



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Moi qui vous parle : identité et énonciation dans l'écriture de Tierno Monénembo

Diallo, E.B.D.

Citation

Diallo, E. B. D. (2009, January 27). *Moi qui vous parle : identité et énonciation dans l'écriture de Tierno Monénembo*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/13431>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/13431>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Elisa Diallo

MOI QUI VOUS PARLE
Identité et énonciation dans l'écriture de
Tierno Monénembo

Moi qui vous parle
Identité et énonciation dans l'écriture de Tierno Monénembo

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus, prof. mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op dinsdag 27 januari 2009
te klokke 13.45

door

Elisa Diallo
geboren te Parijs, Frankrijk, in 1976

Promotiecommissie

Promotor:	Prof. dr. W.J.J. Schipper de Leeuw
Co-promotor:	Dr. D. Merolla
Referent:	Prof. dr. B. Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, Frankrijk)
Overige leden:	Prof. dr. M. De Bruijn Dr. F. Laroui (Universiteit van Amsterdam) Dr. A. C. Montoya (Rijksuniversiteit Groningen) Dr. J.M.M. Houppermans

Table des matières

INTRODUCTION	3
DE L'IDENTITÉ	4
LANGAGES ET NARRATION	5
LA SCÈNE D'ÉNONCIATION	5
ETHOS	7
OBJECTIF ET CHOIX DU CORPUS	8
CADRE MÉTHODOLOGIQUE	9
ORGANISATION DE L'ÉTUDE	10
1. PERSPECTIVES.....	13
1. POSITIONNEMENT	14
2. LE POSTCOLONIAL	16
<i>Centre et périphérie</i>	17
<i>Discussions</i>	18
3. LA FRANCOPHONIE POSTCOLONIALE.....	21
<i>Le système littéraire francophone</i>	21
<i>Littératures francophones postcoloniales</i>	23
4. MIGRANCE	25
<i>La migration à l'ère de la mondialisation</i>	26
<i>Ecrivain migrant : représentativité et/ou autonomie</i>	28
<i>Entre deux cultures</i>	31
5. DE L'IDENTITÉ (AFRICAIN).....	32
<i>Les enfants de la postcolonie</i>	32
<i>Migration, cosmopolitisme, universalité</i>	33
<i>Discours globaux, discours locaux</i>	35
6. CONCLUSION	36
2. ECRITURE IN/DEPENDANTE: LES CRAPAUDS-BROUSSE	39
Contexte	40
1. LES ÉCRITURES AFRICAINES FRANCOPHONES COMME SYSTEME LITTÉRAIRE	40
<i>Écriture de la nécessité</i>	40
<i>Littérature engagée</i>	42

<i>Formalisme et conscience périphérique</i>	44
Texte	47
2. ÉNONCIATION PAMPHLÉTAIRE	47
<i>Affect, évaluation et autorité morale</i>	49
<i>De l'ironie au tragique</i>	52
3. POSITIONNEMENT DISCURSIF	56
<i>Négritude</i>	56
<i>Modernité versus tradition</i>	58
<i>Extériorité</i>	59
4. POSITIONNEMENT CULTUREL	60
<i>Langue et différences</i>	60
<i>Espace énonciatif</i>	62
<i>Ethos prédiscursif</i>	64
5. CONCLUSION	67
3. PAROLE/S PÉRIPHÉRIQUE/S: UN REVE UTILE	69
Contexte	70
1. ÉCRITURE IM/MIGRANTE	70
<i>Discours migrant</i>	70
<i>De l'Afrique en France : du Nègre à l'immigré</i>	71
Texte	73
2. UNE ÉNONCIATION PERTURBÉE	73
<i>Complexité</i>	74
<i>Fragmentations</i>	76
3. ESTHÉTIQUE DE LA MIGRANCE	80
<i>Polyphonie et parole spontanée</i>	80
<i>Ironie</i>	81
4. MISE EN SCÈNE DE L'ALTERITÉ	82
<i>Déterritorialisation/s</i>	82
<i>Condition/s périphérique/s</i>	87
<i>Langue, narration, centralité</i>	91
5. LES MIRAGES DE LA FRANCE D'HIER À AUJOURD'HUI	93
6. CONCLUSION	96
4. ENFANCES POSTCOLONIALES : CINEMA	99
Contexte	100
1. L'ENFANCE COMME LIEU D'ÉNONCIATION	100
<i>Innocence et extériorité</i>	100
<i>Discours autobiographiques</i>	101
<i>Enfance et mondialisation</i>	104
Texte	107
2. L'ÉCRITURE DE SOI	107
<i>Autobiographie fictive</i>	107
<i>Coming of age</i>	109
<i>Du naïf au picaro : la représentation en question</i>	111
<i>Le langage de la mémoire, entre aliénation et exil</i>	114
3. L'ESPACE ENTRE	117
<i>Aux marges de la mondialisation</i>	117
<i>Espace/s propre/s : le choix de la verticalité</i>	118
<i>Local et global</i>	120
<i>Décentrement</i>	121
<i>Contre-nation</i>	122

4. CONCLUSION	124
5. HISTOIRES LOCALES ET MONDE GLOBAL : PEULS	125
Contexte	126
1. ÉCRITURE ET HISTOIRE : LES ENJEUX DU ROMAN HISTORIQUE AFRICAIN	126
<i>“The role of a writer in a new nation”</i>	127
<i>Contre-écriture</i>	129
<i>Oralité</i>	132
<i>Internationalisation : la place de l’histoire à l’ère des écritures migrantes</i>	137
Texte.....	138
2. PEULS ET L’HISTORIOGRAPHIE DES PEULS.....	138
<i>La singularité peule : entre mythe et ethnologie</i>	138
<i>Monénembo et le mythe peul</i>	140
3. HISTOIRE ET TRADITION ORALE	143
<i>Organisation du texte</i>	143
<i>Perspective historique</i>	145
<i>Mise en scène de l’énonciation orale</i>	147
<i>Rapports narrateur/narrataire</i>	149
4. LA QUESTION DES SOURCES.....	152
<i>Indications paratextuelles</i>	152
<i>Histoire et fiction</i>	153
<i>Continuité et identité</i>	156
5. CONCLUSION	157
6. LA GUINEE AUSSI	159
<i>Écrivain de l’extérieur</i>	159
<i>Lectorat occidental, lectorat guinéen</i>	161
<i>Mondialisation : vers la Guinée aussi</i>	162
CONCLUSION	165
BIBLIOGRAPHIE	171
SAMENVATTING	183
CURRICULUM VITAE.....	187

Remerciements

C'est avec un immense plaisir que je remercie ici ceux qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à l'aboutissement de ce travail.

Mineke Schipper a initié cette thèse et l'a dirigée sans jamais perdre confiance ni intérêt dans ce projet.

Daniela Merolla a été le moteur intellectuel de mes recherches. Elle m'a appris à réfléchir au cours de ces dernières années, en guidant mes lectures et en relisant et commentant mes travaux. Cette thèse n'aurait pas abouti sans son aide.

La fondation Gallia a permis à cette thèse de voir le jour. Je tiens à remercier tout particulièrement Madame Spoorenberg pour un soutien qui fut plus que seulement financier.

Mes collègues du département de Dutch Studies de l'université de Leyde ont aidé à l'aboutissement de mes travaux non seulement par leur gentillesse et leur soutien moral, mais aussi en m'accordant la liberté nécessaire à la rédaction d'une thèse. Je tiens à remercier tout particulièrement Olga van Marion pour ses conseils avisés, Olf Praamstra et Liesbet Winkelmolen pour leur humour et leur sagesse.

Je tiens enfin à remercier Harriët et Liesbet pour leur assistance dans la dernière ligne droite avant ma soutenance, mes parents, ainsi que Felix et Paul, qui ont dû se tenir compagnie l'un l'autre pendant tant de week-ends.

Introduction

*But books are not created just in the mind.
V.S. Naipaul, 1990*

Le titre de cette étude, *moi qui vous parle*, est tiré du roman *Les écailles du ciel* de Tierno Monénembo : au moment d'entamer son récit, le narrateur se désigne à l'aide de cette tournure.¹ L'objectif de ma recherche est de reconstituer, dans quatre textes de cet auteur, l'identité de ce « moi », énonciateur du texte, ainsi que de ce « vous », auquel il s'adresse. Bien entendu, la question centrale sera celle de la relation entre ce moi et ce vous, et de la manière dont le « moi » se construit par rapport au « vous » en direction duquel il énonce.

L'identité des différents *moi* mis en scène dans les textes de Monénembo est particulièrement problématique en raison du système littéraire dont participe cet auteur : celui des littératures africaines francophones.² Ce domaine est en effet sujet à de multiples débats, qui tous relèvent d'une préoccupation centrale : l'identité même de ces littératures, écrites en français mais ancrées dans une 'culture africaine'. Les questions identitaires se font d'autant plus pressantes ces dernières années que l'avènement des théories sur les écritures postcoloniales et les écritures migrantes, dont participent en partie les littératures africaines francophones, les ont fait entrer dans un ensemble on ne peut plus hétéroclite, translinguistique et transculturel.³ En outre, à l'heure actuelle, c'est l'ensemble des littératures francophones, dans toute sa diversité, qui fait l'objet de questionnement et d'efforts de re/définition. Ainsi, de plus en plus, critiques, chercheurs et auteurs s'interrogent sur une définition adéquate de l'ensemble « littératures africaines francophones », sur ses caractéristiques propres, sur ses relations au champ littéraire français ainsi qu'aux différents champs littéraires africains, et, finalement, sur

¹ Monénembo, 1986, p. 15

² Voir le chapitre 2 sur *Les crapauds-brousse* et la constitution d'un domaine, ou « système » propre aux littératures africaines francophones.

³ Je renvoie au premier chapitre de cette étude, et notamment aux sections sur la « migration » et sur l'identité, pour une discussion de cette nouvelle catégorie littéraire et des théories et discours qui s'y rapportent.

sa raison d'être, sur la pertinence d'une telle catégorie. L'emploi du pluriel, aujourd'hui largement répandu, indique qu'il ne s'agit pas d'un ensemble uniforme et incontestable. On ne dit pas 'littérature africaine francophone', au singulier, comme on dit 'littérature française', 'littérature américaine' ou même 'littérature afro-américaine'. Le fait de dénoter cet ensemble au pluriel équivaut à reconnaître la précarité de l'acte même de définir, ou du moins à faire preuve d'une certaine prudence : on ne pose pas un ensemble homogène, fini, aux frontières immuables. Au contraire, l'emploi du pluriel invite chaque fois à poser la question : quelles littératures inclut-on, et selon quels critères ?

Cette recherche veut apporter une contribution aux débats sur l'identité des littératures africaines francophones, en examinant comment les questions évoquées ici se manifestent et sont articulées dans les textes. La lecture rapprochée de quatre romans de Tierno Monénembo entreprise ici, constitue donc une étude de cas, partant du postulat que l'écriture de cet auteur est représentative des littératures en question.

Je trace dans cette introduction les contours les plus larges du cadre discursif et théorique dans lequel ma recherche s'inscrit, avant d'en exposer les objectifs propres et l'organisation. Les théories, discours et positionnements évoqués ici – notamment les théories postcoloniales et le discours des littératures migrantes – seront explicités plus avant dans le reste de cette étude, et notamment dans le premier chapitre.

De l'identité

À cette question fondamentale « qu'est-ce que la/les littérature/s africaine/s francophone/s ? », il existe diverses réponses – portées par différents discours et organisées en théories. Elles ont en commun de postuler comme raison d'être de ces écritures l'expression d'une sensibilité autre, d'une certaine altérité : il s'agi(rai)t pour les auteurs africains francophones d'exprimer un certain degré d'extériorité à la culture française, et plus spécifiquement au champ littéraire français. Au fil des époques, depuis l'émergence de ce 'système' littéraire spécifique au sortir de l'époque coloniale jusqu'à nos jours, les préoccupations relationnelles et identitaires se sont constituées en enjeu majeur des littératures africaines francophones.⁴ L'altérité – culturelle, linguistique, littéraire – est à la fois attendue dans ces textes, et y est chaque fois, à divers degrés, mise en scène. Même lorsqu'il est surtout question de 'l'africanité' des textes, de leur ancrage dans une réalité culturelle proprement africaine – comme c'est surtout le cas des lectures fondatrices de la critique occidentale des textes africains –, l'enjeu est bien d'identifier en quoi ils sont 'autres' : différents du reste de la littérature française, différents aussi d'une littérature africaine 'authentique', orale, ou du moins inaltérée par la modernité occidentale.

⁴ Une des études les plus complètes et détaillées sur la problématique identitaire dans ce domaine littéraire, jusqu'à la fin des années 1970, est la thèse de Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, publiée en 1981.

Si la problématique identitaire est ancienne dans ce domaine littéraire, elle connaît un regain de dynamisme ces dernières années. C'est surtout l'entrée des littératures francophones comme objet d'études dans les universités hors de France, notamment dans les universités américaines, qui est à l'origine de ce 'nouveau souffle'. Cette internationalisation a en effet permis la rencontre des théories postcoloniales, fortement axées sur les problématiques identitaires, et des littératures africaines francophones. Et si le dialogue reste marginal en France, il est florissant dans d'autres parties du monde, aux Etats-Unis et au Canada d'abord, mais également dans les milieux académiques européens comme par exemple en Belgique et en Allemagne. Encore plus récemment, les théories sur les littératures dites migrantes, ou de l'immigration, développées dans le prolongement des études postcoloniales, reviennent de plus en plus souvent dans les études consacrées aux littératures africaines francophones. Car la grande majorité des auteurs considérés par la critique sont aujourd'hui installés, voir nés en France ou ailleurs en Occident.⁵ De plus en plus, leur écriture est lue non plus seulement comme expression d'une identité 'autre', 'africaine', ni même d'une 'hybridité' culturelle, mais comme le reflet de la multiplicité des référents identitaires du sujet africain postcolonial contemporain, figure parmi d'autres du migrant du nouveau monde globalisé.

Langages et narration

Une des questions qui reçoit le plus d'attention dans le cadre des débats sur l'identité, est celle du rapport à la langue d'écriture, en l'occurrence le français. La langue de l'ancienne puissance coloniale, de la culture toujours dominante, est en effet un endroit privilégié pour signifier une conscience 'autre'. Écrire en français permet d'être lu au centre – l'ancienne métropole coloniale –, d'y être reconnu et de s'y faire entendre, mais un usage particulier de cette langue permet en même temps de signifier son extériorité, de la revendiquer. Un autre aspect du texte régulièrement étudié par la critique des littératures africaines francophones, est celui du genre narratif : certains types de narration renvoient en effet à des genres littéraires 'marqués' culturellement, comme par exemple le conte ou le récit oral traditionnel. Le fait de mettre en scène, souvent partiellement, une telle forme de narration, ou d'y faire référence, est donc une manière d'indiquer l'influence d'une culture 'autre', non française, sur le texte. En outre, la critique relève volontiers l'hybridité générique des textes, car le fait de mêler les genres littéraires – roman, récit historique, poésie, théâtre – en une écriture, ou de détourner des genres établis, est interprété comme une remise en question des canons occidentaux dominants.

La scène d'énonciation

⁵ La critique dont il s'agit est, dans sa grande majorité, occidentale.

Dans le cas des littératures africaines francophones, les questions de la langue et du mode narratif sont donc largement étudiées en ce qu'elles renseignent sur l'identité du discours narratif, de la 'voix' du texte et, finalement, sur l'origine et la légitimité de la prise de parole. On retrouve d'ailleurs ces lignes de questionnement dans différentes études sur l'écriture de Monénembo.⁶

Or ces deux éléments du texte relèvent d'une problématique qui les inclut et les dépasse : celle de la situation ou *scène* d'énonciation. Cette notion, introduite dans les études littéraires par Dominique Maingueneau⁷, désigne en effet la *scène de parole* dont le texte est censé émerger et, en même temps, qu'il instaure et légitime. D'après Maingueneau, la scène d'énonciation du texte « définit les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation. »⁸ Cette notion est intéressante car elle permet d'analyser comment un texte s'articule sur son contexte.⁹ La situation d'énonciation mise en scène dans et par le texte, reflète en effet un contexte d'énonciation *réel*, qui lui est extérieur. En même temps, elle est la scène de parole que le texte s'attribue lui-même, et qu'il construit. Maingueneau explique ainsi :

La situation d'énonciation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe : *elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer*. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation.¹⁰

Ainsi, si le texte 'africain francophone' postule et revendique une identité 'autre', 'extérieure', la situation d'énonciation qu'il met en scène en portera la marque. Car c'est là, en premier lieu, que s'inscrit l'identité du texte : qui parle, à qui, dans quelles circonstances et depuis quelle autorité ? On peut même supposer, à la suite de Jean-Marc Moura, que pour les textes francophones – entre autres africains –, la question de l'énonciation se pose de manière particulièrement pressante :

Les littératures francophones s'inscrivent dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle (...). Dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante que dans une situation de monolinguisme relatif (par exemple, en France). Pour l'auteur francophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (...), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes, et de le faire reconnaître sur une scène littéraire occidentale qui lui est peu propice. D'où la nécessité d'une scénographie précise réagissant à tant d'incertitudes.¹¹

⁶ Voir par exemple Nkashama, 1999, Auzas, 2004, Gyasi, 2006

⁷ Maingueneau, 1987, 1993

⁸ Maingueneau, 1993, p. 123

⁹ J'explicite plus loin quels rapports cette approche entretient avec la narratologie structuraliste classique.

¹⁰ Maingueneau, 1993, p. 122. Maingueneau souligne.

La scénographie d'un texte s'inscrit bien sûr dans un cadre plus large : celui de la littérature d'abord (l'énonciation littéraire connaît ses propres règles, distinctes de celles de l'énonciation juridique ou publicitaire, par exemple), et celui du genre littéraire dont participe le texte.

¹¹ Moura, 1999, p. 110

L'approche scénographique¹² développée par Maingueneau rejoint la perspective postcoloniale, perspective dans laquelle s'inscrit cette étude et que j'explicitai dans le premier chapitre. La critique postcoloniale préconise en effet de lire les œuvres littéraires en tenant compte de leur contexte, en particulier des rapports de force – au niveau symbolique, idéologique, mais aussi matériel – à l'œuvre sur la scène d'énonciation réelle des textes. Par suite, les concepts et outils théoriques développés par le domaine des études littéraires postcoloniales aident à cerner la manière dont les textes signalent leur positionnement propre, leur ancrage dans une situation d'énonciation particulière. Un ancrage que risquerait justement d'ignorer une lecture purement structuraliste, qui considère le texte comme une entité autonome qui se prête, à ce titre, à des méthodes d'analyse et d'évaluation posées comme universelles.

Ethos

Le concept d'*ethos* est également utile à toute étude de la scène d'énonciation d'un texte. Née de la tradition rhétorique, reprise par la discipline de l'analyse du discours, la notion d'*ethos* permet de cerner « comment l'efficacité vient au discours »¹³. Elle désigne en effet la personnalité que se construit le locuteur à travers son énonciation, et notamment ses caractéristiques morales. D'après Roland Barthes, l'*ethos* se définit comme « les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression ».¹⁴ Au-delà du discours oral, on peut considérer que toute énonciation, quels que soient son support ou la nature de sa présentation, présente son énoncé depuis, ou à travers, un certain *ethos*.

Maingueneau a développé une notion de l'*ethos* propre à l'étude des textes, notamment littéraires. Dans ce cadre, il définit l'*ethos* comme la représentation de l'énonciateur, l'instance assurant le « ton » de l'énoncé, et jouant « le rôle d'un garant, qui prend en charge la responsabilité de l'énoncé. »¹⁵ L'*ethos* est l'ensemble des caractéristiques morales, culturelles et corporelles que rassemblerait l'énonciateur s'il était une personne. Il n'est pas explicite, ne se confond pas – nécessairement – avec l'instance narratrice, mais doit être reconstitué par le lecteur à l'aide d'indices textuels. Et puisqu'il est une instance du texte, il n'est pas non plus identique à l'auteur réel. En cela, il ressemble à l'« auteur implicite », que Rimmon-Kenan explique être

¹² J'emploie ici l'adjectif « scénographique » en référence au terme de scénographie utilisé par Maingueneau, et par lequel il désigne la scène d'énonciation du texte.

¹³ Amossy, 1999, p. 10 ; voir aussi Maingueneau, 1987, pp. 31-36 et 1993, pp. 137-154

¹⁴ Barthes, cité par Amossy, 1999, p. 10

¹⁵ Maingueneau, 1993, p. 139

the governing consciousness of the work as a whole, the source of the norms embodied in the work. (...) the implied author must be seen as a construct inferred and assembled by the reader from all the components of the text.¹⁶

Objectif et choix du corpus

L'objectif de cette recherche est double. Il s'agit d'abord de montrer, à travers une étude centrée sur la situation d'énonciation dans les textes de Tierno Monénembo, de quelle/s manière/s le positionnement identitaire dont il est régulièrement question lorsqu'il s'agit de textes africains francophones se retrouve – ou non – dans les textes eux-mêmes. Ma préoccupation principale est donc de confronter les tendances théoriques et discursives dominantes aux textes littéraires. J'engage ainsi la discussion, au cours de ce travail, sur les problématiques les plus couramment discutées dans le domaine des littératures africaines francophones : l'ancrage des textes dans un espace géographique et culturel spécifique – africain –, le rapport à la langue française, les efforts d'authenticité ou de fidélité à une identité culturelle et, par opposition, le problème de l'aliénation culturelle. Je discuterai également de deux genres littéraires ayant des enjeux spécifiques pour les littératures africaines en langues européennes : l'écriture autobiographique et le roman historique.

L'autre ambition principale de cette étude est de contribuer au dialogue, encore rare, entre les études littéraires francophones et les études littéraires postcoloniales.¹⁷ Les analyses de textes conduites ici suivent le modèle de lecture rapprochée, en vigueur dans le domaine des études francophones.¹⁸ La notion de scénographie et les analyses centrées sur l'énonciation des textes y ont d'ailleurs gagné en influence au cours des dernières années.¹⁹ En même temps, les textes sont examinés à l'aide d'outils théoriques développés par le domaine des études postcoloniales, domaine qui, aujourd'hui encore, privilégie l'analyse de textes anglophones.²⁰ J'espère ainsi offrir une lecture originale de l'écriture de Monénembo qui reste principalement, jusqu'à aujourd'hui, objet de critique et d'études dans les milieux académiques francophones. Je souhaite en outre contribuer au débat actuel, au sein des études littéraires francophones, sur l'opportunité de s'ouvrir aux théories postcoloniales. Une des préoccupations de cette étude est donc de savoir en quoi, et jusqu'à quel point, la perspective postcoloniale permet une meilleure compréhension des textes africains francophones.

¹⁶ Rimmon-Kenan, 1983, p. 87. Rimmon-Kenan objecte cependant à une conception "anthropomorphique" de l'auteur implicite. Pour lui, l'auteur implicite n'a pas de vocalité, pas de ton, car il est une construction textuelle. On retrouve dans ces réticences l'insistance de la narratologie à considérer le texte comme une structure autonome, objet d'une science dont l'ambition est d'être le plus exacte possible.

¹⁷ Je reviendrai dans le premier chapitre sur les contacts, rares mais existants, entre ces deux domaines.

¹⁸ Donaday et Murdoch, 2005, p. 8

¹⁹ Maingueneau, 1986, 1993 ; Marnette, 2001 ; Amossy et Maingueneau, 2003

²⁰ Ponzanesi, 1999, Forsdick et Murphy, 2003. Je reviendrai également sur cette frontière méthodologique et théorique dans le premier chapitre. On peut ajouter que l'Afrique n'est pas le terrain d'analyse privilégié des études postcoloniales. (Chrisman, 1994 et Thomas, 2005)

Le choix de ce type d'étude, l'étude de cas, qui se concentre sur un auteur et un nombre limité de textes, tient à ma conviction que seul un examen en 'close reading' permet de rendre compte de la complexe réalité des textes, notamment quant à un sujet aussi abstrait que celui de l'identité. L'inscription culturelle des textes africains, leur positionnement identitaire, leur altérité, ces questions sont souvent discutées depuis des présupposés théoriques qui n'admettent que difficilement d'être infléchis par ce que le texte donne à lire quand il est minutieusement examiné.

Les textes de Monénembo se prêtent en outre tout particulièrement à cette étude de cas. L'écriture de cet auteur est en effet complexe, mais aussi engagée dans les débats du système littéraire dont elle relève. En dehors de son travail d'écriture, Monénembo discute publiquement – lors de débats, de conférences ou d'entretiens – de sujets tels que le rôle et la place de l'écrivain africain dans la société, de ses rapports à la langue et à la littérature françaises, etc. En outre, Monénembo publie régulièrement depuis la fin des années 1970, et l'analyse de ses textes permettra de discuter des changements des positionnements identitaires et discursifs dans le champ des littératures africaines francophones. Car les discours ont évolué, depuis celui de l'écrivain africain engagé, intellectuel, entre deux cultures, à la figure du migrant dans un monde global, dépositaire d'une identité multiple.

Cadre méthodologique

Tout en conservant les acquis de la narratologie structuraliste classique, les approches contextuelles – qui se préoccupent de l'articulation du texte sur son contexte – postulent que le texte littéraire ne peut être appréhendé comme un univers clos, un système autonome, et qu'il s'inscrit dans un environnement social, qui fait partie lui aussi de sa logique interne. La notion de scénographie explicitée ici participe de ce type d'approches.

Dans cette étude, les outils d'analyse narratologiques développés notamment par Genette et Bal restent des concepts de référence, qui permettent d'analyser les textes avec précision. Je l'ai dit, la question du/des langage/s utilisé/s et mis en scène, ainsi que celle du mode narratif, sont des aspects de l'énonciation largement étudiés. Ils constituent à l'évidence des éléments de réponse majeurs aux questions posées plus haut, et recouvrent de nombreux aspects du texte.²¹

Cependant, en dehors de ces indications proprement textuelles, le concept de scène d'énonciation me permet d'élargir mon terrain d'analyse, et de prendre en compte des éléments que la narratologie classique considère appartenir au hors-texte, et donc relever d'autres domaines d'études. C'est notamment le cas des éléments paratextuels. Ces derniers, situés à la frontière du texte et du hors-texte, constituent précisément l'articulation du texte sur la scène de parole réelle – hors du texte –, qu'il prend en compte et reflète. On peut penser par exemple à la mention d'un genre littéraire –

²¹ Les ouvrages de références pour les analyses narratologiques effectuées dans cette étude sont ceux de Genette, 1972, Bal, 1977, 1981, Rimmon-Kenan, 1983, 2002, et Herman et Vervaeck, 2005.

roman, conte, etc – ainsi qu’aux épigraphes, remerciements, notes explicatives, ou encore à la présentation même du texte – organisation en chapitres, parties, etc. Tous ces éléments servent, de la même manière que le/s langage/s de l’énonciation, à révéler et à créer une scénographie particulière, propre au texte, et par laquelle il pose et gère son identité.²²

Je prends également en compte, dans l’analyse des textes, leur contexte d’énonciation, qui relève lui aussi du hors-texte, et constitue la scène d’énonciation réelle des textes. Je limite toutefois cet examen au cadre discursif, ce que Moura appelle « l’univers symbolique » dont participent les textes. Je ne prends pas en compte les politiques éditoriales, la distribution des livres, etc, qui relèveraient d’une étude proprement sociologique.

Organisation de l’étude

Le premier chapitre de cette étude est consacré à l’explicitation des concepts et discours pertinents pour la lecture de Monénembo entreprise ici. C’est en effet ce système discursif qui constitue le champ des possibles de l’écriture. C’est avec ces discours que le texte compose, dialogue, c’est par rapport à eux qu’il construit son positionnement propre. En même temps, ces concepts et discours théoriques forment la grille de lecture à partir de laquelle j’examine les textes de Monénembo.

Chacun des quatre autres chapitres est consacré à l’analyse d’un roman de l’auteur, selon l’ordre chronologique de leur parution. Les textes ont été choisis pour deux raisons. D’abord en ce qu’ils représentaient des périodes différentes, pour l’écriture de Monénembo ainsi que pour la scène littéraire sur laquelle ils se situent. Ensuite parce qu’ils permettaient chacun de discuter de problématiques importantes dans le domaine des littératures africaines francophones. Ainsi **le deuxième chapitre** est-il consacré au premier roman paru de l’auteur, *Les crapauds-brousse* (1979). J’examinerai comment l’énonciation mise en scène dans le texte reflète l’engagement politique et social des auteurs africains à l’époque des désillusions post-indépendance. Je montrerai aussi que ce texte illustre la situation de dépendance dans laquelle les littératures africaines francophones se trouvent par rapport à la scène littéraire française.

L’objet du **troisième chapitre** est le roman *Un rêve utile* (1991), généralement jugé par la critique comme le texte le plus difficile de Monénembo. Je lirai cet ouvrage comme exemple des écritures im/migrantes contemporaines²³, et montrerai comment il met en scène une énonciation complexe et hétérogène, elle-même métaphore de la multiplicité des consciences périphériques qui constituent l’« espace France »²⁴.

²² Les analyses scénographiques menées dans cette étude sont basées sur les concepts et outils théoriques présentés par Maingueneau dans ses différents travaux sur l’analyse du discours appliquée aux textes littéraires. (Maingueneau 1986, 1987, 1993, 1995)

²³ Voir chapitre 1

²⁴ Sur la notion d’ « espace France », voir la dernière section du chapitre 1.

Le roman *Cinéma* (2000) fait l'objet du **quatrième chapitre** de cette étude. L'énonciation de ce texte est entièrement prise en charge par un personnage à la frontière entre l'enfance et l'adolescence. J'examinerai quels sont les effets obtenus par la voix de l'enfant-narrateur, et spécifiquement quelles réponses ce texte apporte aux questions de l'authenticité de l'écriture africaine et des rapports entre mémoire, écriture autobiographique et langage narratif. Il apparaîtra également que l'on peut lire ce texte dans le contexte des débats actuels sur la mondialisation, et les bouleversements des rapports entre culture globale et cultures locales.

Le cinquième chapitre est consacré au roman *Peuls* (2004), dernier roman de Monénembo paru à ce jour. L'examen de ce texte permettra de discuter du roman historique, et des enjeux spécifiques de ce genre littéraire dans le domaine des littératures africaines europhones. Une grande partie de l'analyse sera consacrée à la question de l'oralité, et à la manière dont nombre d'écrivains africains, dont Monénembo, instrumentalisent cette forme littéraire dans leurs efforts pour remettre en cause le discours historique de l'Occident impérialiste. L'analyse de *Peuls* me permettra en outre de discuter de la place des écritures à forte revendication identitaire dans le contexte actuel de la mondialisation et de la visibilité grandissante des écritures migrantes.

Je terminerai, dans le **sixième chapitre**, par une brève discussion sur le sujet du lectorat guinéen de Tierno Monénembo, sujet problématique pour la plupart des écrivains africains en langues européennes.

Les quatre chapitres consacrés aux analyses de textes sont divisés en quatre ou cinq sections, dont la première sert chaque fois à expliciter la scène d'énonciation réelle des textes, et notamment les tendances discursives dont ils participent, ou qu'ils contestent.

1. Perspectives

We must look beyond certain triumphalist discourses of a globalized, Anglophone uniformity in order to understand better the complexity and diversity – linguistic, cultural, political – of the world in which we live.
Forsdick et Murphy, 2003, p. 14

Le titre ‘perspectives’ renvoie au double sens de ce terme. ‘Perspective’ signifie d’abord angle d’approche, point du vue : j’expose en effet ici l’ensemble des outils théoriques à l’aide desquels j’aborde les textes de Monénembo dans cette étude. Mais ‘perspective’ peut également être compris dans le sens d’ouverture, d’horizon, de voie à explorer. Car la rencontre d’un appareil théorique quel qu’il soit avec un texte particulier est l’occasion de nouveaux questionnements, non seulement en direction du texte mais aussi des théories et des grilles de lecture utilisées. Ainsi, par exemple, si une ‘lecture postcoloniale’ de Monénembo permet un nouvel éclairage de son écriture, dans un mouvement de retour, une telle lecture peut mettre à jour les lacunes ou les points aveugles de cette approche théorique, et contribuer ainsi à la faire avancer.

Par souci de clarté, j’ai choisi de présenter les perspectives théoriques dans des sous parties distinctes. J’y explicite chaque fois les possibilités de ces perspectives, mais aussi leurs limites et les problèmes qu’elles posent pour l’appréhension des textes africains francophones. Dans la pratique des études littéraires, les différentes approches théoriques et discursives exposées ici ne forment pas des ensembles séparés les uns des autres par des frontières qu’on pourrait tracer comme je semble le faire. Certes, les points de divergence existent, qu’ils soient historiques, idéologiques, géographiques ou linguistiques. Mais les points d’intersection sont tout aussi nombreux. Mes analyses des textes de Monénembo montrent comment différents concepts développés, à diverses époques et en divers lieux, par différents discours et théories – postcolonialisme, francophonie littéraire, l’africanisme ou écritures migrantes – se rejoignent, se répondent et/ou se complètent pour la discussion d’un texte particulier.

1. Positionnement

Je commence, de manière peu orthodoxe, par me situer moi-même, ainsi que ma recherche, dans ce cadre théorique à expliciter. D'abord parce que mes liens personnels avec la Guinée ont contribué au choix de l'écriture de Monénembo comme objet d'étude. Mais par ailleurs, mon positionnement en tant que chercheur est révélateur des circonstances dans lesquelles les littératures francophones africaines sont, ou peuvent être étudiées à l'heure actuelle. Une première constatation à ce sujet : pour un chercheur de ce domaine travaillant, tel que moi-même, depuis l'Europe/les Pays-Bas, la plus grande part des lectures et références scientifiques accessibles et pertinentes sont occidentales – c'est-à-dire qu'elles résultent de travaux menés en Occident, quelle que soit l'origine du chercheur. Ce fait paradoxal est rarement signalé, ce qui est en soit révélateur de la domination occidentale dans ce domaine d'études : elle est tellement indiscutable qu'elle en devient invisible.²⁵ Il est pourtant crucial de souligner qu'à l'heure actuelle, il n'y a pratiquement que les recherches menées dans les pays riches occidentaux qui bénéficient de publications accessibles au niveau international, et dont les résultats sont commentés et repris dans le domaine qu'elles concernent.²⁶ Cet état de fait a bien évidemment des conséquences pour l'orientation des recherches, la sélection des textes étudiés et les présupposés de lecture. Les courants intellectuels, idéologiques et académiques les plus récents ont développé un intérêt aujourd'hui prédominant pour les questions de migration, d'identités multiples et dispersées. On peut même parler d'une certaine idéalisation des concepts de mobilité, d'hybridité, ou de cosmopolitisme, qui, s'ils cessent d'être questionnés et remis en cause, risquent finalement de se vider de sens et pire, de cacher les réalités des rapports de force inégaux, de la domination effective de cultures invisibles depuis l'Occident, et donc à l'échelle internationale. Il n'est ainsi que très rarement question de l'ancrage national des littératures africaines, pas plus que des littératures véritablement 'périphériques', celles par exemple en langues régionales africaines, quasiment invisibles en France ou ailleurs en Europe.²⁷

Un deuxième point à signaler est que cet Occident académique, s'il domine, ne constitue pas une entité homogène. Les recherches sur les littératures francophones, africaines en particulier, sont menées selon des perspectives théoriques différentes que le chercheur se situe lui-même en France, ailleurs en Europe, aux Etats-Unis ou encore au Canada. On peut distinguer dans un premier temps la situation en France de celles de

²⁵ Je parle ici spécifiquement du domaine des études littéraires. Dans d'autres domaines des sciences humaines, notamment en histoire, en anthropologie, ou en ethnologie, la domination occidentale est reconnue et problématisée. Voir Guha, 1998 ; Spivak, 1988; Abu-lughod, 1993

²⁶ Voir notamment Kadima-Nzuji, 2001. Kadima-Nzuji signale "la situation objective de pénurie dans laquelle [les chercheurs du Sud] se trouvent contraints de travailler (absence de logistique, absence d'ouvrages de références, (...) etc.)". (p. 250) Il parle en outre de la "satellisation" des universités et centres de recherche d'Afrique subsaharienne "autour d'institutions académiques et scientifiques d'Europe ou d'Amérique du Nord". (p. 251) Voir également sur ce sujet Schipper, 2006.

²⁷ Voir entre autre Parry, 2006

tous les autres pays où les littératures africaines francophones font l'objet de recherches académiques. Car si la France a vu se développer ce domaine d'études en premier, ses universités sont aujourd'hui les plus imperméables aux évolutions théoriques qui, ailleurs, se sont imposées depuis la fin des années 1980 dans cet espace de recherches. Dans l'ancienne métropole coloniale, l'ancienneté du domaine a entraîné l'établissement de solides traditions concernant les directions de recherches, les théories et méthodes utilisées. Le milieu académique français est en particulier réticent à l'introduction de la perspective postcoloniale, depuis laquelle, justement, les littératures africaines francophones sont de plus en plus étudiées ailleurs. Je reviendrai sur ce point dans la suite de ce chapitre.

En dehors de la France, de plus en plus,

(...) les études littéraires francophones deviennent, par la force des choses, interculturelles (...). Désormais, c'est la comparaison entre les différents espaces culturels qui occupe les professeurs, les chercheurs et les étudiants.²⁸

Dans les universités anglo-saxonnes – Etats-Unis, Canada, Royaume-Uni – les études sur les littératures francophones constituent un domaine de recherches florissant, plus dynamique même que celui des études littéraires françaises 'classiques'. J'y reviendrai également plus loin au sujet de la francophonie postcoloniale. Dans les universités européennes, les textes africains francophones sont de plus en plus étudiés (en comparaison) avec d'autres textes en langues européennes, dans le cadre de débats sur la complexité et l'instabilité culturelles et identitaires de l'Europe postcoloniale.²⁹ Les recherches poursuivies actuellement sur les littératures migrantes et/ou de l'immigration, s'intéressent à la manière dont ces écritures participent à la remise en question, voir la déconstruction, de l'idée de l'Europe telle qu'elle s'est constituée à l'époque moderne et impérialiste. Ainsi Merolla et Ponzanesi affirment-elles :

It can (...) be said that grand historical narratives of former European metropolitan centers are being interrupted and de-centered by people shifting among multiple locations whose diasporic sensibilities refashion traditional definitions of literary canons, identities, and genres. (...) Migration as a key moment in historical awareness breaks down the persisting force of oppositional discourses that strategically places white Western Europe as the sovereign subject by marking the « rest » as excessive, disturbing, and strongly secluded.³⁰

Dans ce cadre, on assiste à un repositionnement des littératures africaines francophones, envisagées comme participant de ce courant politico-littéraire au même titre que les littératures africaines anglophones, lusophones ou italophones, mais aussi que les textes d'auteurs issus de l'immigration turque en Allemagne ou marocaine aux Pays-Bas. Les noms d'auteurs tels qu'Abdourahman A. Wabéri, Calixte Beyala, Alain

²⁸ Gyssels, 2003

²⁹ Voir notamment D'Haen, 2002 et Ponzanesi et Merolla, 2005

³⁰ Ponzanesi et Merolla, 2005, pp. 1-2

Mabanckou, Sami Tchak, Kangni Alem, reviennent régulièrement dans les études consacrées aux littératures migrantes d'Europe.³¹

Au terme de ce bref tour d'horizon, il apparaît à quel point le positionnement – géographique et discursif – du chercheur, conditionne le point de départ et la direction de ses travaux. Puisque je poursuis mes travaux aux Pays-Bas, mon étude s'inscrit dans les débats actuels sur les écritures migrantes, eux-mêmes inscrits dans le domaine des études littéraires postcoloniales. Cependant, étant francophone et entretenant des liens privilégiés avec la France, je participe également des réseaux d'études francophones, dont les méthodes et les préoccupations de recherches, ainsi que les références intellectuelles, sont souvent différentes de celles communément admises dans les autres pays d'Europe occidentale, et notamment aux Pays-Bas.

