation de l'art comme refuge quand le social demeure inaccessible, interdit. L'Homme célébré comme poète national, sa poésie reconnue, aurait-il de fait choisi la poésie parnassienne comme seul moyen possible pour faire enetndre sa parole d'homme de couleur car toute autre lui aurait été refusée? Se serait-il exilé, aliéné de lui-même et de sa condition sociale. Glissant rappelle dans *Le Discours antillais* que 'cette constitution identitaire ambigüe, trouble et clivée est la meilleure réussite du maître, du colon et du métro blanc, ils ont rendu l'esclave, l'ex-esclave étranger à lui-même.'<sup>19</sup>

Pour terminer cette étude, je m'arrêterai sur la poésie de Maunick. Nous sommes toujours dans le même système linguistique mais il est intéressant de voir comment plus de cinquante ans plus tard à l'heure de la décolonisation Maunick, poète de l'exil et du métissage – deux notions-clés du vocabulaire 'maunickien' – vit sa relation avec cette 'langue des dominants culturels' à travers une poétique sans cesse réinventée. Comment insérer cette pensée de Maunick dans cette logique de l'exil compte tenu du fait que l'on puisse avancer que la notion exilique fait désormais partie de la logique du monde colonisé et j'allais dire, du métis, de l'homme de couleur, en particulier, d'où cette notion de départ incessant qui devient le centre d'un discours nouveau. Glissant rappelle dans *Poétique de la Relation*, ces racines ou plutôt ces rhizomes qui rattachent les peuples des îles à des origines diverses. La poétique nouvelle est mnémotechnique, elle garde la parole vivante. Elle est poème et mythe.

Dans une *poétique de relation*, Maunick arrive à conjurer un passé diffracté et un présent qui incarne la complexité du temps pour essayer une osmose créole nouvelle, propre aux îles ou plutôt devrait-on dire propre à l'exil, fruit de l'expérience commune du voyage de l'homme noir. L'ex-colonisé réinscrit sa pensée et son identité dans une triade 'homme/paysage/langue' et détourne pourrait-on dire son insularité, son identité d'ex-colonisé en une logique relationnelle, sur le tout-monde, pour reprendre une expression de Glissant; la racine est devenue rhizome. Maunick peut alors 'chanter' au-delà de la langue, au-delà des structures systémiques venues de l'Histoire, venues du Centre. Le paysage de sa langue devient paysage de son monde intérieur créant ainsi ce que Glissant nomme une 'poétique des profondeurs' car rappelle-t-il 'l'espace intérieur est ainsi infini à explorer – une poétique du langage-en-soi.'<sup>20</sup> C'est ainsi que

peuvent se suivre chez Maunick dans un détour de la langue et dans une poétique réinventée, hors-norme, des mots qui résonnent de ce qui vibre en lui:

J'ai autant d'épices en réserves  
Que ma peau hurle de pigments  
Souviens-toi de mon bonheur:  
Je suis batard de colon  
Petit-fils de coolie et de marron  
Je te donnerai grains de cardamome  
Boule de massala écrasé  
Enceinte d'anis et de safran  
Je te brûlerai douce de piment et d'arrack  
Puis vêtirai nos faces de masques de danse  
vêtirai nos faces de masques de masques de danse.<sup>21</sup>

La frontière est ouverte. Si ouverte que l'écrivain n'habite plus que sa Parole. Car le déracinement peut concourir à la mise en place d'une identité forgée dans l'exil, dans l'errance qui devient alors profitable car l'errance est vécue comme une recherche de l'autre non plus comme procédant d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine perdue. L'identité du métis n'est plus dans la *racine* mais dans la *relation au monde* qu'il établit. Et l'errant refuse l'édit universel généralisant qui pourrait tout résumer à une évidence transparente, il prétend aux parts du monde diffracté qu'il porte en lui comme une réalité de la totalité à laquelle il aspire. Maunick peut dire dans la langue de l'ex-colonisateur sa part multiple de batard de marron, de petit-fils de coolie, il peut raconter la boule massala écrasé enceinte d'anis et de safran. Il subvertit la langue, l'outrepasse pour créer sa Parole. Il faut noter que l'on n'est plus dans la notion de l'universalité transparente mais dans celle de la *totalité*. Il est métis, son expression l'est aussi. La syntaxe a éclaté, le système sémique réinventé, toutes ces ruptures sont nécessaires parce que sa *langue est parole* vivante; le français est donc parlé à sa manière comme il se plaît à le dire dans son *Anthologie Personnelle*. Manière de dire que cette langue n'a de français que l'apparence, les frontières se sont ouvertes par-dessus les codes linguistiques donnés, systémisés car il sait le français venu d'ailleurs – 'Les mots nous sont venus

d'ailleurs, mots que nos corps traduiront en un ressourcement nôtre.<sup>22</sup> Maunick imprime donc à l'écrit comme une autre forme de ressourcement, celle de la vivacité de la parole, de la cadence de l'oral. Sa poésie se fait voix, celle des griots d'autrefois des sociétés orales. On connaît les préceptes de ce genre batard qu'il invente et réinvente incessamment pour lui faire dire sa part métissée, sa part multiple. On a l'impression que les phrases toutes tracées ne peuvent contenir ce délire de paroles qu'il lui faut transcender les limites de la phrase en la vidant de sa ponctuation.

L'homme de couleur, devenu aujourd'hui le métis, habite sa Parole comme une relation nouvelle translationnelle avec la langue, avec lui-même et plus largement avec son pays dans un besoin de créer une 'narration' nouvelle pour dire sa condition. Il se dit dans une poétique marronnée pour laisser entendre le *verbal* comme nécessité à son expression. Il outrepassa les notions de genre conventionnelles en matière de poésie pour imposer sa cadence d'homme noir, se nourrissant de l'oral, source première de son expression. Il n'est plus tributaire de genre qui cloisonnarit son expression, ni n'a-t-il besoin de crier sa condition. Dans un mouvement incantatoire il aura assumé et sa condition et sa manière de dire.

Cette brève incursion dans le monde littéraire mauricien aura permis d'illustrer la complexité d'un milieu qui se définit tant par la couleur de la peau que par l'appartenance à une langue. On aura vu comment les genres se confondant avec les temps, tout en s'appuyant sur une même langue, auront retranscrit le vécu social des écrivains cités. La codification générique se sera révélé comme une retranscription du social.

## Notes

<sup>1</sup> Voir Jean-George Prosper et Danielle Tranquille, eds, *Anthologie de la littérature mauricienne d'expression française. Des origines à 1920. Vol. 1* (Île Maurice: Editions MGI, 2000), p. 98.

<sup>2</sup> Ibid., p. 100

<sup>3</sup> Voir Jean-Georges Prosper, *Remy Ollier* (Île Maurice: Editions MGI, 1995), p. 35.

<sup>4</sup> Voir Jean-Louis Joubert, *Littératures de l'Océan Indien* (Paris: AUFELF, 1991), p. 127.

<sup>5</sup> La notion de l'homme de couleur est ici employée pour définir l'appartenance à une double origine, européenne et asiatique.

<sup>6</sup> Extrait de la lettre à sa soeur, Mme Berthier, in Prosper, *Remy Ollier*, p. 35.

<sup>7</sup> *La Sentinelle* (1843-1853, 1856-1888) avait été précédé dans ce sens par *La Balance* qui ne devait exister que pour quelques années seulement (1832-1835).

<sup>8</sup> Amédé Nagapen, *Histoire de la colonie - Île de France - Île Maurice - 1721-1968* (Île Maurice: le Diocèse de Port-Louis, 1996), p. 143.

<sup>9</sup> Evenor Hitié, *Histoire de Maurice*, Tome 1 (Port-Louis: Imprimerie Englebracht & Cie, 1897), p. 128.

<sup>10</sup> Jansen, *Mauritiana* (16 mars 1909), p. 12.

<sup>11</sup> Ollier, *La Sentinelle*, 18 mars 1843, in Prosper et Tranquille, eds, *Anthologie de la littérature mauricienne d'expression française*, p. 98.

<sup>12</sup> Extrait du poème *Mon Réveil* in Prosper et Tranquille, eds, *Anthologie de la littérature mauricienne d'expression française*, p. 95.

<sup>13</sup> Ollier, *La Sentinelle*, 17 février 1844, in Prosper et Tranquille, eds, *Anthologie de la littérature mauricienne d'expression française*, p. 100.

<sup>14</sup> Robert Furlong, 'La littérature mauricienne existe-t-elle?' in *Notre Librairie*, 54-55 (1980), pp. 70-74.

<sup>15</sup> Joubert, *Littératures de l'Océan Indien*, p. 112.

<sup>16</sup> Ibid., p. 112.

<sup>17</sup> Furlong, 'La Littérature mauricienne existe-t-elle?' pp. 70-74.

<sup>18</sup> Léoville L'Homme, Discours prononcé lors d'un banquet organisé le 8 novembre 1927 à la Flore Nationale à Port-Louis.

<sup>19</sup> Edouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris: Seuil, 1981), p. 16.

<sup>20</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris: Gallimard, 1990), p. 24

<sup>21</sup> Maunick, 'Fusillez-moi', in Joubert, *Littératures de l'océan Indien*, p. 127.

<sup>22</sup> Maunick, in *Itinéraires et Contacts de Cultures: Hommage à E. Maunick* (Paris, L'Harmattan/C.R.I., 1992), p. 26.

**VERS UNE NOUVELLE DÉFINITION DES GENRES**

## Fictions of identity and identities of fiction in Glissant's *Tout-monde*

by Celia BRITTON

In *Tout-Monde* we read: 'Nos identités se relaient, et par là seulement tombent en vaine prétention ces hiérarchies cachées... Ne consentez pas à ces manœuvres de l'identique... Ouvrez au monde le champ de votre identité'.<sup>1</sup> And in the course of an interview marking its publication in 1993, Glissant remarks, rather casually: 'Les éditeurs appellent ça un roman; donc je pense que le public peut le considérer comme tel'.<sup>2</sup> But he is clearly anxious not to have to assign it to any particular existing literary genre – and anyone who has read it can well understand why. My starting point here is the juxtaposition of these two quotations. In other words, *Tout-Monde* extends the critique of unitary identity that has become increasingly prominent in Glissant's more recent works, exploring further the notion of plural, variable, relational *personal* identity – while at the same time breaking down the boundaries that separate and distinguish the *generic* identities of novel, essay, autobiography, prose poem, travel writing, etc. This article will examine the possible connections between these two projects.

On a theoretical level they can be brought together via the notion of the *rhizome*, which Glissant takes from Deleuze and Guattari.<sup>3</sup> His enthusiasm for the multiply proliferating 'rhizome' as against the singular 'root' is evident not only in *Tout-Monde* – which is dedicated to the memory of Félix Guattari (as well as to Alain Baudot) – but also in *Poétique de la Relation*, where he writes:

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.<sup>4</sup>

In the interview cited above, the opposition between root and rhizome is exploited more specifically in the context of collective national identity; Glissant says:

Les identités à racine unique font peu à peu place aux identités-relations, c'est-à-dire aux identités-rhizomes. Il ne s'agit pas de se déraciner, il s'agit de concevoir la racine moins intolérante, moins sectaire: une identité-racine qui ne tue pas autour d'elle mais qui au contraire étend ses branches vers les autres. Ce que d'après Deleuze et Guattari j'appelle une identité-rhizome.<sup>5</sup>

This deconstructing of the classical notion of singular identity is echoed in the opening sentences of Deleuze and Guattari's *Mille Plateaux*, which affirm a provocative plurality – 'Nous avons écrit *l'Anti-Oedipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde' – and a subversive fluidity of personal identity: 'Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire je ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes'.<sup>6</sup> But the conceptual implications of the rhizome in fact go beyond questions of personal identity, whether individual or collective. Its force is that of a very general structural – or, more precisely, *anti*-structural principle, promoting multiplicity and heterogeneity over unity and closure – and as such it is also extremely relevant to the purely literary activity of constructing a text. Thus the first few pages of *Mille Plateaux* are devoted to the question of 'le livre', claiming that 'Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes'.<sup>7</sup> The first 'principles' of the rhizome are 'de connexion et d'hétérogénéité'.<sup>8</sup> anything can and should be connected to anything else, and this includes the different types of discourse that traditionally allow us to categorize different literary genres.

But if the rhizome provides a general conceptual matrix in which one could bring together these two parameters – personal identity and literary genre – their interaction within the text of *Tout-Monde* still needs to be explored in more detail. If *Tout-Monde* is a novel, it is one which transposes onto a literary level Jean-Luc Godard's famous remark: 'Il faut *tout* mettre dans un film'. For instance, it includes extracts from a 'Traité du Tout-Monde' attributed to one of its 'characters', Mathieu Béluse, but

which has subsequently been published under Glissant's own name,<sup>9</sup> which includes the passages that figured in *Tout-Monde* (for instance, my opening quotation here from page 158 of *Tout-Monde* reappears on page 68 of the *Traité du Tout-Monde*) but which is itself equally heterogeneous: no more a pure theoretical essay than *Tout-Monde* is a pure novel. As well as these 'quotations' from the 'Traité', the main body of the text of *Tout-Monde* also at times reads like an essay. Pages 435 to 436, for instance, discuss the problem of creating a relational, non-oppressive conception of identity – and even contain a scholarly-looking footnote.

A more prominently recurring borderline, however, is that between fiction and autobiography, which is almost constantly in question throughout the volume. Some sections are quite unambiguously fiction and not autobiography – 'L'eau de volcan', for instance, if only because it is set in the eighteenth century. But even here the status of the fictional diegesis is subtly undermined by the quality of the characters' dialogue. This is often so exaggeratedly 'period' that one is irresistibly led to read it as a *parody* of the historical novel: 'Seigneur, à quoi tend donc votre élucubration?' (*Tout-Monde*, p. 66); 'C'est insupportable, cria Senglis. A quoi tend cet interrogatoire impertinent?' (*Tout-Monde*, p. 68). Equally parodic, surely, are the apparent attempts, typical of some historical novels (and films and television dramas) to establish a realistic historical context by means of fictional characters' heavy-handed references to real people of the period: 'Chacun prétend que ces maraudeurs de Voltaire et de Rousseau sont des esprits forts qui nous préparèrent à fournaise, m'est avis que c'est plutôt son fait, à ce monsieur Diderot sans père ni mère ni descendants' (*Tout-Monde*, p. 65).

More often, the events of a particular section centre on a male protagonist, either referred to simply as 'il' or named as Mathieu or Thaël, from whose point of view they are recounted. Some of these present characters we already know from Glissant's previous novels, such as Mathieu and Thaël themselves, or Papa Longoué in the section entitled 'Un pied de térébinthe', or Artémise and Marie-Annie in 'Bezaudin'. Some introduce new characters, but who also seem to be straightforwardly fictional: Rigobert Massoul, for instance, in 'Les tiques de Sénégal', has the same status as the fictionalized narrators of *Mahogany*. But others refer to real people: Glissant's

friends, colleagues and family. 'Atala', for instance, tells the story of a summer spent in Corsica by two penniless students, one an unnamed Martinican from whose point of view the events are narrated, and the other the poet Roger Giroux; it also refers in passing to Michel Leiris and André Breton (*Tout-Monde*, p. 244). Stylistically, too, it reads as the recollection of a real past rather than a constructed fictional narrative: a series of random, disconnected events interspersed with abstract reflections and little direct speech. Conversations are reported with a casual vagueness – as in their unsuccessful attempt to hitch a lift to Paris: 'Le routier répondit qu'ils n'avaient pas de chance, ou que la chance n'était pas avec eux, ou que ce n'était pas leur jour de chance, un de ces lieux-communs qui vous déracinent' (*Tout-Monde*, p. 259). The overall effect is of an autobiographical rather than a fictional discourse. This is reinforced, albeit somewhat ambiguously, by the section appended to the end of the main text, 'Sur les noms', which purports to tell the reader who the names in the text refer to, in case 'un curieux voudra peut-être un jour chercher les clés du conte' (*Tout-Monde*, p. 513). Here we learn, for instance, that 'Roger' is indeed Roger Giroux, that Maurice is the writer Maurice Roche, that Patrick Chamoiseau appears as 'Gibier', and so on. But these names of real people are mixed quite indiscriminately with names that we recognize as those of fictional characters; and there are also some people whose real identities, we are told, have to remain hidden. In other words, the text refuses to make a clear separation between fiction and reality. This ambiguity pervades the whole text, so that the autobiographical material, for instance, is not restricted to sections with an anonymous *sujet d'énonciation* but at times 'invades' sections belonging to the character Mathieu as well: Mathieu meets Sylvie, for instance (*Tout-Monde*, p. 312), although she properly belongs to the autobiographical sections. Occasionally a curious tension arises between fictional consistency and the pull of the author's biographical reality; thus we know from *Le Quatrième Siècle*<sup>10</sup> that Mathieu was born in 1926, but in *Tout-Monde* we read that he was born in 1928 (*Tout-Monde*, p. 309) – as was Glissant himself.

In one sense, of course, this can be considered a non-issue; much of what we read as fiction draws heavily on the author's own experiences, and there is perhaps a particular tradition of this kind of fictionalized autobiography in the French Caribbean.<sup>11</sup> But I want to argue that Glissant is doing something more radical (or

perhaps I should say more 'rhizomatic') than simply obliterating the difference between the fictional and the real, or between invention and memory.<sup>12</sup> Rather, this is a deliberate interrogation of the boundary between fiction and the real, and its effect is not to reduce them to the same thing, but to open the text out onto the real in a way that is quite unusual. It enacts Deleuze and Guattari's pronouncement that 'le livre n'est pas image du monde . . . Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution parallèle du livre et du monde'.<sup>13</sup> In other words, for a book to function effectively as a picture or representation of reality, it must be diegetically consistent and homogeneous as a (fictional) representation. It must not, therefore, actually include any elements of the real. Deleuze and Guattari are arguing against this traditional conception of the book as a 'model' (the rhizome is not a model, but a 'processus immanent qui renverse le modèle',<sup>14</sup> and for a kind of book that celebrates its own discursive heterogeneity, and especially its deliberate and fundamental mixing of fictional with elements of the real – in exactly the way that *Tout-Monde* does. *Tout-monde*, from this point of view, 'fait rhizome avec le monde'.

Deleuze and Guattari even claim that the effect of mixing different signifying 'régimes' in this way is to move outside the domain of language and signification altogether. They imagine a situation in which the classic purity of the Saussurean sign is so fundamentally disrupted that the famous barrier between signifier and signified falls away:

Dans un rhizome au contraire, chaque trait ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique: des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses . . . L'on ne peut pas établir de coupure radicale entre les régimes de signes et leurs objets.<sup>15</sup>

The recurrent emphasis in *Tout-monde* on 'errance', and on the multiple trajectories of its characters moving around the world, acquires a further resonance here when juxtaposed with Deleuze and Guattari's definition of the kind of book they are promoting as 'écriture nomadique', which they explain as: 'le nomadisme de ceux qui

ne bougent même plus et qui n'imitent plus rien. Ils agencent seulement. Comment le livre trouvera-t-il un dehors suffisant avec lequel il puisse agencer dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire?'.<sup>16</sup> The book which is thus 'agencé avec le dehors' abandons the homogeneity and closure necessary to representation in favour of a heterogeneous opening onto and connection with the world – or the 'tout-monde'.

There are two features of Glissant's fiction that facilitate these moments of blurring of the distinction between fiction and autobiographical reality: his characteristic narrative structure, and his representation of place. Firstly, that is, the indeterminacy of the discourse as between fiction and real can be sustained only because Glissant's fiction has already jettisoned conventional notions of narrative structure and plot. In a conventional novel, the presence of a particular incident is motivated by the dynamic of the plot, whereas an autobiography has greater freedom – it can recount an event for the simple reason that it 'really happened'. But the reader of *Malemort*, *La Case du Commandeur* or *Mahagony*<sup>17</sup> has already learnt to expect a non-linear, proliferating narrative that does not conform to the logic of plot.

Secondly, the extreme importance that Glissant attaches to *places* is also a central factor in the neutralizing of the distinction between the two genres. One major sub-category of autobiography is travel writing, and the 'carnets' that form the last part of the 'La Tragédie d'Askia' section of *Tout-Monde* (*Tout-Monde*, pp. 443-459) seem to be preliminary notes for precisely this kind of text. Equally, however, the most conventional of novels will be set in 'real' places, and will put invented characters into Paris, Rouen, Besançon, etc. A textual passage describing a place, then, if read out of context will contain nothing that could tell the reader whether it comes from a fictional or a non-fictional text. And this indeterminacy is foregrounded in Glissant's case because for him, place has always been more than simply setting: 'Le lieu est incontournable' (*Tout-Monde*, p. 435). His long and intense descriptions of places – of Genoa and Vernazza, for instance, in 'Banians' (*Tout-Monde*, pp. 29-61) – thus in themselves serve to blur the boundary between fiction and real.

The influence which in his texts places exert on people is also significant, both from the point of view of generic instability and that of 'rhizomatic' identity. *Tout-Monde*

very explicitly links its rejection of the artifices of conventional fictional characterization with the notion that people are intimately bound up with particular places:

Il y avait tant de personnages du monde qui étaient des paysages, et tout à fait inversement. Ce romancier, dont on pouvait dire qu'il parlait aussi en poésie, essayait de tracer, de révéler les personnages par le paysage, (nous ne croyons plus avec lui au personnage du roman qui vous en impose, ni aux astuces de l'auteur: les descriptions rusées qui tâchent de présenter un quidam sans en broser vraiment le portrait . . .) et ainsi d'arrimer le paysage sous l'apparent disparate, et de chanter le pays sous toute cette apparence (*Tout-Monde*, p. 441)

Here the writer is both novelist and poet, and his characters are 'revealed' through their links with the landscape, rather than being constructed as they would be in conventional fiction.

In the same way, the plurality of relations with place that is inherent in 'errance', another key notion, also serves to create a plurality within the individual's sense of identity: 'La pensée de l'errance débloque l'imaginaire, elle nous projette hors de cette grotte en prison où nous étions enfermés, qui est la cale ou la caye de la soi-disant unicité' (*Tout-Monde*, p. 124). This is made entirely concrete in his representations of the 'Négropolitains' – the Martinican immigrants in France, 'ceux-là qui naviguent ainsi entre deux impossibles, véritablement le sel de la diversité du monde' (*Tout-Monde*, p. 274) – and, indeed, of Caribbean immigrants all over the world:

C'était comme ça pour les Antillais. Ils portaient chacun de son côté mais forcément, ils menaient plusieurs vies à la fois. La vie en mouvement qu'ils poursuivaient au loin . . . la vie tout arrêtée qu'ils tenaient en réserve au plus secret . . . la vie hasardeuse enfin dont ils rêvaient . . . Il n'y avait aucun moyen de joindre ensemble ces vies-là. (*Tout-Monde*, pp. 280-1)



There are many other examples throughout *Tout-Monde* of this phenomenon of multiple 'rhizomatic' identity. But it is particularly noticeable in those characters who occupy subject positions in the discourse of particular sections of the text; that is, while they are not necessarily first-person narrators, the text is written from their point of view and they therefore function, whether they appear as 'je' or as 'il' in the text, as its *sujets d'énonciation*. The traditional 'authorial voice' splits into a proliferation of different instances, some of which have proper names, while others are simply given a designation that reflects their status as *sujets d'énonciation*: 'le romancier', le *déparleur*, etc. Moreover, these latter do not remain stable. We do not know who they are, and – more importantly – we do not even know whether they are in fact different people. The text lists them together several times, putting us on our guard against assuming that any one of them has authorial status:

Le *déparleur*, le poète, le chroniqueur, le romancier, ne gagez pas que c'est l'auteur du livre, vous vous tromperiez à coup sûr. (*Tout-Monde*, p. 513)

or assuming that they are the same person:

Note du commentateur, qui n'est pas Mathieu Béluse ni Raphaël Targin ni Marie Celat ni ce chroniqueur, ce poète, ce romancier ni ce *déparleur*. (*Tout-Monde*, p. 516)

or assuming that they are different people:

Mathieu Béluse pourtant, qui ressemblait au *déparleur*, c'est-à-dire, dans ces riens qui importent tellement, et d'ailleurs vous n'avez pas oublié que Mathieu, *déparleur*, chroniqueur, romancier, c'était quatre-en-un, sinon davantage. (*Tout-Monde*, p. 345)

The cumulative effect of this is to construct a plurality of *sujets d'énonciation* for the text while simultaneously refusing to assign any definitive identities to them; they remain as an ambiguously fissile and proliferating collective instance of narration:

Le poète quant à lui avait repris ce conte dans il ne savait plus quel ouvrage, et Mathieu Béluse avait fait de même, et aussi ce chroniqueur qui s'était tant mêlé des affaires de Mathieu, (remarquez ainsi la multiplication, à partir de Mathieu Béluse: Mathieu, le chroniqueur, le poète, le romancier, sans compter celui ou cela-ci [sic] qui écrit là en ce moment et qui ne se confond ni avec Mathieu, ce chroniqueur, ce romancier ni ce poète, ils prolifèrent, peut-on dire qu'ils sont un-seul divisé en lui-même, ou plusieurs qui se rencontrent en un?). (*Tout-Monde*, p. 271)

To complicate matters further, the ambiguities extend across diegetic levels. One version of this will already be familiar to readers of *Mahagony*, in/of which Mathieu is both character and author. This metadiegetic play is continued in *Tout-Monde*, where, in the 'Bezaudin' section, Mathieu's narrative account of events in *Mahagony* is challenged by Artémise and Marie-Annie (*Tout-Monde*, pp. 181-3). But this time, Mathieu defends himself by saying that he was not the author, because the story was in reality told by someone else: 'Sauf qu'il y avait un autre raconteur, vous ne parlez jamais de lui. Sauf que ce raconteur a mis tout ça en méli-mélo et m'a enveloppé dedans' (*Tout-Monde*, p. 183).

This idea that there is another, rather shadowy, presence behind the apparent *sujet d'énonciation* is borne out by the way in which at several points the text of *Tout-Monde*, having established a *sujet d'énonciation* for one particular section, then as it were pulls back from him and reveals another – always anonymous – presence in the background. This is true of the 'Bezaudin' section itself, which is consistently narrated from Mathieu's point of view until three pages from the end when he is suddenly interpellated by another voice, giving the reader a different point of view on him:

Ho Mathieu Béluse ho! Où piochez-vous dans cette errance? Où ça donc? N'est-elle pas moins dévirante que le tournolement dans la tête qui vous prend, quand vous écoutez les deux puissances du jour et de la nuit? etc. (*Tout-Monde*, p. 188).

A similar tactic is used in 'Stepan Stepanovitch ou la folie Marie Celat'. This opens by suggesting that the 'poète' and the 'déparleur' are the same person: 'C'était au

temps où ce poète était déjà tout à fait poète, mais peut-être pas encore en réalité déparleur' (*Tout-Monde*, p. 336). From then on, however, he is referred to as 'le déparleur', and tells the stories of Stepan and Marie Celat, piecing them together from what he has heard from others: 'Le déparleur raboutait ensemble ce qu'il avait entendu, directement ou par rapportage' (*Tout-Monde*, p. 342). The next page, however, abruptly introduces another *sujet d'énonciation* who gives his point of view on 'le déparleur': 'Que cherche-t-il, le déparleur? Pourquoi mélange-t-il ainsi, ou du moins tente-t-il de le faire, des misères qu'il a devinées, etc.' (*Tout-Monde*, p. 343).

A similar effect is achieved by the use of the second-person pronoun intervening in Mathieu's vision of Genoa in 'Banians' – a series of occurrences of 'vous' which may at first seem to be addressing the reader, but soon become so biographically specific that they have to be read as addressing Mathieu: 'Tachez de prendre pied sur ce cassis à Bezaudin où vous êtes né' (*Tout-Monde*, p. 58). In all these cases it is as though the source of the narration suddenly moves back, recedes from one diegetic level to another, resituating a narrator as a character and by the same token instituting a new narrator, but an unidentifiable and extremely elusive one.

And, of course, on one of these levels we get back to the voice of 'Glissant' himself, the autobiographical author, who never declares himself openly as such, but whose suspected interventions trouble the fictional reality effect with the intrusions of a different kind of 'réel'. One striking example of this is the chapter 'Air-plane'. This occurs near the end of the text (*Tout-Monde*, pp. 460-490), immediately following the two short sections that form the end of the preceding chapter and that consist of notes on places in Peru and Egypt. These two 'notebooks' – 'Premier Carnet: Rêve de la Mésio-Amérique' and 'Deuxième Carnet: Rêve d'une autre Afrique' – have no fictional content but are simply the notations and reflections of an autobiographical 'je' visiting various temples and other sacred sites. 'Air-Plane' starts as the same kind of discourse, with 'je' commenting on different real texts – Alejo Carpentier's *Le Partage des eaux*, and an extract, reprinted from *Antilla*, of an article by Félix-Hilaire Fortuné on the 'Géographie des rivières de la Martinique'. But it almost immediately introduces the fictional Mathieu Béluse as he though he were a real person who knew the author – and knew him precisely as an author: 'Mathieu Béluse m'appelle "ce

romancier-là"' (*Tout-Monde*, p. 461). A comparison of the novelist's work with that of the 'pacotilleuses'<sup>18</sup> is followed by an autobiographical narrative describing a plane flight threatened by an oncoming cyclone, as he and his family were travelling to Baton Rouge (where Glissant taught for several years), a visit to Alain Baudot in Toronto, Glissant's reactions to the Gulf War, a phone conversation with Maurice Roche, and so on. This is then once again suddenly interrupted by a reference to Mathieu Béluse (*Tout-Monde*, p. 467), which this time leads into a long dialogue between Mathieu and another fictional character, Jorge de Rocamarron, the descendant of the free mulatto whom we met in 'L'eau de volcan', and Artémise and Annie-Marie (*Tout-Monde*, p. 468).

Thus we have, apparently, moved from autobiography to fiction. Soon, however, the confusion between novelist and autobiographer is compounded by a new confusion between novelist and character, because the author of the fiction in which these characters appear is present with them in the conversation – but in an extremely ambiguous fashion: he is not sure whether they are aware of his presence or not. Mathieu speaks to him at one point, and he comments: 'il savait donc que j'étais là' (*Tout-Monde*, p. 469); but they ignore his increasingly petulant attempts to join in the conversation: 'J'aurais voulu mettre mon mot, mais rien à faire, apparemment je n'avais pas une place ni sur cette spirale ni sur ce cercle. Pourtant, j'aurais voulu mettre mon mot. Je suis romancier quand même, nous avons appris par ici ce que c'est qu'un roman quand même' (*Tout-Monde*, p. 470). By repeatedly telling the bewildered reader that 'c'était comme si je n'étais pas là' (*Tout-Monde*, pp. 471, 474), Glissant is of course paradoxically asserting that he was there: that the autobiographical voice is also that of a 'romancier' and that the latter is also present as a character in his fictional creation. In other words, the connection that I posited at the beginning of this article, between rhizomatic personal identity and rhizomatic generic heterogeneity turns out to be articulated through the indeterminate multiplicity of the *sujets d'énonciation*; because this latter includes a typically rhizomatic movement across different diegetic levels and ultimately across the boundary that normally separates the fictional from the real.

## Notes

<sup>1</sup> Edouard Glissant, *Tout-Monde* (Paris: Gallimard, 1993), p. 158. All subsequent references will be given in the text.

<sup>2</sup> 'L'écrivain et le souffle du lieu', interview with Lise Gauvin, given in Martinique in December 1993, reprinted in *Introduction à une Poétique du Divers* (Paris: Gallimard, 1996,) pp. 129-35 (p. 129).

<sup>3</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)* (Paris: Minuit, 1980), and in particular the opening chapter: 'Introduction: rhizome' (pp. 9-38), which is a revised version of their earlier short text *Rhizome* (Paris: Minuit, 1976).

<sup>4</sup> Edouard Glissant, *Poétique de la Relation* (Paris: Gallimard, 1990), p. 23.

<sup>5</sup> *Introduction à une Poétique du Divers*, p. 132.

<sup>6</sup> Deleuze and Guattari, *Mille Plateaux*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>9</sup> Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)* (Paris: Gallimard, 1997).

<sup>10</sup> Edouard Glissant, *Le Quatrième Siècle* (Paris: Seuil, 1964).

<sup>11</sup> For instance, in novels which are often seen as having inaugurated the region's literature, such as René Maran's *Batouala* (1921), or Joseph Zobel's *La Rue Cases-Nègres* (1950).

<sup>12</sup> The main thrust of Glissant's philosophical writings is precisely the promotion of difference and the struggle against the tendency of dominant systems to reduce everything to 'the Same'; and this can be seen as one example of it. Another kind of evidence for my argument that the boundary between the fiction and the (autobiographical) real is not simply erased, but made the object of questioning and play, is the occurrence of Glissant's name in the text as an author of 'real' works of fiction, but juxtaposed with 'fictional' works of fiction, in the speech of a 'real' author (Maurice Roche): "'Et de fait," faisait observer Maurice d'une petite voix à peine soutenue, "avez-vous noté les analogies de titre avec les romans de Glissant? L'un a écrit *La Lézarde*, l'autre *La Tarentule*, celui-là *Le Quatrième Siècle*, celui-ci *L'An II*, vous ne trouvez pas ça troublant?"' (*Tout-Monde*, p. 266).

<sup>13</sup> Deleuze and Guattari, *Mille Plateaux*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>17</sup> *Malemort* (1975), *La Case du Commandeur* (1981) *Mahagony* (1987); all published in Paris by Editions du Seuil.

<sup>18</sup> These are the women who travel round the Caribbean buying up and re-selling all kinds of objects for tourists: so-called local carvings, cheap jewellery etc.

**Edmond Jabès, Ahmed Rassim  
et la question du genre en poésie francophone d'Égypte.**

par Daniel LANÇON

Le choix des deux auteurs répond à l'intérêt du contraste au sein de l'évolution d'un champ littéraire<sup>1</sup> gouverné par une fascination pour la langue française, unique pour un pays qui n'appartint jamais au domaine colonial.<sup>2</sup> Elle fut associée à une surévaluation du poétique à un moment où la modernité qui se mettait en place en Égypte accompagna la montée du sentiment national, ce qui ne fut pas sans lien intrinsèque avec la question du genre.

Aristocrate égypto-turc musulman, grand commis de l'État égyptien (sous-gouverneur de la ville du Caire puis secrétaire d'état au Tourisme), Rassim commença à publier des réflexions philosophiques en arabe puis passa au français avec son bagage poétique lié à la tradition maternelle (il écrivait remarquablement l'arabe littéraire ainsi que le turc), tout en dialoguant – non sans quelque distance – avec la modernité importée d'occident. Il affecta toute sa vie de ne pas faire oeuvre, oubliant même des recueils, les rachetant 'en ville'. Des *Pages choisies*<sup>3</sup> n'en furent pas moins couronnées par l'Académie Française en 1954.

Juif sépharade de langue maternelle française, de langues véhiculaires italienne et arabe égyptienne, issu de la moyenne bourgeoisie minoritaire d'un pays d'accueil, Jabès exerça un métier de banque jusqu'à son exil en France. Né comme auteur dans la vague néo-romantique du début des années trente, il mûrit sa poétique par intégrations successives de pans de modernité européenne, via des intercesseurs comme Max Jacob ou Paul Eluard. Il se considéra toujours comme poète, n'eut de cesse d'être publié en France, distinction d'alors pour un francophone<sup>4</sup> mais sa renommée advint par une oeuvre autre, commencée dans et par l'exil.<sup>5</sup>

Les deux auteurs se connaissaient et s'appréciaient.<sup>6</sup> Rassim, de quinze ans l'aîné, mourut en 1958, Jabès émigra en France en 1957, rassembla ses oeuvres de jeunesse

chez Gallimard en 1959 (*Je bâtis ma demeure*) avant de déplacer très sensiblement sa pratique des genres avec *Le Livre des Questions* (1963) et de poursuivre son questionnement jusqu'à sa mort survenue en janvier 1991.

I

Poétique et politique

L'expérience de lecteur classe immédiatement les textes des deux auteurs dans le genre poésie, intuition du regard comme de l'oreille, puisque les patrons formels y sont, que la 'tonalité affective' (mood) y résonne immédiatement. Nous sommes dans le lyrisme, entraînés (ou pas) dans une lecture participative – surtout sur le mode élégiaque même si les poétiques ne sont pas sans contenir du comique, du dramatique, voire de l'épique pour Jabès (son déracinement énonciatif très évident étant appelé désespéré à une impossible énonciation collective). Et même si le poème de ce dernier travaille davantage la 'déliation' syntaxique (selon l'esthétique surréalisante) qu'affectait d'ignorer Rassim, tous deux sont dans l'oratoire sous le mode du démonstratif (par la célébration de l'aimée) et du délibératif (adresses au lecteur, interpellation).

Le romantisme des premiers recueils est évident. La nature y est consolatrice; l'enfance, un refuge; la blessure nécessaire: 'Tout homme cache en lui quelque large blessure, / et la mienne, Lecteur, j'ai voulu te la dire' ou encore dans le même premier livre de Jabès: 'La douleur, mon ami, ressemble assez aux dieux: / Elle nous rend malade et soudain nous guérit, / et recommence encore'.<sup>7</sup> Les auteurs aiment le Musset des *Nuits*, Jabès mettant en scène ses débats intérieurs et Rassim créant les personnages d'un «Poète» et d'une «Muse», élaborant une érotique non sans humour:

La peau de Hatimane a la couleur du sable  
que la vague a mouillé. Mais les petites  
veines qui parcourent son sein ressemblent  
aux ombres frémissantes du rivage quand  
le mer caresse la grève de son haleine...

Et je sens le parfum qui monte de son corsage:  
 Petites collines de sable coiffées de raisin noir,  
 Petits monocles fumés à l'oeil d'un enfant,  
 Raisin qui pointe en deux clartés noires  
 pareil au nez d'un chat qui cherche la main d'un enfant.<sup>8</sup>

Pour Rassim, le mélange des tonalités, du sublime au très prosaïque, demeure une pratique courante, au sein d'une énonciation doucement ironique:

La poésie, ami, nous la trouvons partout...  
 tant dans les corolles d'une fleur de serre,  
 que dans le regard morne du bétail fatigué  
 qui laisse choir, dans le silence ouaté du  
 crépuscule, les fleurs épanouies des  
 bouses recoquillées...  
 Et chacun est hanté d'images obsédantes, hanté de  
 poésie dont son âme est sevrée.<sup>9</sup>

Jabès et Rassim entrent en poésie au moment où le champ poétique égyptien est porteur de la grande protestation des arabophones souhaitant que la personnalité du poète transparaisse dans l'oeuvre. Al Mazini et Al Akkad écrivent en commun un ouvrage de théorie en ce sens. Le mouvement moderniste est très influencé par le romantisme français ou anglais, y compris – au départ – dans ses positions dégagées d'un certain champ politique, assumant l'expression de l'émotion individuelle (*widjan*) avant tout.

Les idées de changement radical de la pensée, du goût et de l'émotion ne devaient en effet rencontrer le combat social qu'exceptionnellement, ainsi dans «Le Deuil du coton» d'Abou Chadi, l'auteur demande-t-il à la fleur de coton la cause de sa flétrissure et compare cet état de chose à la vie misérable du paysan; il s'adresse au peuple et l'exhorte à exiger ses droits sacrés, à ne pas se taire devant le désordre et lui demande de critiquer les leaders endormis et les gouvernants injustes.<sup>10</sup> Le poète arabophone El Akkad pose le problème de manière politique:

L'on est aujourd'hui à la croisée des chemins, l'Égypte traverse une 'crise de poésie' due à des causes purement locales comme à des raisons ressortissant à la crise mondiale de poésie. Il se peut qu'il s'agisse en somme d'une crise de l'hésitation de la conscience humaine entre les valeurs nationales au cadre restreint et les valeurs humaines en leur vaste horizon.<sup>11</sup>

Rassim en est bien conscient lui-même qui écrit dans un fragment d'autobiographie poétique estimant le moment historique eu égard au genre poétique:

Nous sommes arrivés à une charnière vive, à une rupture brusque des chemins poétiques... Un poème obscur fatigue le lecteur et le distrait de l'essentiel, c'est-à-dire de l'émotion à communiquer et de l'impression qui doit en subsister. Le lecteur moderne demande à la poésie, quand elle ne nage pas dans les ténèbres du subconscient, de mettre l'accent sur le caractère spécifiquement national. Or, un vrai poète s'exprime malgré son époque et souvent contre son époque, contre les influences dominantes et, en général, contre ce 'soi-même' qui n'est pas le véritable 'moi'.<sup>12</sup>

Ce drame du politique s'exprime avec une acuité particulière, eu égard à sa situation de minoritaire, dans la première poésie de Jabès. *Chansons pour le repas de l'ogre* (1946) est hanté par la guerre environnante. La 'Chanson pour trois morts étonnés', la 'Chanson de l'étrangère', la 'Chanson de l'année tragique' ou encore la 'Chanson triste': 'Quand les six chevaux éventrés / Atteignirent enfin ! l'oasis, / Plus un insecte ne régnait sur / Le moindre brin d'herbe vivant», «Le jour est tombé / au milieu de la route / Nul ne l'a ramassé'.<sup>13</sup> Ce n'est pas là oublier l'âme d'enfant – Rassim ne se départit jamais non plus de la sienne – comme dans la 'Chanson pour le visage de la petite fille heureuse': 'La petite fille a posé sa tête contre la poitrine velue du printemps. Ses cheveux en sont parfumés; ses doigts tressent la tige frêle de nos rêves. Qui fait encore défaut à l'appel? Ce jour est interdit. Pour elle, le sucre est liquide le long des branches et le soleil rond comme une bille.'<sup>14</sup> Ou dans *Trois filles de mon quartier* (1948):

L'attentive ! Et ce n'est pas seulement une femme, mais des milliers d'oiseaux aux ailes de terre humide pour clouer le printemps, l'arbre au vent et les chevelures éparées. Dans son regard il y a la première minute où je t'ai vue. Il y a surtout tes lèvres pour lesquelles la nuit cesse d'étouffer le monde. Par tous les orages, docile au bout des doigts. Je ne lui ai jamais donné une forme; mais quand j'apparais, elle répond.<sup>15</sup>

Mais en vain, le pays se dérobe-t-il sous les pieds du poète comme dans le recueil significativement titrée *La Voix d'encre* en 1949 dans lequel le 'je' bâtit sa 'demeure' 'avec la levure des chiens errants'<sup>16</sup> ou 'dans le ventre de chaux bleue de la mer', là où 'Nulle part on n'est chez soi'.<sup>17</sup>

L'exil de l'intérieur qui se met en place dans les poèmes que Jabès publie de 1946 à 1956 (et qui sont rassemblés en 1959 dans *Je bâtis ma demeure*) est la manifestation évidente de cette situation 'en l'air' des poètes francophones d'Égypte. En 1959, il présente ses écrits des années de guerre comme des 'Paroles de sauvetage'. Quant à l'Égypte, elle s'éloigne déjà en un bien abstrait 'Soleilland' (1949):

*Mon amour un pays une ville une chambre un lit un mort un toit*  
J'ai rendu le collier  
*Mon amour un pays une ville une chambre un lit un mort*  
Le toit s'est écroulé  
*Mon amour un pays une ville une chambre un lit*  
Le mort est enterré  
*Mon amour un pays une ville une chambre*  
Le lit est défait  
*Mon amour un pays une ville*  
La chambre est vide  
*Mon amour un pays*  
Quelle était cette ville  
*Mon amour notre amour*  
Sans pays.<sup>18</sup>

Ce qu'écrit Gaëtan Picon en 1947, à propos du contexte français, s'applique très précisément à l'Égypte: 'L'événement a surgi, et, pour la première fois depuis la révolution poétique du XIXe siècle, il est apparu comme source possible de poésie... Le monde historique est vraiment un sujet poétique – son visage tragique, métaphysique lui donne la hauteur de la poésie.'<sup>19</sup>

## II

## Distances génériques et culturelles

Contrairement à nombre d'autres qui ont cherché à imiter et à 'battre' les métropolitains dans les formes, Rassim se revendique libre et désinvolte, partageant pourtant avec les modernes cette mise en scène de la question de la langue elle-même. Il écrit ainsi à un ami poète égyptien francophone:

Mon cher Raoul Parme,

Je n'ai jamais compris la poésie moderne qui, m'assure-t-on, reflète le symbole des choses cachées et tend à l'unité rythmique du chaos universel. Aussi ai-je longtemps hésité avant de publier ce recueil écrit à l'eau de rose coupée de lilas blancs. Et parce que je souffre d'être resté le poète antique et tendre dont le cœur vibre encore devant les fleurs pâmées, je voudrais dire ici tout le mal que je pense des poètes que j'aime puisque, par leur faute, je souffre comme un enfant.<sup>20</sup>

Romantique ayant en effet la vocation de sentir, de souffrir, de se moquer de souffrir, d'analyser et de souffrir encore plus de si bien connaître sa souffrance, Rassim ne prend jamais rien au sérieux, pas même les formes – se tenant près d'un parlé dialogal comme dans ce poème-fétiche, autobiographie du diplomate oriental en mitteleuropa:

23° au dessous de zéro

Que ceux qui ne croient plus aux miracles viennent à  
Prague voir Ahmed  
marcher sur l'eau de la rivière.  
Dans un ciel de perle broyée,  
un soleil, comme une amphore,

glisse.

Je l'ai regardé

longuement et j'ai eu pitié

du Dieu de la pluie.

Le paysage ressemblait à ces fusains estompés par le temps que l'on retrouve parfois

les vieux cartons avec les photographies de parents morts.

Une douceur mystique effleurait toute chose et j'ai songé aux voix rouillées des vieilles femmes qui, sous l'extase des vitraux de couleurs, font offrande à Marie la Vierge de cantiques tendres et purs.

J'ai songé à mon pays, à des visages chers, à nos pauvres mosquées...

et je songe aux yeux qui en moi sont restés comme le souvenir de certains orages dont les éclairs évoquent l'infini.

J'ai un soleil dans le ventre.

Je trouve le froid étonnant.

Son feu illumine mes oreilles.

À l'heure grise où certains hommes courent accrocher la nuit aux réverbères; que l'on vienne à Prague, si l'on veut

voir Ahmed traverser à pieds

la rivière.<sup>21</sup>

Art dégagé des modes ou attractions culturelles de l'Occident moderne, la poésie de Rassim doit beaucoup à la chanson populaire égyptienne dans le don de rythmes mémorables et lapidaires. L'orchestre oriental scandant la danse du ventre, la mélodie avec le 'tik tom – tik tom' du tambourin sont reconnaissables par certaines reprises lexicales. Jabès, quant à lui, écrit certes des 'chansons' et il y a bien refrains, répétitions, leitmotive, mais le rythme est mis en accusation par l'écriture. Rassim 'traduit' ses origines culturelles, associant proverbes<sup>22</sup> et coutumes pleines de gouaillerie et de fatalisme, de sobriété et de légère ironie comme dans la langue arabe populaire – que Jabès connaît comme Rassim. On pense à l'Afyā', sorte de dialogue ironique spirituel et amusant. Lorsque Rassim donne la parole à des conteurs, au passé mémorial du pays à travers ses épanchements lyriques, transposant l'univers de la poésie du diwan, c'est moins la langue que le discours qu'il vise, moins le mot que le rythme – recherchant l'arabe sous le français – contrairement à Jabès qui exacerbe la

poétique moderniste du mot salvateur dès avant son 'retour orient' avec le *Livre des Questions*.

Il n'est que de lire les poètes de la tradition pour comprendre que Rassim pousse le raffinement sensuel jusqu'au mysticisme, jusqu'à l'ivresse panthéiste mais dans une alliance avec l'intelligence narquoise, tendre et lucide à la fois, Pierrot lunaire se moquant de sa propre emphase:

Le feu ardent des lèvres et le charbon des yeux

couvaient sous la cendre brûlante de ses cheveux.

Mais ce soir, je songe encore, le cœur plein d'émoi,

aux pieds de la jeune femme du Pullman 623

ainsi qu'à la grâce nerveuse de ses reins

dont les courbes subtiles

coupaient mon souffle

par leur silence.<sup>23</sup>

L'écriture de Rassim demeure une érotique – au fronton de ses recueils, des prénoms comme *Melek, Noha, Nawal, Samia, Hatimtane*. Il aurait donné – dit-on – sa part de paradis, dit-on, pour 'les semeuses de chimère au rire lumineux pareil aux chutes d'eau dont parle le Coran'.<sup>24</sup> Il persiste dans une intériorité épanchée, représentative en Égypte d'une sensibilité populaire, alors que l'écriture de Jabès voit s'installer le drame du minoritaire étranger, du Juif, redoublant celui – générique – du poète. *Trois Filles de mon quartier* ou 'Chanson pour un âne mort de mon pays' sont des titres oxymoriques.

Dans sa période francophone au pays (1943-1957), l'auteur est encore à la recherche d'une poétique du vocable à insérer dans la chanson ou l'aphorisme en jonglant relativement librement avec les mots et leurs associations. C'est déjà faire 'jouer' le genre poésie, intriguer – pour ne pas dire embarrasser – les critiques, à propos, précisément de questions de forme. Avec *Le Livre des Questions* – point de fuite de notre étude – il renforce considérablement des paradoxes dérangeant davantage les littéraires que les penseurs (comme Derrida ou Blanchot). Au fil des trente ans de la seconde et décisive carrière, les critiques parlent en effet du caractère formellement

'inclassable' de ces quinze volumes de méditations qui ont assuré la pérennité de l'auteur en Europe, aujourd'hui adossés aux quatre cent pages de poèmes seulement réunies en 1990.

L'ouverture est effectuée en 1963 avec *Le Livre des Questions*, drame avec récitant, récit ou plutôt somme de récits fragmentaires, éclatés en séquences, mettant en scène d'imaginaires rabbins s'exprimant dans un style et un rythme 'talmudiques':

- Tu scrutes les vocables retrouvés.
- Les nuits et les matins des syllabes qui sont les miens, oui.
- Tu t'égaras.
- Il y a deux mille ans que je marche.
- J'ai peine à te suivre.
- J'ai souvent, moi-même, cherché à abandonner.
- Sommes-nous en présence d'un récit ?
- On a tant de fois conté mon histoire.<sup>25</sup>

Rupture et approfondissement de la poétique. Si l'on met en parallèle *Je bâtis ma demeure* et *Le Livre des Questions* de nombreux liens sont en effet repérables car l'auteur avait déjà refusé la distinction des genres, ébranlé les barrières prose/poésie, lyrisme/récit, allégorie/réflexion philosophique. Dans le premier volume ne trouve-t-on pas déjà des récits brefs, des portraits, des dialogues ('Le Rocher de solitude' ou 'Les Clés de la ville'), des maximes, des méditations méta-poétiques ?

Dès le début des années cinquante l'unité formelle de Jabès est déjà une polyphonie conservant les constantes d'un style haut nourri de maximes générales, à portée métaphysique (des *Chansons* de 1946 aux *Mots tracés* de 1951). Néanmoins, la triple thématique écriture/livre/désert change de mode: de lyrique invocatoire ou symbolique, conjuratoire (*Chansons pour le repas de l'ogre*), elle devient endeuillement du poème et résurgence d'un autre dit, encore poétique mais pratiquement sans poèmes. Jabès est donc en pleine évolution au moment où Rassim rassemble ses œuvres complètes, refermant, quant à lui, le livre de sa poétique sur son propre passé.

Le critique Dominique Combe, qui s'est penché sur le problème générique, écrit notamment:

À la mutation spirituelle favorisée par l'exil correspond l'invention rhétorique, certes involontaire, d'une forme nouvelle que Jabès, en référence à la mystique juive (et non à Mallarmé) appelle 'Livre'... C'est précisément sur le narratif que s'opère la mutation d'écriture – de genre – de *Je bâtis ma demeure* au *Livre des Questions*.<sup>26</sup>

Le récit est intimement lié à la fiction ce qui n'empêche pas l'auteur de multiplier les déclarations anti-romanesques (dans la tradition occidentale des adeptes du poétique). Il n'y a, à vrai dire, ni personnages ni d'histoires dans les nouveaux livres de Jabès mais une mise en scène visant à poser des questions à l'auteur comme auteur, au Juif comme Juif, à l'homme comme homme; auto-fiction heuristique où le narratif se retourne contre lui-même, rêve de totalité hors catégories d'écriture, les rassemblant toutes, les subsumant. Combe a bien remarqué que 'L'inclassable de ce genre tient [aussi] à l'étroite collaboration du récit, du dialogue et du discours philosophique dans la 'prose' si ce terme peut avoir un sens ici.'<sup>27</sup> le dialogue interrompant le récit, introduisant une polyphonie allocutive. Et 'Comment savoir si j'écris en vers ou en prose, notait Reb Elati, je suis le rythme'.<sup>28</sup> Le liturgique demeure, 'C'est seulement le ton qui différencie le principe de répétition, de la poésie au livre – de la chanson à l'incantation... Les catégories traditionnelles de la rhétorique sont inopérantes'.<sup>29</sup>

Alors que le francophone Cioran expliqua son passage au français par l'abandon du lyrisme romantique pour le génie 'français' de la prose réflexive, les écrivains d'Égypte se dirigèrent souvent vers la poésie comme vers leur être émotif, composante essentielle d'une orientalité sémite au sens large, assumant même le paradoxe absolu de celui qui ne publie pas son œuvre dans sa langue maternelle comme le souligne Ahmed Rassim: 'les caractères que je trace ne sont pas ceux de ma race, la langue dont je me sers est étranger aux gens de mon pays. Pour que la bien-aimée ignore toujours ma peine'.<sup>30</sup>



Jabès et Rassim ont été les héritiers des romantiques européens et orientaux. Ils ont estimé que la poésie était première, originelle, totale; verbe comme en deçà du langage, posant le genre écrit comme question seconde si ce n'est même secondaire. Ils ont partagé la croyance des frères Schlegel selon laquelle avant de s'incarner dans le langage sous forme de poésie d'art, elle était poésie 'de nature', c'est-à-dire rapport poétique au monde, proposition réarticulée en orient à la quête de l'identité personnelle et nationale, chemin qui ne put être emprunté par nos auteurs pour des raisons bien différentes. Dans cette perspective absolutisante, il était parfaitement logique que Jabès passât au surréalisme puis au mythe du Grand Oeuvre, transgressant les genres en les intégrant dans un rêve, en un nouveau et bien plus radical processus d'étrangéification de la langue par l'écriture.

