

ISSN 0791-4938

ASCALF BULLETIN

ASSOCIATION FOR THE STUDY OF  
CARIBBEAN AND AFRICAN LITERATURE  
IN FRENCH



Bulletin 10  
Spring/Summer 1995

edited by Pat Little  
with the assistance of Roger Little

CONTENTS

Nicki Hitchcott, Entretien avec Tanella Boni ...	3
Anna Ridehalgh, Ibrahima Ly: the challenge of tradition	15
Mireille Rosello, Film documentaire et pensée créole: <i>Contes de cyclone en septembre</i> , de Christiane Succab-Goldman ...	25
Book reviews ...	36
Conference report ...	45
Notices ...	48

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

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

The Bulletin leaves authors of articles and reviews complete responsibility for opinions and judgements expressed by them.

This *ASCALF Bulletin* was typeset by Airelle and copied at the University of Southampton.

The publication is generously grant-aided by the Faculty of Arts at University College Dublin.

### **The ASCALF Bulletin**

The *ASCALF Bulletin* appears twice a year and contains information on recent developments and on forthcoming meetings, talks, conferences, etc., likely to be of interest to members. It also presents reviews of books, films, conferences etc., as well as short scholarly articles. Contributions are most warmly invited from members.

Items of information or more extensive pieces which members may wish to submit for publication in the Bulletin, should be sent to the Editor not later than March 1st for inclusion in the Spring/Summer issue and not later than September 1st for inclusion in the Autumn/Winter issue. Books for review should also be sent to the Editor.

Dr Mary Gallagher, Editor, *ASCALF Bulletin*, Department of French, University College Dublin, Belfield, Dublin 4, Ireland.  
Tel. (+353-1) 7068108; Fax (+353-1) 7061175.

## Membership

Membership of ASCALF includes:

- subscription to the *ASCALF Bulletin* (2 issues)
- invitations to informal workshops on various aspects of African and Caribbean literature held at various venues throughout the year.

The financial year for renewal of subscriptions begins 1st October. Annual membership fees for the 1994-95 academic year are:

£20 for institutions (to be sent to Dr Anna Ridehalgh, School of Modern Languages, University of Southampton, Southampton SO17 1BJ, England);

£15 for salaried members and £7 for students/unwaged members (form at the end of this Bulletin to be sent to Dr Nicki Hitchcott, Dept of French, University of Nottingham, University Park, NOTTINGHAM NG7 2RD, England).

\*

### ASCALF Committee (elected at AGM of November 1994)

President: Bridget Jones

Vice-Presidents: Annette Lavers, Peter Hawkins

Secretary: Denise Ganderton

Treasurer: Sam Haigh

Minutes Secretary: Dorothy Blair

Membership Secretary: Nicki Hitchcott

Publicity Officers: Pat Corcoran, Sigfred Okai

Bulletin Editor: Mary Gallagher

Acting Editor: Pat Little

Acting Assistant Editor: Roger Little

Committee Members: Fírinne Ní Chréacháin, Laila Ibnlfassi,  
Kossi Kunakey, James Leahy, Anna Ridehalgh

## ENTRETIEN AVEC TANELLA BONI

par

NICKI HITCHCOTT

Ivoirienne, Tanella Boni est professeur de philosophie à l'Université d'Abidjan. Elle a publié un recueil de poèmes intitulé *Labyrinthe*,<sup>1</sup> deux nouvelles pour enfants<sup>2</sup> ainsi qu'un premier roman, *Une vie de crabe*,<sup>3</sup> paru en 1990.

**NH** En lisant *Une vie de crabe*, j'ai été très frappée par le scénario oedipien. Pensez-vous que la critique freudienne puisse s'appliquer à la littérature africaine?

**TB** Oui, moi, je le pense. Disons que pendant très longtemps la littérature africaine a traité des thèmes assez généraux et assez classiques. Je veux dire par là l'opposition, par exemple, entre la tradition et la modernité, ou bien la révolte, ou bien au moment des indépendances, disons, le rejet de la colonisation, tout cela. Bon, donc, de façon générale, c'était ça les sujets traités dans les romans africains. Mais, de plus en plus, je pense qu'on aborde quand même d'autres sujets. Je veux dire que les jeunes écrivains, enfin la génération de maintenant, s'intéresse beaucoup plus aux relations qu'il peut y avoir entre les personnes.

Au lieu que ce soit uniquement des problèmes de sociétés — bien sûr les problèmes de sociétés sont toujours là — mais on insiste beaucoup plus sur les individus dans la société. Bon, qu'est-ce qu'il peut y avoir comme problèmes? Quelles sont, par exemple, leurs relations? Quelles sont les relations qu'il peut y avoir entre un père et son fils, entre une mère et sa fille? Parce que jusqu'ici ça n'avait pas été suffisamment exploité. Et je pense que c'est ce qui se fait de plus en plus. Dans ce sens-là,

<sup>1</sup> Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.

<sup>2</sup> De l'autre côté du soleil, Paris: EDICEF, 1991.

<sup>3</sup> Une vie de crabe, Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1990.

d'ailleurs, il y a un écrivain zaïrois que j'aime beaucoup qui s'appelle Mudimbe. Je crois qu'il va un peu dans ce sens; c'est-à-dire qu'il ne traite pas les problèmes de la société de façon générale, mais il prend des éléments de la société et il essaie de montrer comment, dans une société donnée, des individus ont des problèmes de relations.

**NH** Moi, j'ai toujours peur, en tant qu'Européenne, que si j'utilise un système de critique européenne, je ne fasse une colonisation du texte africain.

**TB** Non. Ce que je peux dire à ce sujet, précisément, c'est qu'on peut appliquer plusieurs schémas pour comprendre la littérature africaine. Parce que moi, je pense sincèrement de par ma formation et puis de par les discussions que j'ai avec les uns et les autres, qu'il n'y a pas une seule grille de lecture. Chacun peut avoir sa grille de lecture et je pense que le schéma oedipien aussi peut s'appliquer à un texte écrit par une Africaine. Mais je crois que, si on applique ce schéma, il y a un certain nombre de remarques qu'il faut prendre en compte, parce que les relations père-fille ou mère-fils, ce n'est peut-être pas la même chose que ce qui se passe en Occident. Je pense que c'est cela la difficulté. Bien sûr, appliquez ce schéma, mais essayez de voir qu'en Afrique la famille est beaucoup plus élargie.

**NH** Et pour la critique littéraire en général, trouvez-vous qu'il existe un schéma qui est plus adapté à la littérature africaine? Ou est-ce qu'il faut faire un nouveau schéma?

**TB** C'est difficile et je vais dire pourquoi. Depuis deux ans environ, moi-même je discute avec des amis qui écrivent des romans. On s'amuse même à faire, disons des sortes d'entretiens pour essayer de comprendre ce que nous-mêmes, nous faisons, c'est-à-dire comprendre notre pratique de l'écriture. Et pourquoi? Tout simplement, parce qu'on s'est rendu compte que les critiques littéraires, lorsqu'ils lisent nos productions, ont des idées figées. Et ils ont une certaine vue de l'œuvre produite. Alors, on s'est dit que si eux, ils ont une certaine vision de l'œuvre produite, il faudrait que nous-mêmes on puisse avoir une vision, disons, à nous qui produisons. Et on s'est rendu compte que la vision que nous-mêmes nous avions de nos

propres productions, ce n'était pas la même chose que la vision que les critiques avaient.

Quand je dis "critique", ça peut être aussi bien les critiques de chez nous que les critiques à l'extérieur. Mais du simple fait que ce n'est pas eux qui ont été confrontés aux problèmes de la création, ils ont une vision différente de ce que nous, nous faisons. Et je pense que, même en Europe, ces problèmes aussi doivent se poser. C'est-à-dire que si on demande à un écrivain, "Bon, ce roman-là, qu'est-ce que vous avez voulu dire?", très souvent, quand on pose la question à l'auteur, l'auteur a du mal à dire ce qu'il a voulu dire. Le critique va beaucoup plus loin. Mais nous, ce que nous essayons de faire, on essaie d'être à la fois auteur et critique. C'est-à-dire essayer de dépasser la barrière qui fait qu'on ne peut pas parler de ce qu'on a écrit. Nous, en tout cas, depuis deux ans c'est ce qu'on essaie de faire.

**NH** Et ça marche?

**TB** Un tout petit peu. Ça marche un tout petit peu. Mais ce qu'on dit généralement, ça dépend des difficultés qu'on a rencontrées, par exemple, pour écrire tel livre. On se dit, "Mais, si j'ai écrit ça, ce livre-là, à un tel moment, c'est bien parce que à ce moment-là il y avait tel ou tel événement, c'est bien parce qu'il y avait telle autre chose, tout ça." Donc on fait des recoulements. Et on dit que à ce moment-là on avait telle préoccupation, par exemple, par rapport à l'utilisation de la langue. Bon, je ne voulais pas écrire tout à fait comme Untel, voilà pourquoi j'ai utilisé tel ou tel style.

Ça c'était pour dire que je pense qu'il y a plusieurs manières d'aborder un texte. Mais pourvu que, vraiment, lorsqu'on utilise une méthode, on prenne quand même des précautions. Par exemple, si on revient au schéma freudien, il faut être sûr que, en appliquant ce schéma, on tient compte du fait que la famille dont on veut parler, ce n'est pas la famille classique comme en Europe, que c'est beaucoup plus étendu. Donc il faut prendre en compte des éléments spécifiques au contexte. Et je pense que le contexte est très important parce que plusieurs méthodes sont valables mais toujours en se disant que la vision des choses en Afrique, c'est quand même différent.

**NH** Et vous croyez donc qu'un lecteur européen puisse apprécier votre écriture aussi bien qu'un lecteur africain?

**TB** Oui. Oui. Peut-être pas de la même façon. Ce qui m'a frappée, il y a aussi bien des amis européens que des amis africains qui ont lu *Une vie de crabe*, et il y a une dame qui était ici, qui était professeur ici au département des lettres modernes, Madeleine Borgomano, c'est elle qui avait fait d'ailleurs la préface de *Labyrinthe*. Et quand j'ai écrit *Une vie de crabe*, la première version, elle l'a lue, et elle m'a fait des remarques. Quand le livre est sorti, je lui ai envoyé un exemplaire et je me suis rendu compte que quand elle lit, vraiment elle découvre des choses dans le roman. Seulement, ce qu'elle découvre, ce n'est peut-être pas les mêmes choses qu'un lecteur d'ici découvre dans *Une vie de crabe*. Voilà, c'est ça, le problème.

Une autre amie française m'a dit, "Ah, j'ai lu ça, mais ça m'a fait penser à Doris Lessing." Ça m'a étonnée. Vraiment. J'ai dit, "Mais pourquoi?" Elle m'a dit, "Oui, à un livre de Lessing. En français, c'est traduit sous le titre *Le carnet d'or*." Tout simplement parce qu'elle utilise... c'est un peu le système de cahiers, c'est un peu sous forme de journal intime. Elle a expliqué que c'est ça qui lui a fait penser à Doris Lessing.

Sinon, moi, je pense que certains univers que je crée, c'est à partir de mon environnement, parce que je pense que c'est ça. C'est-à-dire que lorsqu'on écrit, ça dépend toujours du milieu dans lequel on écrit. Et quelquefois on peut être africain et écrire en France. Même étant en France, on peut toujours avoir une vision de... disons, de sa culture d'origine, parce que c'est très important.

Surtout, je crois qu'il y a un problème. Très souvent, en Afrique, nous parlons une autre ou deux autres, ou trois autres langues. Vous voyez, il y a tous ces problèmes-là.