2. Le postcolonial

Le terme 'postcolonial'³² recouvre de nombreuses réalités. On l'emploie pour désigner un domaine d'études, un discours critique, un appareil théorique, une grille de lecture, un ensemble de stratégies littéraires, voir même la condition de l'homme contemporain. En outre, aujourd'hui, le postcolonial est impliqué dans pratiquement tous les domaines des sciences humaines, de la littérature à la philosophie en passant par les études d'analyse culturelle et les études théâtrales. Il faut donc d'abord cerner et expliciter le 'postcolonial' auquel on se réfère dans cette recherche : le domaine des études littéraires postcoloniales. J'expose ici brièvement les concepts clés des théories auxquels je ferai référence pour ma lecture de Monénembo.

On s'accorde généralement pour faire commencer le postcolonial avec la parution d'*Orientalism* (1978) d'Edward Said. Le point de départ de la perspective postcoloniale est en effet la volonté de dévoiler et déconstruire la vision coloniale, et notamment l'idée de l'Autre élaborée par l'Occident impérialiste. La posture postcoloniale se veut une manière de penser, de s'exprimer et de refléter une 'autre' voix/e. Et dès l'origine, cette posture s'est centrée sur le textuel, et en particulier sur le littéraire, puisque les études postcoloniales se sont développées et institutionnalisées dans les universités américaines et britanniques, au sein des départements de littérature et des Cultural Studies. Son point de départ est la remise en question des études littéraires selon une double ligne de préoccupations. En premier lieu, il s'agit de situer les textes littéraires, de les 'contextualiser', d'identifier les « données situationnelles qui

³¹ Je reviendrai sur le discours des écritures migrantes dans la section "Migrance", ainsi que sur les problèmes que pose cette perspective de lecture pour le domaine spécifique des littératures africaines europhones.

³² D'après Lazarus, « post-colonial » est le terme britannique, « postcolonial » le terme américain. (Lazarus, 2006, p. 61) Je réserve, dans le reste de cette étude, le terme « post-colonial », avec trait d'union, à la désignation d'une période *historique*, celle qui suit le démantèlement des empires coloniaux européens. Le terme « postcolonial » renvoie lui à un positionnement idéologique, à une vision, à des modes d'écriture et de lecture spécifiques, que j'explicite dans cette section.

composent l'univers du discours des œuvres. »³³ Peter Hallward, avant justement de dénoncer l'absence de mise en contexte dans les pratiques de la critique postcoloniale, pose que :

(...) one of the most powerful of postcolonial expectations links creative writing with nothing other than a peculiarly strong sense of context, place, history and situation[.]³⁴

Jean-Marc Moura explique lui que :

(...) l'œuvre [postcoloniale] vise à se situer dans le monde en se branchant sur un ensemble socioculturel enraciné en un territoire, ce branchement étant fréquemment rendu difficile en raison d'une (tenace) hiérarchisation européenne - que ce soit la dévalorisation pure et simple ou son envers mythique, la valorisation du « primitif » - des traditions concernées.³⁵

La deuxième étape de la critique postcoloniale est le passage du contexte local au transnational, transculturel, c'est-à-dire au global : il s'agit de comparer les situations spécifiques pour former des théories globales. La perspective postcoloniale postule ainsi, en dernier ressort, l'existence de traits communs – thématiques, caractéristiques linguistiques, stratégies narratives, etc. – aux différentes littératures issues des (ex)colonies et écrites en langues européennes. Le postulat de lecture de la critique postcoloniale est ainsi résumé par Ashcroft, Griffiths et Tiffin :

What each of these [postcolonial] literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre.³⁶

Centre et périphérie

Dans ce cadre, un concept essentiel est celui de l'opposition hégémonique/dominé et centre/périphérie.³⁷ Car la perspective impérialiste se caractérise par l'idée d'un centre – la métropole coloniale – et de périphéries – les pays de l'empire –, l'idée d'une culture référentielle et de cultures mineures, exotiques, l'idée enfin, pour la littérature, d'un canon littéraire et d'une langue de référence, ceux de la puissance coloniale. Le sujet (post)colonial a conscience de se situer à la périphérie de l'empire : géographiquement d'abord, par rapport à la métropole, au centre, où se trouvent le pouvoir politique et les institutions culturelles – l'éducation supérieure par exemple ; culturellement ensuite, et en premier lieu en ce qui concerne la langue. L'impérialisme colonial, britannique comme français, a été accompagné d'une oppression culturelle, reléguant les cultures locales dans la marginalité pour imposer la culture du centre impérial comme seule

³³ Moura, 1999, p. 53

³⁴ Hallward, 2001, p. 20

³⁵ Moura, 1999, p. 111

³⁶ Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989, p. 2

³⁷ Voir Ashcroft e.a., 1989; Moura, 1999; D'Hulst, 2003; Boehmer, 2005

valable. Dans un premier temps, cette oppression culturelle signifie l'introduction de la langue impériale comme seule langue véhiculaire, et donc aussi comme langue d'expression littéraire. Mais une fois ces langues européennes implantées dans les territoires de l'empire, il se crée à nouveau une distinction entre la forme standard de la langue et ses formes « locales », considérées comme « déviantes » de la norme et reléguées à leur tour dans la marginalité – hors de l'école, hors de la littérature.³⁸

En réaction à cette vision eurocentriste, le texte postcolonial

produces a decentred, diasporic or « global » rewriting of earlier, nation-centred imperial grand narratives. Its theoretical value therefore lies precisely in its refusal of this « here » and « there », « then » and « now », « home » and « abroad » perspective.³⁹

Ainsi, si les écritures postcoloniales partent du canon littéraire occidental, elles incitent, par la transgression des codes et symboles de ce même canon, à une reconsidération de sa position hégémonique. Par là, elles ouvrent également un espace littéraire nouveau, spécifique. La critique postcoloniale met en lumière ces pratiques transgressives, les différentes stratégies littéraires par lesquelles les écritures postcoloniales, quels que soient leur contexte et leur mode de production, se constituent en contre discours du discours colonial. Parmi ces stratégies, les plus étudiées sont celles d'ordre linguistiques et génériques – ayant rapport aux genres littéraires.⁴⁰

Discussions

L'apport sans doute le plus important de la perspective postcoloniale est qu'elle permet la mise en relation d'écritures très diverses quant à leurs modes de production – région, langue, contexte socio-économique, etc. – afin d'en dégager les traits communs. Il apparaît ainsi qu'aussi hétérogène que soit l'ensemble des anciennes colonies européennes, les différentes expériences coloniales ont engendré une continuité de préoccupations, qui, à leur tour, trouvent leur écho dans la littérature.

Cependant, cette contribution de la perspective postcoloniale est en même temps ce qui lui est le plus souvent reproché. Son premier écueil est en effet de s'enfermer dans une vision eurocentriste, rejetant l'ensemble des littératures non européennes dans

³⁸ Cette distinction vaut d'ailleurs autant pour les populations colonisées que pour les colons « blancs » : un exemple saillant de cette tension est celui des boers Sud-Africains qui engagent à la fin du dix-neuvième siècle un mouvement de revendication axé autour de la question de l'afrikaner, langue dérivée du néerlandais et considérée jusque là comme un dialecte dont l'usage devait rester limité à la sphère privée.

³⁹ Hall, 1996, p. 247

⁴⁰ Un exemple classique – parce que flagrant – de la pratique du contre-discours postcolonial est celui du roman *Foe* du Sud-Africain John M. Coetzee, publié en 1986. Il s'agit là d'une réécriture du célèbre *Robinson Crusoe* de William Defoe, ouvrage considéré lui-même comme un classique de la littérature coloniale. Dans *Foe*, Coetzee donne la parole à une femme, la narratrice, et rend explicite un des traits principaux de l'hégémonie et du discours coloniaux, la mise au silence des colonisés, en faisant de Vendredi un homme mutilé à qui – probablement – Robison aurait coupé la langue.

une altérité homogénéisant, ne faisant par là que prolonger la perspective coloniale.⁴¹ Une des marques les plus saillantes de cette vision eurocentriste est que la critique postcoloniale ne s'intéresse pratiquement qu'aux textes en langues européennes.

La question peut ensuite se poser de la pertinence, un demi-siècle après le démantèlement des empires coloniaux européens, de la référence au contexte colonial pour situer les littératures des pays « émergents ». Pourtant, à l'heure où nombre de voix se font entendre pour remettre en cause l'usage du cadre colonial/postcolonial dans les études littéraires, il faut rappeler que malgré les renversements politiques de ces dernières décennies, les anciennes puissances impériales européennes continuent d'occuper une position hégémonique, sur le plan culturel comme d'un point de vue économique, par rapport aux pays anciennement colonisés. Ashcroft, Griffiths et Tiffin remarquent ainsi pour le monde anglophone :

(...) through the literary canon, the body of British texts which all too frequently still acts as a touchstone of taste and value, and through RS-English (Received Standard English), which asserts the English of south-east England as a universal norm, the weight of antiquity continues to dominate cultural production in much of the post-colonial world. This cultural hegemony has been maintained through canonical assumptions about literary activity, and through attitudes to post-colonial literatures which identify them as isolated national off-shoots of English literature, and which therefore relegate them to marginal and subordinate positions.⁴²

Ce constat vaut également, et même dans une plus grande mesure encore, pour le monde francophone, où la littérature et la langue de la France métropolitaine continuent de servir de référents normatifs et esthétiques, et où Paris reste le centre incontournable pour ce qui concerne l'édition, la diffusion et la critique des œuvres littéraires.

Un autre reproche fait au discours postcolonial est d'avoir créé son propre canon, et établi de nouvelles hégémonies. En premier lieu, le postcolonial manifeste une large préférence pour les littératures anglophones, et pour certains genres romanesques. Benita Parry constate ainsi que

(...) le nouvel espace d'investigation que sont les études postcoloniales n'est pas dépourvu de points aveugles. Un nouveau canon est déjà en cours d'élaboration, canon au sein duquel une prééminence est accordée aux réalismes « merveilleux » ou « magique » de certaines productions littéraires de l'Amérique latine, des Caraïbes, d'Afrique et d'Asie (comme par exemple celles de García Márquez, de Chamoiseau, d'Okri ou de Rushdie) au détriment des œuvres plus proches du « réalisme ». De plus, les œuvres écrites dans des langues régionales d'Asie et d'Afrique (...) sont peu traduites et sont généralement ignorées au sein de l'Université (...).⁴³

Si le 'tournant' postcolonial a offert une grande visibilité à nombre d'écrivains et d'écritures, elle a fabriqué ses propres périphéries. Comme le signale Parry, et malgré

⁴¹ Pour un inventaire des critiques sur le discours postcolonial, voir par exemple Hargreaves et McKinney, 1997, pp. 14-17, Hallward, 2001 ; Chivallon, 2007, pp. 32-39.

⁴² Ashcroft e.a., 1989, p. 7

⁴³ Parry, 2006, p. 147

l'ambition du postcolonial d'avoir contribué à l'avènement de l'ère des subalternes⁴⁴, de nombreuses créations artistiques restent totalement invisibles.

On touche ici à la nature fluctuante des rapports hégémoniques, idée particulièrement bien illustrée par le phénomène de la francophonie, lorsqu'on considère à la fois ses dynamiques internes et externes. A l'intérieur de l'espace culturel francophone, la France, le français et le canon de la littérature française représentent le centre hégémonique. Mais dans l'espace international de la globalisation, l'utilisation du français comme langue d'écriture place l'écrivain en position de minorité, voir de résistant à l'hégémonie de l'anglais et à l'expansion du monde anglophone. Dans le domaine des études postcoloniales, les littératures francophones sont relativement peu représentées, et le corpus théorique issu de ces études est moins accessible – souvent pour des raisons triviales (d'absence) de traduction – aux chercheurs francophones, en Europe et en Afrique.

Outre les littératures anglophones, le postcolonial privilégie les discours théoriques occidentaux, et parmi eux ceux qui se sont imposés dans les universités américaines depuis les années 1970, notamment le poststructuralisme et le déconstructionnisme dérridien.⁴⁵ Par suite, et depuis les origines de l'institutionnalisation de ce domaine d'études, des voix se font entendre qui lui reproche sa sur-théorisation, sa négligence des contextes matériels et son ignorance des discours locaux.⁴⁶ Surtout, la prédominance qu'ont acquise, dans le champ postcolonial, les notions de déplacement – sous les formes d'exil, de diaspora, ou plus généralement de migrance –, d'hybridité et de métissage culturel, tend à supprimer l'intérêt pour d'autres réalités, plus 'localisées' :

(...) la « diaspora » a acquis une telle importance qu'elle est censée « représenter l'intégralité de l'expérience postcoloniale » et que « la position subjective devient couramment, à force d'être étendue, le seul espace conceptuel et politique d'une énonciation révisionniste ».⁴⁷

La préférence du discours postcolonial pour cette condition postmoderne décentrée, ou hybride, est parfois interprétée comme la conséquence du 'brain drain' des intellectuels des anciennes périphéries vers le centre occidental, dont la propre expérience est devenue la seule visible.⁴⁸ Je reviendrai sur ces points de discussion dans les sections consacrées à la migrance et au problème de l'identité.

Il reste que malgré ses préférences théoriques et ses points aveugles, la perspective postcoloniale, avec ses nombreux outils conceptuels et ses possibilités comparatives, est un terrain fructueux pour les études littéraires contemporaines, terrain

⁴⁴ Voir chapitre 4 et l'explication du terme « subalterne »

⁴⁵ Voir notamment Parry, 2006, pp. 139-156, et Gikandi, 2006, pp. 175-202

⁴⁶ Loomba, 1994; Appadurai, 1994; Chrisman, 1994; Hallward, 2001.

⁴⁷ Parry, 2006, p. 147. Les citations sont de Ania Loomba et Suvir Kaul, « Location, Culture, Post-Coloniality », *Oxford Literary Review*, 16, pp. 3-30, 1994, pp. 4, 13 et 14.

⁴⁸ Ainsi cette fameuse attaque de Kwame Anthony Appiah : « La postcolonialité est la condition de ce que nous pouvons généreusement appeler une intelligentsia d'acheteurs : il s'agit d'un groupe relativement modeste d'intellectuels et d'écrivains formés à l'occidentale, et au style occidental, qui négocient à la périphérie le commerce des biens culturels du monde capitaliste. » (Appiah, 1992, p. 149, cité et traduit dans Lazarus, 2006, p. 65)

qui apparaît d'ailleurs de plus en plus attractif pour les études littéraires francophones. La section suivante est consacrée à ces derniers développements : j'y décris la 'francophonie postcoloniale', en prenant en considération les points de critiques discutés plus haut.

3. La francophonie postcoloniale

Le système littéraire francophone

La définition du domaine des littératures francophones ne semble pas, à priori, devoir poser de problèmes : il s'agit du domaine dont relève l'ensemble des productions littéraires en langue française. Mais c'est justement la simplicité de ce critère unique qui est source de difficultés. Car l'ensemble francophone est si vaste et diversifié qu'on peut se demander s'il est même justifié de parler d'un ensemble. Comment, concrètement, lier dans une même catégorie littéraire, les littératures francophones de Belgique, du Québec, de l'Afrique, des Caraïbes ou encore du Vietnam ? Quelles méthodes employer pour procéder à des analyses comparatives ? On peut même s'interroger sur la pertinence de telles comparaisons, voir s'en méfier. La francophonie reste en effet un concept ambigu, qui peine à se départir du passé colonial. Si le terme suscite la suspicion, c'est qu'on l'accuse de n'être que le paravent d'un projet néocolonial, à travers lequel la France cherche à maintenir son hégémonie sur ses anciennes possessions coloniales. En particulier dans les universités africaines, la francophonie est de plus en plus contestée en tant que cadre de recherches pour les littératures africaines.⁴⁹

Il reste que le fait littéraire francophone existe : il détermine des modes de production, de diffusion, de reconnaissance. Il constitue aussi un domaine d'études. En témoignent, entre autres, les parutions de divers volumes consacrés à ce domaine⁵⁰, et les intitulés de diverses chaires universitaires à travers le monde. Or, justement, ce dernier point permet d'aborder le problème central du fait littéraire francophone, qui est

⁴⁹ Ainsi Amadou Koné qui, prenant exemple sur son propre parcours d'enseignant à l'université d'Abidjan en Côte d'Ivoire, déplore les correspondances de curriculum entre les universités françaises et africaines, survivance du système colonial. Jusqu'au milieu des années 1990, date de son départ pour les Etats-Unis, l'enseignement des littératures africaines, et notamment des littératures orales, occupait la même place en marge dans le curriculum africain que dans les universités françaises : « More than forty years after independence, the French model still prevails. This is, perhaps, also the goal of *Francophonie* in general: to impose a system that is not only linguistic (...), but that also, little by little, erases the culture of the countries that use French as a language of business and creativity. For how will we ever escape from this situation if we do not create departments of *African* literature in which African literature would be *central*, thus putting an end to the burdensome domination of French literature? » (cité dans Miller and Laroussi, p. 68)

⁵⁰ Entre autres *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie* (1999), *Les études littéraires francophones : état des lieux* (2002), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb* (2004)

aussi, d'une certaine manière, sa raison d'être. Pour ne prendre qu'un exemple, mais il est représentatif, l'université de Californie aux Etats-Unis, la UCLA, dispose d'un département de « French and Francophone Studies ». Un tel intitulé suppose une distinction entre deux ensembles : celui de la littérature française d'une part, celui des littératures francophones – multiples – d'autre part. Et même si les définitions de l'ensemble des littératures francophones varient d'un endroit du monde à un autre⁵¹, on suppose partout une littérature française certes liée aux littératures francophones, mais qui en reste exclue – ou plus exactement, qui *les* exclues. Ainsi Pierre Halen peut-il définir le « système littéraire francophone » comme le système dont relèvent « toutes les productions, non françaises, concernées par l'activité du centre », ce centre étant la scène littéraire « franco-parisienne ».⁵² S'il y a un lien entre toutes ces littératures francophones si éloignées les unes des autres, c'est donc celui que crée le partage des rapports de dépendance, d'attraction et de résistance au champ de la littérature française.

On comprend donc les liens entre ce « système littéraire francophone » et le discours postcolonial. En fait, c'est précisément dans les termes de ce discours que s'est constituée la problématique de la francophonie littéraire telle qu'on l'a évoquée ici : en tant que système périphérique 'gravitant' autour d'un centre, plus ou moins attractif, et plus ou moins hégémonique. Cette métaphore spatiale – notion clef des théories postcoloniales – est de plus en plus utilisée pour définir le système littéraire francophone, comme le remarque Lieven D'Hulst :

Le succès dont bénéficie [le couple « centre/périphérie »] dans les études littéraires francophones en fait un véritable binôme doué d'une légitimité assez rarement contestée (...). (...) ce couple doit l'essentiel de sa popularité critique ou même scientifique à sa faculté d'engendrer d'un seul tenant une image passablement commode des relations générales entre des littératures, ou des subdivisions de celles-ci, en l'occurrence de langue française.⁵³

Les contacts de plus en plus développés – en dehors de la France, on y revient plus bas – entre études littéraires francophones et perspective postcoloniale ont imposé l'exigence d'outils théoriques permettant des analyses systématiques du fait francophone. De plus en plus d'appels sont lancés pour un état des lieux du système, de ses institutions et de son appareil critique. Récemment sont parus, pour ne prendre que quelques exemples, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie* (1999), *Les études littéraires francophones : état des lieux* (2002), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb* (2004). Dans ces différentes études, l'accent est mis sur la nécessité de rendre visible les stratégies de positionnement des textes littéraires, leur dimension relationnelle, de les situer au sein de l'*espace* francophone,

⁵¹ Christiane Ndiaye note par exemple qu'« aux Etats-Unis, les 'études francophones' incluent à la fois les littératures d'Afrique subsaharienne, de la Caraïbe et du Maghreb et celles du Québec, de la Suisse et de la Belgique; en Europe, on inclut généralement le Québec dans le champ dit francophone, alors que les littératures suisse et belge font partie de la littérature française; les institutions québécoises distinguent trois corpus: littérature française, littérature québécoise, littérature francophone qui englobe alors toutes les autres littératures de langue française. » Christiane Ndiaye, 2004, p. 6

⁵² Halen, 2003, p. 27

⁵³ D'Hulst, 2003, p. 86-7

mais aussi par rapport à d'autres espaces littéraires : anglophones, hispanophones, ainsi que, par exemple dans le cas des littératures africaines francophones, par rapport aux littératures orales, nationales, ou en langues régionales, auxquelles elles sont culturellement liées.

Littératures francophones postcoloniales

Cependant, si certains concepts des théories postcoloniales sont opératoires pour l'analyse des dynamiques à l'œuvre dans l'ensemble du système littéraire francophone, on doit distinguer, à l'intérieur de ce système, les littératures à proprement parler *postcoloniales*, c'est-à-dire issues des anciennes colonies européennes. C'est en effet spécifiquement autour de ces littératures que s'est développé le dialogue entre études postcoloniales et francophonie, au sein des départements d'études françaises des pays anglo-saxons et notamment aux Etats-Unis. Aujourd'hui encore, l'intérêt pour les littératures francophones dans ces universités se porte pour sa plus grande part sur les littératures des anciennes colonies françaises, en particulier du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne. Les chercheurs Françoise Lionnet, Michel Laronde, Farid Laroussi, Ronnie Scharfman, Christophe L. Miller, Samba Diop, Amadou Koné, Mireille Rosello, pour ne citer que les plus actifs dans ce domaine, publient régulièrement des ouvrages sur les littératures francophones postcoloniales. Par ailleurs, plusieurs départements américains et britanniques d'études françaises et francophones sont à l'origine de publications thématiques et de revues consacrées entièrement à l'intégration des théories postcoloniales dans les études francophones. Entre autres sont parus à la fin des années 1990 et dans les années 2000 : *Fictions africaines et Postcolonialisme* (2002), Laroussi et Miller (2003), Forsdick et Murphy (2003), Murdoch et Donadey (2004). En 2003 a également été lancé un nouveau magazine : *Francophone Postcolonial Studies*. L'écrivain et universitaire Emmanuel Donguala estime ainsi que :

(...) dans plusieurs universités, les départements de français s'élargissent de plus en plus en «Department of French and Francophone Studies» et les écrivains francophones d'Afrique y sont très étudiés. Il n'y a pas de doute que la part consacrée aux études de littérature francophone africaine et antillaise est beaucoup plus importante là-bas qu'en France.

L'Américain Christopher Miller note quant à lui :

The field of francophone literature has grown tremendously in the last ten years ; within French departments in U.S. colleges and universities, it has become an indispensable, if not wholly understood, component of the curriculum. Scholarly work in this area has burgeoned.⁵⁴

On doit néanmoins replacer ce dynamisme dans son contexte, et mettre un bémol à l'enthousiasme de Dongala et de Miller. Samba Gadjigo signale lui que

⁵⁴ Miller, 1998, p. 1

within most French departments, the study and teaching of African literature remains quite marginal, in terms of both the resources that are allotted to it and the role to which it is assigned in the curriculum.⁵⁵

Cependant, malgré leur position marginale, les études francophones poursuivies au sein des universités américaines jouissent d'une bonne visibilité, grâce notamment aux différents organes auxquels elles ont donné naissance – journaux et associations.

En France, le projet postcolonial se heurte à des forces de résistance, et reste marginal. L'idéal universaliste et égalitaire français, qui s'affirme aujourd'hui encore, refuse la problématique de l'identité, des minorités, des rapports de force existants au sein de l'espace francophone, et de l'espace France lui-même. Bessière écrit ainsi :

La France, à tout le moins jusqu'à ces dernières années, ne présente pas, sur son territoire, dans sa politique de reconnaissance des minorités, les faits de séparation ethnique qui caractérisent la Grande-Bretagne et les Etats-Unis (et même le Canada), et qui permettent de lire de manière continue, précisément sous le signe de la critique culturelle du pouvoir, les partages culturels et ethniques dans les territoires de la puissance hégémonique et de la puissance impériale et dans les Etats-nations devenus indépendants.⁵⁶

Thomas constate pour sa part :

France's rejection of multiculturalism is precisely due to what it perceives as the term's historical indebtedness to and indissociability from the American context in which the accompanying discourses on civil and individual rights are considered to protect citizens above and beyond the communitarian imperatives of the republican state. In France, the primary concern remains the integrational, assimilationist drive toward that ambiguous ideal that is Frenchness.⁵⁷

L'idéal républicain d'assimilation et le rejet des particularités se retrouve dans les études littéraires, où il correspond à l'idéal d'unité culturelle de la francophonie, et du pouvoir intégrateur de la langue française. La dimension sociopolitique de la perspective postcoloniale est suspecte en France, ainsi que l'insistance sur la mise en contexte des textes.⁵⁸

Malgré ces forces de résistance, l'influence du postcolonial se fait sentir en France depuis la fin des années 1990, grâce notamment à Jean-Marc Moura. En collaboration avec Jean Bessière, il est à l'origine de plusieurs conférences de littérature comparée sur le thème des littératures francophones postcoloniales, conférences qui à leur tour ont donné lieu à des compilations d'articles et d'essais fournissant des exemples d'application des théories postcoloniales à l'analyse des textes francophones (en 1999 et 2001).⁵⁹ En 1999, Moura publie en outre *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, manuel récapitulatif des théories postcoloniales telles qu'elles

⁵⁵ Gadjigo, 2003, p. 40

⁵⁶ Bessière et Moura, 2001, p. 172

⁵⁷ Thomas, 2005, p. 240

⁵⁸ Moura, 1999, p. 21, Kelly, 2005, pp. 37-44. Voir également Chivallon, 2006.

⁵⁹ Particulièrement intéressants sont les articles de Mouralis et de Bonn dans Bessière et Moura, 1999.

furent énoncées dix ans plus tôt par Ashcroft, Griffiths et Tiffin, et dans lequel il propose une réorganisation des études francophones au vue de la perspective postcoloniale.

L'adoption de la perspective postcoloniale dans le domaine des littératures francophones est certainement utile. Elle appelle d'abord à remettre en cause le canon francophone, à en reconnaître les origines idéologiques. En outre, en insistant sur le contexte des écritures, les analyses postcoloniales obligent à différencier les pratiques francophones, et à en reconnaître les enjeux sociopolitiques spécifiques. Moura ajoute que

[l'insistance sur les aspects socioculturels environnant les œuvres d'expression française] constitue (...) un remède à une approche vague et généralisante du phénomène francophone tout en prévenant les risques d'une étude nationale des littératures émergentes qui risquerait de tourner au nationalisme ou de marginaliser davantage encore certaines régions de Sud.⁶⁰

L'ambition du projet postcolonial est en effet, je l'ai dit, de reconnaître les spécificités locales en même temps que de tracer des lignes de préoccupations générales.

On peut toutefois se demander si l'idée de francophonie postcoloniale ne remplacerait pas simplement, sans la contester fondamentalement, l'idée de la France comme centre et des (anciennes) colonies comme périphéries. Dans la pratique des institutions, des lectures et des recherches, cette tendance risque de persister tant que *francophone* continue d'être – souvent implicitement – opposé à *français*, et que l'« espace France » lui-même n'est pas problématisé, et continue d'être appréhendé comme une entité uniforme et fixe.⁶¹

4. Migrations

La notion de migration⁶² est une notion clef des théories postcoloniales.⁶³ Au sein de ce champ d'études, la figure du migrant a reçu beaucoup d'attention⁶⁴ parce qu'à travers

⁶⁰ Moura, 1999, p. 151

⁶¹ Moura, 1999, p. 149; Forsdick et Murphy proposent à ce propos une « décolonisation » du terme « francophone », « emphasizing that 'Francophone' refers to all cultures where French is spoken, including, of course, France itself. » (Forsdick et Murphy, 2003, p. 7) Dans le même esprit, les quarante-quatre auteurs signataires du « Manifeste pour une 'littérature monde' en français », paru dans le journal *Le Monde* le 16 mars 2007, estiment que la notion de francophonie, issue de l'ère coloniale, doit être remplacée par la reconnaissance d'une « littérature-monde », regroupant « les littératures de langue française de par le monde » : « le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura d'autres frontières que celles de l'esprit. »

⁶² La migration est comprise comme un état de déplacement directement ou indirectement subi, et dont l'exil et la diaspora sont des formes spécifiques mais non exclusives. Voir, pour une discussion des problèmes de définitions, différences et recouvrements des notions d'exil, de diaspora et de migration, Arndt, 2008

elle, en raison de la « diversité de ses affiliations, nationales, culturelles, linguistiques »⁶³, on peut adresser des questions centrales pour le discours postcolonial : question de la construction identitaire, du déplacement – physique et métaphorique, en tant qu’aliénation –, remise en cause de la perspective coloniale en ce qui concerne les identités culturelles et même l’organisation du monde :

[The migrant writer] reveals the « old » identities [as citizens of nations, blood members of ethnic groupings] as stories which are acted out in life but which are not unchangeable. (...) [He] also shows how they often smother and silence other competing stories. (...) Migrants become emblematic figures in postcolonial literary studies precisely because they represent a removal from « old » foundations and from previous « grounded » ways of thinking about identity.⁶⁶

Selon cette perspective, la migration – situation effective de nombres de ‘postcoloniaux’ contemporains – devient à la fois révélateur et métaphore d’un état universel de déplacement et de multiplicité. La condition migrante représente l’endroit privilégié d’où déconstruire l’identité moderne, entière et sure d’elle-même, mais également les discours nationalistes anticolonialistes d’inspiration marxiste. J’explicite d’abord, dans la section suivante, en quoi consiste le « discours migrant ». Je m’arrêterai ensuite sur les aspects les plus problématiques de ce discours.

La migration à l’ère de la mondialisation

La visibilité de cette notion de migration s’est accrue ces dernières années, en même temps qu’elle s’est insérée dans un discours sociopolitique spécifique : celui de la mondialisation et des flux d’immigration massifs vers les pays riches occidentaux. Depuis la fin des grands empires coloniaux européens, on est en effet passé d’un empire ‘writing back’ – répondant –, depuis les périphéries, à un ‘Autre’ installé et visible à l’intérieur du centre hégémonique, l’obligeant à revoir son positionnement et ses références identitaires. Les sociétés occidentales actuelles sont marquées par plusieurs décennies d’immigration à grande échelle, notamment d’immigrants venus des anciennes colonies et dont les enfants sont nés en Europe. Une ville comme Paris rassemble des immigrés de la première génération, qui ont eux-mêmes connu la colonisation, des Français issus de cette première génération d’immigrés, des nouveaux immigrés participant de ces flux migratoires qu’ont engendrés ce qu’il est convenu d’appeler la globalisation du monde : l’avènement du capitalisme mondial, entraînant à son tour la globalisation de la production et l’émergence des clivages économiques de par le monde, ainsi que le développement des moyens de transport et de communication. Les mouvements migratoires sont de toutes les époques, mais il est

⁶³ Boehmer, 2005 ; Bhabha, 2006, pp. 199-244 ; Smith, 2004 ; Lazarus, 2006, p. 64 ; Ponzanesi et Merolla, 2005

⁶⁴ Du moins dans son courant « poststructuraliste », le plus influent dans les études littéraires occidentales, et dont la tête de file est Bhabha.

⁶⁵ Joffrin, 2000, p. 10

⁶⁶ Smith, 2004, p. 249

largement admis, dans les sciences humaines, que les phénomènes de migration engagés avec l'expansion coloniale européenne et poursuivis dans le contexte des décolonisations et de la mondialisation contemporaine sont nouveaux par leur ampleur, et à l'origine de changements majeurs dans les rapports entre les peuples.⁶⁷

L'écrivain migrant actuel est perçu comme dépositaire de ce contexte géopolitique particulier, et l'« écriture migrante » comme révélant les perturbations et les discontinuités des identités culturelles nationales, en particulier de celle du pays d'immigration – et par extension de l'Occident :

Much work published since the mid-1990s points to the need for qualitatively new modes of imagining and conceptualizing social life in relation to transnational and postnational formations in the age of globalization and amidst debates about the fate of the nation-state and stateless nationalisms.⁶⁸

Ainsi s'est développé ce qu'on pourrait appeler un 'discours de la migrance' au sein des universités européennes : en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, aux Pays-Bas, les littératures issues des diverses vagues contemporaines de migration vers l'Europe se sont constituées en objet de recherche, généralement au sein du domaine des études littéraires postcoloniales.⁶⁹

La popularité du thème de la migrance a également gagné le domaine des études francophones, où l'on invoque de plus en plus le cosmopolitisme des nouvelles générations issues de l'immigration postcoloniale et les innovations de leurs écritures, dont on attend qu'elles assument et même revendiquent cet état de transculturalité et de complexité identitaire :

Aujourd'hui, en effet, l'espace de la création ne coïncide pas toujours avec l'espace géographique d'origine, favorisant de multiples allers-retours. L'hétérogénéité et la « pollinisation croisée » dont parle Salman Rushdie sont devenues les véritables conditions de la création littéraire. S'abreuvant à des sources diverses, dont les « ombres natales du pays d'enfance » et la littérature mondiale ne sont pas les moindres, l'écrivain revisite la question de l'appartenance, transcendant les frontières géographiques, inventant des « patries imaginaires » et cherchant à se situer dans cet espace autre que l'on a pu nommer « La République mondiale des Lettres ».⁷⁰

Moura parle de ces écritures migrantes comme « world fiction », du « brouillage permanent des références identitaires » qui les caractérise, mais aussi de leur rupture avec les causes politiques nationalistes et anticolonialistes des générations précédentes :

A la différence des écrivains des premières générations postcoloniales ou des auteurs autochtones ou féminins, concernés de prime abord par le problème de la résistance aux formes de domination dues au néo-colonialisme, la 'world fiction' ne fait pas explicitement du combat contre le (néo)colonialisme un thème majeur. La différence par rapport aux traditions

⁶⁷ Papastergiadis, 2000, Amselle, 2001, Smith 2004, Brennan 2004

⁶⁸ Adelson, 2005, p. 2

⁶⁹ Voir Merolla et Ponzanesi, 2005, notamment pp. 20-52. Également Augé, 1994

⁷⁰ Carré, 2004, p. 2

européennes se vérifie plutôt dans l'expression d'un multiculturalisme allègre, refusant (ou incapable) de s'en tenir à un unique fonds culturel.⁷¹

Ce discours célébrateur pose toutefois un certain nombre de problèmes, sur lesquels je reviendrai dans la suite de ce chapitre et dans les analyses des textes de Tierno Monénembo.

Je tiens par ailleurs à signaler que la critique francophone parle généralement de « littératures de l'immigration », limitant ainsi son terrain d'étude aux écrivains francophones vivant et travaillant sur le territoire français.⁷² Cet ensemble rassemble à la fois des écrivains nés en France mais issus de l'immigration – souvent maghrébine –, et des écrivains eux-mêmes ayant quitté leur pays d'origine et vivant en France, souvent originaires du Maghreb ou d'Afrique subsaharienne.⁷³ En fait, les recherches menées sur les écritures de l'immigration en France s'apparentent à celles menées sur les écritures migrantes en milieu anglophone ainsi qu'au Québec, eu égard aux concepts et aux références utilisés, ainsi qu'aux enjeux de ces travaux. On reconnaît dans l'analyse de Christiane Albert, qui parle « d'écrivains de l'immigration », la rhétorique du discours migrant :

(...) la nouvelle génération d'écrivains de l'immigration n'est plus arrimée à un territoire ou une culture spécifique (...). Elle revendique, au contraire, le dépassement de la notion même de littérature nationale par un positionnement identitaire qui se situe à la confluence de plusieurs imaginaires et rejette tout ancrage dans un espace national.⁷⁴

Les premiers travaux parus sur les écritures francophones de l'immigration ont d'ailleurs été menés par des chercheurs travaillant en milieu anglophone, comme Françoise Lionnet ou Michel Laronde.⁷⁵

Ecrivain migrant : représentativité et/ou autonomie

L'aspect le plus problématique du concept d'écriture migrante est justement son ancrage dans le contexte géopolitique décrit plus haut. Cet aspect permet en effet – voir même

⁷¹ Bessière et Moura, 1999, p. 188

⁷² Laurence Joffrin distingue entre le phénomène des écritures migrantes, dans les sociétés qui ont adopté le modèle multiculturel, telles que le Québec, et celui des littératures de l'immigration, dans les pays d'Europe qui prônent l'idéal de sociétés culturellement homogènes : « En Belgique et en France, il s'agit surtout de répertorier la production d'une communauté dont le poids démographique est représentatif, respectivement les communautés italienne et maghrébine. Dans ces pays d'accueil, l'expression « littérature de l'immigration » est le plus couramment employée ; c'est au Québec, où l'immigration est plus diversifiée, que l'essai de théorisation par la critique littéraire a été le plus systématique et le plus développé, avec notamment le concept d' « écritures migrantes » Joffrin, 2000, p. 11

⁷³ Voir entre autres Bonn, 1995 ; Cazenave, 2003, Albert, 2005

⁷⁴ Albert, 2005, p. 20-21

⁷⁵ Lionnet et Scharfman, 1993 ; Laronde, 1993. A ce propos il est intéressant d'examiner les listes bibliographiques des ouvrages francophones consacrés aux écritures de l'immigration : elles laissent une large part aux travaux – souvent produits dans les universités d'Amérique du Nord ou de Grande-Bretagne – sur les écritures migrantes (« migrant writings »).

stimule – la prévalence de considérations non littéraires dans la catégorisation et la lecture des textes. Dans la pratique des recherches et de la critique, l'adjectif « migrant » – ou « de l'immigration » – sert souvent à délimiter un corpus littéraire, généralement à l'intérieur d'un corpus national, mais distinct de celui-ci. Il est ainsi appliqué aux textes dont les auteurs sont perçus, ou se définissent comme « migrant » ou « immigré » au sein d'une société donnée. Cette explicitation de Christiane Albert est représentative de l'approche des critiques universitaires francophones au sujet des écritures dites « migrantes » ou « de l'immigration » :

[Cette nouvelle catégorie de littérature de l'immigration] ne prend son sens que comme un *phénomène miroir* de la société d'accueil où la place marginale des littératures de l'immigration par rapport aux littératures nationales devient dans une certaine mesure *représentative* de la place accordée à l'immigration dans la société.⁷⁶

L'équivalence est ici parfaitement établie entre la littérature de l'immigration et le phénomène sociétal de l'immigration.

La prévalence du non-littéraire dans le domaine des écritures migrantes s'observe dans d'autres pays d'Europe occidentale, où, je l'ai dit, ces 'nouvelles' littératures suscitent l'intérêt. L'écriture migrante y est d'une part désignée comme canal privilégié pour le questionnement des identités nationales, et donne lieu à des lectures fortement politisées. D'autre part, les écrivains migrants sont souvent considérés comme les porte-parole d'une communauté donnée, issue de l'immigration.