Si 'La francophonie, pour les français, c'est le courage de savoir que d'autres hommes font l'amour avec la langue' comme écrit Sony Labou Tansi, à leur manière, c'est ce qu'on fait Jabès et Rassim. 'Prendre' la langue est autrement plus profond que de l'apprendre. Jabès a dû désapprendre sa scolarisation exemplaire à la Mission Laïque Française, quitter l'ombre tutélaire de l'intertexte modèle, la filiation boulimique – le choix d'un certain surréalisme opérant déjà une subversion. Rassim joua de sa désinvolture. Ils n'en ont pas moins élaboré une poétique pour habiter leur parole. Et sous les surfaces linguistiques, une signifiante quasi tragique s'est installée. De facto, alors que Rassim meurt, Jabès quitte ce haut romantisme totalisateur qui, depuis Rimbaud, faisait de la poésie (écrite ou non) le fer de lance d'un changement possible de la condition humaine.

Rassim l'égypto-turc naquit sur la terre et de la terre, d'une *Alexandria ad Aegyptum* néanmoins arrimée au continent. Jabès erra sur une terre qui n'était pas la sienne, dans une langue jamais maternelle, encore moins maternante, eut long commerce avec le désert – alors que Rassim lui tourna le dos comme ce fut souvent le cas dans le monde arabo-musulman (son *Ermite de l'Attaka* publié en 1942 'a été mangé par les sables' et aux pieds d'une princesse 'saigne un Wadi d'un sable rouge effarant'<sup>31</sup>). Ayant trouvé (in)fortune dans les formes du poème, deux exilés eurent le lyrisme pour dit principal sinon principal. Jabès 'se trouva', par la dépersonnalisation/réappropriation sémite, comme nomade. Rassim ne put, l'aurait-il souhaité, sédentaire des cultures,

nouer avec ce désert mais gageons qu'il eût aimé *Le Livre des Questions* car homme interculturel par excellence, il y aurait reconnu la parole d'un frère en Orient.

## Notes

<sup>1</sup> Pour une présentation socio-littéraire de ce domaine voir notre étude, 'Fortune et infortune du champ littéraire francophone au Caire', in Marc Kober avec Irène Fenoglio et Daniel Lançon, eds, *Entre Nil et Sable: Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)* (Paris: Éditions du C.N.D.P., 1999).

<sup>2</sup> Voir notre étude, 'La France participée: les grandes heures de la francophonie égyptienne', *Bulletin of Francophone Africa*, 12-13 (1998), p. 11-40.

<sup>3</sup> Ahmed Rassim, *Pages Choisies. Tome Premier (poèmes)*. (Alexandrie: Imprimerie du Commerce, 1954) (Prix Capdeville de l'Académie Française). Comprend des extraits de *Et Grand'Mère dit encore*, *Le Livre de Zoumboul*, *Le Livre de Nysane*, 'Poèmes d'Égypte', *C'est le dernier sourire de Jésus sur la Croix*, 'Poèmes d'Espagne', *L'Ermite de l'Attaka*, 'Un point de vue littéraire', *Melek*, 'Leila', *Hatimtane*, *Nawal*, *Noha*, *Samia*.

<sup>4</sup> Voir notre ouvrage, *Jabès l'Égyptien* (Paris: Jean-Michel Place, 1998). Biographie de jeunesse (1912-1957).

<sup>5</sup> Parmi les éditions disponibles et regroupant des livres publiés séparément: (1) *Le Livre des marges* (Paris: Hachette, 1987); (2) *Le Livre des Questions I*. (Paris: Gallimard, 1988); (3) *Le Livre des Questions II*. (Paris: Gallimard, 1989); (4) *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format* (Paris: Gallimard, 1989); (5) *Le Livre des ressemblances* (Paris: Gallimard, 1991); (6) *Le Livre de l'hospitalité* (Paris: Gallimard, 1991).

<sup>6</sup> Edmond Jabès a, par exemple, publié un compte rendu critique très favorable d'un ouvrage d'Ahmed Rassim dans *La Semaine égyptienne* de juin 1941.

<sup>7</sup> Edmond Jabès, *Illusions sentimentales* (Paris: Éditions Figuière, 1930), p. 2; p. 39.

Juvenilia non reprises par l'auteur dans son volume anthologique (oeuvres complètes, poésie en vers et en prose), *Le Seuil, le Sable* (Paris: Gallimard, 1990). Les poèmes 1943-1958 avaient d'abord paru dans *Je bâtis ma demeure* (Paris: Gallimard, 1959, repris en 1975).

<sup>8</sup> Ahmed Rassim, *Hamintane, Poèmes d'Égypte* (Le Caire: Imprimerie 'Memphis', 1952), p. 52.

<sup>9</sup> Ahmed Rassim, *Dans le vieux jardin* (Le Caire: Schindler, 1941) p. 39. Poèmes choisis par l'auteur. Illustré par Lucia Carolina Reiner. (Préfaces par l'éditeur et Lucienne Aldebert).

Comprend: *Et Grand'Mère dit encore*, *Et Zoumboul dit encore*, 'Et Ahmed dit', 'Quelques poèmes d'Égypte', 'Le Fou de l'Attaka', 'Quelques Poèmes de Tchecoslovaquie', 'Poèmes d'Espagne'.

<sup>10</sup> Abou Chadi, *Le Retour du Berger* (Le Caire, 1938), p. 53.

<sup>11</sup> Akkad, Abbas Mahmud El: 'Cinquante ans de littérature égyptienne', *La Revue du Caire*, numéro spécial (1953), p. 59.

<sup>12</sup> Ahmed Rassim, *Dans le vieux jardin* (Le Caire: Schindler, 1941), p. 73.

<sup>13</sup> Jabès, *Le Seuil, le Sable*, p. 73.

<sup>14</sup> Ibid., p. 72.

<sup>15</sup> Ibid., p. 91.

<sup>16</sup> Ibid., p. 103.

<sup>17</sup> Ibid., p. 106.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 111-12.

<sup>19</sup> Gaëtan Picon, 'Situation actuelle de la poésie', *La Gazette des Lettres*, 46 (4 octobre 1947), p. 9. cf Ahmed Amin, directeur du Comité Culturel de la *Ligue Arabe*, qui écrit en 1953: 'La poésie est semblable aux fleurs de table qu'on aime pour leur fraîcheur et leur beauté, mais si elles commencent à se faner, il vaut mieux s'en passer; la prose, c'est le pain quotidien, il est nécessaire même rassis.' 'Cinquante ans de littérature égyptienne', *La Revue du Caire*, numéro spécial (1953), pp. 23-24.

<sup>20</sup> Ahmed Rassim, *Dans le vieux jardin* (Le Caire: Schindler, 1941), p. 63.

<sup>21</sup> Ahmed Rassim, *Poèmes de Tchecoslovaquie* (1928), repris dans *Le Vieux jardin* et dans les *Pages choisies*, p. 46.

<sup>22</sup> L'auteur a rassemblé ces fruits de la sagesse du peuple et les a traduits en français: *Le Collier de la vieille Zoumboul*, proverbes populaires arabes avec préface du traducteur (Le Caire: Imprimerie f.e. Noury et Fils, 1932). Repris en édition augmentée sous le titre *Chez le marchand de musc* en 1934 (le livre contient aussi *Et Zoumboul dit encore*), une troisième édition a eu lieu en 1951. Une édition est actuellement disponible dans la collection 'Archipels' (Paris: Clancier-Guenaud 1988).

<sup>23</sup> Ahmed Rassim, *Nawal* (Le Caire: Abu Fadil Press, 1952), p. 14.

<sup>24</sup> Ahmed Rassim, *Noha* (Le Caire: Costa Tsoumas, 1950), p. 26.

<sup>25</sup> Edmond Jabès, *Le Livre des Questions* (Paris: Gallimard, 1963), p. 16.

<sup>26</sup> Dominique Combe, 'Citation de Jabès', *Les Temps Modernes*, 538 (mai 1991), p.163.

<sup>27</sup> Ibid., p. 170.

<sup>28</sup> Jabès, *Le Livre des questions*, p. 45.

<sup>29</sup> Combe, 'Citation de Jabès', p. 173.

<sup>30</sup> Déclaration de 1935, relative à son amour de jeunesse, cf. *Le Livre de Nysane* (Les Messages d'Orient, 1927), repris dans *Pages Choiesies*, p. 38.

<sup>31</sup> Ahmed Rassim, *L'Ermite de l'Attaka* (Alexandrie; Le Caire: La Semaine Egyptienne, 1942), p. 11.

## *L'Homme qui enjamba la mer* and the Immigrant's Voyage of Exile

by Aedín NÍ LOINGSIGH

Few would refute the modern assimilation of immigration to exile. Such an analogy, however, requires that we modify our perception of exile slightly, for as Joseph Brodsky has concisely stated: 'Good ole exile ain't what it used to be.'<sup>1</sup> In classical literature, exile is described as an almost uniquely individual tragedy which was nonetheless a source of creative inspiration. Such figures as Ovid, Dante, du Bellay and Hugo are some of the major Western authors who have contributed to the rich and varied tradition of exile writing. Modern-day migration on the other hand, which has resulted in the modest estimate of forty-seven million displaced persons worldwide, has reintroduced the notion of collective and often anonymous exile.<sup>2</sup> As literary exile has traditionally been perceived as the preserve of an elite who exploited their sense of loss and distance for aesthetic purposes, the particular exile of the faceless millions who journey for lowly material needs has largely been excluded from literary concerns. When literature does engage itself with this issue, the results are all too often ethnographical-style accounts or narratives by observers whose subjective vision quite understandably dominates.<sup>3</sup> The perception of migration for the subject who is moving is rarely expressed in French literature.

From the receiving country's perspective the immigrant's particular exile is invariably seen as a form of socio-economic and cultural marginalisation. This results in what Russell King has described as the 'falsely-homogenised "otherness"' of immigrants whose positive contributions are ignored or denied.<sup>4</sup> The journey the immigrant has undertaken to arrive at his or her destination is conveniently obscured as if s/he has been miraculously transformed from the status of emigrant to immigrant without the usual progression through space and time that defines other travellers. However difficult it may be to conceive, immigrants are indeed travellers. They are defined as much as, if not more so than other travellers by the particular journey they have undertaken. Like so many Western adventurers before them, and in particular like colonial explorers and travellers, immigrants are not static individuals who remain

unchanged by the encounter with a foreign land. This fact is forcefully explored by *L'Homme qui enjamba la mer*, a novel co-authored in 1978 as a result of the Moroccan-Algerian pairing of Mengouchi and Ramdane. This ambitious and audacious work tells the fantastical story of an eclectic group of male immigrants whose diversity is further underlined by their various national origins. The foyer in Belleville, where most of the immigrants live, unites both North-Africans and black Africans as well as the spirit of their deceased Portuguese comrade, Pedro, who reappears from time to time in their dreams begging to be released so that he can return home to avenge the fascist dictator Salazar. The reference to Salazar is more than incidental, however. Firstly, the ghost of Pedro, who sought refuge in France from a fascist regime, serves as a reminder that the rich and enriching history of French immigration cannot be explained solely in terms of its colonial involvement in Africa. The reference to fascism is also of more immediate significance as the plot of *L'Homme qui enjamba la mer* is set in Paris during an imaginary totalitarian coup d'état some time in the future. Despite their contribution to the building of a Paris worthy of the millennium, immigrants are being rounded up and taken to a camp in the southern suburbs which is euphemistically referred to as a 'camp de désinfection'. *L'Homme qui enjamba la mer* does not, however, content itself with an oversimplified oppositional representation of the host society versus immigrant society. As well as being the victims of a hostile political environment in France, the immigrants, and in particular those originating from Algeria, are seen to be the hapless pawns of the hypocritical emigration politics of post-independence socialism. The opportunistic, would-be politician, Si Lakhdar otherwise known as 'Le-haut-fonctionnaire-bien-que-de-petite-taille', journeys to France to reassure the immigrants that they need fear nothing as Algeria is building factories to rival those in Europe. The truth, however, as one immigrant discovers is that:

Ton pays t'a vendu à la France en échange d'un peu de devises qui serviront à approvisionner les gros ventres du pays en biens de luxe français. Un peu de devises pour acheter des usines-clés-en-mains françaises qui ne donneront aucun emploi pour les milliers de mains tendues parce qu'elles sont entièrement automatisées.<sup>5</sup>

*L'Homme qui enjamba la mer*'s repeated references to fascist symbolism and the Second World War are undoubtedly intended to evoke the stateless exile of the Jews in Nazi Germany. Mengouchi and Ramdane do not, of course, maintain that the immigrants are victims of some form of *judenrein* politics; such an argument would be untenable. Rather, they strongly imply that the persistent racism and denial of human dignity to which the immigrant population is subject has disastrous implications for France. However, rather than presenting social exclusion as the inevitable point of arrival for all immigrants, *L'Homme qui enjamba la mer* chooses to study the journey which has taken the immigrants to the situation of exile they ultimately find themselves in, for all exile is intimately linked to notions of travel. This approach involves a dynamic portrayal of immigrants who travel through the urban landscape of Paris. At times they remain passively unreceptive to their surroundings and cocoon themselves in their own cultural values, at times they illustrate the curiosity of traditional travellers which ultimately broadens both minds and horizons. Perhaps most importantly of all, however, the immigrants' particular journey, like former colonial adventures into the unknown, is seen to have important consequences for the physical landscape of Paris. By the end of the novel, when the immigrants finally return to their countries of origin, we shall see that the newly arranged topography of Paris is in fact a map of their voyage into exile.

Drawing a parallel between the literary genre of travel (in particular colonial travel) and modern-day migration is not so ludicrous as it may at first appear. This is not to say that Tahar, the ultra-capitalist landlord of the Belleville foyer is right when he says: 'l'émigration... peut rapporter autant de devises que le pétrole tiré de notre terre en a rapportées (sic) aux colons pendant des années' (*L'Homme*, p. 56). It would be absurd to claim any similarity between the motives of immigrants and those of the European explorers and travellers of the colonial heyday. But this is not to deny that both sets of individuals travel. What distinguishes them is what one can call their respective arts of travel, *l'art de voyager* to borrow the title of Normand Doiran's study of classical travel.<sup>6</sup> The Western genre of travel literature does not of course provide us with a clear-cut prototype for the traveller. It is nonetheless fair to say that a preponderance of epithets such as noble, heroic, adventurous and intrepid, characterises most descriptions of Western travellers. More recently Paul Fussell has

attempted to record the demise of what he refers to as 'the lost art of travel', but in doing so has only reinforced the insidious elitism of the term. At the bottom of his hierarchy of travellers are tourists, philistines who have rendered the exciting unpredictable art of the more authentic 'traveller' impossible. Explorers, however, epitomize the courageous and valiant entrepreneurship that other travellers can never truly emulate. Quoting Hugh and Pauline Massingham, Fussell explains that 'explorers are to the ordinary traveler what the Saint is to the average church congregation'.<sup>7</sup> It would of course be unreasonable to deny the validity of Fussell's categories for a certain body of Western literature. But what then of the mostly black and Arab immigrants of *L'Homme qui enjamba la mer*, excluded as they are from Fussell's three categories of Tourist, Traveller and Explorer?

In contrast to Fussell, Louis Marin's approach to travel writing highlights certain structural aspects of the genre including what he refers to as 'la circularité du récit'.<sup>8</sup> This means that the point of departure of any journey corresponds to its final point of arrival: in short the traveller ultimately returns to where s/he started out from. *L'Homme qui enjamba la mer* reproduces this structural feature to a certain extent. Although it is revealed retrospectively, the points of departure of many of the characters are in fact provided. As was mentioned already, the novel ends with the immigrants' decision to leave Paris and the final page sees them *en route* to their places of origin thus ensuring that their journey has a beginning and an end. This, however, does not suffice to qualify the immigrants' journey as typical of the traditional travel writing genre, for as Marin also indicates:

La trame formelle du récit [de voyage] ne relie point, les uns aux autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même.... Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés.<sup>9</sup>

The immigrants of *L'Homme qui enjamba la mer* never see their voyage to France in terms of a succession of places travelled. Their journey is invariably presented in the binary terms of here and there. More interestingly, it is the immigrants, as much as anyone, who fail to equate their original journey to France with travel worth recording. The very title, *L'Homme qui enjamba la mer*, indicates a speedy stepping

over into their destination rather than the notion of distance covered. Furthermore, the novel repeatedly uses fantastic imagery to circumvent the doubtless banal events of the immigrants' journey to Paris. One character is said to have swum to France from Africa. Another is said to have been transported by a wave. In the case of Portuguese Pedro we learn that:

Pedro aime trop les Faubourgs de Lisbonne...  
il prendra les faubourgs  
à même les épaules  
et s'agrippant à ces nuages même qui veillent aux  
frontières  
il passera la montagne  
tel un oiseau... (*L'Homme*, p. 61).

Despite the poetic description, Pedro's journey from Portugal to France has in fact been by-passed and has done little more than confer on him the homogenised identity which he shares with the other immigrants of African extraction. The first leg of the immigrants' journey reveals little about their individuality. More tellingly perhaps, the fantastic language and the desire to gloss over this initial stage seems to suggest an incompatibility between the figure of the passive immigrant and the more conventional, dynamic traveller for whom 'le voyage est une religion de la route'.<sup>10</sup>

If we are to begin to conceive of immigrants as travellers of a certain kind then it is clear that the term must be revisited and revised and the genre of travel writing must be made more inclusive. Rather than relying on structural readings or traditional meanings to define the overlap between *L'Homme qui enjamba la mer* and certain aspects of travel it is perhaps more productive to approach the immigrants' particular voyage of exile in the terms outlined by Caren Kaplan:

As travel, changing locations and leaving home become central experiences for more and more people in modernity, the difference between *the way we travel*, the reasons for our movements, and the terms of our participation in this dynamic must be historically and politically accounted for.<sup>11</sup>

Immigrants, to stress the point again, are travellers, but their particular *art de voyager* has excluded them from being perceived as such. Needless to say the particular type of travel that defines them is not the vast consumption of space that defined colonial travellers and explorers. Consequently, in this article I shall focus more on the relevance of travel's attendant meanings, and in particular the notions of movement and negotiation of space.

Their particular ways of, and reasons for travelling impinge first and foremost on the immigrants' own capacity to see themselves as dynamic participants in the construction of a new significance for the movement of migrants. In *L'Homme qui enjamba la mer*, it becomes clear that part of the problem stems from the perception of space which is peculiar to the immigrants themselves. Apart from Pedro, it is implied that all the immigrants have come from former French colonies and protectorates. As such, many retain a perception of space that is almost certainly a legacy of the colonial manichean arrangement of space identified by Frantz Fanon in *Les Damnés de la terre*. The laws of such a spatial organisation meant that even when the colonised subject believed he had crossed the boundary into the space of the Other (by means of Western education or adoption of Western modes of behaviour), he was in fact never really admitted. The limits of his progression into the other's space were dictated from without. Such clearly demarcated spaces with their correspondingly distinct identities ultimately imposed on the colonised an unwillingness to believe in the possibility and the potential of travel. The colonised, in Fanon's words learned to 'rester à sa place, à ne pas dépasser les limites.... L'indigène est un être parqué'.<sup>12</sup> According to an anonymous narrator in *L'Homme qui enjamba la mer*, the immigrants have a similar lack of control over the course of their own journey, a fact which many willingly accept. Zoubir, an Algerian-Moroccan character in the novel is sharply criticised when he rejects the idea of a mosque without minarets. For the narrator such a limiting vision is also reflected in Zoubir's blinkered attitude to travel:

Tant que tu porteras cette vision que des fabricants d'œillères t'ont collée à la tête – ces fabricants d'œillères qui décident le chemin par où nous devons porter le regard –, tu ne pourras jamais imaginer un pays sans frontières, un chantier sans contremaître. (*L'Homme*, p. 76.)

Zoubir and his companions are unable to benefit from their journey in the way other travellers have done. They travel along what one critic has identified as the passages of power,<sup>13</sup> which means that their movements are quite simply restricted by police and border controls, by racist discourse but also, less obviously, by the immigrants' ignorance of their own possibilities. Many of the immigrants, and in particular the older ones, cling vehemently to the traditional values they have always known and frequent only those who share such values. Hassad, for example, refuses to allow his daughter, one of the few female characters in the novel, to marry someone he does not consider suitable. When the couple defy him and elope he becomes consumed with anger at the loss of his honour. In general, Hassad's attachment to traditional Muslim values ensures a relatively secure existence with no need to stray beyond the passages of power. However, it also becomes clear that such an enclosed mentality ultimately hastens the immigrants onto their final destination of exile. Such a way of travelling or moving within the host society is not as unusual as one might at first think. When one reflects upon the many colonial travellers who journeyed vast distances within the cocoon of their own superiority, never once engaging with the Other, the seemingly unadventurous spirit of the immigrants no longer seems such an unusual *art de voyager*. As Syed Islam has said:

There are as many travellers as there are travels, each taking shape along the boundaries and thresholds they trace; and some on account of the rigidity of their boundaries and the trap of their petrified thresholds, never manage to travel at all.<sup>14</sup>

The immigrants of *L'Homme qui enjamba la mer* have minimal contact with Parisians. Apart from the army who are intent on capturing and exterminating them, the only other *vrais Parisiens* are those they meet professionally. This does not mean that the immigrants remain confined to their foyer. The novel's undeniable dynamism is evident in the ceaseless criss-crossing of Paris by these refuse collectors, labourers and unemployed who revisit over and over again the places they have built, the Paris they have shaped. Their knowledge of the Parisian landscape is intimate, prompting the following description of Hassad:

Il était comme le sol de Paris qu'il avait trituré de long en large, cette terre stratifiée en plusieurs couches dont il connaissait toutes les entrailles. Des sédiments de colère s'étaient accumulés en lui. Il avait tant et tant de fois déchargé le gravier dans les chantiers de Paris qu'il avait l'impression d'avoir bâti toute la ville. Souvent, il revenait voir tel ancien chantier où il avait passé des mois entiers à décharger sa sueur; et des pierres de souvenirs s'entassaient aussitôt dans sa mémoire' (*L'Homme*, p. 24).

On reading *L'Homme qui enjamba la mer* closely it becomes clear that the novel is in fact proposing a textual map of the Paris the immigrants travel through. This is not, however, a map of the type usually produced by Western cartographers, maps which, as Charles Forsdick has said, 'imply gradual encroachment on and assimilation of what is unknown'.<sup>15</sup> Rather, this is a three dimensional map seen from the perspective of those who live, walk and build the very streetscape depicted. The immigrants have built the Tour Montparnasse and the Pompidou centre, they have tarred the roads and paved the streets. Paris, as described in *L'Homme qui enjamba la mer*, is an itinerary of the immigrants' lives in France as well as an alternative guide for the reader who journeys through the city. The novel permits us to see the human input behind the outward grandeur described by other travel books. This is a map akin to those described in Michel de Certeau's description of the art of everyday life.<sup>16</sup> As de Certeau explains, medieval maps did not present a totalizing view of space. On the contrary, they indicated the routes followed by travellers as well as the distance in days between each stage of the journey so others could follow in their steps. Later, maps produced during the fifteenth to seventeenth centuries were often illustrated with drawings of boats, animals and people of all kinds as a testimony to those things which made the cartographer's art possible. In the same way, *L'Homme qui enjamba la mer* illustrates to readers how far the immigrants have actually travelled. The novel's numerous references to the 'marteau-piqueur' sum up the original reasons for the immigrants' journey as well as being the tool that enabled them to produce their particular map. Through reading their story it is also possible to retrace the important steps of their daily lives in order to give an insight into their movements since arriving in Paris. Some, like the refuse collectors, travel the much rehearsed route from the rue des Martyrs, through Pigalle and up to Montmartre. Some travel simply between the

foyer and their places of work. Hassad, for his part, likes to do a weekly pilgrimage of the building sites he has worked on:

Hassad faisait le pèlerinage de ses anciens chantiers. Le vendredi saint, il se rendait à la mosquée de Paris avec un ami, il faisait un grand détour quelquefois, de sorte que la tour Montparnasse fût sur son chemin. Il restait là tout l'après-midi pointant du nez vers elle.... La tour qui se décomposait dans sa tête, était sa fierté. Il revoyait les camarades le porter sur le dos et le planter au sol. Il les voyait la suspendre d'abord au ciel. Il se rappelait les camarades qui se balançaient entre les nuages et ceux qui simulaient les accidents. (*L'Homme*, p. 25).

The final sentence indicates the impossible situation the immigrants finally find themselves in. Instead of being elevated to the lofty status of others who have contributed to the shaping of modern Paris, they are accused of taking advantage of any opportunity to claim for injuries. The authors do not deny that individual workers may do this, but they are more concerned with the denial of the historical role of the immigrants in the twentieth-century evolution of the City of Light.

Such a denial is also cartographically reproduced. Although the immigrants have built many of Paris's monuments, they do not have the power to name their constructions. When the anonymous narrator mentioned earlier asks Zoubir to envisage a mosque without minarets, he is in fact asking him to imagine the centre Pompidou, not as a museum of Western culture but, as a mosque, a temple to the immigrants' own culture: 'Et si cette chose-là était réellement une mosquée, Zoubir? Une mosquée tout en verre, avec de grosses cheminées en couleur' (*L'Homme*, p. 76). However, Zoubir cannot step outside the passages of power. Nor, like his fellow immigrants, does he possess the authority to name what he has built and inscribe his history on the map of Paris.

*L'Homme qui enjamba la mer* presents the exile of the immigrants as a voyage which leads ultimately to a denial of their history. At the end, they effectively find themselves nowhere, without a past or destination, in exile of the most traumatic kind. The totalitarian regime gains control of Paris and immediately begins to impose its own vision and map of the city. The Paris mosque is burned to the ground and the

streets are quickly cleared of immigrants. The novel does not end on a note of despair however. Although the institutions of power seek to erase the immigrants' presence from the map, the natural world and the urban architecture unite to enable the immigrants to escape. Night descends with its dark clouds to disorientate the pursuing army and the footpaths rise up to block its passage. After all, as the paving stones explain: 'c'est la moindre des choses répondirent unanimes les pavés. Nous savons avec quel amour vous nous couchez au sol quand vous réfectionnez une chaussée'. (*L'Homme*, p. 216).

In many respects, the final destruction and unmapping of Paris is of the city's own doing. It has refused to accommodate difference, to see the fabric of urban life from a different perspective. The immigrants' final act before they leave is to complete the destruction of the city they have built. They tear up the Tour Montparnasse and using it as a battering ram, they free the inmates of the 'camp de désinfection' before heading towards the sea and home. Like all good travellers, however, the immigrants have learned from their experience abroad. Their return signals a transformation, and a potential rebuilding of the places they originate from but also, it is hoped, of the place they have travelled through.

Although this study of *L'Homme qui enjamba la mer* has illustrated the links between the more conventional literary traveller and the immigrant, one must be wary of assuming that the immigrant is seeking the same privileges as the traveller. Travellers may indeed be citizens of the world but they do not enjoy the rights of the citizens whose countries they choose to visit. However, this fact is compensated for by diplomatic agreements which respect the traveller's country and culture of origin. The situation of the immigrant within the host country, and particularly in France, is a lot more precarious. Quite often the immigrant learns that the universal rights of liberty, equality and freedom are in fact only guaranteed by French citizenship. The status of foreigner or outsider, which frequently constitutes a privileged position for the travel writer, means, in the immigrant's case, that s/he is denied the opportunity to stop travelling and to settle in the host country. This exclusion ultimately leads to a feeling of 'errance', a movement which has strong historical associations with exile.<sup>17</sup>

The force of *L'Homme qui enjamba la mer*'s particular portrayal of immigrant travel lies in its subtle demand for the re-evaluation of the genre of travel writing. This is achieved by at once exposing the genre's limitations but also by highlighting the double standards used to define the objectivity of the foreign traveller who records his or her observations. The outsider status of the traveller which has traditionally been seen as the corner stone of much Western travel writing becomes, in *L'Homme qui enjamba la mer*, the basis for the demonization of the immigrant and the denial of his or her potential. The final lesson is that any change in the fundamental assumptions defining the genre of travel writing is dependent on a similar shift in the perception of immigrants' social status.

### Notes

<sup>1</sup> Joseph Brodsky, 'The Condition We Call Exile or Acorns Aweigh', in *On Grief and Reason: Essays* (London: Hamish Hamilton, 1996), pp. 22-34.

<sup>2</sup> This figure is provided in Caren Kaplan's *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement* (Durham, USA: Duke University Press, 1996), p. 101. Kaplan explains that these United Nation figures do not take into account *Gästarbeiters*, foreign domestic workers and seasonal workers in Western countries.

<sup>3</sup> I am referring to such works as Kassa Houari's *Confessions d'un immigré: un Algérien à Paris* (Paris: Lieu Commun, 1988) which is not without an important documentary interest. Foremost amongst the novelists who have dealt with the theme of immigration are Driss Chraïbi, Rachid Boudjedra, Mohammed Dib and Tahar Ben Jelloun.

<sup>4</sup> Russell King, *A Celebration of Migration* (Sussex: University of Sussex, 1996, Research Papers in Geography), p. 7.

<sup>5</sup> Mengouchi et Ramdane, *L'Homme qui enjamba la mer* (Paris: Henri Veyrier, 1978), p. 79.

<sup>6</sup> Normand Doiran, *L'Art de voyager: le déplacement à l'époque classique* (Paris: Klincksieck, 1995).

<sup>7</sup> Paul Fussell, *Abroad: British Traveling between the Wars* (Oxford, USA: Oxford University Press, 1980), p. 39. The quote is from Hugh and Pauline Massingham, eds, *The Englishman Abroad* (1962). Fussell has omitted an even less respectable category than that of 'tourist' which is illustrated in the witty conjugation of the verb 'to travel': I am a traveller, you are tourists, they are trippers. For a more complete critique of Fussell's study see, Caren Kaplan's *Questions of Travel*, pp. 49-57.

<sup>8</sup> Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces* (Paris: Les Editions de minuit, 1973). Marin describes 'la circularité du récit' in the following terms: 'Le point de départ du parcours

coïncide avec le point d'arrivée. (Départ et arrivée dans le même lieu clôturent un espace stable, différenciant un intérieur où des lieux cartographiques sont inscrits dans leurs noms et un extérieur qui est, dans le discours même, le blanc indéterminé de la *terra incognita*).', p. 66.

<sup>9</sup> Ibid, p. 64.

<sup>10</sup> Normand Doiran, *L'Art de voyager*, p. 6.

<sup>11</sup> Caren Kaplan, *Questions of Travel*, p. 102. (My emphasis)

<sup>12</sup> Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris: Maspéro, 1968), p. 68.

<sup>13</sup> See Syed Manzurul Islam's incisive study, *The Ethics of Travel* (Manchester: Manchester University Press, 1996), p. 25.

<sup>14</sup> Ibid, p. 5.

<sup>15</sup> Charles Forsdick, 'Beyond the Boundary of the Exotic: Mapping Centre and the Periphery in Victor Segalen's *Equipée*', *New Comparisons*, 21 (1996), 87-99, p. 94.

<sup>16</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1: arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990, collection Folio). see in particular the third section entitled 'Pratiques d'espace'.

<sup>17</sup> The figure of 'le Juif errant' immediately springs to mind and highlights the notion of stateless exile mentioned earlier.



## GENRES CINÉMATIQUES

**Alternative Media/Alternative Genres  
in Sembene's Novel and Film *Xala*.**

**by David MURPHY**

The Senegalese author and film director Ousmane Sembene published his novel *Xala* in 1973, and a year later, his cinematic adaptation of the story was released under the same title.<sup>1</sup> Both novel and film tell the satirical tale of El Hadji Abdou Kader Bèye, a businessman who has just acceded to the Dakar Chamber of Commerce with his Senegalese colleagues, replacing their white, French counterparts. On this very same day, El Hadji is to marry his third wife. As both a businessman and a respectable Muslim, El Hadji would appear to have reached the top of the social ladder. However, disaster strikes on his wedding night when he is struck down with the *xala*, (the curse of temporary impotence). He desperately seeks a cure for his problem but, in the process, he spends his money wildly on bogus *marabouts* and his business collapses. Although he suspects his first two wives of having placed the curse upon him, it turns out to be the blind beggar who sits outside his office who is responsible. At the end of the story, the blind beggar and his army of beggars and cripples burst into El Hadji's home and cure/punish him by spitting on his naked torso. The political symbolism is plain to see: the neocolonial bourgeoisie are presented as an impotent class whose downfall will be brought about by the destitute and the oppressed of their society. However, despite the close similarities in plot, the novel and film differ greatly in style and tone. Therefore, this article will deal with Sembene's use of both the literary and cinematic media in relation to the two versions of *Xala*, examining the ways in which each medium is used to explore different generic possibilities of the same story.<sup>2</sup>

Throughout his career, Sembene has consistently sought to counter the dominant discourses of his society. His books and films strive both to give voice to the stories of those on the margins of Senegalese society, and to undermine the discourse of those whom he sees as their oppressors: effectively, Sembene strives to imagine *alternatives* in his films and fiction. In fact, the search for alternatives extends to

Sembene's choice of media for his work: since his cinematic debut *Borom Sarret*, in 1963, Sembene has gone on to make ten films in all, while also managing to produce the same number of literary works. This use of alternative media is closely linked to Sembene's desire to record alternative histories and narratives: I would argue that this capacity to imagine alternatives is in itself an act of resistance.

Due to the overtly political and social nature of Sembene's work, it has become a commonplace for critics to comment upon the 'naturalism' of his fiction and the 'realism' of his films, and *Xala* is no exception to this rule. However, Sembene's work is, in fact, far more complex than such peremptory judgements allow. Underlying the 'naturalism' of his novels and short stories is a structural concern with the notions of silence and language: his literary texts represent a textual struggle between the discourses of power and the discourses of resistance to that power.<sup>3</sup>

In a cinematic context, it is necessary to supplement the notions of language and silence with those of absence and presence. Therefore, alongside the questions of who is allowed to speak, and in what context, one must also consider the space which his characters occupy on the screen. At the risk of stating the obvious, literature is an art concerned primarily with language, while the cinema is an art concerned primarily with images. The image is a spatial representation which introduces a different set of concerns to those of the word-bound literary text. In the film version of *Xala*, the questions of absence and presence, who or what is excluded from, or included in, the images on the screen, play a fundamental role in transmitting Sembene's social and ideological concerns. Furthermore, I would argue that the film version of *Xala* deliberately moves away from the social realism of his earlier films to use a more symbolic and experimental style.

Let us now examine a number of scenes from the two versions of *Xala* in order to illustrate the different emphases of each text. Both novel and film begin with the businessmen taking over the Chamber of Commerce. In the novel, this event is related through the voice of the unnamed, omnipresent and omniscient narrator. This narrative voice informs the reader of the social significance of the event in a tone that is tinged with irony:

Les dents longues, [les hommes d'affaires] visaient l'administration des banques ou au moins d'y être associés. Dans plusieurs de leurs déclarations, ils avaient énuméré les branches clef de l'économie nationale qui leur revenait de droit: le commerce de gros, les entreprises de travaux publics, les pharmacies, les cliniques privées, les boulangeries, les ateliers de confection, les librairies, les salles de cinéma, etc.: mais leur manque d'avoir bancaire avait, aiguësait un sentiment nationaliste auquel ne manquait pas quelque rêve d'embourgeoisement.<sup>4</sup>

The narrator undermines the patriotic fervour of the businessmen on this historic day. Their accession to the Chamber of Commerce is not a victory for Senegalese people as a whole: it is a victory for the emergent Senegalese middle-class. The intent here is clearly to mock the pretensions of the Senegalese (and, by extension, African) bourgeoisie. However, the satirical impact of this event is far more powerful in the film. In fact, in the novel, it lasts a mere three pages, while it takes up roughly seven minutes of screen time.

Essentially, the film announces its non-realistic credentials in this opening sequence.<sup>5</sup> In fact, I would argue that the film is structured principally around the notion of fetishism, presenting the rituals of the African bourgeoisie in all their contradictions. Sembene's African businessmen, and El Hadji Abdou Kader Bèye in particular, fetishise commodities; they are obsessed with the consumer objects that prove their social status, and which stress their identification with and emulation of the West.<sup>6</sup> However, they are also still in the grip of the supernatural, of the fetishist practices that marked their African upbringing. In such a context, the rituals of the capitalist world and the fetishist world are seen to vie for people's attention: the possession of a briefcase acquires the same ritual status as the possession of a *gri-gri* (i.e. a talisman or charm). Therefore, in the film, the representation of the various rituals, both 'Western' and 'African', within Senegalese society becomes a means towards an examination of that society's ills.

The film's concern with ritual is evident in these opening scenes. In a piece of Brechtian symbolism, the African businessmen chase the French from the Chamber of Commerce, at the same time removing all the signs of French colonial power. The

first scenes on the steps of the Chamber are shot from a low angle. This is an 'heroic' moment and the crowd, whose viewpoint the camera adopts, looks up at its leaders in respect and admiration. However, what Sembene sees as the true nature of this takeover is shown in the very next scene. The camera has moved back to a higher, more remote angle as the crowd, in whose name the businessmen had supposedly been acting, are pushed back by the police, led by their white commander. In the space cleared around the Chamber appear Dupont-Durand (the 'representative' Frenchman) and a white companion, both of whom had been ejected from the Chamber in the previous scene. The two men carry briefcases, laden with money, which they distribute to the businessmen. The businessmen's struggle for control of the Chamber had needed the support of the people but, now that this has been achieved, the former colonial powers resurface, filling once more, both literally and metaphorically, the space which the people had momentarily occupied. The Nationalist celebration which opened the film, with its use of African drummers and bare-breasted female dancers, is just a smokescreen for the real transformation which is taking place. Such references to traditional culture are simply token gestures by those in power who seek to appropriate tradition for their cause.

The rituals which are of most significance to the bourgeoisie are those of capitalist, consumer society. The ritual handing-over of the briefcases is the true commemoration of the taking over of the Chamber of Commerce. This use of ritual gives the film an abstract dimension that is missing from the novel: the spectator is invited to consider the actions of social classes rather than particular individuals. Therefore, the satire is centred on the entire African bourgeoisie rather than simply on El Hadji and his own personal impotence. This idea is reinforced by the long sequence at the wedding reception, which takes up almost thirty minutes of screen time, but which is quickly passed over in the novel. Throughout the wedding reception, the camera moves restlessly from one group of people to the next, pausing only momentarily to listen in on conversations or simply to observe events. In keeping with the satirical nature of the film, these *tableaux* are designed to show up the neo-colonial bourgeoisie's hypocrisy and pretension. Such an approach results in an all-out critique of the bourgeoisie, ranging from the trivial to the political and socially vital. If the *tableau* that shows a guest indiscreetly picking his nose arms itself with

the more coarse weaponry of satire, the scene in which the *Badiène* runs through the list of El Hadji's presents for his bride (including a television, gold jewellery and, most notably, a car) contains an explicit political and social critique.

In contrast, the novel develops characterisation much further than the film. The ironic narrative tone with its biting comments on the habits and manners of the bourgeoisie, mentioned above, is important, but it is far from dominant. In fact, the reader is given a deeper insight into the motivations and backgrounds of most of the major characters. For example, in the novel, we discover that El Hadji's first wife Adja Awa Astou had been a Christian but converted to Islam in order to marry her Muslim husband. With the zeal of the converted, Awa tries to adhere fully to the principles of her new religion, and accepts her husband's second and third marriages with a passive resignation that she believes to be her lot. However, despite the comforting effects of her religion, she is a deeply lonely and isolated woman. The narrator describes the horizons of her existence in the following passage: 'La religion, l'éducation de ses enfants devinrent les raisons de son existence. Les rares amies qu'elle avait encore, ou les amis de son mari, parlaient d'elle comme d'une épouse exemplaire' (*Xala*, p. 43). The reader is invited to identify with her suffering, while also admiring her moral strength and dignity.

It is not just the virtuous characters who are picked out for psychological development. The manipulative and avaricious *Badiène*, who manoeuvres El Hadji into marrying his third wife, her niece, is painted as a deeply tragic character. She has lost two husbands through death and no man is willing to become her third victim. Therefore, in the absence of a husband, she invests her energies in finding a husband for her brother's daughter. Equally, the motivations of El Hadji's second wife, the sensuous and materialistic Oumi N'Doye, are more fully explained. Long accustomed to her status as favourite wife, Oumi is hurt at the thought of being neglected and forgotten by her husband: 'l'introduction d'une troisième réveillait en elle cette blessure antique des femmes musulmanes de chez nous. Elle était frustrée' (*Xala*, p. 66).

This development of characterisation even stretches as far as El Hadji himself. A ridiculous and humiliated figure in the film, El Hadji becomes a far more complex character in the novel. The reader discovers that he had been fired from his job as a schoolteacher during the colonial era because of his political activism. We are even invited to feel pity for him, this wealthy man who has three wives but no place that he can call home:

Il disposait de trois villas, de trois femmes, mais où était réellement le «chez lui»? Chez chacune il n'était que de passage. Trois nuits pour chacune! Il n'avait pour lui, nulle part, un coin pour se retirer, s'isoler. Avec chacune, tout commençait et s'achevait au lit. Rétraction? Réflexions profondes? Cette révélation lui laissa un arrière-goût de regret. (*Xala*, p. 129)

By allowing us an insight into El Hadji's feelings, Sembene effectively serves to humanise his main protagonist, rather than dangling him before us as an abstract and abject puppet as he does in the film. The film presents 'archetypes', while the novel develops 'characters'. Sembene presents the uneducated Senegalese *spectator* (to whom the film is primarily addressed) with a series of rituals and types that are readily identifiable. For the reader, who is necessarily an educated individual, the process is more veiled, the message less stark. Sembene uses the capacity of the cinematic image to convey abstract ideas in powerful, striking images to the packed cinema audience. For the isolated reader, the process is one of persuasion and emotional identification. I am not trying to argue that these are the only possibilities opened up by the two media but rather that they constitute the political and artistic options chosen by Sembene in the novel and film versions of *Xala* (and in most of his other work).

Essentially, the exploration of the psychological and emotional aspects of the story attenuates the satirical impact of the novel, when compared to the film. However, I believe that it would be wrong to conclude from this that the novel is less concerned with politics. Rather, I would argue that it is the expressive potential opened up by each of his chosen media that determines the genre of the two versions of *Xala*. In the novel version, Sembene works largely within the conventions of the naturalist novel, in terms of characterisation and plot. However, this model is complicated by the structural concern with language and silence that I evoked earlier. The dominant

discourse of a powerful and wealthy bourgeoisie is gradually shown to be the discourse of an impotent and corrupt class. For much of the novel, it is unclear who is actually responsible for the *xala* which has brought about El Hadji's downfall. Effectively, the narrative constantly forces the reader to question who is it that is challenging the discourse of the bourgeoisie. The insights that we gain into the characters of Adja Awa Astou, Oumi N'Doye and *la Badiène* are not merely designed to give the story some psychological verisimilitude. They also serve to present these characters as possible culprits. As El Hadji ruminates on the motivations that might have pushed these marginalised women to punish their middle-class oppressor, he effectively voices their criticisms of him and his kind. In fact, during El Hadji's impassioned speech to the Chamber of Commerce, in which he denounces his own class, his voice seems to merge with those of the ironic narrator and the blind beggar. This is perhaps the main irony of the novel: it is principally through El Hadji that an oppositional discourse emerges.

The character of El Hadji, in the film, also reaches a degree of self-awareness but, as was suggested above, the film is more interested in the presentation of 'archetypes' than in the exploration of 'character'. Instead, Sembene chooses to present the conflict between the discourses of oppression and resistance in a visual confrontation between El Hadji and the group of beggars. This is a major departure from the novel. Although the beggars are responsible for the *xala* in both versions of the story, they play a relatively minor role in the literary text, relegated to passing references until the devastating finale. In the film, on the other hand, they are elevated to a much more important role, representing a counter-discourse to that of the bourgeoisie.

Early in the film, the police arrive outside El Hadji's office and round up the cripples and beggars whom they dump on the outskirts of the city. However, despite El Hadji's best efforts to banish this destitute under-class, they are never out of sight for long. The camera shows then constantly reappearing to remind those in power of their existence, and, more pragmatically, because the city is the site where they gain their income. In many ways, the film constitutes a fight between the beggars and the bourgeoisie to occupy the screen, a fight which is eventually won by the beggars. In a scene towards the end of the film, we see the blind beggar and his young helper

leading the beggars and cripples back from the outskirts of the city where they have been abandoned by the police. As they troop back to the city, the blind beggar's song (which accompanies all of the beggars' appearances in the film) is heard on the soundtrack. Penned by Sembene, the song is a political allegory which denounces the corruption of political and social leaders.<sup>7</sup> For the Senegalese spectator who speaks Wolof (Sembene's primary audience), the lyrics of the blind beggar's song thus give a specific political context to the beggars' presence within the film.<sup>8</sup> There is a great sense of community in this scene. The beggars and cripples move together as a group, helping each other along. Able-bodied characters carry those who have no legs. Then, when they sit to eat at a roadside canteen, the camera attentively follows the hands distributing the food and drink, making sure that everyone gets his share. In a society where the communal, ritual aspect of eating is so strong, the sense of community which emanates from the beggars' meal is of great significance. It is a far cry from the lavish extravagances of the wedding reception, where the ritual of the feast has been completely appropriated by the neocolonial bourgeoisie. This ritual of the communal meal is repeated in the final part of the film where the beggars confront El Hadji. They share out amongst themselves the lavish imported food which is stored in his well-stocked refrigerator as a prelude to their punishment/cure of El Hadji.<sup>9</sup> Through their curse and the subsequent cure, the beggars and cripples represent an 'antidote' to the middle-classes. In place of the consumer fetishism of the bourgeoisie, the beggars present us with a form of 'socialist fetishism': their curse on El Hadji is a supernatural act but it is carried out in the name of an embryonic class-consciousness. At the end of the film, the rituals of the under-class defeat those of the bourgeoisie.

The deliberately symbolic, non-realistic style of the film means that we cannot qualify it as a standard piece of social realism. Unlike the novel version of *Xala*, it rejects the conventions of naturalism/realism. In fact, if we wish to class the film as realistic at all, it would have to be in the Brechtian sense of a realism that is not tied to particular forms and conventions. In place of such a model, Brecht proposed the following, more fluid conception of realism in his influential essay, 'The Popular and the Realistic':

Our conception of *realism* needs to be broad and political, free from aesthetic restrictions and independent of convention. *Realist* means: laying bare society's causal network / showing up the dominant viewpoint as the viewpoint of the dominators / writing from the standpoint of the class which has prepared the broadest solutions for the most pressing problems afflicting human society / emphasising the dynamics of development / concrete and so as to encourage abstraction.<sup>10</sup>

In his film, Sembene examines the 'reality' of his society, but he often achieves this by abandoning many of the standard tropes of realist cinema, to create a more experimental and symbolic form. In fact, the three feature films made by Sembene in the 1970s, *Emitaï*, *Xala* and *Ceddo*, are without doubt his most symbolic, non-realistic works (although, it should be noted that his earlier films also featured various non-realistic elements—witness the scene with the mask at the end of *La Noire de ...*, or the dream sequences in *Niaye*). This experimentation was not designed to please a Westernised elite but rather to communicate with a wide, Senegalese audience. In the case of *Xala* (the only one of the three films to gain a wide general release in his homeland), this non-realistic cinema was to prove very popular with the Senegalese public, as the film finished second in the 1975 box-office ratings. Always conscious of the question of audience, Sembene experiments with form in the 1970s, moving away from 'realist' conventions to make his films more readily accessible to a wide audience. In his fiction, Sembene works largely within the confines of the naturalist novel, in order to convey his message to the individual reader. In the novel version of *Xala*, he seeks to win the reader over to his side through the 'reality' and 'veracity' of his story, whereas the film forces the spectator to take sides in a visual and ideological tussle between the oppressed and their oppressors. Therefore, while it is true to say that the novel and film versions of *Xala* both offer alternative or oppositional discourses to the discourse of the bourgeoisie, the manner in which they achieve this depends on the alternative generic possibilities that Sembene utilises in each of his chosen media.

## Notes

<sup>1</sup> For further details on the genesis of both novel and film, see Paulin Soumanou Vieyra, *Le Cinéma au Sénégal* (Paris: OCIC/L'Harmattan, 1983), pp. 87-88. Sembene had originally envisaged this story of the Senegalese bourgeoisie as a film. However, forced to wait for the necessary funding for the film, Sembene adapted his screenplay into a novel. When funding was finally available for the film, Sembene rewrote the final film script from the novel version.

<sup>2</sup> There have been a number of articles on the relationship between the novel and film versions of *Xala*. For example, see Kenneth Harrow, 'Sembene's *Xala*: The Use of Film and Novel as Revolutionary Weapon', *Studies in Twentieth Century Literature*, 4:2 (1980), 177-88; also, Josef Gugler and Oumar Chérif Diop, 'Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film and their Audiences', *Research in African Literatures*, 29:2 (1998), 147-58. Both articles provide interesting comparisons between novel and film, and both agree that the film format is better suited to Sembene's revolutionary ends (an argument that will be largely adopted in this article). However, neither article deals in any great depth with the expressive possibilities which Sembene utilises in each genre.

<sup>3</sup> For further analysis of the relationship between narrative and politics in Sembene's work, see my article, 'The "architecture secrète" of *Voltaïque*', in *Black Accents: Writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean*, ed. by J.P. Little & Roger Little (London: Grant & Cutler, 1997), pp. 157-69.

<sup>4</sup> Ousmane Sembene, *Xala* (Paris: Présence Africaine, 1973), p. 8. Subsequent references will be given in the text.

<sup>5</sup> Recognising the non-realistic nature of the opening sequence, Josef Gugler and Oumar Chérif Diop argue that Sembene uses 'surrealist' techniques to relate his story ('Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film and their Audiences', p. 151). However, this conflation of the non-realistic and the surreal is deeply misleading. Surrealism seeks to produce an art form that replicates the world of the unconscious mind, whereas Sembene uses non-realistic techniques to represent the hidden, political 'reality' of his society. Surrealists such as Breton may have had deep sympathies with communism but their project was very different from that of Sembene in *Xala*.

<sup>6</sup> The notion of fetishism is long-established in Marxist theory. Marx begins his sweeping analysis of nineteenth-century capitalist society in *Capital* with a discussion of the 'commodity', essentially defining capitalism as the accumulation of commodities. He then proceeds to examine the phenomenon that he terms 'commodity fetishism', that is the quasi-religious process by which value is attached to these commodities. See Karl Marx,

'Commodities', Chapter 1, section 4, 'The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof', in *Capital*, I, trans. Samuel Moore and Edward Aveling (London: Lawrence & Wishart, 1974), p. 77.

<sup>7</sup> Sembene explains the meaning of the lyrics in an interview with N. Ghali, 'Ousmane Sembene: «Le cinéaste, de nos jours, peut remplacer le conteur traditionnel»', *Cinéma*, 208 (avril 1976), 90.

<sup>8</sup> A number of commentators have evoked a link between the ending of *Xala* and that of Luis Buñuel's *Viridiana* (1961). While both films have a beggars' revolt as their climax, there is a dramatic contrast between the political significance of these scenes within the two films. *Viridiana* is an anti-clerical work and the scene in which the beggars hold an anarchic feast in the mansion is filmed as a clear parody of Leonardo da Vinci's *The Last Supper*. The Rabelaisian behaviour of the beggars, which finally subsides into obscenity and violence, is used to symbolise man's fallen state, contrasting sharply with *Viridiana*'s piety. *Viridiana* is a film that must be viewed in the context in which it was made in Franco's Spain, the film acting as a scathing critique of the pious hypocrisy of that regime.

<sup>9</sup> It is interesting to note that there is a marked contrast between the two versions of this scene in novel and film. In the film, the beggars poke fun at El Hadji and raid his kitchen, but they are also presented as an organised group with a political aim. In the novel, the same political aim is evoked but the narrative dwells on the physical aspect of the beggars' presence in El Hadji's house. Writing a 'realistic' narrative, Sembene describes the 'reality' of their filthy, disease-ridden appearance. The reader is invited to feel some of El Hadji's horror at their presence in his home.

<sup>10</sup> Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willet (London: Eyre Methuen, 1978), p. 109 (stress in original). Brecht's influence on film theory and film-makers such as Jean-Luc Godard, in the late 1960s and 1970s, is discussed in George Lellis, *Bertolt Brecht, 'Cahiers du cinéma' and Contemporary Film Theory* (London: Bowker, 1982).