**NH** Justement, je voulais vous demander si cela vous gêne d'écrire en français?

**TB** Disons que moi, personnellement, ça ne me gêne pas. Ce n'est pas une gêne. Le problème de la langue, c'est un problème très important, et très souvent d'ailleurs on en discute. C'est d'autant plus important qu'il y en a certains qui disent, "Moi, je ne peux pas continuer à écrire en français parce que c'est de

l'aliénation." Bon, ce n'est pas ma langue. J'écris en français parce que je suis bien obligée. Peut-être que je l'utilise uniquement comme véhicule, parce que je ne peux pas faire autrement, parce que si je fais autrement, je n'aurai pas de lecteurs, ou bien je ne vais être lire que par mon village. Donc vraiment c'est par nécessité qu'on écrit en français. Moi, j'ai dit que ça ne me gêne pas. Ca ne me gêne pas pourquoi? Parce que je me dis que je prends cette langue que je vais utiliser et puis, je vais essayer peut-être de la transformer, de dire en français ce que moi, j'ai envie de dire. Par exemple, dans *Une vie de crabe*, dès le début d'ailleurs, j'utilise l'expression "eau du ciel" pour désigner la pluie. Bon, "l'eau du ciel", dans une des langues que je parle (qui n'est pas ma langue maternelle, c'est la langue de mon mari), en bambara, quand on traduit littéralement, ça donne "eau du ciel". C'est le genre de choses qu'on peut faire, c'est-à-dire utiliser la connaissance qu'on a des autres langues pour, justement, écrire en français.

Et moi, d'ailleurs, si je veux donner une définition de l'écriture, c'est ça, c'est-à-dire que ce n'est pas l'utilisation, disons, toute bête de la langue qu'on a, mais essayer de créer avec la langue qu'on a, et dans cette langue-là. C'est-à-dire même peut-être inventer des mots, mais en les prenant dans d'autres langues, dans d'autres cultures, et essayer de les apporter dans cette langue pour pouvoir communiquer avec les autres. C'est un peu ça. C'est pour ça que je dis, enfin, moi, personnellement, ça ne me gêne pas parce que je sais que je peux travailler avec.

Et puis, d'autre part, je crois que, même en Afrique, il y a au moins deux, ou bien trois auteurs qui ont travaillé dans ce sens: Sony Labou Tansi; il y a Kourouma aussi. Et je crois, en Côte d'Ivoire, il y a Adiaffi. C'est-à-dire c'est des gens qui se disent, "Bon, on a le français, mais qu'est-ce qu'il faut faire avec le français?" Il faut essayer de—comment appellent-ils cela?—de subvertir la langue française, apporter des éléments nouveaux. Même si le français classique n'en veut pas, ça peut être la langue de tel ou tel auteur. Et c'est comme ça d'ailleurs que Labou Tansi a pu s'imposer parce qu'il a des expressions qui n'existent pas en français classique. Et il écrit et ça donne des choses tout à fait... Voilà, c'est ça, et c'est son style à lui. C'est ça. Et ça fait partie vraiment de son écriture. Bon, moi, je pense

que c'est ça le travail d'écriture, et c'est très important. Je pense que chaque auteur doit peut-être en arriver là.

NH Et peut-on parler d'une écriture féminine?

TB Ce que je peux dire c'est qu'il peut y avoir des problèmes spécifiquement féminins. Mais ces problèmes-là sont vécus dans une société qui est évidemment globale. Je prends, par exemple, le cas de la Côte d'Ivoire. La Côte d'Ivoire, je pense de manière générale, c'est une société dans laquelle la femme a une certaine place mais qui, je crois, n'est pas valorisée.

La place de la femme, vraiment, n'est pas valorisée. Même quand elle fait quelque chose, on dira, "Ah oui, mais ça, c'est une femme!" Quand il y a une faute, c'est-à-dire quand il y a du mal qui est commis, même quand on essaie d'analyser un peu le langage courant, on dit, "Mais, est-ce que c'est pas une femme qui a fait ça?" C'est le genre de choses. Ça veut dire qu'il y a une vision globale de la société qui fait que la femme a une place qui n'est pas valorisée. Bon, compte tenu de cela, je crois que les femmes doivent en être conscientes et se battre. C'est ce que je pense.

Je sais que dans la société il y a des femmes qui se battent pour gagner leur vie; là, vraiment, quand on regarde, par exemple, dans la ville d'Abidjan, on sait qu'il y a des femmes. Le mari, par exemple, même quand il est en chômage, au lieu d'aller chercher à travailler, il va rester là, à dormir ou à jouer. Pendant ce temps, que fait la femme? Elle est au bord de la route, en train de vendre des galettes, des beignets, ou bien au marché pour nourrir ses enfants. Elle sait que, du point de vue économique, elle a quelque chose à apporter. Et ça, c'est très important.

Je pense que, disons, si on laisse la réalité et qu'on passe maintenant au domaine de la fiction, du point de vue de l'écriture, ce que je veux dire c'est que les hommes, de manière générale, se sont très souvent intéressés aux problèmes politiques, même si on prend le cas de Labou Tansi ou de Kourouma... "politiques" d'une manière générale.

De temps en temps, on voit des héroïnes qui se battent. Bon, je pense, par exemple, à un roman de Labou Tansi — ça doit être *Les sept solitudes* — où il y a une femme qui est un peu la femme

de bronze. Un jour il avait expliqué que, bon, il fallait qu'il mette justement des femmes très fortes comme personnages. Ça veut dire que, quelque part, il est quand même sensible au fait que, pour que ça puisse changer un jour, il faut que la femme ait un autre rôle que ce que généralement l'homme veut bien lui attribuer. Parce que, enfin, je pense que c'est une question de vision. Comme je le disais tout à l'heure, souvent même la femme, elle peut jouer un rôle effectif, un rôle réel, économique dans la société. Mais, dans la tête de l'homme, même si elle joue un rôle effectif, ce rôle-là n'est pas valorisé. Ça n'a pas, disons, aux yeux de l'homme, ça n'a pas de valeur. C'est ça. Or je pense que le romancier doit faire en sorte que... mettre en scène des femmes jouant des rôles et qu'en même temps ces rôles-là aient une valeur. Je dis que c'est ça peut-être qui manque un peu à la littérature masculine de façon générale parce qu'on se contente des problèmes politiques de manière générale. On n'insiste pas peut-être sur les problèmes spécifiquement féminins.

Maintenant, chez les femmes c'est vrai aussi. On insiste sur les problèmes de la société de façon générale. Ou bien, si on prend les individus, on essaie de voir finalement quel type de relations existent entre un homme et une femme, sans insister particulièrement sur les problèmes de type féminin. Je pense que, de façon générale, c'est ça en Afrique. Je ne vois pas encore très bien en Afrique une littérature qui se déclare, disons, résolument féministe. Même si on traite de problèmes féminins parce que le féminisme aussi, je crois, que c'est toute une vision, c'est un combat. Si on conçoit cela, par exemple, comme combat de la femme contre l'homme, je ne crois vraiment pas qu'en Afrique — du moins ce que je connais — on puisse dire que valablement il y ait une littérature féministe dans ce sens-là. Bien qu'on puisse dire que des femmes écrivains traitent de problèmes féminins, qu'elles soient peut-être plus sensibles aux problèmes féminins.

Enfin, moi je pense que c'est ce que je peux dire, parce que si c'est féministe, je pense que ça va un peu plus loin. C'est peut-être un peu le combat de la femme, une vision où c'est vraiment la femme qui prédomine, et puis l'homme est là, bon... Mais je pense qu'on n'en est pas encore là. Peut-être, je ne sais pas, chez Werewere Liking, peut-être un peu. Mais là aussi j'hésiterais...

**NH** Peut-être chez Calixthe Beyala aussi?

**TB** Chez Calixthe Beyala, oui. Chez Calixthe Beyala, je sais qu'elle est très sensible, justement, aux problèmes des femmes. Des femmes en tant que femmes. Et tout le mal, par exemple, qu'un homme peut faire à une femme. Peut-être là même c'est encore à voir... Je veux dire là que moi, je serais pour une littérature peut-être féminine, avec une sensibilité féminine, mais peut-être pas résolument féministe.

**NH** Sinon, vous croyez que le féminisme ait un rôle à jouer en Afrique?

**TB** Ce que je peux dire, si je prends, par exemple, le cas de la Côte d'Ivoire (parce que les autres pays, je pense qu'il y a des différences lorsqu'on passe d'un pays à l'autre), en Côte d'Ivoire il y a un problème parce qu'il y a eu ici pendant longtemps, jusqu'à l'année dernière, une association des femmes ivoiriennes.

**NH** L'AFI?<sup>1</sup>

**TB** L'AFI. Et cette association des femmes ivoiriennes, qu'est-ce qu'elle a fait? Elle était tout simplement une sous-section du parti au pouvoir. Moi, j'estime qu'à partir du moment où c'est comme ça, les choses sont faussées dès le départ. C'est-à-dire que même si cette association doit mener un combat pour la femme, elle ne peut pas vraiment le mener librement. Or moi, j'estime que, pour qu'un combat féministe puisse vraiment avoir lieu et puisse se développer, il faut que ce soit libre, surtout par rapport au pouvoir qui est là. Parce que s'il y a des problèmes en place, si le pouvoir n'est pas capable de résoudre ces problèmes-là, ce n'est pas en s'affiliant à ce même pouvoir qu'on va arriver à les résoudre. Enfin, c'est ma conviction.

Je pense que c'est en lui disant clairement, ouvertement, à ce pouvoir-là que les femmes sont là et qu'elles ont des problèmes réels, qu'il faut chercher à résoudre ces problèmes-là, c'est-à-dire que c'est en disant clairement, en faisant des manifestations, vraiment en bougeant beaucoup, qu'on peut lui dire à ce

<sup>1</sup> Association des Femmes Ivoiriennes.

pouvoir, "Oui, c'est bien ce que vous avez fait. Qui, on aimerait..." C'est-à-dire tout demander comme ça pour qu'on nous donne tout. Moi, je conçois cela comme un vrai combat et non pas rester là, les bras croisés, puis on va attendre que le pouvoir... Or en Côte d'Ivoire, c'est ce qui s'est passé.

**NH** Il n'y a pas d'associations de femmes qui soient indépendantes?

**TB** Depuis l'année dernière, c'est-à-dire depuis qu'il y a le multipartisme, il y a un mouvement qui s'appelle le MIFED.<sup>1</sup> Mais là aussi, je pense qu'il y a un problème. Elles m'ont contactée. On a longuement discuté. Mais moi, je pense qu'il y a un problème. Pourquoi y-a-t-il un problème? C'est parce que la plupart des dirigeantes de ce mouvement appartiennent au FPI.<sup>2</sup> Elles militent au FPI. Et il y a même très peu—peut-être deux ou trois—à ne pas être du FPI.

**NH** Alors, c'est toujours le même problème?

**TB** C'est pour ça que quand elles m'ont contactée et que j'ai vu ce qui s'est passé, j'ai dit que, bon, peut-être que j'attends un peu pour voir. Peut-être qu'il y a autre chose à faire parce que ça ne me convient pas encore. Donc, c'est ça le problème. Peut-être que... je pense que c'est le début du multipartisme et qu'on peut faire autre chose parce qu'on ne peut pas toujours être lié à un parti politique, ou à un pouvoir en place. Je pense que le féminisme, pour moi, ce n'est pas la voie, ce n'est pas la solution.

**NH** Vous croyez plutôt à la solidarité féminine indépendante?

**TB** Moi, je crois à la solidarité féminine indépendante, mais ça ne veut pas dire que pendant qu'on est dans cette association, dans ce mouvement, on ne peut pas faire partie d'un parti politique. C'est autre chose. On peut militer dans un parti. Mais quand on est dans une association de femmes, s'il y a des problèmes de femmes, si ça ne va pas, je dis qu'il faut le dire.

<sup>1</sup> Mouvement Ivoirien des Femmes Démocratiques.

<sup>2</sup> Front Populaire Ivoirien.

Même au parti où on est, ça ne va pas, il y a des problèmes, en tout cas, on se bat. Pour moi, c'est très important, mais à partir du moment où il faut exécuter les mots d'ordre du parti, là, ça ne va plus. Ça ne va plus du tout.

**NH** Et sur le plan international, la solidarité féminine peut-elle marcher?

**TB** Sur le plan international, je pense que ça peut marcher. Mais, pour l'instant, je crois que l'Afrique s'est un peu marginalisée. Je veux dire que l'Afrique n'a pas pu prendre part justement au combat des femmes en manière générale. Pourquoi? Tout simplement à cause de la situation politique des pays africains. Et je pense que le fait que les différentes associations—je crois qu'au Sénégal, au Mali, c'étaient des associations de femmes qui y étaient directement liées. Donc, même quand il y avait des choses à faire, ça passe toujours par le pouvoir en place. Et quand c'est comme ça, ça ne permet pas de développer des initiatives vraiment indépendantes, libres et tout cela.