Étant moi-même basée aux Pays-Bas, j'y ai suivi ces dernières années l'émergence et la constitution d'un corpus d'écritures dites « migrantes ».⁷⁷ Depuis le début des années 1990, plusieurs nouveaux auteurs néerlandais/néerlandophones ont en effet acquis une certaine visibilité, en tant que migrants. Outre des auteurs arrivés aux Pays-Bas à l'âge adulte, d'origines diverses⁷⁸, on distingue un groupe parmi ces écrivains dits migrants : les auteurs d'origine turque ou marocaine, pour la plupart nés aux Pays-Bas ou y ayant immigré enfants.⁷⁹ L'intérêt – médiatique, littéraire, académique – qu'ils suscitent est largement dû à l'importance du débat sur l'immigration aux Pays-Bas à l'heure actuelle, et notamment sur l'immigration issue de pays de culture musulmane. Hafid Bouazza, un des nouveaux auteurs néerlandais les plus médiatisés ces dernières années, est également un des plus catégoriques dans son refus de ce genre de lecture. Il s'est déclaré à plusieurs reprises, à l'occasion d'articles et entretiens, opposé à l'idée de représentativité de l'écriture, qui relèguerait quasiment ses créations dans le domaine de la sociologie ou de l'anthropologie. L'essai *Een beer in bontjas*⁸⁰, qu'il publie en 2001, est entièrement consacré à cette question. Bouazza

⁷⁶ Albert, 2005, p. 16. Je souligne

⁷⁷ Voir Louwerse, 1997 et 2002, Merolla, 2006 et 2008, Ponzanesi et Merolla, 2005, pp. 27-29. Voir aussi Buikema en Meijer, 2004. Sur Bouazza spécifiquement, voir Merolla, 2002 et Louwerse, 2007

⁷⁸ Lulu Wang, Vamba Sherif, Khaled Abdollah, Moses Isegawa, Yasmine Allas, etc

⁷⁹ Hafid Bouazza, Abdelkader Benali, Hans Sahar, Mustafa Stitou, Naima El Bezaz, Rashid Novaire, Said El Hadji, etc

⁸⁰ Hafid Bouazza, 2001

ironise sur l'intérêt qu'il suscite auprès des médias, expliquant qu'il est régulièrement invité à donner son point de vue d'étranger sur la société néerlandaise.⁸¹ Il dénonce également les efforts de catégorisation dont il fait l'objet :

Si j'en crois la plupart des critiques, je suis un écrivain marocain. Mais je ne crois pas la plupart des critiques. D'après d'autres encore, des gens de bonne volonté, je suis un écrivain marocain-néerlandais. Cette définition est toutefois quelque peu inconmode. Elle marche en même temps à l'aide d'une mule et d'un sabot – une association sacrément inconfortable. Et puis il y a aussi les gens prudents qui aiment être exhaustifs (ceux-là sont minoritaires), pour lesquels j'ai inventé le titre de N.S.M.A.N.N. [Nederlandse Schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit].⁸²

Conséquence de cette définition imposée par la critique littéraire, l'écrivain identifié comme migrant se voit imposer des thèmes d'écriture :

Quelqu'autre sujet que l'écrivain migrant choisit sera perçu par les lecteurs comme une courageuse incartade à la thématique imposée, c'est-à-dire la situation de l'immigrant, ou bien comme un déguisement trompeur du thème.⁸³

En réaction à cet enfermement littéraire et identitaire, Bouazza plaide, tout au long de son essai, pour sa liberté créatrice et son individualité. Il lance une revendication d'autonomie, et souligne par là ce que le qualifiant d'« écrivain migrant » a de plus problématique : il le devient précisément lorsqu'il cesse d'être problématisé, et qu'il adhère entièrement à des critères extra littéraires – c'est à dire l' (idée de l') extériorité d'un écrivain à une identité nationale. Plutôt que le lieu de naissance d'un auteur, ce sont certains aspects de ses textes qui peuvent/doivent justifier la définition d'écriture migrante. Comme on l'a dit en introduction, l'étude des textes en close reading peut permettre de compenser, ou de corriger, cette prévalence des aspects extra littéraires dans le domaine des études des écritures migrantes – et postcoloniales en général.

L'idée d'autonomie créatrice est néanmoins elle aussi problématique. Pour une grande part, et comme le dit Bouazza lui-même, « l'identité n'est pas une question de choix, mais de domination. »⁸⁴ Il entend par là que l'identité, par exemple celle d'écrivain migrant, ou africain, est imposée de l'extérieur plus qu'elle n'est choisie de manière libre et autonome. Or, quand il s'agit de littérature, la domination s'exerce au travers des circuits d'édition et de lecture. Il serait réducteur d'affirmer que les agents du monde littéraire imposent des identités aux auteurs et aux textes. Mais c'est au sein de ces circuits que se figent les identités, et qu'elles se standardisent. Les politiques d'édition, de marketing, mais aussi les réseaux de lecture et de reconnaissance des textes créent certaines attentes chez les lecteurs et, plus largement, une imagerie propre à chaque catégorie littéraire, imagerie à laquelle les auteurs eux-mêmes se conforment,

⁸¹ Bouazza, 2001, pp. 13-14

⁸² Bouazza, 2001, p. 9 (ma traduction)

⁸³ Bouazza, 2001, p. 12 (ma traduction)

⁸⁴ Bouazza, 2001, p. 9 (ma traduction)

plus ou moins consciemment, et plus ou moins volontairement.⁸⁵ Il est par exemple tout à fait révélateur que l'essai de Bouazza, dans lequel il rejette une identité que voudraient lui imposer les médias et les agents du monde littéraire, est été écrit et publié dans le cadre d'un des événements littéraires néerlandais les plus populaires, la « semaine du livre », dont le thème cette année-là était : « Le pays d'origine. L'écrivain entre deux cultures ».

Entre deux cultures

Dans la continuité de ces questions, on doit signaler la tendance du discours des écritures migrantes à reproduire la vision d'ensembles culturels distincts, alors même qu'il professe en sonner le glas. Car même s'il est souvent question de la complexité identitaire du sujet migrant, de l'hybridité fondamentale, originelle, de toutes constructions culturelles et de leur nature rhizomique, dans la pratique, les analyses et discours sur les écritures migrantes reviennent souvent à la notion d'in-betweenness, du migrant 'pris', ou 'suspendu' entre deux espaces géographiques et/ou culturels. Nombre d'études sur les littératures dites migrantes opèrent à partir de ce paradigme d'une relation de va-et-vient entre deux ensembles culturels fixes, et perpétuent ainsi la notion de cultures comme entités homogènes et stables. C'est ce que démontre Leslie Adelson dans son ouvrage sur la littérature allemande issue de l'immigration turque. Adelson pose d'abord que

[n]o rhetorical conceit holds more sway over discussions of migrants and the culture they produce than that which situates migrants 'between two worlds'.

Cependant,

(...) problems arise when whatever worlds are meant are presumed to be originary, mutually exclusive, and intact, the boundaries between them clear and absolute. (...) it suggests, contrary to all evidence, that worlds remain stable while unstable migrants are uncertainly suspended between them.⁸⁶

On peut ajouter à cette remarque que s'il est généralement question de deux 'mondes', deux cultures originelles et exclusives, l'une des deux est chaque fois l'occidentale. Pour prendre l'exemple des littératures africaines francophones, lorsqu'il est question, dans les études dont elles font l'objet, de la diversité de leurs affiliations culturelles, cette diversité se résume à la dualité identité africaine - identité occidentale. Il n'est que très rarement question, par exemple, des rapports entre cultures d'Afrique subsaharienne et celles du monde arabo-musulman.

⁸⁵ Voir, pour le cas des littératures migrantes aux Pays-Bas, le numéro spécial du magazine littéraire *Literatuur*, « Literaturen in het Nederlands » (99-6), et notamment l'article de Lisa Kuitert, (pp. 355-364) consacré aux politiques d'éditions concernant les textes dits « de l'immigration ».

⁸⁶ Adelson, 2005, p. 3-4

5. De l'identité (africaine)

Les enfants de la postcolonie

Dans le domaine spécifique des littératures africaines francophones, l'enthousiasme académique pour ce 'nouveau' concept – écritures migrantes, écritures de l'immigration – a eu des répercussions non négligeables. La plus grande part des écrivains africains publiant en français vivent en effet hors de leur pays d'origine, souvent en Europe ou aux Etats-Unis.⁸⁷ Ainsi, ces dernières années, l'écrivain africain de passage, exilé, issu de la diaspora, à l'identité distincte et « une », est-il devenu écrivain « migrant », « immigré », partageant ce nouvel espace littéraire avec l'écrivain « beur » ou maghrébin sur le sol français, mais aussi avec l'écrivain issu de l'immigration pakistanaise en Angleterre ou de l'écrivain turc en Allemagne.⁸⁸ Par suite, le cadre théorique des littératures africaines francophones connaît des changements notables depuis ces dernières années. Ces écritures sont elles aussi de plus en plus étudiées en ce qu'elles seraient dépositaires d'une culture globale, issue de la mondialisation et des flux migratoires massifs dont participent nombre d'écrivains africains. Le souci d'une esthétique proprement africaine⁸⁹, marquée notamment par l'oralité, tend à céder le pas à la quête d'une esthétique qui serait le reflet de la multiplicité des référents identitaires du sujet africain postcolonial contemporain, et notamment de la figure du migrant du nouveau monde globalisé.⁹⁰

L'article de l'écrivain djiboutien Adourahman A. Waberi « Les enfants de la postcolonie », publié en 1998 et devenu classique, marque le point de départ – pour la critique française surtout – de ce débat sur le renouveau des écritures africaines francophones, et pose les questions et concepts autour duquel la discussion s'articule. Waberi invoque les identités multiples revendiquées par ces écrivains de la nouvelle génération, leur volonté de dépasser la seule appartenance africaine, et l'importance du thème de l'émigration/immigration dans leur fiction :

L'ici et l'ailleurs sont des notions de plus en plus liées, très difficiles à démêler, à l'heure de la mondialisation, y compris dans l'espace de la fiction. Si migration, exil et littérature ont fait cause commune depuis les origines des littératures francophones africaines, cette nouvelle et quatrième génération aura pour pleine mission de faire sienne cet étrange œil « stéréoscopique », dont parle Salman Rushdie, commun à tous les exilés et à ceux qui ne sont ni tout à fait dedans ni tout à fait dehors.⁹¹

⁸⁷ Voir par exemple la liste établie par *Notre Librairie* dans le numéro consacré à la « nouvelle génération » d'auteurs africains : sept des dix écrivains qui y figurent vivent en France, aux Etats-Unis ou en Afrique du Sud. (*Notre Librairie*, n° 146, décembre 2001)

⁸⁸ Voir par exemple Bonn, 1995 ; Kain, 1997 ; Merolla et Ponzanesi, 2005

⁸⁹ Sur les discours de la spécificité africaine, voir Mouralis, 1981.

⁹⁰ Voir notamment Canadé Sautman, 2003. Sautman remarque : « Postcolonial theory has deeply modified textual interpretation, questioning the mechanisms of modernity in relation to the 'post' world. *The reading of Francophone texts must also account for globalization by reaching beyond the postcolonial and incorporating the echoes of resistance to the new world order.* » (p. 107) Je souligne

⁹¹ Waberi, 1998, pp. 14-15

Nombre de revues consacrées aux littératures dites « du sud », aux littératures africaines notamment, comme *Notre Librairie*, *Africulture*, mais aussi de journaux et revues généraux publiant des articles de vulgarisation au sujet des littératures francophones, ont depuis repris et alimenté le débat. La revue *Notre Librairie* a publié récemment des numéros aux titres évocateurs: « Nouvelle génération », en 2001, et « Plumes émergentes », en 2005. Dans le premier, Jean-Louis Joubert parle d'un « sentiment général que quelque chose a changé, qu'une nouveauté littéraire s'est affirmée pendant les années 90 (...) ».⁹² Tirthankar Chanda signe dans *Le Monde Diplomatique* un article intitulé « Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains », et dans lequel également on distingue les arguments du discours des écritures migrantes – multiplicité des affiliations, 'désengagement' du contexte africain, émancipation du discours anticolonialiste :

Des auteurs, nés après les indépendances, revendiquent l'universalité d'un art qui ne dit plus seulement l'Afrique mais le monde. Leurs œuvres, écrites à la première personne, révèlent de nouveaux combats.

(...) La nouvelle génération d'écrivains des années 1990 rompt avec [les visions militantes de la dénonciation, contestation et résistance] pour développer de nouvelles formes littéraires marquées par l'introspection sur fond de mondialisation et d'émigration.⁹³

Ce discours gagne en visibilité dans le monde francophone en raison notamment du nombre grandissant d'écrivains et de chercheurs africains francophones qui s'installent aux Etats-Unis. Le Congolais V. Y. Mudimbe, l'un des intellectuels africains (ex-)francophone les plus en vue aux Etats-Unis, a quitté l'Europe au début des années 1980 pour enseigner à l'Université de Stanford puis au Haverford College. Il est actuellement professeur de littérature à l'Université de Duke. L'écrivain algérien Assia Djebar, les Congolais Pius Ngandu Nkashama et Emmanuel Dongala, le Camerounais Patrice Nganang ou encore Alain Mabanckou, pour ne citer que les personnalités les plus visibles du monde littéraire africain francophone, sont tous affiliés à des universités américaines. Or ces écrivains et/ou chercheurs adoptent tous le langage du postcolonialisme et de la migration. Au terme d'un long séjour aux Etats-Unis, le Camerounais Achille Mbembe a par exemple publié en 2000 l'essai *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*.⁹⁴

Migration, cosmopolitisme, universalité

Ce discours sur le renouveau des littératures africaines est toutefois problématique, justement en raison de son exaltation, dans les termes du discours des écritures migrantes, du cosmopolitisme des œuvres, de leur affranchissement des revendications identitaires et donc politiques.

⁹² Joubert, 2001, p.6

⁹³ Chanda, 2005

⁹⁴ *De la postcolonie* est paru en Anglais en 2001 sous le titre *On the postcolony*.

En 1975, dans l'essai « Colonialist Criticism », l'écrivain nigérian Chinua Achebe s'insurgeait contre le discours eurocentriste de la critique occidentale des littératures africaines. En guise d'illustration, il citait l'américain Charles Larson qui, au sujet d'un roman de Lenrie Peters, parlait de « son universalité » et de « son intérêt limité pour l'Afrique. » Achebe constatait alors :

In the nature of things the work of Western writer is automatically informed by universality. It is only others who must strain to achieve it. So and so's work is universal; he has truly arrived! As though universality were some distant bend in the road which you may take if you travel out far enough in the direction of Europe or America, if you put adequate distance between you and your home.⁹⁵

Trente ans plus tard, on est frappé par la ressemblance de ce discours, qui célèbre l'avènement d'une universalité des écritures africaines, avec celui évoqué plus haut, qui célèbre la fin des identités, et invoque lui aussi l'aspiration à l'universalité des auteurs les plus jeunes.

Si la condition et l'écriture migrantes sont comprises comme une sorte de décontextualisation, de remise en question de toutes les identités, de la possibilité/pertinence même de l'identification, alors ce discours risque de rejoindre celui de l'universalité des années 1970, et de devenir inopérant pour la lecture de nombreux textes. L'africaniste américain Miller explique qu'aux Etats-Unis, depuis l'avènement du postmoderne et des théories déconstructionnistes, très influentes dans les études postcoloniales, l'idée d'identité est devenue suspecte :

Identity fell under a pall of skepticism that complicated any attempt to understand past experiments in identity-formation. This made the interpretation of African literature rather problematic, if only to the extent that most of this literature has been concerned with some degree of cultural representation, of speaking for a racial or national group.⁹⁶

Admettre la critique fondamentale de l'idée d'authenticité culturelle ne doit pas équivaloir à nier les positionnements identitaires. Toute prise de parole reste un acte de positionnement, et nécessite l'appropriation d'une identité. Stuart Hall affirme ainsi :

We all write and speak from a particular place and time, from a history and a culture which is specific. What we say is always 'in context', *positioned*.⁹⁷

Il évidemment facile d'oublier l'urgence des préoccupations identitaires lorsque l'on parle ou écrit depuis une position hégémonique. Mais l'enjeu identitaire n'a pas disparu pour tout le monde. Comme l'écrit Sandra Ponzanesi, « you need to have a strong identity before you can deconstruct it. »⁹⁸ Refuser cette dimension aux textes entraîne

⁹⁵ Cité par Charles Larson (Larson, 2001, p. 51). Voir aussi l'essai, publié en 1973, "Thoughts on the African Novel" in Achebe, 1988

⁹⁶ Miller, 1998, p. 159

⁹⁷ Hall, 1994, p. 392

⁹⁸ Ponzanesi, 1999, p. 329

une double occultation : celle d'une importante partie des écritures africaines d'abord, mais aussi d'une dimension essentielle des textes ayant gagné une certaine visibilité sur la scène internationale.

Discours globaux, discours locaux

Cette première remarque, sur la tendance discursive hégémonique dans les études africanistes, conduit à la seconde. Car le fait justement que ce discours de la migrance soit surtout défendu dans les milieux académiques occidentaux est à la fois la conséquence et la cause d'une certaine distance d'avec les pratiques littéraires africaines. Ainsi, lorsque parallèlement au tour d'horizon des études et articles sur les littératures africaines francophones, on fait un tour d'horizon des littératures elles-mêmes, on constate une tendance de la critique à l'uniformisation, et parfois même à l'idéalisation. Certes il y a émergence d'écritures préoccupées par les processus de la mondialisation ; certes il n'est plus seulement question, pour les auteurs africains en particulier, de revendiquer une identité africaine, opposée à celle imposée par la vision coloniale. Il y a cependant plusieurs manières d'écrire la mondialisation et la complexité identitaire, qui ne passent pas nécessairement par la délocalisation des actions ou la célébration du multiculturalisme. Stuart Hall constatait, au sujet du climat intellectuel général qui se constituait il y a une quinzaine d'années, un « développement inégal, allant de la célébration de la migration et de l'hybridité, à la prolifération de nouveaux positionnements identitaires et au durcissement des identités locales. »⁹⁹ En outre, une bonne part de la critique africaine, ainsi que des études effectuées au sein des universités africaines, affichent souvent d'autres préoccupations que celle de la mondialisation et de la migrance. Mukala Kadima-Nzuji constate qu'une des voies principales dans laquelle la recherche africaine s'engage aujourd'hui est justement celle des littératures nationales.¹⁰⁰ Cette remarque soulève à nouveau le problème de la visibilité des littératures : si une grande partie des textes produits sur le continent africain n'est pas prise en compte par la critique occidentale/internationale, c'est qu'ils ne sont pas visibles. Parallèlement, le fait que ces textes ne correspondent pas au discours critique hégémonique sur la scène internationale contribue à leur invisibilité. Parler de « nouvelle génération » et de « nouveaux courants littéraires » nécessite d'explicitier d'abord de quelles littératures africaines l'on s'occupe.

D'une manière plus générale, on peut s'inquiéter d'un manque de dialogue entre les discours théoriques produits par/depuis l'Occident sur les littératures africaines, et les discours produits en Afrique même.¹⁰¹ La perspective postcoloniale, on l'a dit, a fait de la migrance un concept central, et de la subjectivité du « migrant mind » une condition privilégiée pour revendiquer le droit à la parole, à l'énonciation. Or cette ambiance théorique est peu favorable au dialogue avec des discours ancrés dans des

⁹⁹ Hall, 1992, p. 308 (ma traduction)

¹⁰⁰ Kadima-Nzuji, 2001

¹⁰¹ Et ce, paradoxalement, à l'heure où, comme on l'a mentionné plus haut, de plus en plus d'écrivains et chercheurs africains vivent et travaillent en Europe et aux États-Unis.

contextes locaux, africains notamment. Les discours africaniste et panafricaniste, par exemple, restent influents dans le domaine des littératures africaines europhones, dans les textes et dans les pratiques de lectures.¹⁰² Lors d'un dialogue avec Ato Quayson, récemment nommé directeur du Centre for Diaspora and Transnational Studies à l'université de Toronto, le rédacteur de *Ponal* pose la question suivante :

There is this feeling among some of us, core Africanists, that we may well be watching the diasporic branch of Black knowledge production snatch you from us in broad daylight! [...] In the North American institutional landscape – with a postcolonial theory that privileges translocation, hybridity, deracination and Diaspora; with a Black Atlanticist theoretical ambience that privileges the excision of Africa – Africa already receives the short end of the stick as it were. So, if Diaspora becomes the “centre” of the scholarship of our Ato Quaysons and Paul Zelezas, does Africa become a residual site of scholarly engagement?

Paradoxalement, la visibilité des créations et discours africains produits dans les pays occidentaux accélère, en ne se développant que sur le mode de la migration, l'exclusion de l'Afrique des débats théoriques dominants sur la scène internationale.

6. Conclusion

Les concepts théoriques évoqués ici permettent d'envisager les textes dans leur dimension discursive et d'examiner leur positionnement. Reconnaître ces concepts et ces discours constitue une étape nécessaire de l'analyse, car ils constituent le contexte intellectuel et symbolique de l'écriture littéraire. La situation d'énonciation mise en scène dans les textes – qui parle à qui, depuis quelle position, et avec quelle autorité – participe de ce contexte discursif, et le reflète. Il ne s'agit toutefois de subordonner les textes aux discours théoriques. Je ne chercherai pas ici à analyser l'écriture de Monénembo à partir de postulats généraux, afin de simplement confirmer leur validité. Les discours théoriques me serviront de cadre pour analyser les textes, mais j'examinerai également de quelles manières ces derniers se distancient des théories, et donc dans quelle mesure ils les infirment.

Dans la suite de cette étude, la métaphore du centre et de ses périphéries reviendra régulièrement : elle me servira à expliciter les enjeux relationnels des textes africains francophones par rapport à ce que j'appellerai 'l'espace France' : la scène littéraire française, mais aussi, plus largement, la langue, la culture et l'identité nationale de l'ancien centre colonial. Cette même métaphore me servira, plus particulièrement, à cerner les stratégies de positionnement mises en œuvre dans les quatre textes de Monénembo. J'examinerai ainsi dans chaque texte dans quelle mesure et de quelle manière la situation d'énonciation mise en scène instaure une certaine distance – géographique, culturelle, idéologique – par rapport à cet espace France. Mais je pointerai également vers les tendances conformistes à l'œuvre dans l'écriture de

¹⁰² Sur le discours et les lectures africanistes, voir notamment Mouralis, 1984; Nkashama, 1984 et 1989; Matéo, 1986; Ashcroft e.a., 1989; Ngal, 1994; Aggarwal, 1999; Semunjanga, 1999 et 2001

Monénembo, lorsqu'il n'est pas question de distanciation mais au contraire de subordination aux normes hégémoniques. Je reviendrai également sur la notion de migrance : j'examinerai comment l'écriture de Monénembo, à partir des années 1990, se positionne par rapport au discours explicité plus haut. Plus largement, j'interrogerai les textes sur le sujet des préoccupations identitaires à l'heure de la mondialisation.

2. Écriture in/dépendante: *Les crapauds-brousse*

*Perhaps what I write is applied art as distinct from pure art.
But who cares? Art is important but so is education of the
kind I have in mind. And I don't see that the two need be
mutually exclusive.*
Chinua Achebe, 1965, p. 45

Ce second chapitre est consacré à l'examen du premier roman de Monénembo, *Les crapauds-brousse*, qui paraît en 1979. L'intérêt majeur de ce texte dans le cadre de cette étude est d'avoir été produit à une époque charnière pour les littératures africaines en langue française, époque à laquelle cet ensemble littéraire se problématise. A la fin des années 1970 se constitue le système des littératures africaines francophones : il est identifié par la critique – et le lectorat – comme ensemble plus ou moins homogène, il a ses agents propres, des auteurs emblématiques, des thèmes connus et des problématiques spécifiques qui font l'objet de débats récurrents. Cette scène littéraire réelle informe et se reflète dans les textes.

Une des préoccupations majeures au sein de ce système est la question de l'identité culturelle spécifique de ces littératures. La critique parle en effet couramment de cette époque comme du moment de l'« africanisation » des littératures. Ce terme désigne d'une part l'engagement des textes dans les débats politiques et sociaux des sociétés africaines postcoloniales et, d'autre part, la recherche de formes d'écriture à même d'exprimer un certain degré d'affranchissement des littératures francophones par rapport au français canonique et à l'hégémonie de la culture française.

J'examine dans ce chapitre comment ces problématiques se traduisent dans *Les crapauds-brousse*. Le positionnement spécifique du texte, par rapport à la société guinéenne mais aussi à l'espace France, apparaîtra au travers des examens successifs de l'ethos mis en scène, de la langue du texte et des différents éléments du paratexte. Je reprendrai donc, à ce sujet, le concept de centre versus périphéries, explicité dans le chapitre précédent.

J'explicite préalablement à l'analyse proprement dite le contexte littéraire dans lequel s'inscrit le texte.

Contexte

1. Les écritures africaines francophones comme système littéraire

Les crapauds-brousse met en scène la dérive dictatoriale d'un régime africain post-indépendance, et est en particulier axé sur la position de l'intellectuel africain, formé à l'occidentale, et confronté à la corruption, à la dictature et à la misère du peuple, autant de plaies face auxquelles il se trouve impuissant. Il est donné à tout le monde de comprendre que le texte pointe vers la république de Guinée post-coloniale et la dictature de Sékou Touré, mais la présentation de l'ouvrage fait explicitement référence à un cadre plus large : l'Afrique.¹⁰³ Ce roman s'inscrit ainsi dans une catégorie connue du lectorat francophone de cette époque – lectorat français notamment –, celle des romans africains dits de la désillusion. A l'époque et depuis lors, *Les crapauds-brousse* est ainsi souvent associé et comparé aux ouvrages parus à la même période comme ceux de Labou Tansi, Sassine, Lopès et Dongala, et est généralement cité parmi d'autres romans, et Monénembo parmi d'autres auteurs, pour illustrer l'ampleur du mouvement des « romans de la désillusion ».¹⁰⁴ J'explicite dans cette section comment se caractérise cette scène littéraire particulière, quels sont ses acteurs, ses enjeux et ses préoccupations propres.

Écriture de la nécessité

Les crapauds-brousse est né, selon les propres dires de Monénembo, de notes écrites dans un cahier, quelque temps après son arrivée en Europe :

Je suis venu à Bruxelles en 1973, puis j'ai été balayeur dans un supermarché à Lyon, où j'étais étudiant en biochimie. Je me suis mis à noter des choses dans un cahier et c'est devenu un roman, *Les crapauds-brousse*.

Dans un entretien plus récent, il raconte encore :

(...) mais le fait de me retrouver en médecine à partir de 1969 en France notamment dans des situations très très difficiles, ont fait que je me suis retrouvé entraîné d'écrire sans m'en rendre compte parce que je n'avais pas de bourse comme tous Guinéens à cette époque ainsi j'étais obligé de balayer un super marché de 22 h à 7 h du matin afin de payer mes études et je

¹⁰³ Voir l'analyse de la quatrième de couverture dans la section « positionnement culturel ».

¹⁰⁴ Voir notamment Chevrier, 1987 et 2003 ; Coussy, 2000, pp. 85-107 ; Kesteloot, 2001 ; Mongo-Mboussa, 2002, p. 21 ; Moudileno, 2003, pp. 16-20 ; Gyasi, 2006, p. 100

recommençais mes cours à 8h 30. J'ai fini par avoir des insomnies et quand je me retrouvais seul dans ma chambre pendant les week – end, je me mettais à noter des choses dans un cahier et ce sont ces choses que j'ai noté pendant un an que j'ai réorganisé pour en faire « les crapaud – brousse » qui a été mon premier roman. C'est l'exil qui m'a vraiment révélé comme écrivain ! (radio-Kakan, 2004)

Le texte même porte l'indication de sa période de rédaction: de juillet 1975 à mai 1977.

Comme plusieurs autres écrivains africains, de sa génération et des générations précédentes, Monénembo n'a donc pas une formation de lettré. C'était le cas notamment de Kourouma, au moment de la rédaction *Des Soleils des Indépendances* en 1963. Pierre Soubias écrit, à propos de l'écrivain ivoirien :

[...] en 1963, quand il commence à rédiger son roman, Ahmadou Kourouma est complètement étranger au microcosme littéraire, et surtout aux cénacles parisiens. [...] la formation secondaire de Kourouma est scientifique et non littéraire ; son itinéraire personnel est très tôt marqué par l'expérience d'une certaine marginalité : insoumission, exil, métiers réputés peu littéraires. C'est un homme étranger au sérail qui se lance, avec une certaine inconscience dirait-on, dans la rédaction des *Soleils des Indépendances*, peu après la crise politique de 1963 en Côte d'Ivoire.¹⁰⁵

Le parallèle est frappant avec Monénembo, particulièrement avec son parcours tel qu'il le raconte lui-même à posteriori. De l'entretien cité plus haut se dégage en effet l'image d'un jeune homme étranger au monde des lettres – et gagnant sa vie comme balayeur – qui se lance dans l'écriture d'un roman de manière presque 'inconsciente'. Si l'on en croit les propos de Monénembo, *Les crapauds-brousse* semble être né spontanément, presque malgré son auteur, de manière quasi incontrôlée et autonome: « je me suis mis à noter des choses dans un cahier et *c'est devenu un roman*. » (je souligne). Le roman est ainsi présenté par son auteur comme le résultat d'une nécessité d'écriture, plus que comme un travail volontairement littéraire. On reconnaît ici la revendication de la dimension émotionnelle de l'écriture littéraire, née du mal être de l'auteur, de ses difficultés matérielles, de l'exil et de son isolement, mais également du besoin de dénoncer le malaise de la société dont il est originaire – et séparé. Je montrerai au cours de l'analyse du texte comment cette dimension se reflète dans la mise en scène de l'énonciation.

Malgré les similitudes signalées plus haut, les circonstances de production des *Crapauds-brousse* divergent foncièrement de celles qu'a connues Kourouma près de quinze ans plus tôt. Entre les deux ouvrages, le domaine des littératures africaines s'est notablement modifié. D'après Soubias,

(...) dans les années 1960, le champ littéraire qu'on pourrait baptiser « africain francophone », ou « africano-français », n'est certes pas inexistant, mais n'a pas encore atteint un niveau de structuration très élevé. Il a encore très peu d'animateurs qui lui soient propres.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Soubias, 2001, p. 230

¹⁰⁶ Soubias, 2001, p. 233

Dans la décennie qui sépare la parution des *Soleils des Indépendances* et des *Crapauds-brousse*, c'est-à-dire au cours des années 1970, « la » littérature africaine francophone s'est constituée en catégorie à proprement parler, en objet d'études et donc de théorisation. Le champ dont parle Soubias se structure et acquiert de plus en plus d'« animateurs propres » : la revue *Notre Librairie*, par exemple joue depuis sa naissance, en 1968, un rôle important dans la diffusion des théories sur les littératures africaines francophones. Je parlerai ici, et dans le reste de cette étude, du « système » des littératures africaines plutôt que de « champ ». Je reprends en cela la définition de Pierre Halen. Halen a en effet développé la notion de « système littéraire » pour décrire le domaine commun aux littératures francophones, c'est à dire à des littératures ne relevant pas d'une même société¹⁰⁷, mais partageant néanmoins un même contexte de production, aussi bien les aspects éditoriaux et commerciaux, que ceux liés à la lecture et l'interprétation du texte.¹⁰⁸ De la même manière, si les littératures africaines francophones ne relèvent pas d'une même société, elles partagent bien, à partir de l'époque où elles se constituent en système, les agents habituels du champ littéraire : auteurs, éditeurs, diffuseurs, critiques littéraires, concepts théoriques, etc.

Ce système littéraire connaît des problématiques spécifiques. Une des plus importantes est celle du rôle de l'écrivain africain dans son pays d'origine, dont il est doublement séparé : géographiquement d'abord, puisque la plupart des auteurs africains francophones résident hors de leur pays, souvent en France, mais aussi du fait qu'il n'y est que très peu lu. J'explicite cette problématique dans la section suivante.

Littérature engagée

Depuis le milieu des années 1970, la critique s'accorde à reconnaître un certain renouvellement des littératures africaines francophones. Le discours sur les littératures africaines qui émerge à l'époque, et qui domine, dans le monde francophone, au cours des années 1980, parle couramment d'une écriture de la désillusion, marquée par la déception des régimes africains de la post-indépendance, de l'installation de régimes autoritaires et corrompus. Pour les écrivains de cette « nouvelle génération », il ne s'agit donc plus tant de dénoncer le colonialisme ou de célébrer les valeurs ancestrales africaines, que de faire tomber les masques propagandistes des régimes nouvellement installés, et de pointer les insuffisances sociales, économiques et politiques dont souffrent les Africains indépendants. Christopher Miller décrit ce phénomène dans ces termes :

(...) if it is possible to speak in such broad terms, we might say that African literature moved from participation in one form of nationalism (resistance to colonialism) to opposition to another

¹⁰⁷ La notion de champ littéraire telle que définie par Bourdieu désigne un système lui-même inclu dans un espace social déterminé, à l'instar des champs politiques, économiques, etc. Or en ce qui concerne les différentes littératures africaines francophones, il n'est pas question d'un seul et unique espace social.

¹⁰⁸ Halen, 2001, p. 27

form (the new nationalism of African « independant » states). (...) It would be difficult to count all the francophone novels that question, subvert, or attack postcolonial state nationalism. (...) ¹⁰⁹

Ainsi, alors que Kourouma se positionnait (encore) comme marginal, atypique, et que les premières maisons d'édition jugèrent son texte trop agressif dans sa dénonciation politique¹¹⁰, l'écriture contestatrice de Monénembo est en osmose avec le système dans lequel elle s'inscrit. Son premier roman a plusieurs prédécesseurs, avec lesquels nécessairement il entre en dialogue. Au nombre des ouvrages d'écrivains africains, francophones et anglophones – traduits en français – qui traitent des problèmes post-indépendance, et en dehors du célèbre roman de Kourouma, on peut par exemple citer *The interpreters* de Wole Soyinka (1965 ; traduction française 1979), *Et le blé jaillira* de James Ngugi, dont la traduction française paraît en 1969¹¹¹, le recueil *Tribaliques* d'Henri Lopes, *Le Cercle des Tropiques* d'Alioum Fantouré (1972), ou encore *L'Age d'or n'est pas pour demain* d'Ayi Kwei Armah, paru en Français en 1976¹¹². Tous ces romans accordent une place importante aux réalités négatives de la modernité africaine et de l'Afrique post-coloniale.

La virulence que montrent les auteurs africains de cette période dans leur dénonciation des régimes de leurs pays tient au fait que la plupart d'entre eux ont eux-mêmes été victimes du despotisme des pouvoirs en place, qui les ont souvent condamné à l'exil. Or, la séparation géographique des écrivains d'avec les sociétés au sujet desquelles ils écrivent est souvent désignée comme problématique – par les auteurs eux-mêmes et la critique – car elle met en exergue un autre type de séparation, plus fondamental : la séparation d'avec leur lectorat premier, le lectorat africain. Pour des raisons principalement matérielles – la difficulté d'accès aux livres, notamment en raison de leurs prix élevés – les romans africains francophones, publiés à Paris, sont très peu lus dans les pays d'origine de leurs auteurs. Pour prendre le cas des *Crapauds-brousse*, publié aux éditions du Seuil, on peut affirmer que le roman a surtout été lu par un public français, principalement parisien. Monénembo déclare à ce sujet :

Les Crapauds-brousse a une durée de vie tout à fait étonnante de dix ans ; alors que la durée de vie moyenne d'un roman français est de trois mois. Il doit être vendu maintenant à 15000 ou 20000 exemplaires, ceci à raison de 700 exemplaires par an environ depuis 1979 ; ce qui, pour un premier roman, africain de surcroît, n'est pas mal ! ¹¹³

La précision de l'auteur : « africain de surcroît », révèle qu'il évoque un succès commercial auprès du lectorat français – qui ne lit pas prioritairement des romans africains.

On peut remarquer à ce propos que les éditions du Seuil, qui publient *Les crapauds-brousse*, ont pignon sur rue et que cet éditeur est connu, à l'époque, pour ses

¹⁰⁹ Miller, 1998, p. 145

¹¹⁰ Soubias, 2001, p. 230

¹¹¹ Titre original : *A Grain of Wheat*, 1967

¹¹² Titre original : *The beautiful ones are not yet born*, 1968

¹¹³ Entretien accordé à Françoise Cevaer pour *Revue de Littérature comparée*, 1/1993, p. 168

publications engagées, qui trouvent la plus grande part de leurs lecteurs parmi la gauche intellectuelle parisienne.¹¹⁴ Ces informations peuvent en effet aider à cerner le lectorat probable du premier roman de Monénembo. Ce lectorat a d'ailleurs vraisemblablement changé depuis l'époque de parution de l'ouvrage. En particulier, il a pu 's'africaniser'. Mais, en 1979, le lecteur type des *Crapauds-brousse* est certainement français, politiquement engagé, à gauche, et intéressé par l'Afrique sans en être nécessairement spécialiste. Il a en outre probablement lu d'autres romans d'auteurs africains avant celui de Monénembo. En effet, sans avoir de 'politique africaine' explicite, le Seuil a déjà, à cette époque, publié un certain nombre de romans d'auteurs africains, notamment *Les soleils des Indépendances* de Kourouma en 1970, et en publie d'autres à la même période, dont *La vie et demie* du congolais Labou Tansi. En outre, en publiant au Seuil, Monénembo atteint un lectorat plus large – moins spécifiquement axé sur l'Afrique – que par exemple Williame Sassine et Mariama Bâ qui, la même année, publient respectivement *Le jeune homme de sable* et *Une si longue lettre* aux éditions Présence Africaine. Ces deux ouvrages connaissent un relatif succès commercial, ce dont profite également le premier roman de Monénembo.

La scène littéraire sur laquelle se situent les auteurs africains francophones a donc son centre de gravité en France, à Paris. Malgré l'engagement de leurs textes sur les problématiques sociétales de leurs pays d'origine, il leur faut se positionner sur cette scène littéraire là, et prendre notamment en compte les normes esthétiques qui y ont cours.

Formalisme et conscience périphérique

Dans *La république mondiale des Lettres*, Pascale Casanova pose cette règle générale :

Les préoccupations formelles, c'est-à-dire spécifiquement littéraires et autonomes, n'apparaissent dans les « petites » littératures que dans une seconde phase, lorsque, les premières ressources littéraires ayant été accumulées, la spécificité nationale établie, les premiers artistes internationaux peuvent mettre en cause les présupposés esthétiques liés au réalisme et s'appuyer sur les modèles et les grandes révolutions esthétiques reconnus au méridien Greenwich.¹¹⁵

Or, cette phase correspond à ce qu'on a désigné comme la constitution du système des littératures africaines francophones dans les années 1970. Lydia Moudileno décrit ce tournant de manière tout à fait explicite, et qui rappelle la description de Casanova :

A la fin de années soixante dix, un canon de la littérature africaine en français s'est constitué : un ensemble de poètes et romanciers principalement se sont vus ériger en « grandes figures » par la critique (...). Le travail institutionnel d'anthologisation, l'accessibilité des livres sur le marché international, la traduction en langues étrangères, le choix des œuvres aux programmes scolaires vont, de manière réciproque et circulaire, consolider ce canon année après année.¹¹⁶

¹¹⁴ Les éditions du Seuil publient, surtout à partir des années 1960, de nombreux ouvrages phares en sciences humaines, notamment les travaux de Lacan, Barthes et Bourdieu.