## 'Creative bigamy' in Tierno Monénembo's *Cinéma*

by Michael SYROTINSKI

In a significant departure from his usual working method, Ousmane Sembène wrote his novel, *Guelwaar*, published in 1996, after his 1992 film of the same name, prefacing it with a few highly suggestive comments about the relationship between literature and film in Africa at the end of the 20th century. He begins by presenting the advantages of making a film from a previously existing written text:

Puisant dans un livre, le scénariste...est en possession des ingrédients contenus dans un livre. Son travail de géologue se trouve facilité sur un sol déjà poreux: la situation des personnages et des dialogues. Le cinéaste possède un outil se pliant à son désir...Plongée, contre-plongée, travelling, la durée d'un plan, le silence descriptif de l'horizon. Au cinéma, un décor d'habitation miséreuse est aussi beau qu'un tableau des peintres africains avec leur goût immodéré des couleurs vives. Un gros plan de visage est l'horizon sans limites d'une âme, changeant comme une mer. Quant au regard (les yeux), une porte ouverte. Cette visualisation fugace est un effet, le

« voyeurisme », que possède le cinéaste et qui lui donne un avantage certain sur l'écrivain.<sup>1</sup>

These distinct artistic advantages for the filmmaker have as their correlative what are commonly accepted to be the added didactic value for an African audience of films over literary texts: the wider accessibility, the powerful impact of cinematic images, the incorporation of traditional or more contemporary African music, the visual humour, the more effective transposition of the oral dimension of traditional African narratives, the vividness of historical dramatisations, the use of African languages in addition to, or instead of, French.<sup>2</sup> Yet Sembène continues by recognising, conversely, literature's 'trump card' vis-à-vis cinema, that is its potential for narrating with greater depth and subtlety what is going on 'behind' the images, and the infinitely resonant silence of the character's face or eyes:

Mais, sur ce point précis, le littérateur dispose d'un atout. Il sculpte et peint avec des mots (son outil) la forme du visage et explore profondément la psychologie du sujet. Là où le film (son réalisateur) privilégie le spectacle et le spectaculaire, le plumitif, phrase après phrase, taille, incise ses reliefs.<sup>3</sup>

This reversal of priority, and the potential it opens up, produces what Sembène terms 'une bigamie créatrice', and he proposes this differently conceived relationship between the cinema and the novel as a new genre of sorts, one that might be linked to Africa's expression of its own modernity, its self-expressive and creative future. I would like to follow up Sembène's suggestion of a creative collaboration between cinema and literature and take it as a framework for reading a novel – *Cinéma*, published by the Guinean writer Tierno Monénembo in 1997 – which explores this dynamic in a very different cultural and historical context to that of *Guelwaar*. I am not so much interested in weighing up the competing merits of the two media in contemporary African culture, nor in discussing the cinematic adaptation or representation of legends or epics, of (mostly colonial) history, or of pre-existing texts (although these are all important objectives for Sembène and other francophone African filmmakers); I'm interested in trying to circumscribe the particularity, and the particular effects, of a literature which proceeds from the cinema, taking it as a theme, as well as exploiting its specific qualities. My argument, still in its rather speculative stages, is that a literary reworking of the cinematic in its African cultural contexts offers us significant insight into the relationship between history, subjectivity and the visual imagination. Monénembo is not a filmmaker, but his text is an intricate psychological drama in which the cinema both serves as a central theme, and also informs the narrative itself, making it very much 'creatively bigamous' in Sembène's terms.

The novel is set in a small town, Mamou, in the Fouta Djallon region of Guinea. The main events take place in 1958, immediately prior to independence, and are focalised through the impressionistic memories of the first-person teenage narrator, Binguel. It is written in the form of an autobiography (Monénembo has called it a 'fausse autobiographie'), recalling Binguel's early adolescent years, and the trials of his life at



home, and at the Koranic and French schools. Two older friends, Ardo and Benté, present an escape route for him, and introduce him to the world of the cinema run by the Lebanese Seïny-Bôwal, where the big attractions are the Westerns he shows. Binguel idolises Benté in particular, who represents for him a form of independence from various social constraints, freedom from the relentless surveillance of his father, the Koran master and the headteacher, and an initiation into a more exciting world of young adulthood. This is seen – with some irony, as it will turn out – as a liberation from other people's looks: 'C'était bien la première fois que je voyais deux êtres humains libres de leurs soucis ainsi que du regard des autres'.<sup>4</sup> In a kind of relayed relationship of hero worship and identification, Binguel looks up to Benté as if he were a screen idol, just as Benté himself identifies with many of his favourite movie characters. Both live their lives as if they are in a film (Binguel: 'Dans les moments les plus durs, je m'imaginai dans un film', *Cinéma*, p. 46). Their heroes are Gary Cooper, Rod Steiger, Burt Lancaster, John Wayne, and Benté and Binguel each adopt screen personae, the 'Oklahoma Kid' and 'L'Homme de l'Ouest' respectively. The association between archetypal Hollywood Western characters and Binguel's own 'westernisation' is in fact heavily overdetermined in the novel. His father, Môdy Djinna, is an import/export merchant who has done very well for himself under the French colonial rule; he lives in a spacious *pavillon*, wines and dines on imported French food, dresses himself and Binguel in French clothes, and is the most European character in the novel. In a further extension of the analogy between the Wild West and Western colonialism in Africa, Mamou as a place takes on the aspect of a frontier town, one of the countless far-flung outposts of civilisation which, as in the American Far West, sprang up as the railway was developed. The town is very much a product of colonisation, 'une bourgade conçue sous les funestes auspices du chemin de fer' (*Cinéma*, p. 157), and is populated by a collection of outcast or outlaw characters, both African and French, that are typical of Monénembo's fictional world.

Binguel's account of this crucial period in Guinea's history is thus filtered through his vivid filmic imagination, such that his own Hollywood-inspired adolescent fantasies become a screen that also serves to conceal the political reality of the time, the impending dictatorship of Sékou Touré. Binguel's is a subjectivity that is not yet

formed, that is still extremely impressionable and malleable, as his initially rather one-sided friendship with Benté demonstrates. That history and fantasy should merge and be confused in his mind is not at all surprising, given that any information he possessed about the current political scene was likely to have been gathered from the French-produced, and therefore ideologically controlled newsreels that accompanied the main attraction for him at the cinema.<sup>5</sup> His fantasy version of history is also an immobilisation of history, and deprives him of any true historical consciousness or agency.<sup>6</sup> The point is not just, though, that Binguel is incapable of any historical understanding because of his immaturity, of which his fantasy life is symptomatic. Monénembo suggests that Binguel's subjective impressionism is related metaphorically to the wider question of collective historical memory in the novel. Binguel's perspective is both singular, individual, and also representative of how the political manoeuvrings of the key players were perceived at the time by the population of Guinea. General de Gaulle and Sékou Touré also become actors nicknamed 'Général' and 'Boubou Blanc', and in the run-up to the 1958 referendum the supporters of Independence and of continuing attachment to France are transformed into 'Eléphants' and 'Flèches' respectively. As with other scenes in the novel, such as the opening chapter, and the drunken row in the bar where Binguel shoots Bambâdo, a well-known local troublemaker, the historic meeting between Sékou Touré and de Gaulle is described in terms of a Hollywood drama, with both protagonists confronting each other in a kind of showdown. If the story is essentially about Binguel's passage from childhood to adulthood, 'mon frère éveil au monde' (*Cinéma*, p. 45) as he says, his life also stands in an allegorical relationship to Guinea at an equally pivotal turning point in its history. Written as an autobiography, and knowing in hindsight the true nature of Sékou Touré and his régime, the novel presents the transition to Independence as a spectacular failure, and Guinea as still in its political adolescence, in a state of 'arrested development', as it were. The country under Sékou Touré, the novel suggests, moved into a phase of cultural regression that was every bit as ahistorical as the imaginary projections of the Hollywood-style colonialism it replaced. So how does the novel develop this problematic identification with the coloniser, and what does it tell us about the relationship between subjectivity and the cinematic imaginary?

Homi Bhabha, in his essay 'The Other Question', discusses stereotyping and the imaginary fixity that structures and motivates colonial discourse, but claims that not enough attention has been paid to the process of subjectification, of both the coloniser and the colonised.<sup>7</sup> Focussing on the psychic processes involved in the encounter between coloniser and colonised, he describes the identification it involves as structurally ambivalent, an ambivalence that disrupts the clear-cut opposition of coloniser and colonised as fully constituted subjects. Bhabha describes it as follows:

In the act of disavowal and fixation the colonial subject is returned to the narcissism of the Imaginary and its identification of an ideal ego that is white and whole. For what these primal scenes illustrate is that looking/hearing/reading as sites of subjectification in colonial discourse are evidence of the importance of the visual and auditory imaginary for the *histories* of societies.<sup>8</sup>

He goes on to relate the panoptic surveillance necessary for the exercise of colonial power to the scopic drive of psychoanalytic theory, and more specifically to the relationship of narcissistic identification which structures Lacan's Imaginary Order, and the voyeurism of the primal scenes in which it is played out. Much film theory that uses psychoanalytic models describes the spectator's position as an essentially voyeuristic one.<sup>9</sup> This is not restricted to particular conventions in narrative film that sometimes address an implied hidden viewer, but is determined by the necessary (and therefore necessarily fetishistic) relationship to the always hidden camera. Binguel's fantasy-driven subjectivity is an assimilated version of the colonial imaginary as represented by the archetypal Hollywood cinematic product, the Western. He thus appears to repeat the very Imaginary closure and fixity that characterises the narcissism and panoptic voyeurism of the colonial subjugation of the other. He is not in fact alone but is merely reproducing the same colonial imaginary order that Benté had already assimilated before him, and the same constant surveillance to which his father subjects him (his father's room is described explicitly as a kind of panopticon, a '*tanière... d'où mon vieux loup de père surveillait son monde*', *Cinéma*, p. 52).

There are in fact several scenes of voyeurism in *Cinéma*, but I would like to focus on one in particular.<sup>10</sup> This is the opening chapter of the novel which, in terms of the chronology of the story, takes place somewhere in the middle of Binguel's friendship with Benté. He is past the initial phase of blind adulation, which occupies the early part of the narrative, and is beginning to rebel against the total subservience which Benté demands, and to assert his own identity. He has stolen Benté's gun, which he will use towards the end of the novel to kill Bambâdo. Benté is unaware that his gun is missing, and neither does he know that Binguel is watching him from his hiding place at the top of a pole in the town dump next to the market place. The scene is recounted as a reversal of fortunes; Binguel is now the one literally occupying a position from which he can look down on Benté ('comme il me semble dérisoire, vu de si haut!', *Cinéma*, p. 23), and he carefully plans the moment at which he will leap out and assert his new-found power, which he does at the end of the chapter: 'Je bondis comme un lièvre, le vise sur la nuque et hurle: – Bouge pas, Oklahoma Kid! Cette fois, c'est moi qui mène le bal!' (*Cinéma*, p. 28). Binguel, however, is in no hurry, but he relishes his own invisibility as he remains silent to Benté's pleas that he reveal himself, and exploits to the full the pleasure afforded him by his panoptic view, following Benté's every move as he walks around the empty market stalls and abandoned cars, like a camera tracking its object. His interior monologue, which vents in somewhat sadistic language his contemptuous feelings for his former mentor now that he is in a position to openly express them, provides a kind of voice-over to the filmic images. In fact the whole scene, like the meeting between de Gaulle and Sékou Touré, is narrated with all the drama of a Western gunfight in which a knowing calculation of motives, and anticipation of actions, is crucial.

Binguel's bid for independence from Benté is not, however, one which will provide a way out of the circuit of narcissistic identification. His feelings towards Benté fluctuate constantly between enmity and friendship, revenge and pity, hard-heartedness and compassion. He is caught between distance and identification, and this ambivalence towards Benté is in fact precisely how the Imaginary functions in Lacanian terms, that is, simultaneously as narcissism (seeing myself in the other) and aggressivity (to counter the threat of self-alienation and absence). Furthermore, in this

act of fetishistic disavowal of Benté, Binguel continues to imagine himself as one of his screen heroes, yearning to be the object of the same adulation and to acquire the same legendary status he had bestowed on his friend: 'Voilà comment que je veux qu'ils réagissent, et que même dans les brumes de la sénilité ils se souviennent encore des prouesses de l'Homme de l'Ouest' (*Cinéma*, pp. 20-21). Rather than establish his own identity, he is merely intent on occupying the 'same' position as Benté. The twist at the end of the novel, when he is congratulated by the police rather than punished for his murder, acts as a kind of 'suturing' of the wound of alienation, and appears to confirm his ultimate reassimilation as something of a hero within the community. It also seems to give the narrative – which, like Binguel's fate and the relatively predictable world of life in Mamou, was fast disintegrating and losing its coherence – a final and satisfying closure, and is consistent with the moment when, in psychoanalytic terms, the split subject of the Imaginary Order recovers its plenitude in the Symbolic Order.

The opening scene could thus be read as emblematic of the novel's subtle weaving together of its themes of subject-formation, the recuperative power of colonial discourse, and the cinematic imagination. Binguel and Benté naively believe they are, in their adolescent rebelliousness, subverting the panoptic surveillance of the various authority figures, yet Monénembo suggests that it is precisely the substitutable nature of this narcissistic or fetishistic denial of difference which underpins the ensuing political immaturity of Guinea under Sékou Touré. More than this, it immobilises history, in true Hollywood style. This is very much what is happening in the opening scene, which is in fact very hard to locate temporally within the rest of the story. So although it makes very effective use of a number of cinematic techniques (such as the dramatic entry *in medias res* into the story, the camera-eye of Binguel following Benté, his interior monologue 'voiceover', and a kind of narrative present, from which we begin to get fragments of the events leading up to this present via short flashbacks), it also points to the potential ahistoricism of classic cinematic representation. As if to underline this, Binguel states at one point in his commentary: 'Le temps n'a plus de sens après ce que j'ai décidé de faire' (*Cinéma*, p. 18). Yet there is more to this opening scene. What Binguel does in making Benté the object of his

own voyeuristic pleasure is to expose him by catching him off guard and to glimpse the human reality behind his tough persona. He cannot help himself feeling moved by this spectacle: 'Tiens, je ne l'aurais jamais imaginé aussi songeur et dubitatif! A présent, son visage exprime quelque chose de touchant, de terriblement fragile et solitaire' (*Cinéma*, p. 12); 'Cette fois, j'ai bien envie de descendre l'embrasser...' (*Cinéma*, p. 23). Although suppression of feelings and insensitivity to others is a precondition of their bravado image – Binguel talks at one point of 'la mare des émois nuisibles et des scrupules inutiles qu'il me faudrait assécher' (*Cinéma*, p. 91) – by exposing his friend's defenceless humanity he also lays bare his own vulnerability and fragility.<sup>11</sup> As Monénembo implicates our position as spectator/reader, we become the *voyeurs* watching Binguel watch Benté, and this more vulnerable Binguel – not 'L'Homme de l'Ouest', or the surprise local hero of the end – is the one we in fact see throughout the novel. More importantly, we are watching Binguel watch himself, not only as he struggles in his adolescence to find some kind of identity, but as the older, post-Sékou Touré narrator looking back on this decisive transitional time of his life.

This other 'look' is perhaps the crucial one in a reading of *Cinéma*, since it brings into play a very different historical memory to the apparently dominant model in the novel, that is the cinematic immobilisation of history, with all of its political and psychoanalytical ramifications. The older narrator intervenes at one point near the beginning of the novel to comment on the quality of his friendship with Ardo, the shoeshine, who ultimately turns out to have a far more significant and lasting influence on him than Benté:

Maintenant que les jeux sont définitivement faits, pour ce qui est de mes illusions tout au moins, je me demande si, de tous mes instants vécus, je ne préfère pas ceux-là, certes fugaces et rarissimes mais combien riches et sauvegardés dans le film de mes souvenirs. Je m'y étais fait un ami, aujourd'hui disparu: Ardo, le vertueux cireur de chaussures, le conteur infatigable. Ses paroles me captivaient, j'en oubliais mon essence et ma raison ainsi que les fougades de cette ville si forte dans l'art du mensonge que le diable s'en porte mal. L'écouteur me guérissait de tous les maux, réels ou imaginaires. (*Cinéma*, p. 29)

These fleeting moments have a very different quality in his 'memory film' than the cinematic illusions which deprived him of the possibility of determining either his own destiny, or that of his country ('les jeux sont définitivement faits'). Although these moments are themselves described as cinematic, they also suggest a more potent, transformative historical memory that is bound up with narration and writing: Ardo is a consummate 'conteur', and also something of a psychoanalyst for the young Binguel ('L'écouteur me guérissait de tous les maux...'), a role that the older Binguel assumes in writing the autobiographical text he does. It is the older narrator who is the true writing subject, the one who in writing makes visible the 'invisible' subject of his early voyeuristic fantasies, and by association the invisible subject of colonial discourse. More importantly, it involves a kind of dissolution of this illusory subjective identity ('J'en oubliais mon essence et ma raison'), as well as of the colonial world of pre-Independence Guinea, but suggests renewed contact with a more deeply-rooted subjectivity, one that is preserved intact within Ardo's captivating stories and that has its foundation in a more authentically African oral tradition. Monénembo does not set up a simple opposition between cinema and literature, but suggests that a writing of (that is also a deconstruction of) the visual or cinematic is one extremely potent means of reactivating history, and thereby transforming the present. *Cinéma* is a novel which both dramatises and problematises the aesthetic (narcissistic) pleasure specific to films; it is a text whose narrative complexities also work to resist a sense of closure, and to unsettle any easy imaginative identification, whether between the characters, between the narrator and his younger self, or between the readers and the text. In this respect – to return to my point of departure – it is consistent with Sembène's insight into the creative potential of a literary rewriting of the cinematic when he says at the end of his preface: 'Lorsque nous edifierons notre Ecole du Cinéma... nous devrons...exploiter cette méthode pour les écrivains et les cinéastes de demain'.

## Notes

<sup>1</sup> Ousmane Sembène, *Guelwaar* (Paris: Présence Africaine, 1994), p. 9. Subsequent references to the novel will be given in the text.

<sup>2</sup> See, for example, Kenneth Harrow's article 'Sembène Ousmane's *Xala*: The Use of Film and Novel as Revolutionary Weapon', *Studies in Twentieth Century Literature*, 4:2 (1980), 177-188, and Mbye Cham's 'Official History, Popular Memory: Reconfiguration of the African Past in the Films of Sembène Ousmane', in Samba Gadjigo et al, eds, *Sembène Ousmane: Dialogues with Critics and Writers* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), pp. 22-28.

<sup>3</sup> Sembène, *Guelwaar*, p. 9. My italics.

<sup>4</sup> Tierno Monénembo, *Cinéma* (Paris: Editions du Seuil, 1997), p. 38. Subsequent references to the novel will be given in the text.

<sup>5</sup> At this level, *Cinéma* offers a valuable insight into the history of European and American cinema in colonial Africa. During the 1950s Hollywood controlled most of the distribution and exhibition of films. See Manthia Diawara's *African Cinema: Politics and Culture* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992), especially Chapter VII, 'Film Distribution and Exhibition in Francophone Africa'. Under Sékou Touré the cinema became essentially a state organ which functioned to disseminate government ideology, defying the French distribution companies and banning the 'escapist fiction' films which were so popular during the pre-Independence period. This replacement of one propaganda vehicle with another is anticipated in Monénembo's novel, as the latter part of my reading will show.

<sup>6</sup> Cf. Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in a Colonial Context* (New York and London: Routledge, 1995), for a related reading of the ahistoricism of much postcolonial theory.

<sup>7</sup> Homi K. Bhabha, 'The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism', in *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994), pp. 66-84.

<sup>8</sup> Ibid., p. 76.

<sup>9</sup> See, for example, Laura Mulvey's classic text, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 201.

<sup>10</sup> The explicitly voyeuristic episodes range from Binguel's sly glances at his friend's sister ('Je fis semblant de ne pas la voir...', p. 61), to hiding in a tree and watching his mother,

Mère-Griefs ('Je choisis de m'installer sur la branche fourchue du plus haut des mandariniers afin de guetter son visage', p. 51), to watching his headteacher, M. Camille, watching out for children arriving late ('Le voyant entre les manguiers et les parterres de citronnelle, à l'affût des diseurs de gros mots et des retardataires ....', p. 90), to the more classically primal scene, when Massadou (a Frenchman) watches the French school teacher, Mlle Saval with her African lover, Cellou-le-Poète, a scene which Binguel himself cannot have witnessed, but must have fantasised, making it a more typically cinematic form of voyeurism.

<sup>11</sup> The question of gender is of course paramount here, and is consistent both with the psychoanalytic basis of the subject-positioning of cinema spectatorship, and with the extension of this articulation into the area of subjectivity in colonial discourse. His masculinity is predicated on a rejection of the 'feminine' qualities of sensitivity of feeling and empathy towards others. Binguel's identification is exclusively masculine, just as the narcissistic investment of the spectator's subjectivity in classic Hollywood cinema involves a kind of complicitous externalising and objectifying of woman as Other (see Laura Mulvey, *op. cit.*), and indeed he goes through a necessary phase of rejection of his mother. His imagined manliness is also a repetition of the patriarchal structure of the coloniser's objectification of the colonised other, and the most vividly symptomatic illustration of this assimilation is his participation in the degrading treatment of the most abject and helpless character of the town, King Kong.

## TEXTE ET ORALITÉ

## From Epic Performance to Modern Tragic Drama:

### Eugène Dervain's *La Reine scélérate*

by John CONTEH-MORGAN

Adapted for the modern African stage by the Haitian-born Ivorian playwright Eugène Dervain, *La Reine scélérate* (1968)<sup>1</sup> belongs to the generation of francophone plays of the 1960s that are based on a dramatization of events and characters from Africa's historical or legendary past.<sup>2</sup> While it shares this feature with such works, however, *La Reine scélérate* remains markedly different from them in its approach to, and treatment of, that past.

The dominant response to history by dramatists of the 1960s, it will be recalled, is political. Playwrights like Pliya, Badian or Ndao, pressed the past into the service of a specific political project. In their plays, history becomes a site of contestation of the colonial discourse on the African past. It provides material and space for the production of legitimating mythologies in the cause of the struggle for, or consolidation of, political autonomy. As Cheikh Ndao emphasizes in the prologue to *L'Exil d'Albouri*,

Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à  
la création de MYTHES QUI GALVANISENT LE PEUPLE ET  
PORTENT EN AVANT. (p. 8)

The historical drama of the period, then, is what could be described as a drama of the nationalist state. Its vision and central characters are heroic. It preaches an ethic of glory born of the sacrifice of the self to the unity of the nation-state. In an argument that is used repeatedly in francophone historical plays of the period, Chaka exults in Badian's *La Mort de Chaka*:

Notre peuple me semble fait pour la grandeur parce qu'il sait obéir, parce  
qu'il sait se priver... Nous y sommes parvenus parce *que nous avons su*

*nous oublier les uns et les autres pour un ensemble que nous avons jugé  
au-dessus de chacun de nous.* (p. 250, emphasis added)

No such spirit of heroic self-sacrifice to 'national unity' or the reason of the nationalist state is present in *La Reine scélérate*. The play's central character, Saran, is totally absorbed in the pursuit of personal happiness: 'Moi, je veux être moi-même et vivre enfin. Tant pis si ma vie se consume trop vite' (p. 59).

If this play is so uncharacteristic of the Chaka or Albouri cycle of plays of its age, it is because of its author's different and minority conception of the uses of history in drama. History to him should not be enlisted in the cause of public, political ends, but should instead serve cultural and artistic objectives, namely the formation of a modern French-African theatrical tradition. It is precisely these cultural and artistic objectives that he reads, perhaps insufficiently discriminatingly, into a monolithic French example, that he holds up as a model to his fellow dramatists. The narrator explains in the prologue to the play:

La troupe qui joue ce soir voulait qu'on lui écrivît  
Une pièce africaine et l'auteur fit comme les classiques  
Il puisa dans la légende et au lieu de voir Ismène  
Antigone ou bien Créon débattre de problèmes attiques  
Vous verrez Saran la reine amoureuse d'un beau prince...  
(guitare)  
Ce n'est qu'un premier essai mais la légende est riche  
Et nous avons là nos Cid nos Ruy Blas et nos Curiace  
Nos Douga et nos Saran. (pp. 13-14)

Just as French tragic dramatists of the classical age and of the generation of Giraudoux and Anouilh exploited the myths and legends of Graeco-Roman antiquity to create and sometimes renew French drama, so African playwrights should also turn to their historical and legendary resources to create a modern theatre.

Dervain then is not interested in instrumentalizing history. He sees it as a cultural authenticating mechanism for the new theatre, as providing dignity and seriousness to

dramatic action however mundane (like the love triangle situation in *La Reine scélérate*), thereby increasing its emotional and aesthetic impact. But perhaps most significantly to Dervain, history is a quarry from whose specific events and situations the playwright can extract and develop larger moral and philosophical meanings. It is to an analysis of one such meaning as is explored in *La Reine scélérate* that the rest of this paper will be devoted.

The immediate source-material for the play, its 'avant-texte', as it were, is the Bambara epic of Ségou. Divided into twelve songs, this epic narrates the rise and fall of the last of the great empires of the Western Sudan, the Bambara empire of Ségou.<sup>3</sup> Founded in about 1710, it flourished until 1861 when it fell to the Toucouleur empire of El-Hadj Omar, which in turn was defeated by the troops of the French generals Archinard and Galliéni in 1890.<sup>4</sup> Song 11, on which *La Reine scélérate* is specifically based, is a tale of war, love and betrayal. It narrates the events of the conflict between Da Monzon of the state of Ségou, and Douga ruler of the neighbouring state of Koré, of the defeat and suicide of the latter, and the subsequent murder of his queen, Saran, by the victorious troops.

What attracts Dervain in the entire epic is not the heroics or the politics of the situation or even the morality of its actors. It is rather the tragic view of life that he sees implicit in it and embodied in Saran, but scarcely brought out by the singer whose emphases tend towards the moralistic. In the epic Saran is a minor character. She appears only a third of the way through, and is presented basically as a traitor to be reviled. It is Douga's fate that commands the compassion of the singer, for it is his grave efforts to preserve the integrity of his country from the hegemonic ambitions of the ruler of Ségou that are thwarted by his unworthy and treacherous queen, symbol of Bambara Woman.

Absent from the play, on the other hand, are the sexist and moralistic overtones of the epic. In the play, not only is Saran the central character, her subjectivity is explored and events are viewed from her perspective. And what emerges is not so much an evil character as a victim. A victim first of all of a social system that forces her young into marriage with an aging ruler ('Douga m'a choisie comme une noix de cola rose et il a

dit: "c'est celle-là que je veux!" (p. 39)) and, partly arising from that, of a romantic quest for happiness that acquires the force of fate.

No less crucial to the events in *La Reine scélérate* is Saran's favourite griot, Tiécoura Danté. He in a sense sparks off the entire tragedy when, on a visit to the court of Douga before his defection, he captivates the young queen's mind with enchanting tales of the Court of Ségou, its glamour and prince, Da Monzon. Saran's imagination feeds on the romance of the tale such that she falls in love with the image of its dashing eighteen year-old hero long before meeting him. So when she finally catches a glimpse of him in her husband's court during last minute negotiations before the outbreak of hostilities, the reader is not surprised that she literally loses control of herself. Events unfold from this point on with a tragic inevitability:

Aujourd'hui, personne au monde, aucune force...ne sera capable de me retenir ici. Je viens de découvrir mon véritable destin. J'ai vu Da: je n'ai plus qu'un seul désir, une seule volonté, le suivre où il va...le tenir dans mes bras et me soumettre à sa loi. J'ai vu Da. (p. 33)

In the hands of Dervain, the Bambara epic has been transformed into a tragedy of destructive passion. But to highlight this dimension, the playwright effects certain changes on the epic material. Not only does he develop characters and situations more fully, he changes the order of events. An example of such a change is in Act 3, Scene 16 and concerns the circumstances of Saran's death. In the epic she is put to death by Da Monzon's soldiers only after he refuses to be persuaded that, having betrayed her husband, she is equally capable of betraying him in the future. In the play, on the other hand, she is mistakenly killed by over-zealous soldiers who, on Da's orders, are instructed to kill *all* captives.

The irony of a man who inadvertently orders the death of the woman for whom he has been fighting in part ('Je veux conquérir Koré pour mon père et Saran pour moi-même' (p. 47)) lends a sense of futility to the entire enterprise. This sense of a certain absurdity of war is poignantly expressed by a distraught prince:

Saran est morte! Cette campagne aura bien été vaine... je n'en retire pour ma part aucun fruit. J'ai fait la guerre pour un griot qui ne retournera même pas à Ségou. Nous n'avons fait que détruire et piller. En sera-t-il ainsi toute mon existence? Succédant à mon père... je livrerai d'autres batailles... ces campagnes seront-elles aussi vaines que celle-là? (p. 70)

Contained in these words, reminiscent of Giraudoux's *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1938), is a critique of the warrior ethic of feudal societies, and of its associated notions of honour and pride. For in both plays it is a hurt to national pride – Greek in the abduction of Hélène, Segovian in the defection of Tiécoura –, and an attempt to restore it that leads to war. Not to war glorified, however, as it is in epic song by the likes of Démokos and Tiécoura, but to war revealed in its true light: a source of devastation where 'vainqueurs et vaincus mélangeront leurs larmes et confondront leurs deuils dans la même haine tenace et stérile' (p. 60). In the context of the various conflicts in Africa that Dervain had in mind, possibly the war of Biafran secession from the Nigerian Federation, it is also a cause of balkanization and weakness that can only lead to foreign intervention:

O Afrique, ô patrie, ô royaumes bambaras, dans combien d'années? Vers quels morcellements, vers quel désastre considérable nous conduira l'ensemble des petits désastres causés par ces petits princes...Lorsqu'ils releveront la tête, ce sera pour apercevoir l'ombre blanche de bottes et de casques blancs... (pp. 60-61)

But the echoes of the Giraudoux play go beyond a condemnation of war in general against the background of specific wars – the impending Second World War in one and the Nigerian civil war of the 1960s in the other. They are suggested by another change in the order of events in the epic. And this bears on Tiécoura's defection. In the play, Douga is stunned by it explaining that had he known about it, he would have talked Tiécoura out of it. In the epic on the other hand, he has prior knowledge of it, although he is opposed to it.

The advantage gained by what seems like a slight modification is in fact a greater sense of dramatic tension. Fearing that Tiécoura's action would lead to war, Douga,



like Hector, makes frantic attempts to appease the irate Da Monzon. He invites him to peace talks. The meeting takes place, but Da Monzon refuses to lift his ultimatum. Douga requests a three-day period of reflection in the hope that mature counsel will prevail. This is granted. He then asks for a seven-day delay. It is also accepted. It seems war can be averted, the inevitable avoided. In the end, however, the Bambara War can no more than the Trojan War be avoided. What both plays bring out is a sense of tragic inevitability, the idea that men and their passions are only a conduit through which an evil destiny insinuates itself into human affairs and wreaks havoc on them. Tiécoura reflects before his suicide on the 'machine infernale' that he set in motion:

Voici que les événements suivent le cours que je prévoyais. Je me suis trouvé malgré moi au centre de toute cette affaire. N'ai-je été qu'un prétexte, cela n'a qu'une importance épisodique... Les fils de la tragédie sont noués. Tout est joué depuis longtemps. Il n'y a plus qu'à laisser passer le souffle de la catastrophe... Je vais prendre congé de ce monde absurde, où plus rien ne rassure ni ne protège l'homme contre ses propres folies. (p. 64)

The human folly to which Tiécoura refers here is not just misconceived, ancient notions of honour or his patron's fatal passion or, indeed, Da Monzon's inflexible will. It is also dreams of territorial expansion and hegemony embodied by Da Monzon's father. For while having his honour avenged is an important cause of war, equally important, even if only lightly sketched in by both singer of tale and playwright, is a desire to annex a prosperous neighbour and thus control an important trade route: 'Monzon laisse partir Tiécoura, mais il en prendra prétexte pour investir cette cité, la piller, la détruire et s'assurer la maîtrise de la route' (p. 20).

It is the confluence of these factors, endowed with the stature of a transcendental force of fate, that in the end consume the actors in the drama. Tiécoura's realization of his role as an unwitting accomplice of fate is all the more tragic because he, like Saran, hints at it early on in the play with rich dramatic irony:

Tiécoura: Vois-tu, je compose déjà l'air qui te fera connaître aux générations futures de bambaras

Saran: Tu parles bien Tiécoura...mais au fond de moi, j'appréhende un grand malheur. (p. 30)

Saran will indeed be known to posterity, but more for her notoriety as a 'reine scélérate' (which he did not foresee at the time) than for anything else.

So far, we have seen how Dervain models his dramatic practice on a certain reading of the French tradition, even echoing elements of a specific French play in his own. But unlike the French dramatists to whom he makes explicit or covert references, he does more than just exploit the thematic and affective resources offered by heroic history. He also attempts to transform into literature the formal characteristics, the performance dimension, of the epic format of that history. In short, he tries to write orality in his play. An inspired instance of such an effort (apart from the Prologue in which the events to be dramatized are first narrated to the accompaniment of an *ngoni* string instrument) is Act 1 Scene 12. Here Tiécoura engages in the (oral) performance, within the larger (written) play, of a few verses of the Ségou epic on which that play is based. He is thus doubly an actor – within his mini-performance where he plays several roles and in the larger play – while Saran is both a lone audience member in Tiécoura's number and a major actor also within the larger play.

Oral performances, Okpewho reminds, us take place in 'a lively human environment'.<sup>5</sup> Audiences at such events do not passively listen to a narrator-singer whose every word they uncritically accept. They are constantly intervening in the performance, to applaud or criticize the narrator, to comment on the action, ask rhetorical questions and even urge the narrator to race through episodes that they deem uninteresting or painful. This interactive quality is captured in Tiécoura's act. Saran, his audience of one, not only applauds him ('Tu es un conteur merveilleux... jamais je ne me lasserai de t'entendre!' (p. 24)), like a real spectator in a live performance, she also influences the pacing of the performance by her suggestions of which episodes should be abbreviated or completely left out. 'Tu remontes toujours 50 ans trop haut en arrière' (p. 27), she complains exasperatedly, threatening to

indispose the narrator and thus to derail the entire session. But also like a narrator in a 'real' event, Tiécoura engages his patron in dialogue. He improvises praises to her ('Tu as du talent, Princesse... Je vois que ton destin est prodigieux' (p. 29)) and links, albeit in a tragically ironic way, the contents of the epic poem to present and future events in her life, and thus to the larger play.

But in spite of his efforts in *La Reine scélérate* to capture aspects of the poetics of the epic in performance, Dervain's play remains primarily a work of literature. His interest is not merely in 'reciting' in writing a sequence of events known to the entire community in the manner of his oral counterpart. It is in providing a unique response to, a personal interpretation of, those events, bringing out their implicit significance. Such an interest means, of course, developing the text of the play (its characters, language, structure, symbolism, dramatic devices) in a way that is not given to the oral narrator, whose originality lies mainly in his manner of performance of a pre-existing text. It leads inevitably to making literature out of the oral version. The rest of this paper will be devoted to a brief consideration of one of the literary values of *La Reine scélérate*: its dramatic technique.

Dervain's dramatic technique reveals itself in the way he creates for his play a compelling narrative line that is rich in imponderables and suspense. The action itself consists of a main plot – Da Monzon's war against Douga – and a sub-plot, the love of Douga's wife, Saran, for Da Monzon. Both plots run parallel to each other, with an uncertain outcome built into each of them. Thus although he is determined to wage war, there is every indication that Da Monzon may be defeated (and he is aware of this), given Douga's vastly superior military and magical powers. Similarly, everything points to the fact that Da Monzon will remain for Saran nothing more than a knight of chivalry in an epic poem.

How then does the dramatist link the two actions into a coherent whole? By making the successful outcome of one depend on the other. A hint of how this link will be established is given in Act 2 Scene 1 when at a planning session with his fighters, Da (acting the playwright) recalls the episode of Soumaoro's betrayal by his wife Nana Triban in the Sunjata epic. At this point no indication is given that a Nana Triban

would come his way. The occasion for this to happen, however, is ironically provided by Douga himself who in his anxiety to avoid war, commits the fatal error of inviting Da Monzon to his court, thus providing Saran with the opportunity to catch a glimpse of him.

From this point on the two actions become intertwined as Da Monzon explains to a Saran who by now has scaled her palace walls to meet him:

Si je ne conquiers pas Koré, il est certain que je mourrai... Je n'ai pas peur de la mort, mais je te perds aussi, Saran ! Tu me rends la victoire plus nécessaire encore... (p. 48)

But just when the reader feels that one of the actions will have a successful outcome, a new twist is introduced that leads to the destruction (psychological in the case of Da Monzon) of all the parties in the drama. It is Dervain's skillful handling of both actions – making them arise, far more than in the epic, from the characters and their reactions to their circumstances – that lends dramatic intensity to his play, and sustains the interest of the reader.

Francophone African dramatists have continued, since the days of Dervain, to seek inspiration in oral performance idioms – myths, epics, legends, but also secular and religious ceremonies of various kinds. Unlike Dervain, however, and indeed the playwrights of his generation who sought to transform these idioms into literature, the efforts of contemporary playwrights have been to recreate them as performance.<sup>6</sup>

## Notes

<sup>1</sup> Eugène Dervain, *La Reine scélérate* suivi de *La Langue et le scorpion* (Yaoundé: CLE, 1968). Subsequent page references will be put in parentheses and inserted in the text.

<sup>2</sup> See for example Seydou Badian, *La Mort de Chaka* (Paris: Présence Africaine, 1962); Cheikh Ndao, *L'Exil d'Albouri* suivi de *La Décision* (Paris: P.J. Oswald, 1973); Jean Pliya, *Kondo le requin*, 1966 (Yaoundé: Cle, 1981).

<sup>3</sup> For the most recent French edition of this epic, see Lilyan Kesteloot, Amadou Traoré, Jean-Baptiste Traoré, eds., *L'Épopée Bambara de Ségou*, 1972, 2 vols (Paris: L'Harmattan, 1993).

Earlier French editions include Lilyan Kesteloot, ed., *Da Monzon de Ségou: épopée Bambara*, 4 vols (Paris: Nathan, 1972); Gérard Dumestre, *La Geste de Ségou* (Paris: Armand Colin, 1979). For the earliest published fragment of the epic, see Amadou Hampaté Ba, 'Monzon and the King of Koré', *Présence Africaine*, 58 (1966), 95-124. For a complete version of the epic in English, see David Conrad, ed., *A State of Intrigue: The Epic of Bamana Segou according to Tayiru Banbera*, trans. Soumaila Diakité (Oxford: Oxford University Press, 1990). For a work of prose fiction set against the background of Ségou history, see Maryse Condé, *Ségou*, 2 vols (Paris: Laffont, 1984).

<sup>4</sup> For a historical account of the Bambara kingdoms, see Cheikh Moussa Kamara, Moustapha Ndiaye 'Histoire de Ségou', *Bulletin de l'IFAN*, 40.3 (1978), 458-88; Charles Monteil, *Les Empires du Mali, étude d'histoire et de sociologie* (Paris: Larose et Maisonneuve, 1968).

<sup>5</sup> Isidore Okpewho, *The Epic in Africa* (New York: Columbia University Press 1979), p. 190.

<sup>6</sup> This paper draws on portions of an earlier article of mine 'French-Language African Drama and the Oral Tradition: Trends and Issues', *African Literature Today*, 18 (1992), 115-32.

## Les Contes congolais d'Henri Cornélus

par Pierre-Philippe FRAITURE

### Littérature belge et corpus colonial

L'Afrique centrale, en tant que matériau d'inspiration, a marqué durablement le fait littéraire belge. A preuve les centaines de titres qui, d'un côté comme de l'autre de la fameuse 'frontière linguistique', constituent le corpus (post)colonial. Dans cette étude, nous nous consacrerons exclusivement aux œuvres issues de l'espace francophone et tout particulièrement à celle de l'auteur bruxellois Henri Cornélus (1913-1983).

En schématisant quelque peu, on pourrait dire que le sort de ce patrimoine culturel évoque le cheminement historique de cette nébuleuse, à la fois instable mais salutairement hybride, que, pour l'heure, nous nous contenterons d'appeler 'littérature francophone de Belgique'. A l'instar de cette catégorie problématique, le 'sous-ensemble' colonial mena, pendant longtemps et en vase clos, une existence aussi paisible que peu glorieuse; en dépit de promoteurs dynamiques, d'un appareil critique et d'un réseau éditorial relativement bien organisé et implanté,<sup>1</sup> les lettres coloniales furent, état pour le moins gênant, un domaine sans lectorat. En cela leur situation ne diffère guère de la production métropolitaine,<sup>2</sup> qui, à l'exception notoire des mouvements symboliste et surréaliste en leur temps, devait – et dans une large mesure doit toujours – passer par l'encensoir parisien afin d'acquiescer, par ricochet, une reconnaissance intérieure et une place réelle sur le marché des biens symboliques.<sup>3</sup> Profitant d'un mouvement de valorisation de la culture francophone de Belgique – mouvement qui à bien des égards coïncide avec la fédéralisation progressive du pays et l'autonomisation culturelle des différentes entités linguistiques –<sup>4</sup> la production coloniale fut exhumée des tiroirs poussiéreux de l'oubli.<sup>5</sup>

L'auteur que nous nous proposons de considérer ici ne dut pas attendre cette espèce de consécration posthume.<sup>6</sup> Il est, au contraire, un des rares écrivains à avoir assis, de son vivant, sa réputation par le biais du genre colonial, pour toutefois s'en éloigner plus

tard. Jusqu'en 1954, année où il publia le roman *Kufa*,<sup>7</sup> – roman qui lui valut à tort une renommée de chantre anticolonialiste –, il convient de noter que la brève mais déplorable expérience qu'il fit du Congo belge demeura une de ses sources principales d'inspiration.

Dans les lignes qui vont suivre, nous nous pencherons sur les récits brefs – contes et nouvelles – de cette veine congolaise; il s'agira de *Barrifort et autres Contes* et *Bakonji. Les Chefs*, publiés respectivement en 1953 et 1955.<sup>8</sup> Bien que de facture très différente – les premiers seraient, d'après des informations figurant sur la couverture, destinés aux enfants alors que *Bakonji* serait un recueil de contes pour 'grandes personnes',<sup>9</sup> ces histoires font apparaître, avec plus ou moins de netteté, le paradoxe – paradoxe récurrent du genre – qui consiste, d'une part, à dénoncer explicitement la donne coloniale et ses excès et, d'autre part, à conforter, par des moyens plus implicites, le discours paternaliste sur lequel l'impérialisme s'était imposé. C'est cette tension, qui révèle l'aporie discursive d'une émancipation enchaînée, qu'il convient de mettre en exergue.

### **Barrifort**

Comme le rappelle Pierre Halen, ce recueil ne constitue qu'une évocation indirecte de l'Afrique centrale.<sup>10</sup> Toutefois, il n'en demeure pas moins la transposition du drame personnel et collectif vécu par l'auteur au Congo belge. Après un séjour de neuf mois, Henri Cornélus, alors inspecteur de l'enseignement dans la province de Coquilhatville, se résout à mettre un terme à sa carrière coloniale. Cette décision est le résultat d'un conflit moral, qui, au nom d'un humanisme réconciliateur dont Cornélus se veut le porte-parole, interdit tout glissement dans le camp des colonialistes et exclut toute concorde avec les détenteurs d'un pouvoir usurpé, ceux qu'Albert Memmi appellent 'le[s] colonisateur[s] qui s'accepte[nt]'.<sup>11</sup> Toutes ces histoires se lisent comme la tentative de réécrire – pour les enfants et dans une forme qui sied à ce public plus impressionnable (et qu'il convient par conséquent de rassurer) – la rencontre du Même avec l'Autre. Cette rencontre, Cornélus la croit possible. Il faut toutefois remarquer que son actualisation est mise en scène à des fins éducatrices. Cornélus écrit pour les enfants et, par conséquent, fait œuvre de pédagogue: les récits

considérés ici sont autant d'apologues dont la morale loue, invariablement, les bienfaits du dialogue interracial. Il s'agit néanmoins de souligner que ce message didactique se voit transmis indirectement, par la voie ludique et satirique de fables animalières. Celles-ci, dans une certaine mesure, évoquent le ton et le phrasé des contes bantous, ne fût-ce que dans le choix d'animaux typiquement africains tels que l'éléphant, le crocodile ou le léopard.

Il convient ici de souligner l'impact durable que ce patrimoine oral exerça sur les auteurs coloniaux.<sup>12</sup> C'est au personnel ecclésiastique – les missionnaires catholiques et protestants –, véritable fer de lance idéologique du projet léopoldien,<sup>13</sup> que revint la tâche de glaner et puis de transcrire et d'adapter, dans un premier stade tout à fait littéralement, ces contes. Cet engrangement systématique, encouragé par un souverain désireux de *com-prendre* la colonie,<sup>14</sup> n'était pas sans défaut: tout d'abord, ces hommes d'Église n'étaient que des linguistes et ethnographes improvisés, ensuite, forts d'une morale chrétienne dont ils étaient les représentants, ils s'arrogèrent le droit, çà et là, d'expurger les passages scatologiques ou sexuels. Leur collecte, quoique rétrospectivement utile, eut pour effet non seulement de muséifier mais aussi de museler cette littérature. En le corsetant dans une forme par trop rigide, ces adaptateurs ne rendirent pas toujours justice au corpus. Parallèlement à cette tendance, qui posait pour principe le primat de la chose écrite, certains écrivains – des coloniaux mais aussi des Congolais francisés – parvinrent à transcrire – en français – le rythme et la prosodie de cette littérature orale.<sup>15</sup>

Le petit récit *Barrifort, l'éléphanteau* constitue un assez bon exemple d'adaptation. Deux animaux s'affrontent et, finalement, se réconcilient dans ce conte qui a pour cadre les rives du fleuve Congo.

D'un côté Barrifort, un jeune éléphant, espiègle, orgueilleux mais somme toute assez bien intentionné et, de l'autre un crocodile maussade et cruel répondant au nom de Pirogue-à-dents. Cette confrontation est de type dualiste: en l'occurrence, le crocodile symbolise le pouvoir et le prestige fondés sur la violence alors que l'éléphanteau, par naïveté et grâce – pourrait-on dire – à sa méconnaissance des conventions devient

l'agent d'une dynamique qui déséquilibre un système hiérarchique. Au terme d'une lutte acharnée, Pirogue-à-dents, en dépit d'arguments qui tranchent dans le vif (il mord la trompe de l'éléphant) doit s'incliner et, après avoir versé d'authentiques larmes, avouer que, littéralement, face à cet adversaire-là, il ne fait pas le poids (il se fait labourer l'échine). La défaite du reptile aboutit à un pacte entre les deux animaux: l'éléphanteau fait promettre à 'son ancien ennemi' de laisser dorénavant 'les antilopes en paix' (*Barrifort*, p. 14). Dans l'épilogue qui tient aussi lieu de morale on apprend que:

le terrible animal tint parole [...] parce qu'il avait enfin compris que la gratuite brutalité finit toujours par être vaincue par la bonté et par l'intelligence. Le crocodile se fit même des amis à qui il enseigna la bonne parole. A présent, dans le fleuve Congo, vit tout un groupe de bons crocodiles qui permettent aux enfants noirs de venir nager tout près d'eux. On prétend même – mais ceci, je vous le dis sans pouvoir vous l'assurer – que Pirogue-à-dents sauva un jour le petit Nicolas Bokumbe, qui se noyait pour avoir mangé trop de manioc avant d'aller se baigner. (*Barrifort*, p. 15)

Cette morale est peut-être plus ambiguë qu'elle n'y paraît. Bien sûr, elle constate le changement intervenu et l'heureuse transformation du crocodile. Dans cette perspective, la conclusion inscrit la relation éléphant-crocodile dans une dynamique de dialogue constructif dont les deux protagonistes et leur entourage peuvent avantageusement tirer profit. En refusant de donner à leur hostilité un caractère immuable et irrémédiable, le narrateur rompt avec le fixisme idéologique dont se prévalaient d'autres auteurs coloniaux. Toutefois comme la fable est par excellence une fiction spéculaire (fiction miroir), le lecteur, en projetant cet univers dans le cadre plus concret de la colonie belge ne peut s'empêcher de relever quelques expressions troublantes qui, interprétées à la lumière de ce contexte historique, ont tout du lapsus. Tout d'abord, le reptilien se trouve du mauvais côté de l'évolution et le combat qu'il mène contre un mammifère, à qui la zoologie reconnaît des qualités humaines, rouvre le débat suspect sur l'inégalité des espèces. Ensuite, la métamorphose du 'terrible animal', qui renonce à ses pratiques anthropophages, n'est pas sans rappeler les

objectifs civilisateurs de la programmation croisée menée sous l'égide de la Belgique et de son roi Léopold II pour éradiquer toute sauvagerie du 'continent obscur'.<sup>16</sup> Finalement, le crocodile, devenu bon, dans une logique qui évoque l'évangélisation, se fait l'agent d'un prosélytisme prétendument salvateur en répandant 'la bonne parole'. Il est à noter, par parenthèse, que cette dernière expression laisse un peu pantois quand on sait avec quelle véhémence Cornélus – anticlérical converti – s'attaqua à l'action missionnaire au Congo belge.<sup>17</sup> Dans le même ordre d'idées, la conversion des crocodiles transforme le fleuve Congo – que toute une tradition, dans la foulée de la geste conradienne, figurait comme la mise en abyme d'une malédiction – en fonts baptismaux où l'on portera dorénavant les enfants noirs d'une ère nouvelle. En fin de compte, le crocodile rédempteur, en sauvant 'le petit Nicolas Bokumbe' d'une mortelle indigestion, étend son œuvre purificatrice au champ, plus prosaïque certes, de l'alimentation. Le manioc, ce tubercule d'origine américaine aux grandes vertus nutritives, est dans le corpus colonial, comme dans l'imaginaire européen, connoté négativement.<sup>18</sup> Il est par excellence la nourriture de l'Autre: au mieux un ersatz, au pire un aliment délétère auquel on attribue les catastrophes – ou du moins les carences – nutritionnelles de l'Afrique centrale.

Vu sous cet angle, cette morale perd son caractère inoffensif. Sous couvert de cet animal dont on a extirpé toute trace de barbarie, c'est le paternalisme colonial dans sa triple dimension morale, évangélisatrice et sanitaire qui refait surface.

### *Bakonji*

Les problématiques soulevées par le recueil de contes 'pour grandes personnes', *Bakonji*, sont, *grosso modo*, analogues à celle que nous venons de mettre en évidence. Ici aussi la narration s'élabore à partir de la situation coloniale. Contrairement à *Barrifort*, dont le rythme rappelait l'oralité du conte bantou adapté en français, *Bakonji* ressortit au genre de la nouvelle. De manière générale, ces histoires dépeignent une crise qui se résout – souvent tragiquement – dans l'épilogue'. Invariablement, le narrateur y 'contemple un très ancien désordre aboli'.<sup>19</sup> En dépit du fait que ces récits baignent dans un insolite qui évoque 'le réalisme magique',<sup>20</sup> le

paternalisme narratif qui les caractérise, est le signe implicite d'une adhésion à l'ordre colonial. La présence de nombreuses notes infrapaginales constitue la manifestation la plus probante de ce didactisme littéraire.<sup>21</sup> Elles renforcent le statut d'infailibilité intellectuelle auquel prétend le narrateur extradiégétique qui, comme le soulignait Sartre à propos de Maupassant, apparaît comme 'un homme d'âge, qui a beaucoup vu, beaucoup lu et beaucoup retenu'.<sup>22</sup> Ainsi la relation qu'il crée avec ses narrataires – relation nécessairement hiérarchique entre détenteur d'un savoir et masse inexpérimentée – évoque la prise en charge des colonisé(e)s par le colonisateur. Autre élément qui les rapproche de *Barrifort* – et, partant, maintient les lecteurs dans un état de 'pupillarité' – certaines de ces nouvelles adoptent une structure qui évoque aussi l'apologue ou la parabole. Dans un cadre qui – ici – se réfère sans détour à la réalité coloniale de l'après-guerre, ces brefs récits dénoncent invariablement les excès d'une oligarchie en pleine déliquescence: Église corrompue et fonctionnaires aussi avides de pouvoir que médiocres ou dépourvus de légitimité morale. En cela, la représentation que Cornélus donne de l'univers colonial n'est pas différente de toute une veine littéraire qui – dans la période de l'entre-deux-guerres surtout – fit florès en Europe.<sup>23</sup> Alors qu'il appelait de tous ses vœux le rapprochement entre les espèces – et par réflexion entre les races – dans les fables animalières dont je me suis occupé précédemment, ces nouvelles – comme le roman *Kufa*, d'ailleurs – se lisent toutes comme la métaphore d'un échec. Si les histoires de *Barrifort* évoluent dans des lointains aux contours rassurants, propres à susciter le sommeil paisible du jeune auditoire auquel elles s'adressent, les nouvelles du recueil *Bakonji*, en revanche, étouffent sous l'étreinte asphyxiante d'une géographie pathétisée à outrance, saturée en humidité et en miasmes.<sup>24</sup> Exploitants et exploités y accomplissent les gestes prévisibles de ceux qui abusent sans vergogne et de ceux qui subissent en silence. Partout la narration s'efforce – souvent de manière ambiguë – à déplorer le caractère aliénant de cette situation. En dépit du fait que la plupart des nouvelles confirme l'inexorabilité de cette dialectique, certains récits – en fait, une minorité – font apparaître chez les colonisé(e)s si pas un potentiel révolutionnaire, tout au moins une rupture avec leur – prétendue – passivité. 'Bien pris celui qui croyait prendre', pourrait être l'enseignement qui se dégage de ces histoires où la toute-puissance et

l'impunité des maîtres sont toujours vilipendées mais rarement inscrites dans une dynamique de changement.

*Le Damier*, récit qui clôt le recueil, fournit une bonne illustration de ce sentiment d'injustice se résolvant dans l'action contestataire à valeur réparatrice. Félix Daumier, archétype du petit fonctionnaire, médiocre mais condescendant, apprend, à ses dépens, que ceux et celles qu'il s'est méchamment habitué à assimiler à un sous-ordre simiesque ne sont pas complètement désarmés. Après avoir convenu d'un prix pour un damier en ébène, Félix Daumier décide de ne payer que la moitié de la somme, au mépris du contrat oral passé avec le vendeur. Fort d'une culture fondée sur la prééminence de l'écrit, le blanc écarte dédaigneusement les arguments que lui oppose l'artisan frustré: 'Pas de preuve écrite, aucun papier... Une promesse orale... Ni vu ni connu, j't'embrouille' (*Bakonji*, p. 214). L'épilogue du récit procède, sur un mode qui tient de la farce, à un renversement du système que le blanc avait rêvé d'imposer. A la promesse bafouée, le commerçant lésé oppose un argumentaire qui laisse le colonialiste sans voix. Avec la connivence du serviteur congolais de Daumier, le marchand décide de 'retoucher' quelque peu le bien mal acquis. Ainsi, dans une logique qui fait écho au légalisme dont il se prévalait, le mauvais payeur découvre que: 'Des quatre parties du cadre d'ébène il n'y en avait plus que deux, en équerre et, avec soin, le damier avait été scié par le milieu. Quant aux pions, il n'en restait que la moitié' (*Bakonji*, p. 218). A la somme amputée, répond un jeu tronqué, désormais inapte à assouvir son demi propriétaire. L'action réparatrice engagée par le colonisé est la réponse du berger à la bergère. Elle fait écho – en ce début des années 50 – à l'avènement d'un militantisme émancipateur qui, pour combattre l'impérialisme, utilise des armes qui ont été fourbies en son sein à des fins hégémoniques.