**NH** Je sais qu'en France il y a le MODEFEN.<sup>1</sup>

**TB** Je ne sais pas s'il y a un lien. Enfin, moi, je ne suis pas au courant. Quand j'étais en France, j'ai eu peut-être des contacts, mais là c'est resté individuel.

Depuis que je suis revenue—ça fait quand même une bonne dizaine d'années que je suis là—c'est vrai, je n'ai pas gardé le contact avec les femmes là-bas. Quelquefois, quand j'y vais pendant les vacances et tout ça, souvent on discute, mais c'est resté de manière très informelle. Mais je pense qu'il y a quand même lieu que les femmes ici s'organisent autrement, et une fois qu'elles sont bien organisées, qu'elles puissent prendre aussi contact avec les autres organisations indépendantes qui existent dans le monde entier. Il n'y a pas seulement l'Europe, il y a l'Amérique Latine, je pense que les femmes là-bas ont aussi d'énormes difficultés. Il y a aussi l'Asie. Ici on ne sait pas du

<sup>1</sup> Mouvement pour la Défense des Droits de la Femme Noire, dont la présidente est la romancière camerounaise, Lydie Dooh Bunya. Le siège social de MODEFEN se trouve à Paris.

tout ce qui se passe en Asie pour les femmes. Même si quelquefois on voit des images, on aimerait quand même bien savoir comment elles vivent là-bas, quels sont leurs problèmes et tout, parce que je pense que c'est très important.

**NH** Et vous, en tant que femme écrivain, écrivez-vous pour les femmes?

**TB** Moi, ce que je dis toujours, je dis: j'écris pour tout le monde parce que dire que j'écris pour les femmes, ça veut dire que les hommes ne sauront pas ce que j'écris. Il faut qu'ils lisent pour s'informer. J'écris pour les hommes, j'écris pour les femmes, et j'ai dit aussi, j'écris pour les enfants parce qu'il faut que toutes les couches de la société puissent lire. C'est pour ça que je pense d'ailleurs qu'*Une vie de crabe*, ça peut se lire à plusieurs niveaux. Bon, on peut le lire à un premier niveau: une histoire qui se passe entre un homme et une femme. On peut le lire à d'autres niveaux, peut-être au niveau symbolique. C'est pour ça que je dis que tout le monde peut le lire: un homme, une femme et pourquoi pas un enfant?

(Abidjan, le 19 juillet 1991)

Nicki Hitchcott

University of Nottingham



Design Heidi Lange: Maina

## IBRAHIMA LY: THE CHALLENGE OF TRADITION

by

ANNA RIDEHALGH



Ibrahima Ly's literary output was relatively small: before his untimely death he produced only two novels, one of them unfinished, and a short story. Nevertheless, he made a considerable contribution to the ideology and the technique of the African political novel. In West Africa he has been receiving more recognition since the fall of the Moussa Traoré regime.

He was born in Kayes, Mali in 1935, and in a family of Islamic scholars was the first to be sent to the European school; he subsequently studied Mathematics at the University of Dakar and in France. While still in Terminale he had joined the Parti Africain de l'Indépendance, and while in France he became President of the Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France (FÉANF). He gave active though increasingly critical support to the Modibo Keïta government, and left Mali again some months after the *coup d'état* of 1968, returning to Bamako in 1973. In 1974 he was arrested by the Moussa Traoré regime for distributing tracts denouncing the fraudulent constitutional referendum, and imprisoned for four years. He narrowly escaped a spell in the death camp of Taoudénit, the salt mines in the extreme north of Mali, and spent most of his sentence in prison in Bamako. He was nevertheless tortured and witnessed the torture of others. After his release he lived in exile in Dakar, where he lectured at the University. He died in 1989 of an illness resulting from his ill-treatment in prison.

The first of his two novels, *Toiles d'araignées* (Paris, L'Harmattan, 1982) clearly springs directly from this experience of prison. Set in the prison of S... in the fictional country of Béléya, its plot centres on the story of a young girl, Mariama, who is imprisoned for having refused the elderly husband chosen for her by her family. The themes treated thus radiate out from the prison to the patriarchal nature and corruption of society at large, and indeed in many ways the prison can be seen as not only a metaphor but also an extension of society at large:

as the convicts go in and out of the prison to work, it becomes clear that what we are seeing is a continuum rather than a separation: the whole society, in one way or another, is a prison. Conversely, the patriarchal and hierarchical tendencies of society in general are reflected and continued in the prison. Despite the central thread of Mariama's story, however, the other prisoners increasingly take centre stage and the novel comes to be dominated by the figure of Yoro, the political prisoner, who befriends Mariama.

Ly was unable to finish his second novel, *Les Noctuelles vivent de larmes*, before his death. The first of two projected volumes was published by L'Harmattan in 1988, and fragments of the second appeared in 1990 in a collection of works by and appreciations of Ibrahima Ly entitled *Paroles pour un continent* (also published by L'Harmattan). The action of *Les Noctuelles* spans the period from the slave trade in the nineteenth century to the post-independence period. Beginning with an episode in which Niélé, the favourite wife of a wealthy man, is captured and sold by slave traders, the first volume ends by tracing the life of Solo (considered the lowest of the low in modern society, since her grandmother was not only a slave but, worse, sold as a slave). Again, towards the end of this volume, another figure emerges: that of the intellectual official, Haady, waging a one-person campaign against the corruption of his family and colleagues and the authoritarian passivity of the people.

In different ways, Ly's two novels both stress the continuity between so-called 'traditional' society, the colonial era, and the present. In *Toiles d'araignée*, the murderer Bissou, regarded by the other prisoners as a madman, is particularly preoccupied with the failures of independence; he can infallibly be driven to a rage by hearing somebody say that independence has brought greater freedom and well-being (p.123) and his constant theme throughout the book is that 'Le Blanc est très malin. Il a changé de couleur pour mieux se cacher parmi nous' (p.125) and that 'Certes, nous avions commencé à être libres, mais ceux qui étaient partis, comme pour mieux se préparer, sont revenus' (p.125). This idea of a colonisation-independence continuum is confirmed, from a quite opposing point of view, by the prison guard Tounkara, who talks nostalgically of his days in the colonial army in Europe, Tonkin and Algeria, and regrets the departure of the colonists: 'Au Béléya, tout est foutu à présent'

—the new military commanders being more corrupt than the colonial ones. Nevertheless, for Tounkara, government service is the service of 'les Blancs', and the very persistence of his attitude, given the position he occupies, tends to confirm Bissou's contention. The new military regime may be less efficient than the old colonial power, but it has taken up the same reins.

Colonisation is referred to indirectly rather than being directly evoked, and one reason seems to be that it is not seen as having represented a rupture with the previous period. In a short story published in 1987, 'La Main ouverte',<sup>1</sup> Ly presents colonialism almost in passing: French civilisation is one of many which the desert town has absorbed through the ages. In *Toiles d'araignées* and even more so in *Les Noctuelles*, the sense is conveyed that the reason for this continuity is in part the readiness of some elements of society to accept and collaborate with colonisation. Chapter V of *Les Noctuelles* contains a discussion between two gods, Olokun and Nommo, imprisoned in a museum. Discussing the stages by which human beings have become alienated from themselves and from the divine—first moving gods from their houses to special shrines, mosques and churches, and then enclosing them in museums—the gods recognise that the first betrayal perhaps came from them, since they failed to grant the prayers of human beings. However, as Nommo points out, even this failure resulted from a refusal on the part of human beings to recognise their power over their own lives. Through the conversation of the two gods, the roots of present problems and of colonisation can be traced back to pre-existing divisions: 'Je m'attendais à tout, du jour où je les vis vendre leurs frères à des étrangers', says Olokun. Nommo observes that 'Ils nous ont abandonnés dès qu'ils crurent déceler chez l'étranger une puissance supérieure à la nôtre[...]; ils] reviendront à nous, quand ils recouvreront leur dignité. À présent ils n'existent pas. Ils ont déjà dépassé l'indépendance et parlent d'authenticité dans la langue de leur maître' (p.97).

In modern society, concludes Nommo, 'L'argent remplace toutes les qualités et toutes les vertus' (*Noctuelles*, p.183). This message is not a new one: it is certainly familiar from the works

<sup>1</sup> In *Paris-Dakar, autres nouvelles*, réunies par Bernard Magnier, Paris: Souffles, 1987, pp.123-35.

of Ly's most obvious comparator, Ousmane Sembène. What is striking in Ly, however, is his relentless tracing of modern ills back to precolonial roots. This is in no way to exculpate colonialism; but what colonialism has done is to feed upon preexisting conditions and move them forward into a new phase. This 'longue durée' is as true of oppressed as of oppressors. During the initial description of S... in *Toiles d'araignées*, the author comments on the life of the people: 'Cette vie ne suscite aucun mouvement de révolte chez ce peuple maté par des siècles de sujétion' (*Toiles*, p.28); the whole movement of *Les Noctuelles*, and the attention it gives to internal slavery and the external slave trade in precolonial times, confirms the same theme: a repressive society has produced authoritarian habits of domination and submission. In a number of ways, Ly traces the mechanisms by which this authoritarianism is transmitted. To give a few examples: in *Toiles*, Mariama finds herself completely isolated when she tries to protest against her forced marriage. Domination is a habit in the men, and this has been internalised by the women. The modern legal system, having no interest in encouraging protest or independent action, loses no time in imprisoning the unruly daughter for insubordination towards Authority. The hierarchical nature of prison society has already been mentioned. Towards the end of *Les Noctuelles*, there is a discussion of the role of the griots. The griot Dieliba is seen at a baptism, manipulating his modern master with his praises. More candidly, he discusses his role with the *marabout*, and it becomes clear that he and his colleagues have adapted well to modern society. While he bemoans the fact that it is no longer possible to push the aristocracy into wars, he fully appreciates the opportunities to 'faire des héros avec nos langues' and boasts that the griots are the image makers of modern society and the ones who persuade the people to accept this image. The picture projected here is entirely consonant with the role played by the griots under the Moussa Traoré regime. Beyond that, the caste system with its barriers and interdictions clearly persists, both as a system of oppressions—in the contempt for the descendants of slaves, for instance—and as a means of manipulation, in which the lower-born griots 'make' their nobles as they wish.

This account of the ideological thrust of Ly's novels is necessarily brief and schematic. I have given it in order to

indicate that beyond his critique of the abuses of modern society, Ly is tracing the mechanisms of control whereby those abuses are enforced. He finds them not only in the crude force of the military regime, but also to a large extent in the persistence of certain traditional attitudes, and thus in the acquiescence of the people.

This culture of acquiescence clearly presents a problem for the political activist.

On 21 February 1983, in Dakar, Ly noted in his diary:

Suis allé voir *Finié*,<sup>1</sup> pour la deuxième fois... Surpris et écoeuré par les rires imbéciles qui fusent surtout des classes populaires, quand les soldats rasaient, avec des touffes, les têtes des élèves, et quand la vieille pleurait à l'annonce du décès de son petit-fils Bâ. Je mesurais ainsi le fossé qui nous sépare de notre peuple qui accepte l'humiliation et méprise les pauvres. Il faut sérieusement approfondir cette constatation et voir comment toucher ce peuple. (*Paroles*, p.32)

This is entirely consonant with the brief analysis of the novels which I have given. If I quote the diary here, it is because the artistic consequences of that consonance between the ideology and the distress recounted in the diary throws a particular light on the novels. One thing which Ly is examining in his novels is indeed the problem of the intellectual faced with the persistence of authoritarianism and passivity. As he put it in the diary entry quoted above, the problem was to bridge 'le fossé qui nous sépare de notre peuple.... Il faut... voir comment toucher ce peuple.' What I want to do in the remainder of this paper is to look briefly at the way in which the dialogic structure of Ly's novels, and chiefly the dialogues themselves, contribute to this reflection.

G. Da Silva, in an article in *Paroles*,<sup>2</sup> points to the dialogic character of Ly's writing; in particular, he analyses a scene in *Toiles* in which the prisoners roast some cats alive. Da Silva

---

<sup>1</sup> *Finié* (The Wind), dir. Souleymane Cissé (Mali), 1982, 100 minutes, 16/35mm, colour: the story of a student uprising, brutally repressed, under a military dictatorship.