¹¹⁵ Casanova, 1999, p. 274

¹¹⁶ Moudileno, 2003, pp. 16-17

Le contexte dans lequel paraît *Les crapauds-brousse* est donc celui de cette « seconde phase » dont parle Casanova. En 1979, les « ressources littéraires » africaines sont suffisantes, un appareil critique s'est développé et établi. L'heure est donc à des écritures qui recherchent l'originalité, notamment du point de vue formel. En 1984 Alain Gérard écrit au sujet de trois auteurs « phares » de cette nouvelle génération – Fall, Kourouma et Ouologuem :

Deux traits prometteurs distinguent ces trois romanciers de leurs devanciers. En premier lieu, ils sont délivrés de l'obsession du colonialisme européen aussi bien que du mythe de la Négritude : dans leurs œuvres, l'Africain se trouve placé devant ses propres problèmes, dont il lui appartient de prendre les responsabilités. D'autre part, ces trois romans montraient la littérature francophone d'Afrique engageant la bataille de son autonomie, se créant audacieusement son propre style, et forgeant des formes inédites, capables d'exprimer l'expérience de l'homme noir dans son irréductible spécificité.¹¹⁷

Dans une étude publiée en 1986 et régulièrement citée, Sewanou Dabla parle de « l'inauguration de voies nouvelles » par une nouvelle génération d'écrivains africains – d'après une étude d'ouvrages publiés entre 1966 et 1983 – et prédit l'avènement d'une littérature africaine francophone riche et diversifiée¹¹⁸. Parmi ces innovations formelles, la critique souligne de manière récurrente un usage particulier du français, le non respect des frontières génériques et l'intégration au genre du roman moderne de formes narratives propres aux cultures africaines traditionnelles.¹¹⁹

Révéléateur de ces préoccupations formalistes au sein des littératures africaines francophones est la convocation des « modèles et [des] grandes révolutions esthétiques », reconnus en Occident, par le discours de et sur ces littératures. Ainsi les influences de Rabelais et de Céline sont-elles régulièrement citées lorsqu'il s'agit d'auteurs africains. La préface à la traduction anglaise des *Crapauds-brousse* commente :

(...) while Camara Laye, (...), can be said to write a classical, even scholarly, French, Tierno Monénembo is much more relaxed and contemporary in his narrative and conversational style. In this respect he resembles another new francophone African writer, Sony Labou Tansi, whose *L'Etat Honteux* recently appeared in Paris. Like Tierno Monénembo, Sony Labou Tansi can almost be said to re-create, or to write his own kind of French, often picturesque, earthy and

¹¹⁷ Gérard, 1984, pp. 19-22

¹¹⁸ Dabla, 1986, p. 17

¹¹⁹ Lüsebrink fait entrer ce tournant littéraire dans le cadre plus large du tournant postmoderne occidental. Il écrit, au sujet des romans dits « de la désillusion » que « [l]es littératures africaines, en l'occurrence de langue française, ont (...) donné une inflexion spécifique à cet ensemble de théorèmes à la fois esthétiques et épistémologiques que l'on englobe sous le terme de 'postmoderne'. Ses composantes majeures – la mise en cause du concept ontologique de culture, l'effritement du sujet comme entité autonome, la remise en question de la notion de progrès et des idéologies qui en découlent et la fragmentarisation d'unités pensées jusqu'ici comme monolithiques et souveraines, comme 'Histoire', 'Société', 'Nation', 'Réalité' – se voient ainsi reconsidérées de manière significative, et culturellement spécifiques. (Lüsebrink, 2004, pp. 7-8)

humorous, and always alive. They might be called, with other young African writers, the Célines or the Queneaus of modern African writing, with a touch of Rabelais and Jarry.

Cette référence faite à Rabelais et Céline est intéressante lorsqu'elle est mise en rapport à une remarque faite par Monénembo lui-même lors d'un entretien enregistré en 1998 : à la question « Quels sont les écrivains qui vous ont le plus marqué, quand vous les avez lus ? », Monénembo répond « Il y a d'abord Rabelais. C'est très curieux parce que tous les Africains vous diront les mêmes écrivains. Rabelais et Céline... »¹²⁰ Le rapprochement de ces deux remarques montre qu'il s'agit là d'une construction discursive. Monénembo allègue d'autres influences littéraires au cours de l'entretien cité plus haut :

Il y a aussi les littératures fondatrices de la modernité qui sont des littératures jeunes, émergentes, comme la littérature américaine...Faulkner... La littérature irlandaise avec James Joyce ... qui sont des sortes de sociétés en voie de constitution, qui sont en train de se faire, qui ont envie d'avoir leur propre mot à dire sur la réalité du monde.

Ce qui en fait apparaît dans les propos de Monénembo, c'est le discours d'un écrivain ayant conscience de se situer aux « périphéries »¹²¹ de la scène littéraire mondiale, et faisant appel à d'autres auteurs périphériques ayant déjà acquis la reconnaissance du centre.¹²² Car à l'époque de la rédaction des *Crapauds-brousse*, l'espace propre au 'roman africain', distribué et lu presque exclusivement en France, se situe bien aux périphéries du champ littéraire français. A propos de Faulkner, Casanova écrit que l'auteur américain

fait cesser la malédiction du retard des périphéries en offrant aux romanciers des pays les plus démunis la possibilité de donner une forme esthétique acceptable aux réalités les plus décriées des marges du monde. [...] tous les écrivains du « Sud » [...] l'ont reconnu comme celui qui leur a révélé une possibilité d'accéder au présent de la littérature sans rien renier de leur héritage culturel.¹²³

L'influence de Faulkner est ainsi mise régulièrement en avant, par les auteurs africains eux-mêmes comme ici Monénembo, et par leurs critiques. Ce qui sans doute est séduisant chez Faulkner, c'est que cet écrivain reconnu au « centre » comme un des plus grands innovateurs de la modernité romanesque, est l'auteur d'une œuvre profondément ancrée dans une réalité sociale, miséreuse et archaïque qui plus est. Or, dans les années 1970 et 1980 les écrivains africains, s'ils affichent des préoccupations formalistes, cherchent surtout à écrire l'Afrique. Comme je l'ai dit plus haut, ce qui caractérise la

¹²⁰ Entretien accordé à Eloïse Brézault, enregistré à Caen le 17 juin 1998

¹²¹ Sur la notion de "périphérie", par opposition au centre hégémonique, voir chapitre I.

¹²² On peut cependant se demander si Monénembo tenait le même discours au moment de la rédaction des *Crapauds-brousse*. Le choix des modèles littéraires ne sont peut-être venus que plus tard, lorsque Monénembo a commencé à se penser écrivain. Lors d'un entretien accordé à des étudiants de la Sorbonne, en 1997, il déclarait ainsi : "A Lyon, je souffrais de ce qui se passait dans mon pays, je voulais presque faire un témoignage." (Cité par Eloïse Brézault, Mémoire de maîtrise, 1998)

¹²³ Casanova, 1999, p. 457

« nouvelle génération » des littératures africaines francophones ce sont autant ses préoccupations thématiques – les désillusions de la post-indépendance – que ses innovations formelles. L'écriture est donc pour une large part engagée, et ancrée dans un contexte particulier, auquel il est continuellement fait référence. En même temps, cette écriture politique, contestataire, à fort caractère référentiel et qui s'efforce de parler de l'Afrique et des sociétés africaines post-indépendance, se revendique littéraire, affranchie d'un réalisme jugé naïf et dépassé.

Ce qui frappe également dans ce discours, c'est l'absence de référence à des auteurs africains, à une tradition littéraire africaine. Les modèles invoqués, par les commentaires éditoriaux cités plus haut ainsi que par Monénembo lui-même, appartiennent aux canons de littératures occidentales. Il est bien évident que le contenu de ces commentaires et déclarations est pour une grande part déterminé par le public pour lesquels ils sont formulés. Mais on touche ici à une préoccupation centrale des auteurs et des textes africains francophones – et, plus largement, europhones : leur positionnement par rapport aux littératures nationales européennes. Eileen Julien remarque, au sujet des textes africains francophones des générations précédentes :

(...) older African texts, written in French and English, were usually and are still sometimes viewed as satellite literatures of the literatures to the north. Camara Laye was, above all, the heir of Kafka, Achebe of Conrad, Sembène of Zola, Senghor of Claudel and Saint John Perse, and so on.¹²⁴

Le cœur du problème est celui de la langue d'écriture. Comment en effet résister à cette force hégémonique en centraliste, qui indexe chaque auteur écrivant en français au canon littéraire français ? Les références à des auteurs tels que Joyce ou Faulkner constituent une stratégie de réponse paradoxale de la part des auteurs africains : en se réclamant de l'héritage de ces littératures « émergentes », ils revendiquent en quelque sorte cette position littéraire périphérique, en mettant en avant qu'elle n'est que contingente, et n'empêche pas, voir promet, une reconnaissance au/du centre.

J'examine dans la suite de ce chapitre comment le texte des *Crapauds-brousse* s'articule sur ce contexte spécifique. Je montrerai notamment que l'on retrouve cette conscience périphérique dans la situation d'énonciation mise en scène par le texte.

Texte

2. Énonciation pamphlétaire

Le texte des *Crapauds-brousse* est organisé en quatorze chapitres qui retracent, en suivant l'ordre chronologique, la tombée en disgrâce et l'exécution d'un haut fonctionnaire de la République de Guinée, Diouldé, ainsi que la fuite clandestine de sa femme, victime après son mari du régime paranoïaque et répressif du dirigeant Sâ

¹²⁴ Julien, 1992, p. 3

Matrak. Ce récit¹²⁵ constitue le récit premier du texte, c'est-à-dire le récit dont le temps est le temps de référence, et par rapport auquel on peut déterminer des récits temporellement seconds.¹²⁶ Il se situe probablement vers la fin des années 1960 ou le début des années 1970, et s'étale sur une période imprécise, de quelques mois ou de quelques années.¹²⁷ Ce récit premier peut lui-même être séparé en deux grandes parties distinctes. Les neuf premiers chapitres couvrent une période de plusieurs mois : ils relatent la vie paresseuse et vaine de Diouldé en tant que haut fonctionnaire d'une république corrompue, sa rencontre avec Gnawoulata et la manière dont ce dernier parvient à le compromettre, et finalement le faire arrêter. Les cinq derniers chapitres du texte couvrent une période plus courte, de quelques semaines vraisemblablement, et dont Râhi, la femme de Diouldé, est le personnage central. Elle espère d'abord le retour de son mari mais, harcelée par Gnawoulata, elle s'enfuit avec le jeune dissident Kandia qu'elle a rencontrée après la disparition de Diouldé. Accompagnés d'un groupe d'amis, les deux fugitifs traversent la brousse en tentant de passer la frontière du pays. Le récit s'achève après qu'ils aient livré bataille contre des militaires menés par Gnawoulata, qu'ils tuent, et alors qu'ils poursuivent leur route dans la brousse.

Dans les cinq premiers chapitres, le récit premier intègre de longs segments rétrospectifs. Ces récits intercalés remplissent la fonction classique de ce que Genette appelle les « analepses »¹²⁸ : ils renseignent sur une partie du passé de Diouldé, son enfance, ses rapports avec ses parents, son mariage avec Râhi, son entrée en fonction au ministère des affaires étrangères, etc. En deux occasions, un long segment rétrospectif porte sur un autre personnage, introduit à ce moment-là dans le récit premier et dont il faut retracer le passé : Gnawoulata, au chapitre quatre, et le fou, au chapitre cinq.¹²⁹

Le texte dans son ensemble est pris en charge par une instance narratrice non personnifiée, à la fois hétérodiégétique et extradiégétique. L'instance narratrice 'cède' régulièrement la parole aux différents personnages, ce qui permet l'introduction du discours direct dans le récit – et donc la présence dans le texte d'autres voix que celle de la narration. En outre, et pour reprendre la distinction introduite par Mieke Bal entre la

¹²⁵ On distingue ici – et dans le reste de l'étude – à la suite de Genette, entre histoire, récit et narration : le terme *récit* désigne « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. Le terme *histoire* correspond lui au contenu narratif, c'est à dire « la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours ». Enfin par le terme *narration*, on entend « l'acte de narrer pris en lui-même ». (Genette, 1972, p. 71)

¹²⁶ Voir, sur le "récit premier", Genette, 1972, p. 90

¹²⁷ Le texte ne porte pas d'indications temporelles explicites. On peut cependant situer le temps de l'action à l'aide des références historiques, notamment des références au régime de Sékou Touré.

¹²⁸ Pour une analyse des différentes manifestations et fonctions de la rétrospection dans le récit, voir Genette, 1972, pp. 77-105

¹²⁹ Le texte dans sa totalité porte ainsi sur une période plus étendue que celle de la déchéance de Diouldé. En effet dans tous les cas, qu'ils portent sur le passé de Diouldé ou d'un autre personnage, les récits rétrospectifs sont l'occasion d'aborder des épisodes de l'histoire de la Guinée antérieurs à l'époque du récit premier, et notamment la période pré-indépendance. Ainsi des thèmes 'classiques' des littératures africaines francophones sont traités dans *Les crapauds-brousse*, roman dit de 'l'Indépendance' : l'entrée forcée des sociétés africaines dans la modernité européenne, l'Islam comme influence à la fois exogène et consacrée, ou encore la place des femmes dans la société traditionnelle.

« voix » d'un récit, et la « vision » représentée, on doit remarquer qu'au récit non focalisé – où tous les personnages sont à la fois vus et 'narrés' de l'extérieur, par l'instance narratrice – sont intégrés des segments à focalisation interne – dans lesquels le point de vue adopté est celui d'un personnage particulier, même si la narration reste, elle, extérieure.¹³⁰

Si la narration n'est pas personnifiée, elle n'est cependant ni invisible ni neutre : c'est tout l'objet de ce chapitre que de cerner les modalités de cette voix.

La vocalité du texte des *Crapauds-brousse*, l'ethos mis en scène, se laisse le mieux définir comme pamphlétaire. Marc Angenot, dans une étude entièrement consacrée à ce type de discours, définit la parole pamphlétaire comme une parole de combat politique, servant un propos idéologique, de dénonciation, mais dont les modalités d'expression et la posture sont spécifiques, distinctes notamment de la posture satirique ou parodique.¹³¹ D'après Angenot, le pamphlétaire se caractérise d'abord par une forte émotivité. Ce type de discours se fait sur le ton de l'indignation, et use de virulence. Il utilise aussi des figures de style telles que le sarcasme et l'ironie. En outre, le pamphlétaire est une parole pathétique, qui a recours à l'invocation du tragique. Angenot qualifie la vision portée par cette parole de crépusculaire. Le pamphlétaire intervient en effet pour dénoncer des crises profondes, un malaise généralisé, la mort d'un système ou son grave désordre.¹³² Ce type de discours se place donc en marge du monde, du système et des discours dominants qu'il critique. Comme l'explique Angenot, « [l]e pamphlétaire se situe en marge du système dominant et, à la limite, nulle part. Il n'a pas de lieu d'où sa voix soit légitimée. »¹³³

Toutes les caractéristiques de cette parole pamphlétaire s'appliquent, comme je le montre dans cette section, à l'énonciation mise en scène dans le texte des *Crapauds-brousse*. Je montrerai que cette posture énonciatrice détermine non seulement la voix du texte et son positionnement idéologique, mais lui assigne également un espace de parole spécifique.

Affect, évaluation et autorité morale

J'ai dit que le texte des *Crapauds-brousse* était pris en charge par une instance narratrice hétérodiégétique et extradiégétique, non personnifiée. Or, l'extériorité de la narration et du point de vue – focalisateur – implique souvent, dans les textes littéraires, la prévalence normative et/ou idéologique de l'instance narratrice.¹³⁴ Je reviendrai sur cet aspect du texte. Dans *Les crapauds-brousse*, l'énonciation révèle en outre un caractère affecté et évaluateur. Ces traits apparaissent dès l'ouverture du texte:

¹³⁰ Bal, 1977, pp. 31-39

¹³¹ Angenot, 1982

¹³² Angenot, 1982, p. 99-104

¹³³ Angenot, 1982, p. 74. Angenot souligne.

¹³⁴ Sur le 'couple' narrateur-focalisateur, voir Bal, 1977, pp. 39-40. Voir aussi, sur l'autorité normative de la perspective du narrateur-focalisateur, Rimmon-Kenan, 1983, p. 81

Qu'importe ! Si en un clin d'œil un orage couvre la ville ployant les arbres sous son souffle, les arrachant bien souvent, emportant des toits, sapant des murs. Qu'importe ! Si des pluies diluviennes inondent les maisons, recouvrent les rues (...). Qu'importe si ce sont les brûlures du soleil qui donnent leur part de douleur à cette ville de tous les maux ! (p. 11)

La formule « Qu'importe », répétée et suivie chaque fois d'un point d'exclamation, donne à l'énonciation un aspect déclamatoire, presque emphatique. À propos d'un procédé similaire, employé par Balzac, Eric Bordas écrit :

En insérant des incises à modalité exclamative dans son discours, le narrateur le désigne comme porteur d'une qualité affective qui n'a pas à s'effacer derrière une transparence énonciatrice limitée à la narration des faits.¹³⁵

Dans *Les crapauds-brousse* non plus il n'est question de « transparence énonciatrice ». Au contraire, on y repère l'expression d'un certain affect, c'est-à-dire d'un lien chargé d'émotions entre l'énonciation et son objet, l'énoncé. Dès les premières lignes, l'énonciation se présente comme une instance incarnée, impliquée dans le récit, entretenant une relation de nature affective à celui-ci. Cette entrée en matière constitue en outre un premier indice du caractère pamphlétaire du texte. Angenot montre en effet au cours de son analyse que la présence du locuteur, et son implication, sont des traits typiques de ce genre d'écritures. D'après lui, « il est rare que le pamphlet n'offre pas d'entrée de jeu certains tours performatifs avec intimation de l'allocutaire. »¹³⁶

Un second aspect frappant des *Crapauds-brousse* est l'usage dans ce texte du présent de l'indicatif – en alternance avec d'autres temps narratifs. C'est en effet au présent que s'ouvre le roman :

Qu'importe ! Si en un clin d'œil un orage couvre la ville ployant les arbres sous son souffle (...) Lui, est à l'abri. (p. 11)

Par la suite, et dans les cinq premiers chapitres, le récit que j'ai qualifié de premier est conduit au présent.

L'usage du présent narratif permet d'obtenir plusieurs effets. Il a d'abord une fonction défamiliarisante. On peut en effet supposer qu'il surprendra le lecteur habitué, dans la tradition littéraire occidentale, au récit rétrospectif. Car le récit au présent implique un paradoxe : que l'on raconte en même temps que l'on vive, ou soit témoin d'un événement. Et si l'usage du présent n'est pourtant pas inconnu du lecteur français de la fin des années 1970, il est connoté, et assimilé aux courants littéraires 'alternatifs', comme celui du Nouveau Roman. Il est en outre tout à fait significatif que l'usage du

¹³⁵ Bordas, 1997, p. 177

¹³⁶ Angenot, 1982, p. 72. Angenot ajoute que "[l']effacement de l'énonciateur dans un écrit polémique est au contraire perçu comme une échappatoire." (p. 72)

présent narratif soit aussi associé, dans les théories littéraires, au récit oral et au récit d'enfant.¹³⁷

D'autre part, le présent narratif confère un style oratoire à l'énonciation. Cette technique est typique de l'énonciation pamphlétaire.¹³⁸ Elle renvoie à une scène de discours politique, où l'orateur dénonce les maux de la société. Le présent évoque l'urgence – par opposition au passé simple, temps plus contrôlé du récit rétrospectif – et crée l'illusion d'immédiateté du récit. L'énonciation apparaît comme simultanée à l'énoncé, et l'énonciateur endosse le rôle de témoin direct de la scène qu'il présente. Cette position de témoin est confirmée par la présence du déictique¹³⁹ « Lui ». Corollairement, le récepteur de l'énoncé se trouve aussi placé en observateur direct de la scène décrite, comme s'il la voyait en même temps qu'elle était énoncée : il se trouve, en quelque sorte, pris à témoin.

On repère également au niveau lexical des indices du haut degré d'affectivité de l'énonciation. Ainsi le premier chapitre s'ouvre-t-il sur des images apocalyptiques d'orage destructeur et de soleil brûlant, accablant tour à tour les habitants de « cette ville de tous les maux », tandis que le personnage principal, Diouldé, se terre dans son bureau de fonctionnaire. Derrière ses vitres,

la misère règne, reine impitoyable. Elle s'étale, elle est le vivier marécageux où baigne une foule grouilleuse de petites gens (...), allant et venant à molle allure, floc-flac, dans la gadoue, ou tout simplement dormant sur le trottoir, sous un manguier, offrant la bave gluante de leurs gueules à des nuées de mouches grasses. (p. 12)

Ici la scène est présentée de manière extrêmement expressive, et négative, grâce à l'usage de mots sémantiquement connotés tels que « misère », « grouilleuse », « bave gluante », « gueules ». L'abondance d'adjectifs et d'adverbes dans la description signalent le caractère évaluateur, et donc impliqué, de la narration.¹⁴⁰ Par ailleurs, l'interruption d'une phrase grammaticale par une onomatopée, « floc-flac », donne en quelque sorte une voix à l'énonciation, la sort d'une textualité qui pourrait paraître neutre et effacée. Cette incursion de la parole dans le texte écrit fait ressortir la nature incarnée, et donc subjective de l'énonciation et contribue ainsi à l'expression d'un affect.

Dans le même registre, la ville de Diouldé est décrite plus loin dans un langage sans nuance :

C'est vrai que la ville écoeure par sa monotonie. [...] Quelques bâtiments officiels tendent tant bien que mal de ternes étages vers les cieux. De luxueuses villas se cachent désespérément,

¹³⁷ Sur ce dernier point, voir notamment Genette, 1972, p. 231. Molino et Lafhail-Molino estiment eux que le présent a “de solides fondements anthropologiques: il est couramment employé dans le récit oral et l'enfant (...) commence par raconter au présent.” (Molino et Lafhail-Molino, 2003, p. 258)

¹³⁸ Angenot, 1982; Chanteloube, 2003

¹³⁹ On appelle “déictique”, ou “embrayeur”, les termes qui ne prennent leur sens que dans le cadre de la situation d'énonciation mise en scène par le texte. C'est par exemple le cas des adverbes de lieu et de temps, des adjectifs démonstratifs, des pronoms personnels et possessifs, ainsi que des pronoms démonstratifs comme c'est le cas ici.

¹⁴⁰ Herman et Vervaeck, 2005, p. 95

enfouies dans des buissons de fleurs. Elles bordent la corniche et ceignent la ville. Le reste, un fatras de bicoques. Paille sèche, branches d'arbres, briques d'argile, tôles rouillées se mêlent dans un bric-à-brac fou de murs tordus et de toits bas. Masures, chaumières, baraques croulantes s'enjambent, se chevauchent, s'embrassent, se tiennent comme pour se retenir, se tricotent en grappées de bidonvilles : un engrenage sans fin... (pp. 19-20)

Le vocabulaire est extrêmement péjoratif, mais c'est surtout la longue énumération et l'abondance d'adjectifs qui accentuent ici l'image du désordre et même du chaos, dont il semble impossible de pouvoir se dépêtrer. Les mots « enfouies », « ceignent », « se mêlent », « bric-à-brac », « tordus », « chevaucher », « enjambrer », « tricotés », portent l'idée de cet empêchement dans la misère, idée sur laquelle se conclue d'ailleurs le paragraphe, avec le mot « engrenage » qui résume l'image toute entière. Le constat est donc extrêmement pessimiste, puisque l'idée d'engrenage, d'empêchement dans la misère, implique la grande difficulté, voir l'impossibilité d'échapper à la situation décrite.¹⁴¹

Ainsi, dans ces premières pages du roman, une scène d'énonciation émerge-t-elle clairement : celle de la prise à témoin et du discours oratoire de nature sociopolitique, voir même du réquisitoire. L'ethos porteur de cette énonciation est celui du tribun ou du magistrat engagé, subjectif et émotionnel, détenteur de l'autorité morale.

De l'ironie au tragique

Le point de vue dominant dans *Les crapauds-brousse* est celui du narrateur-focalisateur extradiégétique. La description sur laquelle s'ouvre le texte fournit un exemple représentatif de ce phénomène. Dans ce passage, et, par la suite, dans la plus grande partie du texte, l'énoncé est à la fois narré et focalisé, c'est à dire perçu, depuis l'extérieur. L'extériorité du point de vue est suggérée par l'emploi du pronom « Lui », lors de l'introduction de Diouldé. Elle est confirmée quelques lignes plus loin par la question « Aujourd'hui, la voit-il, cette misère ? », qui explicite la distance entre focalisateur – ici, le narrateur – et focalisé – Diouldé.¹⁴² Le fait que le narrateur choisisse de décrire une réalité que le personnage principal s'efforce justement de ne pas voir, accentue l'extériorité de l'instance énonciatrice – et sa position d'autorité morale.

En de nombreux endroits du texte, le narrateur rapporte les pensées d'un personnage. Ce phénomène ne correspond cependant pas systématiquement à un changement de point de vue. Dans la première partie du roman – jusqu'au septième chapitre –, le point de vue reste extérieur, et évaluateur, même quand le narrateur

¹⁴¹ J'examine plus bas, dans la dernière section, la fonction de cette description quant au positionnement culturel de l'énonciation.

¹⁴² Jusqu'à cette question, l'origine de la focalisation est ambiguë. Rien n'indique en effet que la description qui ouvre le texte ne rende pas compte du point de vue de Diouldé, et même la phrase « Lui, est l'abri » peut-être lue comme du discours indirect libre. En outre, l'extériorité de la focalisation est interrompue en plusieurs endroits, comme dans la phrase : « Les murs [...] lui communiquent une sensation solide de sécurité. » (p. 11)

rapporte les pensées d'un personnage. Ce sont alors des indices scripturaux, notamment l'usage de l'italique, qui se chargent de signaler cette démarcation :

1. [...] une insupportable manie s'est emparée de lui : *se forger une personnalité*. (p. 12)
2. [...] seulement, Diouldé voudrait être traité comme *tout le monde*. (p. 21)
3. Une suite de phrases toutes faites où ces messieurs, enfin, ces *camarades*, se congratulent à pleine gorge [...]. (p. 56)

Dans ces extraits, l'usage de l'italique remplit une double fonction. Il signale dans un premier temps que les propos sont rapportés, qu'ils sont retranscrits ici tels que les personnages les ont – ou plutôt 'auraient', s'ils avaient existé – prononcés. Les mots ou passages en italiques relèvent donc du discours indirect libre. Mais en les (dé)marquant, le texte montre en même temps que ces pensées ou propos sont hétérogènes au discours de l'énonciation, qu'elle n'y adhère pas. L'irruption du discours indirect libre dans le discours d'un narrateur extérieur introduit, normalement, le point de vue narré est en fait, directement, celui du personnage focalisé. Or ici, et par l'usage de l'italique, le point de vue rapporté est bien celui du personnage, mais il n'est pas rapporté directement. Le narrateur extérieur évalue le propos en même temps qu'il le rapporte.

L'italique introduit en outre l'ironie dans la posture énonciatrice. L'effet d'ironie relève ici du pastiche : la mise en italiques suggère que le narrateur parodie le parler des personnages. Ce procédé parcourt l'ensemble du texte ; les propos ou pensées rapportés des personnages le sont souvent à travers le filtre de l'ironie.

Le passage suivant, qui intervient au moment de l'introduction du couple franco-guinéen que forment Josiane et Sadio, fournit un exemple caractéristique de la manière dont l'ironie est utilisée pour démarquer le point de vue de l'énonciation de celui des personnages, alors même que c'est justement leur point de vue qui est adopté :

Dès son arrivée, Josiane avait montré ce côté de son personnage qui laissait deviner une tendance à suspecter ici et là des relents de colonisation. Elle guettait continuellement chez ses compagnons les signes de doute, voire de reniement, les signes qui auraient montré leur volonté de ne plus porter le fardeau, à ceux transmis par les ancêtres depuis le fond des âges. On comprenait que, rebutée par les charmes arides de la civilisation industrielle, elle en était venue à chercher comme un instant de vie, de repos, aux mamelles de l'Afrique. [...] Quel non-sens, se disait-elle, pour eux qui étaient nés dans cet océan de belle misère, dans ces merveilleuses contrées d'enfants meurtris, mais encore vierges et promis à la Grande Œuvre du Futur. Les mains ingénieuses manquaient pour cette œuvre ; elle croyait les trouver chez eux. Maintenant, elle comprenait : ce n'était que des espoirs ratés ! Eux qui auraient dû *être* la Solution, ils l'étaient en rien. C'étaient plutôt eux, le Problème, à la lumière de la vérité. (pp. 90-91)

Dans la première partie de ce passage, Josiane est vue de l'extérieur. Les expressions « Josiane avait montré », « laissait deviner », « on comprenait », signalent que les idées de Josiane sont perceptibles, et perçues, depuis l'extérieur. Il n'est donc pas surprenant que le narrateur, dont c'est le point de vue qui est ici présenté, use de l'ironie pour commenter les pensées du personnage. Le ton ironique tient ici à l'emploi de clichés et

d'exagérations. Les termes « ancêtres », « fond des âges », « mamelles de l'Afrique », renvoient au vocable africaniste, sur lequel on reviendra.

Cependant, dans la deuxième partie de l'extrait – après les crochets – le point de vue adopté semble être celui de Josiane : les expressions « se disait-elle », « elle croyait », « elle comprenait », indiquent que le narrateur rapporte les pensées de Josiane, de manière certes indirecte, mais fidèle à son point de vue à elle. Mais un autre élément contredit cette lecture, et signale au contraire que le narrateur rapporte les pensées du personnage à travers le filtre de l'ironie. Les formules d'« enfants meurtris », de « belle misère » et « Grande Œuvre du Futur » rappellent clairement le langage de la propagande marxiste.¹⁴³ L'utilisation des lettres capitales – « Grande Œuvre du Futur », « Problème », « Solution » – souligne la nature hiératique des formules employées, les vide de leur contenu, et ridiculise les convictions de Josiane.

Le ton ironique et/ou sarcastique mis en évidence précédemment domine surtout dans la première partie du roman, et se fait plus rare à mesure que le texte s'enfonce dans la tragédie. A partir du septième chapitre, le narrateur abandonne le persiflage – tout en conservant son ton affecté –, sans doute pour permettre à la dimension dramatique du récit de se mettre en place. Il semble en effet que ce chapitre, qui se situe exactement à la moitié du texte, marque un tournant majeur, au niveau de l'histoire mais aussi de l'énonciation.

Au septième chapitre, tous les protagonistes – à l'exception de Daouda qui fait son entrée ici – ont été introduits, ainsi que tous les aspects « dénonçables » de la société. L'ouverture du chapitre sept rappelle justement l'ouverture d'un récit classique – du type du conte ou du récit folklorique – puisqu'il commence par la formule « Un jour... », qui semble indiquer la mise en route du récit à proprement parler, de l'évènement. Or les chapitres quatre et cinq s'ouvrent également sur une formule notable, « Il y a ... », qui introduit chaque fois un personnage clef du roman : respectivement Gnawoulata et le fou. Cette formule évoque un exercice de mise en scène, et de présentation du cadre, ou de la toile de fond, de l'action qui va se mettre en place ou être jouée. Tout paraît donc indiquer que les six premiers chapitres (pp. 11-93) servent à 'planter le décor', et que le récit dramatique démarre ensuite. Le renoncement à l'usage de l'ironie dans la deuxième partie du roman va également dans ce sens. Dans un premier temps le narrateur expose le désordre et l'absurdité de l'univers des personnages, laissant déjà transparaître la tragédie à venir. Une fois l'exposé achevé, le récit s'accélère et les personnages sont précipités dans l'épreuve, jusqu'au dénouement final, à savoir l'exil, la mort ou la folie. Révélateur de cette composition est aussi

¹⁴³ Le personnage de Josiane, son attitude première et le sort cruel que le régime lui réserve finalement, renvoie entre autre à la situation politique et diplomatique de la Guinée sous Sékou Touré, soutenu par l'Union Soviétique, ainsi que par le parti communiste français. Certains idéalistes communistes, français notamment, collaborèrent avec le régime, se faisant intégrer au cercle des proches du dictateur, avant de tomber plus tard à leur tour en disgrâce, d'être renvoyer en France de force ou jetés en prison. D'autre part, le régime de Sékou Touré renvoya en France nombre de femmes françaises dans le cas du personnage de Josiane, mariées à des fonctionnaires guinéens tombés en disgrâce.

l'abandon du présent de l'indicatif.¹⁴⁴ A partir du sixième chapitre, l'usage du présent disparaît complètement, et le récit se poursuit dans sa totalité au passé simple et à l'imparfait – exception faite des dialogues, et d'un court passage, pp. 143-144).

A ce changement de ton énonciateur, correspond la présence dans le texte de fragments en focalisation interne, dans lesquels, donc, le narrateur ne se pose plus en juge ironique des pensées des personnages, mais adopte leur point de vue. Pour la clarté de l'exposé, on reprend l'extrait autour du personnage de Josiane cité plus haut – et qui, justement, clôturé le sixième chapitre. Le passage se poursuit ainsi, quelques pages plus loin :

Cependant, à les voir boire comme des fous, manger comme des vicieux de l'appétit, dévoués au festin comme s'il n'y avait plus que cela, Josiane se demandait s'ils ne s'étaient pas définitivement embourbés, si leurs faibles protestations n'étaient pas les derniers soubresauts de gens qui avaient longtemps hésité entre la vie et la mort, qui n'avaient pas pu aller jusqu'au bout de leur hésitation ; qui s'étaient trouvés désarmés devant la vie, que la mort elle-même happait sans grande envie. (...) leurs visages vides, leurs regards vaincus, leurs gestes pitoyables qui transpiraient la peur, leur personne fondante. (p. 93)

Par rapport à l'extrait précédent, on observe un glissement de la focalisation, qui était d'abord extérieure – je l'ai montré plus haut – et qui devient interne ici. L'expression « Josiane se demandait » signale que le narrateur rapporte ses pensées. Or, contrairement à l'extrait précédemment examiné, il n'est pas question ici de filtre ironique. L'énonciation adopte au contraire un ton grave et désabusé, empreint de pathétisme. En particulier, l'évocation de la vie et de la mort, et les termes « désarmés », « happaient », « vaincus », « pitoyables », « peur », appartiennent au registre du dramatique. Ainsi, entre le premier et le deuxième passage, la scène bascule-t-elle subtilement du ridicule au tragique.

On trouve un autre exemple, plus explicite, du ton dramatique de l'énonciation dans la seconde partie du roman. Ce sont cette fois les pensées de Diouldé qui sont rapportées :

Quel est donc cet absurde destin qui broie des hommes, encore des hommes ? Pourquoi tant de gens sont-ils victimes de ces manœuvres sans génie ? Seraient-ils mutilés du cerveau, ces hommes qui butent sur la même pierre où, quelques instants plus tôt, d'autres ont buté de la même manière ? (p. 121)

Ce passage intervient juste avant la disparition de Diouldé, au chapitre neuf. Les quatre derniers chapitres du roman ont sa femme, Râhi, comme personnage central. Le ton pathétique de cet extrait est représentatif du ton de l'énonciation dans toute cette partie du texte, depuis le septième chapitre donc, dont l'ironie a totalement disparue, et qui

¹⁴⁴ Dans la première partie du texte, le récit premier est, je l'ai dit, conduit au présent. Il est toutefois fréquemment, et longuement, entrecoupé de segments rétrospectifs, conduits au passé composé, passé simple ou imparfait. Le récit au présent, même s'il est frappant et significatif de la nature de l'énonciation, ne représente donc qu'une partie minoritaire du texte.

correspond au dénouement tragique de l'histoire. Or l'invocation du tragique est l'autre pan de la parole pamphlétaire.

Je l'ai dit, la nature pamphlétaire de l'énonciation des *Crapauds-brousse* lui assigne un espace de parole spécifique, qui est celui de l'isolement, de la distance absolue. J'examine dans la section suivante comment cet espace est mis en scène dans le texte.

3. Positionnement discursif

L'ironie déployée dans les six premiers chapitres du roman est utilisée pour ridiculiser les personnages, et vider de leur sens les discours qu'ils tiennent. Elle sert également à démarquer l'énonciation de différents discours convoqués implicitement dans le texte. Le texte dénonce de cette manière différents discours dominants de son époque : les discours officiels de l'administration et du pouvoir politique à la période post-Indépendance (pp. 16-19), le néocolonialisme économique (pp. 68-70), ou encore de la domination culturelle occidentale sur la nouvelle génération africaine (pp. 40-46). Mais le texte brocarde également des discours propres au champ des littératures africaines francophones, notamment ceux de la Négritude et de la tradition, discours qui furent longtemps dominants dans ce domaine littéraire.

Négritude

La présentation de Diouldé, au premier chapitre, fournit un des exemples les plus saillants de l'usage du sarcasme dans le texte, et de la manière dont il est utilisé pour ridiculiser des discours classiques des littératures africaines :

(...) et surtout une insupportable manie s'est emparée de lui : *se forger une personnalité*. Une manie qui affecte maintenant la moindre de ses attitudes. Sa voix s'est tellement assourdie qu'elle a fini par se nouer, et il faut que sa secrétaire se dresse sur la pointe des pieds, s'étire le cou à n'en plus finir et ouvre les oreilles à la dimension du monde pour entendre son « bous boudrez bien me dermer la porte ». Il prononce ces mots avec une autorité qui décidemment n'a rien d'autoritaire.

Et sa démarche ? Il y concentre toute son énergie : de façon si affirmée que ce n'est ni une démarche d'aristocrate ni celle d'un général victorieux ou d'un chef plein de prestige, mais bel et bien une démarche de pantin. (...) La somptuosité du grand-boubou et le brillant des couleurs ne lui assurent nulle prestance. Rien n'arrive à compenser sa petite taille, son corps tout ramassé où les appendices sont menus à proportion.

Vraiment une poitrine de moineau ! Des épaules peu fournies, de petits bras recouverts d'une peau molle et grasse. (...) Une poignée de chair, en somme, d'où jaillit une personnalité lamentable, anodine (...).

Comme s'il avait justement trouvé ce qui lui faisait défaut, Diouldé s'est affublé d'une pipe. (pp.13-14)

Après une telle présentation, l'identification au personnage est impossible : Diouldé apparaît clairement comme un anti-héros.¹⁴⁵ Le mépris de l'énonciation est flagrant, et le sarcasme ici a également pour effet d'imposer une distance entre le lecteur et le personnage. En outre, ce portrait fait de Diouldé un personnage bouffon, et relève en cela de l'esthétique du burlesque.¹⁴⁶ Le narrateur use même de clichés de ce registre, à savoir l'évocation de vêtements mal ajustés, d'une voix ridicule, et d'un personnage s'enlaidissant alors qu'il cherche justement à tromper les apparences.

L'aspect le plus intéressant de ce passage est la mise en avant de la thématique du corps, et notamment de la dépréciation du corps. Diouldé est ici présenté comme un anti-héros mais, plus spécifiquement, comme un anti-héros de la littérature africaine. Le texte renvoie ici à des textes antérieurs, ou plus largement à un trait caractéristique d'une écriture antérieure, celle des premiers textes africains francophones et de la Négritude.¹⁴⁷ En effet, dans le canon de la littérature africaine francophone tel qu'il est constitué alors,

un ensemble de parties du corps ont (...) joué la fonction cruciale de renvoyer au corps tout entier, et par-là, à la représentation du sujet africain. (...) Le torse, masculin surtout, convoque plus spécifiquement à la physicalité de l'homme africain.¹⁴⁸

Ce n'est donc certainement pas un hasard si l'énonciateur, en présentant son personnage, met en avant justement sa non physicalité, à travers une description dénigrante de sa « poitrine de moineau ». Diouldé n'est pas seulement un personnage ridicule, il est aussi un contre modèle de l'homme africain célébré par l'Africanisme et la Négritude. En cela, le texte de Monénembo s'inscrit dans une autre tradition littéraire : l'image dépréciée du corps, masculin notamment, est en effet un trait récurrent des romans de la désillusion. Elle sert de métaphore aux dysfonctionnements des sociétés africaines post-indépendance. Moudileno note qu'au « tournant que constitue les Indépendances, le rapport entre corps et Histoire est placé sous le signe de la putréfaction : la symbolique du corps « pourri » est exploitée abondamment par des auteurs désireux de formuler une critique de la transition du système colonial à l'Indépendance. »¹⁴⁹ Le roman de Malick Fall au titre explicite, *La plaie*, publié par Albin Michel en 1967, a certainement beaucoup contribué à faire de cette métaphore un classique du roman de la dénonciation.

¹⁴⁵ Le procédé utilisé pour dresser le portrait de Diouldé est celui de l'éthopée: il s'agit d'un portrait physique et moral, par lequel les caractéristiques physiques suggèrent des qualités et/ou des défauts moraux. (Angenot, 1982, p. 315-6)

¹⁴⁶ L'esthétique du burlesque se retrouve chez d'autres écrivains considérés comme appartenant à la génération de « la désillusion », et notamment chez Soni Labou Tansi.