### Emancipation et ethnocentrisme

Au travers de cette anecdote, somme toute domestique, c'est – sous une forme encore embryonnaire, il est vrai – le droit de cité et la prise d'initiatives libératrices des 'subalternes' qui s'ébauchent. Cornélus en enregistre l'actualisation dans toute son œuvre coloniale. Dans cette mesure, il se démarque des auteurs – romanciers ou

commentateurs du fait colonial – qui, par commodité européocentriste, maintenaient – au profit de la grande Histoire des traités et des batailles – la petite histoire de ces velléités révolutionnaires sous le boisseau.

Cette distinction étant établie, il faut toutefois noter que ces colonisé(e)s – ceux qui s'engagent sur le chemin de l'action contestataire – utilisent des armes conceptuelles forgées par le colonisateur. Il est à cet égard emblématique de constater que Cornélus – dans son roman *Kufa*, notamment – accorde aux évolués ce potentiel postcolonial, ce qui, à la réflexion, équivaut à nier aux Africains le droit à l'initiative historique puisque ces clercs, formés par et pour l'administration coloniale, sont les épigones d'un système qui, sous la forme néocoloniale, aurait voulu se perpétuer à lui-même. Ainsi, Cornélus est le représentant d'un discours, qui, comme le rappelle Isidore Ndaywel è Nziem, ne parvient pas à se déprendre d'une 'lecture tripartite de l'histoire africaine [...] franchement trompeuse'<sup>25</sup> puisqu'elle accorde un rôle nodal à l'âge colonial.

En plus de cette caractéristique ethnocentriste, l'œuvre, eu égard à la tension soulignée plus haut, perpétue une représentation dénigrante du noir et du *locus* centrafricain. Cette représentation se manifeste par une péjoration du cadre naturel – figuré comme un véritable gouffre de la déraison – et par un recours fréquent aux métaphores animalisantes qui, loin de confirmer les colonisé(e)s dans leur devenir historique, réitère le stéréotype d'une Afrique sauvage ou aphasique.

Ainsi, pour différents qu'ils soient, ces contes et nouvelles mettent en exergue le paradoxe d'une écriture qui, entre colonialisme et humanisme, ne choisit pas vraiment. Leur auteur, en niant, par des moyens implicites, ce qu'il revendique explicitement, se range du côté d'un impérialisme qui, bien que moribond, rêve toujours de conquêtes.

## Notes

<sup>1</sup> Les maisons d'édition et l'appareil critique entretenaient des rapports très étroits puisqu'ils dépendaient souvent des mêmes personnes. Rappelons, à cet égard, l'influence prépondérante de Gaston-Denys Périer, Joseph-Marie Jadot ou Olivier de Bouveignes ainsi que le rôle de maisons d'édition telles que Grands Lacs (Namur), La Renaissance du Livre (Bruxelles) ou les Editions de Belgique (Rixensart). Il existait également plusieurs prix littéraires décernés aux auteurs coloniaux.

<sup>2</sup> Il est bien certain que cette opposition entre 'littérature coloniale' et 'lettres métropolitaines' est relativement schématique et, partant, réductrice. En réalité, le cloisonnement entre ces deux catégories théoriques est assez perméable dans la mesure où l'Afrique centrale, en tant que matériau littéraire, inspira toute une série d'auteurs 'métropolitains' (e.g. Edmond Picard, Marie Gevers, Hergé, Georges Simeon, Daniel Gillès, Jacques-Gérard Linze). A ce sujet, voir le rappel que Marc Quaghebeur fait dans son article 'Les Mystères du Congo', in *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises de Belgique et alentour* (Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 4-6 février 1993), édités par Pierre Halen et János Riesz (Bruxelles: Textyles-éditions, 1993), pp. 205-33. Il y souligne notamment le fait que '[g]énéralement, les auteurs de ces textes ont eu un rapport direct avec le référent africain et n'appartiennent pas au milieu littéraire proprement dit. Celui-ci les daube et les snobe de toute façon' (p. 207). Cet état ne fut pas celui de Cornélus puisqu'il fut reconnu par ses pairs. Cette reconnaissance doit probablement être attribuée au fait qu'il ne consacra qu'une partie réduite de sa production au genre colonial.

<sup>3</sup> Question qui à elle seule constitue tout un débat. Pour une approche récente, voir le dossier collectif consacré à la littérature belge: 'Les écrivains belges sont nés quelque part', *La Revue nouvelle*, 3 (1997), 24-78.

<sup>4</sup> Ce mouvement, qui prend ses origines dans la fondation même de l'État belge, ne s'amorce réellement, c'est-à-dire à un niveau institutionnel, qu'au cours des années 60. Dès cette période, on assiste à l'avènement progressif d'une division territoriale caractérisée par un strict cloisonnement linguistique qui, à un niveau politique, se traduit par la naissance de 'Régions linguistiques' et de 'Communautés culturelles' auxquelles l'État central délègue de plus en plus de compétences. Pour approfondir cette question difficile, voir notamment George-Henri Dumont, *Histoire de la Belgique* (Bruxelles: Le Cri Édition, 1997), pp. 592-603.

<sup>5</sup> Il est intéressant de constater que Le Cri Édition (Bruxelles) réédita des romans coloniaux dans le cadre d'une collection au nom très significatif: 'Les Évadés de l'Oubli'.

<sup>6</sup> Auteur d'une œuvre polygénérique (poésie, romans, nouvelles, contes, théâtre, traductions), Henri Cornélus (Bruxelles, 1913-1983) – professeur de lycée et maître de stage à l'Université libre de Bruxelles (U.L.B.) – fut aussi critique littéraire et conférencier. Ainsi que l'atteste une importante correspondance conservée aux Archives du Musée de la Littérature de Bruxelles, il fut l'interlocuteur, l'ami ou le confident de nombreux écrivains et/ou personnalités littéraires belges (e.g. Albert Aynesparse, André de Rache, Géo Libbrecht, Jacques-Gérard Linze, Andrée Sodekamp). En outre, différentes affiliations, notamment à l'Association des Écrivains belges, à l'Association des Écrivains et Artistes socialistes, au Groupe du roman et à l'Association internationale des Critiques littéraires, prouvent qu'il joua dans les lettres francophones de Belgique de l'après-guerre un rôle 'institutionnel' de tout premier plan. En dépit de la reconnaissance dont il bénéficia de son vivant (il fut le lauréat de plusieurs prix littéraires: Prix international Hans-Christian Andersen, Prix Malpertuis etc.), son nom est quelque peu tombé dans l'oubli. Exceptions faites des pages que lui consacre Pierre Halen dans *Le Petit Belge avait vu grand* (Bruxelles: Éditions Labor, 1993), pp. 221-41 et dans la réédition du roman *Kufa* (Bruxelles: Éditions Le Cri, 1995), Cornélus n'a fait l'objet d'aucune étude importante au cours de ces dernières années. En revanche, plusieurs de ses contemporains lui consacrèrent articles et études. A cet égard, voir notamment (1) le chapitre que lui accorde David Scheinert: 'Henri Cornélus ou le prix de l'aventure', in *Écrivains belges devant le réel* (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1964), pp. 95-106; et (2) Jean-Luc Wauthier, 'Henri Cornélus', *Dossiers Littérature française de Belgique*, 7 (1985), 1-14. Au sujet de son œuvre en prose – *Kufa* (1954), *Bakonji. Les Chefs* (1955), *Ceux de la dure patience* (1957), *L'Homme de proue* (1960), *La Saison du feu* (1961), *Les Huidalos* (1971), *Belzébuth* (1974), *Le Dauphin* (1985), qui sont toutes ancrées dans des ailleurs plus ou moins lointains, la critique est unanime à souligner la générosité d'une écriture qui se serait employée à dire la souffrance des humbles et des opprimés. Pour une liste relativement exhaustive de ses œuvres, voir la notice bibliographique qui figure dans *Le Dauphin* (Bruxelles: André de Rache, 1985), son recueil posthume de nouvelles.

<sup>7</sup> (Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1954).

<sup>8</sup> *Barrifort et autres Contes* (Bruxelles: Éditions Durendal, 1953); *Bakonji. Les Chefs* (Aalter: André De Rache; Paris: La Nef de Paris, 1955). Dans cette veine d'inspiration coloniale/exotique, voir aussi (du même auteur): *Curuburu et autres Contes* (Bruxelles: Éditions Durendal; Paris: Éditions Lethielleux, 1952).

<sup>9</sup> C'est en établissant cette distinction de publics que le recueil *Bakonji* et son auteurs sont présentés: 'De son séjour en Afrique, il nous rapporte [...] des contes pour enfants, *Curuburu* et *Barrifort* et aussi des contes pour grandes personnes, ce recueil que nous vous présentons aujourd'hui' (*Bakonji*, p. 2). Les récits qui constituent *Bakonji* sont en fait des nouvelles, dans le sens traditionnel de cette catégorie: en évoquant sans ambiguïté un contexte historico-géographique précis, ils rompent – dans une large mesure – avec l'onirisme du conte. Pour une taxonomie discriminatoire du conte et de la nouvelle, voir: Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle* (Paris: Armand Colin, 1997).

<sup>10</sup> *La Littérature coloniale II. A travers le continent rétif*, éd. par Pierre Halen (Bruxelles: Le Cri Édition, 1995), pp. 19-20. Pierre Halen est un des principaux instigateurs de ce regain d'intérêt accordé aux corpus colonial en Belgique francophone depuis une dizaine d'années. Il est notamment l'auteur de: *Le Petit Belge avait vu grand* (Bruxelles: Labor, 1993), ouvrage très érudit qui propose d'explorer les rêves et les constructions mentales qui peuplent le corpus colonial belge francophone.

<sup>11</sup> Albert Memmi, *Portrait du colonisé: précédé de portrait du colonisateur* (Paris: Édition Coréa, 1957).

<sup>12</sup> A ce sujet, voir l'excellente postface (lecture) que Véronique Jago-Antoine et Antoine Tshitungu-Kongolo consacrent au recueil *Les Dits de la nuit. Anthologie de contes et légendes de l'Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)* (Bruxelles: Éditions Labor, 1994).

<sup>13</sup> Jusqu'au début des années cinquante – c'est-à-dire jusqu'à la veille de l'indépendance –, alphabétisation et évangélisation allaient de pair dans la mesure où l'Église – avec l'accord de l'État belge – détenait un monopole presque exclusif en matière d'enseignement. Contrairement à l'usage français, il est intéressant de constater que l'enseignement des pères missionnaires était délivré en langues locales. Il faut entre autres attribuer ce choix au fait qu'étant souvent d'origine flamande beaucoup de missionnaires refusaient à la langue française tout statut d'universalité.

<sup>14</sup> Dans sa *Petite Histoire des lettres coloniales de Belgique* (Bruxelles: Office de Publicité, 1942), Gaston-Denys Périer rapporte une réflexion de Léopold II où connaissance et conquête se recoupent: 'Mon intention est de me composer une sorte de bibliothèque contenant tous les renseignements que nous pourrions recueillir sur [...] les colonies en général. Cette collection servira d'arsenal ... pour pouvoir écraser l'ennemi: les avocats de la petite Belgique!' (p. 3).



<sup>15</sup> L'anthologie *Les Dits de la nuit* (voir note 12), compilée par des chercheurs de la 'Cellule Fin de Siècle' de Bruxelles, rassemble – fait relativement rare – des textes écrits par des coloniaux et des Africains.

<sup>16</sup> Voir les paroles que le futur souverain de l'État Indépendant du Congo (E.I.C.) prononça lors de la conférence géographique de Bruxelles en 1876 qui, sous le couvert d'intentions prétendument désintéressées, donna à la 'ruée' vers l'Afrique centrale son élan décisif. Dans son ouvrage *The Scramble for Africa: 1876-1912* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1991), Thomas Pakenham en donne un extrait révélateur: 'To open to civilization the only part of our globe where it has yet to penetrate, to pierce the darkness which envelops whole populations, it is, I dare to say, a crusade worthy of this century of progress' (p. 21).

<sup>17</sup> Raison pour laquelle il mit prématurément un terme à sa carrière coloniale. Alors qu'il exerçait des fonctions d'inspecteur de l'enseignement dans la province de Coquilhatville, Cornélus rédigea plusieurs rapports (à l'attention du Gouvernement provincial, notamment) pour dénoncer les coups de fouet administrés par un missionnaire à un enfant de 11 ans. En dépit du bien-fondé de ces accusations le missionnaire en question ne fut pas répudié.

<sup>18</sup> Dans *Kufa* et *Bakonji*, le narrateur évoque à beaucoup d'endroits la puanteur de la chikwangue (du manioc roui).

<sup>19</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948), p. 174. Dans cette partie de l'ouvrage, Sartre dénonce avec ironie les ficelles narratives d'une tradition issue du dix-neuvième siècle.

<sup>20</sup> Des histoires réalistes qui, étant ancrées dans une région réelle mais figurée comme irrémédiablement 'autre', acquièrent une dimension surnaturelle. Dans cette mesure, Cornélus – comme d'autres (Franz Hellens, Jean Muno, Marcel Thiry etc.) – s'inscrit dans une tradition belge particulièrement féconde.

<sup>21</sup> Dans un ouvrage qui compte environ 200 pages, il y a plus de 110 notes infrapaginales.

<sup>22</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 173.

<sup>23</sup> Voir à cet égard la récente – et très érudite – étude de Jean-Marc Moura: *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle* (Paris: Honoré Champion, 1998), pp. 143-51. Dans cette veine qui va de la critique du colonialisme à l'anticolonialisme, Moura relève quelques noms importants: Edmund Candler, Céline, Arnaldo Cipolla, E.M. Forster, André Gide, André Malraux, George Orwell et George Simenon.

<sup>24</sup> Voici un extrait tiré de la dernière nouvelle du recueil *Bakonji* (*La Noël de Pierre*): 'l'Equateur [et] ses étendues impitoyables dont chaque plante, dans la chaleur, exhale un relent de mort, où chaque cri est poussé par un être invisible que tenaille la fofie, la colère ou

la peur, où chaque insecte est un réservoir de venin, où les marais couvent les vieilles maladies monstrueuses qui, des payeurs taillés pour toutes les fatigues, font des infirmes assoupis dont le corps ne pèse pas plus qu'un squelette d'oiseau' (p. 165). A propos de ce type de texte, J-M Moura (*op. cit.*, pp. 271-327) parle 'd'imagination impériale': une imagination qui pour compenser le manque d'ici procède à une péjoration de l'ailleurs qui, figuré de la sorte, deviendrait un objet légitime de conquête (réelle ou imaginaire).

<sup>25</sup> Ndaywel è Nziem, *Histoire générale du Congo* (Paris & Bruxelles: Duculot, 1998), p. 28.

## Oral Culture and Cheikh Hamidou Kane's *L'Aventure ambiguë*

by J.P. LITTLE

*L'Aventure ambiguë* was acclaimed on its publication in 1961 as a superb illustration of the mastery of the French novelistic tradition by an African writer.<sup>1</sup> While some critics recognised the influence on style of the Koran, this was often allied with works of French literature: thus Mercier and Battestini, when they write: 'L'auteur a mêlé au style des *Pensées* la prosodie coranique et l'élégante distinction du poème mystique au pouvoir de suggestion très grand'.<sup>2</sup> Another critic cites Malraux, in that 'Les acteurs du drame, comme les héros des *Conquérants*, incarnent des idées et parlent beaucoup'.<sup>3</sup> An anonymous reviewer in *Présence africaine* even suggests that 'Écrit par un Peulh musulman, ce récit rend souvent un son étrangement chrétien'.<sup>4</sup> Jacques Chevrier maintains that 'Ce qui frappe en effet le lecteur de ce livre, c'est le classicisme dû autant à la retenue du ton qu'à la portée universelle de la réflexion philosophique'.<sup>5</sup> Even relatively negative reviews refer to French norms, as does Pierre-Henri Simon when he criticises the novel for being 'Parfois trop dissertant, et trop bien écrit, car tout le monde [...] y parle un langage de congrès de philosophes'.<sup>6</sup>

It seems thus that the novel was instantly acclaimed largely because it was recognisable in terms of its form and its style, a distinguished inheritor of a tradition firmly established in the minds of its European readers. It seemed entirely appropriate that the novel should receive in 1962 the prestigious *Grand Prix littéraire d'Afrique Noire d'expression française*, from a metropolitan French jury.

This apparent ease of assimilation of a European form may tend to obscure the fact that not only does Cheikh Hamidou Kane not feel himself fundamentally to be a novelist, he does not even see himself as a writer. In interview, he said of himself that 'je suis quelqu'un qui écris, qui écris la parole, plus que quelqu'un qui est un écrivain, dans le sens professionnel. Le métier d'écrivain n'existait pas dans nos cultures, et à plus forte raison, on n'a pas des poètes, des romanciers et des mémorialistes. Tout cela, ce sont des formes, des genres qui sont liés à la pratique de l'écriture'.<sup>7</sup> In other

interviews, he has referred to himself as 'un écrivain à titre provisoire', whose aim is to 'faire comprendre aux Occidentaux la valeur de la civilisation orale des Haalpulaar',<sup>8</sup> and 'un écrivain à titre accessoire'.<sup>9</sup> In this latter interview, he stresses the *limits* of the written word, when trying to convey an oral culture, convinced that 'l'écriture réduit le pouvoir d'expression par rapport à l'expression orale'.<sup>10</sup> The use of writing is thus a necessary concession in order to get that culture known in a world dominated by writing.

It is thus important to stress that orality is based not on a *lack*, on some inability to master the art of writing; as Christopher L. Miller puts it, underlining the opposition between 'orality' and 'illiteracy': 'The term "illiteracy" imposes a negative judgement and prevents one from thinking, in positive or at least in neutral terms, of *orality*: [...] 'illiteracy' is a 'scriptocentric' term – it presupposes writing as the norm, and the absence of writing as a flaw'.<sup>11</sup> On the contrary, it is a limitation of literacy itself that prevents it from conveying adequately the substance of an oral culture. What is more, writing actually poses a threat to oral culture.<sup>12</sup> The written text depends on the anonymous sheet of paper, whereas the oral text is never separated from life itself.<sup>13</sup> Quoting E. Benveniste's distinction between 'langue' and 'parole', the critic S.-M. Eno Belinga stresses the way in which the latter is 'à la fois porteur d'un message et instrument d'action'.<sup>14</sup> 'La parole' has a significance which transcends it, anterior to it, and the authority of an oral performance depends on the position of the performer within the tradition.<sup>15</sup>

It is thus not surprising that in writing *L'Aventure ambiguë*, Cheikh Hamidou Kane chose autofiction as his genre: true autobiography would have been too personal, too Western, whereas by using a figure based on his own experience but distanced from it, he was able to universalise his material and speak for a whole tradition.

To turn more specifically to Cheikh Hamidou Kane's own ethnic group, scholars are agreed on the great importance of the spoken word to Fulbe society. The very fact that the Tokolor prefer to define themselves by their language, as 'Hal-pulaar'en', is significant. In a lecture given at the first *Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs* in Paris in 1956, Amadou Hampâté Bâ maintains that: 'La plus haute

manifestation du génie peul est sans aucun doute son parler', a fact all the more remarkable in that this rich and supple language 'est due à un peuple analphabète vivant dispersé sur des étendues considérables, en pleine brousse, parmi le bétail et non loin des fauves'.<sup>16</sup> Hampâté Bâ suggests what might be a reason for this prodigious development among a nomadic people, when he notes a little later in the same lecture: 'La culture peule est purement intellectuelle. Le matériel entraine peu dans les besoins de cette race. Il n'y entre pas encore tout à fait malgré la richesse considérable que constitue le cheptel dont elle est maîtresse'.<sup>17</sup> To a people constantly on the move, material possessions would be a hindrance rather than a sign of cultural wealth. The word on the other hand is infinitely transportable. The intellectual nature of Fulbe culture is again helpful in understanding the defining characteristics of *L'Aventure ambiguë*, its lack of 'materiality', local colour and superfluous detail.

It is clear, however, that the importance of the word in oral societies generally is not simply a question of filling a void: when the survival of a whole tradition depends on the way in which things are conveyed orally, when history is handed down through the spoken word, then the art of saying things *well* and therefore memorably becomes immensely important. Does this not have a bearing on Cheikh Hamidou Kane's approach to writing in French? Geneviève Calame-Griaule underlines the importance accorded in oral African discourse to correctness of speech, to nuance, to elegance of expression. The person who 'speaks well' is admired and valued, and at all levels of society mastery of language is a source of prestige and social status. The art of the *griot* is only a particularly accomplished example of a widespread African phenomenon.<sup>18</sup> The Fulbe in particular favour an *indirect* way of expressing important truths, proceeding by allusion, enigma and proverb, so that one can say difficult or dangerous things without appearing to do so.<sup>19</sup> It is a form of politeness, of respect for the other, that is no doubt essential for everyday relationships in a closed and self-contained society.

Are these remarks not also relevant to the *mise en scène* of much of the novel? A substantial proportion is couched in dialogue, and this has generally been seen as a technique in the Socratic tradition to allow the writer to discuss ideas through the confrontation of differing points of view. Clearly, this is a valid approach, which

helps in the understanding of the big 'set-piece' dialogues such as that between Samba Diallo's father, known as *le Chevalier* and Paul Lacroix, the agnostic representative of Western science and technology (AA, pp. 86-93). The deep religious faith of the former, with his emphasis on ends rather than means, and his sense of the apocalyptic, is confronted dramatically with Lacroix's scepticism and impatience with an approach which refuses the idea of progress. Both speakers are given a fair hearing, and it is clear that the narrator is more interested in the exchange of ideas than in their individual psychology. But is there not also at work here something of the traditional society of Cheikh Hamidou Kane's origins? These characters who speak so eloquently, whose whole being is in fact for the duration reduced to the exchange of 'la parole', are also an illustration of the traditional African way of arriving at a policy for action. 'Qui parle est écouté. Il agit sur les autres et les influence considérablement. Le conciliabule, la persuasion, la palabre où l'art de parler et d'écouter est mis à l'épreuve, constituent les étapes nécessaires de la communication'.<sup>20</sup> Cheikh Hamidou Kane himself, in interview, expressing his deep mistrust of Islamic fundamentalist movements such as are seen in certain Arab countries, or in Afghanistan and Iran, maintains: 'Il y a dans la culture africaine traditionnelle cette pratique du consensus, de la palabre, de la tolérance...'.<sup>21</sup> Do we not see this in action in a passage such as the Lacroix-*le Chevalier* dialogue evoked above? The very fact that description is minimal is significant: in the oral tradition, the audience is *there*, whether it be for the oral performance of an epic, or a discussion on a particular course of action and, since its members can see what is going on, it has no need of description, either of the characters in the drama or of the setting. (The most significant piece of description in the chapter under consideration is that of the apocalyptic sunset, which is given cosmic significance and totally integrated into the religious symbolism of the dialogue.) We are in a sense readers by default: Cheikh Hamidou Kane would have us seated on the ground in the dusty village in the Futa, active participants in this living demonstration of the power of the word.

The place where word and dialogue come together most dramatically is of course in the final chapter, where Samba Diallo, having been murdered by *le fou*, is on the threshold of an unspecified afterlife. The chapter is couched entirely in dialogue form, in an antiphonal to-and-fro between Samba and 'une voix', designated also as 'mon

frère demeuré au pays de l'ombre et de la paix', and 'annonciateur de fin d'exil' (AA, p. 190). Both voices are entirely disembodied, and the main images are the universal, cosmic ones of Sufi mysticism, related to river and sea. As Samba prepares to enter '[là] où n'est pas l'ambiguïté', the word indeed comes into its own, needing no physical support, beyond human life itself.

And indeed, on every level the word is at the centre of the religious life of the Fulbe, creating and sustaining the cosmic sense of their universe. According to Ibrahima Sow, it is at the heart of the initiation rites which are the material of so much of their poetry. In this sense, the word is a great deal more than a mere utterance, as he explains in the following passage:

L'initiation commence avec l'apprentissage de la parole et s'achève avec la maîtrise de la parole. [...] La parole est force. Elle est au commencement et à la fin; et toute l'initiation est en somme un voyage au cours duquel le postulant en apprenant à mieux nommer apprend à mieux parler, à parler juste comme le fait le poète lequel en parlant, instaure le monde à chaque fois en s'y produisant lui-même chaque fois.<sup>22</sup>

It is clear therefore both that in traditional African culture in general the creation and transmission of meaning is dependent on the word, and that this word is more powerful and more all-embracing than is customarily the case in Western society. Recalling the society in which he grew up, and the importance of the oral dimension on him as a writer, Kane declared:

Le medium unique, ou dominant, dans cette culture orale, c'est la parole. [...] Tous les échanges se font par la parole, les plus fondamentaux, en tout cas. C'est cela qui reflète l'importance de la parole. Et quand j'ai appris à lire et à écrire, je crois que mon style, le style de mon écriture, est façonné par la maîtrise que j'ai de ma langue maternelle, le pulaar.<sup>23</sup>

More specifically, he recognises the influence of the Pular *réécits initiatiques*, *Koumen*, *Kaïdara*, etc., in the development of his style in French: 'Quelque part', he says, 'ces récits initiatiques ont façonné ma manière d'écrire'.<sup>24</sup> The influence was unconscious

at first, but re-reading both *L'Aventure ambiguë* and *Les Gardiens du temple*, he realises that those passages which give him the greatest satisfaction are those in which he can discern the oral tradition of the *réécits initiatiques*.<sup>25</sup> *L'Aventure ambiguë* he characterises as 'très pulaar'<sup>26</sup> in its writing. In another interview, he attributes what the interviewer terms 'la gravité de [son] style' to 'des catégories mentales créées dans mon esprit, dans ma sensibilité par la pratique que j'ai de ma langue maternelle: le pulaar'.<sup>27</sup>

To see from another perspective the relationship Kane creates between his native language and the French in which he conveyed the experiences of his formative years, it is interesting to note that *L'Aventure ambiguë* was translated into Pular in 1990 by a relative of Kane's, Abuubakri Dem. In an interview with Jane Alison Hale, Dem made various comments regarding the translation.<sup>28</sup> Asked whether he thought Kane had composed the book mentally in French or in Pular, he replied 'without hesitation': 'French. Obviously, he had a basic social upbringing underlying his thoughts, but as a philosopher he was obliged to write all the rhetoric, all the discussions with politicians [*sic*], scholars, etc. [in French]'. The most difficult passages to translate were apparently those dealing with the materialistic ideas of the *école étrangère*, 'those ideas for which there was no system of reference in Pular', whereas the easiest, according to Dem, were those touching on religion, since, as he said, 'everything that can be thought in human terms finds expression in Pular. But when one comes to political discourse, Communism, it's another type of speech.' Leaving aside the ambiguity of meaning of 'everything that can be thought in human terms' if it does not include 'political discourse' etc., it is in fact possible to see what he means: there is a marked stylistic difference between the passages of mystical exaltation and the philosophical discussions, framed in the mode of Samba Diallo's Western schooling.

The intuition of the novelist and critic Boubacar Boris Diop would seem to be borne out by these reflections on the influence of Kane's native tongue on his writing in French, when he finds himself wondering, in his review of *Les Gardiens du temple*:

si cette expression racée et sévère n'a pas davantage à voir avec les mouvements à la fois amples et retenus, si caractéristiques de la gestuelle

pulaar, qu'avec un académisme crispé. Kourouma avait déporté le parler malinké dans la langue française, Cheikh Hamidou Kane y fait entrer les longues périodes du parler pulaar.<sup>29</sup>

The evocation of Kourouma is interesting: with Kane, one could not be further from the re-invention of the French language which is Kourouma's enterprise. Whereas *Les Soleils des indépendances* aims to transpose directly into French the popular speech of Malinké, it seems that what is meant by 'les longues périodes du parler pulaar' is the stylised, hieratic language of Fulbe poetry. It is the *virtues* of stylisation, the hieratic *quality* of the language which pass into French, rather than an attempt to *translate* in any direct sense.

It is clearly impossible to make a categorical statement regarding the importance of Cheikh Hamidou Kane's native language on his writing in French without an intimate knowledge of Pular. But there seems to be much evidence, in terms both of the general importance of the spoken word among the Fulbe, and of Kane's own convictions on the matter, to deduce a substantial influence. The evidence would seem to justify totally in any case a consideration of elements outside the French language.

It would seem in addition that many of the devices of oral poetry are present in *L'Aventure ambiguë*. According to Jean Cauvin, 'La tradition orale est très liée à la pensée imageante',<sup>30</sup> partly because of the closed nature of traditional society: 'vivant ensemble une situation donnée, émetteur et récepteur peuvent se comprendre sans toujours employer un langage explicite. Le détour de l'image leur permet de nuancer très finement leur pensée'. What is interesting in the case of *L'Aventure ambiguë*, as we have already noted, is that this 'pensée imageante' is heavily concentrated in the episodes referring to the *pays des Diallobé*, Samba Diallo's homeland, or where a character, imbued with the spirit of the Diallobé, is reflecting on Western values in negative fashion. The scenes in Paris, on the other hand, containing a much higher proportion of philosophical discourse, contain relatively few images.

It could be instructive to look more closely at the text at this point, to see how some of these images operate, restricting analysis to one group of images, those referring to

light and fire. Radiant light has a positive significance, often indicating the presence of a spiritual force. Thus Samba Diallo, observing his father, notes his 'regard lumineux et calme' (AA, p.106). This in a context where *le Chevalier* has just closed his Koran, and is clearly meditating on the Word. His son observes that 'Dieu lui est présence constante', resulting in a being who is removed from all extreme of passion, so much so that Samba draws the conclusion that surprises even him: 'Mon père ne vit pas, il prie...'. The calm luminosity of his expression has been won only at the expense of purification by the element of fire: as his son reflects, 'Les prières profondes doivent incinérer dans l'homme toute exubérance profane de vie'. We shall return to this other, very important manifestation of light.

Another character whose expression is described as 'lumineux' is *la Grande Royale*, on her first appearance in the story, but to slightly different effect. The narrator tells us that 'un regard extraordinairement lumineux répandait sur cette figure un éclat impérieux' (AA, p.31). The luminosity of her expression (denoting spirituality) is here extended into an 'éclat impérieux', denoting the immense authority of the woman – an authority apparently conquered through disciplined control of what might be interpreted as turbulent tendencies, and here conveyed again by the metaphor of fire, since towards the end of the same paragraph we read: 'Autour des yeux et sur les pommettes, sur tout le visage, il y avait comme le souvenir d'une jeunesse et d'une force sur lesquelles se serait apposé brutalement le rigide éclat d'un souffle ardent' (AA, p.31; my emphasis).

When the term 'rayonnement' is used of Samba Diallo, the image is less complex, but the perception remains mysterious for the perceiver, Samba's new friend Jean Lacroix. In Monsieur N'Diaye's class, Jean is only dimly aware of Samba at first, conscious mainly of a 'trou de silence' in the classroom which he is suddenly able to attribute to Samba Diallo through 'une espèce de rayonnement contenu' (AA, p. 64). A little later we learn again that 'son visage rayonnait', and that Jean is convinced that if he looked at Samba Diallo he would perceive the answer to the teacher's question, 'tant son rayonnement était vif. Mais lui, à part cette tension et ce rayonnement, ne bougeait pas'. Such repetition underlines the importance of this feature of Samba

Diallo for the narrator, confirming firstly his otherness and secondly his intellectual, spiritual and social superiority, in spite of his youth.

Fire, that archetypal element, is used throughout the novel as a metaphor for purification, and as such is associated with the pain which necessarily has to be undergone on the road to salvation. The very name for the Koranic school, *le foyer ardent*, is an indication of this; as *la Grande Royale* says, 'sans la lumière des foyers nul ne peut rien pour le bien des Diallobé' (AA, p. 46), meaning that the spiritual element in the Diallobé culture must be guarded. It is the *maître* himself 'qui a le feu qui embrase les disciples et éclaire le foyer' (AA, p. 75), providing therefore both purification and spiritual illumination. But it is also the *maître* who takes very literally his task of purifying his disciples through fire, when he attacks defaulters with burning fire-brands, as he does Samba Diallo in the opening scene of the novel (AA, pp.15-16). The scene is set in the first lines, when the *maître* leaps as if he had walked on 'une des dalles incandescentes de la géhenne' as Samba Diallo makes a mistake in his recitation. The 'bûche ardente' used as the weapon of correction finds an echo in the 'lèvres ardentes' of Samba Diallo (AA, p. 15), and in the 'verset incandescent' (AA, p. 16) and the 'phrase étincelante' (AA, p. 14) which the child is finally able to recite with such passion.

Samba Diallo's vocation at this stage is initiation into the mysteries of the Muslim faith, and he knows that such initiation requires suffering. In addition, the boy, completely docile in the hands of his master, loves the Word of God for its mysterious beauty. 'Cette parole n'était pas comme les autres. C'était une parole que jalonnait la souffrance, c'était une parole venue de Dieu, elle était un miracle, elle était telle que Dieu lui-même l'avait prononcée' (AA, p.14). We are invited therefore to interpret the symbolism of fire in this passage in a positive way. There are passages, however, where images of fire and light are used in a negative sense, to indicate an imitation, a glittering ersatz which lures the weak-minded soul away from its true destiny, this ersatz usually associated by the narrator with Western civilisation. The phenomenon is present from the very first contact with the West: the arrival of the coloniser is described in terms of an ambiguous dawn: 'Etrange aube! Le matin de l'Occident en Afrique noire fut constellé de sourires, de coups de canon et de verroteries brillantes'

(AA, p.59). The word 'constellé' announces the star-theme which, as we have seen, will be used to convey the sense of the spiritual, and of eternity. The newcomers announce themselves with both smiles and cannon-fire – both, however, having the same result, the subjection of the native population to the conqueror – but bear also 'verroteries brillantes', a term covering in literal terms all the bright trinkets used to 'buy' the Africans, but also, more generally, the gleaming but insubstantial ideas and artefacts of Western civilisation which will over the generations corrupt the values of African society.

A similar type of imagery is taken up by the *Chevalier*, on hearing that the Diallobé have decided that his son should go to the *école étrangère*. He is bitterly disappointed to think of his family '[qui] s'agenouillait devant l'éclat d'un feu d'artifice. Éclat solaire, il est vrai, éclat méridien d'une civilisation exaspérée', a sun which is in any case 'un mirage' (AA, p.80). The Diallobé do not seem to realise that it is a 'course aveugle' in which they are engaging. The idea of the sun which blinds through its intensity is taken up again in the epilogue, when the Voice which greets Samba Diallo in the afterlife claims: 'Soleils aveuglants de l'exil, vous êtes rêves oubliés' (AA, p.189). To the burning sun of midday is preferred the sky at sunset, 'où de longues barres de rayons rouges joignaient le soleil agonisant à un zénith qu'envahissait une ombre insidieuse' (AA, p.86) with all the metaphysical overtones of death and spiritual fulfilment we have already noted. The brilliant gleam of the ersatz is also evoked in this final chapter, when the Voice says to Samba Diallo: 'L'apparence et ses reflets brillent et pétillent', and asks him, 'Ne regretteras-tu pas l'apparence et ses reflets?' (AA, p.188).

These 'reflets' are of the same nature as those which numbed the consciousness of *le fou*, and finally deranged him. In his account of his first experience in Europe, he refers to 'le carrelage [qui] étendait son miroir brillant où résonnait le claquement des souliers' (AA, p.101), and later to 'le froid miroir glauque et brillant'. There is a strong echo here, of course, of the classic distinction made by the poets of *négritude*, whereby Europe is characterised by the hard, the brilliant, the metallic, the non-organic, whereas Africa is characterised by the vegetal, the organic, the soil, things that are soft and pliant, things that grow.

The most nightmarish instance of the false brilliance of the imitation comes at the end of the *Chevalier's* reflections already referred to above. Bitter at the Diallobé's submission to 'ce nouveau mal des ardents que l'Occident répand' (AA, p.82), he has a sudden hallucination: 'Un point de notre globe brillait d'un éclat aveuglant, comme si un foyer immense y eût été allumé. Au cœur de ce brasier, un grouillement d'humains semblait se livrer à une incompréhensible et fantastique mimique d'adoration'. The light here is both strong and unhealthy: as the humans approach the fire's rays, they lose their original colour 'pour la blafarde teinte qui recouvrait tout alentour', the 'faux foyer', unlike the 'foyer ardent', having reduced all humankind to a single, undifferentiated mass.

Two final illustrations of the use of fire-imagery, where it is the danger of fire which is evoked, should be recalled here. Firstly, the striking image of the 'pays Diallobé [*sic*], désespéré, [qui] tournait sur lui-même comme un pur-sang pris dans un incendie' (AA, p.22). Here, the Diallobé, caught in two minds as to the attitude to adopt to the *école étrangère*, are rendered panic-stricken and helpless, unable to make a move in any forwards direction. The other instance concerns Samba Diallo's fight with Demba, where the former strives to control his mounting anger: '[il] se surveillait, attentif à maîtriser cette vibration qui lui parcourait le corps, à dissiper cette odeur de feu de brousse qui lui chatouillait les narines' (AA, p.29). It is the danger of the bush fire which is underlined here, the sense of impending catastrophe if the fire of his anger gets out of control. In neither case does fire represent a purifying element.

Returning to the question of the *révélations initiatiques* which played such an important role in Cheikh Hamidou Kane's upbringing, we have already seen the way in which he considers them to have influenced his style. What is the place of the *révélations initiatiques* in the novel itself, however? Can *L'Aventure ambiguë* be read as a modern *révélations d'initiation*? Samba Diallo's experience in Paris certainly involved a learning process, and a loss of childhood innocence. To what extent can this learning process be associated with traditional accounts of initiation? The long oral poems such as *Koumen* and *Kaidara* were recited over generations by the pastoral nomadic Fulbe, as

part of the initiation rites of the young herdsman, who learned progressively the secrets of the pastoral life, allowing him to be 'reborn' into a new life, where practical knowledge regarding the care of cattle is combined with a mystical union with the deity who protects them and the whole of the community. The knowledge imparted thus goes way beyond mere husbandry. Germaine Dieterlen, in the notes to the edition of *Koumen* which she prepared with Amadou Hampâté Bâ, makes the following comment:

L'initiation est connaissance: connaissance de Dieu et des règles qu'il a instaurées, connaissance de soi, aussi, car elle se présente comme une éthique; connaissance également de tout ce qui n'est pas l'homme, 'puisque' il lui a été donné de connaître ce qui n'est pas lui.' Et cette science doit atteindre l'universel, chacun de ses éléments et de ses aspects faisant partie d'un tout; les Peuls disaient 'Tout ne se sait pas. Tout ce qu'on sait, c'est une partie du tout.'<sup>31</sup>

Cheikh Hamidou Kane has stated that the learning process which goes on in the *foyer ardent* is in fact a process of initiation: 'Il n'y a pas d'éducation qui se fasse sans souffrance. [...] On met à l'épreuve soi-même, son identité. C'est ce que Samba Diallo a compris de l'enseignement du maître des Diallobé'.<sup>32</sup> Thus the account of the educative process at the *foyer ardent* bears many of the characteristics of initiation, requiring the ability to bear suffering, the submission of the individual will to a higher cause, in this case the child's spiritual destiny, total obedience to the initiation-master (here the *maître des Diallobé*), who imparts knowledge which is revealed only partially, as the various stages in the initiation process are completed. It is also an education, unlike that of the *école étrangère*, which addresses the whole person, not just the intellect.<sup>33</sup> But Samba Diallo has to leave the *foyer ardent* at a critical stage, before his initiation is complete; on the other hand, the learning process goes on throughout the journey to Europe and back. Is it possible to see in the continuation of Samba Diallo's 'ambiguous adventure' a genuine initiation process? Can one call it, as Jeanne-Lydie Goré does, '[la] transposition sur un plan intellectuel du Graal Noir'?<sup>34</sup> William Calin likewise believes that Cheikh Hamidou Kane reproduces universal literary archetypes through the introduction of the vocabulary and imagery of quest-romance into his novel.<sup>35</sup>

From the point of view of Diallobé society, the path traced out for Samba Diallo is certainly a quest. On parting with her cousin, *la Grande Royale* tells him: 'Va savoir chez eux comment l'on peut vaincre sans avoir raison' (AA, p.165), in other words, he is to find out the conquerors' secrets, which are vital to the physical survival of the Diallobé. And indeed, he is successful in his mission, he learns those secrets – hence his distress at becoming a hybrid being (AA, p.125). On Samba Diallo's part, the thirst for knowledge, always a necessary part of an initiation process, is certainly there: he is seduced from the beginning by the white man's language, and the entry it gives him into a new world, in particular the world of writing: he is fascinated by his newly-acquired ability to communicate with his father through letters, for example (see AA, pp.172-73). His quest also involves him in suffering and hardship, and the apprenticeship of self-discipline. But whereas in the traditional initiation process, the postulant has a guide throughout, Samba Diallo progressively loses his guides. He is cut off from *maître Thierno* from the moment he leaves the *pays des Diallobé*, and although his father accompanies him a little further on the way, he has no one by the time he arrives in Paris, and is increasingly isolated. And whereas, for example, the postulant Silé in *Koumen* receives succour from Foroforondou, the wife of Koumen, at one and the same time Woman, Initiator and Mother, Samba Diallo is bereft of genuine female support. He rediscovers the life-support of '[le] lait maternel' only after death (AA, p.190), having rejected the Mother-figure for God, the male principle. As he says to his Marxist friend Lucienne, 'Je crois que je préfère Dieu à ma mère' (AA, p.156).<sup>36</sup>

It is surely significant, furthermore, that through a number of interesting coincidences of language, he is going 'in the wrong direction' to gain genuine wisdom. The people of the Futa Toro have always migrated, mainly for economic reasons. There is in fact a Pular saying, *So mi mayani, mi yahate hirnangué*, 'If I don't die, I will go to the West', since the West is inevitably the direction in which all the big cities lie in relation to the Futa.<sup>37</sup> The West is therefore associated with economic prosperity and individual adventure, but cultural exile as far as the *Hal-pulaar'en* are concerned. There is in addition the myth of exile on which the culture of the nomadic Fulbe is founded; they see themselves as originating in the East, and bound therefore to

return.<sup>38</sup> The association of exile with the West, and with the East as spiritual home, is a constant in the mystical and Sufi tradition of Islam: Henri Corbin, in his study of Avicenna, refers to the *Récit de Havy ibn Yaqzân*, and his perception of 'l'orient' as the place of spiritual fulfilment, rather than anywhere that can be identified on a map. One is spiritually, rather than geographically 'orientated'. Likewise, 'l'Occident' is the non-geographical location where the soul feels itself to be a spiritual stranger.<sup>39</sup> In the same context, Corbin mentions the writings of Sohrawardi, and the 'exil occidental de l'âme' evoked by Cheikh Hamidou Kane himself in an address published in *Esprit*.<sup>40</sup> As to being influenced by these writings, or by those of other Sufi mystics, when writing *L'Aventure ambiguë*, he stated in interview that he probably knew of some of them at that time, but that the main influence was through 'l'ambiance dans laquelle j'ai baigné dans ma famille', especially that generated by his paternal grandfather, the Qaadi of Matam.<sup>41</sup> The fact that Dominique Zahan writes of a 'valorisation de l'espace sur l'axe est-ouest' in African philosophy generally, whereby the East is identified with life, health, well-being generally, and the West with sickness, ill-luck and death, only serves to emphasise what seems to be a general spiritual climate, a whole traditional world, whose influence on his development Kane would be the first to recognise.<sup>42</sup> The continuous spiritual presence of the East is of course reinforced in the text by the numerous references to turning to the East to pray.

Samba Diallo's 'aventure occidentale' would seem therefore to be a mirror-image of the true initiation quest. His purpose in 'going West' is to seek out the secrets of science and technology which will promote the physical survival of his people (one thinks of the injunction to 'go West, young man'), and the West with which he comes into contact (that represented by thinking from Descartes onwards, at least), is preoccupied with material well-being and the surface of things, rather than their spiritual being. That being so, the quest could succeed only on the material plane, and the initiation was bound to be the opposite of that represented by the *foyer ardent*. It is none the less a journey into the self in which a learning process takes place, a journey which is both geographically and metaphorically 'into the West', but which is ultimately 'not so much in time and space, but within the spirit of the quester'.<sup>43</sup>



The success of the quest, even on a material plane, is open to doubt, as Samba Diallo dies on returning to the *pays des Diallobé*. What cannot be doubted, however, is Cheikh Hamidou Kane's remarkable success in exploiting the traditional, oral world of his childhood in the creation of a work framed within the European novelistic tradition.

### Notes

<sup>1</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, préface de Vincent Monteil (Paris: Julliard, 1961); paperback edition referred to here (Paris: UGE, Coll. 10/18, 1971), abbreviated here as AA. This paper is a modified version of material which first appeared in J.P. Little, *Cheikh Hamidou Kane, L'Aventure ambiguë*, Critical Guides to French Texts (London: Grant & Cutler, 2000).

<sup>2</sup> R. Mercier, M. & S. Battestini, *Cheikh Hamidou Kane, L'Aventure ambiguë*, Classiques du monde, Fernand Nathan, 1967. Quot. Annie Moriceau & Alain Rouch, *L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane* (Paris: Nathan; Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1983), p.91.

<sup>3</sup> Gilbert Quenelle, *Le Français dans le monde*, quot. Moriceau & Rouch., p. 90.

<sup>4</sup> *Présence Africaine*, quot. Moriceau & Rouch, p. 90.

<sup>5</sup> Jacques Chevrier, *Le Monde*, quot. Moriceau & Rouch, p. 92.

<sup>6</sup> Pierre-Henri Simon, *Le Monde*, quot. R. Mercier, M. & S. Battestini, p. 60.

<sup>7</sup> Unpublished interview with J. P. Little, 16.12.97.

<sup>8</sup> Radio interview with M. Courrèges, ITW Africa No. 1 (1996).

<sup>9</sup> 'Le devoir de fidélité': Interview with Lise Gauvain, in *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues: Entretiens* (Paris: Karthala, 1997), p. 140.

<sup>10</sup> *ibid.*

<sup>11</sup> Christopher L. Miller, *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa* (Chicago and London: Chicago University Press, 1990), pp. 68-69.

<sup>12</sup> See Jean Cauvain, *Comprendre la Parole traditionnelle* (Issy-les-Moulineaux: Editions Saint-Paul, 1980), pp. 46-47: 'Il semble bien que la motivation fondamentale à ce refus de l'écriture mette fin à l'oralité et détruise les richesses du mode de vie auxquelles elle est liée. Il s'agit donc d'une option de sauvegarde de l'identité culturelle que permet l'oralité: relations face à face, mémoire communautaire, aspect concret de la pensée imagée'.

<sup>13</sup> *ibid.*

<sup>14</sup> S.-M. Eno Belinga, *Comprendre la Littérature orale africaine* (Issy-les-Moulineaux: Editions Saint-Paul, 1978, p. 19.

<sup>15</sup> Cauvin, *op. cit.*, p. 44.

<sup>16</sup> Amadou Hampâté Bâ, 'Culture peule', Intervention au 1<sup>er</sup> Congrès international des écrivains et artistes noirs, Paris-Sorbonne, 19-22 Sept. 1956, *Présence africaine*, 8-10 (1956), 85-97.

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 96.

<sup>18</sup> Geneviève Calame-Griaule, 'L'Art de la parole dans la culture africaine', *Présence Africaine*, 47 (1963), 74-75. Christopher Miller puts forward an argument which seems to run counter to this idea of a *generalised* art of speaking, maintaining that, among the Mande peoples, the word is seen as the prerogative of the casted *griot*, whereas the ideal of the well-born nobleman is silence: 'A nobleman would no more think of standing and giving a fine oration that he would of playing an instrument and singing. The speech of a nobleman must be quiet and prudent at all times' (*op. cit.*, p. 82).

<sup>19</sup> Calame-Griaule, p. 83.

<sup>20</sup> Iyay Kimoni, *Destin de la littérature négro-africaine, ou problématique d'une culture* (Kinshasa: Presses Universitaires du Zaïre, 1975), p. 155.

<sup>21</sup> Interview with J. P. Little, 16.12.97.

<sup>22</sup> Ibrahima Sow, 'Le Monde peul à travers le mythe du berger céleste', *Ethiopiques* [Dakar], 19 (juillet 1979), p. 68.

<sup>23</sup> Interview with J. P. Little, 16.12.97.

<sup>24</sup> *ibid.* See also unpublished interview for RFI (Mémoires d'un continent, 1995).

<sup>25</sup> Interview with J. P. Little, 16.12.97.

<sup>26</sup> Unpublished interview for *ITW Africa No. 1* (1996).

<sup>27</sup> 'Les Gardiens du temple ou l'invention d'une "modernité traditionnelle": Entretien avec Cheikh Hamidou Kane', *Sociétés Africaines et Diaspora*, 5 (1997), p. 137. Kimoni (p. 159) is likewise convinced of the influence of the native oral tradition on Africans writing in French or English.

<sup>28</sup> Jane Alison Hale, 'Reading, writing and schooling in Cheikh Hamidou Kane's *Ambiguous Adventure*' (unpublished: copy communicated to the author by Cheikh Hamidou Kane).

<sup>29</sup> Boubacar Boris Diop, 'Les métamorphoses de Samba Diallo', *Présence Africaine*, 153 (1996), p. 204.

<sup>30</sup> J. Cauvin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> Amadou Hampâté Bâ & Germaine Dieterlen (trad. et comm.), *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls* (Paris/La Haye: Mouton, 1961), p. 93; see also Amadou Hampâté Bâ, *Kaïdara: rite initiatique peul*, ed. Lilyan Kesteloot (Paris: Julliard, 1968), and Denise Asfar, 'Kaidara: Islam and Traditional Religion in a West African Narrative of Initiation', in

Kenneth W. Harrow, ed., *Faces of Islam in African Literature* (Portsmouth, N. H.: Heinemann, London: James Currey, 1991), pp. 151-62.

<sup>32</sup> Unpublished interview with Cheikh Hamidou Kane, *RTI* (Panorama International).

<sup>33</sup> Interview with J. P. Little; 16.12.97.

<sup>34</sup> Jeanne-Lydie Goré, 'Le thème de la solitude dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane', *Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française, Dakar, 26-29 mars 1963* (Dakar: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Langues et Littératures, 1965), p. 73.

<sup>35</sup> William Calin, 'Between two worlds: the Quest for Death and Life in Cheikh Hamidou Kane's *L'Aventure ambiguë*', *Kentucky Romance Quarterly*, 19.2, p. 187. See also Kimoni, p. 160.

<sup>36</sup> See also Calin, *art. cit.*, p. 194. It is interesting to note that in Paris he is cut off also from his *griot*, whose responsibility is the transmission of the word which conveys the individual's sense of identity within the group.

<sup>37</sup> Yaya Wane, 'Besoins sociaux et mobilité des Toucouleurs', *Notes Africaines* [Dakar: IFAN], 101 (1964), p. 21.

<sup>38</sup> Amadou Hampâté Bâ, Lilyan Kesteloot, Christiane Seydou & Alfâ Ibrâhîm Sow (eds), *L'Eclat de la grande étoile suivi de Bain rituel: récit initiatiques peuls de Amadou Hampâté Bâ* (Paris: Armand Colin, Classiques Africains, [n.d.]), p. 51, n. 1.

<sup>39</sup> Henri Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, I: *Etude sur le cycle des récits aviciens* (Téhéran: Dépt d'Iranologie de l'Institut franco-iranien; Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1954), pp. 17-18.

<sup>40</sup> 'Comme si nous nous étions donné rendez-vous' (communication faite au Colloque de Royaumont), *Esprit*, October 1963, pp. 378-79.

<sup>41</sup> Interview with J. P. Little, 16.12.97.

<sup>43</sup> Dominique Zahan, *Religion, spiritualité et pensée africaines* (Paris: Payot, 1970), p. 107.

<sup>44</sup> Asfar, *art. cit.*, p. 145.

## INSTABILITÉ GÉNÉRIQUE ET TRANSGÉNÉRICITÉ

## L'instabilité générique chez Sony Labou Tansi

par Théo ANANISSOH

L'écrivain congolais Sony Labou Tansi (1947-1995) est l'auteur de six 'romans' et d'une dizaine de pièces de théâtre. Nous prenons ici en considération les noms de genres que proposent les éditeurs ainsi que, précisément, les textes dûment édités. Sony Labou Tansi a également écrit des poèmes; il a sans doute même commencé par là. Mais ceux-ci n'ont jamais vraiment intéressé des éditeurs.

Des deux groupes de textes qui constituent donc l'oeuvre publiée de Labou Tansi, nous souhaitons nous intéresser davantage à celui des 'romans'. Il s'agit de six ouvrages tous parus aux éditions du Seuil en France entre 1979 et 1995. Bien qu'il fût un homme de théâtre particulièrement actif, on peut penser que c'est à ses 'romans' que Labou Tansi doit l'essentiel de sa renommée et de l'intérêt qu'on lui porte.

L'intitulé de notre propos semble contenir déjà sa conclusion. Ce serait pourtant un malentendu car il ne s'agit encore que de la formulation d'une impression, d'un constat pour ainsi dire empirique qui demande à être vérifié.

\* \* \*

Si nous observons le premier 'roman' publié de Sony Labou Tansi – c'est-à-dire *La Vie et demie*<sup>1</sup> -, nous constatons en effet ceci: sur la première page de couverture, il est inscrit 'roman' – et ce sera systématiquement le cas pour les cinq autres ouvrages publiés par l'auteur. En quatrième de couverture, après avoir indiqué le contenu dudit roman, l'éditeur ou l'auteur de la présentation conclut:

Mais ce n'est là que le début d'aventures extraordinaires qui, sous la forme d'annales burlesques de régimes dictatoriaux successifs, composent une fable 'hénaurme', à la fois satire féroce, récit de science-fiction, livre de sagesse, le tout transfigurant une réalité historique.

Relevons les mots 'Annales burlesques', 'fable', 'récit de science-fiction', 'livre de sagesse' qui sont autant de définitions d'ordre générique concernant le même texte. En entrant dans l'ouvrage, sur les premières belles pages qui précèdent le texte proprement dit, nous lisons d'autres lignes, cette fois de Labou Tansi lui-même. D'abord une dédicace ainsi formulée et disposée:

à Sylvain Mbemba  
parce que, tout au long de cette fable  
je ne cesse de me dire:  
«Qu'est-ce qu'il va en penser le vieux ?»