<sup>2</sup> 'Éthique et littérature: le verbe juste de Ibrahim Ly', in *Paroles pour un continent*, pp.53-60.

argues that, despite the horror of the scene, it is used to show how the prisoners' action can be not only *explained*, in the sense that they have been brutalised and dehumanised by society, but also seen as proof of their continuing humanity. Certainly, although attention may at times be concentrated on one point of view, there is nearly always a multiplicity of voices. But how far do these voices represent the full range of possible options? I would argue that Ly's writing, while admirably open to the full range of one part of the spectrum—that which represents the voices of the people, remains almost impermeably closed to the other part—that representing the neocolonial petty-bourgeoisie. This is why certain characters seem undeveloped (Da Silva mentions particularly the judge Salamanta and the doctor Danioko in *Toiles*; among others, one could add the judge Dienta in *Noctuelles*): they are resolutely monologic, devoted to their own social advancement, and there is no opportunity for the reader to enter into the rights and wrongs of their case.

To illustrate what I am suggesting—the polyphony over one part of the social spectrum, monologism over the rest—I would point to three exemplary conversations.

The first is that between Yoro, the intellectual/political prisoner, and Bissou, the supposed madman, towards the end of *Toiles*. As indicated earlier, Bissou's attitude to the post-independence government has already been established. One evening he seeks out Yoro to ask him about his political attitudes. The dialogue which follows is presented slightly less directly than is often the case in Ly's dialogues. On this occasion there is some description of the characters' attitudes as they speak. Generally in Ly's dialogues, there is no overt authorial direction of the reader, no description of the characters' attitudes or manner, generally not even a 'dit X' or 'répondit Y'. It is easy, even here, to lose track of who is talking, and it can be necessary to count back over two or more pages to find out.

On this occasion, Bissou wants to ask Yoro about his reputedly revolutionary theories. The discussion revolves around their respective views of the world, but mainly around Bissou. It takes place largely in extended images, and Bissou uses a number of metaphors to describe the impossibility, even undesirability, of trying to escape from one's allotted position in society. Despite his fatalism, it is clear that he shares Yoro's view of the fundamental injustice of the society. Each of

Bissou's images, then, expresses immobilism: we are born with a certain number of baskets, each filled with a certain quality, and it is wrong to use any of them too quickly. We are each born to live our lives on a certain length of stick; we go up and down, but it is generally only the criminally greedy who manage to change sticks; and so on. Each time Yoro counters Bissou's views, talking in terms of the same image, but it seems as though only fundamental sympathy, not logical progression, is holding the conversation together. However, there are moments of breakthrough. Bissou, after reflecting on the fatalistic image of the stick, suddenly switches it around: 'Si nous rapprochions nos bouts de bois—Bissou poursuivait son idée sans baisser les bras devant les contradictions—nous aurions un beau toit couvert de la paille de nos illusions perdues...' (*Toiles*, p.274).

What is revealed here is that Bissou's thought, apparently quite rigid, is in fact very flexible: precisely because he does not proceed according to Cartesian logic, he is capable of intellectual leaps which enable him at times to pass beyond his fatalism and to meet Yoro's analysis, to negate the negation. In a further moment of truth, Bissou goes beyond his earlier idea that the wise will use only moderately from each of their baskets, to the realisation that the mad are better than the sane, for they never forget their situation. Faced with the disruptive possibilities of this thought, he becomes almost hysterical; the conversation moves to a different tack.

The conversation develops step by step, albeit not in a straight line. In its last phase, Bissou asks Yoro about his own aims for society. Again the conversation proceeds by means of an image, this time that of the fingers of the hand. Bissou's argument is that equality is impossible, just as the fingers of the hand are unequal. Yoro counters by saying that each finger, with its distinct character and function, is essential to the hand, to the whole body, and to the whole of society: 'Ce que je n'aime pas, Bissou, c'est que l'annulaire se mette seul à porter toutes les bagues' (*Toiles*, p.276). Bissou has some sympathy for this argument, but remains deeply suspicious of the foreignness of the ideas, feeling that he is being asked to 'put on new clothes'. The conversation ends with Yoro's comment that he will have to try to put his message across in the towns, where mentalities have already changed.

It could be argued that Ly has constructed this dialogue in such a way as to portray the African peasant as a naturally dialectical thinker. This may or may not be so, but what seems significant is that, despite the moment of closure at the end of the conversation, neither side is actually closed to the other at any point. Yoro is quite able to enter into Bissou's method of argument-through-imagery, and the characters are both prepared and able to weigh each other's points. As I have presented the dialogue, it may seem as though Bissou is the one who has learnt more and changed his ideas; but what seems significant is that Yoro also appears to be learning from Bissou's methods of discussion. Through this process of openness and adaptation, the intellectual is able to touch the fatalism of the peasant. Each character is prepared to accept the other's right to his ideas, and is interested to explore them. More dynamically, Bissou develops his thinking on the scope available for social change, while Yoro tests out his capacity to put across his argument and learns a deeper appreciation of the peasant's methods of thought.

Two other exemplary conversations can only be sketched in outline. They both take place towards the end of *Les Noctuelles*. In one, the young and idealistic official, Haady, argues with his former boyhood friend, the judge Dienta, about the attitudes they should adopt. Dienta is discreetly but unstintingly corrupt, and argues strongly that African tradition demands that, having succeeded in life, one should be generous to one's family and friends. Haady opposes this view, attacking the lack of national identity of Dienta and his like, and arguing that the future of Africa lies in honesty and sweat.

On the ideological level, this discussion is interesting in that it starts to raise overtly the question of African identity: if African identity is not to be linked with the notions of tradition put forward by the petty-bourgeoisie, then what is it?

On the technical level, this conversation contrasts strongly with that between Yoro and Bissou, in that there is no openness about it. The two characters are quite impermeable to each other's points of view, each concerned firstly to make his own position clear, secondly to persuade the other, but certainly not to change and develop his own ideas. The discussion is developed and set in context in such a way that the reader is clearly directed to reject Dienta's ideas.

The third conversation is to be found in one of the drafts of the second volume of *Les Noctuelles*. It takes place between Haady and Solo, the slave's granddaughter. Solo's husband and child have died, and she is trying to sell her house in the village. Unknown to her, Dienta and his cronies are planning to take the house from her, and they have sent her on a search for the permits she needs in order to sell. When she arrives in Haady's office, she immediately offers him a bribe 'out of respect', as she says. During the conversation, he is taken aback and shocked by her self-abasement, she is baffled by his consideration of her, and the result of these two conflicting cultural attitudes is that they seem to be talking to each other through an impenetrable screen. Again, however, as in the conversation between Yoro and Bissou, a learning process takes place on both sides. Haady is forced to understand how Solo's self-respect resides precisely in her self-abasement: her sense of her own worthlessness gives her an unhappy sense of dignity. On her side, Solo is faced with Haady's insistence, firstly that her grandmother's fate, and the way in which she met it, should be a source not of shame but of pride, and then that she, Solo, must come and stay in his house and be honoured like his own mother. She dismisses the first idea as being hopelessly eccentric: 'Tu sembles vivre tout à fait en dehors de notre société' (*Paroles*, p.24). The second, however, succeeds in changing something in her: 'Elle sentait vivre quelque chose de nouveau en elle, une certaine allégresse qui est peut-être la forme concrète du bonheur' (*ibid.*).

Again, as in the Yoro-Bissou conversation, the openness of this dialogue produces recognition not only of the force of Haady's rational and humane approach, but also of the validity, at least internally, of Solo's thought. Her remark on Haady's eccentricity also points to the dangers he runs. Indeed, the first (and only complete) volume of the book can legitimately be read as pointing to a very pessimistic conclusion; for at that point Haady, with right entirely on his side, seems isolated not only from the petty-bourgeoisie but also from the people. This conversation, pointing as it does to the possibility of greater understanding between Haady and the people, suggests a more optimistic conclusion.

All three of these conversations would repay close analysis. What I have tried to show through this account of them is the

way in which Ly's narrative organisation points to an ideological reading of the two novels. The texts are certainly not fully open, since the point of view of the bourgeoisie is exposed for condemnation, not for sympathetic consideration. But within a chosen arena—that of contact with the people—it is completely open. 'Comment toucher ce peuple?' In the search for the answer to that question, it is essential to be open to learning all possible lessons.

This is an important part of the challenge of tradition in Ly's novels. His condemnation of the persistence of authoritarian aspects of traditional society is clear. What is always more difficult for the outside reader, at least, is to define a positive tradition. If African identity is not to lie in the oppressive traditions vaunted by a neocolonial bourgeoisie, then what is it? Part of the answer is to be found in the clear-sighted stoicism, tolerance and open-mindedness to be detected in these two dialogues, one with a madman and the other with the granddaughter of a slave.

University of Southampton

Anna Ridehalgh



FILM DOCUMENTAIRE ET PENSÉE CRÉOLE:  
*CONTES DE CYCLONE EN SEPTEMBRE*  
DE CHRISTIANE SUCCAB-GOLDMAN<sup>1</sup>  
par  
MIREILLE ROSELLO

"When economic globalization and transnationals weaken states and nations as they produce their own emerging transnational culture, and while local cultures struggle to preserve and expand themselves, we need a vision of culture as relational, as cross-national, as mixed and fruitful, as moving towards the end of domination." (Bové, 269)

Pour parler de la forme d'écriture qu'adopte Christiane Succab-Goldman dans *Contes de cyclone en septembre*, il faudrait que j'invente un mot qui n'existe pas et que je n'ai pas trouvé. Ce mot parlerait d'une hégémonie qui n'en serait pas une, d'une forme de pensée, la créolité, qui serait exprimée par une parole que personne ne pourrait marquer, fixer, et qui pourtant ne serait pas un silence. Le problème est le suivant: il me semble que lorsque je cherche à analyser la place qu'occupe la pensée créole dans notre monde contemporain, le premier mot qui me vient à l'esprit c'est le mot "hégémonique" tant j'ai l'impression que nous assistons à une créolisation de la pensée dans toutes sortes de disciplines à travers le monde. Or, comment peut-on réconcilier ce mot d'hégémonie avec la situation minoritaire de la culture guadeloupéenne, encore dominée par des formes plus ou moins larvées de colonialisme et touchée par des problèmes économiques que son appartenance théorique à "l'Europe" n'est pas prête de résoudre? Pourtant, quel que soit le nom qu'on

<sup>1</sup> Ce texte a été présenté, vidéo à l'appui, au colloque ASCALF de novembre 1994, tenu à l'Institut français de Londres.

donne à la pensée de la créolité (et je proposerai quelques variations un peu plus loin), il est évident qu'elle influence aussi bien l'ensemble de notre monde académique que plus généralement un univers culturel dont je ne crois pas du tout que les limites coïncident avec celles de la langue ou les littératures dites françaises ou même francophones.

D'un côté, j'ai l'impression que, comme l'ont pressenti les auteurs antillais, héritiers de la logique des îles et de l'histoire de ce que Glissant appelle "l'errance enracinée", la créolisation s'est répandue comme une promesse féconde. En 1989, les auteurs d'*Éloge de la créolité* (Bernabé, Chamoiseau et Confiant) écrivaient déjà: "Le monde va en état de créolité. Les vieilles crispations nationales cèdent sous l'avancée des fédérations qui elles-mêmes ne vivront peut-être pas longtemps" (Bernabé, 52). Le monde va en état de créolité, non pas parce qu'un certain transnationalisme essaie de transformer la planète en un immense marché mais parce que les cultures travaillent à se penser comme Relations. La créolité est omniprésente en littérature antillaise, en littérature de langue française écrite par les Maghrébins ou les Québécois, mais aussi, en philosophie, en théorie, et même apparemment dans l'imaginaire des sciences physiques, naturelles.