¹⁴⁷ Voir sur l'idéologie et le mouvement littéraire de la Négritude, Senghor, 1964, 1977, Mouralis, 1981, Spleth, 1993, Jules-Rosette, 1998, Kesteloot, 2001. Voir aussi, pour une critique africaine de la Négritude, Soyinka, 1976.

¹⁴⁸ Moudileno, 2003, p. 56

¹⁴⁹ Moudileno, 2003, p. 57

Modernité versus tradition

Le texte des *Crapauds-brousse* se démarque d'un autre discours 'classique' des littératures africaines francophones : celui de la tradition, ou, plus exactement, de l'idéalisation des valeurs africaines précoloniales, corrompues ou détruites par la domination de la modernité occidentale. Les passages suivants, sur l'enfance de Diouldé, laissent entrevoir cette critique :

Une chose menacera pourtant et troublera, sans que personne ait pu le prévoir, cet hyménée comme fatidique, ce parachèvement de la quiétude du village: sous l'incitation d'un voisin qui connaissait la ville, Alfâ Bâkar avait admis que Diouldé fut mis à l'école. Comment, dès lors, les hommes sages du village ne surent percevoir qu'un fossé s'était creusé, qu'il allait de jour en jour s'agrandir entre ces deux petits cousins que la tradition, dans son infini bon sens, avait décidé de lier pour le bonheur de tous? (p. 49)

A la première lecture, le message porté par le texte semble conventionnel. L'école – française – représente le point de rupture entre les deux cousins, entre Diouldé et son père, entre Afrique traditionnelle et Afrique moderne. Ce motif est récurrent dans les littératures africaines francophones, puisque l'école est l'une des emblèmes les plus fortes de la domination culturelle de la puissance coloniale sur la culture locale. Elle est de plus considérée comme un des principaux moteurs de l'aliénation culturelle des colonisés formés « à l'occidentale », dont Diouldé est une figure représentative. Le texte évoque ici un discours classique des littératures postcoloniales, africaines notamment, discours qui critique, d'une part, la modernité occidentale et son influence néfaste sur les sociétés colonisées, et propose, d'autre part, une revalorisation des traditions précoloniales.¹⁵⁰

Il semble toutefois difficile d'interpréter le passage cité plus haut de manière littérale, en particulier au regard des passages qui le précèdent, dans lesquels les coutumes accompagnant les fiançailles traditionnelles sont exposées sur un ton explicitement ironique :

Aussitôt, Mère avait été appelée et, dès que la nouvelle avait été annoncée, elle s'était affalée, saisie par le coup du bonheur, frétilant même des cheveux dans sa transe. On avait croqué la cola, on s'était félicité, on avait remercié Dieu et les ancêtres pour tant de bénédiction, tant de paix, tant d'harmonie feutrée. (p. 48)

L'ironie tient d'une part à l'insertion de termes issus du langage familier – « affalée », « frétilant » – dans le récit d'un moment solennel, et d'autre part à l'exagération de la description : « elle s'était affalée », « dans sa transe », et la répétition dans « tant de bénédiction, tant de paix, tant d'harmonie feutrée. » Dans le premier extrait, l'anticipation menaçante ainsi que l'utilisation d'une tournure dramatique et de clichés –

¹⁵⁰ Sandra Ponzanesi explique, au sujet des littératures postcoloniales anglophones : "It is a typical post-colonial strategy to respond to Western modernism with a sort of countermodernism, a strategy started at the time of India's independence by Gandhu who rejected English manufactured products and emphasised the return to superior Indian spiritual values (...). (Ponzanesi, 1999, pp. 134-5)

« hommes sages du village », « ces deux petits cousins que la tradition, dans son infini bon sens (...) pour le bonheur de tous. » – ont pour résultat de faire douter le lecteur de la sincérité des regrets exprimés de manière explicite.

Or les clichés servis ici appartiennent au registre de la littérature de célébration de l'Afrique traditionnelle, – celle de Camara Laye par exemple, dans *L'enfant noir* – littérature considérée comme naïve à l'époque des *Crapauds-brousse*. Le récit fait donc ici aussi référence à une tradition littéraire antérieure, et à un discours 'classique' sur l'Afrique, dans le but de s'en démarquer.

Extériorité

Cependant, mise en rapport avec l'ensemble du texte, et même seulement avec le reste du chapitre dont ces passages sont issus, l'ironie déployée dans les deux extraits examinés plus haut se trouve annulée par la critique du discours inverse. En effet, la rencontre et les fiançailles de Diouldé et de Râhi ne sont pas non plus présentées comme porteuses de valeurs positives. Leur rencontre est placée sous le signe de l'hypocrisie, du matérialisme et du snobisme de la jeunesse africaine occidentalisation (pp. 41-46). L'idéal de la modernité occidentale, supérieure aux valeurs et modes de vie africaines locales, se trouve donc lui aussi ridiculisé par le texte.

Cette posture énonciatrice du texte, ironique et renvoyant dos-à-dos différents discours antagonistes, correspond à la perte d'influence, à la fin des années 1970 et dans les milieux intellectuels et littéraires des sociétés post-coloniales, des discours et idéologies auxquels pouvaient adhérer les générations précédentes. Le retour à des valeurs africaines précoloniales n'apparaît plus comme un remède valable aux maux des sociétés modernes. Mais la doctrine de la modernité et du progrès, ainsi que les mouvements nationalistes anti-coloniaux et les idéologies d'obédience marxistes ont également perdu de leur influence.¹⁵¹ L'énonciation des *Crapauds-brousse* met ainsi en scène une démarcation absolue, d'avec tous les discours et toutes les idéologies dominantes jusqu'alors, distance qui reflète une réalité marquée par la désillusion totale, et qui ne semble pas offrir d'alternative idéologique valable.

La démarcation absolue de l'énonciation est en outre caractéristique de l'ethos pamphlétaire. La parole pamphlétaire se situe dans le « nulle part », elle rejette plusieurs discours à fin de marquer son isolement, sa marginalité absolue. La posture énonciatrice mise en scène dans *Les crapauds-brousse* interdit ainsi l'adhésion de l'énonciation à tel ou tel discours, et interdit donc tout positionnement idéologique. Elle assigne par là, négativement en quelque sorte, un espace à l'énonciation : l'extériorité. Cette extériorité

¹⁵¹ Voir Lüsebrink et Städtler, 2004, pp. 7-12 ; Lazarus, 2006, p. 63-4. Egalement Chrisman, 2006. Cette posture est, d'après Jean-Marc Moura, typiquement postcoloniale. Moura écrit que "[l]'écrivain, refusant le choix entre deux blocs idéologiques, évite ainsi les fausses évidences, y compris l'impasse unanimiste (célébrée par F. Fanon)." Il cite Albert Memmi en exemple: "Au mythe négatif imposé par le colonisateur succède un mythe positif de lui-même, proposé par le colonisé [...] A entendre le colonisé, et souvent ses amis, tout est bon, tout est à garder, dans ses mœurs et ses traditions, ses actes et ses projets ; même l'anachronique ou le désordonné, l'immoral ou l'erreur." (Memmi, *Portrait du colonisé* (1957), Paris, Gallimard, 1985, p. 153, cité par Moura, 1999, p. 125)

n'est cependant pas celle du désengagement. Elle correspond au contraire à une forte implication émotionnelle de l'énonciation dans l'univers qu'elle décrit. La parole pamphlétaire se situe en dehors du monde, d'un système ou d'une société donnés, pour en observer le chaos, le dénuement – d'où le recours, par exemple, à l'esthétique du burlesque –, et appeler au rétablissement de l'ordre. Dans *Les crapauds-brousse*, le discours pamphlétaire vise le régime guinéen. L'énonciation du texte choisit l'extériorité pour dénoncer le désordre de cet univers particulier, mais, tout en lui étant extérieure, c'est par rapport à cet univers-là qu'elle se situe. Paradoxalement, la distance qu'instaure le caractère pamphlétaire de l'énonciation définit également l'espace dans lequel elle se situe, qui est un espace de relation avec la société guinéenne.

L'énonciation mise en scène dans le texte des *Crapauds-brousse* est cependant, puisqu'il s'agit d'un texte francophone, en relation avec un autre espace, celui de la France, de la culture et de la scène littéraire françaises. La dernière section de ce chapitre est consacrée à l'examen de cette relation, à la manière dont le texte gère son identité propre par rapport à la culture dominante dans l'espace linguistique et littéraire auquel il appartient.

4. Positionnement culturel

Langue et différence/s

Le texte des *Crapauds-brousse* présente deux caractéristiques principales en ce qui concerne la langue : d'abord l'usage d'un français particulièrement sophistiqué, élaboré. L'ouverture du texte, citée dans la section précédente, nous en fournit un exemple représentatif. Le français de ce texte est un français littéraire, qui ne surprendra pas un lecteur francophone familier de la littérature française canonique. Ce type d'écriture caractérise d'ailleurs tous les textes de Monénembo.¹⁵²

L'autre caractéristique majeure du texte est l'intégration à ce français 'érudit' de langages connotés, c'est à dire relevant d'un registre autre que celui du français littéraire classique. Ces langages 'autres' sont de diverses natures. Pour une part, ils relèvent du langage familier – lors des dialogues et dans les six premiers chapitres surtout –, voir grossier à certains endroits.¹⁵³ Ce genre d'écriture, « discordantielle », correspond à l'esthétique du burlesque et au style pamphlétaire, dont on a parlé plus haut.¹⁵⁴

¹⁵² Je reviendrai brièvement sur la sophistication langagière de Monénembo dans le chapitre sur *Un rêve utile*, dans la section sur la déterritorialisation du français. Sur ce sujet, je renvoie également à l'étude de Musanji Ngalasso-Mwatha sur *Peuls*, dans laquelle il écrit notamment que "Peuls est écrit dans une langue très normée, plus proche des 'classiques français que de certaines formes d'écriture parlée' développées, à la suite de Louis-Ferdinand Céline et Raymond Queneau, par des auteurs africains comme Ahmadou Kourouma ou Sony Labou Tansi." (Ngalasso-Mwatha, 2006, p. 64)

¹⁵³ Voir par exemple pp. 12, 20, 31, 62

¹⁵⁴ Angenot utilise le terme "discordantiel" pour tout énoncé "qui passe abruptement d'un code à un autre (...), d'un niveau de langue à un autre, et notamment d'un niveau 'littéraire' à un niveau 'grossier'." (Angenot, 1982, pp. 252-3)

Une autre forme marquée de la langue révèle un usage ‘décentré’ du français, comme on peut s’y attendre de la part d’un texte postcolonial.¹⁵⁵ Le texte comporte d’abord nombre d’expressions dont l’imagerie renvoie à une réalité africaine :

(...) et le pays se nettoie tout seul comme un arbre que la saison sèche dénude de son habit vert.
(p. 57)

Gnawoulata, hébété, regarde cette lumière comme un musulman scrute le Levant dans sa prière.
(p. 69)

(...) Son ventre, mes sœurs, est aussi plat que celui d’un serpent. (p. 74)¹⁵⁶

Le texte comporte également de nombreux termes non français, qui sont systématiquement démarqués : ils sont imprimés en italique, et/ou sont pourvus d’une note explicative ou d’une traduction en français.¹⁵⁷ L’insertion de mots étrangers à la langue d’écriture est identifiée par Ashcroft, Griffiths et Tiffin comme un procédé habituel des littératures postcoloniales. À travers lui, les écrivains signalent la « différence » de l’expérience culturelle qu’ils traduisent dans leurs écritures, différence par rapport à la culture centrale et hégémonique de la langue qu’ils utilisent.¹⁵⁸ Les mots étrangers signifient, de façon métonymique, la différence culturelle de l’énonciation. Leur occurrence signale « the intrusion of the outsider into the discourse. » Ashcroft, Griffiths et Tiffin écrivent, au sujet de l’espace littéraire anglophone :

Whether written from monoglossic, diglossic, or polyglossic cultures, post-colonial writing abrogates the privileged centrality of ‘English’ by using language to signify difference while employing a sameness which allows it to be understood. It does this by employing language variance, the ‘part’ of a wider cultural whole (...).

Ce qui est toutefois crucial dans le texte des *Crapauds-brousse*, c’est le fait que ces termes ‘africains’ soient traduits en français. Or, toujours d’après Ashcroft, Griffiths et Tiffin, c’est justement la discordance entre le mot démarqué et sa traduction qui symbolise, de manière métonymique, la différence d’expérience culturelle que le texte cherche à représenter. Car il y a toujours une distance, un silence, une part de non-dit, de non *traduit*, entre un mot et son équivalent dans une autre langue. Cette discordance est effectivement formulée à plusieurs reprises dans *Les crapauds-brousse* : certaines notes traduisent de manière explicitement approximative, par la formule « sorte de... ». Ainsi, par l’intermédiaire des signes paratextuels que sont les notes de bas de pages, la scène d’énonciation réelle du texte, celle sur laquelle se situe l’auteur, pénètre

¹⁵⁵ Voir chapitre I

¹⁵⁶ Voir aussi l’analyse que fait Gyasi du français des *Crapauds-brousse*, notamment des expressions et des tournures de phrases signalant l’influence de la langue peule sur l’écriture du texte. (Gyasi, 2006, pp. 99-108)

¹⁵⁷ Voir pp. 17, 23, 24, 26, 27, 40, 47, 49, 54, 63, 67, 69, 70, 73, 84, 87, 149, 156, 163, 167, 168, 171, 175, 176

¹⁵⁸ Ashcroft e.a., 1989, pp. 59-66.

littéralement l'univers du texte, et s'y trouve représentée. Les mots non français en italiques et les notes de traduction signalent le positionnement de l'auteur du texte entre deux univers symboliques. Ils contribuent à localiser le texte, à le brancher sur un univers socioculturel propre – celui de la Guinée (post-)coloniale – et à le démarquer de l'univers français.

En même temps, ces marques textuelles et paratextuelles révèlent l'hétérogénéité de la co-énonciation : l'énoncé est destiné à la fois à un interlocuteur autochtone – premier visé par la critique sociopolitique du texte – et à un interlocuteur français, auquel les éléments 'typiques' doivent être expliqués. On a dit que le lectorat effectif des *Crapauds-brousse* était principalement français, et même parisien.¹⁵⁹ Les notes et traductions inscrivent ainsi dans le texte la position de l'auteur postcolonial,

whose gaze is turned in two directions, stands already in that position which will come to be occupied by an interpretation, for he/she is not the object of an interpretation, but the first interpreter. Editorial intrusions, such as the footnote, the glossary, and the explanatory preface, where these are made by the author, are a good example of this. Situated outside the text, they represent a reading rather than a writing, primordial sorties into that interpretative territory in which the Other (as reader) stands.¹⁶⁰

Cependant, on ne peut ignorer qu'en traduisant les mots et expressions locales, l'instance énonciatrice fait de l'univers culturel français l'univers de référence, de la réalité. Le texte marque donc bien sa différence, mais désigne en même temps la culture française comme étant la norme. On retrouve une ambiguïté discursive comparable dans le traitement de l'espace énonciatif.

Espace énonciatif

Jean-Marc Moura signale que « [l']œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation: c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales ou postcoloniales. »¹⁶¹ La visibilité d'un espace d'énonciation spécifique empêche en effet l'intégration pure et simple de l'écriture à l'espace géographique, et par suite socioculturel, européen.¹⁶²

Dans *Les crapauds-brousse* aussi, l'espace de l'énonciation est mis en exergue, et en particulier les particularités de cet espace qui le distinguent de celui de la culture dominante – française donc. L'espace de l'énonciation est d'autant plus visible que c'est avec lui que s'ouvre le texte. On doit reciter ici l'ouverture du récit, qui comporte notamment une description des lieux de l'action, de la misère de ces lieux, mais aussi, de manière significative, de leur 'tropicalité' :

Qu'importe ! Si en un clin d'œil un orage couvre la ville ployant les arbres sous son souffle, les arrachant bien souvent, emportant des toits, sapant des murs. Qu'importe ! Si des pluies

¹⁵⁹ Sur le lectorat probable des *Crapauds*, voir la première section du chapitre

¹⁶⁰ Ashcroft, Griffiths and Tiffin, 1989, p. 61

¹⁶¹ Moura, 1999, p. 129

¹⁶² Moura, 1999, p. 129, Ashcroft e.a., 1989, pp. 9-11

diluviennes inondent les maisons, recouvrent les rues (...). Qu'importe si ce sont les brûlures poignantes du soleil qui donnent leur part de douleur à cette ville de tous les maux ! (p. 11)

Les références faites ici aux forces de la nature, à l'orage « arrachant des arbres », « emportant des toits », aux « pluies diluviennes », aux « brûlures poignantes du soleil », évoquent le climat tropical de l'espace du récit, et surtout son exotisme – pour un lectorat français. Cette description rappelle l'imagerie coloniale classique des lieux 'sauvages', livrés aux forces de la nature, par opposition à l'espace européen civilisé, soumis au contrôle de la culture humaine.¹⁶³

Dans la suite du texte, la narration offre souvent une grande visibilité aux lieux servant de décor aux actions et aux personnages. J'ai cité plus haut également la description de la ville où travaille Diouldé (pp. 19-20). Ce passage offre l'image d'un espace problématique, et cette image a valeur métonymique : elle signifie la désagrégation du pays tout entier, voir même de l'ensemble des sociétés africaines post-coloniales. L'« engrenage sans fin » des habitations délétères de la ville symbolise en fait celui de la Guinée post-indépendance.

Le premier chapitre se termine par l'évocation du village natal de Diouldé, ce qui permet la description des coutumes locales traditionnelles entourant les naissances. (pp. 25-28) L'inscription locale de cet espace, et sa distance par rapport à l'espace culturel français, sont établies, entre autre, par des mots tels que « case », « griot », « petit lit en terre », « guérisseur ». Le village d'origine de Diouldé est à nouveau évoqué au deuxième chapitre. Il constitue alors le décor de son enfance, mais symbolise également l'univers des traditions rendues obsolètes par la domination culturelle occidentale. De ce point de vue, il est intéressant de noter que cet espace de la tradition est lui-même mis à distance dans le texte : Diouldé a quitté son village natal et se refuse à y retourner. La distance géographique entre Diouldé et cet espace traditionnel est en outre mise en exergue par le fait que son père, qui est resté, lui, au village, n'est présent dans le récit premier qu'au travers de ses lettres, qui symbolisent les difficultés de communication entre les deux hommes. La mise à distance de l'espace du village d'origine peut être lue comme symbolisant la distance culturelle entre l'auteur des *Crapauds-brousse*, intellectuel occidentalisé, et l'espace de sa propre enfance. Elle rejoint en outre la manière dont le texte se démarque, par l'usage de l'ironie, du discours célébrateur des traditions africaines précoloniales.¹⁶⁴

¹⁶³ Sur l'esthétique et le discours de l'exotisme dans les traditions littéraires occidentales, voir notamment Moura, 1992, 1998, 2003.

Il est toutefois intéressant de rappeler, comme le fait Bernard Mouralis, que le texte exotique fut, dans les traditions littéraires occidentales, un lieu privilégié d'affirmation de la différence culturelle. D'après Mouralis, « c'est par le biais de l'exotisme qu'une culture commence à prendre conscience qu'elle n'est plus seule au monde et qu'elle peut tirer plaisir et profit en contemplant d'autres horizons que ceux qui avaient été jusque-là les siens et en prêtant l'oreille à d'autres voix que la sienne même si celles-ci sont en partie le fruit de son imagination. Cette rencontre constitue un choc générateur de doutes. » (Mouralis, 1975, p. 66)

¹⁶⁴ Voir plus haut, la section « Modernité versus tradition »

Un autre espace frappant est celui qui sert de décor à la fin du récit, c'est-à-dire à la fuite de Râhi et de Kandia. (pp. 168-185) Dans les trois derniers chapitres, l'espace dans lequel évoluent les personnages fait l'objet de descriptions particulièrement imagées, évoquant là aussi leur 'tropicalité'. Le texte met en scène un paysage de « forêt touffue de bambous » dans laquelle « [s]euls les fauves [s]'aventuraient. (p. 168) Les personnages s'enfoncent ensuite dans une « brousse » pleine de « lianes, de plantes épineuses », « dense et hostile, perfide et épouvantable ». (p. 168-9). Plus loin encore, ils rencontrent « des hordes de singes, de cynocéphales ou de chimpanzés » alors qu'ils pénètrent un univers de plus en plus inhospitalier : [i]mmobile mais grouillante, prenante et effroyable, la brousse était partout, brutale et inhumaine... » (p. 169) Outre qu'il soit explicitement tropical, l'espace décrit ici frappe par son hostilité. Encore une fois, on retrouve dans cet extrait l'imagerie classique de l'espace africain indompté et dangereux pour l'homme.

Le traitement de l'espace dans *Les crapauds-brousse* révèle donc une préoccupation couramment identifiée dans les études littéraires postcoloniales : l'ancrage de l'énonciation du texte dans un contexte spécifique, aussi bien géographique que culturel, et la mise à distance de l'espace et de la culture hégémoniques – ceux de la France. Toutefois, l'espace géographique et culturel français est posé comme espace de référence. En outre, l'espace guinéen se trouve en quelque sorte lui-même mis à distance par le texte, par l'utilisation des clichés de l'exotisme et de l'imagerie coloniale dans ses descriptions, qui en font un espace hostile et étrange/r. Les éléments du paratexte analysés ci-dessous, et notamment la quatrième de couverture, mettent également en exergue l'altérité et l'exotisme de l'espace de l'énonciation mise en scène dans le texte.

Ethos prédiscursif

On peut reprendre ici la distinction classique entre ethos discursif, construit par le locuteur à travers son discours, et ethos prédiscursif ou préalable, qui est l'image que le récepteur se fait du locuteur avant sa prise de parole.¹⁶⁵ Dans le cas d'un roman, l'ethos prédiscursif équivaut à ce que le lecteur sait ou attend du texte avant de le lire, par exemple parce qu'il connaît déjà l'auteur. La manière dont le texte est présenté en participe également, par exemple les différentes indications paratextuelles et éditoriales – titre, sous-titre, préface, quatrième de couverture, organisation du texte, etc.¹⁶⁶ Chacun de ces éléments contribue à situer, préalablement à la lecture, l'ethos responsable de l'énonciation du texte. Monénembo est inconnu du public au moment de la parution des *Crapauds-brousse*. 'L'extérieur' du roman, que j'examine ici, fournit cependant au lecteur un certain nombre de signes qui lui permettent de se représenter, avant la lecture, l'énonciation du texte, ses caractéristiques, et notamment son positionnement culturel.

¹⁶⁵ Voir par exemple Amossy, 1999, pp. 147-8

¹⁶⁶ Voir Genette, 1987, pour une analyse exhaustive des indications paratextuelles et de présentation des textes littéraires, et de leurs effets sur le lectorat.

La première marque du positionnement culturel du texte est son titre : *Les crapauds-brousse* fait référence – comme indiqué en quatrième de couverture – à une « légende peuhl ». ¹⁶⁷ La couverture comporte également une photo de l’auteur et une courte biographie, indiquant ses dates et lieu de naissance, le fait qu’il se soit exilé de Guinée en 1969, et qu’il prépare une thèse en biochimie. Ce sont donc surtout les éléments de la vie de l’auteur qui se retrouve(ro)nt dans l’histoire du roman qui sont ici mis en avant. Cette présentation met en exergue l’ancrage du texte dans la réalité, suggère une dimension autobiographique et l’implication personnelle de l’auteur dans le récit. Le texte proprement dit est en outre précédé d’une dédicace de l’auteur :

A la mémoire de Caro, l’enfant tourmenté que fut mon père. A Néné Mbo, ma grand-mère chérie. A la Guinée, la petite terre qui m’a donné le jour ... et la nuit.

Vient ensuite une sorte d’avis, ou préface, également de l’auteur :

Les lieux et les personnages de ce roman ne devraient exister que dans ma seule imagination. ¹⁶⁸

Ces éléments du paratexte contribuent, de la même manière que les indications éditoriales, à rapprocher l’auteur réel de l’instance énonciatrice du texte, et donc à rapprocher la scène d’énonciation réelle de celle mise en scène dans et par le texte. L’image qui se dessine au travers de ces multiples indications entourant le texte est celle de l’auteur ayant lui-même souffert, ayant vécu le traumatisme de la dictature et de l’exil, et cherchant, par l’écriture, à témoigner d’une injuste réalité. L’identité africaine de l’auteur est en outre clairement établie.

La visibilité de la personne de l’auteur réel à travers le paratexte doit être rapprochée de la remarque faite au premier chapitre de cette étude au sujet de la dimension représentative des écritures migrantes, et de l’importance, pour la lecture des textes ainsi catégorisés, de considérations non littéraires. ¹⁶⁹ L’encadrement éditorial et paratextuel des *Crapauds-brousse* invite à lire le texte comme document sur l’Afrique, tout comme les littératures migrantes sont lues comme documents sur le phénomène

¹⁶⁷ Le texte de la quatrième commence ainsi: “Une légende peuhl veut qu’à l’origine du monde l’être préféré de Dieu, celui promu à la perfection physique et spirituelle, soit le crapaud. (...) L’intellectuel africain serait-il une sorte de crapaud?”

¹⁶⁸ Ce n’est d’ailleurs certainement pas un hasard si cette préface ressemble à d’autres, précédant d’autres textes de romanciers africains à la même époque : “Toute ressemblance avec des noms de personnes ou de lieux déjà existants est purement fortuite.” (Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, 1968); “Toute ressemblance avec des événements passés, des personnages réels ou des contrées connues, est totalement illusoire et, en quelque sorte, doit être considérée comme regrettable.” (Mongo Béti, *Remember Ruben*, 1974); “Ce présent ouvrage ne veut être pris pour autre chose qu’un travail d’imagination. Notre cher et beau pays n’a fécondé, façonné que des femmes et des hommes dignes de notre estime, de notre confiance absolue pour être à la place qu’ils occupent même momentanément. Ces femmes et ces hommes de notre cher SUNUGAL sont au dessus des médiocres types campés dans ce livre (...).” (Ousmane Sembène, *Le Dernier de l’Empire*, 1981)

¹⁶⁹ Voir chapitre I, la section sur la migration.

sociétal de l'immigration. On voit bien que cette manière d'aborder le texte est réductrice et diminue, aux yeux du lectorat occidental, sa valeur proprement littéraire.

Le descriptif éditorial, en quatrième de couverture pour l'édition du Seuil, indique :

Extraordinaire roman d'aventures africaines, d'abord, critique sociale, politique, très cocasse et « décapante », ce livre est aussi la transcription, dans un français travaillé par le verbe africain, des sortilèges que nous pensions connaître. Musique, danse, sorcellerie, palabre, sang : Tierno Monénembo nous lance un miroir de son continent comme un autre soleil, une Afrique nouvelle, étonnante.

Ce commentaire convoque des éléments de divers discours tenus sur les littératures africaines francophones, depuis leur émergence, et notamment les classiques images de l'altérité mystérieuse – « aventures », « sortilèges », « sorcellerie », « sang », « son continent » – et de l'exotisme – « danse », « palabre », « soleil ». On trouve des éléments semblables dans la préface à la traduction anglaise des *Crapauds-brousse* déjà citée :

[Camara Laye and Tierno Monénembo] are both deeply indebted to their native culture, customs and beliefs, and use many native words, proverbs and idioms to create that special, poetic French of West African writers.

Ce commentaire convoque lui aussi les discours classiques de l'altérité et de l'exotisme issus de l'époque coloniale, renvoyant à l'image coloniale classique de l'Afrique étrangère, mystérieuse et sauvage.

Ce qui frappe par ailleurs dans ces présentations éditoriales, c'est la séparation établie entre l'énonciation responsable du texte et son lectorat. La quatrième de couverture de l'édition du Seuil parle en effet d'un « [e]xtraordinaire roman d'aventures africaines (...) », à travers lequel « Tierno Monénembo *nous* lance un miroir de *son* continent (...), une Afrique nouvelle ». (Je souligne) Si l'on devait répondre à la question classique, lorsqu'il s'agit de situation d'énonciation, « qui parle, et à qui ? », on aurait donc peu de difficultés. L'énonciation responsable du texte, et l'espace dont elle émerge, sont présentés d'emblée comme étrangers, lointains. Africains. Le récepteur de l'énoncé, ou co-énonciateur, est le « nous » qui n'a pas besoin d'être explicité, le *nous* qui n'est pas l'*Autre*. Il apparaît donc ici comment le texte se trouve à priori situé à distance de l'espace géographique et culturel du lectorat présumé du roman – le lectorat français. Or, à en juger par le relatif bon accueil fait, en France, aux *Crapauds-brousse*, ce positionnement semble constituer la bonne distance par rapport au centre, distance à laquelle le texte conserve son extériorité et son étrangeté, mais devient visible, et lisible.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Sur cette notion de « bonne distance », voir Casanova, 1999, p. 218.

5. Conclusion

Les crapauds-brousse est devenu un classique des littératures africaines francophones. S'il fut le texte le mieux reçu de Tierno Monénembo, c'est probablement parce qu'il répondait le mieux aux attentes de la scène littéraire dont il participait. *Les crapauds-brousse* illustre d'une part l'attitude critique des écritures africaines, dans les années 1970, vis-à-vis des régimes politiques des pays nouvellement indépendants. Parallèlement, la lecture du texte depuis la perspective postcoloniale a montré qu'il témoignait de la situation de dépendance des littératures africaines francophones par rapport à la scène littéraire française – du moins à l'époque de sa parution. L'analyse effectuée ici, en combinant l'approche scénographique et les théories postcoloniales, m'a permis de mettre au jour de manière précise ce double positionnement. En effet, ces deux perspectives critiques, rarement utilisées ensemble, partagent pourtant une même préoccupation : cerner l'espace de parole que le texte crée et s'attribue, son positionnement propre, et la manière dont ce dernier est déterminé par les enjeux relationnels de la scène d'énonciation « réelle » du texte : son contexte.

L'analyse rapprochée du texte a ainsi révélé que l'espace énonciatif mis en scène dans *Les crapauds-brousse* se caractérisait par sa marginalité, et ce vis-à-vis de deux espaces différents : la société guinéenne et l'espace France. Dans le cas de la société guinéenne, la position en marge résulte de la posture pamphlétaire de l'énonciation, qui implique le retrait hors de la société pour en dénoncer le désordre. Elle renvoie en outre, bien entendu, à l'exil de l'auteur au moment de la rédaction du texte. Dans le cas de l'espace France, la marginalité de l'espace du texte traduit la situation périphérique des littératures africaines francophones par rapport à la scène littéraire française. Dans ce cadre, l'élément le plus frappant du texte est sa reprise de certains clichés de l'imagerie exotique dans ses descriptions de l'espace africain. Ces descriptions, associées à des indices paratextuels tels que les traductions vers le français de termes locaux et l'encadrement éditorial, posent l'espace France comme espace de référence, en même temps qu'elles le mettent à distance. Le texte signale ainsi clairement son extériorité et sa dépendance vis-à-vis d'un centre – géographique, culturel, institutionnel –, où il sera reçu et jugé.

3. Parole/s périphérique/s: *Un rêve utile*

I have lived that moment of the scattering of the people that in other times and other places, in the nations of others, becomes a time of gathering.
Bhabha, 2006, p. 199

Un rêve utile paraît en 1991 et est le troisième roman publié de Tierno Monénembo.¹⁷¹ J'examine ce texte à partir du concept d'écriture migrante, dont j'ai discuté dans le premier chapitre. *Un rêve utile* est en effet centré sur l'idée d'une conscience *autre*, et constitue une tentative pour exprimer cette altérité au travers de l'écriture littéraire.

Les crapauds-brousse, analysé dans le chapitre précédent, mettait déjà en scène une parole périphérique par rapport à l'espace France. Cette périphéralité équivalait cependant à un état de dépendance vis-à-vis du centre, un état principalement subi. La parole mise en scène dans *Un rêve utile* revendique, elle, son identité migrante, et sa périphéralité par rapport à l'identité nationale française. La mention de clôture du texte, par exemple, met en avant le nomadisme de l'auteur : il y est en effet spécifié que le texte a été écrit en divers endroits du monde, « Rabat-Honfleur-Bayeux-Caen ». Cette 'signature' constitue une première indication – même si elle n'apparaît qu'en toute fin de texte et que formellement, elle lui est extérieure – de la scène d'énonciation réelle dont émerge ce texte : celle de la migration, de l'écrivain en mouvement, ou en errance.¹⁷² *Un rêve utile* marque en outre un moment d'évolution dans l'écriture de Monénembo. La critique souligne de manière unanime la complexité de ce texte, que

¹⁷¹ La mention de clôture du texte indique que le texte a été rédigé entre 1985 et 1986. Entre *Les crapauds-brousse* et ce troisième roman est paru, en 1986, *Les écailles du ciel*, couronné par le Grand prix de l'Afrique noire.

¹⁷² Elle contribue par là à la formation d'un ethos prédiscursif (sur ce concept, voir le chapitre II) : la mention invite le lecteur à se faire une certaine image de l'auteur du texte, image qu'il – le lecteur – sera tenté d'imprimer à l'énonciation du – mise en scène dans le – texte. On pourrait également parler ici d'ethos *postdiscursif*, puisque la mention dont il est question se trouve en toute fin de texte. Si l'on suppose alors que le lecteur ne la découvre qu'après avoir lu le texte, on peut imaginer qu'elle lui confirme l'image de l'énonciateur du texte, plutôt qu'elle ne la suggère préalablement à la lecture.

certains perçoivent même comme un imbroglio narratif. Or, cette complexité formelle signale l'engagement de l'écriture sur le sujet de l'identité culturelle à l'ère postcoloniale, marquée notamment par les grands mouvements d'immigration économique depuis les régions dites émergentes, vers les pays industrialisés occidentaux. Je montrerai dans ce chapitre que la mise en scène d'une énonciation perturbée porte et exprime la vision du texte non seulement sur la réalité de l'immigration africaine en France, mais également sur l'idée d'appartenance et d'identité nationale à l'époque contemporaine.

Contexte

1. Écriture im/migrante¹⁷³

Discours migrant

Les littératures africaines europhones se sont toujours préoccupées des problématiques du déplacement et du déracinement, notamment au travers des thèmes spécifiques des diasporas africaines et de l'exil politique.¹⁷⁴ Le thème de l'immigration/migration, cependant, se réfère à, et s'inscrit dans un contexte géopolitique particulier, celui de la mondialisation de l'ère post-coloniale, et des flux d'immigration massifs vers les pays occidentaux industrialisés.¹⁷⁵ Comme je l'ai dit dans le premier chapitre de cette étude, le domaine des études littéraires postcoloniales a développé un intérêt particulier pour les littératures centrées sur ce thème contemporain – catégorisées alors comme « écritures migrantes » ou « de l'immigration ». Elles sont lues et étudiées depuis une perspective postmoderniste et déconstructionniste, hégémonique au sein des études postcoloniales, en tant qu'elles transgressent les affiliations « traditionnelles » de la modernité – nationales, culturelles, linguistiques, etc.¹⁷⁶ Selon ce discours critique, le sujet im/migrant jouit en effet d'une position privilégiée pour déceler et rendre visibles les lacunes, les contradictions et les illusions des (politiques d') appartenances produites par l'Occident impérialiste, et qui perdurent à l'ère néo/postcoloniale. La position

¹⁷³ « Écriture migrante » est la traduction de l'expression la plus couramment employée en milieux anglophones, au sein du domaine des études littéraires postcoloniales, « migrant writing ». Comme je l'ai mentionné dans le Chapitre I, dans les études francophones on parle le plus souvent de « littérature(s) de l'immigration », tout en se référant au même discours critique et aux mêmes concepts théoriques. J'utilise ici le terme explicitement ambivalent d'écriture « im/migrante » pour montrer que je me réfère à ces deux courants critiques, qui en fait se recoupent pour une grande part.

¹⁷⁴ Voir Arndt, 2008, pp. 107-122

¹⁷⁵ Voir Chapitre 1, la section sur la migration.

¹⁷⁶ Rosemarie Buikema écrit par exemple : « (...) in line with postmodern transnational thinking, migrant literature has a specific way of thematizing and deconstructing the traditional meaning of the private and the public, the near and the far, the past and the future. Contemporary migrant literature, therefore, is best read as a sub-genre within postmodern writing and postmodern times in which the theme of dislocation and homelessness is articulated in a variety of forms. » Buikema, 2005, p. 177

marginale, périphérique, propre à la condition im/migrante, est une des métaphores les plus utilisées aujourd'hui dans le domaine des études postcoloniales : c'est depuis les marges que l'on peut le mieux cerner – et critiquer – le centre.¹⁷⁷

Les littératures africaines francophones sont elles aussi concernées par ce discours sur les écritures im/migrantes – du moins une partie d'entre elles. Un certain nombre d'auteurs s'y réfèrent et/ou y sont associés par la critique, surtout depuis les années 1990.¹⁷⁸ Le thème de l'immigration n'a certes pas complètement supplanté, ni dans les œuvres ni dans leurs analyses, celui de l'africanité, des problématiques spécifiques au sujet africain postcolonial, dont le déplacement géographique ne constitue qu'une partie. Mais ce climat intellectuel et discursif, dans lequel l'écrivain im/migrant est érigé en porte-parole du transnational et de l'hybridité culturelle, favorise une double dynamique : il est d'une part propice à la visibilité des littératures africaines francophones sur la scène littéraire occidentale et, d'autre part, il stimule l'orientation de ces littératures vers les thèmes liés au contexte de l'immigration contemporaine.¹⁷⁹

Un rêve utile doit être lu dans ce contexte littéraire et intellectuel. Dans ce chapitre, je montre d'abord comment le texte renvoie à ce cadre discursif particulier, celui des écritures im/migrantes, avant de procéder à une analyse du texte proprement dit, centrée sur la construction narrative et la problématique de la langue.

De l'Afrique en France : du Nègre à l'immigré

L'histoire¹⁸⁰ d'*Un rêve utile*, indépendamment de sa présentation narrative, peut se résumer ainsi : au début des années 1970, un jeune Guinéen, fils du ministre des finances de Sékou Touré, fuit son pays après l'exécution publique de son père. Il atterrit à Lyon où il s'inscrit à l'université. Il se lie d'amitié avec un étudiant français quelque peu excentrique, Gilles, qui lui fournit un logement temporaire et l'aide à trouver un emploi, en tant que livreur d'appareils ménagers. Quelque temps après leur rencontre, Gilles, déçu par l'élection de Giscard d'Estaing à la présidence de la République (1974), part pour la Guinée, où il reste deux ans, s'initiant aux cultes animistes avant d'être fait prisonnier par le régime et finalement extradé vers la France. Parallèlement, le jeune exilé intègre à Lyon la FEANF¹⁸¹, un mouvement politique étudiant d'obédience marxiste, dont la cause est l'émancipation et le développement de l'Ifrikya –

¹⁷⁷ Voir entre autres Spivak, 1999, p. 169-197.

¹⁷⁸ Voir Chapitre I, la section « De l'identité (africaine) »

¹⁷⁹ On doit remarquer aussi que l'intérêt du discours migrant pour la transgression des catégories normatives, des politiques centralistes et uniformisantes, fait écho à des préoccupations déjà anciennes des littératures francophones postcoloniales, dont les littératures africaines, et notamment à leurs efforts de remise en question des forces normatives dominantes au sein du système littéraire francophone. Voir Chapitre I, la section « La francophonie postcoloniale »

¹⁸⁰ Voir, sur la distinction entre "histoire", "récit" et "narration", Chapitre II, note 111.