Nous retrouvons ici, sous la plume donc de l'écrivain, le terme de 'fable'. Ce mot 'fable' revient ensuite deux fois dans l'«Avertissement» au lecteur: '*La Vie et demie* devient cette **fable**<sup>2</sup> qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui', et 'Le jour où me sera donnée l'occasion de parler d'un quelconque aujourd'hui, je ne passerai pas par mille chemins, en tout cas pas par un chemin aussi tortueux que la fable'.

Le terme de 'fable' est également utilisé (en quatrième de couverture) au sujet d'un autre 'roman' – *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*<sup>3</sup> –, cependant que dans un avertissement au lecteur placé à l'entrée du même ouvrage, Labou Tansi se définit avec insistance comme poète. Dans *L'Etat honteux*,<sup>4</sup> c'est, pour une fois, le terme de 'roman' que s'approprie l'écrivain congolais. En quatrième de couverture des *Yeux du volcan*,<sup>5</sup> il indique que ledit texte est 'la forme poétique de notre misère'.

Tout cela fait beaucoup de termes génériques consacrés aux mêmes textes. Même dans l'usage relâché de la vie quotidienne, le choix des mots garde au moins une signification symptomatique. On n'a pas recours sans raisons aux mots 'roman', 'fable', 'Annales', 'récit de science-fiction', etc. pour définir un texte littéraire. On n'associe pas systématiquement l'ensemble de ces mots à tout ce qu'écrivent les auteurs africains.

Voyons ensuite brièvement le contenu d'au moins un de ces six textes qui donnent lieu à tant de définitions à la fois. *La Vie et demie* – premier 'roman' publié et sans doute le plus achevé des six – met en scène un univers de nulle part nommé la Katamalanasia. L'Histoire de ce 'pays' qui nous est contée se déroule sur plusieurs générations. Les dictateurs – nommés 'Guides Providentiels' – accèdent au pouvoir et règnent à coups d'assassinats. Ce sont des êtres singulièrement intempérants, à la sexualité débridée et violente. Le guide Jean-Coeur-de-Pierre par exemple viole des milliers de jeunes femmes vierges qui accouchent d'un total de deux mille enfants. A cette lignée de 'Guides Providentiels', s'oppose vigoureusement une autre, celle de l'opposant Martial; Martial qui, bien que tué et transformé en pâté donné à manger à ses propres enfants, continue, sous forme de fantôme, de tourmenter le Guide qui l'a mis à mort. Dans le dernier tiers du texte, quelques dizaines des deux mille enfants du guide Jean-Coeur-de-Pierre, se révoltant contre leur père, vont créer en pleine forêt un nouvel Etat, démocratique, nommé le Darmellia. Les guerres successives entre la Katamalanasia et le Darmellia – deux réalités 'politiques' rigoureusement antithétiques donc – vont aller crescendo jusqu'à culminer avec une sorte de guerre nucléaire dont la description évoque celle de l'Apocalypse biblique.

Roman ? Fable ? Récit de science-fiction ? Utopie ? Tout cela à la fois ? Nous constatons donc que chez Labou Tansi la question générique se pose avec la même 'visibilité' que le thème. Elle s'impose au moins autant que le sujet à l'attention du lecteur. En prenant connaissance du texte, on comprend que le paratexte de *La Vie et demie* aligne une demi-douzaine de définitions génériques.<sup>6</sup> En effet, en tant que chaîne syntaxique et suite sémantique, le texte n'impose pas au lecteur le sentiment empirique d'une catégorie générique déterminée; ce qu'il semble même plutôt c'est qu'il s'agit d'un texte 'pluri-identitaire', c'est-à-dire d'une oeuvre agréant plusieurs définitions génériques à la fois.

\* \* \*

Toutefois, c'est moins cette possible pluralité générique en soi que sa 'visibilité' qui va nous intéresser. D'abord parce que c'est elle – cette 'visibilité' – qui,

empiriquement, incite à s'interroger sur le sujet. Ensuite parce qu'une oeuvre littéraire – acte discursif, comme disent les spécialistes –, est une 'réalité sémiotique complexe et pluriaspectuelle'<sup>7</sup> qui, de ce fait, peut effectivement avoir plusieurs définitions génériques à la fois, tout dépendant de l'angle sous lequel on l'observe. Les noms de genres, dit Jean-Marie Schaeffer, se réfèrent tantôt à l'un, tantôt à l'autre (et même à plusieurs à la fois) des différents aspects d'une oeuvre littéraire.<sup>8</sup> Selon que l'on privilégie l'aspect sémantique, syntaxique, macrostructurel, etc. de *La Vie et demie*, on n'aboutit pas à la même définition générique. Par conséquent, sans avoir défini et confronté au texte qu'ils visent les termes de 'fable', de 'science-fiction', d' 'Annales burlesques'..., on peut admettre l'idée d'une telle pluralité générique. *La Vie et demie* peut être à la fois fable et récit de science-fiction, chacune de ces deux définitions renvoyant à deux niveaux différents de l'oeuvre. La première suppose une disposition du texte à l'interprétation métaphorique (aspect sémantique figuré) et la seconde privilégie un futurisme scientifique qui serait présent dans le texte (aspect également sémantique mais littéral). Et il faut noter en passant que ces deux définitions ne s'excluent pas réciproquement.

Donc, que les 'romans' de Labou Tansi soient 'pluri-identitaires' n'a rien de particulier en soi. C'est le propre de tout message verbal. En revanche, qu'ils le soient avec une certaine 'profusion' n'est pas sans intérêt.

*La Vie et demie*, dès ses abords, nous l'avons constaté, impose nettement à l'attention du lecteur la problématique générique. Chaque élément paratextuel – même la dédicace – propose une définition. Rien qu'autour du texte sont énoncées une demi-douzaine de définitions génériques. Nous sommes donc bien en présence d'une 'profusion' qui contient la vraie question à laquelle répondre. En d'autres termes, s'il est pour ainsi dire naturel aux textes littéraires d'avoir plusieurs définitions génériques à la fois, tous n'en ont bien évidemment pas les mêmes, au même degré et avec la même 'visibilité'. Si l'on ose dire, il y a des textes génériquement 'calmes', 'modestes' ou 'discrets' et d'autres qui le sont moins. Les 'romans' de Gabriel Garcia Marquez n'ont pas le même profil que ceux de V. S. Naipaul. Ce qu'il est donc intéressant d'interroger, c'est moins la pluralité générique des textes en soi que la

manière dont ils sont génériquement pluriels. La manière quantitative et qualitative, dirions-nous; pourquoi *tant* de termes génériques ? Et pourquoi ceux-là précisément et pas d'autres ?

\* \* \*

Si nous observons les différents termes génériques qu'auteur et éditeur associent aux textes étudiés – roman, récit de science-fiction, annales burlesques, livre de sagesse, fable... –, nous constatons que la plupart d'entre eux se réfèrent à la dimension sémantique de ce qui est en question. Entreprendre d'établir ici une définition pour chacun de ces termes nous éloignerait de la ligne de notre propos; mais il est certain que 'livre de sagesse' n'est pas une définition formelle, c'est-à-dire se référant à l'aspect syntaxique, narratif ou structurel du texte; tout comme 'récit de science-fiction' ou 'fable'. Comme il a été dit plus haut, ces deux termes relèvent du niveau sémantique littéral pour l'un et figuré pour l'autre. Ce qui demande à être déduit de cette observation, c'est la forte prééminence de l'aspect sémantique que semblent imposer à l'attention les textes de Labou Tansi, ce que nous appellerions leur impérieuse vocation 'messagère'. Dans tous les commentaires paratextuels – avertissements, dédicaces... – dont il aime accompagner ses 'romans', Labou Tansi lui-même explique et justifie sans cesse son écriture par le besoin de dire, d'annoncer, de dénoncer:

L'Etat honteux c'est le résumé en quelques 'maux' de la situation honteuse où l'humanité s'est engagée.<sup>9</sup>

L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence.<sup>10</sup>

D'un texte à l'autre, au fil des années, Labou Tansi n'a cessé de réitérer une telle priorité. Son travail d'écrivain y trouve même sa raison d'être: 'Je suis fait pour **dire** la part de l'Histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles'.<sup>11</sup>

Dans l'«Avertissement» qui précède *L'Etat honteux*, il fait du mot écrire l'équivalent de crier: 'J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde'. Au moins dans l'intention, apparaît donc l'idée d'une fonctionnalité de l'écriture, d'une efficacité instrumentale même. Pas une fois dans ces commentaires que nous citons, Labou Tansi n'ébauche une conception de l'oeuvre littéraire comme phénomène esthétique. Ce style qui est le sien et qui a fait sa réputation, il l'explique comme un fait nécessaire, utilitaire: 'A une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, **comment** voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe ?'<sup>12</sup>

Labou Tansi ne paraît donc pas être le 'formaliste' que l'on croyait; l'expressivité de son écriture, de son propre aveu, n'ayant pas une motivation esthétique. Cela doit être posé pour répondre à cette question de 'profusion' générique dont nous avons l'air de nous éloigner. Labou Tansi est de ces écrivains qui écrivent avec l'intense désir d'influencer la réalité extérieure. Le texte qui lui apporta un premier succès notable est une pièce de théâtre intitulée *Conscience de tracteur*,<sup>13</sup> elle met en scène un savant qui, tel Dieu dans l'épisode biblique avec Noé, veut refaire le monde en 'plus' propre. Passons sur l'exemple d'Hoscar Hana Junior (*Le Commencement des douleurs*) qui, du fond de son laboratoire, 'imaginait la refonte des continents',<sup>14</sup> et citons l'extrait d'une lettre que l'écrivain débutant adressa à Sylvain Mbemba, un compatriote également écrivain, le 9 novembre 1974: 'je vais travailler dur pour que je puisse influencer par le verbe une, deux, trois, quatre ou cinq générations'.<sup>15</sup>

Sony Labou Tansi fut un locuteur trop généreux et enthousiaste pour qu'il ne soit pas imprudent de prendre tous ses propos au pied de la lettre. Mais il n'empêche que tout ce qui précède témoigne de ce que furent son intention et son ambition explicites d'écrivain.

Certes, il y a ce que dit l'écrivain et ce qu'il fait. Voyons donc ce qu'il a fait, toujours par rapport à cette idée de la prééminence du sémantique. L'usage du mot 'verbe' dans la dernière citation faite ci-dessus doit être remarqué. Il renvoie à la Bible que l'écrivain a beaucoup lue. On ne compte plus les fois où il a dit son admiration pour ce texte. Les personnages de prophète, sans jamais être au premier plan, sont toujours

présents dans ses écrits. Tout au moins ces personnages porteurs de messages sur l'avenir et les catastrophes qui menacent les hommes empêtrés dans leurs moeurs corrompues. L'appropriation, aussi répétitive que dans l'Apocalypse de saint Jean, du symbole septénaire – le chiffre sept<sup>16</sup> –, l'usage du mot 'enfer' comme métaphore de l'univers décrit, etc. sont autant de références à la Bible. Et, comme dans l'Ancien et le Nouveau Testaments, le propos de l'écrivain veut concerner une totalité humaine et temporelle. Rappelons les premières lignes de *La Vie et demie*: 'C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout'. Le propos de Labou Tansi est eschatologique. L'écrivain décrit Sodome et Gomorrhe.<sup>17</sup> 'J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs "maux"'.<sup>18</sup>

'Je ne dis que cette chose-là...'. Ce qu'il faut bien établir ici, c'est que l'oeuvre dite romanesque de Labou Tansi est en réalité univoque et même uniforme. D'abord, pour autant qu'on puisse suivre avec rigueur la chronologie des faits narrés dans chacun de ses 'romans' – ce qui n'est pas aisé –, la narration laboutansienne est linéaire<sup>19</sup>. L'ordre chronologique des événements – ou, plutôt, l'ordre de leur surgissement – ne subit pas des distorsions 'machiavéliques' du narrateur. Ensuite, d'un texte à l'autre, on retrouve le même langage c'est-à-dire le même monologue péremptoire. Le narrateur chez Labou Tansi déroule son histoire. *L'Etat honteux* commence même par un déictique bien autoritaire: 'Voici l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez...' Le discours ne suppose pas une réplique du destinataire, une intention autre que la sienne. Au reste, dans ce texte – *L'Etat honteux* –, les conventions typographiques qui permettent de distinguer les propos des personnages de ceux du narrateur sont régulièrement ignorées. Le lecteur passe souvent de la 'voix' du narrateur à celle d'un des personnages sans un retour à la ligne ni des guillemets. Exemple:

Et il se jette dans un fauteuil. Comment sont faits les gens de chez moi ?  
Ah ah ! c'est bien l'écriture de mon frère Carvanso, mais je le laisserai venir.<sup>20</sup>

Si, comme dit Labou Tansi, *La Vie et demie* est cette fable qui 'voit demain avec les yeux d'aujourd'hui', peut-il y avoir discussion ? Discute-t-on une vision prophétique c'est-à-dire subjective et axiologique du monde ? Le destinataire peut-il faire autrement que recevoir ? Le langage de Labou Tansi en fait est un langage poétique tel que le définit Mikhaïl Bakhtine:

Dans l'oeuvre poétique, le langage se réalise comme indubitable, péremptoire, englobant tout. [...] c'est un genre ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien...<sup>21</sup>

Le langage laboutansien n'expérimente pas, il affirme et annonce; c'est là sa vocation première. Comme nous l'avons déjà déduit des propos de l'écrivain, ce langage est avant tout porteur de message à l'intention des hommes. Prophétique, il se veut non profane; c'est-à-dire le contraire du langage romanesque puisque le roman est le genre profane par excellence. On sait qu'à l'origine 'roman' désignait un récit écrit en 'langue romane', c'est-à-dire populaire si ce n'est vulgaire. Au reste, Mikhaïl Bakhtine définissait comme ci-dessus le langage poétique par opposition au langage romanesque décrit, lui, comme pluristylistique, plurivocal et plurilingual.<sup>22</sup> Mais alors, si les textes dits romanesques de Labou Tansi sont si nettement uniformes et univoques, comment expliquer cette 'profusion' de noms de genres à leur sujet ?

\* \* \*

L'identification ou plutôt la perception générique des oeuvres littéraires ne dépend pas seulement des différents aspects qui les composent; elle relève aussi du contexte historique, des habitudes 'réceptives' du moment. Quel récit d'une histoire fictive aujourd'hui n'est pas qualifié de roman ? Une histoire fictive d'une certaine longueur avec des personnages énoncée par un narrateur peut-elle être autre chose qu'un roman de nos jours ? Les origines populaires du roman en font un genre littéraire 'illimité',<sup>23</sup> sans cesse actuel parce que toujours en mouvement, flexible et adaptable à toutes les situations, les intentions, les conceptions littéraires... En réalité, ce terme générique fonctionne comme un 'creuset' qui contient d'autres termes génériques. Prenons un

exemple symptomatique dans la presse qui offre en outre l'occasion d'un bref parallèle générationnel au sein même de la littérature africaine de langue française. Dans *Le Monde des Livres* du 26 février 1999 figure un long article sur le dernier 'roman' de l'écrivain camerounais Mongo Béti.<sup>24</sup> L'auteur de l'article commence par annoncer qu'il s'agit d'un roman, d'un 'grand roman' même, puis, au fur et à mesure de son commentaire, relie ledit 'roman' à une oeuvre (et une forme) littéraire du XIII<sup>e</sup> siècle en France – le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle – et finit par écrire:

Son roman est une **sotie**: une mise en scène de l'illusion, du non-sens, de la folie généralisée, fondatrice, qui entreprend de se faire passer pour de la sagesse.<sup>25</sup>

Voilà qui fait penser à... Labou Tansi. Quelques lignes après avoir affirmé que le roman de Mongo Béti était une 'sotie', l'auteur de l'article poursuit sa description en relevant que dans ce texte 'le romancier [...] intervient dans son roman'. Le terme de sotie n'annule ou n'exclut donc pas celui de roman... Mieux, il y est 'inclus'. C'est le même fonctionnement que nous observons dans les commentaires paratextuels chez Labou Tansi. Le mot 'roman' inscrit en rouge sous le titre des ouvrages, 'contient' les autres termes génériques de 'fable', de 'science-fiction', d' 'Annales burlesques', de 'livre de sagesse' qui sont tout autour. De tous les genres littéraires actuels, un seul probablement 'tient (encore) tête' au roman: le théâtre; sans doute parce qu'il concerne, à l'inverse des autres, un niveau du texte que nous dirions ontologique: son mode d'existence. Le texte dramatique est fait pour la représentation, le roman est, dit un auteur, le seul genre 'conçu pour la lecture'.<sup>26</sup> Les textes de Labou Tansi sont donc des romans; des romans au sens défini ci-dessus et caractéristiques d'une situation donnée.

Dans un contexte aussi chroniquement dépourvu des bienfaits de la communauté politique organisée que l'Afrique actuelle, les écrivains éprouvent presque sans cesse le désir (ou se sentent le devoir) d'influer sur le réel, de contribuer *immédiatement* à son amélioration; parfois l'idée même d'écrire se confond avec un tel sentiment. Ce n'est pas là quelque chose de particulier ni de propre à l'Afrique. Entre les deux

guerres, dans une Allemagne pré- puis hitlérienne – à une époque où la condition prolétarienne de millions d'êtres en Europe était une réalité -, quelqu'un comme Thomas Mann y a été confronté. L'Afrique actuelle – et ses écrivains avec elle – vit ce que Thomas Mann appelle 'une époque politique'. Dans de telles périodes, l'idéalisme propre à l'art – 'le jeu de la forme, la liberté esthétique',<sup>27</sup> l'apparente imperméabilité ou insensibilité (socio-politique) à la Goethe – prend un caractère frivole et moralement inadmissible. Mais là où – et on nous excusera du parallèle – Thomas Mann récuse le malentendu, Sony Labou Tansi, lui, y donne. D'où cette conception fonctionnelle de l'écriture que nous avons observée, cette vocation 'messagère' qui prime tout. Comme Mongo Béti dont pourtant le tempérament, la formation, l'itinéraire, le style sont tout autres, Labou Tansi a écrit des 'romans' 'étouffés par la colère, alourdis par le ressentiment'.<sup>28</sup> La 'profusion' générique si prégnante qui est devenue notre préoccupation principale naît de cela. Puisque conter simplement une histoire et 'indiquer le sens des actes' comme dit M. Lepape paraît si vain au regard du réel, l'écrivain est tenté par une sorte d'activisme verbal. L'inflation tous azimuts devient principe d'écriture. Tout ce qui compose le texte doit être hors normes puisque c'est l'écart par rapport à la norme qui retient l'attention, donnant ainsi à l'auteur l'impression de 'toucher', d'influencer. Les personnages sont, au sens propre du terme, terribles dans leurs actes; les épisodes de l'histoire narrée sont continuellement extraordinaires; l'état d'esprit du narrateur est singulièrement agité.<sup>29</sup> Composant ses histoires avec l'intention d'impressionner le lecteur, Sony Labou Tansi enchevêtre des thèmes, des types, des figures, des motifs radicaux et terribles: le déluge, le feu apocalyptique, l'anti-monde (utopie), l'ogre, le spectre (ou zombie), l'enfer, l'arme magique,<sup>30</sup> etc. Empruntés à la Bible, à Shakespeare (par ex. le spectre qui revient hanter le tyran), à Garcia Marquez, aux légendes..., ces éléments sont donc choisis parce que prégnants et susceptibles d'efficacité. Chacun d'eux ou presque induit, sinon une catégorie générique, au moins l'idée de celle-ci. Comment en effet ne pas voir de la science-fiction dans l'espèce d'apocalypse nucléaire qui ponctue *La vie et demie* ? Cette figure de dictateur avide d'aliments et de chair comme un ogre dans *L'Etat honteux* n'impose-t-elle pas l'idée d'allégorie ou de fable ? En ces lieux de nulle part où règnent l'a-juridisme et donc la guerre de tous contre tous, n'y a-t-il pas lieu de voir des utopies négatives à vocation illustrative ?

On le voit, le fait générique chez Sony Labou Tansi semble – le mot est neutre – secondaire, presque fortuit; puisque les noms de genres associés aux textes sont induits par des éléments utilisés dans un autre objectif. Sans doute l'écrivain congolais ne s'est-il jamais inscrit dans la logique d'un genre littéraire donné – et il n'avait pas nécessairement à le faire. Mais cela impose à notre propos une conclusion qui ne doit pas être comprise comme une appréciation négative: Sony Labou Tansi n'a pas développé une logique littéraire mais humaniste et politique<sup>31</sup> – politique au sens de la vie des hommes en communauté. L'ensemble de son oeuvre constitue un réquisitoire contre le mal, la misère, la cruauté. Bien qu'il ait souvent affecté de parler du monde en général, l'espace que couvre la vision de l'écrivain est plutôt celui du continent africain; et puisque sa logique n'est pas littéraire, ce qu'il a fait c'est la création verbale d'un monde *exagéré*, hyperbolique dont le but est le suivant: donner à voir aux Africains la nature et la logique de leur monde actuel et les obliger à assumer le choix de mourir ou de vivre. Comme Thomas More qui imagina dans son *Utopie*<sup>32</sup> un anti-monde afin de bien mettre en relief ce qu'a d'affligeant la réalité socio-politique anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle, Sony Labou Tansi pousse à son terme la logique d'un monde africain a-juridique, où l'homme et ses passions ne sont pas bridés ou contenus par la loi. L'hyperbolisme laboutansien met donc un terme à une certaine innocence africaine.

## Bibliographie

- ABLAMOVICZ, Aleksander, 'Le roman et le romanesque', in *Le Genre du roman, les genres de romans* (Paris: Presses universitaires de France, 1981), pp. 25-37.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978).
- BETI, Mongo, *Trop de soleil tue l'amour* (Paris: Julliard, 1999).
- BOURNEUF, Roland, et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman* (Paris: PUF, 1989).
- GENETTE, Gérard, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987).
- LEPAPE, Pierre, 'Le jeu de Yaoundé', *Le Monde*, 26 février 1999, p. II.
- MANN, Thomas, 'La situation spirituelle de l'écrivain à notre époque' in *Les Exigences du jour* (Paris: Grasset, 1976), pp. 87-93.



MORE, Thomas, *L'Utopie* (Paris: GF-Flammarion, 1987).

PAGEAUX, Daniel-Henri, 'Garcia Marquez en français: de la traduction au modèle', *Lendemain*, 27 (1982), 45-52.

PAGEAUX, D.-H., *Les Ailes des mots – Critique littéraire et poétique de la création* (Paris: L'Harmattan, 1994).

RIBARD, Jacques, 'Aux origines du roman français: le roman au XII<sup>e</sup> siècle', in *Le Genre du roman, les genres de romans* (Paris: Presses universitaires de France, 1981), pp. 13-23.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (Paris: Seuil, 1989).

SONY Labou Tansi (tous aux éditions du Seuil, Paris):

*La Vie et demie*, 1979

*L'Etat honteux*, 1981

*L'Anté-Peuple*, 1983

*Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, 1985

*Les Yeux du volcan*, 1988

*Le Commencement des douleurs*, 1995 (posthume)

WELLEK, René et WARREN, Austin, *La Théorie littéraire* (Paris: Seuil, 1971).

## Notes

<sup>1</sup> (Paris: Seuil, 1979).

<sup>2</sup> C'est Labou Tansi qui souligne.

<sup>3</sup> (Paris: Seuil, 1985).

<sup>4</sup> (Paris: Seuil, 1981).

<sup>5</sup> (Paris: Seuil, 1988).

<sup>6</sup> Le paratexte c'est l'ensemble de 'ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public' (G. Genette, *Seuils*, (Paris: Seuil, 1987); p. 7): titres, sous-titres, intertitres, préfaces, avertissements, épigraphes, couvertures, illustrations...

<sup>7</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (Paris: Seuil, 1989), p. 80.

<sup>8</sup> Schaeffer, *op. cit.*, p. 81.

<sup>9</sup> Avertissement à *L'Etat honteux*.

<sup>10</sup> Avertissement aux *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*.

<sup>11</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>12</sup> Avertissement à *La Vie et demie*. C'est nous qui soulignons.

<sup>13</sup> (Dakar: Nouvelles Editions Africaines; Yaoundé: CLE, 1979).

<sup>14</sup> (Paris: Seuil, 1995), p. 154. 'Roman' posthume.

<sup>15</sup> Voir la revue éphémère parue à Paris, *Equateur*, 1 (1986), p. 27.

<sup>16</sup> Dans son quatrième 'roman' – *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* – et en commençant par le titre, le chiffre sept (7) apparaît 32 fois.

<sup>17</sup> La référence figure dans *La Vie et demie*, p. 189.

<sup>18</sup> Avertissement à *L'Etat honteux*.

<sup>19</sup> D'une linéarité si l'on ose dire enchevêtrée, parfois même (délibérément?) embrouillée, en tous les cas touffue. Le narrateur des *Yeux du volcan* (p. 143): 'Chez nous, les histoires poussent comme des champignons. Elles imitent la luxuriance de la jungle'.

<sup>20</sup> *L'Etat honteux*, p. 55.

<sup>21</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978), p. 108.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 87. Le roman, 'c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée' (p. 88).

<sup>23</sup> Voir Aleksander Ablamowicz, 'Le roman et le romanesque', in *Le Genre du roman, les genres de romans* (Paris: Presses universitaires de France, 1981), pp. 25-37.

<sup>24</sup> *Trop de soleil tue l'amour* (Paris: Julliard, 1999).

<sup>25</sup> Pierre Lepape, 'Le jeu de Yaoundé', *Le Monde*, 26 février 1999, p. II. C'est l'auteur de l'article qui souligne.

<sup>26</sup> A. Ablamowicz, 'Le roman et le romanesque', p. 29.

<sup>27</sup> Thomas Mann, 'La situation spirituelle de l'écrivain à notre époque' in *Les Exigences du jour* (Paris: Grasset, Paris, 1976), pp. 87-93 (pp. 87-88).

<sup>28</sup> Pierre Lepape, *Le Monde*, *op. cit.*

<sup>29</sup> Le narrateur dans les textes de Labou Tansi n'est jamais acteur dans l'histoire narrée mais cela ne l'empêche pas d'être un esprit partisan; c'est un accusateur et ses propos instruisent un procès. Cela se traduit en particulier par un usage abondant d'adjectifs.

<sup>30</sup> Vers la fin de *La Vie et demie*, ces fameuses mouches du Darmellia 'qui pouvaient se déplacer aussi vite que la lumière [...] des mouches-radio qui pouvaient diffuser un rayon mortel à plusieurs millions de kilomètres de distance' (p. 183).

<sup>31</sup> Cela peut surprendre d'opposer ces deux logiques, mais c'est qu'il nous semble qu'ici l'une (la logique littéraire) est sacrifiée au profit de l'autre. D'où le parallèle de tantôt avec Thomas Mann.

<sup>32</sup> Thomas More, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement* (Paris: GF-Flammarion, 1987).

## Récit, Monologue et Polémique dans *Les Oranges* d'Aziz Chouaki

par Namaan KESSOUS et Andy STAFFORD

*A la mémoire de Francesca Gibson*

Du balcon de son appartement d'Alger, un acteur-auteur-narrateur, un magicien aux '10.000 visages et aux 750 masques', nous invite à un long voyage à travers l'histoire de l'Algérie, de 1830 à nos jours. Mais il faut immédiatement avertir le lecteur-spectateur, car il s'agit là d'une folle chevauchée mouvementée et inconfortable à tout point de vue; en effet, sans répit, le narrateur va faire défiler devant nos yeux 160 ans d'histoire de l'Algérie, 160 ans d'une tragédie qui commence en 1830 avec la conquête d'El Djezaïr par la France, et qui va engendrer une longue succession d'événements: massacres et pillages des généraux-colons, porteurs de bonne parole et de civilisation française à la Victor Hugo, rébellion de l'Emir Abdelkader, et de ses frères tribus, pacification au napalm des indigènes devenus subitement Français-musulmans, les deux guerres mondiales généreusement arrosées de sang algérien, la guerre d'Algérie, – la quoi ? ... pardon, 'la question algérienne' qui commence en Novembre 1954, enfin l'indépendance de l'Algérie et la naissance d'une République Démocratique et Populaire, le régime Unique de Ben Bella écarté par la reconstruction nationale du Colonel Boumedienne à coups de plans quinquennaux, la libéralisation de Chadli et compagnie, la fièvre intégriste du FIS, la réaction des généraux, le massacre, l'horreur, l'absurde ! 'Et l'Algérie dans tout cela': semble s'écrier sans cesse notre narrateur des *Oranges*<sup>1</sup> dans une dénonciation impitoyable non seulement du colonialisme français mais aussi de la stupidité humaine et de la pensée unique, qu'elle soit française, ben belliste, boumedienniste, fisiste ou autre.

Alors, comment parler du 'genre' de ce récit décapant ? Conte ? Histoire ? Poésie noire ? Mise en scène de l'Algérie ? Chouaki suit une riche tradition d'innovation

dans l'écriture algérienne: Dib, Yacine, Djébar, Boudjedra – où les catégories traditionnelles de genre se trouvent brouillées.<sup>2</sup> Peut-on parler de 'genre' ici ?

Le titre même de ce livre mérite qu'on s'y attarde un peu. Pourquoi donc 'les oranges' ? Certes, c'est le fruit national (à côté de la pastèque) de l'Algérie; en effet, qui n'a pas entendu parlé des fameuses oranges de Boufarik ? Mais, ici, il s'agit de tout autre chose: par un beau matin de Juillet 1830, notre narrateur, alors âgé de sept ans, se retrouve, seul survivant du massacre de sa famille et du pillage de son douar, face à une orange dont il extrait une balle, qui, avant d'expirer, va lui confier une mission importante:

A partir d'aujourd'hui, tu es désigné par le Royaume des Oranges pour établir la légende de ta race. A présent, tu vas me faire le serment que voici: 'Je jure d'enterrer à jamais cette balle le jour où tous les gens de cette terre d'Algérie s'aimeront comme s'aiment les oranges'. (p. 15)

Et voici donc notre narrateur, tout au début, devenu le témoin-enregistreur de la mémoire d'un peuple et de son lent et douloureux parcours vers la libération; et dans ce récit vont s'entremêler tragédie, comédie, histoire, politique, sociologie, littérature, philosophie, peinture, le tout dans un humour sec et acerbe qui n'épargne rien ni personne.

### Une écriture-révolte

Si on se penche sur l'écriture de ce récit, on est immédiatement frappé par le style et le langage déconcertants. Noms devenus subitement verbes dans une folie néologiste: 'les oranges, les toutes vraies du soleil qui juillet dans les roseaux frais' (p. 49); 'j'entends la mer qui sac et ressac' (p. 57); et, à propos des actes terroristes du FIS, 'ça violence, ça extrême' (p. 68), 'le commando qui irrupte' (dans la salle de classe pour égorger l'instituteur, p. 71). Juxtaposition (surréaliste ?) de mots: 'Mériter la tendresse crevette pour la souvenièrme fois' (p. 48); 'Barbes gandouras aux guichets. Refusent de s'occuper des femmes têtes nues, ou des hommes non barbus gandouras' (p. 67).

Absence de préposition: 'On a cinq prières jour pour unifier le mental' (p. 69), et place insolite des adverbes: 'La longue, et terriblement encore ouverte, liste' (quand le narrateur cite des noms de tous les intellectuels assassinés des dernières années, p. 72 – 'liste ouverte' fait immédiatement penser à plaie ouverte). Toutes ces innovations et corruptions linguistiques dans un mélange d'arabe maghrébin et de français: '- Krazatou machina, ramassaoueh mourssouate mourssouate, ou transportaoueh ellaclinique bel'ambulance' (p. 9); et, en tant que ré-écriture de la fameuse fable de la Fontaine, 'Le Corbeau et le Renard', '- Maître ghorab sur un arbre mâanguech/Tenait dans son foux un fromage/Maître renard par erriha alléché luit tint à peu près cette guesra ..." (p. 38).

Ces quelques exemples montrent un narrateur, créateur-magicien d'un langage nouveau et violent. Faisant fi des règles de la grammaire et de la bienséance, Chouaki coupe et découpe les mots, comme la 'pastèque de Camus', pour en créer de nouveaux, puis les juxtapose de façon insolite et déconcertante pour produire des phrases qui choquent et s'entrechoquent à l'image de cette Algérie meurtrie. Pourquoi donc cette écriture-révolte, cette écriture ras-le-bol ? Un élément de réponse nous est donné par Chouaki lui-même dans un entretien accordé au *Nouvel-Observateur*:

L'écrivain algérien a le cul entre deux langues: l'arabe, langue du Coran, donc du sacré, donc pas touche. De l'autre côté, le français, langue du profane, du colon, donc culpabilité. C'est pour ça que *Les Oranges* est écrit dans une espèce de créole francarabe.<sup>3</sup>

Un autre élément de réponse nous est livré dans le texte même par le narrateur:

C'est fou une langue, hein ?! Tu prends un mot, tu le jettes dans les escaliers, il roule tout seul. Comme un oeuf, le mot, l'oeuf quotidien [...]. Il sort dehors, comme un grand, [...] il en rencontre d'autres, plein plein d'autres, des oeufs, des mots, il les épouse, ça tisse des donjons, des princesses aux doigts de rosée, partout, partout. (p. 9)

### Un humour acerbe

Ce langage insolite et dérangeant s'appuie aussi sur un humour acerbe, qui appréhende, décortique, analyse et rejette sans pitié mythes, clichés, croyances, programmes et langue de bois, bref, tout, ce qui a contribué et contribue encore aujourd'hui au massacre d'un peuple. Et dans cet humour noir foisonnent pêle-mêle onomatopées, jeux de mots, blagues, métaphores, etc... très souvent accompagnés de clins d'oeil au lecteur-spectateur. Contre l'intégrisme, ceci: 'Pourquoi nous les musulmans on n'a jamais évolué dans l'industrie ? Parce que les chrétiens ils nous ont volé les pages techniques du Coran' (pp. 9-10). L'arrivée du français: 'Deux langues dans l'ombre, clic, clic, face à face, qui clic, clic, croisent le fer' (p. 8), et violence du vingtième siècle: 'Toc toc toc, le nouveau siècle toque à la porte, guerre mondiale' (p. 26). Le bref régime de Ben Bella, 'champion du chiffre Un', est résumé par un symbole cocasse: 'Ben Bella [...] choisit un chiffre [...] Un, celui du fascisme absolu. UN parti, UNE langue, UNE religion. Le Phallus national s'érige sous la poussée héroïque de millions de bras musclés' (p. 40) – référence à la campagne nationale lancée par Ben Bella en 1963 et invitant chaque Algérien à planter un arbre. Quant au règne de Boumedienne, lui non plus, n'échappe guère à la dérision de notre narrateur: '[L]a longue sodomie sidérale commence. Boum, coup d'état [...] Allez, grand coup de balai, nettoyage de printemps, au boulot. Plans quinquennaux, enthousiasme national brut' (p. 41). Le FIS, pour sa part, est liquidé sans pitié, d'une phrase assassine: '[L]es gens croient que le FIS c'est le bus pour le paradis' (p. 56).

### Balcon: narration et structure

Malgré la critique acharnée de l'histoire et de l'évolution de l'Algérie qui n'épargne rien ni personne, la structure du récit contient un deuxième mode de narration, qui laisse respirer quelque peu le lecteur. Si c'est depuis son balcon – position ambiguë, à la fois survol du terrain et aussi endroit d'où le spectateur est facilement entraîné dans la mêlée<sup>4</sup> – que le narrateur commence son récit, cette position élevée joue un rôle primordial dans la structure. Non seulement le récit historique est enveloppé dans les petits chapitres appelés justement 'Balcon' (première et dernière sections), il est aussi

ponctué de 'Balcon', dans le schéma suivant: Balcon, Première Partie, Balcon, Deuxième Partie, Balcon, Troisième Partie, Balcon.

Les trois 'Parties' sont chronologiques; la première traitant de la période de la colonisation en 1830 jusqu'à la Guerre d'Indépendance; la deuxième, la post-indépendance, à travers le parti unique et l'isolationnisme culturel de l'Algérie des années soixante<sup>5</sup>, et finissant avec le soulèvement des pauvres algérois dans ce qu'on appelle 'l'intifada algérienne' de 1988; la troisième, les élections de 1990 jusqu'à aujourd'hui. Dans ces 'parties', le narrateur assume, à la manière de Woody Allen dans son film *Zelig*, des rôles historiques successifs: nouveau colonisé et résistant, et puis spahi; agent pour le gouvernement FLN qui cherche des 'traîtres' qui trahissent le pays en écoutant les Beatles (p. 42), et puis revirement subit en hippy-peintre, qui peint l'intifada de 1988, et ayant vu la similarité de cette répression où plus de 600 jeunes gens sont fusillés par l'armée aux événements de 1830, 1930 et 1962, notre *Zelig* se met aux barricades (pp. 47-52); finalement, notre narrateur, en fin de survol historique, devient Islamiste (pp. 54-55). Dans la troisième partie, on le voit donc aux côtés du maquis du FIS, et on lit, avec une ironie amère de Chouaki, la liste des nouvelles cibles: tout le monde, depuis les journalistes au 'Président de l'Association nationale des collectionneurs de papillons' (p. 72), y compris les étrangers (pp. 73-74).

Donc, plutôt que 'voix multiple' – notion (ou pratique) chérie des 'postmodernistes' – il s'agit dans *Les Oranges* d'une narration *sérielle*, où l'important n'est pas tellement la nature 'plurielle' du narrateur, mais son itinéraire, celui qui suit la balle et l'orange, depuis le début du récit. Cette incarnation sérielle de figures historiques algériennes, souvent très contradictoires, souligne la complexité de la situation en Algérie aujourd'hui. Mais la vitesse de ce survol complexe se voit ralentie dans la ponctuation calmante effectuée par les sections 'Balcon'.

Au milieu, et enveloppant cette narration à la chaîne, se profilent les quatre sections 'Balcon', qui, malgré leur position primordiale dans la structure, se montrent toujours considérablement plus courtes que chacune des trois 'Parties'. Comme prologue, interlude, commentaire et épilogue, ne jouent-elles pas le rôle du chœur classique ?

Tout à fait plausible, étant donné que Chouaki a conçu et monté *Les Oranges* d'abord sur la scène française, en 1998 et 1999.<sup>6</sup> Et en effet, dans leur brève postface aux *Oranges*, 'Les Bruits de la mémoire', Christiane Achour et Benjamin Stora soutiennent qu' 'il faut imaginer ce texte sur scène' (p. 92).

Néanmoins, les sections 'Balcon' n'ébauchent aucunement le rôle de commentaire ni la structure du chœur antique classique. Plutôt que d'insister sur l'aspect tragique, sinon 'moral' du survol historique, ces sections nient toute grandeur historique que pouvaient détenir, s'imaginait-on, 160 années d'histoire algérienne. De cette façon, le récit de Chouaki semble se mettre à l'opposé du *Nedjma* de Kateb Yacine, où le palimpseste culturel ne peut masquer une dialectique de traditionnalisme et d'historicisme. Au lieu de tisser et de construire des mythes d'une nation algérienne au moyen de personnages symboliques dans un récit 'grand' (si violent et déformé) du nationalisme arabe, Chouaki laisse l'historicisme et la tradition de côté, préférant une reconstruction de la réalité (historique et contemporaine) à partir du *banal*, du quotidien: c'est une micro-sociologie, non une macro-histoire.<sup>7</sup> Par exemple, la deuxième section 'Balcon' (pp. 33-38) décrit minutieusement (parmi d'autres aspects de la vie quotidienne) les exploits banals de Kheiredinne, le mécanicien du coin, qui arrive finalement à réparer une voiture. Ayant témoigné de ce succès depuis son balcon, le narrateur s'exclame: 'Ah, putain, donne-moi dix Kheiredinne, tu vas voir comment je vais te l'arranger ce pays de merde, va ?!' (p. 36).

Et puis dans cette petite scène de la vie du quartier algérois, voilà qu'arrive Alilo, vendeur de tout, pétard énorme dans la bouche, qui demande au narrateur assis sur son balcon de descendre regarder ses marchandises, avant de reprendre son chemin. Après c'est le match de foot et l'arrivée de la belle Schérezade qui 'immobilise' tous les mâles du coin. C'est la vie de tous les jours qui continue malgré et en dépit de l'histoire du pays.

Mais cette micro-sociologie calme ne dure pas longtemps; elle est vite mise en contraste avec l'histoire sanglante de l'Algérie. Ayant vu que quelqu'un avait volé la plaque du nom de la rue, et décrit la vue de la baie d'Alger, le narrateur nous retourne

à la question plus sérieuse de la 'Première Partie', au moyen d'une question (en apparence) banale: quel est la bonne orthographe du mot français 'hippopotame' (p. 26): 'Comment ça s'écrit ...? Deux p, avant le o ou bien ...?! Le cercle parfait' (p. 37). Et avec ce dernier mot, on revient, encore une fois à la 'Première Partie' qui précède ce 'Balcon', et à la discussion de la 'parabole soufie': "Le cercle parfait est celui dont le centre est partout" (p. 23). Là, c'est une notion de totalité arabe, qui, parodiée dans le prochain paragraphe ('- L'unité de Tout, c'est la somme de ses parties ! Oui, mais si l'Unité comme ipséité articulatoire constitue elle-même, par la sémiurgie ontologique de sa transversalité, une partie, Quid du Tout ?'), devient le prétexte pour la description et dérision de la vogue pour la pensée Hégélo-Marxiste et la dialectique de l'histoire, promue par le système de Parti Unique algérien suivant le modèle stalinien et maoïste (pp. 29-30). La question de l'orthographe du mot 'hippopotame' et 'le cercle parfait' vont pourtant revenir dans la 'Deuxième Partie', après que le narrateur a vu Myassa et 600 autres dans l'Intifada massacrés par l'armée, c'est-à-dire loin de la banalité quotidienne du quartier:

[Y] en a qui ont dit que c'était une kalachnikov, d'autres, un fusil mitrailleur. En tout cas la rafale lui a éteint son sourire à jamais [...] Deux p avant le o ? peut-être ...?! [...]. On vient de broyer sous nos yeux les jouets de notre enfance, six cent morts, l'innocence va désormais se traduire vice civique légal. C'est-à-dire: cercle, parfaitement carré. (p. 53)

Ces deux motifs sont donc perfides: apparemment anecdotiques, mais vite invoqués dans les situations d'outrage. Ainsi, le motif du 'cercle parfait' termine la 'Première Partie' avec une parfaite banalité: 'Le cercle parfait. Les oranges ...' que le narrateur se met maintenant à décrire, comme on l'a vu tout à l'heure avec Kheiredinne et compagnie, dans le 'Balcon' qui suit. Ainsi, une constante corrosion, circulaire et insistante, de la 'grandeur' de l'histoire et du patrimoine algériens, pleine, comme on l'a vu, de violence et de souffrance, à travers une banalité et une insignifiance (du moins apparentes) des 'commentaires' du narrateur depuis son balcon.

### Islamisme et après ?

Cependant, c'est l'attitude des *Oranges* et de son écrivain envers l'Islamisme en Algérie qui devrait finalement nous retenir. Le tout dernier roman de Chouaki, *L'Étoile d'Alger*, suit un jeune chanteur de raï, qui, après un succès partiel, finit en prison et tombe dans les mains des Islamistes.<sup>8</sup> Selon Lounis Adja, c'est une critique de l'Islam intégriste.<sup>9</sup> Dans l'avant-dernier 'Balcon' des *Oranges* on opère un retour au calme – même si ce calme est aidé par les drogues et s'avère trompeur. Car la 'Troisième Partie' traite de l'Algérie après le 'raz de marée' électoral des Islamistes de 1992, et le narrateur nous explique que le FIS veut retourner le pays à la période d'*avant* 1830, comme si les colons n'étaient jamais arrivés en Algérie, et puis 'moderniser'. Belle excuse pour le discours 'financier' de la 'globalisation' déployé par la classe politique islamiste: il se trouve 'dans le Coran' (p. 66). Donc la décadence est punie, la violence mise à la porte de la France, ironise le narrateur (p. 68). Et révélation subite: les assassinats brutaux actuels font partie pour le narrateur du même 'Un', le 'Phallus': du FLN au FIS, 'de Marx à Mahomet', dit le narrateur: 'Un partout' (p. 68). Et le narrateur quitte ce 'mégabordel Babylonien', se voit, ironiquement bien entendu, comme le fondateur de cette 'grande nation' – comme il l'avait juré tout au début du récit –, et vante le pluri-culturalisme de Camus (pp. 77-78). Mais maintenant il devient 'Ninja', membre des forces de sécurité redoutées et haïes par tout le monde: une fois encore, le narrateur se rend compte que les Ninja sont comme tous les autres (pp. 78-79). Après cette dernière réalisation de la pourriture des systèmes en Algérie, le dernier 'Balcon' nous retourne au beau soleil et au calme de la vie quotidienne. Et voilà que, dans cette scène paisible, réapparaissent Camus, puis Isabelle Eberhardt, puis Rosina et finalement, pour boucler la boucle, Abdelkader ... Le tout dernier passage suit le narrateur en train de regarder tous les drames résolus (le match de foot est fini, la plaque du nom de la rue est revenue), et il (Chouaki ?) décide d'écrire et de descendre finalement de son balcon et se 'faire une bonne petite belote'. Cependant, ce moment paisible, est-ce le dernier mot ? L'épisode qui le précède, où Manolo est éclaboussé d'une boîte de tomates (p. 83), est-il si innocent et insignifiant, étant donné l'histoire sanglante racontée à travers le récit ? 'Attendre, que le sang sèche, comme l'encre, puis écrire'...

Dans leur postface aux *Oranges*, Achour et Stora décrivent bien le rôle du narrateur: 'mémoire du peuple', qui cherche la liberté, dans un récit dont la forme est 'nouvelle, déconcertante', plein de 'phrases nominales, jeux de mots, ruptures coq à l'âne', et chaotique dans l'image de l'Algérie; 'mémoires en pointillés', plein de 'bruit et fureur'. Et aussi au niveau du 'genre': 'tour à tour: fable, sketch désopilant, scène stéréotypée de la vie "orientale", croquis de la vie du petit peuple algérois, tableaux tragiques de violences et de répressions' (p. 91). Il est difficile, en outre, d'ignorer le style et le langage utilisé par Chouaki, qui relèvent d'une sorte de formule consacrée – continuée dans son dernier roman, pourtant plus 'réaliste' – qui donne la vitesse et l'immédiat de la situation, une écriture profondément *théâtrale*, sinon Joycienne. Mais qu'est-ce que cela veut dire, 'genre' ? Ce récit, est-il classifiable ?

Maurice Nadeau parlait, il y a longtemps, des oeuvres que 'l'événement suscite'.<sup>10</sup> Et, en vérité, si on parlait du 'genre' des *Oranges*, on serait amené à dire que c'est un récit qui met en scène un va-et-vient entre un rêve utopique et une critique acerbe; les moments de calme dans la vie quotidienne ne peuvent masquer qu'il y a de quoi critiquer dans l'Algérie actuelle, envers le Gouvernement ainsi que les Islamistes. L'élection récente et controversée qui mena Abdelaziz Bouteflika à la présidence de l'Algérie, augure très mal pour l'avenir. Ses prétentions 'anti-impérialistes' sont faibles, puisque le Gouvernement continuera – avec le soutien des couches supérieures du mouvement islamiste – à maintenir l'austerité imposée par le FMI, une tragédie pour la majorité des Algériens<sup>11</sup> ... A force de *généraliser* en désignant un genre, on efface la singularité d'une oeuvre, on supprime une voix individuelle qui essaie de comprendre la souffrance sans ignorer la politique derrière l'horreur. Alors, le 'genre', est-ce une construction européenne qui, formaliste de tendance, restreint et même anéantit la critique ? Comment, et dans quelles conditions, l'écriture peut-elle 'innover' ? Si c'est dans ces conditions-là, comme on le voit en Algérie aujourd'hui, alors l'innovation générique n'est qu'un *symptôme* plutôt qu'une *panacée*.

## Notes

<sup>1</sup> A. Chouaki, *Les Oranges* (Paris: Mille et une nuits, 1998); toutes les références apparaîtront dans le texte, et dans des parenthèses.

<sup>2</sup> Mais ce n'est certainement pas la violence textuelle avant-gardiste d'un Frankétienne; voir par exemple son *L'Oiseau schizophone* (Paris: Jean-Michel Place, 1998), typographiquement ainsi que thématiquement délirant, tout en tissant une 'histoire' des Antilles.

<sup>3</sup> 'On vous portera des oranges', interview de Chouaki par YB, *Nouvel-Observateur*, 11-18 février 1999, p. 55. Journaliste et romancier en exil, YB travaillait à *El Watan*. Il a publié notamment *Comme il a dit lui. Chroniques (au vitriol) d'Algérie* (Paris: Jean-Claude Lattès, 1998) qui lui a valu le 'prix Rachid Mimouni' en 1998; il utilise les initiales 'YB' pour protéger sa famille, mais aussi par méfiance du pseudonyme.

<sup>4</sup> Voir aussi le recueil de nouvelles récent de Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon* (Paris: Seuil, 1996), qui utilise la même métaphore de regard.

<sup>5</sup> S'agirait-il d'une critique des thèses de Fanon sur la 'culture nationale' ?

<sup>6</sup> Au Théâtre de la Cité, janvier-février 1999, et après en tournée, mise en scène par Laurent Vacher, interprété par Jean Claude Leguay, et musique par Gilles Andrieux. Dramaturge, son premier roman, *Baya*, se voit adapté pour le théâtre en 1991, suivi d'une autre pièce, *Poussières d'Ange*.

<sup>7</sup> Une référence directe est faite à la nature palimpsestique de la culture et de l'histoire algériennes dans *Les Oranges* (p. 48), mais cette longue liste des couches de peuples comprises dans 'un mètre cube de terre de l'Algérie' sert plus à contrer l' 'Un' du discours Boumedienniste et sa (pseudo-)dialectique maoïste (pp. 40-41) qu'à fonder un mythe de la nation algérienne. Pour Chouaki, paraît-il, le mythe de la nation algérienne érigée par Yacine et dont le palimpseste faisait partie, n'aurait servi qu'à promouvoir, peut-être paradoxalement, le système monolithique du stalinisme arabe en Algérie.

<sup>8</sup> A. Chouaki, *L'étoile d'Alger*, paru dans *Algérie Littérature / Action* (no. 14), réédition dans le recueil, *Cinq romans algériens* (Paris: Marsa, 1998), pp. 77-225.

<sup>9</sup> Voir sa critique de l'ouverture de Khosrokhavar vers l'intégrisme, 'Le prêchi-prêcha du chercheur-prêcheur', in *Pour !* (Avril 1999), qui félicite le dernier roman de Chouaki d'avoir montré comment 'la langue du miel' des Islamistes devient 'langue de menace' (p. 10).

<sup>10</sup> M. Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre* (Paris: Gallimard, 1963).

<sup>11</sup> Avec un taux de chômage de 29% (23% en 1994), et 40% de la population sous le RMI, voir l'analyse de Nouredine Zenine, 'Alternative, alternance et démocratie', dans *Pour !*, Avril 1999, p. 8. Cet ancien directeur d'*Alger Républicain* souligne l'utilité de l'alliance

stratégique' entre les intégristes Nahnah au gouvernement et le FLN, pour le capital financier international: 'pour contrer toute explosion sociale susceptible de porter un coup à l'application des plans du FMI'.

## Le Bon, la Belle, la Bête : *Le Bacoulou* de Gérard Etienne

par Marie-Dominique LE RUMEUR

*En me nommant (sous le pseudonyme de Frankétienne en un seul mot) je devenais mon propre père et je désignais ma nature profonde d'être, celle d'un artiste. C'était aussi un exercice d'exorcisme pour extirper le démon de la division qui blesse mon pays.<sup>1</sup>*

*Le Bacoulou* du haïtien Gérard Etienne paru en 1998 aux Editions Métropolis à Genève est un écrit de 62 pages. Cette maison d'édition suisse l'a publié dans sa Collection: *Histoire brève*. Il s'agit donc selon la taxonomie générique d'une nouvelle. Mais la nouvelle, appelée 'la Cendrillon de la littérature', est un 'genre polymorphe qui se prête à tous les avatars', et apparaît 'comme la citrouille de Cendrillon, un objet de métamorphoses'.<sup>2</sup>

Pierre Laurette dans *Poétiques et imaginaires* remarque au sujet de *L'Oiseau schizophone* de Frankétienne que 'la littérature dite canonique ne constitue plus depuis longtemps un modèle en soi et exclusif dans le champ littéraire. On constate de nombreuses dérives si ce n'est des éclatements et des métissages génériques des textes'.<sup>3</sup> De sorte que ce titre '*Le Bon, la Belle, la Bête : Le Bacoulou*' choisi pour cette étude marque une intention de naviguer, de 'dériver' entre les genres que m'inspire ce récit.

Dans mon brassage d'itinéraire de lecture, je lancerai tout d'abord un clin d'oeil à diverses productions cinématographiques, pour passer au bacoulou comme personnage de conte. Puis je m'arrêterai à la signification de cette nouvelle pour y déceler l'entreprise doxologique de l'auteur car ce texte m'apparaît comme un essai idéologique à bien des égards. Enfin je terminerai sur les références patronymiques communes à plusieurs fables qui souvent suggèrent des conclusions de type préceptif.

### Les productions cinématographiques

Les westerns sont généralement des films où un metteur-en-scène situe des acteurs masculins en deux camps: les bons et les méchants. Le bon serait le justicier, qui tente de faire régner la loi, qui lutte contre les brigandages et autres méfaits des hors-la-loi alias les truands et les brutes. De ceux qui bafouent impunément les normes sociales. Le bon a pour mission de stigmatiser l'imposture et de pointer son revolver sur les bandits. En appuyant sur la gachette, pour reprendre un exemple du *Nègre crucifié* cité dans *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir*: 'Il prend son revolver, il tire sur lui',<sup>4</sup> la déflagration anaphorique du *lui* risque l'ambivalence: la balle peut atteindre celui qui vise ou bien celui qui est visé. Les shérifs n'évitent pas toujours les projectiles du camp adverse. Et dans *Le Bacoulou* les balles lancées contre le maître-chanteur (Serge Lespérance) peuvent ricocher sur son accusateur (Jules César).