En philosophie, la créolité pourrait aussi bien s'appeler "tiers instruit" et pourrait se réclamer de toute l'œuvre de Michel Serres. Penser créole, c'est devenir ce "droitier complété" qu'a appris à être le philosophe parce qu'un instituteur, qu'il remercie avec un brin d'ironie au début de son livre, a su prendre sur lui de contrarier une gaucherie dont on allait plus tard sanctifier pédagogiquement le côté naturel, inné, instinctif. Penser créole, c'est aussi se savoir "cyborg", se savoir à la fois créature et principe de création décidé à ne plus faire confiance ni à la "biologie" (si cela existait en dehors du discours) ni à l'utilisation socio-culturelle de la biologie. Le cyborg créole, comme celui de Donna Haraway, aurait à cœur de réconcilier "plaisir" et "responsabilité". La créolité est sur la même longueur d'onde que la pensée du rhizome de Deleuze et Guattari dont se réclame Glissant et d'une version narrative de la théorie du chaos qui hante son dernier livre intitulé *Tout-Monde*. En 1991, dans un livre intitulé *Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature*, Chamoiseau et Confiant écrivaient:

De par le monde, ce processus que nous vivons depuis trois siècles se répand, s'accélère: peuples, langues, histoires, cultures, nations se touchent et se traversent par une infinité de réseaux que les drapeaux ignorent. [...] Le monde se met à résonner de sa totalité dans chacun de ses lieux particuliers. Il nous faut désormais tenter de l'appréhender, loin du risque appauvrissant de l'Universalité, dans la richesse éclatée, mais harmonieuse d'une Diversité. (Chamoiseau et Confiant, 1991, 204)

La créolité parle, écrit, pense, et proclame performativement la certitude que si les nations sont des narrations (comme le dit Homi Bhabha), les narrations sont aussi ce qui permet de réinventer une communauté où il n'y aurait plus de frontière mais une zone infinie de diversité, une communauté à la fois unique et diverse faite en son centre écentré de ce que Ross Chambers appelle des marges de manœuvre.

Le problème c'est que l'histoire intellectuelle à laquelle j'appartiens ne me permet pas de penser cette omniprésence de la créolité loin de vieux concepts comme "humanisme", "universalisme", ou même "hégémonie" qui précisément, ne convient pas puisqu'il me semble que la grande réussite de la créolité est de parvenir à nous proposer des formes d'expression et de pensée qui nous dispenserait de l'hégémonie et de la domination de l'autre (et par domination "de" l'autre, j'entends aussi bien un passif qu'un actif, domination de l'autre et domination par l'autre).

Ces mots de créole, créolité, créolisation ont changé si souvent de sens et de façon radicale au moins depuis le début du siècle que leur définition finit par ressembler à une nébuleuse, une de ces images fractales que l'on voit partout sur les calendriers ou les livres sur le chaos.<sup>1</sup> À présent, le mot "créolité"

<sup>1</sup> Depuis le début du vingtième siècle, le mot a d'abord servi à désigner les blancs nés aux Antilles (les blancs créoles) quand ce n'était pas des boucles d'oreilles exotiques, mais le "créole" désigne aussi cette langue parlée par des peuples au moins bilingues et que l'éducation coloniale s'est obstinée à ne pas reconnaître. On connaît les séquelles de cet acharnement: même Aimé Césaire n'a pas su, du moins dans un premier temps, considérer la "créolité" autrement que comme un particularisme linguistique indésirable et retardataire. Dans une interview qui date des années 70 et qu'on lui a, on s'en doute, beaucoup reproché, il disait par exemple: "J'ai parlé du retard culturel martiniquais. Précisément, un aspect de ce retard culturel, c'est le niveau de

évoque pour moi deux textes théoriques, le manifeste collectif de Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité* et le texte d'Édouard Glissant intitulé *Pour une poétique de la relation* où le poète déplace légèrement la créolité en proposant le mot de "créolisation" que j'adopterai ici pour précisément éviter ce que Glissant trouve de dangereusement figé dans ce suffixe "-té" qui évoque identité et territoire. "La créolisation, dit-il, est l'un des modes de l'emmêlement" (103):

Nous ne proposons pas de l'être, ni des modèles d'humanité. Ce qui nous porte n'est pas la seule définition de nos identités, mais aussi la relation à tout le possible: les mutations mutuelles que ce jeu de relations génère. Les créolisations introduisent à la Relation, mais ce n'est pas pour universaliser; la "créolité", dans son principe, régresserait vers des négritudes, des francités, des latinités, toutes généralisantes—plus ou moins innocemment. (Glissant, 1991, 103)

L'entrée en créolité, comme Glissant dirait l'entrée en Relation n'est plus ni une recherche de recentrement (autour d'une marge exclue, autour de ce que Andalzúa appelle la "frontera" ou d'une "zone de contact" comme le dirait Mary Louise Pratt). Ce n'est même pas une tentative de résistance par rapport à un pouvoir toujours conceptualisé comme central malgré Foucault (métropolitain par exemple, ou canonique), ce n'est pas un état ou une identité (comme on dirait la francité ou même comme on dirait l'antillanité qui a un moment tenté Glissant lui-même), ce n'est pas une appartenance linguistique (la créolité ce n'est pas la connaissance du créole) que l'on pourrait confondre avec une appartenance nationale décolonisatrice (la nation créole, le peuple noir). L'imaginaire de la créolisation est une forme de pensée, elle est aussi, c'est en tout cas ce que je voudrais suggérer aujourd'hui, une façon d'imaginer l'œuvre: la production culturelle s'envisagerait qui

---

langue, de la créolité si vous voulez, qui est extrêmement bas, qui est resté —et c'était encore plus vrai en ce temps-là— au stade de l'immédiateté, incapable d'exprimer des idées abstraites" (xi). En 1993, ce mot de créolité n'évoque plus du tout Césaire sauf à faire de lui un précurseur à détrôner d'urgence, un poète et personnage politique à l'égard duquel la génération de Raphaël Confiant tient à exprimer publiquement son ambivalence (voir son dernier livre, *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*).

tiendrait compte de ce que j'appellerais une Éthique de la Relation, ou une éthique de l'autre.

Dans une interview récente, Gayatri Spivak se pose la question suivante: "How is it possible to think the subject of ethics—for the other person?" D'une certaine manière, ce désir d'une éthique de l'autre est une aspiration impossible et en même temps, une nécessité théorique: comme le fait remarquer Ricœur, mon désir d'éthique me dépasse toujours en tant que sujet individuellement inscrit dans une culture et il risque donc d'être incompatible avec mon désir de ne pas imposer à l'autre ce que mon éthique aurait de désirablement universel. Si j'arrive à imaginer la créolisation comme une parole qui exprime cette éthique de la relation, c'est parce qu'elle n'est ni une pensée du local ni une pensée de l'universel mais une vision qui s'attache à penser l'universel sans domination et le local sans particularisme.

Sans même chercher à développer les problèmes théoriques et philosophiques que soulèvent cette définition de la créolité comme "éthique de la relation" il me semble qu'il est désormais possible de lire des œuvres de création nées dans un contexte de créolisation. Je pourrais par exemple choisir d'examiner de près ce film documentaire réalisé par Christiane Succab-Goldman et en souligner les quatre caractéristiques qui m'ont paru exprimer au mieux sa créolité, c'est-à-dire l'instable équilibre entre le désir d'envoyer un message esthétique et intelligible et la peur que cette intelligibilité ne se fixe en texte clair, dépourvu de parasite, en texte fixé dans la logique de l'Un.

D'abord, cette œuvre est un film; ensuite, il s'agit d'un film virtuellement invisible et inaccessible. De plus, ce film très confidentiel a pour objet un cyclone. Et finalement, il s'agit d'une création où le créole et le français, la voix humaine et les bruits naturels, le texte (sous forme de sous-titres, de plans fixes), l'image et le chant ne cessent de se superposer, ce qui rend l'écoute ou la compréhension très difficile et théoriquement problématique.

*Contes de cyclone en septembre* est donc un film documentaire réalisé en 1991 par une Antillaise, Christiane Succab-Goldman, après le passage du cyclone Hugo en Guadeloupe. Contrairement à Maryse Condé qui a tiré de la catastrophe un livre pour enfants intitulé *Hugo le terrible*, Succab-Goldman a choisi de garder de "l'empereur des cyclones" une mémoire non

textuelle, ou plutôt non exclusivement textuelle. Serait donc "créole" sa tentative de faire coexister la parole de gens de toutes classes et de toutes races qu'elle a rencontrés pour faire ce film (des météorologues et des écrivains, des herboristes et des inconnus, des femmes et des hommes, des victimes et des profiteurs). Serait créole aussi son savoir-faire de réalisatrice qui choisit, pour faire entendre la voix des Guadeloupéens, une technologie que l'on associe toujours avec les pays dits riches ou occidentaux. Serait donc créole le fait que les techniques du film sont mises au service de l'oralité. Le documentaire *Contes de cyclone* fait partie de ce que Said appelle "the voyage in" dans la mesure où il circule à contre-courant des films américains que l'on double pour qu'il puisse mieux infiltrer l'Europe ou l'Afrique. Ici, le conte est raconté par les Guadeloupéens pour qui voudrait l'entendre mais y compris les Guadeloupéens eux-mêmes. Serait donc créole l'oralité qui infiltre sans hostilité et sans conflit des formes d'expression qui sont nées dans des cultures essentiellement écrites, une oralité non-exotique qui vient proposer une alternative au logocentrisme. Serait aussi créole la réappropriation du genre du film ethnographique qui a trop souvent servi les intérêts idéologiques suspects et l'utilisation de technologie occidentale pour non seulement faire la collecte de contes folkloriques déjà existants (comme le fait par exemple Ina Césaire) mais pour susciter la création de nouvelles histoires.

Le deuxième aspect créolisant de ce documentaire est qu'il est presque inaccessible. A priori, cette confidentialité en fait un très mauvais objet d'études académiques. Peut-être que personne parmi mes lecteurs ne l'aura vu ou n'aura même entendu parler de lui. Dans une série d'entretiens avec Françoise Pfaff, Maryse Condé affirme d'ailleurs que le cinéma antillais n'existe pas, renouvelant ainsi le geste presque systématique des auteurs martiniquais et guadeloupéens qui ne cessaient, il y a encore quelques années, de se déclarer en état de "pré-littérature". Dire que le cinéma antillais n'existe pas et qu'Eulzhan Palcy (connue surtout pour son *Rue Cases-Nègres*) constitue l'exception qui confirme la règle est une façon de confirmer que *Contes de cyclone* ne fait partie de rien.<sup>1</sup> Et dès que je parle de ce film ou

<sup>1</sup> "Le film de Christiane qui est une réflexion sur le cyclone Hugo est un film profond. C'est un documentaire qui est en même temps une sorte de

que je le regarde, ce rien qui se met à exister en des termes paradoxaux repose la question fondamentalement créole de l'être sans appartenance, de l'existence sans légitime communauté.

Ce film n'est pas diffusé en salle, il est sur vidéo et il a été diffusé trois fois maintenant par la télévision française, sur France 3 ou plus récemment sur Arte. Si je n'avais pas eu la chance qu'un spécialiste de cinéma africain ne l'emmène dans ses bagages pour le montrer à l'occasion d'une conférence (et je remercie N'Baye Cham au passage), j'aurais dû me contenter de savoir qu'il existait. Je m'empresse d'ailleurs de dire que si la distribution d'une œuvre nécessite ce curieux mélange de "chance" de "hasard" et de surdétermination (ici ma présence à une conférence spécialisée), la difficulté de transmission qui en résulte n'est pas seulement un phénomène néfaste, un silence dont le canon est complice, mais aussi une caractéristique créole dans la mesure où cette situation me force à théoriser ma position vis-à-vis de la chance, du hasard, du possible. Ce film n'existe que dans l'incertitude et l'inaccessibilité. Et ici, la théorie du chaos devient justement précieuse.

Il me paraît aussi très important que le héros du film soit un cyclone, c'est-à-dire un de ces phénomènes météorologiques qui ont justement permis l'intuition de la théorie du chaos. D'un point de vue antillais, il me semble que le cyclone est bien plus créolisateur qu'un autre objet symbolique omniprésent dans la culture antillaise, le volcan. Au spectacle grandiose du volcan en éruption qui hante les textes de la littérature antillaise et leur confère un caractère explosif et héroïque, le documentaire de Succab-Goldman oppose l'esthétique du coup de vent, du courant d'air, du rien en soi qui laisse des traces, du grand bruit informe et divers dont on ne peut faire des récits qu'après coup et qui ne se prête que très mal à la mise en images télévisées. Si les textes de Daniel Maximin (*Soufrières, L'Isolé Soleil*) et bien sûr la poésie de Césaire se veulent péléennes et volcaniques, *Contes de cyclones en septembre* tourne au contraire le dos au

---

fiction. C'est, pour les Antillais, une façon de se redécouvrir à travers un bouleversement énorme comme celui du cyclone, de parler d'eux-mêmes, de parler de leur réalité. Le film est fait d'une façon poétique mais illustre aussi la réalité sociale. C'est un film très intéressant mais comme on peut dire qu'une hirondelle ne fait pas le printemps, je ne crois pas qu'on puisse encore parler valablement d'un cinéma antillais francophone." (Pfaff, 170)

spectacle pourtant si cinématographique de la lave en fusion. Le titre de son film met sur le même plan le mot "conte" et le mot "cyclone" et il me semble que c'est déjà tout un programme de créolisation. En refusant de braquer ses caméras vers le volcan, Succab-Goldman renonce aussi à la promesse de solidification, à la pétrification qui transforme les victimes en statues, à l'accumulation de lave qui modifie durablement les paysages.