¹⁸¹ La FEANF (Fédération des étudiants d'Afrique noire en France) est, des années 1950 à la fin des années 1970, le lieu de rencontre et d'action des militants africains communistes.

l'Afrique¹⁸². Chargé par ce mouvement de l'alphabétisation d'un groupe de travailleurs immigrés africains, il fait la connaissance de cet univers précaire de l'immigration économique, univers dont il finit par faire partie intégrante : ses propres difficultés avec le système français le poussent à s'installer au foyer des travailleurs immigrés, et à abandonner ses études. Il devient alors observateur – et narrateur – de cet univers et de ses personnages, quotidiennement attablés au café des Décines tenu par la vieille Astrid et sa fille Gaby.

En même temps que le narrateur pénètre ce nouvel univers, le texte d'*Un rêve utile* passe du thème de l'exil politique à la problématique de l'immigration, comprise comme l'immigration contemporaine, post-coloniale, des Africains vers l'ancienne métropole, et à ses difficultés propres. Nombres de clichés ou d'aspects généralement connus de cette condition sont convoqués dans le roman : le racisme de l'administration française par exemple, incarnée par le personnage de l'agent de police.¹⁸³ Les difficultés que Galant-Métro rencontre pour faire venir sa fiancée en France font référence à la politique de plus en plus restrictive du regroupement familial poursuivie par l'Etat. Le texte évoque également la colère de certains Français – notamment des Français du bas de l'échelle sociale – incarnés par le personnage Pico, face à ces nouveaux arrivants dont ils redoutent la concurrence. Ainsi Momo conclut-il, évoquant les douleurs de la condition d'immigré et la détresse de ses « frères » qui en mène certains à la folie :

Et Papa Edouard dit que ce pays-là en fera voir des choses aux frères. Ce n'est pas pour rien qu'on en croise de plus en plus en train de causer tout seuls dans la rue (...). (p.123)

On peut aussi signaler l'importance des lieux dans ce texte, ainsi que leur récurrence, qui soulignent, par contraste, le déracinement des personnages mis en scène. Les énumérations de noms topographiques en particulier, débités tout le long du roman par le narrateur central comme une litanie, donnent un caractère presque frénétique à son rapport aux lieux. De la même manière, Astrid revient chaque fois qu'elle prend la parole sur les mêmes endroits de la ville, le même pont, les mêmes rues, qu'elle nomme à chaque fois. Déracinés ou perturbés psychologiquement, les personnages d'*Un rêve utile* semblent ainsi essayer de s'ancrer dans leur environnement par la force des mots.

L'auteur fait par ailleurs un clin d'œil à un livre célèbre en France, *La valise en carton*, publié en 1984 et adapté en comédie musicale en 1986 ; il s'agit du récit exemplaire mais désuet d'une immigrée portugaise, arrivée en France avec pour seule possession une valise en carton, et ayant atteint le haut de l'échelle sociale grâce à sa détermination. Or cette histoire, sorte d'« Hollywood story », est devenue en France, à la fin des années 1980, emblématique du cliché de l'immigration réussie, reposant uniquement sur le mérite individuel. Ainsi, quand le narrateur central d'*Un rêve utile*

¹⁸² L'utilisation du nom « Ifrikya » – ancien nom arabe/berbère pour désigner l'Afrique – dans *Un rêve utile* remplit une double fonction : en premier lieu, ce terme contribue au procédé de déterritorialisation du français, dont on parlera plus loin, en ce qu'il introduit un terme vraisemblablement étranger au lecteur. Par ailleurs, Ifrikya renvoie à l'ancienneté de l'Afrique, à l'Afrique antique. Or dans ce texte il marque l'ironie du narrateur vis à vis des discours grandiloquents sur l'Afrique originelle.

¹⁸³ Par exemple pp. 24 et 82-83.

affirme être arrivé en France avec pour seul bagage une valise en carton (p. 62), le lecteur français ne peut que faire le lien avec la fameuse histoire. Le narrateur explicite d'ailleurs l'allusion, sur le ton de l'ironie :

C'est que [ma valise] est en carton : une manie qui doit tenir d'une certaine latitude méridionale (nous apprendra à naître si bas). (p. 62)

Le texte évoque ainsi l'idée d'une condition de l'immigration, dont les Africains participent mais qui ne leur est pas particulière. Cependant, ainsi chargée de signification, la valise devient alors le symbole de l'échec de son entreprise d'immigration. Car, au moment de son arrivée, il pleut, et sa valise s'effrite petit à petit au cours de ses errances dans la ville, et parce qu'il ne trouve nulle part où la poser (pp. 62 et 108-109). Ainsi contraste l'immigration africaine contemporaine avec celle des pays du sud de l'Europe, généralement considérée comme une immigration réussie.

Le phénomène actuel d'immigration africaine se trouve par ailleurs mis en contraste avec un autre moment de présence africaine en France. Les évocations récurrentes du narrateur du passage de son père à Lyon rappellent cette « époque » lointaine, ce « temps où Dogon et Massaïs subjuguèrent la Sorbonne » et où « les Nègres (...) allaient et venaient le long des quais comme des voyageurs oubliés » (p. 223). À plusieurs reprises il est fait mention – par le narrateur central et par Gaby – de cette autre époque, avant les décolonisations, à laquelle le statut des Africains en France était différent. Les deux personnages, indépendamment l'un de l'autre, emploient la même formule : « A l'époque, les Nègres n'étaient pas astreints au visa » (pp. 55-56, 212, 223). Gaby précise :

A l'époque, le Nègre n'avait pas la banalité qu'il a aujourd'hui. Maintenant, y a même plus de Nègres, y a même plus de Noirs. (p. 212)

Les Noirs d'hier sont aujourd'hui des immigrés parmi d'autres, et à ce titre leur statut est différent de celui du « nègre » exilé des années 1940 ou 1950.

Un rêve utile fait donc référence, par son contenu, à un moment de présence africaine en France particulier, celui des vagues contemporaines d'immigration économique. En cela, le texte peut être considéré comme participant des écritures im/migrantes actuelles. J'examine dans les deux sections suivantes la manière dont l'énonciation mise en scène dans le texte revendique une conscience migrante, en figurant une parole périphérique.

Texte

2. Une énonciation perturbée

Complexité

Je l'ai dit en introduction, *Un rêve utile* marque un tournant stylistique dans l'écriture de Monénembo. Avec ce troisième roman, l'auteur positionne son écriture comme postmoderne, c'est à dire réflexive, tournée sur elle-même, et qui affiche une volonté de subversion des genres littéraires traditionnels et des normes langagiales.¹⁸⁴ L'épigraphe d'*Un rêve utile*, une citation d'Antonin Artaud¹⁸⁵, indique clairement la volonté de l'auteur de positionner son texte sinon dans une tradition littéraire spécifique, du moins à la suite de tentatives antérieures pour remettre en cause les normes esthétiques traditionnellement dominantes dans le champ de la littérature française.¹⁸⁶ Dabla remarque à ce sujet – et précisément à cette époque :

Il semble aujourd'hui que l'on ne peut aborder une bonne part du roman africain francophone sans tenir compte de ses apparentements avec le nouveau roman et il n'y a rien de surprenant au demeurant dans cette situation : on peut en effet supposer que leur désir de renouveler les formes du roman traditionnel a conduit W. Sassine et les autres à s'intéresser aux initiatives transformatrices précédant les leurs (...).¹⁸⁷

La citation d'Artaud évoque notamment l'ambition subversive du mouvement surréaliste quant au langage, et, surtout dans le cas d'Artaud, les efforts d'insurrection contre la logique de la parole et de l'écriture.¹⁸⁸ Ce positionnement littéraire et la complexité du texte qui en résulte ont d'ailleurs valu à *Un rêve utile* d'être mal reçu, ou mal compris de la critique. Si Ambroise Teko-Agbo voit dans la complexité du texte un « signe de maturité dans la démarche d'écrivain [de Monénembo] », Geneviève Debeaux juge elle le roman illisible.¹⁸⁹ Les romans suivants de Monénembo, et notamment *Pelourinho* (1995), seront également jugés « difficiles » par la critique. Lylian Kesteloot écrit par exemple, à l'occasion de la parution de *Peuls* en 2004 :

Lorsqu'il écrivait il y a 25 ans déjà *Les Crapauds-brousse*, puis *Les écailles du ciel* [Monénembo] se plaçait d'emblée dans le peloton de tête des écrivains africains francophones. (...) Puis ces 'romans du chaos' s'accrochèrent bientôt avec *Un rêve Utile*, *Pelourinho*, *Cinéma*. Et son style si pur se modifia, s'enlisa, s'alourdit, au point de perdre toute sa transparence, voire son intelligibilité.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Lüsebrink et Städtler, 2004, pp. 7-8

¹⁸⁵ « Non pas de l'art mais de la RATEE de Soudan et de Dahomey »

¹⁸⁶ Le fait d'évoquer d'Antonin Artaud renvoie également aux thèmes de la folie et du voyage, de la fascination pour l'étranger.

¹⁸⁷ Dabla, 1986, p. 218

¹⁸⁸ Artaud écrit par exemple : « Je revendique le droit de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne foi l'armature, de faire sauter le carcan, (...). » (*Œuvres complètes d'Alain Artaud*, tome IV, p. 121)

¹⁸⁹ Geneviève Debeaux, Jean-Jacques Sewanou-Dabla et Ambroise Teko-Agbo, « Trois opinions sur *Un rêve utile* », In : *Notre Librairie*

¹⁹⁰ http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1048

Ce dernier commentaire semble indiquer que l'identité littéraire revendiquée par Monénembo à travers des textes tels qu'*Un rêve utile* – postmoderne, surréaliste – n'est pas reconnue comme suffisamment 'africaine' par une partie de la critique.

J'ai résumé plus haut l'histoire d'*Un rêve utile*. Cependant, seule une lecture attentive et persévérante permet de dégager cette fable du texte narratif dont elle fait l'objet. En premier lieu, le lecteur est confronté à un récit extrêmement fragmenté, au niveau chronologique mais également en ce qui concerne l'espace¹⁹¹. Le narrateur de l'histoire centrale résumée plus haut, le jeune exilé lui-même, narrateur autodiégétique, laisse son récit osciller entre différentes époques et différents lieux – principalement Lyon et la Guinée, mais ces deux espaces en comprennent d'autres, comme on le verra plus avant. D'autre part, l'histoire centrale est régulièrement interrompue par plusieurs histoires « secondaires », pour le récit desquelles le narrateur central soit laisse la parole à d'autres personnages, soit rapporte leurs propos, plus ou moins directement.¹⁹² Dans son ensemble, le texte se caractérise ainsi par de fréquentes variations au niveau de la focalisation, concernant sa nature – interne ou externe –, autant que ses caractéristiques : la focalisation interne est tantôt synchrone, tantôt rétrospective, et, si elle est fixe pour la plus grande partie du texte – le point de vue est celui du jeune exilé –, elle peut cependant varier, et est parfois également multiple – le séjour de Gilles en Guinée est raconté par Gilles lui-même, mais est repris de manière ostensible par le narrateur central, qui met en doute la « vision » de son compagnon.¹⁹³

Toutes les techniques et stratégies narratives mises en œuvres dans *Un rêve utile* – alternances focales, rétropections, enchâssements des récits, etc, sont courantes dans la tradition romanesque française.¹⁹⁴ Mais elles sont en général employées à fin de manipuler le lecteur, et ne doivent donc pas être trop visibles. En tout état de cause, elles ne doivent pas perturber la lecture, ce qui revient à dire qu'elles ne doivent pas apparaître au lecteur en tant que techniques narratives. J'entends en effet par perturbation le phénomène qui intervient lorsque le lecteur est sorti malgré lui de l'univers fictionnel du récit, par exemple quand il prend conscience du travail d'écriture derrière le récit.¹⁹⁵ Or ici, c'est précisément cet effet qui est obtenu : les techniques narratives ont une plus grande visibilité que l'histoire elle-même, et le lecteur ne peut qu'être conscient de cette volonté qui sous-tend le texte : en perturber la lecture. Dans la section suivante, j'examine d'abord les modalités particulières d'énoncé de l'histoire

¹⁹¹ D'après Bal, au cours de l'opération par laquelle une « histoire » devient « texte narratif », « les lieux bénéficient d'une distribution de traits distinctifs pour devenir *espace*. » (Bal souligne). Bal, 1977, p. 8.

¹⁹² On verra plus loin quels rapports ces histoires secondes entretiennent, du point de vue de la narration, avec l'histoire centrale.

¹⁹³ Voir p. 237

¹⁹⁴ Genette parle de « notre tradition littéraire », qu'il définit comme « occidentale » et dont il postule qu'elle « s'inaugure au contraire [du récit folklorique] par un effet d'anachronie caractérisé (...) ». D'après lui, « l'anachronie (...) [est] l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire. » (Genette, 1972, pp. 79-80)

¹⁹⁵ Fraisse et Mouralis définissent le phénomène de perturbation littéraire comme le brouillage de la communication littéraire, notamment lorsque l'auteur et lecteur d'un texte ne partagent pas les mêmes codes (linguistiques, esthétiques, culturels, etc.). (Fraisse et Mouralis, 2001, pp. 62-66) On verra que cette forme de perturbation est également caractéristique d'*Un rêve utile*.

centrale d'*Un rêve utile*. J'expliquerai ensuite comment les histoires secondes s'articulent autour d'elle.

Fragmentations

L'histoire centrale, je l'ai dit, n'est pas racontée de manière linéaire. Plutôt que de suivre un ordre – chronologique ou spatial –, elle est découpée en différentes scènes. J'emploie ici le terme « scène » pour désigner un ensemble d'éléments de l'histoire – événements, actants, lieux, situation temporelle et durée – formant une unité constitutive de l'histoire dans son ensemble. En outre, ce terme, qui rappelle le vocabulaire cinématographique, souligne le caractère visuel du texte narratif : la plupart des scènes s'inscrivent dans un espace particulier, dont le caractère visuel est assuré soit par la présence dans le récit de segments descriptifs, soit par l'insistance sur les noms topographiques.¹⁹⁶ Or si le respect d'un ordre quelconque n'apparaît pas immédiatement, une lecture attentive révèle que la succession des scènes progresse en suivant une ligne chronologique inversée : le récit commence alors que le narrateur est à Lyon, au café des Décines, entouré d'Astrid et des immigrés africains. Petit à petit, son passé en Guinée, et notamment les circonstances de son départ, sont dévoilés. Cependant ce mouvement d'inversion de l'ordre chronologique n'est pas immédiatement perceptible car il ne s'agit pas d'une progression linéaire. En effet le texte d'*Un rêve utile* est fortement marqué par des répétitions, qui donnent à la narration un caractère cyclique. Les différentes scènes constituant l'histoire centrale sont racontées plusieurs fois, et ce phénomène de récurrence est mis en exergue par des répétitions de mots, de noms, ou de phrases entières.

Afin de faciliter l'exposé, j'explicite l'organisation du texte à l'aide du tableau suivant, dans lequel les différentes scènes sont numérotées selon l'ordre chronologique – et donc dans l'ordre inverse de leur manifestation dans le texte :

Séquences	Espace	Manifestations dans le texte (numéros de pages)
S0 ¹⁹⁷ : Père du narrateur à Lyon dans les années 1950	Lyon	55-56 ; 96-97 ; 223-226
S1 : Souvenirs d'enfance en Guinée	École, train de Fria	41-42 ; 49-50 ; 55 ; 97-99
S2 : Exécution du père à Conakry	Pont de Conakry, presque île	32-34 ; 35 ; 36-37 ; 39 ; 42 ; 53 ; 66 ; 90-103 ; 189-195
S3 : Fuite du fils	Trajet du camion vers le	196-198 ; 154-166

¹⁹⁶ Sur les différentes techniques narratives de mise en scène de l'espace, et notamment les "affinités entre techniques littéraires et cinématographiques, voir Chatman, 1978, pp. 96-107

¹⁹⁷ Je numérote cette scène 0 car elle ne fait pas partie de l'histoire du narrateur stricto sensu : il reconstitue une époque et des événements qu'il n'a pas vécus, et qui précèdent sa naissance.

	Sénégal, passage dans la brousse	
S4 : Arrivée à la gare de Lyon-Perrache	Gare, consigne	43-45 ; 57-61
S5 : Demande de logement au Crous et rencontre avec Gilles	Noms topographiques (rues, places)	61-64
S6 : Séjour de Gilles en Guinée	Village de Diéké, prison	199-207 ; 218-223 ; 235-246
S7 : Installation à Lyon, premières livraisons, mouvement politique, rencontre des immigrés du foyer.	Noms topographiques (rues, quartiers)	107-121 ; 128-154 ; 167-174 ; 183-189
S8 : Epoque la plus actuelle	Lyon (noms topographiques, ponts, gare de Perrache), Décines, Mokolo	1-31 ; 34 ; 35-36 ; 37-38 ; 40-41 ; 43-44 ; 46 ; 50-53 ; 56 ; 65 ; 66-89 ; 91 ; 94 ; 101 ; 121-127 ; 174-182 ; 227-235 ; 247-252

On mesure ici à la fois le degré de fragmentation de l'histoire telle qu'elle est prise en charge par le texte.

Il est important de remarquer que le respect de l'ordre chronologique – inversé – ne s'applique pas rigoureusement à l'ordre de manifestation des scènes dans le texte ; il concerne en fait l'ordre de dévoilement des événements ayant conduit à la situation actuelle du narrateur, et donc des informations nécessaires à la reconstitution de l'histoire par le lecteur. On le voit à la lecture du tableau, les différentes scènes constituant l'histoire centrale sont reprises plusieurs fois par le récit. Or, chaque reprise fournit des informations supplémentaires, jusqu'à ce que finalement la scène soit racontée dans son ensemble et que sa signification pour l'histoire apparaisse. Ce mécanisme est particulièrement visible pour S2 et S3 : S2 revient régulièrement dès le début du texte, mais l'essentiel des événements qu'elle contient – l'exécution du père – n'est dévoilé qu'à la fin, pp. 189-195. De même pour S3 : le récit de la fuite du fils apparaît pour la première fois p. 154, mais il commence par la fin, la fuite elle-même. Le rapport de cause à effet entre S2 et S3 n'est dévoilé que plus tard – pp. 196-198 – et ce n'est qu'à ce moment-là que la totalité des événements de Guinée, et donc l'histoire du narrateur central dans son ensemble, peuvent être reconstitués par le lecteur.

La scène numéro 6 – le séjour de Gilles en Guinée – occupe dans cette construction une place spécifique, qui concerne son positionnement par rapport aux autres scènes du récit. En effet le séjour de Gilles n'est raconté que dans la toute dernière partie du texte, après le récit¹⁹⁸ de l'exécution du père, offrant ainsi tardivement la dernière pièce du puzzle que forme le texte d'*Un rêve utile*. Le récit guinéen de

¹⁹⁸ Dans le sens d' « énoncé narratif », voir note 3

Gilles, introduit par la phrase « Gilles jouait alors de la guitare » (p. 199), explique et répond à la scène d'ouverture du texte, introduite elle par la phrase « Gilles ne joue plus de la guitare. » (p. 11)

Les scènes numérotées 0 et 1, quant à elles, occupent une place particulière dans le texte, et ne paraissent pas être soumise à un ordre, du moins pas chronologique. Elles se situent hors de l'histoire de la fuite du narrateur et de son installation à Lyon, même si on peut les situer chronologiquement par rapport à cette histoire.

Outre son caractère fragmenté, le développement de l'histoire centrale est en plus continuellement interrompu par quatre histoires secondaires¹⁹⁹ : celle d'Astrid, témoin malgré elle des plongeurs successifs de Gilles dans les eaux du Rhône, celle de Galant-Métro attendant en vain sa fiancée africaine, celle d'Oncle Momo et de sa court à l'étudiante Aline, et enfin celle de Gaby, mariée au sortir de la seconde guerre mondiale au soldat africain Toussaint, amnésique, et de leur fils difforme Dexter. La manière dont ces différentes histoires sont articulées à l'histoire centrale constitue un des aspects les plus originaux d'*Un rêve utile*. Le texte suggère en effet que le narrateur autodiégétique de l'histoire centrale est régulièrement interrompu dans ses évocations du passé par les voix des personnages qui l'entourent. Ainsi le dévoilement de son histoire est-il ralenti par l'irruption d'histoires intercalées, qui elles aussi se développent par bribes, sur le mode de la fragmentation et de la répétition. Ces interruptions se produisent selon deux modèles :

- Elles peuvent être introduites par le narrateur central : il interrompt alors le cours de ses réminiscences pour parler d'un personnage présent autour de lui, et souvent lui cède ensuite la parole. Dans l'exemple suivant, les premiers points de suspension marquent le passage du récit des souvenirs du narrateur principal (S2) à l'histoire de Galant-Métro et de la fiancée qui doit le rejoindre en France. Les seconds points de suspension marquent le changement de voix narrative, le narrateur premier laissant la parole au personnage Barry Europe :

(a) Coco-Taillé me pousse rudement vers le pont. Tu n'as jamais vu une femme ? ... Je l'ai vue qu'il dit, Barry Europe, son même village qui la connaît aussi, depuis qu'elle n'était pas plus grande qu'un plan de taro ... Eh toi, Galant-Métro, je crois que le visage que j'ai aperçu dans le bus n° 12 n'appartient à personne sinon à Hâwa, je peux le jurer sur la tombe du prophète même. Je l'ai vu de loin, mais Hâwa, je pourrais la reconnaître parmi mille, même en temps de déluge. (pp. 80-1)

- Dans la grande majorité des cas, les interruptions de l'histoire centrale ne sont pas introduites explicitement, et ne sont signalées que par des points de suspension. La tâche est alors laissée au lecteur de percevoir l'interruption – et le changement de voix narratrice. La première interruption du texte suit ce modèle :

(b) Et puis, toutes ces histoires de fleurs, de chamelle, de voyage et de trempette le concernent-elles encore vraiment ? ... Vraiment ? Quelle question ! L'infâme qui en doute je lui ôte les agottiaux corbleu ! Ca lui apprendra à vouloir chansonner une *septuagénnaire*. (pp. 17-18)

¹⁹⁹ Ces métarécits entretiennent un rapport explicatif avec le récit premier.

Les points de suspension marquent ici le passage de la voix du narrateur central à celle d'Astrid. Formellement, et du point de vue de la narration, ce qu'on appelle ici « histoires secondaires » semblent ainsi former deux phénomènes distincts : dans l'exemple (a) l'histoire de Barry et de Galant-Métro est de toute évidence intégrée au récit du narrateur, et constitue donc un récit subordonné au récit principal. L'acte énonciatif est ici constitué des mots « qu'il dit, Barry Europe », et l'introduction du récit second correspond donc au schéma : le narrateur *dit* qu'un autre personnage *dit* que, etc. Dans l'extrait (b) par contre, cette étape énonciative est absente²⁰⁰, et le changement de narrateur n'est pas explicité. Le récit d'Astrid paraît ainsi se situer sur le même plan que le récit principal, et donc entretenir un rapport de coordination avec lui – ce qui n'est pas le cas : on verra plus loin que les récits d'Astrid et d'Oncle Momo constituent eux aussi des récits seconds subordonnés au récit principal.²⁰¹ Ce phénomène qu'on peut qualifier d'effacement énonciatif, et qui concerne surtout le début du texte, a pour résultat que les modes d'agencement des récits entre eux – notamment la relation de subordination entre le récit central et les métarécits – n'est pas mis en relief, et doivent être reconstitués par le lecteur.

Une autre particularité du texte est le fait que le passage des réminiscences du narrateur central aux histoires secondaires s'opère le plus souvent autour d'un mot, comme dans les deux extraits respectivement autour des mots « femme » et « vraiment ». Ce procédé traduit l'idée que le narrateur est interrompu dans ces pensées par les conversations qui l'entourent, et qui s'imposent brutalement à lui par le hasard d'un mot. Inversement, un mot particulier peut déclencher l'évocation du passé par le narrateur, et le soustraire ainsi tout d'un coup à son environnement immédiat. Un des déclencheurs les plus notables – de par sa récurrence – de ces sauts narratifs est l'évocation du pont : lorsque Astrid mentionne le pont, à Lyon, duquel Gilles a plongé quelques jours plus tôt, le texte repasse brutalement au narrateur central, qui évoque lui le pont de Conakry où son père a été exécuté. L'apparition du mot « pont » fait ainsi basculer le texte d'Astrid au jeune exilé guinéen, et donc du présent à Lyon, au passé en Guinée, sans autre transition que des points de suspension. (voir pp. 31, 53, 92, 189) Un déclencheur analogue est l'évocation du bruit de train, qui permet au texte de passer de la gare routière de Lyon au souvenir du train de Fria en Guinée, et aux souvenirs d'enfance du narrateur central. Ici encore le saut d'une pensée à une autre se fait de manière associative, aussi bien à l'intérieur des pensées d'un narrateur qu'entre les pensées de deux narrateurs distincts. (pp. 43, 47, 80) L'auteur ironise d'ailleurs explicitement sur cette technique d'association d'idées, et use parfois de jeux de mots pour passer d'une idée à une autre, ou même d'un narrateur à un autre (voir par exemple pp. 91, 123).²⁰²

²⁰⁰ On verra plus loin que l'acte d'énonciation n'est cependant pas absent dans ce procédé, même s'il n'est pas explicité.

²⁰¹ Voir à ce sujet l'étude de Bal sur le roman *Le vice-consul* de Marguerite Duras, dans : Bal, 1977, pp. 61-85

²⁰² Cette technique narrative a également des conséquences pour le traitement et la signification de l'espace dans le texte. On l'a vu, les différentes scènes constituant le(s) récit(s) accordent une place

3. Esthétique de la migrance

Polyphonie et parole spontanée

La construction narrative d'*Un rêve utile*, examinée dans la section précédente, est sans doute l'élément le plus frappant du texte. Elle traduit d'abord le thème de la mémoire traumatisée, et notamment de la douleur de l'expérience africaine, évoquée ici comme une succession de traumatismes – de la colonisation à l'immigration en passant par les dictatures post-indépendances –, et dont seule l'absence totale de mémoire délivre. Les multiples répétitions et retours du texte sur lui-même, les récurrences de mots et l'insistance sur des images particulières, à travers l'évocation de lieux notamment – comme celle du pont repeint en bleu –, chacun de ces éléments convoque l'idée du traumatisme psychologique et de la mémoire bloquée. Ainsi, alors que son mari, Toussaint, apparaît libre de toute angoisse et de tout traumatisme, Gaby conclut-elle sur cette réflexion :

(c) Ce trou noir qu'il a dans la tête, c'est à moi qu'il aurait dû revenir. Oublier est une manière d'extase. La damnation en vérité, c'est cette insupportable mémoire. (p. 217)

Ces mots, qui interviennent dans la dernière partie du roman, pourraient être revendiqués par chacun des autres figures citées plus haut, toutes plus ou moins « damnées » par leur passé et leur mémoire.

Mais surtout, cette fragmentation narrative est le support principal de ce qu'on pourrait appeler une esthétique de la migrance²⁰³. D'abord parce que la métaphore du morcellement et de la non lisibilité représente bien l'identité migrante, par opposition à l'identité entière, linéaire et immédiatement lisible de l'identité nationale. Les auteurs anglophones Abdulrazak Gurnah et Caryl Phillips, interrogés sur la construction narrative de leurs textes, indiquent tous les deux la correspondance entre le thème de la migrance et une construction narrative fragmentée. Phillips explique :

If you're writing a novel about people who migrate (...), people who leave one place and go to another place, have a plural sense of their own identity (...), you can't write a conventional,

importante à l'élément spatial, qui en forme le décor et leur confère un caractère visuel. Or beaucoup de ces espaces sont des espaces de transit, de passage : ponts, gare, trains. Cependant, associés aux jeux de mémoire, l'espace de transit devient espace de lien. Ainsi typiquement, l'image d'un pont à Lyon permet au narrateur d'évoquer le passé, dont l'image centrale est celle du pont de Conakry. Il en va de même pour la gare et le bruit des trains. Ces trois éléments constituent le décor sur le fond duquel le narrateur construit aussi bien son récit du passé que celui du présent, et surtout grâce auxquels il « passe », de manière figurative, du présent au passé et inversement. Le texte met ainsi en relief les multiples dimensions symboliques de l'espace, associé au souvenir ou à l'inconnu, à l'arrivée ou au départ, à l'espoir ou à la déception, etc.

²⁰³ Traits esthétiques récurrents dans les textes migrants

traditional, 19th century narrative (...) with all the security about society that that implies in the narrative form. The form has to mirror the subject matter.²⁰⁴

Phillips fait usage de cette esthétique migrante dans plusieurs de ces textes de fiction, notamment dans *The Atlantic Sound* (2000), *A distant Shore* (2003) et *Foreigners : Three English Lives* (2007). Tous ces ouvrages sont consacrés à l'errance de personnages africains ou de descendance africaine et se caractérisent par une construction narrative fragmentée, souvent conduite sur un mode polyphonique.

Un second trait de cette esthétique migrante est la référence à la supériorité de la parole spontanée, libre, créatrice, sur la langue standardisée, uniforme et soumise.²⁰⁵ Or cette idée ressort clairement de la construction narrative d'*Un rêve utile*. Le procédé d'effacement énonciatif mentionné plus haut rappelle celui de la narration simultanée, puisqu'il cherche à créer l'illusion que l'interruption d'un récit par un autre se fait pour ainsi dire en temps réel, c'est-à-dire au moment de la lecture.²⁰⁶ Ce phénomène évoque l'immédiateté et la force de la parole, qui semble ainsi s'imposer avant même que le texte n'ait eu le temps de l'introduire. La parole apparaît spontanée, échappant aux règles de l'énonciation du roman moderne.

Ironie

L'ironie est une figure de style récurrente dans les textes qui s'incrivent – ou que l'on inscrit – dans la catégorie des littératures im/migrantes.²⁰⁷ Car l'ironie implique la relativisation – d'une position, ou d'une identité –, et donc la distance. Elle rend compte de l'incapacité de parler au nom d'un groupe, et finalement de l'impossibilité d'appartenance.

Or le texte d'*Un rêve utile* recourt lui aussi abondamment à cette figure de style. Elle sert à mettre en exergue l'isolement du narrateur central par rapport aux autres personnages. Elle souligne aussi son incapacité à espérer, à croire en des idées ou des discours auxquels d'autres, et notamment les Africains de la génération de son père, ont pu adhérer. Dans le passage suivant, le narrateur évoque le contexte du séjour de son père à Lyon, et ironise sur les idéaux de ces « jeunes colonisés en mal d'émancipation... » (p. 226) qui rentreront eux en Guinée pour proclamer l'indépendance :

Eux aussi, Loug, ils ont milité et ils en ont laissé les traces pour que leurs descendants reviennent au même point répéter ce qu'ils ont dit ... pour le progrès, pour l'indépendance, pour l'unité, pour le développement. Rien pour nous. (...) à la fin des années cinquante ce sont eux que le

²⁰⁴ Extrait d'une conversation entre Caryl Phillips, Abdulrazak Gurnah et Radhika Jones, enregistrée le 28 avril 2007 au CUNY Graduate Center à New York.

²⁰⁵ Dans le même ordre d'idée, Bhabha fait une distinction entre « the *langue* of the law and the *parole* of the people. » Bhabha, 1990, p. 2

²⁰⁶ D'après Bal, le procédé de « narration simultanée, une sorte de reportage, est tout à fait exceptionnelle et relève du roman expérimental » (Bal, 1977, p. 29)

²⁰⁷ Voir, sur l'utilisation de l'ironie comme marquage de distance dans l'écriture im/migrante, Merolla, 2002

destin a choisis pour ressusciter l'Ifrikya. Epigones d'une lignée circonstancielle et vermoulue, ils s'en sont allés au marché du village, ils ont battu le rappel des légendes, des aïeux et des vieux ossements. Ils ont cité Mirabeau et Lénine, ils ont invoqué Samory, Alpha Yaya et Béhanzin. Ils ont dit : Indépendance ! Et le marché est devenu un marché de dupes, un champ miné ... (pp. 226-7)

Le ton ironique – sarcastique même – qui transparaît ici, notamment à travers les jeux de mots – autour de la préposition « pour », et de l'expression « marché de dupes » – fait ressortir le constat d'échec établi par le jeune narrateur : l'indépendance de la Guinée a laissé le champ libre au développement d'un régime dictatorial et sanguinaire, dont son père même finit par être victime. Mais ce passage révèle aussi l'impossibilité pour le narrateur de croire en un discours quel qu'il soit, de faire sienne une idéologie. L'ironie désamorce le mécanisme des différents discours politiques évoqués ici.

L'extrait suivant, où le narrateur explique son choix d'abandonner ses études pour intégrer complètement l'univers « du bas » de ses nouveaux camarades immigrés, est également représentatif de l'ironie du narrateur, et de sa fonction dans le texte :

Je suis à bout, monsieur Burdon, je renonce à ma physiologie. Je vais me vouer corps et âme aux appareils électroménagers. Je vais y consacrer mon génie. Monter une gazinière quatre feux, c'est consolider le foyer et entretenir la flamme des nations. C'est un métier exaltant, un travail de bénédictin, tout en doigté et en abnégation. (...) Je vais faire un effort, apprendre à monter un panneau et à remplacer un détendeur. Alain ira bientôt à la retraite. Avec un peu de chance, je le remplacerai aux écritures. (...) Entre-temps, j'aurai économisé. Je prendrai aussi la retraite et le flambeau, j'ouvrirai un maquis et je convierai les prévaricateurs à profiter de la nuit pour prendre d'assaut les chansons et les vieux rêves. (pp. 183-186)

Les expressions « me vouer corps et âmes », « mon génie », « la flamme des nations », « exaltant », « abnégation », donnent à l'énonciation un caractère solennel, voir emphatique, qui contraste avec la trivialité de l'énoncé, puisqu'il est question ici d'appareils électroménagers. Le projet évoqué par le narrateur est ainsi tourné en ridicule, et présenté d'emblé comme illusoire, voué à l'échec.

4. Mise en scène de l'altérité

Déterritorialisation/s

Le texte d'*Un rêve utile* affiche une préoccupation centrale pour la question du/des langage(s). J'ai remarqué que la construction narrative pointait, entre autre, vers cette problématique. Mais, par ailleurs, au niveau de l'expression, le texte affiche un traitement particulier de la langue française, ce qui était déjà le cas dans *Les Crapauds-brousse*. Ici, ce phénomène est néanmoins bien plus visible que dans le premier roman de Monénembo. On peut même affirmer qu'il domine le texte, lui procure sa vocalité propre. Je cite ici un extrait des premiers paragraphes d'*Un rêve utile*, pour illustrer mon propos :

(d) Gilles ne joue plus de la guitare. Par Phoibos qu'il me dit, à quoi bon à présent misère de corde ? pour le solfège, je m'en remets au génie du séma Bilanpoa. Les pneus de l'estafette ont crissé à ce moment près de la plate-bande. Jean-Claude s'est montré à travers la vitre pour me crier que c'est pas trop tôt, qu'on part officier à la Sainte-Croix-en-Jarez. Du coup, je n'ai pas fait cas du séma Bilanpoa.

Il est revenu à la charge le lendemain. J'ai été amené à reconnaître que c'est bien le souffle du séma. Evidemment – ce serait soupçonneux sinon –, depuis le fameux lougan de mil s'accointant avec pierres et nuages, ni près ni loin, à un demi-songe du village de Diéké. Ainsi donc, le maître a enfin consenti, mérite est fils de patience, à lui révéler sa part innée de musique intérieure. (...) Puis il a du rire des profanes. Tant de vains superlatifs pour prétendre figurer ce qui n'est après tout qu'une simple immanence de l'être ! A Diéké, le cadet des mystes sait le dévoiler à ses disciples, histoire de les soustraire au surplus de mirage et de bruit du monde ordinaire. (...)

Jean-Claude est revenu. C'est pour Saint-Jean-des-Vignes, cette fois. Je me suis dit, nom des puissances du feu et de l'eau, que je n'ai pas à me vouer à entendre Gilles pour autant et pour si peu. Jean-Claude et moi sommes partis. Lui, il est resté comme à son habitude sous le crachin de l'aube, le torse nu, à regarder l'érable : les rameaux gélifs, les racines qu'ils ont dû écorcher en construisant l'escalier conduisant à la devanture de la gare. (pp. 11-12)

Dans ces premières lignes du texte, il apparaît clairement que l'auteur y fait un usage particulier du français. On peut identifier ici différents procédés d'écriture, qui tous vont dans le sens d'une déterritorialisation du langage, pour reprendre la notion inventée par Deleuze et Guattari.²⁰⁸

Cette notion est en effet devenue d'usage courant en même temps que le texte dont elle est issue, l'étude de l'œuvre de Kafka par Deleuze et Guattari, est devenu ouvrage de référence dans les études littéraires – aussi bien en milieu francophone qu'anglophone. Kafka, en tant qu'écrivain juif résidant à Prague et dont l'allemand est la langue d'écriture, a fait lui-même de la notion de littérature mineure une notion indispensable à la pleine compréhension de son écriture. Pour Kafka, l'allemand de Prague « est une langue déterritorialisée, propres à d'étranges usages mineurs ». Cependant, il ne peut écrire que dans cette langue, car, en tant que juif il partage « le sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque, et donc avec sa langue. Il ne lui reste que la possibilité de faire un usage « mineur » de l'allemand. Dans le contexte particulier de Kafka, le phénomène de déterritorialisation est donc compris comme l'état de fait dans lequel une langue « majeure » prend racine hors de son territoire d'origine, c'est-à-dire national. Par extension, et en faisant de Kafka l'exemple type d'un phénomène général, les deux philosophes développent la notion de déterritorialisation appliquée à la littérature, qu'ils définissent alors comme l'usage particulier d'une langue fait par des auteurs qui sont, ou se perçoivent, comme lui étant extérieurs – extérieurs à l'identité culturelle à laquelle cette langue appartient. Le terme de déterritorialisation ne renvoie donc plus nécessairement au positionnement géographique des usagers d'une langue particulière, mais bien plutôt à leur rapport politique à cette langue. En dehors de l'exemple de Kafka, les manifestations possibles d'une telle démarche ne sont pas explicitées dans l'analyse de Deleuze et Guattari, du

²⁰⁸ Deleuze et Guattari, 1975. Je reprend ici la notion de déterritorialisation, tout en sachant qu'elle ne correspond que partiellement à l'écriture de Monénembo.

moins pas concrètement. Ils posent une unique alternative : un usage excessif de la langue, tel que le pratique Joyce, et qui « gonfle » la langue de « symbolisme » et de « signifiant caché » ; un usage au contraire « purement intensif de la langue », pratiqué par Kafka ou Beckett, chez qui la langue est rendue « dans sa pauvreté même », et se retrouve vidée de toute dimension symbolique.²⁰⁹

La notion de déterritorialisation est opératoire pour l'analyse des écritures africaines francophones, et celle de Monénembo en particulier, en ce qu'elle dégage de procédés littéraires spécifiques une intention commune : le détournement d'une langue majeure et hégémonique, pour exprimer à travers elle une conscience qui se déclare à la fois extérieure, dominée et subversive. C'est précisément cette intention qui transparait de l'usage du français pratiqué par Monénembo dans *Un rêve utile*. Cependant, il est utile de se tourner également vers les théories postcoloniales, afin de trouver des modèles de stratégies « déterritorialisantes » plus directement applicables à l'écriture de Monénembo. En effet, la notion de déterritorialisation se retrouve dans les théories postcoloniales, là aussi en tant qu'intention de détournement. On voit bien en effet ce que le cas des écrivains postcoloniaux, obligés à écrire en anglais, français, espagnol ou portugais, présente d'analogies avec celui d'écrivains tels que Kafka ou Joyce, et de leur rapport respectif à l'allemand et à l'anglais.²¹⁰ Et ce n'est donc pas un hasard si la construction de l'altérité par l'usage de la langue s'est érigée en notion centrale du discours postcolonial, qui identifie une double démarche de déterritorialisation/reterritorialisation dans les différentes écritures postcoloniales, et notamment dans les écritures africaines en langues européennes.²¹¹ Deleuze et Guattari mentionnaient déjà le « système hiérarchique et impératif du langage comme transmission d'ordres, exercice du pouvoir ou résistance à cet exercice. »²¹² Cependant, au sein du discours postcolonial, cet aspect du langage devient une préoccupation première. Et par conséquent, c'est surtout la dimension politique et subversive des stratégies de déterritorialisation de la langue qui y est mis en exergue :

The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing define itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place. (...) Language is adopted as a tool and utilized in various ways to express widely differing cultural experiences. (...) [Post-colonial literature] is therefore always written out of the tension between the abrogation of the received English which speaks from the centre, and the act of appropriation which brings it under the influence of a vernacular tongue, the complex of speech habits which characterize the local language, or even the evolving and distinguishing local english of monolingual society trying to establish its link with place.²¹³

Partant de ce constat, l'ouvrage référence de Ashcroft, Griffiths et Tiffin, inventarise et offre un large panorama des différentes stratégies littéraires par lesquelles les auteurs

²⁰⁹ Deleuze et Guattari, 1975, pp. 34-35

²¹⁰ La pertinence d'une telle analogie n'a d'ailleurs pas échappée aux auteurs africains, dont Ngugi qui a fait du rapport de l'écrivain à sa langue d'écriture le cœur de son discours littéraire.