Le film de cow-boy, le *western spaghetti* de Sergio Leone produit en 1967, *Le Bon, la Brute, le Truand* est à l'origine de mon titre. J'ai transformé la Brute en Bête, puis j'ai remplacé le terme de Truand par celui de Belle car la référence féminine me semble indispensable pour présenter *Le Bacoulou*.

L'évocation de Belle me conduit à un autre film, celui de Jean Cocteau où Jean Marais incarnait en 1945 le personnage de la Bête dans *La Belle et la Bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Ce conte a aussi été présenté sous forme de dessins animés en 1991 par les productions Walt Disney. La Belle dans les contes reproduits à l'écran aime la Bête malgré ses apparences de laideur, la Belle saisit la beauté intérieure de cet animal. Son amour le métamorphose en un Prince Charmant.

### Le bacoulou et le conte

La morphologie du conte *La Belle et la Bête* suit les normes de ce genre: la *fonction* des personnages, leurs *rôles*, les *séquences syntagmatiques* et la *structure* du texte.<sup>5</sup> Il serait difficile d'analyser *Le Bacoulou* en relation avec les paramètres présentés par Vladimir Propp dans son étude et je n'ai pas essayé de le faire. De même les intentions d'écriture d'Etienne vont à l'encontre de la définition (Larousse) du conte

comme 'propos auxquels on ne croit pas'. Mais en pastichant le titre de Diderot 'Ceci n'est pas un conte', j'ose m'aventurer à proposer certaines directions spécifiques de ce genre. Plusieurs aspects me conduisent à présenter cette hypothèse.

Dans une première phase *Le Bacoulou* s'avère un conte par la description des personnages du point de vue lexical. La Belle (alias Nicole LeBlanc) figure comme une princesse. Elle est le point de mire de tous les 'gigolos' du club de Madame Boubonnette, elle est présentée comme 'une des plus belles fleurs de la ville [...] Pas n'importe quelle femme. Une Blanche dix-huit carats' (p. 20). De plus, c'est une jeune femme vierge. Son prétendant qui se dit 'progéniture d'un prince au teint clair, quelque part dans le monde' (p. 21), se révèle dès les premières pages comme un prince charmant. Serge Lespérance, homme beau, très bien habillé, séduit par sa manière d'être. Son langage telle une arme-caresse envoûte sa partenaire. Nicole boit ses paroles et 'voudrait en entendre davantage, voir où l'on peut se rendre dans un conte de fées' (p. 46), elle avoue même à sa mère qu'elle vit 'un conte de fées' (p. 24).

Dans une deuxième phase *Le Bacoulou*, tout en gardant un point commun au conte de *La Belle et la Bête*, puisque dans les deux cas le rôle des apparences sert de clef au récit, diverge cependant. La métamorphose des apparences chez la Bête de Cocteau et le Serge étienien prend parallèlement des directions contraires. Jean Marais passe du monstre velu à une figure exquise de jeune premier tandis que le prince de Gérard Etienne suit le chemin inverse. Le bel Apollon (Serge Lespérance) des premières pages du *Bacoulou* se mue à la fin du récit en un horrible monstre, une bête sexuelle un 'sale cochon' et un 'Papa caca' (p. 60). La bête ou le truand sous la plume de l'auteur serait un bacoulou.

Mais pour rejoindre l'espace créole, même si pour Levi-Strauss les mythes sont universels, Serge Lespérance ne serait-il pas un sosie de Ti Jean ? Ti Jean figure du débrouillard, du cynique, de l'égoïste et du rusé que Relouzat dans *Le Référent ethno-culturel dans le conte créole* qualifie de 'trompeur [...] le plus souvent impitoyable'.<sup>6</sup> Ou alors de Malice 'le hâbleur qui berne, tente d'assassiner Bouqui' dans *Le Roman de Bouqui* mais ne peut vivre sans ce dernier.<sup>7</sup> Le bacoulou rappelle ces figures littéraires



des contes caribéens, il véhicule les personnages symboliques de l'oraliture populaire. Mais précisons-le, ces caractéristiques métonymiques se chargent chez Etienne de connotations plus spécifiques.

### Que raconte cette nouvelle au titre créo-néologique ?

Je ne connais ni l'étymologie, ni l'origine du terme créole bacoulou, mais il semble très proche du substantif français bagou. Le bagou s'apparente à une élocution facile, une locacité effrontée tendant à faire illusion ou duper. De même bagouler signifie parler inconsidérément. Les accointances phonétiques de bacoulou et bagou sont sans doute une piste linguistique. Le bagouleur cependant ne figure pas dans le *Larousse*, ni comme d'ailleurs le bacoulou, sans doute au grand désespoir d'un personnage de *La Vierge du Grand Retour*, le dictionneur, qui mit au défi de trouver 'non pas des mots créoles [...] mais les mots de notre français d'ici-là' dans le *Littre*, décide de se suicider face à cette impossibilité.<sup>8</sup> Cette pratique verbophagique et créo-néologique de nombreux antillais, (que Curtius dénomine le 'fréole'),<sup>9</sup> se teinte différemment chez le haïtien-franco-canadien. Etienne disloque l'imagerie, la syntaxe 'française-française', et déconstruit la langue.<sup>10</sup> Mais il précise à son compatriote Jonassaint, que buter continuellement sur les mots créoles en lisant un roman, risque de décourager les lecteurs: 'si à chaque trois, quatre paragraphes je dois consulter mon *Robert* pour avoir le sens de macoute, ou de roroli, etc.; je perds le texte'.<sup>11</sup> Dans les ouvrages postérieurs au *Nègre Crucifié*, cette volonté d'éviter les créolismes doit être soulignée pour justement mettre en valeur le choix du titre de cette publication. Ce vocable prend le romancier aux tripes, il a besoin de le cracher, de vomir les paroles de ces baratineurs et séducteurs politico-sexuels que représentent pour lui les bacoulous.

*Le Bacoulou* est l'histoire d'un homme qui conte fleurette à une femme. De la parole au geste, le texte présente en premier lieu une simple affaire d'adultère : un haïtien marié, exilé à Montréal, trompe sa femme avec une québécoise. Une 'sordide histoire d'adultère' qui crucifie les couples. Cette idée de sordidité je la reprends du poète Joël Des Rosiers qui dans 'La double vie d'un écrivain' pense que 'Madame Bovary ne serait que cela sans le génie de Flaubert'.<sup>12</sup>

La séduction érotique du Noir fait partie des annales de cette littérature insulaire. Déjà dans *Une Femme muette* le personnage de Gros Zo (en créole pénis se dit gros zo) servait de point de départ à ce portrait robot du séducteur aux antipodes du Ben Chalom de *La Pacotille*. *Le Bacoulou* rapporte une débauche sexuelle que Serge Lespérance attribue aux 'bourgeoises dévergondées, vous savez ces Blanches constamment à la recherche de mâles nègres' (p. 20) mais qui caractérise de même la gente masculine.

J.S. Alexis nous présentait aussi des bacoulous. Citons ce passage des *Arbres musiciens* :

Il [Carles] était parti au moment où elle allait défaillir, énamourée comme si les paroles que lui débitait le bacoulou étaient balsamiques, telles des feuilles de basilic. Et il savait en semer, du basilic sur les donzelles, jeunes ou vieilles !<sup>13</sup>

Dans la note au bas de la page du roman, le bacoulou est 'un débrouillard, un malin, et souvent un don Juan'.<sup>14</sup> De sorte que 'bacoulouter' se mue en un exploit viril, en prouesses dignes d'éloges que de nombreux auteurs haïtiens exploitent littérairement. Ne nous attardons pas aux exploits de Bouba dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Laferrière, ni aux géolibertins de Depestre pour considérer l'optique d'Etienne vis à vis des donjuans diasporiques.

Le narrateur, solidaire de la condition féminine, ne dénonce pas les égards sexuels, mais plus exactement 'l'oppression des femmes par le mensonge' (p. 33). Il insiste sur les conséquences que les 'semences' de ces conquistadors provoquent chez elles; 'un ventre à crédit',<sup>15</sup> la propagation de maladies vénériennes, les dépressions qui sont souvent une cause d'hospitalisation. La supercherie du macho dans la nouvelle est clairement exposée grâce aux discours contraires, aux contrevérités, que tient Serge Lespérance. Il drague sa Nicole en lui baratinant sur son statut social, ses ascendances royales, sur la peinture d'un Haïti paradisiaque, tandis que ses compatriotes exilés connaissent autant que lui l'enfer de l'oppression, l'exploitation, la misère, l'injustice de leur terre natale.

A la double vie de l'homme qui trompe son épouse, d'un bacouloutisme primaire, sexuel, Etienne y greffe des perspectives d'analyse sur un bacouloutisme beaucoup plus général. Un bacouloutisme, qui pour lui, stigmatise la société, l'histoire, la vie politique haïtienne, et éclabousse de même nombre de ressortissants qui vivent en pays d'accueil.

### Essai idéologique et bacouloutisme

Le texte du *Bacoulou* insère à mon avis un programme idéologique. Il semblerait que dans ce récit, Gérard Etienne ait des comptes à régler: conséquence sans doute des prises de positions politiques de ses derniers écrits journalistiques. Son jugement sur l'attitude de certains de ses compatriotes, surtout ceux de la diaspora, qui pratiquent un 'brigandage' (p. 34), le pousse à dénoncer sous une forme allégorique ou non (cela dépend du lecteur) les ravages des experts en contrevérité ou en demi-vérité. L'écran de la fiction lui sert de paravent. Lorsque Frankétienne confie à Catherine Dédarida: 'A force de vouloir dire, je ne suis devenu qu'une bouche hurlante. Je ne m'inquiète point de savoir ce que j'écris. Tout simplement j'écris. Parce qu'il le faut. Parce que j'étouffe',<sup>16</sup> cette bouche hurlante résonne de même profondément chez Etienne qui s'attèle dans cette fiction à dénoncer les Serges, les Serges -bacoulou. Pour reprendre la citation offerte en paratexte, le romancier entreprend 'un exercice d'exorcisme pour extirper le démon de la division' qui blesse sa communauté. Dans ce sens, la nouvelle, qui souvent 'vise à influencer sur son lecteur de manière immédiate, intense et cherche à modifier sa vision [...] disant beaucoup en peu de mots, elle se voue volontiers à la prise de conscience', convient parfaitement aux intentions de l'auteur.<sup>17</sup>

Les écrits journalistiques étienniens définissent le bacouloutisme comme 'l'art de déjouer tout le monde'. Dans *Haïti-Observateur*, ce terme englobe un magma de mensonges, d'impostures, de contrevérités des différents tissus sociaux mais surtout du monde économique et politique. Le journaliste appose ce qualificatif à des personnes concrètes et fort connues du peuple haïtien, l'une des plus notables 'dépassé de loin, selon l'auteur, le bacouloutisme de ses despotes prédécesseurs'

(*Haïti-Observateur*, février, 1996), mais il y en a beaucoup d'autres. Dans la nouvelle, Jules César en se basant sur l'anthropologue Jean Latour définit les ruses bacouloutistes comme une tactique géniale: 'Cette tactique consiste à déjouer les plans les plus macabres d'un adversaire, à le tromper, à le mettre dans ses poches' (p. 27).

Notons au passage dans cette citation que les tactiques 'machiavéliques' des bacoulous/maître-chanteurs se situent au même niveau que celles de leurs adversaires, les contre-bacoulous. Ces derniers, selon le texte, dessinent aussi des 'plans les plus macabres'. Il semblerait qu'il y ait entre les deux camps (les bacoulous et les victimes des bacoulous) une similitude dans les techniques d'attaque. Mais nous y reviendrons dans notre conclusion. Le narrateur donne des exemples pour illustrer la thèse du bacouloutisme. L'épisode des Haïtiens envoyés au Congo dans les années 60 par l'Unesco symbolise le mal que les bacoulous peuvent faire. Reprenons quelques faits :

Nous avons perdu le Congo à cause de ces bacoulous. Oui. Tu te rappelles les années 60. Des centaines de nos compatriotes engagés par L'UNESCO pour aller travailler dans ce pays. (p. 27)

Patrice Lumumba avait décidé de renvoyer les Belges chez eux, sachant qu'il pourrait trouver en Haïti des professionnels dont il avait besoin pour faire marcher son pays. (p. 28)

Nous revoilà encore sous le joug de nos anciens colonisateurs, ces Belges... (p. 29)

Les Haïtiens, soumis historiquement à diverses ingérences étrangères (française et surtout américaine), figurent selon les bacoulous comme des experts pour lutter contre toute sorte de colonisation. Et l'on peut aisément permuter les Belges par les Américains qui surveillent actuellement Haïti comme réaction aux événements socio-politiques de ces dernières années. Les exploits verbaux de certains 'conteurs-trompeurs' ne correspondent pas toujours à la réalité.

De même l'opinion d'un diplomate zaïrois typifie le danger ou même la catastrophe

que l'imposture de certains hommes déclenche. Citons ces quelques lignes :

Nos frères haïtiens nous ont trompés, m'a-t-il dit. Des cordonniers haïtiens, avocats dans notre pays. Des tailleurs haïtiens, médecins chez nous. Faux certificats, actes de naissance tronqués. (pp. 28-29)

Le thème de la falsification, des contrevérités bacouloutiennes, préoccupent le romancier. En situant la fiction dans l'espace montréalais, la survie de certains immigrants haïtiens et leur intégration dans le pays d'accueil risque de devenir problématique. Un des personnages, Rémy Léandre, affirme: 'nous avons tout perdu par la faute des bacoulous' (p. 28). La survie de nombreux compatriotes est en jeu, car comment faire face au service d'immigration, qui vous accuse à Dorval de falsification de documents ou de curriculum vitae imaginaires, pour pouvoir s'intégrer sur une terre nouvelle. Ce terme de la crédibilité devient une sorte de leitmotiv, car sa répétition démontre que les autorités canadiennes ne sont plus dupes d'une telle tactique.

Ceci en relation avec la fiction du texte. Mais du point de vue biographique Gérard Etienne reconnaît, qu'après les attaques médiatiques de certains de ses compatriotes, son expérience de plus de 25 ans comme professeur universitaire au Canada a été remise en question et que sa crédibilité en a été atteinte. Il analyse les faits dans son article intitulé 'Le prix de la dissidence' publié dans *Haïti-Observateur* en 1994 ainsi que dans son ouvrage *L'Injustice*.<sup>18</sup>

### Fables et patronymes

*Le Bacoulou* est loin d'être une fable. La fable cependant illustre souvent un précepte, un enseignement. Dans ses écrits journalistiques Etienne s'en sert à diverses reprises pour étayer ses argumentations. Rappelons 'Les animaux malades de la peste' de La Fontaine qui lui servait de point d'appui pour protester contre l'injustice de la Justice dans le journal *Le Matin*.<sup>19</sup>

Une des fables de La Fontaine surgit à mon esprit pour définir le bacoulou et qui

s'adapte parfaitement aux dernières pages de la nouvelle lorsque Marlène démasquant la tromperie de son mari l'éjecte de chez elle en lui criant 'dehors cochon, dehors malpropre' (p. 63). Il s'agit du 'Geai paré des plumes du Paon' :

Un Paon muait : un Geai prit son plumage ;  
Puis après se l'accommoda ;  
Puis parmi d'autres Paons tout fier se panada,  
Croyant être un beau personnage.  
Quelqu'un le reconnut : il se vit bafoué,  
Berné, sifflé, moqué, joué.

Le précepte, selon le dictionnaire *Larousse*, s'avère une proposition exprimant une règle à suivre dans un domaine particulier. A mon avis, Etienne ne donne ni de préceptes, ni de règles à suivre, mais en revanche il dénonce ce qu'il ne faut pas faire. Son réquisitoire contre les bacoulous en est la preuve. Dans ce réquisitoire, il utilise des marqueurs patronymiques si présents dans les *Fables*. Les animaux de La Fontaine humanisent un concept ou une qualité, une vertu ou un défaut du genre humain par le procédé d'antonomase.

Roland Barthes dans son article 'Proust et les noms propres' démontre que 'le nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait sans signifier [...] Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement'.<sup>20</sup> Les personnages étienniens portent des noms révélateurs d'un caractère ou d'une manière d'être qui me paraissent intéressants pour une exploration connotative. La symbolique patronymique dépasse le personnage et le rend représentatif d'une collectivité, d'une communauté. En me basant sur la trilogie 'Le Bon, la Belle, la Bête' je délimiterai trois groupes sociaux.

### 'La Belle'

Nicole LeBlanc englobe (le nom de Blanc ne laisse guère de doute) la communauté d'accueil de Montréal. L'unité parentale du père et de la mère, une famille LeBlanc complète, contribue à offrir l'homogénéité du peuple canadien. Comme tous les peuples face au phénomène de l'immigration, les avis de la population sont partagés.

Madame LeBlanc accepte les haïtiens sans réserve, qui plus est, elle approuve les relations de sa fille avec l'un d'entre eux – 'Alors un bon coup', lance-t-elle sa fille (p. 24). Monsieur LeBlanc est beaucoup plus sceptique, son opinion vis à vis d'eux se mitige. Il différencie clairement le Nègre, du Noir. Le Nègre stéréotypise pour lui un être dangereux: 'ce sont les porteurs de valises dans la gare de Montréal, ces drogués délinquants qui font tout sauter dans la ville de Détroit, qu'on retrouve dans les quartiers sordides de Harlem', race quasi sauvage ou 'ces hommes de la brousse africaine' (p. 24). Le Noir, par contre, mérite tout son respect et son admiration, il reconnaît la chance d'une province de pouvoir 'confier l'éducation de ses enfants à des Noirs' et se sent flatté de leur serrer la main (p. 24).

Gérard Etienne dans cette pseudo-fable ne centre plus précisément son regard sur l'éternelle polémique entre les Blancs, les Noirs, même si le personnage de Pierre-Ponce y revient. Il transpose la dualité négritudinaire, celle de l'aliénation d'un peuple sur un autre pour la reprendre à un autre niveau et la centrer sur la communauté des exilés. Il 'intérieurise' en quelque sorte, 'l'extériorité' présentée par Monsieur LeBlanc pour l'appliquer aux diasporiques haïtiens dont lui même fait partie.<sup>21</sup> Dans le récit la communauté migrante se divise en deux pôles; le 'bon' serait celui qui opte pour la défense d'un code éthique tandis que la 'bête' s'y refuse.

### 'Le Bon'

Deux personnages tiennent ce rôle: Tony Sévère et Jules César. Le premier Tony Sévère, professeur totalement intégré à son pays d'accueil, suggère sous le terme de 'sévérité', une probité à toute épreuve, un comportement qui 'refusait de transgresser ses règles de conduite' (p. 14), malgré les succès féminins qu'il déclinait pour avoir 'donné sa parole à Lucienne, sa fiancée' (p. 14). Il représente l'anti-imposteur et démontre que la force, le travail, l'honnêteté de la périphérie enrichissent le centre. Dans une interview Etienne pense, que même s'il existe depuis Ramsès II des tensions entre périphérie et centre, cette dualité peut être dépassée. Il précise que le 'service que vous pouvez rendre maintenant aux Québécois c'est de leur faire comprendre ce que la périphérie peut leur apporter'.<sup>22</sup>

Le choix du nom et du prénom de Jules César n'est certainement pas un hasard. Que vient donc faire le patronyme d'un empereur Romain dans cette histoire brève ? Jules César, le personnage cette nouvelle, est un ingénieur intellectuellement solide mais qui travaille dans une buanderie. Ce lieu professionnel signifie-t-il d'une manière subtile que les querelles de linges sales ne se lavent plus en famille mais dans un lieu public ? Son rôle dans le texte est primordial. Peut-être en relation avec *La Guerre des Gaules*, c'est lui qui veut mener la guerre contre 'les gigolos' qui avilissent la renommée de la communauté haïtienne montréalaise et lessiver les bacoulous. En communion avec certains des siens, il décide de mettre fin stratégiquement aux ravages des mauvais coups du maître-chanteur. En refusant de se laver les mains comme Ponce-Pilate – 'il ne fera pas son Ponce Pilate' (p. 53) -, il prend parti dans la bataille. Il opte délibérément pour la dénonciation des malfaiteurs et mène sa campagne sans doute à la manière du proconsul romain. César, rappelons-le, dans son célèbre passage du Rubicon, rivière-frontière entre l'Italie et la Gaule cisalpine (le territoire natal et le territoire conquis par une intégration) déclencha une guerre civile pour lutter contre l'usurpateur Pompée. Actuellement 'passer le Rubicon' signifie prendre une décision irrévocable. De plus, le *vini, vidi, vici*, de ce personnage historique, rappelle peut-être l'exode des exilés. Les Haïtiens qui ont passé le cap de l'océan les séparant de leur île, connaissent des déboires, les obstacles de leur conquête particulière d'un territoire nouveau puis leur espoir de vaincre en s'intégrant totalement à leur nouvelle terre. Jules César mène rondement sa lutte contre Serge L'Espérance.

### 'La Bête'

Curieusement, elle se nomme Serge L'Espérance. Ce nom propre résume sans doute ironiquement l'espérance d'Etienne de la voir disparaître. A cet 'espoir' se joint le nom de Pierre Ladouceur, patronyme qui marque peut-être un solécisme sémantique, la douceur/douleur de voir tant de violence entre les siens.

La Bête regroupe aussi tous les 'magouilleurs', les 'gigolos' (pour Etienne les gigolos symbolisent les hommes qui vivent au crochet des femmes). Serge L'Espérance est au chômage, il vit du salaire de sa femme Marlène, ou de l'argent qu'il soutire de sa

soeur Myriame, ce qui ne l'empêche pas d'être vêtu comme un prince et de conduire de belles automobiles. Il est même un 'Papa caca' ou père irresponsable. En définitive, il identifie les êtres, qui 'embobinent' les femmes, qui transgressent les normes sociales, les règles de justice, les bafouant de contrevérités, tout en symbolisant la 'crédibilité'.

### Une double ambiguïté

Le danger de délimiter les pôles sous un aspect manichéen à la manière des westerns ne tient pas compte de ce que Maximilien Laroche dénomme 'l'ambiguïté', expression que ce critique applique à son étude sur la figure trigemellaire du héros dans le folklore caribéen. Dans 'Trompé, détrompé, trompeur' paru en 1991, il écrit:

On ne se perçoit, et davantage encore on ne se représente comme trompé, que par la conscience d'une règle de justice qui ne peut déboucher que sur deux attitudes : soit l'acceptation passive de son sort soit le refus de cette situation. Mais dans l'un ou l'autre cas dans l'acceptation comme dans le refus, cela peut s'exprimer avec une bonne part d'ambiguïté.<sup>23</sup>

Certains indices du texte étienien nourrissent une certaine ambiguïté. Lors d'une réunion à Montréal de plusieurs diasporiques, il semblerait, qu'entre le trompé, le trompeur et le détrompé, les frontières ne soient pas nettement dessinées lors de cette discussion. Nous avons vu précédemment que 'les plans les plus macabres' peuvent servir aux bacoulous comme aux non-bacoulous. Le personnage de Jacques Pierre évoque ceux qui refusent de démasquer, de dénoncer les mauvais coups des imposteurs, ou qui, plus simplement, ne les considèrent point comme des imposteurs. Pierre, en refusant de porter un jugement moral, désire même prendre leur défense en rappelant les avantages historiques du bacouloutisme. Je cite sa plaidoirie :

Le bacouloutisme [qui] est à l'origine de notre histoire en tant que peuple. J'y vois même un trait de génie. Il fallait le faire: imiter une signature d'un maître blanc pour fuir les habitations où l'on se faisait fouetter, couper les oreilles, les doigts, les jambes au moindre écart de conduite. Il fallait le faire: écrire des documents alors qu'on vous croyait bête, idiot,

même pas monolingue. Il fallait le faire. (p. 33)

Sa colère éclate, lorsque qu'il part en claquant la porte, devant les arguments contre-bacouloutistes de Jules César. Ce dernier figure-t-il pour lui de mouchard, de délateur, de dénonciateur ? Jules César ne serait-il pas un autre bacoulou ?<sup>24</sup> Son attitude devant les faits révèle probablement une forme d'opportunisme. S'il accepte de collaborer à la défense des deux femmes trompées (Marlène l'épouse ou Nicole l'amante), c'est que cette stratégie lui sert de prétexte pour protéger son propre ego. Il riposte contre le bacoulou parce que certainement, par rapport à la communauté haïtienne et par rapport à son pays d'accueil, sa propre renommée, sa survie est en jeu. Il lutte pour sa crédibilité qui risque d'être menacée. Le trompé peut être aussi trompeur de même que les balles tirées par les shérifs risquent de ricocher sur leur propre personne.

Enfin pour terminer nous insisterons sur l'ambiguïté générique du *Bacoulou*. En effet la notion de genre utilisée pour classer les textes ou en distinguer les différents types apparaît pour certains comme évidente et nécessaire. Mais l'exemple du texte étienien démontre qu'elle peut aussi naviguer dans un flou où s'amalgament les dérives, les éclatements et les métissages textuels. Lorsque Gérard Etienne a envoyé son manuscrit aux Éditions Métropolis à Genève, l'ouvrage (selon ce qu'il nous a confié dans un courrier électronique) ne portait aucune référence générique. Ce qui permet de supposer qu'il laissait au lecteur un contrat libre de lecture. D'autre part l'éditrice, Michèle Stroun, a cru bon de l'inscrire comme nous le précisons dans notre introduction dans la collection: *Histoire brève*. Cela nous a conduit en raison de la brièveté de cette publication à parler de 'nouvelle'. Mais comment se délimitent les frontières génériques car nous avons largement flirter dans *Le Bacoulou* avec la fable, le conte, l'essai, la production cinématographique, le fait divers. De sorte que ces hésitations terminologiques ou taxonomiques conduisent à penser que la notion de genre apparaît comme indéfinissable.

En voulant insister davantage ou préciser les frontières qui délimitent la 'nouvelle', le terme même de 'nouvelle' frôle l'ambiguïté. Ce mot appartient au registre de la littérature et du journalisme. Gérard Etienne, professeur universitaire de journalisme

est aussi romancier, poète et essayiste, il sait qu'une nouvelle en journalisme est un événement d'actualité rapporté par la presse et que la nouvelle littéraire s'applique à un récit inventé. Mais est-il totalement conscient de ce jeu de perspective entre fiction et information ? Car on ne peut nier que son récit se veut informatif et qu'il n'est guère éloigné de son essai intitulé 'L'Injustice ! Désinformation et mépris de la loi', d'une écriture, d'une esthétique qui informe pour dénoncer. En instituant les termes de bacoulou/bacouloutisme l'auteur dénonce par la fiction ce qui dans son esprit n'est qu'une sordide réalité contre laquelle il doit lutter. Peut-être alors que la seule différence dans son ingénieuse stratégie d'approche consiste dans sa manière de dire c'est à dire dans les procédés stylistiques qui délimitent le journalisme de la littérature.

Benedetto Croce, comme le rapporte Daniel Grojnowski, se moquait de la notion de genre qu'il jugeait inadéquate à l'objet littéraire: 'Affirmer qu'un livre est un roman, une allégorie [...] revient, plus ou moins à dire que sa couverture est jaune'. Autrement dit, la spécificité du *Bacoulou*, au statut générique indistinct, se veut par dessus tout un acte de communication où l'individualité de l'écrit l'emporterait sur son appartenance générique.

### Bibliographie

- ALEXIS, Jacques-Stephen, *Les Arbres musiciens* (Paris: Gallimard, 1957).  
 ALEXIS, Jacques-Stephen, *L'Espace d'un cillement* (Paris: Gallimard, 1959).  
 COMHAIRE-SYLVAIN, S., *Le Roman de Bouqui* (Québec: Leméac, 1973).  
 CONFIAINT, R., *La Vierge du Grand Retour* (Paris: Grasset, 1996).  
 CURTIUS, A.D., "Poétique forcée" et "poétique naturelle" dans l'oeuvre de Patrick Chamoiseau, in LAURETTE, P., & RUPRECHT, H.G., *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques* (Paris: L'Harmattan, 1995).  
 DEDARIDA, Catherine, 'Dans le chaos d'Haïti, Frankétienne puise un souffle prodigieux', *Le Monde*, 17 octobre 1998, p. 31.  
 DES ROSIERS, Joël, *Théories Caraïbes. Poétiques du déracinement* (Montréal: Triptyque, 1996).  
 ETIENNE, Gérard, *Le Bacoulou* (Genève: Métropolis, 1998).  
 ETIENNE, Gérard, *L'Injustice ! Désinformation et mépris de la loi* (Québec: Humanitas,

- 1998).  
 ETIENNE, Gérard, 'La Renaissance d'Haïti. Contre le totalitarisme. La co-présidence en Haïti, quelle imposture !', *Haïti-Observateur*, 7-14 février 1996.  
 ETIENNE, Gérard, *Le Nègre crucifié* (Genève: Métropolis, 1989).  
 ETIENNE, Gérard, *Une Femme muette* (Paris: Silex, 1983).  
 ETIENNE, Gérard, *La Pacotille* (Montréal: L'Hexagone, 1981).  
 GROJNOWSKI, D., *Lire la Nouvelle* (Paris: Dunod, 1993).  
 JONASSAINT, J., *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir* (Montréal: P.U.M., 1986).  
 JOUANNY, R., *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique. Tracées francophones 1* (Paris: L'Harmattan, 1996).  
 LAFERRIERE, D., *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (Paris: Belfond, 1985).  
 LAROCHE, M., THOMAS H., & FIGUEIREDO, E., *Juan Bobo, Jan Sòt Ti Jan et Bad John. Figures littéraires de la Caraïbe*, Collection Grelca, 7, (Québec: Grelca, 1991).  
 LAURETTE, P., & RUPRECHT, H.G., *Poétiques et Imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques* (Paris: L'Harmattan, 1995).  
 LEPRINCE de BEAUMONT, Jeanne-Marie, *La Belle et la Bête* (Paris: Circonflexe, 1994).  
 PROPP, V., *Morphologie du conte* (Paris: Seuil, 1970).  
 RELOUZAT, R., *Le Référent ethno-culturel dans le conte* (Paris: L'Harmattan, 1989).

### Notes

- <sup>1</sup> Frankétienne, *Le Monde*, 17 Octobre 1998.  
<sup>2</sup> Voir D. Grojnowski, *Lire la Nouvelle* (Paris: Dunod, 1993).  
<sup>3</sup> Voir P. Laurette & H.G. Ruprecht, *Poétiques et Imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques* (Paris: L'Harmattan, 1995), p. 12.  
<sup>4</sup> J. Jonassaint, *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir* (Montréal: P.U.M., 1986), p. 67.  
<sup>5</sup> V. Propp *Morphologie du conte* (Paris: Seuil, 1970).  
<sup>6</sup> R. Relouzat, *Le Référent ethno-culturel dans le conte* (Paris: L'Harmattan, 1989), p. 155.  
<sup>7</sup> S. Comhaire-Sylvain, *Le Roman de Bouqui* (Québec: Leméac, 1973), p. 14.  
<sup>8</sup> R. Confiant, *La Vierge du Grand Retour* (Paris: Grasset, 1996), p. 36.  
<sup>9</sup> A.D. Curtius dénomine le 'fréole'. Voir "Poétique forcée" et "poétique naturelle" dans l'oeuvre de Patrick Chamoiseau in P. Laurette & H.G. Ruprecht, *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques* (Paris: L'Harmattan, 1995), p. 295.

<sup>10</sup> J'emprunte ce terme à Maryse Condé qui, dans *Traversée de la mangrove* (Paris: Mercure de France, 1989), parle du talentueux martiniquais Patrick Chamoiseau qui déconstruit le français-français (p.241).

<sup>11</sup> Jonassaint, *op. cit.*, p. 66. Je crois que dans le *Robert* les mots créoles n'apparaissent pas non plus beaucoup.

<sup>12</sup> J. des Rosiers, *Théories Caraïbes. Poétiques du déracinement* (Montréal: Triptyque, 1996), p. 16.

<sup>13</sup> Jacques-Stephen Alexis, *Les Arbres musiciens* (Paris: Gallimard, 1957), p. 294.

<sup>14</sup> Le terme de bacoulou est aussi présent dans *L'Espace d'un cillement* (Paris: Gallimard, 1959) de J.S. Alexis (p. 173).

<sup>15</sup> Ce terme vient de Maryse Condé qui l'emploie à diverses reprises dans ses romans.

<sup>16</sup> Catherine Dedarida, 'Dans le chaos d'Haïti, Frankétienne puise un souffle prodigieux', *Le Monde*, 17 octobre 1998, p. 31.

<sup>17</sup> Grojnowski, *op. cit.*, p. XII.

<sup>18</sup> Voir *Haïti-Observateur*, 31 août – 7 septembre 1994. Je cite les lignes suivantes: 'un individu ennemi qui, délaissant complètement le champ des idées, n'a qu'un seul intérêt, démolir psychologiquement son adversaire et lui faire perdre sa crédibilité dans une communauté donnée'; et *Haïti-Observateur*, 1 – 7 novembre 1994: 'ce sont là des stratégies normales de tout camp politique : donner aux rumeurs une telle profondeur de sorte qu'aux yeux du public, il ne reste rien, plus rien à l'adversaire sur le plan de la crédibilité. Mais que mes ennemis parviennent à retourner contre moi les fatras de l'inconscient politique au point d'amener l'administration de l'Université de Moncton à questionner mes vingt-cinq ans d'enseignement [...] voilà un coup auquel je ne m'attendais pas'.

<sup>19</sup> Dans la fable choisie, Etienne cite les vers suivants: 'Selon que vous serez puissant ou misérable / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir' ('Une justice meutrière', *Le Matin*, 9 mars 1987).

<sup>20</sup> Roland Barthes dans *Nouveaux Essais critiques* (Paris: Seuil, 1972), p.125. Je me suis inspirée de l'étude des patronymes que propose Mireille Naturel dans *Le Père Goriot* de Balzac. Voir *Pour la Littérature de l'extrait à l'oeuvre* (Paris: Clé International, 1995).

<sup>21</sup> Les concepts d'extériorité et d'intériorité qui opposent les théories négritudiniennes de Césaire à celles du mouvement de la créolité sont fort bien analysés par Robert Jouanny: 'Mais les pères sont faits pour être tués et la mise en question du rôle de Césaire est l'indispensable préalable à l'affirmation de la créolité'. Voir *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique. Tracées francophones I* (Paris: L'Harmattan, 1996), p. 266.

<sup>22</sup> Interview effectuée à Toulouse en Juin 1996 par J. Vitiello et M. D. Le Rumeur.

<sup>23</sup> M. Laroche, H. Thomas & E. Figueiredo, *Juan Bobo, Jan Sòt Ti Jan et Bad John. Figures littéraires de la Caraïbe*, Collection Grelca, 7, (Québec: Grelca, 1991), p. 31.

<sup>24</sup> Je remercie mon collègue et ami Mark Andrews de m'avoir suggéré cette idée.

## GENRE ET NARRATION



## Stratégies de narration et structure du roman:

### *Le Pleurer-Rire* de Henri Lopes

par Patrick CORCORAN

*Le Pleurer-Rire*, comme son titre l'atteste, est un roman qui se constitue à partir d'un certain nombre de contradictions internes. Ce 'pleurer' qui est fusionné avec ce 'rire' semble inviter à une double réaction: non pas une première réaction suivie par une deuxième: le pleurer et *ensuite* le rire, mais une double réaction dans le sens de la simultanéité. Les personnages du roman face aux situations qu'ils sont appelés à vivre, aussi bien que les lecteurs face au roman qu'ils sont en train de lire, sont confrontés dans le même instant à la risibilité du pouvoir exercé par un démagogue bouffon et à la souffrance que la tyrannie fait irradier autour d'elle. Le pleurer et le rire sont ainsi liés dans un amalgame vraiment hybride où l'aspect contradictoire n'empêche pas les deux termes d'avoir besoin l'un de l'autre pour se connaître vraiment et se réaliser pleinement. Ce rapport fait écho au rapport que Salman Rushdie perçoit entre l'Orient et l'Occident. Pour savoir qui ils sont et dans quelle direction ils vont, les Occidentaux ont besoin de cet Orient qui leur est si radicalement différent. Sans quoi ils seraient littéralement désorientés. Le Même appelle l'Autre jusque dans son refus de le reconnaître.<sup>1</sup>

Cette tendance à primer le contradictoire se manifeste aussi dans les trois courtes citations que Lopes a mises en exergue à son texte (citations de Beaumarchais, de Voltaire et de Boris Vian).<sup>2</sup> De par leur structure et leur contenu elles font figurer ce même processus de contradiction interne: le pleurer et le rire/le dit et le non-dit/la vérité et l'irréel sont mis en opposition pour célébrer les forces créatrices que cette juxtaposition ou superposition permet de libérer.

Et, troisième et dernier seuil à franchir avant d'aborder le texte du roman, Lopes offre au lecteur un 'sérieux avertissement' qui est censé le mettre en garde contre les dangers de 'cette goutte de poison antiafricain' qu'il va lire. Ecrit par la plume d'un

censeur qui pèse le pour et le contre avant de choisir la tactique de ne pas invoquer la censure, cet avertissement lui aussi opte pour une démarche plutôt contradictoire. Le censeur autorise la publication et la diffusion du roman afin de mieux étouffer la 'confusion' que celui-ci risque de susciter chez 'les esprits curieux' qui le liront.

Un autre procédé discernable dès ces textes liminaires est le rôle primordial accordé à une multiplicité de voix. Chacune des trois citations apporte un élément nouveau dans la construction, non pas d'un seul énoncé dont le sens est définitivement identifiable, mais d'un enchevêtrement de discours dont la signification réside autant dans la manière de leur présentation (courte citation) que dans l'autorité des voix choisies et les associations qu'ils appellent (Beaumarchais, Voltaire, Vian) ou dans le contenu idéologique ou philosophique que l'on peut leur attribuer. De même, le censeur ne sévit pas pour interdire le texte dérangeant du roman. Il préfère (et ceci par principe) de le cerner avec des textes qui le contestent. Ainsi, les censeurs francophones se réservent le droit de rédiger une introduction corrective qui doit figurer en préface à tout ouvrage qu'ils considèrent comme méritant leur censure. Ils ne suppriment pas la voix indésirable du romancier, ils y ajoutent leur propre discours. Et si par hasard le lecteur est assez naïf pour continuer à croire au contenu du roman, les censeurs s'en remettent aux éventuels critiques littéraires, non pas pour rétablir la vérité mais pour faire de la 'contrepropagande'. En effet, le lecteur est bien averti dès le départ. Le roman de Lopes ne brosse pas le portrait d'une quelconque 'réalité' sociologique, politique ou même érotique. Ce qui constitue son véritable sujet ce sont ces discours et ces voix multiples et surtout les révisions, les modifications et parfois les contradictions directes, dont elles parsèment le texte.

Dans un tel contexte, il n'est pas difficile de comprendre toute la portée et toute la signification que peuvent revêtir des questions touchant l'organisation de la narration, les diverses perspectives et voix narratives, les lieux et les moments d'énonciation et les sources variées de discours de tous genres et à tous les niveaux. Comme on pourrait le prévoir, de tous ces points de vue, *Le Pleurer-Rire* est un roman extrêmement riche. En effet, peu de temps après sa parution, le roman a incité Jacques Chevrier à parler d'un 'renouveau du discours romanesque'. Dans les quelques lignes de *Littérature Nègre* consacrées au *Pleurer-Rire*, Chevrier attire

l'attention surtout sur 'la manière de raconter' et il précise: 'le narrateur omniscient du roman classique cesse d'être l'instance unique du récit... Il en résulte un découpage du récit qui n'a plus grand-chose à voir avec la linéarité narrative... et qui peut fort bien incorporer des monologues, des interventions d'auteur, voire des fragments étrangers à l'oeuvre en train de se faire...'.<sup>3</sup> Plus récemment le critique béninois, Séwanou Dabla, a tenté aussi d'analyser la multiplicité de récits et de voix qui ponctuent le roman.<sup>4</sup> Il identifie et énumère les nombreuses sources de commentaires – 'la radio, le journal officiel, les slogans et les discours de Tonton...', Radio-Trottoir, le Directeur de Cabinet, ancien collaborateur de Tonton, et 'ces deux journaux étrangers' *Le Monde* et *Gavroche Aujourd'hui*.<sup>5</sup> sources de renseignements et d'opinions dont le narrateur principal, le Maître, finit par être tout simplement l'organisateur. Et Dabla conclue que 'ces voix et ces regards extérieurs... participent... à l'élaboration par petites facettes du corps du réel présenté dans *Le Pleurer-Rire*'.<sup>6</sup>

Pour aussi perspicaces que soient les interventions de ces deux critiques, il va sans dire qu'ils ne font qu'entamer une réflexion qui mérite d'être approfondie. Chevrier pour sa part, semble se contenter de constater que les procédés de narration adoptés dans ce roman sont innovateurs mais il ne se donne pas la peine de pousser plus loin son analyse pour essayer de déterminer le pourquoi ou le comment de ce renouvellement du discours romanesque. Il ne cherche pas non plus à savoir quelles conclusions nous sommes en droit de tirer pour l'oeuvre de Lopes en particulier et pour le roman africain et peut-être le genre romanesque en général. Dabla aussi tend à décevoir par le caractère assez arbitraire de son analyse surtout lorsqu'il entreprend d'identifier les récits principaux qui composent le roman.<sup>7</sup>

Or, il n'est pas du tout sûr que la notion de récit soit particulièrement utile pour une meilleure compréhension de l'organisation du texte. Nous verrons plus tard dans quelle mesure les récits s'entrecroisent et s'entrecoupent, brouillent les pistes de la lecture la plus attentive et parfois se contredisent et s'excluent mutuellement. Qu'en est-il donc, sur le plan narratologique de l'organisation de ce roman? Le texte lui-même est divisé en une série de tableaux non-numérotés et qui ne portent aucun titre.<sup>8</sup> Ils sont au nombre de 81 et ils emploient une variété de typographies. L'ordre

de leur parution dans le texte semble être dicté par le moment d'écriture (production) plutôt que par une chronologie liée à une diégèse quelconque qui serait susceptible d'être promue en récit principal. Mais en tant que principe organisateur, il est difficile de soutenir que cette chronologie de la production doive primer. En effet, la chronologie de la production (le moment d'énonciation supposé) n'a peut-être pas plus d'importance que le lieu d'énonciation supposé de chaque tableau ou le statut des événements qui y sont narrés (événement dans la vie de Bwakamabé, éléments de rêve, références journalistiques ou littéraires, commentaire interne ou externe sur le processus même de la fabrication du texte/écriture du roman y compris une reconnaissance de la nature fictive des événements narrés etc.).

Complexité ne signifie pourtant pas confusion et il est possible de faire un certain nombre de constatations sur les principes d'organisation et d'agencement du texte.<sup>9</sup> D'abord, il semblerait que la focalisation/conscience directrice est systématiquement celle du Maître. Il est vrai que très souvent il s'efface et s'éclipse, cédant la place à d'autres discours et à d'autres voix, mais ceci n'empêche pas que c'est lui qui prend en charge personnellement la narration des événements. Jusque dans ses absences et ses silences, il tient les fils de la narration en véritable maître de cérémonies. Deuxième constatation, les 81 tableaux emploient surtout trois typographies différentes et ceci apparemment pour distinguer trois séries ou chaînes narratives. Ces trois chaînes ne se caractérisent pas par leur objet (un ou plusieurs récits) mais plutôt par le fait que chacune d'entre elles emprunte une voix bien particulière. Le terme 'voix' ici n'est pas synonyme de discours ou de source de discours, puisque la voix, comme nous l'avons déjà dit, est toujours prête à se taire pour laisser parler les autres et pour laisser fuser d'autres formes de discours. Plus précisément ces 'voix' qui régissent les chaînes narratives seraient l'instance d'un type de discours suffisamment récurrent pour mériter cette forme particulière de disposition textuelle. Si le roman entier est constitué d'une prolifération de mini-récits et d'une prolifération de formes variées de discours, la récurrence de ces trois voix permet au lecteur de retourner à la case départ de façon assez régulière et de se ré-orienter dans sa lecture.

Si nous considérons ces trois chaînes dans un ordre décroissant en prenant d'abord la

moins importante, nous constatons que la première d'entre elles est composée de seulement cinq tableaux imprimés en caractères de taille plus petite que ceux employés dans le reste du roman. La voix est facilement identifiable comme étant celle du jeune compatriote, ancien directeur de cabinet dans le gouvernement de Bwakamabé et le contenu de ses interventions est également homogène puisqu'elles offrent un commentaire critique sur les événements narrés dans les autres chaînes, parfois mettent en doute la véracité du Maître, offrent des compléments d'information ou se permettent de critiquer le style et les stratégies de narration que celui-ci a adoptés.

Une deuxième chaîne narrative est constituée par l'ensemble de tableaux imprimés en italiques qui sont au nombre de dix-huit. Il est difficile d'assigner à ces tableaux une place dans la chronologie globale du roman étant donné que le contenu subit un changement radical au cours du livre. Au début le caractère onirique et poétique de ces tableaux semble autoriser le lecteur à leur accorder un statut de rêve dont la fonction serait de faire entendre la voix du subconscient du Maître.<sup>10</sup> Mais dans la deuxième moitié du roman au lieu de focaliser sur le personnage mystérieux de Madame Berger, objet de vagues rêveries érotiques, ils mettent en scène des personnages vivant en exil et de plus en plus angoissés par la difficulté pratique et concrète d'avoir des renseignements sûrs sur la situation politique du Pays. Seul lien concevable pour imposer une cohérence à un ensemble de textes aussi disparate est l'hypothèse que ces tableaux sont tous produits par une deuxième voix qui serait bien celle du Maître encore mais qui est à localiser ailleurs dans l'espace (dans un lieu d'exil) et ailleurs dans le temps (après sa fuite du pays).

La troisième de ces chaînes, avec de loin le plus grand nombre de tableaux (58) est celle où la narration est prise en charge directement par le Maître. Dans la plus grande partie de ces tableaux il raconte des événements qu'il a lui-même vécus et, par conséquent, sa vie intime et ses liaisons sexuelles occupent une place importante à côté des événements touchant à la vie politique du pays. En tant que maître d'hôtel du chef de l'Etat, ayant donc un accès direct aux coulisses du pouvoir, le narrateur semblerait être bien placé pour adopter un point de vue privilégié sur les événements qui suivent le coup d'Etat du Général Bwakamabé na Sakkadé et qui marquent son

gouvernement du Pays par la suite.<sup>11</sup> Assez paradoxalement, cette position privilégiée ne porte pas de fruits. Le Maître ne livre pas de secrets d'Etat, il ne dévoile pas des motivations qui sans sa présence seraient demeurées cachées au grand public. Il n'expose pas non plus les dessous de la vie au palais présidentiel. Au contraire, dès qu'il s'agit de fournir, non pas une explication pour tel ou tel aspect de la vie politique, mais tout simplement un compte-rendu du déroulement des événements, une simple description de ce qu'il a lui-même vécu, le Maître est le plus souvent obligé de recourir à d'autres témoins et à diverses formes de corroboration. Ainsi sa position privilégiée exerce très peu d'influence sur le contenu de ce qu'il raconte et sur la crédibilité de son témoignage. Il ne semble pas opérer une sélection dans les événements, ce qui serait déjà leur imposer un sens et esquisser une interprétation; il semble plutôt suivre tout simplement la chronologie de cette période de sa vie.

Il est possible de suggérer plusieurs raisons pour cette réticence de la part du narrateur. D'abord, il se voit comme appartenant au petit peuple et compte parmi ceux qui subissent les effets du pouvoir plutôt que parmi ceux qui agissent sur lui en le critiquant, en l'opposant ou en le soutenant. Il exprime à maintes reprises sa méfiance à l'égard de tout ce qui concerne la politique, domaine réservé aux grands, et il adopte comme règle de conduite une attitude qui refuse de juger leurs comportements ou leurs décisions. 'La politique-là. Je m'en méfiais comme de la peste. Emettre une opinion. Je veillais avec soin à ne jamais me le permettre.'<sup>12</sup> Deuxièmement, cette méfiance cadre fort bien avec la constitution psychologique du personnage. Son attitude a tendance à faire de lui une victime beaucoup plus qu'un agent actif pour le changement. Sur le plan idéologique aussi bien que culturel il fait preuve à plusieurs reprises d'un conservatisme assez marqué et d'un esprit assez rigide pour ne pas dire borné. L'on pourrait citer son attitude vis à vis des femmes à titre d'exemple. Finalement, sa réticence peut s'expliquer comme une forme d'autocensure motivée par la peur très compréhensible de trop dire et de s'attirer des ennuis. En tout état de cause la conséquence de cette réticence est que le lecteur se trouve devant un roman avec un fort contenu politique mais dans lequel le narrateur principal adopte une position foncièrement apolitique.

Ceci est vrai tout au moins en ce qui concerne sa propre voix. Une autre conséquence directe de la réticence du Maître est qu'il cède d'autant plus facilement la parole à d'autres personnes et à d'autres sources de commentaires, qui, elles, ont chacune leur position idéologique et leur fonction sociale et culturelle plus clairement délimitées. En citant Dabla nous avons déjà énuméré quelques-uns de ces discours, mais un recensement plus complet reste à faire. Il faudrait alors inclure les interventions des personnages Yabaka, Tiya, le Jeune compatriote directeur de cabinet, Tonton lui-même, la radio officielle, la presse officielle sous forme d'articles parus dans *La Croix du Sud* et les écrits du journaliste Aziz Sonika, la presse étrangère y compris *Le Monde* et *Gavroche Aujourd'hui* mais également les autres journaux qui sont compulsés plus tard pour recueillir des renseignements sur le Pays, la voix diffuse et récurrente de Radio-Trottoir et celle du groupe de jeunes intellectuels qui composent une opposition embryonnaire, la voix des clairvoyants qui font entendre un discours contestataire d'un point de vue culturel plutôt que politique, la gamme des opinions intéressées des Oncles soucieux de protéger leurs marchés, d'enrayer l'influence des Communistes et de maintenir leur influence dans les pays d'Afrique, les opinions de l'Ambassadeur, Bruno de la Roncière, non seulement lorsqu'il est en fonction dans le pays mais aussi plus tard lorsqu'il a pris la retraite et rédige ses mémoires; la station radiophonique: *La Voix de la Résurrection Nationale*, le voyageur venu du pays qui apporte des nouvelles au Maître pendant son exil. La liste est sans doute loin d'être exhaustive mais elle illustre la richesse et la variété des sources de discours.

Tout naturellement, chacun de ces discours révèle, plus ou moins explicitement selon les cas, un univers idéologique bien particulier. Et chaque intervention trouve quelque part sa contrepartie dans un exemple de discours qui exprime le point de vue opposé, qui le conteste ou qui tout simplement le présente sous un autre angle. La réticence du Maître à se prononcer de façon décisive sur pratiquement toutes les questions importantes assume ainsi toute sa signification pour l'organisation de la narration. Sa réticence laisse la voie ouverte à cette prolifération de discours qui assure l'inscription dans le texte de cette variété de points de vue. L'analyse des contenus idéologiques ainsi présentés n'est pas notre propos ici et il suffit pour les besoins de cette communication de signaler leur co-présence et leur diversité. Mais avant de délaïsser tout à fait cet aspect de notre analyse, il convient peut-être aussi de

se demander si toute tentative de focaliser sur ces contenus idéologiques ne constituerait pas une fausse piste. Parfois, et c'est le cas d'Aziz Sonika, par exemple, le contenu idéologique des propos est moins important que l'illustration qu'ils fournissent de ce glissement idéologique qui est essentiel pour celui qui veut s'accommoder d'un nouveau paysage politique brusquement instauré. Le Maître lui-même est un homme pratique avant tout et il se méfie des systèmes autant que des théories politiques. Ils ne sont pas seuls à reconnaître à quel point la vie est précaire comme ils ne sont pas seuls à considérer que l'important est d'assurer la survie et non pas de s'occuper de questions de principe. Dans cette optique, des notions de justice ou de vérité sont reléguées au second plan et ce sont les discours eux-mêmes et la vitalité des actes de langage qui deviennent le véritable sujet du roman. L'objet visé n'est pas un portrait d'une réalité quelconque (sociologique, culturelle, idéologique ou politique) mais le foisonnement linguistique et discursif lui-même.

Mais il n'est pas seulement important d'identifier la diversité des sources de discours ou de peser l'importance des contenus idéologiques qu'ils dévoilent ou recèlent, il importe aussi de chercher à classer la grande variété des types d'intervention par lesquels ils se manifestent. Le type le plus simple est sans doute le dialogue direct entre les personnages qui fournit une forme d'actualisation et de dramatisation de discours, mais dans ce roman il est très souvent complétement par cette autre forme de discours direct qui est le discours politique prononcé en public. A ces premiers types de présentation il faudrait ajouter les nombreux exemples de discours rapportés plutôt que retranscrits et les passages où le discours rapporté vire imperceptiblement ou brusquement selon le cas vers un discours indirect libre ou un monologue intérieur. Il y a, par exemple, plusieurs instances de la présence de la voix intérieure de Tonton qui s'installe en plein milieu d'autres formes de narration apparemment pour s'attendrir sur l'époque révolue de sa jeunesse.<sup>13</sup> Ces autres supports de la communication que sont la radio et les journaux permettent la même gamme de procédés narratologiques d'être employés dans ces domaines aussi, allant de la simple citation au résumé et au compte-rendu. En plus, tout comme le discours direct de Tonton est présenté dans sa matérialité phonétique: 'Tonton lisait... s'appliquant à bien faire percevoir la différence entre les *é*, les *è* et les *ai*, d'une part, les *o* et les *au* d'autre part, les *i* et les *u* enfin',<sup>14</sup> et reproduit ses manies linguistiques en italiques

dans le texte ('*Or que*', par exemple), de même, la citation journalistique va parfois jusqu'à reproduire sur la page la typographie en colonnes du journal cité,<sup>15</sup> ou, autre type de matérialité phonique, les conditions d'écoute de la station radiophonique seront si mauvaises que la voix du speaker sera difficilement déchiffrable!<sup>16</sup>

Beaucoup de ces procédés relèvent de la stylisation, du mimétisme et du pastiche. Ainsi, le style propre de Bwakamabé est traduisible dans des énoncés et des instances narratives de type très différent. Le Maître nous fournit des exemples de discours direct, public ou privé; il résume lui-même d'autres discours; il les rapporte en respectant les caractéristiques stylistiques de l'original; il alterne tous ces types d'intervention et parfois il fait taire sa propre voix complètement pour laisser se dévider un monologue intérieur où nous écoutons la voix de Bwakamabé qui se parle à lui-même au sujet de son propre passé. Les éditoriaux d'Aziz Sonika subissent également une grande variété de traitements. Le discours brut peut-être cuisiné de plusieurs manières et servi avec une variété de sauces. Le sixième tableau offre un exemple frappant de cette diversité narratologique.<sup>17</sup> Les deux premiers paragraphes semblent provenir directement de la plume de Sonika sans que le texte indique qu'il s'agit d'une citation directe. Ainsi s'installe un doute dans l'esprit du lecteur quant à la provenance de ce texte. S'agit-il en effet d'une citation ou d'un pastiche du style du journaliste? Le troisième paragraphe reprend la narration du Maître et explique l'origine des deux paragraphes précédents. Mais l'ambiguïté refait surface avec le quatrième paragraphe: s'agit-il d'un résumé commenté de la suite de l'article de Sonika? est-ce que les commentaires sont faits par Sonika lui-même dans son article ou par des lecteurs supposés ou éventuels et donc imaginés par le Maître? ou par contre, est-ce que les commentaires sont le résumé d'un autre discours qui vient contester celui de Sonika: le discours de Radio-Trottoir, par exemple? Le cinquième paragraphe marque encore un changement avec la reprise de la narration par le Maître mais cette fois-ci rapportant directement le texte journalistique de Sonika.