Un ouragan, un coup de vent, donne de mauvaises images et de beaux récits. Un coup de vent prive les caméras de leur capacité illusoire de fabriquer un réel immédiat. Si un volcan entre en éruption, on peut le filmer de loin, le danger qu'il représente peut demeurer un ailleurs, un là-bas, un au-delà de la frontière que l'on peut filmer comme un spectacle autre. Le coup de vent, lui, m'oblige à faire partie. Aux couleurs flamboyantes d'une hypothétique éruption, Christiane Succab-Goldman oppose donc les récits passés, et les récits présents. Elle nous propose des photos en noir et blanc, tirées de vieux journaux, et des dizaines d'interviews avec des personnes qui donnent du sens à ce que l'on appelle en général une "catastrophe naturelle". Très rarement, quelques images grisâtres et vite monotones de palmiers tordus par un vent dont on apprécie mal la violence nous rappellent que le cyclone est un phénomène créole parce qu'il nous met dans l'impossibilité de trouver un endroit extérieur, protégé ou innocent d'où filmer le spectacle.

Finalement, ce film est le lieu où se superposent les paroles en une esthétique de "l'emmêlement". Prenons par exemple le principe du sous-titrage. En 1993 et 1994, les négociations du GATT ont mis à l'honneur le débat sur les films doublés ou sous-titrés et sur la relation qu'il peut y avoir entre une politique en matière de doublage de film. La question est par exemple de savoir si la répugnance que les Anglo-saxons semblent éprouver à l'égard des films doublés a été acquise et sert à renforcer des formes de protectionnisme culturel que les Francophones ne peuvent pas se permettre. Mais ce genre de débat continue à parler de protectionnisme et d'ouverture, d'impérialisme et de domination. *Contes de cyclone en septembre* utilise le sous-titrage de façon bien plus originale. Sont sous-titrés dans ce film, et de façon absolument identique, les passages où les personnages parlent créole, les passages où ils ou elles passent de façon plus ou moins imperceptible du créole au français, mais aussi tous les moments où la voix des acteurs disparaîtraient,

engloutie par le bruit du vent ou un chant qui couvre la parole. La fonction des sous-titres est donc multiple, on ne sait jamais s'il s'agit d'une traduction (de créole en français comme on a des films sous-titrés de français en anglais) ou s'il s'agit d'une répétition (d'une reproduction écrite de la parole parasitée par d'autres bruits du vécu guadeloupéen). Impossible de déterminer a priori si les sous-titres font œuvre de traduction, de clarification, de déparasitage; et le fait que ces trois termes deviennent interchangeables propose une vision créolisée de l'usage d'une langue qui ressemble à ce dont Glissant parle dans *Pour une poétique de la relation*: "Je te parle dans ta langue et c'est dans la mienne que je te comprends" (Glissant, 1991, 122).

Et, dernier exemple d'emmêlement des discours scientifiques et poétiques, politiques et météorologiques, ce film superpose le discours professionnel prévisible, précis et finalement inutilisable d'un Alain Gillot Pétré, présentateur-culte qui incarne littéralement la Météo en France métropolitaine et l'interprétation politique que fait du cyclone un météorologue guadeloupéen filmé au milieu de ses appareils de mesure.

Pour Alain Gillot Pétré, le cyclone était une série de chiffres, une statistique, un événement à comparer à d'autres:

Mesdames, messieurs bonsoir, oui, en effet, l'ouragan Hugo sévit aux Antilles, il s'est littéralement arrêté sur les îles. Bilan déjà en Martinique 6 morts, 2 disparus. Trois cent cinquante litres d'eau au mètre carré en quelques heures, c'est un record.

Pour Jean-Jacques Manicom, qui venait de se décrire pour la caméra comme un indépendantiste fiché, le cyclone était le prétexte à la fabrication improvisée d'une petite fable politique qui donnait un sens poétique et politique à ce cyclone qu'il venait de mesurer scientifiquement. Assis devant sa carte millimétrée, l'homme de science, retracant avec un crayon la trajectoire du cyclone sous l'œil attentif de la caméra, déclarait:

au niveau scientifique, on peut l'analyser, on peut faire un truc, mais au niveau guadeloupéen que bon, Hugo c'était une sorte... un monstre Hugo ka é fé?

Hugo monté monté, il a fait ça. On dit: bon et bé, nous tranquilles ici là Guadeloupe, c'est Martinique qu'est pris ou bien Cuba qu'est pris ou

Sainte-Lucie. Hugo dit non. Il a viré. Alors Hugo s'est déplacé plein ouest et à deux jours de la Guadeloupe, Hugo a regardé y dit bon et ben Dominique déjà pauvre, Martinique aristocrate, Guadeloupe neg rèd [“nègres vindicatif” disent les sous-titres] qui veulent faire l'indépendance, on va leur montrer ce que c'est qu'un cyclone.<sup>1</sup>

Ce film est créole parce qu'il a l'humilité de se savoir en possession d'une histoire fabuleuse, d'une jubilatoire capacité à fabriquer du sens et de la survie sans pour autant se croire sommé de l'exporter ou de l'imposer comme universelle. La créolité, c'est peut-être se savoir porteur d'une richesse culturelle susceptible d'enrichir l'autre culture et la culture de l'autre sans s'autoriser à l'exprimer autrement que par une parole éphémère. Le cyclone Hugo pourrait, sans se forcer, devenir le héros d'une leçon universelle, le héros d'une humanité envisagée dans sa totalité et non plus dans son vécu antillais. Pourtant, ce film reste guadeloupéen et donc créole, non pas par nationalisme ou repli culturel mais parce qu'il refuse de faire de sa créativité un monument transmissible ailleurs que par les réseaux imprévisibles du bouche à oreille, du local, des rencontres de hasard. L'oralité créole n'est donc pas le contraire de l'écrit (au sens où on oppose souvent littérature occidentale et oralité africaine par exemple) mais une forme de mémoire qui ne refuse ni le local ni le transnational et ne répugne pas à s'envisager comme un geste limité et unique, dont la puissance, comme celle de l'ouragan, ne se transforme jamais en monument.

Mireille Rosello

University of Southampton

<sup>1</sup> En transcrivant ici les paroles du météorologue, je m'efforce de ne pas supprimer ce qu'a de maladroit et d'approximatif une inscription d'une langue à la fois codée et non codée: je n'utilise ni une transcription purement phonétique, ni une des possibles orthographies créoles codifiées par les grammaires ou les expériences littéraires (je pense à Raphaël Confiant). Je cherche au contraire à préserver l'impression d'inachevé et de mélange inséparable que laisse la parole de Manicom, charmée à la fois et sans distinction possible par le génie de la langue créole et celui de la langue française. Le documentaire propose un sous-titrage de cette parole que je n'ai pas non plus adopté pour ne pas donner l'impression que l'écrit dans le film devait demeurer la dernière trace légitime.

#### Bibliographie:

- Bové, Paul A. ‘Hope and Reconciliation: A Review of Edward Said’, *Boundary*, 20, 2 (Summer 1993), 266-82  
Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989  
Chambers, Ross. *Room for Maneuver*. Chicago: University of Chicago Press, 1991  
Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant. *Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*. Paris: Hatier, 1991  
Condé, Maryse. *Hugo le terrible*. Saint-Maur: Sépia, 1991  
Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990  
—, —. *Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1993  
Pfaff, Françoise. *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris: Karthala, 1993  
Serres, Michel. *Le Tiers-Instruit*. Paris: François Bourin, 1991  
Succab-Goldman, Christiane. *Contes de cyclones en septembre*. Paris: KS Visions et RFO 1991



## BOOK REVIEWS

- Mongo Beti, *La France contre l'Afrique: retour au Cameroun*, Paris: La Découverte, 1993. 208 pp. ISBN 2-7071-2228-9.
- Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*. Edited, with Introduction, Commentary and Notes by Abiola Irele, Ibadan: New Horn Press, 1994. 158 pp. £16.75. ISBN 978-2266-25-6 (exclusively distributed by African Books Collective Ltd, The Jam Factory, 27 Park End Street, Oxford OX1 1HU, England).
- Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris: Présence africaine, 1993. 238 pp. ISBN 2-7087-0572-5.

### France-Afrique, le couple infernal?

All three books concern themselves with the problematic nature of relations between France and Africa. Césaire's classic text, here in a thorough and illuminating critical edition by the African academic Abiola Irele, deals of course with the African diaspora in the West Indies, but then so does Bernard Mouralis, who deals at some length with Fanon and *Compère général soleil* by Jacques-Stephen Alexis, as part of his study of the theme of madness that permeates much writing about Africa by Europeans, but also by Africans and Afro-Caribbeans. Mongo Beti's essay is based first and foremost on his experiences of returning to his native Cameroun after thirty years of exile; but this is the starting-point for an unflinching attack on the complicity of France and its neo-colonial policy of 'co-operation' which in his view has only served to prop up rapacious and dictatorial regimes in Africa.

All three works focus on the ambiguities of the relationship between France and its colonies past and present, on the nature of the 'hidden agenda' which motivates a colonising power to impose its will on a subservient people, and the complex responses of the victims of this 'master/slave' relationship, both literal, in the past, but also, more subtle in recent times, with the economic, political and cultural domination that has reached crisis point in the last few years with the collapse of the CFA

franc and the system of one-party states modelled on Eastern Europe.

None of these works makes for particularly easy or comfortable reading. Bernard Mouralis's wide-ranging study begins with a questioning of the origins of that much-maligned science anthropology, and its possible links with psychiatry, in the way that both constitute 'the Other' as a field of study and attempt a rational explanation of the more obscure recesses of the human spirit. He goes on to juxtapose examples of the treatment of 'primitive' peoples and madness in a whole series of writers from Hugo and Gobineau to Patrick Grainville and John Updike. Madness is assimilated to the curable medical condition of epilepsy in J.-S. Alexis's novel *Général compère soleil*, thereby to some extent demystifying it; but Alexis nonetheless adopts the Western prejudice by also making it the symbolic equivalent of voodoo possession, of ancestral Africa. In doing so Alexis internalises the model of the African as 'other' which is recurrent in Western literature and thought. In a later chapter Mouralis examines the references to madness in Césaire's *Cahier* and Damas's *Pigments* and *Névralgies* from a similar point of view. He goes on to consider, not surprisingly, Fanon's approach to the question, but also turns his attention less predictably to the attitudes implicit in such early novels as Ousmane Socé's *Karim*, René Maran's *Un homme pareil aux autres*, and Cheikh Hamidou Kane's *L'Aventure ambiguë*. It is pleasing too that he does not restrict his coverage to francophone writers such as Camara Laye (*Le Regard du roi*), Birago Diop (*Surjan*) and Hampaté Bâ (*L'Étrange destin de Wangrin*) but also includes Wole Soyinka (*The Interpreters*). In the end one wonders with Mouralis if an authentically objective and detached discourse is possible in the context of relations between Africa and Europe: Mouralis concludes by contrasting the 'self-apprehension' of Africans by Africans, proposed by Soyinka and the radical and self-critical subjectivity recommended by Mudimbe. He also has some sympathy for the determination of Thomas Mpozi-Buatu in avoiding the trap of *La Re-production* of Western discourses of all sorts.

One Western discourse linking madness and Africa which is surprisingly omitted from Mouralis's broad sweep is that of Surrealism. It is made clear in Professor Irele's astute commentary that Césaire is drawing on the Surrealist oppositional

appropriation of Western preoccupations, when he declares in the *Cahier*:

Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flamboyante du cannibalisme tenace.