²¹¹ Ashcroft e.a., 1989

²¹² Deleuze et Guattari, 1975, p. 43

²¹³ Ashcroft e.a., 1989, pp. 38-39

postcoloniaux construisent, dans leurs textes, une identité, une conscience en marge de la conscience hégémonique.²¹⁴

Par ailleurs, partant de la vision postcoloniale, nombre d'observateurs et critiques insistent sur le caractère relatif des positions de mineur et majeur, selon les contextes. En effet, comme le constate Sandra Ponzanesi, « some literatures, defined as minor and deterritorialized, can operate as dominant and colonizing towards others (...) ».²¹⁵ Dans le cas d'un écrivain africain occupant une position minoritaire dans l'espace francophone, il n'est pas exclu qu'il occupe au contraire une position hégémonique au sein de l'espace littéraire de son pays d'origine, et ce par rapport aux écritures en langues locales.²¹⁶ Considérant le positionnement d'un auteur, et d'une écriture, par rapport à une langue et à une culture donnée, il faut donc être conscient d'une multiplicité d'autres positionnements possibles, qu'un seul chercheur, à l'évidence, ne peut tous identifier.²¹⁷

Dès les premières lignes d'*Un rêve utile*, il apparaît que la problématique du langage se situe au cœur du texte. L'extrait cité plus haut est représentatif de l'ensemble du texte et son examen rapproché fait apparaître comment l'auteur manipule la langue, aux niveaux lexicale et syntaxique, et en jouant avec les différents registres de langage. Il obtient par là un effet de défamiliarisation du français, qui perturbe la lecture et met justement en relief ce travail de manipulation linguistique.

Au niveau lexical, la lecture d'*Un rêve utile* est d'abord perturbée par l'abondance de mots et de noms qui, selon toutes probabilités, seront inconnus de la plupart des lecteurs. Certains de ces mots – « séma Bilanpoa », « lougan de mil », « myste », « Diéké » – évoquent plus ou moins clairement l'Afrique, mais ce n'est pas le cas de tous, on y reviendra. Cette technique de brouillage signale en premier lieu la distance qui sépare l'univers du texte et celui du lecteur présumé²¹⁸ : en insérant ces mots, l'auteur informe immédiatement le lecteur qu'il pénètre un domaine culturel étranger. J'ai discuté de cette stratégie lors de l'examen des *Crapauds-brousse*, dans le second chapitre de cette étude.

Il semble néanmoins que le procédé ait d'autres implications ici. L'importante concentration de mots et noms étrangers dans les quatre premiers paragraphes en fournit un indice. Dans la suite du texte, les mots et noms propres référant à une réalité africaine sont traduits en note.²¹⁹ Il semble donc que les premières pages du roman

²¹⁴ Voir Ashcroft e.a., pp. 38-77

²¹⁵ Ponzanesi, 2004, p. 19

²¹⁶ Je reviendrai sur ce sujet dans le chapitre VI: La Guinée aussi.

²¹⁷ J'ai abordé, dans l'interlude, le positionnement de Monénembo sur la scène littéraire guinéenne. Cependant, l'ensemble des analyses conduites dans cette étude portent sur les rapports de l'écriture de Monénembo à la scène littéraire française et, plus largement, à la langue et la culture françaises. Je ne prétends donc pas considérer tous les positionnements de son écriture.

²¹⁸ Le lecteur de langue française

²¹⁹ Le texte compte en tout 24 notes de bas de page, dont 12 traduisent des mots ou concepts africains. 8 notes expliquent un épisode historique ou un aspect culturel de la Guinée, et 4 traduisent un mot ou une expression lyonnais(e). On remarque également la présence de mots non traduits, tels que « alakabos » (p. 32), « kanssi » (p.32), « groto » (p. 36) etc, mais dans tous ces cas, l'absence de traduction ne gêne pas la compréhension du texte.

soient particulièrement « difficiles » d'accès, annonçant le projet littéraire mis en œuvre : *Un rêve utile* n'est pas difficile d'accès par effet de circonstance ; au contraire le fait qu'il soit – temporairement – inaccessible à une pleine compréhension du lecteur constitue le cœur de son projet discursif. Car en réalité, l'insertion de mots inconnus n'indique pas tant la distance culturelle entre texte et lecteur, qu'elle l'instaure. La technique de perturbation mise ici en relief, sert l'idée que cette distance est construite dans et par le texte : elle n'est pas représentée de manière mimétique par l'écriture, elle est créée par elle, et sert de métaphore à une autre forme de distance, qui elle est extérieure au texte. La critique des écritures postcoloniales offre, encore une fois, un cadre théorique à l'interprétation de cette stratégie :

(...) such uses of language as untranslated words do have an important function in inscribing difference. They signify a certain cultural experience which they cannot hope to reproduce but whose difference is validated by the new situation. In this sense they are directly metonymic of that cultural difference which is imputed by the linguistic variation.²²⁰

Dans *Un rêve utile*, l'« expérience culturelle », et sa « différence », ne peuvent d'ailleurs pas être simplement assimilées à une culture africaine, ou même à l'expérience culturelle de l'immigration africaine en France, ce qui confirme la nature métaphorique/métonymique – et non pas mimétique – du procédé. Je l'ai dit, dans *Un rêve utile* le phénomène de variation linguistique ne se limite pas à l'introduction de mots « étrangers » à l'univers culturel du lecteur, et qui seraient immédiatement identifiables comme faisant référence à la culture africaine de l'auteur. Au contraire, les particularités linguistiques sont de nature diverse et jouent sur différents registres langagiers. En dehors des mots évoquant une culture distincte, probablement africaine, on trouve dans l'extrait cité ici des mots et des expressions français(es) qui se distinguent soit par le registre auquel ils/elles appartiennent, soit par leur style. « Misère de corde », « s'accointant », « c'est pas trop tôt », relèvent du langage populaire, tandis que les mots « susurrer », « truchement », « gélif », ou encore l'expression « immanence de l'être », évoquent eux un français cultivé. En outre, on note une alternance des styles d'écriture : l'insertion au texte d'expressions familières, ou même de fautes de langue, contraste avec des tournures de phrases recherchées, relevant du français littéraire classique. On peut ainsi comparer : « à quoi bon », « misère de corde », « c'est pas trop tôt », « ce serait soupçonneux », « histoire de », « nom des puissances ... », à des tournures telles que : « tant de vains superlatifs pour prétendre figurer ce qui n'est que », « surplus de mirage », « comme à son habitude sous le crachin de l'aube ». Ce mélange des langues et des genres parcourt le texte dans son ensemble, qui abonde en outre en inventions syntaxiques et verbales, formant tour à tour jeux de mots et formules poétiques.

Par ces diverses procédés, le texte revendique une liberté d'usage de la langue, tout en affirmant son altérité. L'écriture d'*Un rêve utile* telle que décrite ici témoigne donc bien d'un effort de déterritorialisation du français. Cette démarche est commune à nombre de littératures, lorsqu'elles cherchent à dévier d'une norme, à exprimer une

²²⁰ Ashcroft e.a., 1975, pp. 51-53

vision et une sensibilité différentes, en marge, décalées par rapport à la conscience établie et majoritaire. Un tel usage marqué de la langue se retrouve dans les écritures dites mineures, et dans les écritures postcoloniales en particulier.²²¹ Il renvoie à une scène d'énonciation réelle sur laquelle le texte se situe effectivement en position marginale.

Condition/s périphérique/s

La construction narrative particulière d'*Un rêve utile* constitue un élément de perturbation du texte, notamment du fait que l'alternance des voix narratives n'est pas mise en forme de manière classique, donc reconnaissable, et n'apparaît pas immédiatement au lecteur. Un tel système repose pour une part sur la construction de langages types, et la mise en relief de ce qu'on peut appeler des tics de langages²²², qui deviennent alors les indices mis à la disposition du lecteur pour lui permettre de reconnaître les différents personnages lorsqu'ils prennent la parole. Astrid et Oncle Momo, qui interrompent régulièrement le récit du narrateur central, sont ainsi associés à des particularités langagières qui les distinguent. Le langage d'Astrid se caractérise par ses accents populaires, des marques de dialecte régional, ainsi que par de nombreuses fautes, notamment d'ordre lexical. La première intervention d'Astrid présente déjà toutes ces caractéristiques :

(e) L'infâme qui en doute, je lui ôte les agottiaux, corbleu ! Ca lui apprendra à vouloir chançonner une *septuagénnaire*²²³. (...) Le Sergeot, il m'avait fait dire qu'il avait reçu un quintal d'échalotes de Sologne, moi qui les aime tant rapport à mes rhumatismes, mes guibolles qui ne tiennent plus le coup. (...) Et, mes guibolles qui tiennent plus le coup, le Dexter s'en était mêler sa coloquinte parmi les prolonges (...). J'ai tenté de me frayer un chemin à sa poursuite, mes guibolles qui frétilaient, vu qu'il y avait une foulitude de badauds (...). (p. 18)

Lors de sa reconstitution de sa conversation avec un gendarme à l'hôpital, après le saut de Gilles dans le Rhône, elle fait des fautes qui indiquent les limites de son vocabulaire :

(f) Et d'abord qui étaient Koumbadjo, Korotoumou, Bilanpoa, et tout ces personnages aux noms *encyclopédiques* ? qu'il m'a dit. Et ce gnome de Dexter, qui était-il ? Alors, quand je l'ai

²²¹ Toutefois le texte d'*Un rêve utile* peut également être associé à divers courants littéraires aujourd'hui incorporés au canon de la littérature française, tel celui des poètes de la Pléiade, de l'écriture rabelaisienne, de celle de Céline ou encore des auteurs postmodernes. Dans un entretien, Monénembo se déclare d'ailleurs, en tant qu'écrivain africain ayant « des problèmes avec la langue française », héritier de Rabelais et de Céline. Il avoue encore chercher dans son écriture à déconstruire la « langue française académique définie ». Il ajoute : « (...) ce qu'on appelle langue française ... ce n'est même pas une langue, ce sont des règles. (...) Maintenant, plus personne n'écrit en suivant la norme académique, c'est une langue qui ne sert à rien...sauf peut-être à faire des dictionnaires. » (entretien accordée à Eloïze Brézault en 1997)

²²² C'est à dire des mots, expressions ou tournures de phrases qui reviennent souvent et sans raison dans la « bouche » d'un ou de plusieurs personnages.

²²³ On reviendra sur ce marquage typologique des fautes de français, qui apparaît dans chacune de ses interventions.

entendu traiter Dexter de *mogne*, la colère m'a donné de l'audace, corbleu ! Je lui ai dit à la bonne franquette que je n'étais ni *culpable* ni indicateur de police. (...) Là, il a poussé sa gueulante ! Ouais, de toute façon, il était au courant de nos *empourloutettes*. (p. 24)

Le langage d'Oncle Momo relève lui du registre familial, et renvoie à l'univers africain à travers l'expression « parle au vieux Ndondo », qui revient dans chacune de ses interventions :

(g) Il s'en est pris au Pico : Ramasse ton maudit tranchelard ou je te le fous dans le gras du cul. Si c'est pas un malheur ! C'est comme s'il n'y avait plus de pluie du tout. Que foutent-ils ? Parle au vieux Ndondo. (...) Pourvu qu'il m'ait joué ma combinaison ! Cela m'arrangerait rapport à tout ce que je dois à ce chenapan de Papa Edouard qui me menace de me fermer son boui-boui pour de bon si je ne règle pas ma dette. (p. 22)

Dans *Un rêve utile*, et compte tenu de la construction narrative du texte, la figure des tics de langage a certainement une raison d'être pratique : elle constitue un indice supplémentaire – en dehors du contenu des monologues – pour l'identification des différentes voix narratrices. En second lieu, cette figure participe, comme je l'ai dit, du thème du traumatisme et de la mémoire bloquée : la récurrence de l'expression « parle au vieux Ndondo » par exemple, qui revient sans cesse et sans raison logique, est un indice du désordre psychique dont souffre Oncle Momo.

Mais par ailleurs les tics de langage, en tant qu'éléments constitutifs d'un langage propre, contribuent à asseoir l'idée du lien entre langage et identité. Ashcroft, Griffith et Tiffin écrivent à ce sujet :

(...) the general idea of the interdependence of language and identity – you are the way you speak [- is a] central [principle] to all post-colonial writing.²²⁴

Dans *Un rêve utile*, il ne s'agit pas de renvoyer à une identité particulière – africaine –, mais plutôt de marquer une position d'altérité, cristallisée autour des usages de la langue. Astrid, Française de souche, apparaît aussi étrangère à l'univers du français officiel et neutre, celui de l'administration par exemple, qu'Oncle Momo, l'immigré africain. A travers ces deux personnages s'opère dans le texte une même forme de déterritorialisation du français : Astrid aussi bien que Momo font du français d'« étranges usages mineurs », en ce qu'ils marquent cette langue de leur empreinte, et qu'ils expriment à travers elle leurs expériences et leurs perceptions propres. La langue d'Astrid illustre particulièrement bien l'idée de réappropriation de la langue telle que développée par le discours postcolonial, comme on le voit dans l'extrait (f). Astrid y récupère en quelque sorte les mots prononcés par le gendarme, les transforme avant de les intégrer à son propre discours. Le fait qu'il puisse s'agir d'un procédé conscient – et non pas de simples fautes de français de sa part – est suggéré par la répétition de mot « gnome » : lorsqu'elle cite le gendarme, Astrid emploie le juste mot, mais dans la

²²⁴ Ashcroft e.a., 1989, p. 54

phrase suivante, où elle répète le mot à son propre compte, elle le transforme en « mogne ».

Le texte d'*Un rêve utile* établit ainsi l'idée d'une condition périphérique, une condition partagée par différents groupes, qui se situent tous en position de marginalité, pas seulement en ce qui concerne la langue française, mais plutôt au sein de ce qu'on pourrait appeler l'espace France : ce rapport de périphéralité linguistique est en effet lié à d'autres périphéralités, sociale mais aussi géographique. Cette dernière renvoie, d'abord, aux rapports coloniaux : les immigrés africains parlent le français qu'ils ont appris – ou justement pas appris – dans leurs pays d'origine. Mais cette situation périphérique renvoie également à la spécificité française qui fait de Paris le centre hégémonique absolu au sein de l'espace francophone, à l'intérieur aussi bien qu'en dehors du territoire français. On a vu, dans le premier chapitre, que le système littéraire francophone se caractérisait par les liens d'attraction, de dépendance et de résistance entre les littératures « francophones » et le centre que constitue la scène littéraire franco-parisienne. La première dédicace d'*Un rêve utile*, à l'écrivain belge Conrad Detrez, rappelle les rapports de force à l'œuvre dans ce système, qui renvoient dans une même périphéralité tous les auteurs francophones non français.²²⁵

L'hégémonie de la capitale française est particulièrement établie et reconnue dans l'espace littéraire africain francophone. Lieu d'éclosion de la Négritude, Paris a longtemps tenu le rôle de terre d'accueil et de liberté d'expression, et a continué à tenir ce rôle pour la génération dite de la désillusion, constituée des écrivains ayant fui les régimes autoritaires africains de la post-indépendance. Cependant, la centralité de Paris, notamment dans le champ littéraire, prête également à la critique et incite à la résistance : le pouvoir de consécration de Paris – n'a de valeur que ce qui est publié à Paris – se trouve de plus en plus contesté, et nombres d'écrivains africains affichent leur distance par rapport à l'idéalisation de Paris telle qu'elle se manifestait dans les écritures de leurs précurseurs.²²⁶

Il paraît donc tout à fait significatif non seulement qu'*Un rêve utile* soit situé à Lyon, mais également que la langue locale y figure en tant que marque de différence, et de marginalité – à travers le personnage d'Astrid. Ainsi, certains mots qu'elle emploie subissent le même traitement que les mots africains : ils sont traduits en notes de bas de page, et désignés de cette manière comme étrangers, non français (pp. 22, 40, 41 et 177). On peut également mettre l'abondance des noms topographiques en rapport avec cette problématique de la périphéralité. Le texte en compte en effet un très grand nombre, dont la plupart renvoient à la région lyonnaise, et d'autres à l'Afrique – à la Guinée notamment, mais aussi à d'autres lieux de l'ancien empire colonial français, en Afrique et en dehors.²²⁷ Ce phénomène se manifeste dès les premières pages du roman –

²²⁵ «A ta mémoire donc, mon vieux Conrad Detrez et que cela t'apprenne enfin d'avoir voulu rêver utile.»

²²⁶ La prise de position critique par rapport à l'hégémonie de Paris dans le champ littéraire est une des lignes qui, d'après la critique, marque la frontière entre les générations d'écrivains africains francophones. Voir notamment Jules-Rosette, 1998, et Cazenave, 2003

²²⁷ Je compte pour la totalité du texte 187 noms topographiques issus de l'univers lyonnais (aussi bien les noms de lieux environnants que les noms de rues, places, etc), 67 noms de lieux africains (principalement

extrait (d) –, avec la juxtaposition de noms tels que Sainte-Croix-en-Jaret, Saint-Jean-des-Vignes, et Diéké. L'extrait suivant offre un exemple de l'égrainage presque frénétique de noms topographiques par le narrateur dans certains passages :

(h) La cuisinière, c'est pour un ingénieur de Tassin-la-Demi-Lune, le frigo pour une péripapéticienne de la rue Sainte-Catherine (...). Le radiateur pour un jeune couple du Limonest, surpris au lit. La machine à laver pour une bourgeoise de Saint-Cyr-au-Mont-d'Or, (...). Le lave-vaisselle est pour un viticulteur de Villefranche-sur-Saône (...). Une cuisinière pour Beynost, un réchaud pour La Verpillère et un demi au Décines. (p. 121)

Les noms topographiques africains jouent un rôle déterritorialisant manifeste, mais, compte tenu de l'organisation spécifique de l'espace France, on peut dire la même chose des noms se rapportant à la région lyonnaise. En effet les noms de lieux composés tels que Sainte-Croix-en-Jarez sont en France des noms typiquement provinciaux, et l'on peut spéculer sur la volonté de l'auteur d'insister sur la distance de l'univers de son texte par rapport à Paris. L'ancrage du texte dans l'univers de la France provinciale acquiert en tout cas ici une extrême visibilité, qui elle-même convoque un ensemble de lieux communs associés à la province. Le personnage d'Astrid correspond ainsi à l'imagerie développée autour de l'idée de la France provinciale telle qu'elle se déploie traditionnellement dans la littérature française depuis le dix-neuvième siècle.²²⁸ Egalement le personnage du gendarme peut être rapproché de l'imagerie autour de la province.

Un rêve utile constitue donc un exemple de la manière dont les littératures im/migrantes contemporaines non seulement adressent les thèmes de l'immigration, du déracinement et de l'exclusion, mais en même temps mettent au défi l'idée même d'appartenance et d'inclusion. Le texte confirme l'idée que la condition du migrant postcolonial est un lieu privilégié d'où déconstruire l'idéal nationaliste moderne. D'après Andrew Smith :

(...) la « nouveauté » ou l' « intraduisibilité » des communautés d'immigrants accentue la vacuité du rêve pluraliste d'une société multiculturelle où toute différence finirait par s'assimiler sans heurt. Le migrant (...) sape le rêve libéral d'un corps national unique, placé sous le commandement d'un centre, et lui substitue « la frontière rivale et menaçante de la différence culturelle, formant toujours un peu plus qu'une seule nation mais toujours moins que deux. »²²⁹

Tout en adressant le thème de l'expérience des immigrants en France, le texte de Monénembo révèle la structure stratifiée de l'espace France lui-même, qui finit par apparaître comme un assortiment de marges, plutôt que comme un centre national hétérogène, à l'identité et aux contours bien définis.

Cependant, si l'on peut parler ici de l'évocation d'une 'condition périphérique', on doit remarquer qu'elle n'est pas partagée de la même manière par tous les

de la Guinée, mais aussi du Sénégal, Burkina Faso, etc), et enfin une quinzaine de noms de lieux divers, entre autres de l'Europe, du Maghreb, des Caraïbes, etc.

²²⁸ Voir sur ce sujet par exemple Coyault-Dublanche, 2002

²²⁹ Smith, 2006, pp. 369-370. Les citations sont de Bhabha, 1994, p. 168

personnages. J'examine dans la section suivante comment la construction narrative, encore une fois, suggère l'inégalité des rapports des personnages au français, et donc de leurs positionnements au sein de la société.

Langue, narration, centralité

Le narrateur d'*Un rêve utile* occupe une position centrale dans le texte : en tant que narrateur autodiégétique, racontant sa propre histoire, il va de soi qu'il en occupe le centre. En outre, il réunit les histoires et même les narrations des autres personnages par et dans sa propre narration. Il est donc responsable de l'ensemble du texte, de son énonciation. Si la perception de ce phénomène est gênée par la construction narrative, la centralité du narrateur n'en est pas moins forte. Il conserve sa position d'énonciateur, même lorsque les signes conventionnels de l'acte d'énonciation sont absents du texte. On doit ici reconsidérer les extraits (b), (e) et (f), dans lesquels Astrid a la parole. A chaque fois, les fautes de français y sont signalées dans le texte – inscrites en italiques –, ce qui indique une intervention du narrateur. Ces signes typologiques doivent en effet être lus comme le marquage du rôle énonciatif du narrateur, puisqu'ils signalent sa présence comme transmetteur du métarécit : il agit comme intermédiaire entre la parole d'Astrid et le lecteur, et souligne ses fautes de langue au passage. Or il est tout à fait révélateur que le narrateur, qui semble d'abord absent lors de ces interventions, se manifeste en fait en tant qu'instance de référence au français correct – la mise des mots en italiques implique leur déviation par rapport à la langue de référence. Le texte nivelle par là les rapports entre les personnages, et marque la supériorité du narrateur.

Le rapport à la langue est également différent entre les autres personnages – en dehors du narrateur. Dans les extraits (e) et (f) cités plus haut, on voit bien que les fautes de français commises par Astrid ne concernent en fait que sa reproduction – phonétique – des mots, et ne gênent pas sa compréhension de leur sens. Le cas des Africains est tout autre. Lorsque Oncle Momo dit « maître de conférence » à la place de « maître de conférence », il se trahit auprès d'Aline, et cette faute – outre l'effet comique qu'elle produit – indique implicitement le pathétisme de ce personnage. Au lieu du rêve du migrant intellectuel ayant réussi son intégration, c'est la sordide réalité des ratés de l'immigration économique, et du système de la débrouille, qui transparaît derrière ce lapsus.²³⁰

²³⁰ C'est d'ailleurs autour du personnage d'Oncle Momo qu'est développée le plus explicitement l'idée du mensonge comme échappatoire à la douleur de l'exil, et à la réalité d'une immigration précaire, idée qui transparaît à travers cette remarque d'Aline à son endroit : « (...) toi, tu mens pour toi aussi, tu mens pour deux, c'est plus excitant. Tu t'impliques dans l'objet de ton propre mensonge. Tu ne laisses pas l'autre seul, c'est une manière de vérité. En fait tu ne mens pas, tu hallucines. » (p. 69) De cette remarque ressort la nature tragique du personnage d'Oncle Momo, de sa situation et de ses mensonges – qu'on peut d'ailleurs rapprocher du vain espoir de Galant-Métro, attendant une femme qui ne viendra jamais, et qui en quelque sorte se ment à lui-même. Dans les deux cas, le mensonge sert de masque à une réalité trop pénible, implicitement dénoncée comme étant inacceptable. Dans *Un rêve utile*, tout comme dans *Les crapauds-brousse*, le grotesque sert de vecteur au tragique. En outre, on peut voir dans le motif du mensonge un écho au titre du roman : l'idée du rêve sert de métaphore aux mensonges, illusions, et « hallucinations », et son utilité est son pouvoir d'aveuglement.

Plus dramatique encore que les fautes d'Oncle Momo, la quasi-ignorance du français de Galant-Métro constitue une véritable barrière à son accès à la société. Ainsi le narrateur central raconte-t-il les difficultés administratives de Galant-Métro, qui cherche à faire venir sa fiancée guinéenne en France :

(j) [Galant-Métro] m'a fait écrire la lettre et s'en est fait traduire plusieurs fois le contenu (...). Une semaine plus tard, le Sarment l'a reconvoqué pour retirer le dossier. (...) ... Le foyer de la Bombarde, tu dis ? (...) Voyez-moi cette connerie ! Meussieuh habite un foyer et, Meussieuh, il veut ramener sa gonzesse. (...) Mais mon pauvre ! *C'est pas pauv'e, c'est asseté lè biyè.* (...) C'est rapport au rè-gle-ment. *Règlement, jè pè pardonner lui.* Règlement, pas de pardon, règlement, comme ça : strict, carré. (...) Rebelotte, une lettre pour les HLM. Réponse, quinze jours après ... Après avoir examiné votre requête du 9 courant, nous vous serions gré de bien vouloir remplir le formulaire ci-joint et vous présenter ... Ils avaient fait exprès pour que je ne puisse pas traduire en peul. (*C'est tout ce que tu me dis, alors que la lettre est remplie au recto et au verso ?*) (p. 83)²³¹

Les problèmes de communications de Galant-Métro avec l'agent de police sont de tout autre nature que ceux rencontrés par Astrid devant ce même agent de police, puisque l'immigré africain ne comprend quasiment rien de ce qu'on lui dit en français, et n'est pas capable de s'exprimer seul. En outre, le rapport de force est différent : si Astrid, par son usage de la langue, ne s'expose finalement qu'au mépris de ces concitoyens, Galant-Métro est lui dépendant d'un système dont il ne maîtrise pas le code, ce qui l'empêche de faire valoir ses droits.

Dans *Un rêve utile*, les variations de langage ne sont donc pas que des marqueurs identitaires, elles signalent, autant qu'elles instaurent, les différents rapports de force au sein de la société. Le rapport des différents personnages au français est à la fois déterminant pour et déterminé par leur positionnement au sein de l'« espace France », et leur degré de périphéralité. Le texte établit ainsi l'idée d'une condition périphérique, mais bien d'une condition différenciée. Astrid n'est pas marginale de la même manière qu'Oncle Momo ou que Galant-Métro. En outre, la réalité de l'immigration apparaît également différenciée : le degré d'exclusion de la société française est plus élevé pour Galant-Métro que pour Momo.

Enfin, la condition du narrateur central est différente de celle des travailleurs immigrés dans leur ensemble, et cette différence s'exprime et est rendue visible par leur rapport au français. Les registres langagiers marquent les limites du pouvoir des différents personnages. Le narrateur, lui, maîtrise ces différents registres, dont il peut jouer. On peut rapprocher l'identité du narrateur central telle qu'elle apparaît ici de celle mise en avant par Ashcroft, Griffiths et Tiffin au sujet des littératures caribéennes : ils parlent en effet du « narrator who 'reports' in standard English, but moves along the continuum in the dialogue of the characters (...) ».²³² Une telle stratégie, utilisée par exemple par V.S. Naipaul, constitue « a masterful demonstration of the ability of writing to accord power (...) » Le narrateur d'*Un rêve utile* à la fois met en relief la

²³¹ Je souligne les passages correspondant à Galant-Métro.

²³² Ashcroft e.a., 1989, p. 72

frontière – linguistique – entre centre et périphéries, et démontre son abilité à la traverser, et même à en jouer.

La scène d'énonciation d'*Un rêve utile* témoigne donc de l'existence de forces déconstructionnistes au sein de l'espace France, et d'une pluralité de conditions et de consciences périphériques. Mais elle souligne en même temps la persistance de forces centralistes et normatives au sein de ce même espace. Or, l'idée de la persistance des inégalités en France, et de la marginalité des Africains immigrés au sein de la société est confirmée par un autre aspect du texte, repéré par Christopher Miller dans *Nationalists and Nomads*.²³³ Miller évoque la possibilité qu'*Un rêve utile* fasse écho au roman *Mirages de Paris* du Sénégalais Ousmane Socé, paru en 1937, révélant précisément les continuités dans les rapports entre Africains et Français malgré la fin de l'époque coloniale. La comparaison entre les deux textes fait l'objet de la section suivante.

5. Les mirages de la France d'hier à aujourd'hui

Mirages de Paris raconte l'histoire d'un jeune sénégalais venu à Paris à l'occasion de l'exposition coloniale de 1931. Prototype parfait de l'Africain assimilé, amoureux de la culture française autant que de Jacqueline, rencontrée à Paris, Fara décide de rester dans la capitale après la fin de l'exposition. Il épouse Jacqueline, qui meurt cependant en couches quelques années plus tard. Rongé par la solitude, incapable de trouver sa place dans l'univers social et économique de Paris, Fara, victime d'hallucinations, finit par se suicider en se jetant d'un pont de la Seine :

Avec une infinie douceur, la main de Jacqueline sortait de l'onde, lui caressait le front. A l'instant où le bras se repliait, avec lassitude, retournait aux profondeurs d'où il était sorti, Fara, délirant de bonheur, plongeait dans l'eau froide de la Seine, réchauffé et enchanté par les visions qu'il étreignait dans ses bras.²³⁴

Les plongeurs mystérieux du Gilles d'*Un rêve utile* dans les eaux du Rhône et de la Sône, tout comme la tentative de suicide de Galant-Métro – sans doute lui aussi poussé au désespoir par l'absence de sa bien-aimée – peuvent en effet être rapprochés de ce passage de *Mirages*.²³⁵ Tout comme Fara après la mort de sa femme, Gilles et Galant-Métro souffrent de la solitude et surtout de l'absence de l'Afrique, et c'est cette souffrance qui est figurée par leurs multiples plongeurs. Le roman de Monénembo semble ainsi faire écho à ce passage de *Mirages*, dans lequel les Africains dont il est question offrent une ressemblance frappante avec Oncle Momo, Galant-Métro, et les autres travailleurs immigrés d'*Un rêve utile* :

²³³ Miller, 1998, pp. 56, 89 et 229 note 83

²³⁴ Socé, 1964, p. 187

²³⁵ Monénembo semble même faire une allusion directe au roman d'Ousmane Socé, lorsqu'il écrit : « On faisait venir [les Nègre] avec empressement pour siéger au Palais Bourbon, faire le dandy dans les facultés et les pitres dans les *expositions coloniales*. » (p. 56) Je souligne.

D'autres Africains se tenaient tranquille (...) ; ils parlaient le français « petit-nègre » ; arrachés crus de leur sol d'Afrique, ils ne pouvaient reprendre racine en Europe ; ils vivaient par groupes dans des chambrées ; « véritables serres morales » où tout se faisait selon les conceptions ancestrales.

Dans la vie parisienne, avec leur manque de connaissance professionnelle, ils étaient condamnés à faire « marmitons » « hommes-sandwich » revêtus d'un brillant uniforme rouge à boutons d'or. Auprès de leurs « copines », (...), ils passaient pour des fils de grands chefs noirs. Ils étaient « étudiants » à Paris et faisaient des promesses mirifiques à leurs amoureuses (...).²³⁶

Miller s'intéresse aux continuités entre *Un rêve utile* et *Mirages de Paris*. Pour lui, *Mirages* offre un des premiers exemples de textes qui

(...) seem to address the questions of political and cultural identity from within a hall of mirrors. They stage the encounter between Africans and French as a matter of *hallucination*, *mirage*, *anesthesia*, or *phantasm*.

Or, toujours d'après lui, *Un rêve utile* constitue un des exemples saillants d'une écriture qui, répondant à celle plus ancienne de la période coloniale,

(...) makes it clear that fog and confusion did not disappear forever with the rise of nationalism and the coming of independence.

En effet, les motifs identifiés par Miller figurent également dans *Un rêve utile*, dont le titre renvoie à l'idée que le rêve, le mirage ou le fantasme sont nécessaires aux différents protagonistes pour vivre en France, oublier l'Afrique ou justement évoquer son souvenir.²³⁷ Or, si les hallucinations et les mensonges sont nécessaires, ils sont aussi nuisibles ; car ils masquent – c'est à la fois leur raison d'être et le danger qu'ils forment – les réalités que les personnages devraient affronter.²³⁸ Le rêve et le mensonge donnent l'illusion d'être des échappatoires, alors qu'ils enferment finalement les différents personnages dans l'inaction. Oncle Momo dénonce ainsi l'attitude de Galant-Métro, qui préfère attendre une femme qui ne viendra jamais plutôt qu'en séduire une en France :

Qu'est-ce que tu racontes là, mon pauvre Galant-Métro, une femme (...) c'est toute une histoire de fleurs à cueillir et à subodorer jusqu'à plus encore. Mais (...) toi tu rechignes à enjôler, tu préfères donner tes mercredis à Perrache où les trains ne s'arrêtent que pour faire semblant. Perrache n'est qu'un insignifiant déambulatoire, mais tu vas finir par en faire le sanctuaire de tes énigmes. Tu es condamné à y revenir pour sacrifier au rite et nourrir l'illusion. (pp. 121-2)

²³⁶ Socé, 1964, p. 116

²³⁷ Miller cite également un passage de *Maman a un amant* de Calixte Beyala (1993), qui semble à son tour faire écho à *Un rêve utile* : « Comme c'est nécessaire, un marchand de rêves ! La clé du vrai, c'est pratiquement toujours douloureux. »

²³⁸ On a vu au sujet de Galant-Métro et d'Oncle Momo que le motif du mensonge pouvait être interprété dans ce sens, et dans une telle perspective, les mots d'Aline prennent toute leur signification – lorsqu'elle qualifie justement les mensonges de Momo d'« hallucinations ». Gilles est le personnage autour duquel ce thème est le plus développé : il vit exclusivement dans un univers rempli de mirages, d'hallucinations, et des souvenirs de son séjour en Guinée.

Les préjugés racistes peuvent également être interprétés comme une forme de mirage, de « confusion », pour parler après Miller, qui brouille les rapports interculturels. De ce point de vue, au niveau collectif, le choix de vivre dans l'illusion plutôt que d'affronter la réalité permet aux déséquilibres sociaux et politiques de persister, puisque personne ne les remet en question. Les idées déformées qu'entretiennent certains Français à l'endroit des Africains sont héritées de cette époque de l'exposition coloniale décrite dans *Mirages de Paris*, quand l'Afrique incarnait l'altérité et l'exotisme, et renvoyait à la France l'image irréaliste d'une supériorité incontestable. Le personnage que le narrateur désigne sous le nom de Tartarin représente la persistance de cette imagerie. Ce Français, « ancien de Dakar », est pétri de la vieille idéologie coloniale, et de son racisme naïf. Ainsi le narrateur observe-t-il, ici aussi avec la distance de l'ironie, comment cet homme ne voit en lui que l'image de « l'Africain », dénué d'individualité :

Dimanche, j'ai été faire la connaissance avec Tartarin au Parc de la Tête-d'Or. En vérité, c'est comme si on se connaissait déjà. (...) Il m'a sauté au cou et m'a dit combien il était heureux de me revoir. Il pense souvent à moi quand il rencontre mes frères, mes sœurs et mes tantes en ville. Il a envie de leur dire bonjour, de leur rappeler les bons souvenirs partagés à Macenta ou à Bobo-Dioulasso. Mais, maintenant, ils l'intimident. Ici, vous êtes différents. Il vous suffit d'apercevoir la neige pour brûler de toutes sortes d'envies. Vous oubliez les bonnes règles (...). Il me rappelle l'estime qu'il m'a toujours portée. (...) Alors il veut que je sois son ami parce que chez nous on sait encore vivre comme les animaux et obéir aux hommes. (pp. 115-6)

Le nom de Tartarin renvoie au personnage Tartarin de Tarascon, héros du célèbre roman d'aventures d'Alphonse Daudet²³⁹, et à travers lui à l'imagerie coloniale de l'Afrique : dans les récits du Tartarin de Daudet, l'Afrique n'existe qu'en tant que pays mythique, sauvage, servant de faire valoir à l'aventurier. Et l'on retrouve donc ici l'idée du mirage de l'Afrique, et du rapport interculturel placé sous le signe de l'illusion et du malentendu.²⁴⁰ *Un rêve utile* ne se termine pas de manière dramatique comme *Mirages de Paris*, mais il ne faut pas pour autant en conclure que le message y est plus optimiste. Les deux romans relèvent de registres différents, le premier appartenant au genre dramatique, le second à celui du burlesque et de l'humour grinçant. Mais la farce d'*Un rêve utile* ne se referme pas moins sur une conclusion fataliste, laissant entrevoir un avenir peu différent du présent :

²³⁹ *Les prodigieuses aventures de Tartarin de Tarascon*, d'Alphonse Daudet, paraît pour la première fois en 1872. Généralement lu comme roman d'aventures pour la jeunesse, l'ouvrage met en lumière la problématique de l'exotisme.

²⁴⁰ L'histoire de Gilles, de son séjour en Guinée, peut également être interprétée selon cette perspective : Gilles rêve en effet d'une Afrique ancestrale, mythique, celle des cultes animistes et de la jungle, dans laquelle il pourra se réfugier pour échapper à la société occidentale, dont il est issu mais qui ne lui convient pas. Bien entendu, c'est une tout autre Afrique qu'il découvre, celle des Indépendances, où les chefs d'Etat nouvellement arrivés au pouvoir rêvent eux de modernité et d'occidentalisation.

Arrivés quai des Célestins, nous avons aperçu à travers le brouillard Gilles en équilibre sur le pont Bonaparte, prêt à offrir à la Saône le premier plongeon d'un long cycle de quête et de recueillement.

- L'ignoble, a dit Oncle Momo, que lui a-t-il pris de changer de fleuve ?
- Attiou singa, laisse, parent, a dit Seyni-Mboup, ce sera plus facile, comme ça, de le repêcher en regagnant la Bombarde. Les nuits de biture. (pp. 251-2)

Le texte d'*Un rêve utile* fait donc certainement écho à une littérature antérieure pour souligner que les déséquilibres d'alors n'ont pas disparus. Selon Miller toujours, le *Mirages de Paris* de Socé :

(...) reminds us that intercultural encounters, so long as they are controlled by illusions and forces of inequality, are not necessarily beneficial to those who participate.

Or il est tout à fait significatif que le motif du métissage, central dans *Mirages de Paris*, apparaisse également dans le texte de Monénembo, et qu'il soit ici aussi porteur d'un message négatif. En effet le fruit de l'union de Gaby, française, et de Toussaint, africain, est un enfant mongolien, qui symbolise l'impossibilité du mélange. Gaby raconte ainsi son rêve de métissage, et sa désillusion :

Quand j'étais enceinte, je me disais qu'il était Adam et que j'étais Eve et que nous allions enfanter une nouvelle humanité, cette fois sans serpent et sans péché originel. Hélas ! La genèse est une œuvre de l'écriture. (...) Un Noir, une blanche, un petit mongolien, notre famille n'est qu'une nouvelle erreur de la Nativité. (p. 217)²⁴¹

L'expression d'un tel pessimisme quant à la possibilité d'échanges interculturels, incite à une réflexion sur les raisons de cet échec. Or, comme dans *Mirages de Paris*, ces raisons sont probablement liées aux rapports de force déséquilibrés entre les différentes cultures tels qu'ils se sont développés à travers l'histoire. Car, comme je l'ai signalé dans la section plus haut au sujet de la question des langages, il n'est toujours pas question, à l'ère post-coloniale, de relation d'égalité entre Africains et Français.