La multiplicité des voix, des discours et des types d'intervention narrative que nous avons identifiée dans cette troisième chaîne est complétée par tout un ensemble de tableaux portant, cette fois-ci, non pas sur la vie intime du Maître ni sur celle de Bwakamabé, mais sur l'écriture du texte lui-même. En effet, la complexité de cette

troisième chaîne est d'autant plus grande qu'elle comporte un certain nombre de ces tableaux où le Maître transcrit ses propres commentaires et ceux d'autrui sur le processus de la fabrication du roman au fur et à mesure que celle-ci est en train de se réaliser. Dans un texte où les récits prolifèrent et où l'identification d'une diégèse principale est affaire hasardeuse, l'introduction d'un méta-récit portant sur la manière de narrer, la véracité de la narration des événements ou le style de la narration elle-même, n'est pas faite pour simplifier la vie du lecteur. Il en résulte que le Maître est un narrateur à la fois intra- et extra-diégétique. Parfois, il raconte les événements comme si il était en train de les vivre et il figure comme personnage à l'intérieur de son propre récit. Mais il lui arrive aussi de se décaler dans le temps par rapport à l'ensemble du récit et de narrer des événements qu'il n'a pas pu vivre lui-même ayant quitté le Pays au moment où ils se déroulaient. D'autres fois encore, c'est dans la *persona* d'auteur qu'il s'adresse au lecteur pour présenter ou réfuter les commentaires sur son travail qu'il semble lui-même avoir invité.

Une des conséquences de la complexité narratologique ainsi déployée est que la frontière entre fiction et réalité est brouillée. Est-ce que le Maître écrit ses mémoires ou est-ce qu'il invente une fiction et cherche avec quelque difficulté à se placer par rapport à son invention? Quoi qu'il en soit, il est difficile de soutenir que ce roman cherche avant tout à cibler une quelconque version du réel.<sup>18</sup> Et peut-être le méta-récit n'a-t-il pour fonction que de permettre à Lopes d'introduire une autre dimension et une autre optique à partir desquelles peuvent fuser d'autres discours et d'autres voix apportant autant de modulations, de révisions et de remises en question qui agissent sur le matériau du roman.

Nous sommes ici, évidemment, dans un monde bakhtinien. Dans *Le Pleurer-Rire*, Lopes semble avoir à cœur de faire la démonstration pratique des théories formulées par Bakhtine à partir des années 20 et regroupées depuis dans le volume *Esthétique et Théorie du Roman*, et plus particulièrement de l'étude intitulée 'Du discours romanesque'.<sup>19</sup> Bakhtine écrit par exemple, 'Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual et plurivocal' et, 'le style du roman, c'est un assemblage de styles; le langage du roman, c'est un système de "langues"'.<sup>20</sup> Ces propos, qui visent le roman en tant que genre, pourraient être compris comme

s'appliquant au seul *Pleurer-Rire*. Mais ce n'est pas seulement le fait que le roman semble s'appuyer directement sur un bon nombre de concepts-clefs de la pensée bakhtinienne telle que l'importance du plurilinguisme et de la dialogisation. Il y a aussi le fait que lorsque Bakhtine évoque, par exemple, les constructions hybrides, les genres intercalaires et des exemples concrets de polylinguisme qu'il va chercher dans les oeuvres de Charles Dickens ou des textes de Dostoïevski et de Tolstoy, il aurait aussi bien pu puiser pratiquement tous les exemples qu'il avance pour illustrer ces phénomènes dans *Le Pleurer-Rire* de Lopes.

La rencontre sûrement fortuite de la théorie bakhtinienne et de la pratique romanesque de Henri Lopes de l'époque du *Pleurer-Rire* serait intéressante à développer dans le détail, mais dans le contexte du présent article ce qui est encore plus passionnant est le fait que Bakhtine et Lopes semblent converger vers les mêmes conclusions à partir de deux points de départ très différents. Lorsque Bakhtine écrit, 'ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais l'image de son langage' il nous facilite la tâche très pratique de la lecture du *Pleurer-Rire*.<sup>21</sup> En retour, une lecture du *Pleurer-Rire* semble, à partir d'une représentation de l'image du langage de l'homme, nous fournir un exemple concret de la théorie bakhtinienne. Et les tentatives de Bakhtine pour élaborer une véritable poétique du genre romanesque respectueuse de l'importance des comportements linguistiques au sein de la pratique littéraire mais tenant compte également de la nature essentiellement sociale de toute pratique culturelle, cadrent fort bien avec la technique narratologique de Lopes et les stratégies de narration qu'il adopte dans *Le Pleurer-Rire*. Le 'renouveau du discours romanesque' dont parlait Jacques Chevrier ne semble pas donc être une étiquette trop ambitieuse pour ce roman. Mais c'est peut-être en lisant Lopes à la lumière de Bakhtine que toute l'originalité de son roman sera appréciée. Ce n'est pas en focalisant l'attention des lecteurs sur les problèmes pratiques de l'Afrique, comme le font tant d'écrivains, que la littérature africaine, et le genre romanesque 'version africaine' vont se construire. Il est sûrement vain d'ailleurs de vouloir écrire des romans avec l'idée en tête de participer à la construction d'une littérature nationale, voire continentale. Par contre, le travail de Bakhtine sur les origines du genre romanesque en Europe est sans doute riche d'enseignements pour celui qui voudrait écrire des romans sur cette forme

particulière de l'expérience universelle qu'est l'appartenance culturelle à l'Afrique. Et ce que Bakhtine enseigne avant tout c'est le refus de la notion qu'il existe un langage unique approprié à l'expression d'une vérité culturelle, sociale, politique, idéologique unique. Au contraire, il préconise une 'conscience galiléenne du langage'.<sup>22</sup> Dans cette optique, le roman se nourrirait du conflit entre les langages différents, les discours différents et les voix différentes et représenterait ce conflit, comme le fait *Le Pleurer-Rire*. Le roman africain, à ses origines calqué sur des modèles littéraires importés, écrit dans une langue en rupture de ban avec les réalités vécues, doit inévitablement se renouveler pour représenter ce foisonnement linguistique, discursif et vocal s'il n'est pas destiné à mourir. C'est par sa représentation de la grande variété de formes discursives et idéologiques que *Le Pleurer-Rire* semble contribuer à l'émergence d'un nouvel avatar du genre romanesque dans la droite lignée de la pensée bakhtinienne:

En bref, l'argument du roman sert à la représentation des hommes qui parlent et de leurs univers idéologiques. Dans le roman se réalise la reconnaissance de son propre langage dans un langage étranger, la reconnaissance, dans la vision du monde d'autrui, de sa propre vision. Dans le roman s'opère une traduction idéologique du langage d'autrui, le dépassement de son 'étrangeté', qui n'est que fortuite, extérieure et apparente.<sup>23</sup>

## Appendix A Récits principaux:

- A. Vie privée du maître: ses relations intimes
- B. Prise de pouvoir et gouvernement de Bwakamabé
- C. Mme Berger/Exil
- D. Ecriture du texte et commentaires sur ce processus

| Tableau | Voix 1<br>Maître<br>Intra-<br>diégétique | Voix 2<br>Maître<br>(???)<br>Extra-<br>diégétique | Voix 3<br>Ex-<br>directeur<br>de cabinet | Discours                                                 | Types de<br>'support' narratif                                                 |
|---------|------------------------------------------|---------------------------------------------------|------------------------------------------|----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 1       | A (B)                                    |                                                   |                                          | - Maître<br>- Radio                                      | - Narration<br>- Discours indirect<br>- Monologue intérieur                    |
| 2       | A/B                                      |                                                   |                                          | - Maître<br>- Intellectuels<br>- Tiya                    | - Narration<br>- Dialogue<br>- Discours rapporté                               |
| 3       | B                                        |                                                   |                                          | - Maître<br>- Bwakamabé<br>- Intellectuels<br>- Tiya     | - Narration<br>- Dialogue<br>- Discours rapporté                               |
| 4       | A                                        |                                                   |                                          | - Maître<br>- 'la tradition'<br>- Elengui<br>- Soukali   | - Narration<br>- Discours indirect<br>- Discours direct<br>- Discours rapporté |
| 5       | B                                        |                                                   |                                          | - Maître<br>- Radio<br>- Départements<br>- Intellectuels |                                                                                |
| 6       | B                                        |                                                   |                                          | - Aziz Sonika<br>- Maître<br>- Presse étrangère          | - Pastiche<br>- Narration<br>- Discours rapporté<br>- Discours direct          |

## Annexe B

Un mètre soixante-dix, soixante-quinze kilos, le visage impassible cerné d'un bracelet de poils cerclant des lèvres épaisses qui réclament fièrement leur négritude, fièrement il marche, la poitrine gauche rehaussée d'une énorme fleur de métal blanc, à plusieurs branches, elle-même entourée d'innombrables pastilles rectangulaires de couleurs vives et chatoyantes.

Quand il se décoiffe et dépose sur son genou, pour les besoins de la photographie officielle, la retenant d'une caresse de la main gauche, sa casquette ceinte d'un large laurier de fils dorés, on découvre une tête à moitié nue, qui donne quelque sagesse à un front étroit.

Telle est, ou à peu près, la présentation physique que faisait de Bwakamabé Na Sakkadé, ce samedi soir, l'éditorialiste de *La Croix du Sud*, l'hebdomadaire et seul organe de presse de la République.

Sa carte d'identité est formelle: il est né en 1914, le jour et l'année même où la France est entrée en guerre contre l'Allemagne. Les mauvais esprits ne veulent évidemment pas l'admettre et de leur langue venimeuse prétendent qu'il est plutôt *né vers...* Sans autre précision. Qui donc, dans son village d'arrière (c'était ainsi que parlaient les mauvaises langues de Moundié) connaissait le calendrier des Oncles en ce temps-là? Il n'y a pas à le cacher. S'il s'est rajeuni, nous l'avons tous fait. Il fallait bien entrer à l'école, sauf à vouloir demeurer sauvage. Non, il n'y a pas à en avoir honte.

A l'école primaire il aurait appris plus vite que les autres et se serait distingué à l'attention de ses moniteurs par des qualités exceptionnelles. Il lui aurait manqué les structures et l'environnement, dont les nouvelles générations ne mesurent pas le prix, pour lui permettre de parvenir aux Grandes Ecoles françaises. Il n'aurait jamais fait une faute d'orthographe à ses dictées. Il aurait toujours été le plus rapide en calcul mental et le meilleur en problèmes. Car sinon, il n'aurait jamais été admis à l'Ecole des enfants de troupe Général Mangin et ne serait pas aujourd'hui président de la République....

*Le Pleurer-Rire*, pp. 25-26.

## Notes

<sup>1</sup> Cf. Salman Rushdie, *East, West* (London: Vintage, 1995). Ce thème lacanien de l'objectivation de l'Autre comme partie intégrante du processus par lequel l'identité (le Même) se constitue est omniprésent dans l'étude de Said sur l'Orientalisme: Edward Said, *Orientalism* (Harmondsworth: Penguin, 1991).

<sup>2</sup> Les trois citations sont: 'J'ai beau pleurer, il faut toujours que le rire s'échappe par quelque coin' (Beaumarchais); 'Quiconque écrit l'histoire de son temps doit s'attendre qu'on lui reprochera tout ce qu'il a dit et tout ce qu'il n'a pas dit' (Voltaire, *Lettre à Valentin Philippe de Rocheret*, 14 avril 1772); et 'Les quelques pages de démonstration qui suivent, tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre' (Boris Vian, *L'Écume des jours*).

<sup>3</sup> Jacques Chevrier, *Littérature Nègre* (Paris: Armand Colin, 1990), p. 149.

<sup>4</sup> Séwanou Dabla, *Nouvelles Ecritures Africaines* (Paris: L'Harmattan, 1986), pp. 144-53.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Par exemple, lorsqu'il identifie quatre récits principaux dont le récit concernant Yabaka et celui concernant Tiya. La raison pour laquelle il choisit de promouvoir les événements touchant ces personnages en 'récit' et de ne pas le faire pour les histoires d'autres personnages, tel que Soukali, n'est pas du tout claire. Cf. *ibid.*, p. 145.

<sup>8</sup> A l'exception du 'Sérieux Avertissement' qui figure en préface et du dernier tableau qui porte le titre 'Quand Soukali enjambe la fenêtre du roman ou (au choix) de la réalité'.

<sup>9</sup> Annexe A offre une tentative de schématiser cet agencement narratologique.

<sup>10</sup> Dabla utilise le terme 'fantasme' (*op. cit.*, p. 148).

<sup>11</sup> Cette situation privilégiée n'est pas sans rappeler celle de Toundi, le narrateur d'*Une Vie de Boy*, qui occupe une position analogue chez le Commandant de Cercle de la ville. Cf. Ferdinand Oyono, *Une Vie de Boy* (Paris: Presses-Pocket, 1956).

<sup>12</sup> Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire* (Paris: Présence Africaine, 1982), p. 30. Parlant du passage du pouvoir de l'ancien président, Polépolé, à Bwakamabé, il dit: 'Lui ou un autre, pour nous c'était toujours la même vie...' (*ibid.*, p. 23).

<sup>13</sup> Cf. pp. 104, 117, 124.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 124 et *passim*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25. (Voir annexe B).

<sup>18</sup> Comme le prétend Dabla, par exemple, lorsqu'il conclue que 'ces voix et regards extérieurs... participent également à l'élaboration par petites facettes, du corps du réel présentés dans *Le Pleurer-Rire*' (*op. cit.* p. 150).

<sup>19</sup> Mikhaïl Bakhtine, 'Du discours romanesque', in *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, Tel Quel, 1987), pp. 83-233.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 87 et 88.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 156.



<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 182.

**La problématique des genres dans le roman marocain d'expression française: cas de *Légende et vie d'Agoun'chich* de Mohammed Khaïr-Eddine et de *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun**

par Abdellah HAMMOUTI

Depuis la crise romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, remarque Tzvetan Todorov, la littérature ne souffre que difficilement la distinction des genres,<sup>1</sup> mais rectifie-t-il avec raison, on ne peut imaginer une littérature sans genres.<sup>2</sup> Par ailleurs, un genre littéraire est une classe codifiée qui a ses propres lois susceptibles d'être à tout moment 'transgressées' et les genres du passé ont souvent été 'remplacés par d'autres'.<sup>3</sup>

Pour nous, il est sans doute grand temps d'interroger le roman maghrébin en général et marocain en particulier dans une perspective générique. Le roman, serait-il toujours, comme faisait dire André Gide à son personnage Édouard dans *Les Faux-monnayeurs*, un genre protéiforme et instable où l'on peut tout mettre, où l'on peut 'présenter d'une part la réalité [et] d'autre part cet effort pour la styliser' ?<sup>4</sup> En effet, nombreux sont les textes maghrébins qui n'ont du roman en tant que genre communément admis que le nom. Les éditeurs eux-mêmes choisissent cette indication générique pour deux raisons majeures: commerciale (puisque le roman est un genre que l'on consomme beaucoup plus que d'autres genres) et stratégique (du moment qu'on veut éviter la censure). La fiction fait passer avec elle le 'précepte' comme disait La Fontaine, c'est-à-dire tout ce qui peut être critiqué ou désapprouvé.

Notre ambition, ici, est de montrer à quel point, le genre romanesque maghrébin d'expression française est redevable aussi bien à la tradition orale (il s'inspire du proverbe, de la légende et du conte populaire qui assurent sa survie) qu'à la tradition écrite (au fonds littéraire universel). A des fins diverses, en faisant constamment allusion à l'Histoire et à la mythologie et en développant de nouveaux thèmes comme le modernisme, le déracinement, le ressourcement ou des thèmes universels comme la vie, l'amour, la mort, l'érotisme, la violence, nos romanciers empruntent de nombreux

procédés aux genres anciens et en font, chacun à sa manière, un usage spécifique. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle tout texte littéraire a, en plus de sa fonction esthétique, une fonction communicationnelle et nous partageons le point de vue de J.-M. Schaeffer selon lequel une 'étude institutionnelle de la littérature'<sup>5</sup> aborde le texte littéraire selon le régime générique en tenant compte des 'conventions régulatrices' de chaque genre.<sup>6</sup> Nous souscrivons ainsi à cette thèse qui soutient que l'oeuvre littéraire est classée dès le départ comme un genre dans ses contextes de production, d'édition et de réception et que tout texte a une structure, se situe par rapport à d'autres textes et possède 'une dimension hyper-textuelle'.<sup>7</sup>

Que devient le conte merveilleux sous la plume de Ben Jelloun romancier ? Que devient la légende sous la plume de Khaïr-Eddine romancier aussi ? Dans quelle mesure peut-on parler de l'impureté du genre romanesque ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans les pages qui suivent.

Pour des raisons pratiques, nous allons procéder à une analyse serrée des deux romans marocains *Légende et vie d'Agoun'chich* de M. Khaïr-Eddine et *La Nuit de l'erreur* de T. Ben Jelloun.<sup>8</sup> Nous insisterons essentiellement sur le dernier roman puisque nous avons déjà eu ailleurs l'occasion d'examiner le premier dans cette perspective.<sup>9</sup> Ce travail vise d'abord à déterminer les effets du temps sur le conte et la légende et à donner une idée de l'usage que font respectivement de ces deux genres les deux auteurs en les intégrant dans le roman.

### Tout faire entrer dans le roman

Comme le conte, le roman maghrébin de langue française est imprégné de la culture dont il est issu (croyances, légendes, mythes etc.). Depuis son apparition, il est révélateur d'archétypes mentaux et psychiques et il perpétue la tradition en la réactivant. Il a ce pouvoir de reconstituer l'Histoire (Nedjma de Kateb Yacine, la trilogie de Mohammed Dib – *La Grande Maison*, *L'Incendie*, *Le Métier à tisser* –, *La Mère du printemps* et *L'Homme du livre* de Driss Chraïbi, *Légende et vie d'Agoun'chich* de Mohammed Khaïr-Eddine, *L'Enfant de sable*, *Jour de silence à Tanger* et *La Nuit de l'erreur* de T. Ben Jelloun, *Le Soleil des obscurs* et *Le Deuil des*

chiens d'Abdelhak Serhane) et de transgresser les lois du genre en puisant dans d'autres genres plus vieux (le conte, la légende, la fable etc.) et en rivalisant avec la poésie qui défie le temps malgré les transformations qu'elle a connues.

*Légende et vie d'Agoun'chich* est loin d'être une légende au sens de 'récit de la vie de saints' comme *La Légende dorée* de Voragine. On y assiste, pour emprunter l'expression à Bassirou Dieng, à 'une décontextualisation du genre'.<sup>10</sup> De même qu'il a utilisé la tragédie (*Manon Lescaut* de Prévost, *La Curée* de Zola) et l'épopée (*Ulysse* de James Joyce, *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono), le roman utilise la légende malgré les écarts qui existent par rapport à l'exemple générique idéal, malgré 'la violation des règles admises'.<sup>11</sup> Dans *Légende et vie*, la légende n'est pas conçue par l'auteur ni reçue par le lecteur comme l'histoire d'un saint. On y assiste à un transfert intergénérique. C'est plutôt une légende qui renferme une autre légende où le héros est réellement un saint (Sidi Ahmed Ou Moussa qui ressuscite par un geste miraculeux la vache de la mère d'Agoun'chich). Ainsi, la légende devient chez Khaïr-Eddine cette représentation amplifiée que la société se fait d'une personne: courageux, intraitable et rusé, Agoun'chich finit par être assimilé à un être surnaturel, un génie, Hmad Ou Namir, un djinn (*Légende et vie*, p. 69); seul le narrateur omniscient est capable de le montrer tel qu'il est 'réellement': un homme parmi les hommes. Évidemment, il nous met bien en garde: 'Mais entre la théorie et la légende que choisir? Il reste une légère fissure pour le mirage' (*Légende et vie*, p. 24).

Actuellement, et même depuis le prix Goncourt qu'il a obtenu en 1987 pour son roman *La Nuit sacrée*, T. Ben Jelloun est sans conteste considéré comme l'un des écrivains maghrébins de langue française les plus célèbres aussi bien au Maghreb, sa terre d'origine, qu'en Europe où il a été consacré. Poète, romancier, conteur, essayiste, il est l'auteur d'une production foisonnante. Tout trouve une place dans son écriture: la réalité sociale sous ses formes diverses, la banalité quotidienne, les thèmes encore tabous et le fantastique, cette fiction au second degré. C'est un roman sans limites qu'il s'ingénie à écrire. Il semble avoir subi l'influence d'André Gide des *Faux-monnayeurs* et celle des romanciers américains des années trente du vingtième siècle comme William Faulkner. Il multiplie les 'amorces de drames' et crée une vie foisonnante éparpillée dans divers lieux 'en faisant de la conscience de quelques héros

privilegiés le lieu commun où des actions dispersées vivent sans être présentes et n'en retentissent pas moins sur la conduite des autres personnages'.<sup>12</sup>

Ben Jelloun s'est forgé un style qui lui est propre. Il y reste tellement fidèle qu'on reconnaît son écriture et son univers romanesque dès qu'on a lu un ou deux de ses romans. En effet, certains thèmes qui lui sont chers comme le discours historique, la religion, la vie spirituelle et mystique, le culturel et l'interculturel, le politique, l'érotisme et la condition féminine sont très fréquents dans son oeuvre.<sup>13</sup> L'espace dans lequel se meuvent les personnages est lui-même un espace familier au lecteur. Le lieu principal d'action est souvent le Nord du Maroc et c'est d'abord Tanger. Certaines villes comme Arbaoua, Azilah, Chaouen ou Melilla sont évoquées dans leur rapport avec un souvenir particulier des personnages. Fès est également un lieu d'action privilégié dès qu'il s'agit de remonter jusqu'à l'époque coloniale. Certaines figures historiques comme Abdel Krim Alkhatabi ne surgissent que furtivement, mais leur apparition est emblématique. Certes, dans *L'Enfant de sable*, l'action se passe aussi dans le Sud du Maroc, mais elle est liée à l'évocation d'une figure historique légendaire, celle de Ma Elaynin.

#### Du réalisme au mythe personnel dans le roman marocain

La dimension réaliste du texte romanesque jellounien se lit en filigrane. Pour comprendre le présent, le passé est nécessaire, voire incontournable. Il sert non seulement à expliquer une situation actuelle mais aussi à entrevoir les contours de l'avenir. L'avant explique le pendant qui, lui-même, permet de rendre prévisible l'après. Pour retrouver sa lucidité, le personnage doit remonter le cours de l'Histoire, faire son introspection, se ressourcer: 'Il [Salim] était parti à Chaouen pour voir clair en lui-même [...] confronter les images du présent avec celles du passé...' (*La Nuit*, p. 289).

Tant au niveau du choix des thèmes qu'à celui des techniques d'écriture, le lecteur note aisément que, de *L'Enfant de sable* à *La Nuit de l'erreur* en passant par *La Nuit sacrée* et *L'Homme rompu*, il y a une continuité de ton indéniable. L'action du roman se passe visiblement dans trois villes marocaines à des moments bien déterminés: Fès

vers 1950, Tanger au lendemain de l'indépendance et Chaouen actuellement. Les détails sur le Maroc abondent. C'est un pays qui allie tradition et modernisme et qui évolue partout, exception faite, semble-t-il, pour Tanger, ville mythifiée de Ben Jelloun:

Fès est préservée, Marrakech est protégée. Casablanca est adorée, Laayoun embellie, Settat reconsidérée et développée. Et Tanger est laissée à Zina pour qu'elle en fasse la poubelle du pays. (*La Nuit*, pp. 104-05)

*La Nuit de l'erreur* est un ensemble de micro-récits reliés par un fil ténu. Mais dans chaque récit, plusieurs sujets d'actualité sont abordés: le dernier récit par exemple qui n'est en lui-même qu'un épilogue traite des questions propres à la la presse quotidienne (événements nationaux et faits divers).

Dans *La Nuit de l'erreur*, Ben Jelloun a parfois l'étoffe d'un sociologue. Son regard est constamment porté sur la société, sur les valeurs ancestrales et sur les nouvelles valeurs. L'espace mis en scène est typiquement marocain. La halqa, cercle formé par des spectateurs-auditeurs autour d'un conteur ou d'un diseur de bonnes paroles, est une sorte de théâtre en plein air sur une grande place publique des grandes villes, Marrakech en l'occurrence. En plus du divertissement, beaucoup de messages y sont directement transmis: savoir ancestral, sagesse et critique sociale. A travers la vie de Zina, c'est l'histoire d'une génération qui est racontée, une génération qui doit être sur ses gardes pour échapper à l'emprise du modernisme excessif et à tous les maux qui la menacent. Ainsi Histoire et fiction se mêlent. Le café est un autre espace public, un autre lieu de rencontre, de divertissement et d'échange d'informations. C'est un nouvel espace maghrébin qui traduit l'influence de la culture occidentale sur les pays du monde arabe. Le Maroc est bien au carrefour d'au moins deux cultures.

Le roman maghrébin puise constamment dans la mythologie universelle. *Nedjma* de Kateb Yacine a été l'un des premiers textes à ouvrir cette voie en remontant le passé lointain de l'Algérie (Kéblout, les Numides etc.). Khatibi, lui, exploite le mythe de l'androgynie dans *La Mémoire tatouée* et dans *Le Livre du sang* et Ben Jelloun n'est pas en reste: le mythe d'Eraclès est à l'honneur dans *La Nuit de l'erreur*. Mais ce romancier ne se contente pas de puiser dans la mythologie universelle; il crée son

propre mythe. Les thèmes qu'il développe dans son oeuvre et les espaces qu'il y met en scène sont obsessionnels: Tanger, par exemple, devient un personnage reparaissant, une source d'inspiration intarissable, une baguette magique. Pour Salim, Zina se confond d'ailleurs avec cette ville: 'Dans son esprit, [elle] a pris les traits de cette ville en décadence...' (*La Nuit*, p. 304). Elle devient elle-même une histoire, une légende: 'Pourquoi cette Zina, moitié homme, moitié légende... ?' (*La Nuit*, p. 223). Le récit tend en définitive à se ramener à cette signification et l'onomastique se met absolument au service du romanesque.

### Onomastique et mise en texte du social dans le roman marocain

L'onomastique joue un rôle fondamental dans sa création romanesque de Ben Jelloun. Comme dans ses récits antérieurs dont l'action se passe au Maroc (*Harrouda*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* et *Jour de silence à Tanger*), ce qui est remarquable dans *La Nuit de l'erreur*, c'est le choix des noms et des prénoms des personnages. Ils sont bien ancrés dans la réalité sociale, historique et culturelle du pays. Ils sont représentatifs de la société marocaine qui, depuis les années cinquante, connaît des mutations.

Qu'ils désignent des personnages féminins comme Zina, Kenza, Houda, Batoule, Kelthoum, Zineb ou des personnages masculins comme Abid, Bachar, Bilal, Salim, les noms ont une forte connotation culturelle et religieuse. Ce sont pour la plupart des noms qui trouvent leurs modèles dans la tradition musulmane. Quand ils n'ont pas une valeur générique universelle comme Bachar (Homme), Abid (Serviteur de Dieu, Ermite), ils évoquent, comme Bilal, ceux des compagnons illustres du prophète Mohammed, que le salut soit sur lui. Certains noms propres à la culture occidentale comme Carlos, Tarzan etc. deviennent sous la plume de l'écrivain des surnoms dès qu'ils passent dans notre culture.

Derrière tous les noms de femmes citées, se profile la condition de la femme marocaine contemporaine telle qu'elle est représentée par Ben Jelloun. Celle-ci refuse d'être un simple objet de désir: 'Je ne suis plus la femme que tu as connue, déclare Zina à Salim. J'ai découvert la force de la foi' (*La Nuit*, p. 270). Mais derrière le

parcours initiatique de Zina, se découpe une tranche de vie de l'écrivain qui, après avoir passé son enfance à Fès, s'installe avec ses parents à Tanger. Cet épisode de sa vie est déjà évoqué dans *Harrouda* et *Jour de silence à Tanger*. A chaque fois, l'autobiographique revêt une nouvelle forme et sert de prétexte pour peindre une société en perpétuelle mutation, pour créer un effet de réel. Ben Jelloun s'évertue aussi constamment à suggérer une nouvelle manière de lire le social et de corriger les moeurs, mais, comme nous venons de le noter, il finit par faire du passé un mythe personnel.

Conçue pendant la 'nuit de l'erreur', une nuit sans amour, Zina devient l'incarnation de l'adultère, du 'zina', du Mal. Le substantif 'zina' est à l'origine un adjectif qui veut dire littéralement 'belle physiquement'. Zina est la seule femme qui tient tête à l'homme. C'est un être énigmatique, mystérieux, étrange, protéiforme. Elle est le pivot dans le roman et elle cause le malheur de tous ceux qui l'approchent. Elle fréquente les différentes sphères sociales et incarne à chaque fois un amour impossible. Elle séduit et détruit. A la fin du récit, elle est désignée comme un personnage fantastique, comme une 'ghoula' (une ogresse), une Aïcha Kandicha des contes maghrébins. Seul Salim échappe à son emprise (cf. le chapitre 'Chaouen-Chérifa-Zina') et toutes ses victimes sont conscientes du risque qu'elles courent en l'approchant.

D'autres thèmes et motifs sont propres à rendre compte de l'imaginaire du monde arabo-musulman. La nuit et sa dimension symbolique, l'initiation à la vie et aux joies de l'amour avec 'cinquante filles' etc. évoquent l'univers des *Mille et une nuits*. En fait, Ben Jelloun utilise l'intertexte en jouissant pleinement du plaisir de créer son propre texte. Il lui arrive même de citer explicitement les *Mille et une nuits*:

Salim repense à cette légende et se dit: 'C'est le même principe que celui des Mille et Une Nuits. 'Raconte-moi une histoire ou je te tue'. C'est cela la littérature: une lutte à mort contre la mort!' Ainsi Zina aura été toutes les femmes pour les besoins d'un conte trouvé dans les eaux mêlées du Détroit de Gibraltar, là où l'Atlantique et la Méditerranée se rencontrent. (*La Nuit*, p. 305)

Il lui arrive aussi de traiter le thème du soufisme (sans doute moins amplement que Khatibi et Meddeb) et de mettre dans la bouche de son personnage central des prières du grand maître soufi, Ibn Arabi – surtout dans le chapitre intitulé 'Zina' (*La Nuit*, p. 277).

Traces autobiographiques et évocation de l'histoire du Maroc, du moins de quelques événements marquants qui restent gravés dans la mémoire des personnages, sont une constante dans les récits de Ben Jelloun et de Khaïr-Eddine. Pour Ben Jelloun, le cadre géographique évoqué demeure Fès et les villes du Nord. C'est à travers le souvenir du personnage principal (enfance, jeunesse, âge adulte et situation actuelle) que s'esquisse l'histoire de notre pays sous forme de flashs. Collaborateurs et nationalistes se côtoient pendant le protectorat français et espagnol: les premiers, arrivistes, profitent de la situation pour s'enrichir rapidement, pour faire fructifier leurs affaires et défendre leurs intérêts; les seconds souffrent mais résistent et se sacrifient pour défendre la cause nationale. Au sein de la même famille se trouvent des ennemis déclarés: le père de Zina s'engage corps et âme aux côtés des nationalistes alors que son frère, l'oncle de Zina, met son commerce au dessus de toute considération.

Khaïr-Eddine, à son tour met à nu les tares de la nouvelle société marocaine dans *Légende et vie*. Déjà, dans *Une Odeur de mantèque*, il fait essentiellement la satire de la nouvelle société commerçante: 'la maladie des riches, fait-il dire à l'un de ses personnages, c'est de ne pas avoir une minute à eux'.<sup>14</sup> Certains thèmes dominants dans ce roman comme le banditisme et la vengeance reviennent dans *Légende et vie*.

Comme chez Ben Jelloun, on note dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine une tentative de reconstituer le passé. La figure du héros nationaliste est mise en relief par celle du traître, personnage typique qui a existé dans la société marocaine sous le protectorat: Haïda Moys, comme Hmad N'akkos dans *Une Odeur de mantèque*, n'est qu'un prototype du collaborateur, 'un de ces multiples agents que le colonialiste manipulait' (*Légende et vie*, p. 74). Agoun'chich, quant à lui, est l'incarnation de l'héroïsme. Toutefois, il faut noter que ce qui caractérise les personnages de Khaïr-Eddine c'est

leur force et leur obstination même dans la trahison: 'Tant que je vis, dit Ahmed N'akkos, je me défends, mais une fois mort, mon corps ne sera plus qu'un emballage de viande pourrie' (*Une Odeur de mantèque*, p. 100).

### Réactivation des mythes et situations fantastiques

On assiste dans le roman marocain à une mise en scène du sacré et du profane qui se côtoient, à une représentation des superstitions qui trouvent leurs origines dans le passé lointain du Maghreb. L'on note constamment la présence de personnages mythiques, fantastiques ou légendaires et ce sont en fait les mythes et les légendes qui abolissent les frontières entre le merveilleux et le réel. Mais les personnages incarnent d'abord la culture marocaine; ils sont tous des hommes-récits comme aurait dit Todorov et la tâche de l'écrivain consiste à varier les motifs en s'inspirant du patrimoine culturel universel.

Le Sud du Maroc est glorifié par Khaïr-Eddine. C'est un sud 'avancé [...] économiquement et peut-être aussi culturellement' (*Légende et vie*, p. 24). Il est le 'point de convergence heureuse de deux cultures, la berbère et la négro-africaine' (*Légende et vie*, p. 19). Il résiste aux 'influences négatives des métropoles du Nord victimes de l'aliénation extérieure' (*Légende et vie*, p. 19). De même la langue berbère, le tachelhit plus précisément, est volontairement choisie comme un moyen d'encrage dans le réel. La plupart des noms des personnages et des lieux sont berbères: Agoun'chich est un surnom qui veut dire en chleuh 'tronc d'arbre mort' (*Légende et vie*, p. 28), Sidi Hmad Ou Moussan'Tzerwalt est le nom d'un saint de la région (*Légende et vie*, p. 36), les 'Itrkiins' (*Légende et vie*, p. 46) est le nom qui, dans cette langue, désigne les Turcs etc. Quant aux noms des lieux, on peut citer 'Azro Wado' qui signifie 'la pierre du Vent' (*Légende et vie*, p. 23) et 'Tamda n'Ouaqqa' qui veut dire littéralement 'la mer intérieure' (*Légende et vie*, p. 22). Mais le songe, le rêve et l'hésitation (qui persiste tout au long des pages 64-89) sont des motifs qui légitiment l'existence du mystérieux et du fantastique dans *Légende et vie*.

En s'inspirant de la mythologie grecque, Khaïr-Eddine crée un nouveau mythe, celui de l'homme du Sud. Le jeune homme qui rentre au pays après vingt ans d'absence se

compare d'ailleurs à 'Ulysse d'Ithaque maudit par Poséidon' (*Légende et vie*, p. 21) et la forme du roman rend bien compte des pérégrinations du héros et de son compagnon le violeur. Chaque chapitre correspond à un nouvel épisode de leur aventure et la plupart des chapitres s'achèvent ou sur un départ ou sur une arrivée de ces deux protagonistes. On relève aussi le mythe de la licorne, 'tgmartis'mdal, littéralement: jument des cimetières' (*Légende et vie*, p. 30), qui, dans l'imaginaire populaire, représente les forces du Mal. Certaines coutumes comme la fête des 'Im'a'achars' (*Légende et vie*, p. 45) et la séduction sous le 'Targant n'tmghriwin' ou l'arganier des mariages', souligne l'auteur, 'se perd[ent] dans les arcanes d'une mythologie typiquement méditerranéenne' (*Légende et vie*, p. 42).

Ben Jelloun, lui aussi, interroge l'Histoire et la mythologie universelle: l'Homme du songe accompagné des Papillons carnivores est une nouvelle version du mythe grec d'Hercule. En réécrivant ce mythe l'auteur rappelle l'appartenance civilisationnelle du Maroc au bassin méditerranéen. Notons également que le conte fantastique est une autre veine puissante qu'exploite le roman jellounien. L'auteur en est bien conscient: 'Même si on n'est pas superstitieux, même si on ne croit pas les contes fantastiques, il est conseillé de faire attention aux mots qu'on prononce' (*La Nuit*, p. 101).

Il imagine des situations purement fantastiques. Le noir et le ténébreux évoquent l'erreur, la faute, le Mal. La main coupée du scribe qui avait trahi son maître est également un bel exemple de motif fantastique (il s'agit de l'animation de l'inanimé: une main sans bras se promène et aide Zina à sortir du puits des souvenirs). L'homme du songe en est un autre. Il est présenté comme un être surnaturel, comme 'une apparition' dans les Grottes d'Hercule; c'est un homme très puissant avec qui doivent faire l'amour quatre filles avant de partir à la recherche de la source du temps et de lumières et échapper à la malédiction. Le romancier met aussi en scène le destin de l'homme et de la femme tiraillés entre le plaisir intense qui, souvent, verse dans le tragique, et la vie ascétique qui assure la sérénité et la plénitude. Le dernier chapitre intitulé Salim est, à cet égard, très révélateur.

Ben Jelloun – il n'est pas le seul à le faire – varie ses sources d'inspiration et utilise au maximum les richesses de sa vaste culture, essentiellement celles du patrimoine

culturel marocain, dont le proverbe. En effet, figé au niveau de la forme, le proverbe demeure l'un des aspects dynamiques de la culture maghrébine. Il est souvent réactivé, réactualisé, contextualisé. Nous pouvons même le considérer, pour sa dimension didactique, comme l'esprit de notre culture. Il faut être du pays, du moins du Maghreb pour pénétrer le sens de nos proverbes. Celui-ci 'On ne sort pas du hammam tel qu'on y est entré' (*La Nuit*, p. 271) en dit long sur la portée du genre dans le discours marocain. C'est grâce aux proverbes, aux noms du terroir (anthroponymes et toponymes) que s'opère l'ancrage culturel, mais c'est aussi grâce aux noms étrangers à connotation occidentale (français, espagnols etc.) et à l'intertextualité que les romans maghrébins, dont ceux de Khaïr-Eddine et de Ben Jelloun, assurent à la fois leur spécificité et leur universalité et s'imposent comme un moyen efficace de renforcer l'interculturel.

### Clôture et moralité dans le roman

Chacune des clôtures des deux textes qui font l'objet d'étude ici est en elle-même l'annonce d'un possible narratif. La scène finale de *La Nuit de l'erreur* constitue, comme c'est le cas de beaucoup de romans maghrébins contemporains, une sorte d'ouverture; elle annonce d'autres épisodes d'une histoire qui tire à sa fin.

Chez Ben Jelloun, le roman devient une série de contes qui se superposent ou s'enchevêtrent. La fin d'un chapitre correspond parfois à la fin d'un conte. Ainsi le chapitre intitulé 'Tarzan' qui raconte la vie d'un manchot s'achève sur une moralité: 'Tarzan n'avait pas de chance avec les femmes. Il en tira une leçon qu'il gardait pour lui-même: les femmes sont cruelles et les hommes sont lâches' (*La Nuit*, p. 90).

Le dernier chapitre, intitulé 'Salim', n'est rien d'autre qu'un bilan de la vie des personnages de *La Nuit de l'erreur* fait lors d'une rêverie de Salim installé au Café Central de Tanger (*La Nuit*, p. 301): 'Il est Salim, quarante deux ans, séparé de Fatéma' (*La Nuit*, p. 306); 'Avec Fatéma, ce n'était pas de l'amour. Avec Zina, c'était du roman' (*La Nuit*, p. 308). Mais c'est le départ qui devient un leitmotiv dans ce chapitre final:

Partir d'abord, revenir ensuite [...]. Partir, ne plus se retourner, aller loin, brûler ses souvenirs, en tous cas ceux liés à Tanger et à sa jeunesse [...]. Partir avec tout cela dans une immense valise et oublier d'où l'on vient... (La Nuit, pp. 306-07)

La fin de l'épilogue de *La Nuit de l'erreur* est beaucoup plus éloquente à cet effet. Dahmane, personnage aussi énigmatique que Zina et conteur perspicace à qui l'auteur délègue le pouvoir de réfléchir sur le rôle que joue un romancier, s'interroge sur le rôle des personnages d'un récit et sur sa vie de conteur:

Qui sommes-nous, au fond ? Nous faisons de la contrebande des mots, des phrases et images, nous trafiquons des métaphores qui donnent à rêver, qui font croire aux gens que la vie est belle ailleurs; nous fabriquons des contes avec les matériaux des autres; nous puisons dans la vie des vies et nous nous constituons un répertoire d'histoires plus ou moins invraisemblables. Nous allons partout les raconter. Les gens nous croient et nous leur mentons pour leur faire plaisir. Ils ont besoin de nous. Nous avons besoin d'eux. (La Nuit, p. 312)

La fin de ce roman est évidemment symbolique: Zina incarne la beauté et la cruauté mais aussi la menace de la débauche qui pèse sur la jeunesse paysanne du Nord marocain.

La fin de *Légende et vie* est également on ne peut plus symbolique: Agoun'chich se rend à l'évidence: il cesse de mener la vie héroïque d'antan et ne peut d'ailleurs faire autrement. Le légendaire et le mythique semblent avoir fait leur temps:

Tout lui semblait désormais terminé... 'Le monde est fini, pensa-t-il' à plusieurs reprises. Mon monde à moi est enterré comme ma mule. Dieu! Faut-il que je devienne comme les autres, un homme ordinaire, moi qui n'ai rien à voir avec eux et qui combatis toute ma vie pour la justice' [...].

Le jour même, il enterra ses armes à côté de sa mule et prit le car pour Casablanca. (*Légende et vie*, p. 159)

Il est clair qu'Agoun'chich représente une génération arrachée à son espace habituel, à sa vie traditionnelle, à ses valeurs. La fin du récit est sans conteste balzacienne: 'A nous deux Casa!', pourrait dire ce personnage. Elle annonce la fin d'une époque et le début d'une autre. D'un autre point de vue, elle explique en filigrane, l'anachronisme de la légende en tant que genre pur. Une oeuvre romanesque, semble dire Khaïr-Eddine, est traversée par plusieurs genres et elle est le genre qui permet le mieux à des éléments différents de cohabiter parfaitement, comme le notait Madeleine Chapsal.<sup>15</sup>

La lecture et l'interprétation d'une oeuvre littéraire varient, on en convient, selon l'appartenance culturelle et identitaire du lecteur, selon son niveau intellectuel, selon sa formation littéraire et l'époque à laquelle il appartient. Autrement dit, l'appréhension et l'interprétation d'une oeuvre dépendent de son orientation générique globale qui s'annonce dès le titre, de son contexte historique et de son degré de réactualisation et de recontextualisation. En bref, le contexte de création, de recréation et de réception d'un genre oriente dès le départ le lecteur. On est ainsi amené à se poser la question suivante: comment l'écriture romanesque reproduit-elle les modalités d'énonciation d'un autre genre (la légende, le conte, le mythe, etc.)? C'est par la transposition des codes de celui-ci, par la construction du statut de l'énonciateur et des destinataires réels et fictifs, par le choix du message adressé au lecteur-auditeur qu'elle le fait.

C'est dire que, pour assurer sa survie, le roman maghrébin s'inspire de la tradition orale en général et des contes et légendes en particulier. Depuis la nuit des temps, le conte a appartenu aux traditions orales et écrites et si l'écrit s'est toujours inspiré de l'oral, la survivance de l'oralité a été assurée grâce à la tradition écrite: les *Fables* d'Ésope, les *Mille et une nuits*, les fabliaux français, le *Décameron*, les *Cent nouvelles nouvelles*, l'*Heptameron* en témoignent. Cependant, ce qui est remarquable, pour emprunter l'expression à Raymonde Debraye Genette qui a montré l'oscillation du travail de Flaubert entre le modèle réaliste balzacien et la moralité légendaire, c'est l'écart qui existe entre la 'généricité auctoriale' et la 'généricité lectoriale'.<sup>16</sup> La longueur du roman, comme critère distinctif du genre, n'est garantie que grâce à l'intégration des micro-récits pour ne pas dire de récits brefs assez proches du conte

oral mais loin d'être stéréotypés. Somme toute, la transgression des lois du genre sont notables dans la fiction de Ben Jelloun et dans celle de Khaïr-Eddine.

### Qui raconte dans *La Nuit de l'erreur*?

L'auteur délègue le pouvoir de raconter à ses personnages. Ils prennent la parole à tour de rôle et ce, dans le but de déchiffrer l'énigme de l'identité de Zina, de connaître son histoire. L'héroïne est une narratrice protéiforme: elle se manifeste sous différents visages. Elle est détentrice d'un pouvoir surnaturel qui consiste à entrer en contact direct avec des forces invisibles. Elle est également désignée comme 'la sainte des mots et des paroles maîtresse des conteurs et des poètes' (*La Nuit*, p. 84). Une fois, elle est la sainte des paroles qui 'réparent les *coeurs*' (*La Nuit*, p. 159), une autre fois, elle est la femme aux cinq visages, la femme qui fait penser à une 'khamisa', une main coupée destinée, selon la tradition maghrébine, à conjurer le mal.

Le conte en tant que genre est mis au service du roman: les personnages sont eux-mêmes des conteurs. Le métalittéraire est à l'honneur dans le texte de Ben Jelloun. Celui-ci réfléchit sur le genre dans le récit et délègue souvent ce pouvoir à ses personnages. Il est polygraphe dans le cadre d'un même texte: il est conteur, romancier, poète, critique, essayiste, sociologue et même historien à ses heures.

Par delà les similitudes narratives et sémantiques, un lecteur repère les ruptures du roman avec le conte et la légende. On oppose un genre ancien à un genre moderne. Est-ce que les traits du conte et de la légende tels qu'ils apparaissent respectivement dans le roman de Ben Jelloun et de Khaïr-Eddine possèdent la même pertinence que dans le conte merveilleux en général et le conte populaire marocain en particulier et dans la légende du moyen âge ? Évidemment, non. Les traits qui étaient pertinents dans le conte et la légende autrefois ou qui sont pertinents même aujourd'hui quand on analyse le genre dans sa spécificité, deviennent caducs, revêtent un autre aspect et assument fréquemment une autre fonction, surtout quand on passe de la culture occidentale à la culture maghrébine et vice-versa. Il faut dire que, même lorsqu'il s'agit d'un transfert générique au sein de la même culture, les critères changent dès que le facteur chronologique entre en jeu: ce qui était autrefois pertinent ne l'est plus

aujourd'hui et l'inverse est possible. Rachida-Saïgh Boustia voit juste quand elle déclare:

L'écriture de T. Ben Jelloun est d'ailleurs largement impliquée dans cette polysémie qui fait éclater la linéarité romanesque, ses récits sont, pour un nombre non négligeable de lecteurs non avertis, d'une ambiguïté rebutante. [...]. Par exemple du fait qu'il associe, sans frontières, les techniques du roman occidental avec les procédures du conte, de la légende, du mythe, du délire [...]. Le déroulement des récits, souvent en rupture avec le conformisme littéraire, contribue à alimenter l'écart entre le roman de Ben Jelloun et les sources où il puise son langage au moins bicéphale.<sup>17</sup>

La réflexion sur les genres littéraires est un sujet de prédilection chez Ben Jelloun. Quand ce n'est pas une intervention directe de l'écrivain qui dévoile à petite dose les secrets de son métier, c'est un personnage à qui il délègue ce pouvoir qui le fait. Le théâtre, par exemple, est jugé comme 'un excellent médiateur' (*La Nuit de l'erreur*, p. 120) entre les spectateurs analphabètes et l'écrivain; et la raison d'être d'un texte de théâtre est d'être dit, joué, écouté (*La Nuit de l'erreur*, p. 120). Quant au conteur, il lui arrive d'exagérer un trait, d'ajouter quelques détails, de créer des situations nouvelles pour passer d'un conte à l'autre (*La Nuit de l'erreur*, p. 121). Le propre d'un conte chez Ben Jelloun c'est d'être une histoire inventée à partir de faits réels, une histoire qui ne cesse de se transformer en voyageant: 'Chacun a sa version, chacun a son style' (*La Nuit de l'erreur*, p. 122). Le devoir d'un conteur est d'étaler le linge sale de sa tribu (*La Nuit de l'erreur*, p. 102) et ce n'est pas un crime dans la mesure où nous devons 'devanc[er] tout le monde et di[re] ce qui ne va pas' (*La Nuit de l'erreur*, p. 102).

Selon Catherine Gallouet Schutter, c'est le roman autobiographique, forme dominante au dix-huitième siècle, que l'on retrouve chez Ben Jelloun. Toutefois, l'écriture chez cet écrivain est 'décentrée par rapport au canon'.<sup>18</sup> C'est souvent 'le récit d'une voix qui se cherche et qui dans sa démarche crée un texte hybride déplacé par rapport au 'roman français' de la tradition'. En effet, s'il n'est pas ce genre qui, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle s'impose comme 'le véhicule idéal d'une nouvelle société se détachant



du modèle aristocratique, et se tournant vers un monde concret, miroir des valeurs bourgeoises', il est du moins le récit authentique de l'être aux marges de la société, une forme de fiction qui favorise la révélation du sujet à lui-même.

C'est une écriture de la transgression au sens double du terme. Au niveau du contenu, les thèmes que développe Ben Jelloun dans ses romans sont des thèmes qui 'dérangent'. Il dénonce certaines tares de la société maghrébine: la prévarication et l'hypocrisie dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*, la corruption dans *L'Homme rompu*, la prostitution dans *La Nuit de l'erreur*, etc. Ainsi, tout trouve sa place dans la fiction de cet auteur qui peint la société marocaine en perpétuelle mutation: l'exode rural, la vie urbaine avec toutes ses exigences et ses difficultés, la vie des marginaux, la liberté d'expression et les nouvelles aspirations de la jeunesse marocaine. Tout se mêle et affleure dans le texte de Ben Jelloun: la vie quotidienne dans sa platitude, dans sa trivialité, le mytique, le mystique, le merveilleux et le fantastique: on passe imperceptiblement de la vie diurne banale à la vie nocturne mystérieuse. Par la pléthore d'idées fixes, développées sous différents angles, avouons-le, par le recours souvent aux mêmes techniques, malgré le souci de variation, le texte de cet auteur se prête admirablement à une étude psychanalytique qui nous éclairerait sur le rapport de l'auteur à ses personnages et à son écriture.

Comme dans *Légende et vie*, le récit est précédé d'un prologue et il est suivi d'un épilogue. Ces deux pans du texte servent de cadre au récit proprement dit. L'un annonce la trame du récit, l'autre fait un sort aux personnages principaux et ajoute une dernière touche au tableau déjà brossé. Le roman de Ben Jelloun constitue sans nul doute une nouvelle forme du roman maghrébin d'expression française. L'auteur est pour une pluralité de formes de sens: 'Or, lit-on, une histoire a plusieurs facettes, tout dépend de celui qui la raconte' (*La Nuit de l'erreur*, p. 171).

Tout a une place dans le roman de Ben Jelloun: l'ambiguïté des personnages et des situations, l'ambivalence du discours, le mystère, le contraste comme procédé de construction romanesque (êtres humains/êtres invisibles; ancien/nouveau; espace traditionnel (la halqa)/espace moderne (le café); colonisation/indépendance). Par sa dimension poétique, sans les vers, par son mode de narration kaléidoscopique, par la

pluralité des voix, par sa structure circulaire, le roman de Ben Jelloun affiche sa modernité.<sup>19</sup>

Un genre est, à notre sens, malgré ses traits spécifiques universels, toujours imprégné de la culture dont il est issu. La série de contes, ou de micro-récits que le roman maghrébin englobe, a une charge culturelle spécifique incontestable. Ces micro-récits, en dépit de leur version élaborée, édulcorée, donc littéraire, tirent leur essence de la vie quotidienne et de la tradition orale. Ils sont, qu'on le veuille ou non, révélateurs d'archétypes mentaux. Ainsi, même quand il écrit un roman, l'écrivain maghrébin fait du conte. Il est d'abord conteur et poète, et l'insertion d'un conte dans le roman constitue souvent un moment privilégié pour lui. Comme la scène pour Flaubert, il correspond toujours à un moment fort dans le roman.

Pour assurer sa survie donc, le roman marocain, comme tout roman maghrébin d'expression française, s'inspire du patrimoine culturel ancestral et de la réalité sociale en perpétuelle mutation. Mais le conte et la légende qu'il intègre perdent quelques-unes de leurs caractéristiques. Le conte ne conserve ni les formes canoniques de son début et de sa fin, ni la stéréotypie de ses personnages ni la facture de sa moralité. Quant à la légende, même si elle préserve certaines de ses caractéristiques essentielles, dont l'amplification des événements, elle perd le ton presque sacré de son récit. Enfin, même si notre étude du mélange des genres comme procédé esthétique dans le roman marocain actuel n'a pas été assez fouillée, elle montre que ce dernier renferme souvent de précieux détails sur l'Histoire et les mutations de la société marocaine d'une part et sur l'interaction des genres au sein d'un même genre d'autre part. Nos écrivains marocains de langue française semblent être plus à l'aise quand ils produisent un texte où la notion de genre ne retient pas l'élan de leurs forces créatrices.