The Surrealist literature on madness is extensive, and in its simultaneous valuation of delirium and the 'primitive' arts of Africa, the movement perpetuates a misunderstanding which is heavy with consequences for European attitudes towards Africa. Césaire was able to recognise his 'lâcheté retrouvée' in his European attitude to his fellow negro on the tram; but was he fully aware of the implications of taking on such a stance as this, even if it was intended as a polemical provocation? The presumption of African irresponsibility is one of the corner-stones of the colonial attitude to Africa, and one which is bitterly castigated in its modern, 'enlightened' form of Franco-African 'co-operation' by Mongo Beti.

*La France contre l'Afrique* is a 'return to my native land' of a very different kind, yet it betrays a similar anger and bitterness at the way the neo-colonial 'special relationship' has fostered all the worst aspects of Cameroonian society. Mongo Beti paints a sombre picture of an economy paralysed by the shameless corruption of its all-powerful bureaucrats who, with the support of a supposedly Socialist French presidency have used French 'assistance' to line their own pockets at the expense of the most basic of public services, such as medicine, education, banking and communications, which are all in a state of virtual collapse. However sympathetic one may be to Mongo Beti's argument that Cameroon would have been better left to its own devices, to rely on its own dynamic potential over the last thirty years since independence, it seems a little facile to blame France for the present disastrous situation.

The doubts arise particularly when he compares Cameroon unfavourably with Nigeria, which has not benefited from the same kind of 'special relationship' with its former colonial master, successive British governments having effectively washed their hands of any post-colonial responsibility. Yet nothing encourages us to regard as a role model a country that has undergone over twenty years of military dictatorship, where

attempts at multi-party democracy have founded on precisely the same problems of corruption that now afflict Cameroon, which has experienced a similar economic collapse and a breakdown in even the most essential public services; none of this makes the comparison with Cameroon in any way favourable, and leaves open to question whether it is not an easy option to blame the 'special relationship' with France for the problems that have arisen. The causes are probably more deep-rooted, and seem to lie in both cases in a profound disrespect at all levels of the population for public institutions, which are widely perceived as artificial and self-serving, as often were their colonial predecessors. One can only agree with Mongo Beti that it will take a long time to restore any kind of confidence, and that yet another rigged election has hardly helped the process.

Is this the affliction of African irresponsibility? It would be all too easy to diagnose the malady as chronic, and endorse the ancient European prejudice dissected by Mouralis that Africans are incapable of running their own affairs. It would be better, however, to salute the courage of a Mongo Beti in denouncing the abuse, wherever it occurs, from the Élysée to the petty official courting a bribe to supplement his non-existent salary. The more Cameroonian there are to follow his example, the more Western governments might be responsive to the allegations of collusion in the corruption, the better the chance of a decent life for future generations of Africans. It has happened elsewhere in Africa in the last five years, so why not in Cameroon?

Peter Hawkins

University of Bristol/Université de la Réunion

\*

Jean-Claude Blachère, *Négritures: les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris: L'Harmattan, 1993. 254 pp. 140 F. ISBN 2-7384-2038-9.

This thought-provoking book traces the development of African writing in French from its earliest beginnings to the present day. Indeed, by the stress it places on the role of the French school in the creation of African writing in French, it goes back beyond

the first publications to the original purpose of creating a literate elite, which was largely administrative. Taking as its point of departure Jacques Chevrier's tripartite division of the development of African literature in French, the first corresponding to the period of French colonial rule, the second to the moment of independence, and the third, bringing us to the present-day, in which writing is freed from both the colonial model and ideological dictates, Blachère chooses nevertheless to nuance Chevrier's categorisation, correcting what he calls 'la rigidité de cette typologie'.

Blachère begins, however, with a comment on his title: why do we refer always to 'francophonie', as if the written word did not exist? Why no 'francographie'? The answer, he seems to say, lies in the relative freedom of development given to the spoken word, which quickly acquired autonomy in relation to metropolitan French. By contrast, the written word was always considered too important, too much the guardian of eternal values to be allowed its head.

Throughout his analysis, Blachère lays considerable stress on the political significance of the development of a Black French literature, and the political nature of the dilemmas which surrounded it. Thus in his discussion of the first period, and of the crucial role played by the French school, he shows how, in Senegal between 1910 and 1920, the imposition by William Ponty of French rather than Arabic as the language of officialdom had a huge bearing on the way French was perceived by students. Written French becomes 'l'ornement de la pensée', and students demand nothing less than the curriculum as dispensed in France, refusing a second-class education. This in its turn, however, leads to the alienation which is at the heart of so much of the early literature.

The ambiguities of this situation are mirrored in the attitude of the coloniser. Although the acquisition of literacy clearly led ultimately to a liberation of the hearts and minds of those who underwent it, it was never intended to be thus: control over the native's instruction was seen to be paramount at all times. Education was another tool of domination, whereby the native was taught to know his place. When he learns his lesson well, it is his master rather than he himself who receives the applause. One might add that this in itself indicates a real recognition of the power of language and of literacy: the attitude to schooling here

reflects the paternalism evident in all other aspects of the colonial experience, with its profound ambiguities. The native is treated as a child, unfit for adult responsibility, but he is kept in this condition through the unspoken fear of what he might become if he were allowed to achieve adulthood.

The weight of the experience of the French school on future writers of this period is illustrated here by the example of the standard manual of the times, *Mamadou et Bineïta*, whose thematic presentation of subjects for French composition is picked up in the chapters of *L'Enfant noir*. But the ambiguity is retained, since the narrator's pure, polished French serves to illustrate the gulf separating him from his community.

Part 2 is devoted to an analysis of 'négritures', that is to say, all the procedures devised by Black writers to 'negritify' their writing, to make it correspond more closely to the 'Black soul' they felt to be theirs. Blachère discerns this from the time of *Karim* onwards, stressing that it goes beyond the mere search for local colour, but that it is, nevertheless, a reaction to the pressures exerted by 'official', that is to say, metropolitan French, rather than a free expression of authenticity. At the same time, it is a way of giving the seal of approval to indigenous, and largely oral, languages, which find their place alongside literary French in these early novels. The movement towards an authentic African expression came to a head in the 1970s, when 'progressive' academics in particular enjoined African writers to abandon French altogether, to which writers replied that French was no longer imposed, but freely chosen. Henri Lopes went so far as to declare: 'C'est avec un texte en français qu'a débuté ma décolonisation mentale.'

In the following chapter, Blachère proceeds to analyse various techniques used by writers to create 'authentic' African writing, for instance the use of proverbs by Kourouma, where it becomes a deliberate distancing device, or the use by Sembene of Wolof words without translation. He concludes, however, that an African literary identity is not just a lexical matter, citing the (none the less exceptional) case of European writers who have produced pastiche 'African' texts, most notably (if Lilyan Kesteloot is to be believed) the European alleged to have been responsible, largely for commercial reasons, for *Le Regard du roi!* Even the notion that 'rhythm' is at the heart of the African identity of a text is shown to be so much myth-making: why

should Blacks have a monopoly of rhythm? The attempts of critics to make African novelists the mere translators of an oral 'pre-text' are shown to be equally spurious, while at the same time stripping the writer of his creative accomplishment.

The third phase analysed by Blachère corresponds to the true 'liberation' of the Black writer, in that he no longer measures himself against some notional metropolitan standard, is no longer in revolt against the colonial yoke and its aftermath. It is a literature of forgetting: one writes 'par étourderie' in the words of Soni Labou Tansi, one of the writers most quoted in this section. A writer is also free to break the rules, notes Blachère, quoting the example of Ouologuem's 'pillage' of André Schwarz-Bart and Graham Greene.

But this new freedom brings its own problems. Those writers who have tried to exploit 'le français de la rue' find difficulties on several levels. For a start, it is a one-way transmission: the French coming in from the street and finding its place in a novel does not return to the street, given the illiteracy rate. To a certain extent also it is a political position, and therefore deprived of the very freedom it proclaims. And what is this 'language of the street', in any case? Is it perhaps no more than the sum of deviations from some hypothetical 'standard' French?

In a final chapter, Blachère sees one of the most authentic signs of liberation from the metropolitan yoke in the new alliance between African and West Indian writing, an alliance which seems totally natural, and has no need to refer to metropolitan France, which has simply become irrelevant. Soni Labou Tansi is realigned with Chamoiseau, and the task of the critic henceforth is to examine this realignment.

Blachère's study stimulates reflection through its determination to confront all the ambiguities of the Black African writer's dialogue with France, from the moment the Frenchman allowed him into the marvellous world of signs which the written word represents. One might wonder, however, if he is not making too strong a contrast between the perceived bondage of the African writer to a borrowed language, and the apparent freedom of writers who have not had to confront that particular dilemma. To take the argument to its logical conclusion would be to ignore the struggle of every writer with what is given, with the demands of a tradition in constant transformation, which is not of his

making, and which is never adequate to his purpose. Language, as a social phenomenon, is inherently political, and the creation of a literary text is always the result of a compromise between the given, which belongs to everyone, and the personal voice trying to make itself heard. If we are to believe Beckett, 'To be an artist is to fail', every work, whatever the circumstances of its creation, being, in Eliot's phrase, 'a different kind of failure'.

This does not detract, however, from Blachère's basic thesis, and the value of his argument, which turns the reader's attention once again most deliberately upon the raw material of literature, language itself.

J. P. Little

St Patrick's College, Drumcondra, Dublin

\*

*Guadeloupe 1875-1914: les soubresauts d'une société pluri-ethnique ou les ambiguïtés de l'assimilation*, ed. Henriette Levillain, 'Mémoires' n° 28, Paris: Autrement, 1994. 241pp. 120 F. ISBN 2-86260-460-7.

Henriette Levillain, known for her elegant and well-documented work on Saint-John Perse, has here spread her net to catch a shoal of lively studies and *témoignages* reflecting the atmosphere of a most interesting period in the development of Guadeloupean society, during which the changes were in many ways more real than apparent. The dozen or so contributors explore the roots of those questions of identity which so preoccupy contemporary West Indian writers. Historical, economic and sociological approaches are more in evidence than literary ones, and therefore usefully inform the student of a literature which is indeed indissociable from its socio-political magma.

Professor Levillain herself opens with a finely judged preface on 'La Guadeloupe en III<sup>e</sup> République' outlining the history of the period which she sees as decisive in its shift from an archaic to a modern society with its new range of tensions and ambiguities. The laws of the French policy of assimilation voted in 1875 allowed the rise of the successful mulatto businessman, while the white 'béké' aristocracy based on sugar saw its fortunes disappear along with its cheap labour and the

advent of popular socialism. Economic power shifts to bourgeois capitalists, often newly arrived from France, while a black bourgeoisie emerges with political aspirations of its own. The scene is further complicated by the presence of populations of Indian and, to a lesser extent, Japanese origin which had arrived since the abolition of slavery in 1848. There is a 'complexité explosive' in the racial cross-currents which disturb the usual class divisions.

The volume is divided into six parts: 'Questions d'identité et de couleur' (with studies on Creole; the policy and practice of assimilation; and the importance of 'l'enseignement laïque pour tous'); 'Crises et mutations: du racial au racisme' (the breakdown of the 'habitation' system; the sugar crisis; a legal-eye-view of the 1910 strike); 'Les nouvelles figures symboliques' (dealing with Souques and Bouscaren); 'Mémoire d'îles' (another fascinating eye-witness account, this time by Élodie Jourdain, the author of *Du français aux parlers créoles* and *Le Vocabulaire du parler créole à la Martinique*; a factual evocation of the young Alexis Leger; and an imaginative reconstruction—virtual reality—of an illiterate Black's biography); an 'Épilogue' containing texts by the contemporary Guadeloupean writers Ernest Pépin and Daniel Maximin; and finally 'Annexes', comprising an outline chronology, a map, a glossary, a bibliography and a note on contributors.

All the studies are written with illuminating authority, though more illustrations—there is an abundant photographic archive to choose from—would have thrown further light. The appeal of the texts will no doubt vary according to the interests of the reader. I have no doubt that readers of the *ASCALF Bulletin* will find Claude Thiébaut's discussion of 'créolité', starting from a lexicographical investigation of the history of the word 'créole', a particularly stimulating contribution to the continuing debate. But the whole volume is valuable for the light it sheds on a fascinating period of Guadeloupean history.