## Notes

<sup>1</sup> 'L'origine des genres' in *Les Genres du discours* (Paris: Seuil, 1978), p. 44.

<sup>2</sup> Pour certains modernistes, dont Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), p. 136, cité par T. Todorov, *op. cit.*, p. 45: 'seul le livre existe, il n'appartient à aucun genre'.

<sup>3</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 47; p. 45.

<sup>4</sup> André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (Paris: Gallimard, 1925), p. 185.

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Editions du Seuil, 1989), p. 179. S'agissant de l'étude des écarts, précise-t-il toujours, il est à noter que 'dans un genre lié à des conventions régulatrices, tout écart équivaut à une violation des règles admises, c'est-à-dire – dans la mesure où les règles en question ne sont pas constitutives mais purement régulatrices – soit à un affaiblissement de règles existantes, soit à l'adjonction d'une ou de plusieurs règles nouvelles, soit même à l'introduction d'un jeu complet de règles nouvelles'.

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, pp. 184-85. L'auteur ajoute: 'abstraitement, tout texte relève de [...] quatre logiques [génériques]: tout texte est en effet un acte communicationnel; tout texte a une structure à partir de laquelle on peut extrapoler des règles ad hoc; tout texte (sauf à rechercher quelque Urtexte introuvable) se situe par rapport à d'autres textes, donc possède une dimension hypertextuelle, tout texte enfin ressemble à d'autres textes. Cela ne veut pas dire, conclut-il, que tous les niveaux soient également pertinents pour tous les textes. La création d'un texte implique déjà des choix: il n'existe pas de texte nu, ni de degré zéro de l'écriture...'

<sup>7</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 185.

<sup>8</sup> Tout renvoi à ces deux oeuvres se fera respectivement, dans le corps de notre texte, à Mohammed Khaïr-Eddine, *Légende et vie d'Agoun'chich* (Paris: Seuil, 1984), et à Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur* (Paris: Seuil, 1997). Nous indiquerons le titre en abrégé et la page quand il s'agit du premier (*Légende et vie* pour *Légende et vie d'Agoun'chich*), et nous écrirons soit *La Nuit* suivi de l'indication de la page, soit le titre *La Nuit de l'erreur* tel qu'il est pour éviter toute confusion avec *La Nuit sacrée*, chaque fois que le texte de Ben Jelloun est cité.

<sup>9</sup> Abdellah Hammouti, 'La légende dans *Légendes africaines* de B.B. Dadié et *Légende et vie d'Agoun'chich* de M. Khaïr-Eddine', *Itinéraires et contacts de cultures*, 26 (1998), 113-29.

<sup>10</sup> Bassirou Dieng, 'Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais: mythes, épopées et romans', in *Biennale des lettres* [Dakar], 12-20 décembre 1990, p. 95.

<sup>11</sup> J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 79.

<sup>12</sup> André Lagarde et Laurent Michard, *XXe siècle*, édition mise à jour avec la collaboration de Raoul Audibert, Henri Lemaître et Thérèse Van Der Elst (Paris: Bordas, 1962), p. 284.

<sup>13</sup> Cf. Abdellah Hammouti, 'L'image de la ville dans *Jour de silence à Tanger* de Tahar Ben Jelloun', in *Revue de la Faculté des Lettres d'Oujda*, 6 (1996), 25-35. Nous partageons le point de vue de Rachida-Saïgh Bosta qui note que la littérature maghrébine est, à ses heures, une célébration de la mémoire collective (chants, proverbes etc.), que les discours social et idéologique ont, dans un premier temps, constitué un antidote contre la dépossession culturelle et un moyen de valorisation culturelle et identitaire, et qu'actuellement on assiste à un déplacement d'intérêt de la réception critique qui opte pour une lecture du fonctionnement poétique de la langue, de l'écriture, du mythe, de l'imaginaire, bref pour une lecture polysémique où le recours à l'interdisciplinarité est de rigueur: anthropologie, structuralisme, linguistique, psychanalyse et sémiotique.

<sup>14</sup> *Une Odeur de mantèque* (Paris: Seuil, 1976), p. 89.

<sup>15</sup> *Les Écrivains en personne* (Paris: Julliard, 1973), p. 237.

<sup>16</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 147.

<sup>17</sup> 'Esquisse d'une réflexion sur l'approche de l'interculturalité dans la littérature maghrébine de langue française' in *L'Interculturel au Maroc, Arts, langues, littératures et traditions populaires*, Actes de la journée d'études organisée par le G.E.M. [Groupe d'études Maghrébines] et le D.L.L.F. à la Faculté des Lettres de Rabat, février 1992, p. 49.

<sup>18</sup> 'Nouveaux dilemmes du roman: Tahar Ben Jelloun' in *Francophonie plurielle*, Actes du Congrès du Conseil International d'études francophones tenus à Casablanca du 10 au 17 juillet 1993, direction et présentation de Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (Canada: Hurtubise, HMH, 1995), p. 105.

<sup>19</sup> L'incipit et la clôture du roman sont à la fois des promesses de conteur et une célébration de l'attente de la lumière.

## Narrateur et narratologie à travers la mimésis littéraire

par Pius NGANDU Nkashama

La narratologie est une discipline récente, qui n'a pas encore fait découvrir toutes ses performances. Il est vrai que dans le roman occidental, la question majeure concernait principalement les modalisations possibles, depuis que les études sur la 'logique du récit' avaient fait apparaître un intérêt croissant pour la textualité et surtout pour la 'pratique du texte'. Lorsque les préalables méthodologiques sont appliqués à l'objet littéraire africain, ils font découvrir des hiatus qui peuvent aller jusqu'à des complexités dans l'interprétation qui peut en être faite.

Une telle problématique n'implique pas simplement les définitions et les principes de base, à partir desquels justement peuvent être dégagées des thématiques éventuelles. L'objet par lui-même est déjà suffisamment identifié par ses propres topiques, pour qu'une méthode référentielle soit à énoncer dans le contexte de la narratologie.

L'étude proposée ici essaie de montrer la mise en forme des modalités narratives à travers l'écriture fictionnelle. Elle s'appuie sur les focalisations, terme qui sera à préciser au cours de l'analyse, pour que les résultats auxquels elle pourrait conduire soient à prendre comme des préliminaires déterminatifs. Dans le cas des œuvres contemporaines, la *mimésis* telle qu'elle est invoquée ici renvoie simultanément au mimétique et à l'analogique, et c'est dans ce sens qu'il conviendrait de prendre les paradigmes proposés tout au long de ce commentaire. Le paradigme du récit de Tierno Monénembo servira pour interpréter ces préalables dans une pratique de lecture cursive.

### 1. Les *Ecailles du ciel*: une narration projective

Deux termes traversent un grand nombre d'études contemporaines consacrées aux textes du roman africain: discursivisation et narrativisation. Les questions que ces textes soulèvent ne concernent pas seulement la mise en forme des récits, ni même les

techniques et les références narratives telles qu'elles peuvent être décrites dans le roman dérivé d'autres cultures. Au-delà des typologies logiques, il faudrait voir les procédures qui sont pratiquées au travers du discours fictionnel. La critique scolaire a souvent tendance à étendre les concepts à des 'postulations de sens' qui conduiraient à une théorie littéraire subséquente. La démarche est exacte, et elle implique la reprise des modalités réelles de narrativité.

Ici cependant, ces modalités servent plutôt de stratégies pour une opération toute différente sur les langages. Les catégories de la narration, du fait de leur réflexivité, reviennent au niveau des procédures stylistiques, comme pour les remettre en question. Ou mieux encore, elles les dévoilent dans leur propre efficience, transposant ainsi la distance textuelle à des ruptures fondamentales de la spatialité et de la temporalité. L'écart indique précisément l'intentionnalité de la mise en jeu des langages: un processus d'historicisation.

Les événements narrés apparaissent selon un ordre identique tout au long de cette séquence chronologique à l'intérieur de laquelle la syntagmatique de la 'logique du récit' permet de conduire vers un discours sur l'Histoire. Et plus concrètement, une 'écriture de l'Histoire'. La similarité et la sélectivité n'en constituent pas moins des critères de métonymisation. Elles projettent le 'moment tensif' en une 'attente de significations'.

En prenant le parcours thématique sur le modèle d'un axe d'analyse textuelle, la pratique privilégie souvent l'historicité en tant que modalité pour assumer le temps, mais également la manière dont sont transmises les passions, les expressions qui les interprètent, autant que les modulations qui les diffusent au travers des mythologies, ou simplement des systèmes des mythes historiques.

Au sens premier, les textes de Monénembo ont souvent été considérés comme des récits complexes, qui présentent un narrateur pluriel, ou plutôt des narrateurs multiples. Ceux-ci se superposent les uns sur les autres, en même temps qu'ils répercutent les significations des contextes à l'intérieur desquels le récit peut se déployer. Il en a été ainsi pour *Les Crapauds-brousse*, mais c'est à partir de

*Pelourinho* que la problématique de la narratologie est devenue une question majeure de l'écriture romanesque.

Cependant, de toutes les lectures établies, il n'a été proposé aucune hypothèse plausible concernant cette même thématique de la narrativisation. Certes, dans l'heuristique de ce qui se fait ailleurs depuis *Les Soleils des indépendances*, la critique scolaire semble avoir banalisé l'interprétation sur les interférences textuelles entre l'oralité et l'écriture. Des thèses généreuses ont relevé, exemples et paradigmes à l'appui, les tournures, les expressions, les locutions autant que les axiomes, les proverbes ou même les contes de l'oralité. Il est facile d'aligner les parallélismes des figures, et de proposer des grilles de lecture qui répondent aux exigences des méthodologies dans la pratique des textes. En effet, il n'existe pas encore d'étude susceptible de porter de telles considérations à leur dimension théorique.

Une énumération des formules oratoires permettrait d'explicitier le contexte de ces 'productions de langages':

- n'en croyez pas si le cœur vous en dit,
- écoutez et oubliez,
- une douleur que je ne tiens pas à vous communiquer,
- je vous dirai comment, je vous parlerai, je vous conterai, j'évoquerai aussi,
- 'Makan par exemple répondrait: "Chut ! Ne réveillez pas les morts"',
- le hasard a réuni dans ma mémoire,
- moi qui vous parle, je n'aurais rien à dire; je vous parle,
- il nous appartenait, nous apprendrons seulement que,
- il me suffisait; n'avait-il pas l'habitude de dire,
- il vous arrive à vous autres,
- on saura aussi que...

*Vous* et *nous* se succèdent selon un ordre bousculé d'interlocution, et parfois à l'exemple d'une sorte de divagation verbale intentionnelle. Le *on* neutre intervient souvent pour marquer les transitions entre les séquences.

Une analyse des occurrences serait possible. Elle dégagerait les déictiques subjectivés, mais également les expressions illocutives par lesquelles est rendue la 'parole de l'Histoire', jusqu'à l'avènement de la 'voix sans visage' qui apparaîtra à la fin du récit. Dans cette même séquence, viendra le 'jugement de la postérité' qu'elle représentera avantageusement. La mémoire demeure l'espace interférentiel de la figurativité: 'on saura peut-être un jour' (p. 23), 'le vieux Sibé en savait quelque chose', les 'voix d'enfants récitant le Coran' (p. 40), 'personne ne saura' (p. 141), 'encore dans les mémoires' (p. 135), 'on se souvient' (p. 131)<sup>1</sup>. À noter aussi les nombreux phatiques connotatifs 'je dis'. Ils annoncent souvent une situation initialisée, ou une séquence chronologique particularisée. Progressivement, à mesure que les technologies sont introduites à l'intérieur de la narration, une nouvelle 'parole' verra le jour sous la forme de la radio nationale. Il suffira de noter: 'la radio nationale dira' (p. 147), 'la radio nationale nous apprendra' (p. 149).

L'étude présentée ici s'arrête à une 'lecture cursive' du premier chapitre de *Les Ecaillés du ciel*. Elle aurait pu utiliser l'appareil didactique de la 'critique littéraire', et dégager en même temps des procédures thématiques, ainsi qu'il en a été fait mention dans les bibliographies conséquentes. L'objet de la recherche se situe pourtant ailleurs. À partir du système de contrôle de l'écriture fictionnelle, il apparaît que les mécanismes mis en jeu excèdent souvent les objectifs de l'événementialité, pour accéder au niveau d'une véritable discursivité historique. La thèse ainsi énoncée ne doit être considérée comme telle, que si le questionnement produit une méthodologie adéquate. Au moment où commence le récit, Koulloun le narrateur présumé et précité affronte la mort, à la périphérie du village Kolisoko en ruines. Il se trouve au terme du parcours de narrativisation, et la même séquence sera reprise intégralement et en itération en tant que sanction finale du discours fictionnel. La mort l'avait poursuivi à la manière d'une épreuve initiatique, jusqu'à lui faire découvrir la 'théorie de la parole' sous la forme d'une 'voix sans visage'. Il s'agit en synecdoque de la 'voix du vieux Sibé', mais également, en figurativité énonciative, de la 'voix' de tous les griots qui avaient constitué l'itinéraire du conte, vers une 'écriture de l'Histoire'. Le récit se projette sous la forme de la 'mort du narrateur', ou plutôt, celle d'une reproduction de la réalité à l'intérieur du paradigme de l'existence en désintégration.

Le récit s'ouvre sur une formule qui se voudrait incantatoire, mais qui en fait, oriente la lecture du texte dans un sens prédéterminé. Il convient d'observer que le début constitue une clôture dans la narration, effectuant du même fait une circularité de la parole par une intemporalisation du temps grammatical au moyen du futur aspectuel.

Plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés....

N'en croyez rien si le cœur ne vous en dit. Je ne vous demande pas de croire. Je ne vous parle pas de Dieu ni de ses répliques diaboliques. Je vous parle d'hommes qui aimaient la vie à une époque où la vie se moquait bien des hommes. Je vous parle de la terre, amère comme elle ne l'a jamais été... Il faudra bien tôt ou tard restituer la parole au bidonville de Leydi-Bondi. Écouter les battements mats de son cœur d'argile. Mesurer les pulsions folles de son influx secret. (p. 13)

Et à la fin du récit, la narration se renferme sur elle-même en une manière de circularité tragique.

Moi, Koulloun, je suis encore là, couché sur les ruines de Kolisoko, non loin du colatier, immobile comme un boa en digestion, le gosier sec, l'esprit léthargique, boudant les racines du passé, craignant les fruits de l'avenir [...]. Une inertie glacée s'empare de mon corps, de mes pensées, de mes souvenirs. Comme si, saisie par quelque gigantesque frein intersidéral, la terre s'était arrêtée, fatiguée de tourner en rond. (p. 193)

Les deux images caractéristiques de la narration:

- celle de la digestion (celle du boa mythique): le cycle des aliments (plantes) qui partent de la terre et qui retournent à la terre;
- celle de la terre qui tourne en rond: elle produit le mouvement qui à son tour, engendre l'univers dans sa totalité.

La narration projective se réalise par les interférences constantes à la relation destinataire-destinataire: 'n'en croyez rien'. Ils deviennent des partenaires dans l'énonciation: 'je vous parle de la terre, amère comme elle ne l'a jamais été...' (p. 13).

En réalité, la référence la plus immédiate ne se fait pas aux personnages du récit, mais à une parole non personnalisée, celle qui est accordée au 'bidonville': 'il faudra bien tôt ou tard restituer la parole au bidonville de Leydi-Bondi. Écouter les battements de son cœur d'argile' (p. 13). Il ne s'agit pas seulement d'une 'allégorie', mais davantage encore, d'une discursivisation: la mise en forme d'un discours qui met en contexte à la fois l'espace et le temps.

Il est possible de relever des figures anthropomorphiques, comme s'il fallait tout 'humaniser', en accordant à la terre des réflexes et des pulsions corporelles: 'mesurer la pulsion folle de son influx secret'. L'histoire ici ne se relate pas pour des 'besoins d'archives', car 'rien ne mériterait d'être conservé'. Or précisément, selon les hypothèses scolaires, l'écriture est par excellence le lieu où s'accomplit l'histoire. Ici, 'tout y pourrait avant même d'exister'. L'écriture s'inscrit ainsi dans un arrachement constant au temps par la *parole*.

L'incipit insiste en permanence sur cette rupture dans le temps de la parole: 'écoutez et oubliez'. L'écriture qui ne devait apparaître qu'à l'exemple d'une forme abstraite et 'insensible' de communication, se fait ici à travers des sentiments et des pressentiments: 'ce serait plutôt une douleur'. Seule la mémoire se donne comme un 'espace d'existence'.

L'inversion de la métaphore spatiale joue ici un rôle déterminant, car les termes de comparaison sont repris à l'envers: 'je suis fait de Leydi-Bondi, de sa boue, de ses mots de sucre fermenté, de ses hommes pétillants et troubles' (p. 14). Le narrateur ne s'identifie pas seulement à la terre. Il ne s'assimile pas, il ne se rapproche pas des images évoquées. Il 'est' la terre. Le 'je' pronominalisé dépasse la figuralité de l'énonciation. Il transpose le 'dire' au niveau de ce qui ne se dit pas, au moment même où il présente les personnages protagonistes qui vont intervenir tout au long du récit, tout en refusant de donner l'impression de procéder à une 'exposition' classique dans le récit fictionnel. Il les énumère par leurs typologies sociales et culturelles:

*Bandiougou*: le narrateur actantialisé qui interprète les énigmes de l'ombre;

*Yabouleh*: la fille d'Oumou-Thiaga, éventuelle figure mythique par substitution;

*Cousin Samba*: l'obscur petit-fils du vieux Sibé, l'Aïeul et l'Ancêtre mythique;

*Le roi Fargnitéré* et son griot *Wango*, initiateur du cycle mythologique;

*Mouna*: éleveur des abeilles, révolutionnaire moderne aux allures suicidaires;

*Mawoudo-Marsall*: le tireur carnassier des territoires inconnus.

Le reste va se dérouler à travers des années (le temps) et des villages (l'espace) différents. Tout réside dans ces 'différences', qui ne sont pas de l'ordre de la nature, mais de celui de la parole par laquelle ils sont réactualisés. Le narrateur attribue ces différences 'au hasard': 'le hasard le plus aléatoire a voulu réunir dans ma mémoire'. Il conviendrait de compter les déictiques et les référentiels à la première personne, celle qui se voudrait le point de l'énonciation: 'je suis fait, je vous dirai, je n'oublierai pas, moi qui vous parle, je n'aurais eu rien à dire...'; 'pour moi, tout comme moi...'. Le projet de l'énonciation peut même être relevé de manière explicite: 'je vous dirai; je vous conterai; j'évoquerai; je n'oublierai pas; je ne saurais perdre le souvenir'.

Cependant, et progressivement, les autres actants diégétiques sont désignés par le 'on' neutre, ou des périphrases indéfinies: 'ceux-là et bien d'autres hommes et femmes, qui donc n'avait pas vu ou entendu parler, si l'on s'en était tenu, tout affichait là, on avait déjà tout vu, on ne s'y emballait que rarement: on s'y occupait de sa bière...'. La procédure de nominalisation acquiert dans ce début du conte une signification de décontextualisation du narrateur, comme s'il se décalait lui-même de l'espace de la parole. Le récit qui se fait alors à la troisième personne en connotant le *il* déictique, peut alors devenir narratif, sans indication du narrateur, à partir de 'pourtant, le soir où, comme un personnage de conte, Bandiougou apparut, il y eut un déclic' (p. 16). Le *je* singulier disparaît au profit de *nous* pluriel et même aporétique et de *notre*: 'notre nouveau compagnon, un art moins consommé que le nôtre, nous venions l'épier, nous ne savions rien de lui, cela nous dépitait, il nous appartenait, il avait forcé notre respect, nous lui trouvions, Bandiougou s'ouvrit à nous...'.

En réalité, la narration se dédouble d'elle-même, car le narrateur-focalisateur rapporte les paroles d'un autre narrateur impliqué dans sa propre narration. Le *nous* est donc une modalité référentielle de monstration (et même d'auto-monstration). Il distend l'espace du récit pour mieux désigner les procédures de narrativisation. Et avant la fin de l'annonce, le sujet grammatical se transforme en une personne pluralisée: *nous*. Ce même '*nous*' servira pour introduire le discours direct, rapportant les paroles de Bandiougou mises entre guillemets, et introduites par une formule énigmatique: 'nous apprendrons seulement que...'

## 2. Les termes d'une analyse des focalisations

Même si la fonction la plus déterminante des 'focalisations' a été démontrée dans un grand nombre d'ouvrages consacrés à la pratique des textes, il demeure que des définitions à la fois contradictoires et complémentaires ont été avancées pour expliquer le sens de cette même réalité. La confusion vient de la réalité que recouvrent les termes proposés, dans la mesure où le focalisateur désigne, tantôt le narrateur, tantôt le modalisateur dans la 'logique du récit'. Il a été possible de montrer le rôle prépondérant du 'tiers-actant' à propos du conte africain et de son narrateur.

La narratologie, elle, s'intéresse d'abord à la personne qui parle, autant qu'à celui qui fait voir au moyen d'une perspective déterminée à travers le récit fictionnel. Le lecteur est ainsi ramené à une instance particulière perceptible. Celle-ci peut être visualisée par l'intermédiaire des formes de modalités à l'intérieur du discours narratif, par des descriptions, ainsi que par les locutifs qui rendent apparents 'celui qui fait le récit'. Et cela, indépendamment du narrateur qui 'met le récit en parole'. Les manuels scolaires le considèrent comme celui 'qui en fait le texte narratif'. Dans ce sens, le focalisateur du récit devrait logiquement varier dans les mêmes termes avec la narrativité du texte. Et les contraintes du 'genre' s'imposent dès lors comme des préliminaires méthodologiques. Or précisément, dans le cas du roman africain, ces postulats ne parviennent plus à fixer les domaines d'interprétation, tels qu'ils avaient été dégagés par la théorie textuelle.

Il faudrait distinguer entre les 'focalisations dominantes' qui se réfèrent au 'narrateur omniscient' tel qu'il avait été défini depuis le roman balzacien: 'l'artiste doit être, dans son œuvre, comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas'.

Les interférences mythologiques avec le 'demiurge' ne sont pas gratuites. Elles rappellent la symbolique de la création et de la production littéraire, en même temps qu'elles fixent les limites de l'expérience même de l'écriture littéraire. À partir de cette perspective, il faudrait noter la distinction en 'focalisations internes' (vision de l'intérieur), et en 'focalisations externes' (vision du dehors) qui peuvent être directes ou indirectes. En reprenant les métaphores mythiques de la *démiurgie*, le 'Dieu créateur' n'agit pas selon les mêmes modalités comme dans la *Genèse* de la Bible. Les ouvrages de Hampate Bâ comme *Amkoullel*, *l'enfant peul* ont habitué à une autre lecture des symboles cosmogoniques, comme celui de l'œuf qui apparaît avec une intensité saisissante dans *Yeelen*, un film de Souleymane Cissé.

Le paradigme du roman policier dont l'absence a été déplorée longtemps dans les littératures d'Afrique permet de comprendre une telle hypothèse. Dans ce cas précis, le caractère omniscient du narrateur est souligné par le fait que la fin du roman avec la découverte du criminel est déjà connue de celui qui raconte, et qu'elle se restructure progressivement dans la vision des faits qu'en possède le lecteur. Il a été possible de montrer dans *Écritures et discours littéraires*, qu'une telle structure diacritique est difficilement homologuable à la validité du système narratif. Déjà à partir de la notion même de la 'faute' autant que par la forme surdéterminée et surcodée de l'enquête comme le rétablissement de l'équilibre par la catharsis du châtement, c'est toute la philosophie de l'institution sociale qui se trouve ainsi mise en acte et représenté dans le jeu fictionnel comme dans *Le Tambour de la mémoire* ou dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop.

De telle sorte que le texte avance, à mesure que des renseignements concrets sont fournis, ceux-ci permettent finalement d'identifier le personnage actantialisé par la thématique de la recherche, alors même que le narrateur l'avait pressenti depuis la

'situation initiale'. Les aspects extérieurs autant que les profils psychologiques des individualités concourent ainsi à une finalité unique: la solution de l'énigme.

L'interrogation serait à développer autour de ce qu'il est convenu de nommer, 'l'identité narrative'. L'analyse de l'énonciation permet de formuler une hypothèse valable, et des études ponctuelles se sont intéressées notamment aux indications lexicales par l'association des termes ou par la production des néologismes. Et même si le champ proprement énonciatif n'a pas été exploré de la manière qu'il faudrait, il est utile de noter que le contexte de la discursivité lui, a été analysé à maintes reprises, comme dans le travail de Anthère Nzabatsinda, *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembene*. Ici également, l'écriture demeure un acte principal d'appropriation du (et des) langage(s), impliquant notamment la 'textualisation de la diglossie' que l'auteur aborde par le biais de la distribution fonctionnelle.

Par les procédés d'expression, l'écrivain [...] va pouvoir par exemple juxtaposer figures et langages divers, et ainsi effectuer l'oralisation de la langue littéraire. Grâce à certains marquages dont il affecte des mots et énoncés, il charge l'esthétique et la forme de son écriture d'indiquer le destinataire de son œuvre [...]. Enfin, l'écrivain s'assure que son œuvre comporte les éléments de composition qui reflètent une prise en considération du système usuel de normes qui codifie et légitime l'expression africaine tant au plan de la langue qu'à celui de la fiction romanesque.<sup>2</sup>

Une projection intéressante peut être faite concernant le conte, lorsque celui-ci est structuré sur le modèle d'une quête et d'une enquête. Et pourtant, c'est précisément dans une telle projection qu'apparaissent les ambiguïtés de la méthodologie.

Pour certains cas, l'auteur manifeste son intention pour instaurer un climat étouffant à travers l'injustice sociale, et de nombreuses descriptions viennent ponctuer les comportements des personnages autant que les étapes décisives de l'action. Ici aussi, les passages descriptifs ne portent pas principalement sur des aspects extérieurs, puisqu'ils se réfèrent directement aux conflits psychologiques ou même à la véracité

du récit. Le *narrateur-focalisateur*, sans être l'élément moralisateur, oriente ainsi les contextes discursifs dans un sens de la rupture ou même de l'épisode historique.

À travers un grand nombre de textes, la distinction n'est pas facile à établir entre le *narrateur-énonciateur* ('qui parle?'), et le *narrateur-narrant* ('qui est le focalisateur?'). L'auteur a recours dans ce cas à des focalisations internes, jusqu'à embrouiller la logique du récit avec des interférences successives ou simultanées. Ce qui invoque le narrateur pluralisé qui a été commenté longuement par ailleurs. Le Peuple, la 'radio-trottoir', 'l'opinion publique', ou simplement la 'conscience de l'histoire' deviennent ainsi des facteurs déterminants dans la prise de la parole. La focalisation interne se trouve explicitement indiquée comme dans *Saint Monsieur Baly* de Williams Sassine ou dans *Une Si Longue Lettre* de Mariama Bâ par l'utilisation de la première personne qui ne se ramène pas à un simple déictique, puisque le *je* n'est pas ce par quoi s'accomplit le *jeu* du récit. L'identité du *narrateur-focalisateur* est plus complexe encore dans *Les Ecaillés du ciel* de Tierno Monénembo qui constitue à lui seul une thématique particulière. La foule n'est pas une simple 'masse de personnes', et le *on* neutre acquiert une dimension identificatrice qui excède les contextes proprement dits de la narration. Les segments narratifs se transforment ainsi en des fragments de discours qu'il convient de relier les uns aux autres afin d'en dégager une cohérence interne acceptable.

C'est précisément cet élément homothétique qui constitue la caractéristique même de la narration dans la *mimésis* littéraire. Aucun des personnages impliqués dans le récit ne peut être considéré comme celui qui prend en charge la connaissance de l'histoire. Bien au contraire, le lecteur est intégré à l'interprétation du sens. Ce qui donne parfois l'impression que le récit se déroule par lui-même, imposant ses propres contraintes, indépendamment de l'écriture littéraire par laquelle il est réalisé. Les événements n'échappent donc pas simplement à la temporalité. Ils sont le temps qui se reconstitue à chaque écriture, et à plus forte raison, à chaque lecture. Il devient ainsi facile de comprendre pourquoi ces complexités rebutent tant les lecteurs et qu'elles ne se prêtent pas facilement aux interprétations 'd'école'.

La circularité syntagmatique apparaît ainsi comme un préalable méthodologique contraignant, comme si le roman n'était jamais fermé sur lui-même et en lui-même (la 'clôture de l'écriture'), mais qu'il était à reprendre, à reconstruire et à restructurer à chacune des lectures qui en sont opérées. Des procédés sont mis en jeu afin de remettre en forme la 'logique du récit'. La subjectivité ne signifie plus ici la totalité des sens à impliquer dans le discours littéraire.

### 3. Narrant et narrateur, énonciateur et sujet énonçant

Le narrant apparaît à travers les différentes modalités selon lesquelles les événements sont fragmentés tout au long du récit, ainsi que dans les relations instituées entre les narrataires, internes ou externes, autant que les destinataires de tous les actes locutifs. Car si l'acte narratif est par lui-même producteur d'un discours, alors la parole qui aurait pu paraître complexe se ramène à un schéma de communication qu'il conviendrait de rétablir dans son intentionnalité première. Cette parole en 'extension' demeure le lieu déterminatif de la réalité fictionnelle, et c'est dans ces termes que l'analyse textuelle aurait dû s'appliquer afin d'en relever les différentes composantes.

Le point de départ reste le langage, unité significative pour ordonner le discours, mais également lieu d'expansion des structures textuelles. Ce qui permet de situer les personnages par rapport et en relation avec le *je* du *narrateur-focalisateur*, et cela, à l'intention communicative du *narrateur-énonciateur*. Dans le cas des dialogues construits, directs ou indirects (*locuteur-allocutaire*), il semble bien que la formulation des expressions langagières l'emporte sur les actes locutifs eux-mêmes. Lorsqu'ils se reviennent sur les *dialogues-échanges* ou sur les monologues (intérieurs ou extérieurs), il se produit parfois des équivoques significatives entre les paroles énoncées et celles rapportées. Ce qui finit par déstabiliser le procès de la communication, au point de reproduire alors un espace critique à destination de ceux qui sont autorisés à recourir à la parole.

La présence simultanée et obstinée du 'tiers-actant' comme dans le conte ou le théâtre du 'concert-party' n'est pas étrangère à cette instance critique. Bien au contraire, les récurrences ainsi que les détours périphrastiques sont destinés à représenter tout ce qui



relève de la symbolique littéraire ou même de l'expressivité fictionnelle. L'ambivalence du discours, à la fois objectivé et subjectivé par des marqueurs significatifs, pourrait expliquer les ruptures subséquentes qui en dérivent, forcément. Certains commentaires avaient déjà proposé de segmenter les unités logiques des récits en des sortes de microcosmes discursifs. Une telle méthode serait intéressante, si elle ne cédait pas à des tautologies de langages qui ont amené à des ambiguïtés propagées par un grand nombre d'analyses ponctuelles.

Ainsi des indices formels, qu'ils se rapportent à la temporalité ou à la spatialité. Les pronoms personnels par exemple ne pourraient pas suffire pour induire à une fragmentation des énonciations, dans la mesure où la morphologie du verbe elle-même reste à considérer dans sa réalité linguistique. Cela voudrait dire que l'énonciation textuelle ne correspond pas toujours à des évidences grammaticales. Les deux syntagmes de la phrase, le *nominal* et le *verbal*, ne structurent pas directement le prédicat en ses constituants immédiats. Les métonymies apparaissent ainsi comme des formes perceptives des symbolismes littéraires dans leur propre intelligibilité.

La cohérence ou même la pertinence du texte résident dans des reprises anaphoriques, et les procédures analogiques constituent souvent des récurrences thématiques ou référentielles déterminantes. L'analyse des *isotopies* a souvent été évoquée dans une telle perspective. Il convient de rappeler qu'il s'agit de la récurrence réglée d'unités sémiques au fil d'un ou de plusieurs énoncés, et qui conduit à assurer une lisibilité directe du discours. Or précisément, la question devient pertinente, du fait que des études sémantiques portant directement sur les unités sémiques restent encore à mener à une plus large échelle. Elles pourraient faire découvrir des continuités ou des discontinuités textuelles à partir de ce qui avait été considéré imprudemment comme des contradictions logiques.

Une 'écriture transgressive', le terme n'est pas impropre lorsqu'il s'agit de montrer que les récits ont toujours été des espaces de signification autonomes qui comportent par eux-mêmes des contraintes et des caractérisations illocutives concernant leurs significations.

Des mutations importantes se sont ainsi produites à l'intérieur du discours littéraire, et elles ont fini par produire des procédures concrètes par lesquelles s'actualisent les figures énonciatives. Le transfert des axes temporels par exemple, permet de désigner une nouvelle syntagmatique. À partir de celle-ci, les modalités discursives acquièrent des formes inédites qui apparaissent notamment dans le passage du normatif au fonctionnel. Ce que la sémiologie littéraire avait toujours considéré comme un 'double jeu de distanciations' s'impose dans le récit fictionnel par un repositionnement des déictiques spatio-temporels, mais surtout par la force illocutoire de la 'prédication'.

C'est ainsi par exemple que le narrateur apparaît tantôt comme le 'personnage de sa propre histoire qu'il raconte souvent à lui-même', tantôt comme le 'protagoniste rendant compte d'une histoire dont il a été directement témoin', tantôt encore comme celui qui 'donne la parole à des personnages avec lesquels il était associé dans l'action'. Nzabatsinda explique:

Dans chacun des cas, il s'agit d'une parole à caractère intime et réflexive qui permet d'exprimer les hésitations, le rêve et surtout des opinions sur des sujets tels que la langue, les mots, la prise de parole, l'écriture, les formes discursives... De plus, cette expression en modes personnels est une stratégie dont se sert l'énonciation narrative pour instaurer des interactions dialogiques entre le narrateur et les autres instances du récit (p. 147).

#### 4. Problématique de la thématique littéraire: fragments, fractures et ruptures

La section sur l'historiographie avait déjà insisté sur les étapes chronologiques autour des temps forts constitués par des ruptures et des moments de violence. Au delà des synchronies ou des diachronies probables, il fallait définir les principes méthodologiques pour une réelle textologie pratique.

La question posée ainsi semble banale dans ses préliminaires, en particulier quand elle s'appuie sur les productions essentielles des thèses universitaires, dont les initiateurs incontestés reviennent en redondance lors des soutenances, avec comme point de

départ la rencontre fondamentale de Yaoundé de 1973 sur *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation: introduction à l'herméneutique négro-africaine*, ainsi que de nombreux débats autour d'un thème récurrent: *Critique et réception des littératures africaines*. Les paradigmes commentés dans la première partie évoquent en priorité la narrativité et le *tiers-actant* dans l'espace du conte. Car ici surtout, la spatialité, tout comme la temporalité qui la préfigure, est elle aussi surdéterminée, aussi bien par la superficie géographique que par l'étendue géométrique matérielle.

Dans un premier temps, il faudrait observer que le conte se fait ordinairement au milieu d'un espace ouvert: une cour de concession, la place du village ou de la palabre. Le clair de lune contribue lui aussi à faire éclater les frontières qui seraient fixées par des artifices de rhétorique, et le récit cesse d'être une fabulation limitative pour se traduire en une expérience de la totalité. Les distances se trouvent souvent effacées et pas seulement abolies. On pourrait dire que les lieux 'intradigétiques' autant que les écarts 'extradigétiques' se confondent au point de s'annuler mutuellement, en une sorte de *continuum* sans hiatus et sans interstice dans l'imaginaire.

L'aire scénique du récit est lui aussi marquée par des indices informationnels, et au départ par le cercle des personnages-auditeurs-narrataires. La circonférence ainsi limitée n'est pas seulement restrictive, elle est disposée en sujet d'énonciation. Non seulement parce que le public a le droit d'intervenir dans la narration par des cris, des ovations ou des lamentations, mais justement parce que sans la cohue du public, le conte perd une de ses dimensions syntagmatiques.

De ce fait, les marques du cercle géométrique sont déterminées par le nombre de participants qui n'est pas extensible à l'infini, et par lequel se mesurent la force ainsi que le prestige du producteur, à la fois actant narrateur, sujet énonciateur, et propriétaire de la textualité. L'implication de ce pôle référentiel entraîne des conséquences inattendues, et notamment celle-ci: l'espace du conte est un *lieu éthique et esthétique* pertinent. En effet, le fait de s'installer au milieu du cercle géographique confère un statut particulier à la personne même du conteur.

1° Il cesse de se comporter selon ses attributs sociaux. Il peut se permettre des effronteries qui auraient été réprimées dans d'autres circonstances. Il constitue ainsi un espace d'invulnérabilité et d'intégralité totales. Il détient alors l'impunité pour critiquer, médire, contredire des vérités affirmées. Par l'ascendant de sa propre loi, le conte se donne l'autorité pour s'en prendre aux hiérarchies sociales, pour remettre en cause les règles établies, pour contester le pouvoir politique, sans que personne d'autre ne puisse intervenir ou en sanctionner l'impertinence.

2° Le conte ne connaît d'autres limites que celles qu'il peut s'attribuer lui-même, de par une logique appropriée. La stylistique et le langage ne sont subordonnés qu'à la seule 'grammaire du temps du récit', jusqu'à comporter un lexique audacieux qui serait blâmé en dehors de son espace de narration, particulièrement envers le domaine sexuel. Une personne à la pudeur légendaire arrive à surmonter la gêne, sans craindre la désapprobation sociale.

3° Le cercle du conte dépasse toutes les transgressions, en dehors de la sienne propre. Les interdits peuvent être violés, et il existe une manière de code para- (et péri-) textuel qui neutralise les contraintes morales et annule la faute dans le contexte de la narrativité. Si le méchant n'est pas châtié et le bon récompensé, la sanction ne peut se concevoir qu'à l'intérieur de la géographie narrative, et nulle part ailleurs. Une fois le conte mené à son terme, tout ce qui a été dit, exécuté, pratiqué reste circonscrit à ce lieu exclusif, et ne peut se reproduire qu'à l'intérieur d'un autre 'espace de conte'. La fable mise en texte est faite pour se représenter elle-même indéfiniment, tout en constituant une entité unique et spécifique. Il est possible d'affirmer que le récit conté (et pas seulement narré et raconté) est réellement un espace d'intransitivité et d'énonciation infinitive.

Ainsi du narrateur-narrataire démultiplié qui a été désigné sous la forme d'un *tiers-actant*. À la manière du *concert-party*, du *kotéba* ou du théâtre populaire avec le *bonimenteur*, le *personnage médian* représente ici le lieu de toutes les correspondances. Il a été observé une forme de 'miroir de la fable' à travers lequel le public reproduit le modèle fragmenté dans la narration. L'effet du *miroir-réflexeur* survient comme une expression par laquelle le public reconnaît dans le jeu des actants sa propre image, et à son tour, il s'empare du jeu pour le restituer dans un

comportement social consécutif à la représentation. De telles interférences indiquent les typologies de la scénographie, aussi bien à travers la narration du récit, qu'au moyen des signes gestuels. De cette manière, le conte réalise une rupture matérielle dans la temporalité et la spatialité. Les séquences se dilatent ou rétrécissent au gré des ovations ou des cris de désapprobation de la foule que le personnage médian se charge de tempérer, de susciter ou d'amplifier.

Ce sera au tour du public d'*achever* la 'nuit du conte' dans un chant total, et par un mimétisme intégral. Un conte n'est réussi que s'il peut être reproduit avec le même succès par chacun des ses auditeurs. Les enfants se le raconteront à leur manière, et un autre conteur, mieux inspiré peut-être, le reprendra en sublimant le contexte, en amplifiant l'intensité tragique. L'exemple le plus expressif et le plus saturé d'indices reste *Amkoullel, l'enfant peul* de Amadou Hampate Bâ. Ce qui revient également dans *Les Ecailles du ciel* de Tierno Monénembo.

## 5. Le paradigme de l'énonciation

Le deuxième paradigme découle de nombreuses hypothèses formulées autour de l'énonciation. L'objet de la recherche s'appuie sur l'ensemble des analyses élaborées par la sémiotique, et qui ont permis de proposer une méthodologie efficace dans l'approche des problèmes propres aux faits d'interlocution. L'axe principal des réflexions porte donc sur l'acte énonciatif dans son paradigme le plus décisif: le *sujet*.

La question posée en préalable à toute démarche méthodologique se rapporte à la manière de caractériser l'énonciation. Il est vrai que dans la conversation quotidienne, les énoncés qui s'échangent sont souvent faits de mots, d'intonations, de mimiques et de gestes dotés de certaines significations conventionnelles. Cependant, ces énoncés ne sont impliqués dans une énonciation que par quelques concepts rappelés à maintes reprises par les ouvrages de linguistique. La définition qu'ils en donnent ne s'écarte pas beaucoup de ces premières indications, car ils la considèrent comme une 'mise en fonctionnement de la langue' par un acte individuel d'utilisation.

Toutefois, il convient de reconnaître que ce domaine a longtemps été tenu en dehors

du champ d'étude de la linguistique, du moins dans les courants dominants tant structuralistes que formalistes. Cette mise à l'écart était justifiée par le fait qu'il s'agissait d'un phénomène considéré comme inaccessible au moins provisoirement, et peu propre à une théorisation scientifique: 'il n'y a de science que du général'. Ce qui a amené à des définitions de l'objet en linguistique comme la 'langue par opposition à la 'parole', ou la 'compétence' par opposition à la 'performance'.

En réduisant le champ de telles notions, la linguistique avait voulu en contrepartie l'affirmer implicitement. Cependant, pour chaque théorie et par des voies différentes, l'expérience a été faite que cette limitation constituait un clivage dès lors que l'on voulait aborder le problème de la signification. Il paraissait indispensable d'essayer de saisir la langue dans son fonctionnement effectif. C'est pour cela que la linguistique s'est trouvée ramenée comme malgré elle, vers le domaine énonciatif et pragmatique.

Ce domaine d'étude s'attache à décrire le langage en tant que celui-ci se donne comme un acte de production à propos d'un certain référent, réel ou imaginaire, et il intéresse des sujets dans des situations données. Il devient alors évident qu'un tel objet déborde largement le champ de la seule linguistique. En effet, le problème de l'articulation entre des productions langagières et leur relation avec le monde, engage bien entendu la psychologie, mais également la psychanalyse, la sociologie, jusqu'aux théories de la littérature. Au demeurant, il apparaît que les ancêtres des théories énonciatives viennent souvent des tendances diverses, et qu'ils participent des trois niveaux traditionnels de la réflexion sur le langage:

- 1° la *rhétorique*, définie comme une technique de la production des discours persuasifs en situation, et dont les héritiers modernes se trouvent disséminés en théories littéraires (stylistique, néo-rhétorique, sémiotique, poétique).
- 2° la *théorie du discours et celle de l'argumentation*, y compris au moyen des applications comme des techniques d'expression ou la pratique des textes.
- 3° mais aussi la *grammaire modale*, par la prise en compte des catégories des termes qui renvoient aux conditions de la production de l'énoncé, ainsi que la logique, à travers notamment le développement des 'théories intentionnelles' et le dépassement des sémantiques véridiques ou conditionnelles.

Tous ces faits expliquent le foisonnement actuel des études qui se réclament du champ énonciatif. Derrière une unité terminologique bien souvent trompeuse, l'énonciation est souvent abordée sous des angles différents qui confèrent à ce terme des acceptions disparates. Autant qu'à d'autres termes qui lui sont associés tels ceux de situation, contexte, signification, référenciation, actes de paroles, ces acceptions ont fini par limiter considérablement leur statut à un cadre théorique d'adoption.

Il est donc nécessaire de partir d'un postulat de base qui fonde toutes les analyses au niveau sémiotique, à savoir, toute production discursive présuppose l'existence d'un sujet producteur. Celui-ci peut s'inscrire dans l'énoncé de manière directe, à l'aide du signifiant *je*. À son tour, ce *je* vient annuler linguistiquement les différences substantielles qui pourraient exister entre les *x* et *y*, sources émettrices des messages, afin de les réduire au commun dénominateur de celui qui parle.

Pour la grammaire traditionnelle, le sujet est celui qui fait l'action exprimée par le verbe, ou bien celui qui la subit. Dans ce sens général, il correspond à l'*actant*, c'est-à-dire, celui qui fait l'action indiquée par le verbe quand il s'agit d'un intransitif, ou par le groupe verbal formé du verbe et de son objet quand il s'agit d'un transitif. Le sujet répond concrètement à la question implicite 'que fait *X*', dans laquelle *X* est l'actant ou agent de l'action. L'analyse structurale du récit elle, privilégie l'actant comme le protagoniste de l'action. Elle le distingue du bénéficiaire, 'au bénéfice de qui se fait l'action', mais elle observe aussi que l'actant et le bénéficiaire peuvent se confondre dans la même personne. En réalité, les actants sont toujours des substantifs ou des équivalents de substantifs, ce qui n'est pas toujours le cas des sujets grammaticaux.

En d'autres termes, le sujet est le point de départ de l'énoncé, et il désigne l'être ou l'objet 'dont on dit quelque chose en utilisant un prédicat'. C'est précisément ce prédicat qui éclaire le mieux la notion de *non-sujet*, que l'on peut retrouver également dans le cas des verbes impersonnels, que certaines traditions grammaticales considèrent comme le «sujet apparent». D'autres le qualifient de sujet d'attente, parce qu'il est discriminé par rapport au sujet réel, en l'occurrence, le véritable complément

d'objet du verbe impersonnel.

En tant que fonction grammaticale dans la linguistique moderne, le sujet appartient au syntagme nominal (ou encore à une complétive ou une infinitive issue de la nominalisation d'une phrase) dans la phrase de base composée de la suite: syntagme nominal + syntagme verbal.

$$P \rightarrow SN + SV$$

Dans une étude qui s'inscrirait exclusivement autour d'une perspective énonciative, il ne sera considéré que le cas du sujet du discours, que certains appellent également le 'sujet discoureur'. Celui-ci se reconnaît dans l'usage par des affectifs et des évaluatifs, et il se distingue en *sujet textuel*, 'celui qui se construit dans et par l'énoncé', et en *sujet extratextuel*, celui d'où s'originent les signifiants phoniques et graphiques'. Dans le chapitre sur l'auteur-scripteur, il est aisé de montrer que les deux sont équivalents, et parfois identiques dans les modalités du discours historique, car en rapport avec le discours littéraire, *je* perd souvent une grande partie de sa pertinence subjectivante.

Dans un tel contexte, le sujet se subordonne alors au narrateur dont l'existence peut d'ailleurs être inférée au même titre que celle du locuteur qui prend en charge les énoncés ordinaires, et selon qu'il s'approprie ouvertement le *je* ou qu'il reste simplement le témoin invisible des faits narrés, mais présupposé par leur narration elle-même puisqu'elle en impose le 'point de vue', explicite ou implicite.

Un schéma de dédoublement est souvent proposé pour caractériser les instances énonciatives à travers le discours littéraire:

$$\text{auteur - narrateur} \leftarrow \rightarrow \text{narrataire - lecteur}$$

Le sujet d'énonciation est donc celui qui est doté d'une certaine individualité, voire d'une intentionnalité signifiante. Cependant, une difficulté s'est toujours imposée pour la sémiotique de l'énonciation, quand elle parle du concept d'*'itératif'*, à propos

d'un énoncé narratif comportant plusieurs occurrences du même événement ou plusieurs événements considérés comme identiques. Le point de vue adopté semble trop restrictif, parce qu'il se borne à constater uniquement le fonctionnement langagier, notamment quand il montre que l'itératif instaure un décalage entre la chronologie des signifiants textuels et la chronologie du narré, sans pour autant n'en instaurer aucun entre les niveaux sémantique et référentiel.

Or précisément, toute cette partie de l'analyse a été consacrée au conte comme procédure narrative de l'itérativité. Et cela, non seulement par une séquentialisation similaire des scènes récitatives, mais plus fondamentalement encore, par l'actantialisation de la temporalité et de la spatialité. Les deux niveaux, sémantique et référentiel ne sont donc pas décalés, mais identifiés par l'acte de la narration, qui est aussi celui de leur transformation. Par l'analogie des contradictions internes au texte, rendues plus significatives au moyen de l'itérativité (et pas seulement une présentation répétitive), le sujet d'énonciation se trouve impliqué aussi bien dans la localisation spatio-temporelle que dans le contenu narré, comme s'il ne pouvait plus faire durer la distance entre le dit et les faits. C'est là que les analyses sémiotiques installent justement la problématique des 'formations discursives' dont il a été question longuement au cours de cet article.

Il devient alors nécessaire de donner quelques éclaircissements sur la façon dont a été envisagée la notion même de l'énonciation, et de la replacer dans le cadre théorique d'une science de langage. Et lorsqu'il s'agit des langues africaines, les hypothèses finissent par acquérir le statut de postulats de méthode.

Le point de départ d'une analyse de discours reste le texte. Pour cette raison, il est indispensable d'induire la présence de la subjectivité à partir des indices formels. De telle façon que plusieurs catégories grammaticales puissent jouer cette fonction ainsi désignée. Il faudrait prendre pour exemple la catégorie de la personne linguistique (*je-tu, nous, on, il*). Ce qui permet de dégager l'ensemble des instances de discours qui se manifestent au milieu du texte. De la même manière, les déictiques peuvent également remplir la fonction sémantique similaire, et permettre de localiser l'ensemble des instances dans l'espace (ici, ailleurs, là-bas, loin, près) et le temps (présent, passé,

futur). Le sujet d'énonciation est donc le locuteur, considéré comme l'*ego*, lieu de production d'un énoncé.

D'autres catégories linguistiques possèdent un rapport étroit avec l'énonciation. Ainsi par exemple la prédication et l'assertion. La pragmatique a bien étudié ce type d'énonciation, et elle en a fait ressortir les caractéristiques en les comparant à celles de l'affirmation, en particulier lorsque l'énonciation de la phrase est elle-même l'exécution d'une action, ou d'une partie de cette exécution, dans la mesure où cela n'induit pas à la décrire comme étant l'acte de dire quelque chose.

D'un certain point de vue, prédication et affirmation sont identiques, puisqu'une prédication linguistique présuppose un acte individuel de discours qui en est à l'origine. Ainsi de l'énoncé 'tu viens ?', qui est une prédication parce qu'il présuppose la présence d'un sujet énonciateur, c'est-à-dire un *je*. Ce qui peut être rendu par la paraphrase: 'je dis: tu viens ?'.

Il convient de rappeler que l'assertion est le mode ou type de communication institué par le sujet parlant entre lui et son (ou ses) interlocuteur(s) et consistant à faire dépendre ses propositions d'une phrase implicite: *Je te dis que (Je porte à ta connaissance le fait que)*. L'idée essentielle et qui mérite d'être soulignée ici, est le fait que toute séquence discursive porte la marque de son énonciateur, mais selon des modes et des degrés divers.

La manifestation, autant que la prédication, présuppose en toute logique un sujet énonçant qui produit des énoncés par un acte de parole. En outre, l'acte prédicatif permet d'établir un lien étroit entre le langage et le référentiel, c'est-à-dire, le contact avec le monde et avec autrui.

Dans l'analyse des textes dits 'littéraires' proposés ici, il existe bien entendu un *je*. Cependant, ce *je* ne peut être qu'une forme linguistique. Il fallait admettre volontiers qu'il convenait de rendre compte du fonctionnement d'un discours écrit dans lequel 'personne' ne parle, et qu'il était indiqué de laisser à d'autres types d'étude le soin de faire apparaître d'une manière démonstrative, si cela est possible, les rapports de

l'homme à l'oeuvre. N'y aurait-il que la distance susceptible de séparer l'énonciateur de son énoncé, qu'elle imposerait sans doute une révision de la notion de communication. En particulier la référence à un 'réel' quelconque devient dans ce cas illusoire. Locuteur et destinataire finissent par s'estomper, et le 'message' lui-même peut alors échapper à l'empire des signes référentiels.

### Conclusion

C'est ici qu'il serait utile de revenir sur le concept de 'réfèrent' qui inclut le procès d'interprétation dans le signe lui-même, et non plus dans les deux faces que lui accordait le structuralisme à travers la distinction signifié-signifiant. Dans ce sens, le contexte ou encore ce que les logiciens appellent 'l'univers du discours', reste le point central de la théorie sémiotique. Son facteur décisif qui le ramène au réel est déterminé par la quantité des associations évoquées à propos d'une expérience comparable. Ce qui renvoie au modèle bipolaire et dyadique retenu pour toutes les interprétations.

La question du contexte amène forcément celle de la signification, et c'est cette corrélation réciproque qui a permis les définitions traditionnelles de l'univers du discours. Au delà du contexte, le discours possède pour mode de présence, un acte désigné par l'*instance de discours*. Cette instance de discours est, comme telle, de la nature de l'événement. On touche là l'autre dimension du langage, à savoir, le choix, car c'est par une suite de choix que le discours élit certaines significations, et en exclut certaines autres. Ainsi le choix constitue-t-il la contrepartie d'un trait correspondant du système, la contrainte, en tant que le système est *a-temporel*, parce que simplement virtuel, alors que parler est un événement actuel.

Toutefois, le discours littéraire restreint considérablement ce type de contrainte, et c'est dans ce sens qu'à travers l'instance du discours, le langage du texte écrit possède obligatoirement une référence qui se désigne alors comme le réel. Et les littératures africaines contemporaines n'échappent pas à ces exigences méthodologiques.

### Notes

<sup>1</sup> Tierno Monénembo, *Les Ecailles du ciel* (Paris: Seuil, 1986). Toutes les références apparaîtront dans le texte, et dans des parenthèses.

<sup>2</sup> Anthère Nzabatsinda, *Normes linguistiques et écriture africaine chez Ousmane Sembène* (Toronto: Éditions du Groupe de recherche en études francophones [GREF], 1996), pp. 37-38.