Roger Little

Trinity College, Dublin

\*

## CONFERENCE REPORT

ASCALF Conference, 25–27 November 1994

Any fears that ASCALF's 1994 annual conference, without the indefatigable President, Peter Hawkins—seconded to the Université de la Réunion—might turn out to be *Hamlet* without the Prince of Denmark (not to mention with no Queen either, in view of Anna Ridehalgh's absence on study leave in Sénégal) were quickly dispelled when it became clear how ably Bridget Jones and Denise Ganderton had stepped into the breach, sharing the role of Acting Secretaries. While accurate figures for attendance overall are not available at the time of writing, it seems that there were probably about 40–45 people present altogether. It was good to see many new faces, including young postgraduate students, clearly expressing hopes of making useful contacts, exchanging ideas and obtaining information germane to their respective studies.

The conference opened as usual with the Friday film evening, organized this year independently by ASCALF, to show Ousmane Sembène's *Ceddo*.

The formal proceedings opened on Saturday with a speech of welcome from the new Directeur Adjoint of the French Institute, René Lacombe, who did ASCALF the honour of attending all the sessions, to which he listened with interest, expressing himself impressed by the range and depth of the association's activities.

*Ceddo* provided a suitable lead-in to the first Saturday session when James Leahy and Fírinne Ní Chréacháin severally and jointly commented on this seminal drama, traced the film's vicissitudes since 1976, when it was banned by President Senghor, and led to a lively discussion on the aesthetic, historical, cultural (and linguistic!) aspects of the film.

The first guest speaker, Marie-Clotilde Jacquey, chief editor of *Notre Librairie*, next outlined the history and scope of this 'Revue du livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien'. Le CLEF (Club des lecteurs d'expression française), founded in 1963 on the initiative of the Ministère de la Coopération, has as its aim to develop and promote francophone and lusophone literatures of

some thirty countries. In the 25 years since its inception, 118 numbers have appeared, with issues devoted to national literatures, individual authors, bibliographies, genres and themes as varied as 'Images du Blanc dans la littérature noire' and 'Nouvelles écritures féminines'.

The afternoon session opened with a lively talk, whose serious content was spiced with humour, by the second guest speaker, Pius Ngandu Nkashama, the Zairean novelist and critic, whose visit was funded by CLEF, their generosity being duly acknowledged. In presenting what he called 'Écritures de la rupture', Professor Ngandu postulated that creative writing of the last thirty years in the former African colonies is indelibly marked by the tragedies which have unfolded with the birth of military dictatorships and the terrible crises in idealized democracies. Contemporary French-African literature is thus a literature of violence, of madness even: protagonists who live and die by violence, descriptions of systems built on violence and sometimes works by writers who have themselves suffered violence.

A Caribbean session concluded Saturday's activities, with diverse analyses and definitions of 'creoleness' and 'créolité'. Mireille Rosello (Universities of Southampton and Michigan; see her paper above) presented an extract from the documentary film *Contes de cyclone en septembre*—which told how Hurricane Hugo laid waste the island of Guadeloupe in 1989—to illustrate an aspect of 'la pensée créole', what Glissant calls 'creolization'. Christiane Succab-Goldman's documentary, by its very nature, a form of memory not primarily text-based, nor based on verbal communication, may be considered a true expression of creolized thinking. Quotations from Edward Said and Patrick Chamoiseau as well as Glissant, supported the postulate of 'créolité' as a transnational phenomenon, rich in a universality combined with what Chamoiseau calls 'harmonious diversity'.

Mireille's presentation was happily complemented by Christine Chivallon (University of Portsmouth and CNRS, Toulouse) who discussed conceptions of space and creole identity in Patrick Chamoiseau's *Texaco*. She submitted that the diverse expressions of 'creoleness' in the novel feed on links between space and place. The space of the hills enables the newly freed slave to renew contact with the earth and indicates the possibility of a fixed, supportive community: a creoleness built on mastery

of the soil. When this project proves abortive, a new, more mobile creoleness emerges with the foundation of the eponymous Quartier Texaco which, repeatedly destroyed, is regularly rebuilt, thus keeping intact a will to survive and put down permanent roots in one place.

The first Sunday sessions was sponsored by the University of Westminster Maghreb Group. While we are used to thinking of Algerian literature as uniquely post-independence, Peter Dunwoodie (Goldsmith's College, University of London), in his paper entitled 'Forging an Identity: Algerian Writers of the 1920s/1930s', reminded us that during these decades the colony was attempting to forge a collective identity from the disparate elements of its origins. Born from the concept of 'l'Afrique latine', enunciated by Louis Bertrand (the French author of novels and studies on Mediterranean civilization), writers living in Algeria, though not all born there, proclaimed themselves 'Algerian', while claiming to perpetuate a regional, but nevertheless French culture. According to Jean Pomié, the duty of such writers was to "Coloniser" moralement la race algérienne. [...] Crée une intellectualité. Propager une culture' (*Le Mouvement littéraire français d'Algérie. Ce qu'il est – Ce qu'il doit être*, 1923).

Finally Catherine Wendeler (Birkbeck College & University of Luton) brought us back to the Caribbean with her perceptive study of the 'poétique du corps' in Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*. She analysed the mechanism of subversion of the 'language of the body': the body as symptom, mutilated, violated. From the centralism of the main protagonist, we face the problem of old age, death, motherhood, mother versus daughter, and interrogate the body's subjectivity.

At the conclusion of the week-end activites, thanks were again expressed to the French Institute for its hospitality and to Bridget Jones and Denise Ganderton for their successful organization of the 1994 conference. Most participants had to leave after the Sunday morning session, but some members demonstrated further interest and solidarity with ASCALF by staying for the Annual General Meeting, which took place as usual on the Sunday afternoon.

Dorothy S. Blair

**ASCALF CONFERENCE  
ST PATRICK'S COLLEGE  
DRUMCONDRA  
DUBLIN 9  
8-10 April 1995**

**WRITING IN FRENCH  
FROM AFRICA AND THE CARIBBEAN**

It is not too late to attend the forthcoming Dublin conference, which is one of ASCALF's most ambitious to date. Please notify Pat Little at St Patrick's College, Dublin 9 (Tel. (+353-1) 8376191; Fax (+353-1) 8376197) as soon as possible, completing and returning to her the form enclosed with the last *ASCALF Bulletin*. As will be seen from the programme below, the Cameroonian novelist and musician Francis Bebey will be present, and academic speakers, including the granddaughter of the Martinican writer Gilbert Gratiant, are expected from France, Spain, Germany and the U.S.A. as well as from these islands. As well as coming yourself, please let your colleagues, students and friends know about this exciting opportunity. A special all-in student rate of IR£45 for residents or IR£15 for non-residents (trip to Glendalough for students IR£5 extra) has been made possible thanks to generous subsidies from the French authorities. But please note that we need at least a fortnight's notice of such participation.

The coach trip to Glendalough, an ancient monastic site set in the beautiful Wicklow hills south of Dublin, is scheduled for the afternoon of Monday 10th April. Don't forget to include this (and any extra nights you might wish to spend in College at IR£15 for B & B) on your booking form if you are interested.

Thanks to the Cultural Services of the French Embassy in Dublin, the new CLEF exhibition on Aimé Césaire will be on display in St Patrick's College during the conference.

**PROGRAMME**

**Saturday 8 April**

- 1-2.15 p.m. Arrival and registration of delegates  
2.15 p.m. Welcome by Pat Little and official opening by Rev. Simon Clyne, C.M. (President, St Patrick's College, Drumcondra)  
2.30 p.m. Henriette Levillain (Caen), 'Les Békés vus par eux-mêmes autour des années 1900'  
3.15 p.m. Isabelle Gratiant (Paris), 'Gilbert Gratiant: un cheminement original dans la littérature martiniquaise'  
4.00 p.m. Tea break  
4.30 p.m. Angela Chambers (Limerick), 'Universal and Culturally Specific Images in the Poetry of Aimé Césaire'  
5.15 p.m. Jean-Pol Madou (Miami), 'Édouard Glissant: mémoire épique, parole d'oubli'  
6.45 p.m. Evening meal  
8.00 p.m. Video projection of Sembene's *Guelwaar*

**Sunday 9 April**

- 8-9 a.m. Breakfast

**Section A: Loys Masson**

- 9.15 a.m. Michaëla Mongelard-Edlan (Rochampton), 'La Problématique du père dans l'univers romanesque massonien'

**Section B: Reactions to Islam**

- 9.15 a.m. Houssaine Afoulouss (UCD), 'Deux écrivains franco-phones face à l'Islam: Driss Chraïbi et Cheikh H. Kane'

- 10.00 a.m. Pat Corcoran (Rochampton), 'Fathers and Fatherhood in Francophone African Novels'

- 10.45 a.m. Coffee break

- 11.15 a.m. Dominic Thomas (Yale), 'Aesthetics and Ideology: the performance of nationalism in recent literary productions from the République du Congo'

- 12.00 noon Rencontre avec **Francis Bebey**, écrivain et musicien camerounais

- 1.00 p.m. Lunch

- 2.15 p.m. Jean Derive (Chambéry/CNRS), 'Une deuxième vie pour la poésie négro-africaine traditionnelle, la traduction en français? Problèmes de poétique et de lectorat'

- 3.00 p.m. János Riesz (Bayreuth), 'La Folie des Tirailleurs sénégalais'  
3.45 p.m. Tea break

**Section A: Bernard Dadié**

4.15 p.m. Marion Thomas  
(Strasbourg-Sud), 'Wit, Whip  
and Wisdom in Bernard Dadié's  
Prose Writings (1956-68)'

5.00 p.m. Bridget Jones (Rochampton), 'Aspects du théâtre antillais'  
6.30 p.m. Evening meal  
8.00 p.m. Concert-causerie by Francis Bebey

**Monday 10 April**

8-9 a.m. Breakfast

**Section A: Sembène**

9.30 a.m. David Murphy (TCD),  
'The "architecture secrète" of  
*Voltaïque*'

10.15 a.m. Anna Ridehalgh  
(Southampton), 'Ousmane  
Sembène's *Guelwaar*: modern  
politics and classical thought'

11.00 a.m. Coffee break

11.30 a.m. John Conteh-Morgan (Ohio State), 'On the Sources of  
Theatrical Creativity in Contemporary Francophone Drama'

12.15 p.m. Carole-Anne Upton (Hull), 'Words in Space: filling the empty  
space in francophone theatre'

1.00 p.m. Lunch

2.00 p.m. Departure for Glendalough by coach. End of conference.

**Section B: Marie-Thérèse Humbert**

4.15 p.m. Melanie Feeney  
(Stirling), 'Questions of Race in  
Mauritian Literature'

**MEMBERSHIP FORM**

ASCALF is an international organisation based in Britain for people interested in the literatures and cultures of African and Caribbean countries in which French is spoken.

ASCALF members receive a copy of the *ASCALF Bulletin*, a useful research tool, which appears twice a year and contains up-to-date information on recent developments, conferences, publications, bibliographies, film and book reviews etc. The association also organises workshops on various aspects of African and Caribbean literature and culture throughout the year.

**SUBSCRIPTION RATES**

£15 WAGED — £7 UNWAGED — FREE for African members based in Africa, in view of the special economic circumstances.  
£20 for institutions.

**TO JOIN ASCALF**

or to renew membership, complete this application form and the research register (overleaf), and send the detached page together with a cheque/banker's order in **sterling** made payable to ASCALF to Dr Nicki Hitchcott, ASCALF Membership Secretary, Department of French, University of Nottingham, NOTTINGHAM NG7 2RD, England.

**N.B.** Payment in currencies other than sterling involves such substantial bank charges that any made in error will be returned to sender for replacement by a sterling cheque or draft.

**NAME:**

**ADDRESS:**

**INSTITUTION:**

## **REGISTER OF ASCALF MEMBERS' INTERESTS**

The ASCALF committee wishes to update the register of members, with teaching and research interests, for subsequent publication in the Bulletin. To this end, kindly complete the form below.

**Name:**

**Contact address:**

**Research interests:**

**Courses taught in Caribbean and African literature or related subjects:**

Please return to the Membership Secretary (address overleaf).