6. Conclusion

La scène d'énonciation d'*Un rêve utile* à la fois figure et invoque une parole marginale et hétérogène, antagoniste de la parole centrale et unique de la nation – et de la littérature – française. Il semble même que le positionnement périphérique du texte soit plus visible que son identité africaine : ce 'brouillage' identitaire pourrait en effet expliquer pourquoi *Un rêve utile* fut mal reçu par une partie la critique – francophone surtout. Or, le fait d'analyser ce texte à partir de la perspective postcoloniale m'a justement permis de le mettre en rapport avec d'autres textes, d'auteurs anglophones en

²⁴¹ Il est à noter que l'impossibilité du métissage apparaît également dans un *Les écailles du ciel* (1986), là aussi au travers du motif de la difformité.

particulier, et de reconnaître ainsi comment sa complexité participait d'une esthétique de la migrance, caractéristique (d'une partie) des écritures postcoloniales. *Un rêve utile* constitue en effet un exemple de la tendance littéraire dont j'ai parlé dans le premier chapitre : l'émergence d'écritures migrantes sur les scènes littéraires européennes, qui s'attachent à révéler les discontinuités et les perturbations des identités nationales, et notamment des 'vieilles' nations européennes, ex-puissances coloniales.

Cependant, si le texte met en scène une ou des identité/s périphérique/s, et réfère à l'univers éclaté que constitue l'espace France contemporain, il témoigne aussi, à travers le thème du langage, de la persistance de rapports de force inégaux entre différentes positions à l'intérieur de cet espace. *Un rêve utile* évoque en outre, en faisant écho à *Mirages de Paris*, certaines continuités quant à la condition d'immigré africain en France, de l'époque coloniale à l'ère postcoloniale contemporaine, ainsi que des inégalités dans les rapports interculturels entre Français et Africains. De cette manière, le texte nuance le discours célébrateur de la nouvelle condition migrante et du « multiculturalisme allègre des Africains de la génération post-coloniale », explicité dans le premier chapitre de cette étude.

Dans le cadre des débats sur les écritures migrantes, un autre aspect pertinent du texte est la figure du narrateur central. J'ai en effet parlé de la tendance de la critique à faire de l'écriture migrante une écriture porte-parole, représentative et solidaire du phénomène sociétal de l'immigration. Or, *Un rêve utile* ne se laisse pas lire de cette manière. D'abord parce que le texte établit une nette distinction entre la position du migrant éduqué, issu de l'élite de son pays d'origine, et celle du travailleur immigré analphabète. A la différence des autres personnages, et notamment des autres Africains, le narrateur central maîtrise différents univers symboliques, et peut ainsi naviguer entre différents espaces géographiques, sociaux, linguistiques. Cette habilité à traverser les frontières – géographiques et symboliques – place le narrateur central en position de supériorité par rapport aux autres personnages du texte. Mais, par ailleurs, l'habilité polymorphe du narrateur central du texte traduit l'isolement de la figure du migrant qu'il incarne. Le fait de pouvoir modifier son identité selon les besoins des circonstances, de pouvoir passer d'un groupe à un autre en adoptant le langage, est à la fois conséquence et cause de l'impossibilité d'appartenir à un groupe. La parole migrante mise en scène dans ce texte est une parole individuelle, isolée, qui ne peut s'identifier à aucune communauté, à plus forte raison s'en faire le porte-parole.

4. Enfances postcoloniales : *Cinéma*

The past turns out to be a very interesting place.

Miller, 1998, p. 3

Avec *Cinéma* (1997), Monénembo porte au premier plan du récit l'enfant-narrateur, participant ainsi à un phénomène repéré plus en général par la critique depuis les années 1990 : la multiplication des personnages d'enfants dans les romans d'auteurs africains, et notamment d'enfants-narrateurs. Monénembo publie d'ailleurs à la suite de ce roman *L'Aîné des orphelins* (2000), dans lequel figure également un enfant-narrateur.²⁴² Cependant, si dans ce dernier ouvrage, qui met en scène de manière apocalyptique le conflit du Rwanda, le personnage de l'enfant sert à dénoncer la violence et la décomposition d'une société en guerre, *Cinéma* semble lui toucher à des problématiques plus larges et diverses, aussi bien littéraires que sociopolitiques.²⁴³ Je montrerai dans cette analyse que ce texte propose notamment une vision originale et nuancée sur la question de l'aliénation culturelle en situation post – ou néo – coloniale.

L'enfant-narrateur de ce texte grandit dans les années 1950 et 1960.²⁴⁴ Le fait que l'auteur mette ici en scène un enfant dans le décor qui ressemble à celui de sa propre enfance – même époque et même lieu – oblige, d'abord, à s'interroger sur les liens de ce texte avec l'écriture autobiographique. À travers ce thème, le texte prend

²⁴² Florence Paravy remarque que la thématique de l'enfance est présente dans l'ensemble des textes de Monénembo. Si elle l'est « en filigranes » dans ses premiers romans, elle est portée au premier plan du récit dans *Cinéma* et dans *L'Aîné des orphelins*. (Paravy, 2002)

²⁴³ Il est essentiel de rappeler que les deux ouvrages ont été écrits dans des conditions tout à fait différentes : le texte de *L'Aîné* a été produit dans le cadre d'un projet impliquant divers auteurs africains, et dont le but explicite était de stimuler et de mettre au jour l'implication des artistes africains ayant une voix sur la scène culturelle occidentale, dans les drames des sociétés africaines contemporaines. L'Opération était intitulée « Ecrire par devoir de mémoire », dans le cadre de laquelle une dizaine d'auteurs africains séjournèrent au Rwanda en juillet en août 2000, dans le but d'écrire sur le sujet.

²⁴⁴ Cependant Borgomano et Cazenave interprètent la représentation d'enfances d'époques antérieures comme un moyen de « déconstruire [le mythe d'une harmonie originelle] en projetant la désillusion contemporaine sur les enfances passées. » (Borgomano, 2002 ; Cazenave, 2005, p. 61)

position sur la question des rapports entre langage et mémoire, question qui connaît des enjeux spécifiques dans le domaine des littératures postcoloniales.

Par ailleurs, à travers le motif du cinéma américain, le texte adresse une problématique symptomatique de l'ère de la mondialisation : le rôle joué par les médias, à l'heure actuelle, dans l'évolution des rapports entre le proche et le lointain, le local et le global, particulièrement dans les bouleversements que connaît l'enfance à travers le monde. *Cinéma* doit donc aussi être examiné dans ses liens aux discours sur le néocolonialisme et l'ère du global, où l'influence américaine concurrence celle des anciennes puissances coloniales européennes.

Avant d'analyser le texte proprement dit, dans les deuxième et troisième sections de ce chapitre, j'examine dans une première partie les enjeux et possibilités de la figure de l'enfant-narrateur telle qu'elle est généralement mise en scène dans les textes littéraires.

Contexte

1. L'enfance comme lieu d'énonciation

Innocence et extériorité

L'utilisation de la figure de l'enfant-narrateur est une stratégie énonciative connue du roman occidental moderne. On peut citer en exemples, parmi les grands classiques, *L'enfant* (1879) de Jules Vallès, *Huckleberry Finn* (1885) de l'Américain Mark Twain ou encore *The Catcher in the Rye* (1951) de J.D. Salinger. La voix de l'enfant permet principalement deux choses : d'une part elle rend plus prégnante l'idée que le narrateur à la première personne ne peut être complètement fiable. En règle générale, il est admis que le narrateur en « je » doit toujours être, au moins potentiellement, objet de méfiance :

(...) precisely because of these narrators' simulated humanness and because of the realism inherent in the situation of a character's speaking to us directly, the natural limitations of human knowledge and judgement and memory come into play .²⁴⁵

Or, lorsque ce narrateur se trouve être un enfant, le risque d'avoir à faire à de telles limitations semble d'autant plus élevé. En outre :

precisely because the narrator sits before us as a human being (...) we naturally react to him in varying degrees on human terms and not just as a disembodied voice providing us with information .²⁴⁶

²⁴⁵ Riggan, 1981, p. 19

²⁴⁶ Riggan, 1981, p. 20

On peut alors supposer d'un narrateur-enfant qu'il provoque chez le lecteur des attentes ainsi que des réactions spécifiques : dans les cultures occidentales modernes, il sera probablement porté – du moins dans un premier temps – à considérer un tel narrateur d'un œil à la fois sympathique – voir attendri – et condescendant.

L'autre effet obtenu par la figure de l'enfant-narrateur est l'introduction dans le point de vue narratif d'un regard décalé sur la société décrite dans le roman. La voix de l'enfant confère à l'énonciation une tonalité spécifique, interrogative et souvent rebelle. On attribue en effet généralement à l'enfant-narrateur une naïveté du regard, qui permet à l'écriture d'appréhender la réalité évoquée de manière originale, 'fraîche'. Souvent, la morale 'pure' de l'enfant est mise en contraste avec celle corrompue du monde des adultes. Choisir la voix de l'enfant pour figurer l'énonciation d'un texte, c'est mettre en scène une certaine extériorité de l'énonciation, son décalage par rapport à la société et aux valeurs communément admises. Ce positionnement rejoint d'ailleurs, parce qu'il investit les marges, celui de la parole pamphlétaire, mise en scène dans *Les crapauds-brousse*. Mais la voix de l'enfance évoque l'innocence plutôt que le désabusement. On remarque d'ailleurs que, mis en rapport avec l'ensemble des ouvrages de Monénembo, *Cinéma* fait l'effet d'un texte apaisé, dans le style ainsi que dans la construction narrative.²⁴⁷

Discours autobiographiques

Le thème de l'enfance – évoqué, entre autres, à travers le personnage de l'enfant-narrateur – entretient, dans les littératures occidentales modernes, des liens privilégiés avec l'écriture autobiographique.²⁴⁸ L'enfance est toujours le lieu du passé pour un auteur – comme pour son lecteur.²⁴⁹ Ces liens se retrouvent également dans *Cinéma*, comme on le verra dans la suite de ce chapitre.

L'écriture autobiographique connaît ses enjeux propres dans le domaine des littératures africaines postcoloniales. Il existe d'abord un discours classique qui postule que le genre autobiographique en lui-même est un produit de la culture occidentale, de

²⁴⁷ Paravy parle également d'apaisement au sujet de l'écriture de *Cinéma* (Paravy, 2002). Cet effet est principalement dû à la relative simplicité de la construction narrative du texte, comparée aux textes précédents. Le style d'écriture est également différent : l'esthétique du burlesque est absente de ce texte, la langue y est plus 'classique' que dans les textes précédents.

²⁴⁸ Je parle ici, et dans la suite de ce chapitre, d'« écriture » plutôt que de « genre » autobiographique : la définition du genre autobiographique est problématique, et ne constitue pas l'objet de cette analyse. (Voir Lejeune, 1975, 1986 ; Bruss, 1976 ; Gusdorf, 1991 ; Hubier, 2003) Le terme « écriture autobiographique » me permet de discuter d'écritures variées et qui ne répondent pas à une définition stricte de l'autobiographie, mais qui sont tout de même liées à ce genre, que ce soit par leur thématiques ou leurs poétiques. Ainsi, *Cinéma* ne relève pas du genre autobiographique, mais on verra qu'il y renvoie.

²⁴⁹ Goodenough, Heberle et Sokoloff posent que "when we consider why writers create child characters for their readers, we can appreciate how important children are in constituting our own identities. For authors, of course, the return to childhood through writing enables a revisiting of the time when they first began to establish meaning through words. Putting children into texts is thus a way of getting to the truth of oneself as well, and the author's self-recapitulation may be shared by the reader, who was also a child, if never an author." (Goodenough, Heberle et Sokoloff, 1994, p. 11)

l'humanisme notamment. L'écriture autobiographique serait alors nécessairement, pour les auteurs africains, un acte d'appropriation et/ou d'aliénation – selon la nature de la démarche littéraire. Debra Kelly identifie ainsi, au sujet des études françaises sur les littératures francophones d'Afrique du Nord,

(...) the idea that since an autobiographical tradition does not exist in Arabic literature, the genre of autobiography has in some way been 'borrowed' from the European tradition, and that these colonial and postcolonial subjects are 'imitating' a way of constructing the self that is not part of a traditional way of thinking about the individual within their own communities.²⁵⁰

On retrouve ce discours dans les critiques des littératures d'Afrique subsahariennes, puisque l'idée centrale y est en fait l'exclusivité occidentale sur l'expression littéraire d'un 'je' individuel et intime.

Un autre présupposé de lecture dominant consiste à rechercher du document dans toute écriture africaine :

(...) [le public], européen en l'occurrence, lit tout écrit africain comme un témoignage, pour comprendre la culture et les sociétés africaines 'de l'intérieur' (...).²⁵¹

Or cette tradition critique se rencontre aussi souvent que ses détracteurs, qui lui reprochent une approche anthropologique des textes, aveugle à leurs enjeux proprement littéraires.²⁵² Et il est vrai que la nature autobiographique d'un texte, l'authenticité de l'histoire qu'il met en scène, la ressemblance de ses personnages à des originaux de la vie 'réelle' sont invérifiables.

On peut, cependant, identifier certaines scénographies types qu'ont engendrées les textes postcoloniaux se réclamant, d'une façon ou d'une autre, de l'écriture autobiographique.²⁵³ L'écriture de soi postcoloniale est d'abord souvent réaliste, et fortement ancrée dans un décor politique tourmenté. Ce trait rappelle d'ailleurs les liens, explicités dans le chapitre précédent, entre les littératures postcoloniales et les littératures mineures. Deleuze et Guattari, qui ont développé cette dernière notion, postulent en effet qu'une des trois caractéristiques des littératures mineures est « le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique ».²⁵⁴

La mise en scène d'une énonciation nostalgique est également un trait récurrent de l'écriture autobiographique postcoloniale, qui évoque communément la perte d'un monde, lui-même associé aux souvenirs d'enfance. *L'enfant noir* (1953) du guinéen Camara Laye en est un des exemples les plus célèbres. Associée au thème de la perte,

²⁵⁰ Kelly, 2005, pp. 11-12

²⁵¹ Nicolas Martin-Granel, Riesz, János & Schild, Ulla, eds. "Genres autobiographiques en Afrique." Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1996, p. 211 (« Mainzer Afrika-Studien » Band 10)., Cahiers d'études africaines, 157, 2000

²⁵² Voir par exemple Abastado, 1985, pp. 5-11.

²⁵³ Sur les écritures autobiographiques 'postcoloniales', en particulier francophones, voir notamment Lionnet, 1989, Mouralis, 1991, Mathieu, 1996, Riesz et Schild, 1996, Ruhe et Hornung, 1998; Moura, 1999, Kelly, 2005, Gehrmann et Groenemann, 2006

²⁵⁴ Deleuze et Guattari, 1975, p. 33

celui de l'aliénation culturelle est au cœur des préoccupations postcoloniales. Or ce thème se retrouve souvent au niveau de l'énonciation du texte, qui reflète les relations complexes et problématiques de l'auteur à la langue d'écriture, en l'occurrence le français.

L'écriture de Monénembo, et de *Cinéma* en particulier, s'inscrit dans ce contexte littéraire. Elle doit donc être confrontée aux scénographies types évoquées plus haut, qui constituent, pour l'auteur, des (contre) modèles privilégiés.

Les textes de Monénembo doivent en outre être appréhendés en tenant compte de ce discours qui veut voir dans chaque roman d'un auteur africain un document politique et/ou historique, et finalement un témoignage sur la condition post/coloniale.²⁵⁵ Il est d'abord fréquent de lire dans des critiques ou analyses des travaux de l'auteur guinéen la mention de son propre itinéraire. Ses personnages sont régulièrement interprétés comme des alter egos de l'écrivain.²⁵⁶ Son écriture est lue comme témoignage d'abord, et sur l'Afrique d'abord. Auzas par exemple écrit :

L'origine africaine mais aussi l'exil, (...), font de Tierno Monénembo un écrivain original. (...) Chez lui, comme chez tant d'autres auteurs des post-indépendances, l'écriture répond, tout d'abord, à un appel urgent de la réalité et de l'histoire de l'Afrique contemporaine.²⁵⁷

En outre, Tierno Monénembo prend lui-même part à ce discours. Six de ses huit romans publiés reprennent de manière explicite des épisodes de sa propre vie, de son enfance à sa fuite de Guinée et à son installation en France. Les références autobiographiques peuvent être considérées comme explicites, d'une part en raison de la récurrence, dans ces différents ouvrages, d'épisodes reconnaissables pour le lecteur, mais également du grand nombre d'entretiens accordés par l'auteur, dans lesquels il mentionne ces correspondances.

Cinéma paraît toutefois être le plus autobiographique des six romans, ou plus exactement, être le texte dont le caractère autobiographique se laisse le mieux appréhender.²⁵⁸ Bien que cet aspect du roman ne soit pas particulièrement mis en exergue, il est pourtant aisément identifiable pour le lecteur habitué des travaux de Monénembo. On peut en effet se référer au hors texte, et notamment aux autres ouvrages de l'auteur, pour être renseigné sur les points de recoupement entre sa vie et ce texte. Par ailleurs, *Cinéma* lui-même offre, dans le paratexte, un indice du caractère autobiographique de l'ouvrage. On lit en effet dans la première épigraphe :

²⁵⁵ J'ai parlé de ce problème dans le premier chapitre, au sujet des écritures migrantes, ainsi que dans le chapitre sur *Les crapauds-brousse*, dans la section sur le positionnement culturel de l'énonciation.

²⁵⁶ Voir par exemple les analyses de Auzas (2004)

²⁵⁷ Auzas, 2004, pp. 13-14

²⁵⁸ Paravy remarque : « Avec *Cinéma*, en 1997, l'écriture de T. Monénembo semble (...) connaître un tournant important : la localisation du récit dans la ville natale de l'auteur, l'histoire elle-même, avec son happy end, (...) tout concourt à donner l'impression d'un imaginaire moins torturé, et comme apaisé par rapport aux œuvres précédentes, marquées par un pessimisme profond. » Il semble en effet que ce soit précisément cet « apaisement » de la narration qui permette de lire dans *Cinéma* des souvenirs d'enfance tirés du réel : l'écriture est moins burlesque et « magique » que dans les ouvrages précédents, et peut donc être plus facilement rapprochée de la réalité.

A la mémoire de mon frère Ibrahima, d'Alhassane Diomandé Diallo et de Thierno Oumar Homino, pur sucre, pur taro, trois petits Mamounais, victimes parmi d'autres des inepties de l'Afrique du siècle.

On apprend ainsi que la ville de Mamou, qui constitue le décor de *Cinéma*, a également constitué le cadre de l'enfance de Monénembo.

Pour ce qui est du texte à proprement parler, c'est surtout son caractère référentiel qui invite une lecture autobiographique. *Cinéma* abonde en mentions de faits historiques se rapportant à l'accession de la Guinée à l'indépendance. Sur la plupart des quatrièmes de couverture des livres de Monénembo, on lit qu'il est né en 1947, ce qui lui donne treize ans en 1960 – l'âge du personnage central de *Cinéma* à la même époque. Enfin, dans un entretien précédemment cité, Monénembo dévoile le rôle central qu'il a joué pour lui, lorsqu'il était enfant, et comme pour le narrateur de *Cinéma*, la salle de cinéma de sa ville :

Je suis un grand cinéophile ! Quand je pense à ma propre enfance, c'est le cinéma qui me vient en premier à l'esprit, le local même. Il symbolisait la ville plus que tout (...). Enfant, c'était pour moi le lieu où on pouvait se laisser aller à l'imagination.²⁵⁹

J'examine dans la deuxième section de ce chapitre comment le texte de *Cinéma* se positionne par rapport au genre du roman autobiographique. Je montrerai notamment comment l'énonciation particulière du texte – la voix de l'enfant – met en lumière la question d'authenticité du récit autobiographique, ainsi que celle du rapport complexe entre mémoire et langage narratif.

Enfance et mondialisation

Les personnages d'enfants-narrateur se sont multipliés ces dernières décennies dans les romans d'auteurs africains, francophones et anglophones. Pour Madeleine Borgomano, les changements liés à l'enfance sont observables partout dans le monde, « mais c'est dans les régions les plus pauvres et les plus politiquement instables, comme beaucoup de pays d'Afrique, qu'ils prennent les formes les plus spectaculaires et semblent les symptômes d'une véritable mutation sociale. » Au sujet des approches littéraires de cette thématique elle ajoute : « bouleversées et décalées, les représentations de l'enfance, instables et fortement ambivalentes, deviennent les signes brouillés d'un monde inquiétant. »²⁶⁰ Odile Cazenave consacre quant à elle un article aux représentations littéraires de l'enfance chez les auteurs francophones, phénomène qu'elle met notamment en rapport avec le développement du thème de la violence dans les écritures africaines postcoloniales.²⁶¹ On peut en effet citer, depuis les années 1990,

²⁵⁹ *Africultures*, n°9, 2002

²⁶⁰ Borgomano, 2002

²⁶¹ Cazenave, 2005. Cazenave fait une distinction entre les personnages d'enfants-narrateurs chez les écrivains féminins et chez les écrivains masculins. L'utilisation de l'enfant pour aborder le thème de la

les romans de Calixthe Beyala, *Le petit prince de Belleville* (1992), de Gaston-Paul Effa, *Tout ce bleu* (1998) et *Cheval-roi* (2001), d'Emmanuel Dongala, *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (1998) et *Johnny Chien Méchant* (2002), ou encore d'Amadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (2000). Tout ces romans ont un enfant comme narrateur et principal protagoniste. Du côté des romans anglophones, l'enfant-narrateur de Ben Okri dans *The famished road* (1992) est devenu un des personnages les plus célèbres des littératures africaines en langues européennes de ces vingt dernières années.

Dans chacun de ces ouvrages, la centralité de la figure de l'enfant renforce la thématique de l'altération et du dénuement des sociétés africaines postcoloniales, et attire l'attention sur la question de leur avenir. La mise en scène de figures d'enfants prises dans des situations de violence ou de profond désœuvrement atteste d'une volonté de saisissement du lectorat : ces écritures cherchent à dénoncer et à choquer.

Cinéma doit également être mis en rapport avec ce discours littéraire. En effet, tout en situant son histoire au sortir de la période coloniale, ce texte peut être lu – et est lu par une partie de la critique – comme une réflexion sur le monde contemporain, celui de la fin du vingtième siècle.²⁶²

Les américaines Rachael Langford et Janice Spleth lisent le texte de *Cinéma* comme participant d'un discours « africain » sur le contexte de mondialisation actuel. Langford conclue son article sur les remarques suivantes :

violence serait, d'après elle, typiquement un phénomène d'écriture masculine. Les auteurs féminins, comme Beyala dans *Le petit prince de Belleville*, s'intéressent aux thèmes sociaux de la vie quotidienne, liés notamment à l'immigration. On doit remarquer par ailleurs que dans l'écriture de Monénembo, la figure de l'enfant victime de la violence et du désordre des sociétés postcoloniales est récurrente, comme le souligne Florence Paravy. Ce thème est notamment présent dans *Les crapauds-brousse*, à travers la figure de Salé, dans *Les écailles du ciel* – enfance de Samba – et dans *Un attiéké pour Elgass* – viol de la petite vendeuse de cacahuète, personnage d'Idjatou.

²⁶² *Cinéma* est lu en interprété de manières différentes selon qu'il le soit par la critique francophone ou la critique anglo-saxonne. J'ai rencontré jusqu'à ce jour cinq analyses majeures du texte, et deux recensions. Il s'agit, pour la critique francophone, de la contribution de Florence Paravy, déjà citée, au numéro de *Mots Pluriels* consacré à l'enfance en Afrique, ainsi que de l'article d'Yves Chemla paru en 2006 dans le numéro d'*Interculturel Francophonie* consacré entièrement à Monénembo. Pour la critique anglo-saxonne, il s'agit des articles de Janice Spleth et de Rachael Langford. Dans l'ordre de parution : Paravy (2002), Langford (2005), Chemla (2006), Spleth (2007).

Ces différentes analyses se répondent d'ailleurs entre elles, mais sans dépasser les frontières linguistiques, puisque Chemla fait référence à Paravy (Chemla, 2006, p. 151), et Spleth à Langford (Spleth, 2007, p. 8). On note également l'existence d'une analyse de *Cinéma* en néerlandais, dans le magazine belge *Romaneske* : le critique Jan Baetens s'intéresse lui principalement au sujet du cinéma dans les pays africain, et fait une lecture presque anthropologique du texte de Monénembo. (Jan Baetens, *Romaneske*, 2004, pp. 60-64) Baetens écrit entre autre : « *Cinéma* nous apprend d'abord et surtout que le cinéma est bien plus un événement social qu'un *artefact* culturel. (...) A première vue, la description qu'en fait Monénembo nous ramène à une 'autre' façon d'appréhender les films, que le spectateur occidental qualifiera trop rapidement de 'primitive' » (pp. 60-61) (ma traduction). Les recensions sont celles d'Abdourahman A. Waberi dans le *Monde Diplomatique*, et d'Ambroise Kom dans *Notre Librairie*. (Wabéri, 1997; Kom, 1997)

(...) *Cinéma* also opens onto a critique of forms of cultural domination in the present era of American world dominance, for it is the American cultural models which this text marks as particularly pernicious : although attractive and apparently meritocratic, (...), the wholehearted embracing of them nonetheless appears to end in disaster for the African youth portrayed.

(...) In *Cinéma*, forshadowings of Anglo-American *cultural* globalisation are depicted, as indigenous cultures and French colonial cultures are supplanted by the celluloid dream-worlds of Western film. (...) Thus [*Cinéma*] can be seen to promote in the end a vision where resistance to the spatial tropes of colonialism and globalisation may be defeated in one location, only to remerge in, or be displaced to, another site.²⁶³

Spleth écrit quant à elle :

African writers repeatedly confirm the global context of their national cultures whenever they introduce commercial cinema into the fabric of their texts. By sending their characters to the movies or allowing them to mediate their lived reality through filmic images, the writers – intentionally or not – participate in the international discussion on the subject of globalization, offering the reader a privileged view of transcultural dynamics in action.²⁶⁴

On retrouve dans ces deux exemples d'analyses les problématiques de mondialisation et de transculturalisme, ainsi que les concepts de contre-discours et d'appropriation, dont on a vu qu'ils étaient des outils d'analyse incontournables des différents discours issus, au sein du milieu académique anglo-saxon, des théories postcoloniales.²⁶⁵ L'écrivain et critique Abdouraham A. Wabéri – dans son très court commentaire – met lui aussi *Cinéma* en rapport avec les discours de la mondialisation :

(...) [Tierno Monénembo] ambitionne de refondre le paysage romanesque d'Afrique francophone en l'ouvrant aux grands vents de l'histoire mondiale – et il parvient à ses fins.²⁶⁶

Je suivrai, dans la troisième section de ce chapitre, ces lectures de *Cinéma*. Je partirai de l'hypothèse qu'avec *Cinéma*, et à travers le thème des films de western, Monénembo projette la Guinée de 1958 dans la période de mondialisation actuelle, caractérisée entre autres par la domination des Etats-Unis et de la culture américaine. De cette manière, *Cinéma*, dont l'histoire se déroule sur fond de décolonisation, dépasse cette seule thématique et prend part aux débats sur la situation de l'Afrique dans le monde globalisé de la fin du vingtième siècle.

²⁶³ Langford, 2005, pp. 101-103

²⁶⁴ Spleth, 2007, p. 1

²⁶⁵ Les analyses francophones s'intéressent-elles à des problématiques tout à fait différentes : Paravy centre sa lecture du texte sur la thématique de l'enfance dans l'écriture de Monénembo, tandis que Chemla, à travers un travail de close reading, centre son analyse sur la problématique de la représentation telle qu'elle est traitée dans *Cinéma*. Kom, dans *Notre Librairie place Cinéma*, de manière classique, dans la tradition des textes africains francophones à visée politique. Kom écrit en conclusion de son article : « *Cinéma* se présente comme une transposition à peine voilée de quelques événements de l'histoire africaine et pose à sa manière la question du 'devenir' du continent noir. »

²⁶⁶ Wabéri, 1997, p. 30. Comme on l'a vu dans le premier chapitre, Wabéri est un des vecteurs par lequel les théories postcoloniales du milieu académique anglo-saxon ont fait leur entrée dans la critique francophone.

Texte

2. L'écriture de soi

Autobiographie fictive

Le texte de *Cinéma* est divisé en neuf chapitres. La totalité du récit est prise en charge par le narrateur autodiégétique, l'adolescent Binguel. Comme dans le cas d'*Un rêve utile*, Binguel est donc responsable de l'énonciation du texte. Sa voix et sa vision particulières – que lui confère son âge, entre l'enfance et l'âge adulte – déterminent la vocalité du texte, et l'ethos qui la soutient.

On doit tout de suite distinguer entre deux récits du narrateur : une partie du texte, qui est présentée la première au lecteur, est consacrée au récit de l'action en cours, fait au présent de l'indicatif, et dans lequel la focalisation est principalement synchrone.²⁶⁷ Binguel raconte les événements dont il est témoin, au moment même où il en est témoin. Dans les premières lignes du texte, l'effet d'illusion de l'entrée directe du lecteur sur la scène du récit est manifeste :

Rompant avec sa funeste habitude, Benté, aujourd'hui, ne lance aucun projectile. L'étourdi ! (...) Que fait-il soudain des palissades et des toits, ce fieffé amateur de cascades ! Pourtant, non, il ne s'agit pas d'un autre, c'est bien lui que j'aperçois depuis le vieux poteau de fonte (...) en haut duquel je me cache, blotti comme un sajou. (p. 11)

Non seulement l'usage du présent de l'indicatif, mais également le mot « aujourd'hui », évoquent la synchronicité de la narration. En outre, les nombreux points d'exclamations ainsi que les réflexions de Binguel – qui s'étonne de ce qu'il voit, s'interroge sur l'acuité de sa perception – contribuent à créer un effet d'immédiateté du récit : tout se passe comme s'il n'y avait pas de distance entre le narrateur et son récit des événements, comme si, pour parler après Lejeune, « l'histoire [semblait] 'crever' l'écran diégétique »²⁶⁸. Un aspect également essentiel de ce récit est le positionnement du narrateur : il est perché en haut d'un « vieux poteau de fonte », depuis lequel il observe non seulement les allées et venues de Benté, mais aussi les habitants de la ville qui vaquent à leurs occupations. Ainsi le lecteur est-il, dès les premières pages, mis en présence d'un narrateur qui semble disposer d'une vision pleine et entière des événements qu'il raconte, des personnages qu'il met en scène. Yves Chemla remarque à ce propos que

²⁶⁷ Voir sur la figure du récit au présent, justement en association avec l'enfant-narrateur, Lejeune, 1980, pp. 10-31

²⁶⁸ Lejeune, 1980, p. 17

cette position dans les hauteurs, tel un observateur omniscient, oblige le lecteur à considérer que le regard est sans limite, que par son intermédiaire il s'approprie le champ complet de la représentation.²⁶⁹

Dans le cas d'un enfant-narrateur, une telle omniscience du regard est bien évidemment remarquable. Je reviendrai sur cette question du positionnement et de la vision du narrateur, pour montrer entre autres comment le texte joue de cette illusion ici créée, et ce que signifie la déception qu'elle entraîne.

Le récit de Binguel se situe deux ans après l'indépendance de la Guinée, à la fin de l'année 1960²⁷⁰, dans la petite ville de Mamou, dans la région peule du Fouta-Djallon. Les événements narrés commencent en début de soirée, et se poursuivent jusqu'au lendemain matin. Binguel, âgé de quatorze ans²⁷¹, y prépare un attentat contre Benté, son camarade d'errance et mentor, de quelques années plus âgé que lui, et qui se fait appeler Oklahoma Kid. Cachant un revolver dans sa poche, Binguel attend le moment opportun, alors que Benté et lui vaquent à leurs activités habituelles, pour éliminer et prendre la place de celui qu'il s'est mis à considérer comme un Pygmalion tyrannique dont il n'a plus besoin. Au cours de cette soirée, les deux camarades se livrent à des activités de délinquants – ils violentent un inconnu et raquentent un petit commerçant de Mamou – et visitent deux bars dans lesquels ils se soûlent. Finalement, au cours d'une dispute avec un autre malfrat, Benté est poignardé et Binguel, pour le défendre, tire sur le coupable et s'enfuit. Il se réveille le lendemain dans l'église de la ville où il s'était évanoui, et, rentrant chez lui, alors qu'il prévoit d'être arrêté et jeté en prison, il est accueilli par les félicitations de ses parents ainsi que du commissaire de police : on le remercie d'avoir débarrassé Mamou d'un célèbre criminel, qui s'avère donc être l'homme qu'il a abattu la veille.

Cependant, ce récit « en temps réel » est interrompu par un récit rétrospectif, au cours duquel Binguel évoque l'époque de sa rencontre avec Benté, ainsi que les premières années de leur complicité. La narration se fait ici au passé, notamment à l'imparfait de l'indicatif :

La première fois que nous nous sommes rencontrés, je ne savais rien du marché que l'incroyable chaos que l'on peut en apercevoir depuis le perron de Nabil (...). J'y venais m'asseoir, les jours où, abruti par la colère et l'ennui, je profitais de la récréation pour me payer le mur de l'école. (p. 29)

²⁶⁹ Chemla, 2006, p. 153

²⁷⁰ La mention de faits historiques permet d'identifier l'époque du récit avec précision : Binguel mentionne en effet « la récente visite de Boubou-Blanc », c'est-à-dire Sékou Touré, aux Etats-Unis, « où il a rencontré le président Eisenhower ainsi que le tout nouvel élu, John (...) Kennedy. » (p. 136) Ces faits ne peuvent se dérouler qu'entre novembre 1960 (date de l'élection de Kennedy à la présidence), et janvier 1961 (date de son entrée en fonction), alors qu'Eisenhower est encore président. En outre, Sékou Touré a effectivement rendu visite aux Etats-Unis en 1960, où il fut accueilli avec beaucoup d'égards, en tant que représentant de l'Afrique libre. Enfin on lit, p. 90 : « ...deux ans après l'indépendance, une question continue de trotter dans ma tête... »

²⁷¹ L'âge de quatorze ans est mentionné explicitement dans le texte : « Seulement, on n'a jamais vu un gosse de quatorze ans se risquer à ce jeu-là sans perdre la face, s'alarmer la veuve. » (p. 131)

Ce récit parallèle couvre une période d'environ deux ou trois ans : Binguel mentionne qu'il n'avait pas dix ans lors de ses premières escapades avec Benté (p. 23)²⁷². Puisqu'il a quatorze ans en 1960, on se situe alors vers 1956. Or, la fin du récit rétrospectif est située elle explicitement au cours de l'été 1958, quelques mois avant l'indépendance de la Guinée.²⁷³ Au cours de ce récit rétrospectif, Binguel évoque son admiration première pour Benté, mais également sa vie familiale et ses difficultés scolaires à l'école française. Ainsi l'enfant de neuf ans qu'il était alors apparaît-il comme un rebelle en herbe, sensible, intelligent mais également réfractaire et provocateur. Fils unique d'un commerçant riche souvent parti en voyage d'affaire, Binguel est entouré chez lui de deux mères, les deux épouses de son père, dont l'une est continuellement malade et alitée, tandis que l'autre, qu'il surnomme Mère-Grief, ne peut trouver grâce à ses yeux et fait figure de gouvernante grotesque à laquelle il n'a de cesse de désobéir.²⁷⁴ À l'école, Binguel, bien que particulièrement apprécié de son institutrice française Mlle Saval, est considéré comme un cancre, se fait régulièrement punir et battre, et se retrouve souvent sur les chemins de l'école buissonnière. Les leçons de son maître d'école coranique ne l'intéressent pas plus que celles de l'école française, et Binguel finit par choisir définitivement l'école de la rue, d'abord instruit par un cireur de chaussures militant pour l'indépendance, Ardo, et plus tard par Benté, un jeune malfrat redresseur de torts, et qui ne jure que par la morale des westerns américains.

L'alternance des deux récits correspond à l'alternance des chapitres : les chapitres 1, 3, 5, 7 et 9 sont consacrés aux événements de la soirée et du matin de 1960, tandis que dans les chapitres 2, 4, 6 et 8, c'est la période pré-indépendance qui est évoquée. De cette manière, la situation présentée comme actuelle se trouve progressivement expliquée par les souvenirs de Binguel, et notamment son abandon complet du « droit chemin » pour suivre les traces du délinquant Benté. Par ailleurs, chacun des deux récits est ancré dans un espace géographique propre : le récit au présent au sein de l'espace urbain, là où Binguel et Benté jouent les hors-la-loi. Le récit rétrospectif a lui pour cadre principal l'espace qu'on pourrait dire de l'enfance, à savoir le domaine domestique dont Binguel cherche à s'échapper, ainsi que celui de l'école.

Coming of age

Finalement, dans *Cinéma*, le récit au présent constitue le cadre d'un récit autobiographique de Binguel. Selon la définition devenue classique de Lejeune, est autobiographique tout « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur

²⁷² L'expression « je n'avais pas encore dix ans » implique qu'il n'était pas beaucoup jeune que ça, et permet de supposer qu'il avait alors neuf ans.

²⁷³ Ici encore, les références aux événements historiques permettent de situer l'époque du récit : Binguel mentionne les festivités du 14 juillet, ainsi qu'une visite du général De Gaulle en Guinée, qui eut effectivement lieu en juillet 1958.

²⁷⁴ Bien que ce ne soit jamais explicité, il apparaît au cours du récit que Binguel tient Mère-Grief pour sa « vraie » mère.

l'histoire de sa personnalité. »²⁷⁵ Au niveau diégétique, la personne « réelle » de Binguel fait exactement cela, puisque le jeune garçon s'attache à relater (des épisodes de) sa vie, dans le but explicite d'éclairer sa situation et surtout sa personnalité actuelles. Binguel, à la manière du vieux Proust d'*A la recherche du temps perdu*, évoque l'enfant qu'il a été, analyse sa conscience d'alors, mesure le chemin parcouru depuis lors jusqu'à aujourd'hui, et retrace l'histoire de sa personnalité : comment est-il devenu ce qu'il est devenu ? Binguel, lorsqu'il considère son passé, adopte une voix et un regard où se mêlent moquerie, condescendance et nostalgie. Cette posture énonciatrice est typiquement celle de l'écriture autobiographique. Par là, *Cinéma* renvoie à ce genre littéraire, et l'auteur utilise un procédé littéraire largement étudié, celui de l'autobiographie fictive²⁷⁶.

La construction en alternance du texte fait du sujet traditionnel de l'autobiographie, la métamorphose d'un individu, le thème central du roman. En évoquant le passé, justement à l'heure où il se prépare à éliminer son mentor, Binguel souligne le contraste entre hier et aujourd'hui, entre sa naïveté passée et sa lucidité fraîchement acquise. Il explicite à plusieurs reprises ce changement qui s'est opéré en lui, et qui l'a fait passer de la faiblesse de l'enfance à la dureté d'un vrai « caïd » :

(...) au fond de mon cœur, je sais maintenant, je sais que je ne serai plus jamais le même. En vérité, il y a longtemps que j'ai changé et lui, le grand lascar, ne s'est aperçu de rien. (p. 15)

De son côté, le récit rétrospectif abonde en considérations du jeune narrateur sur son enfance passée, considérations qui révèlent sa lucidité d'adulte :

Combien de temps dura-t-il, mon frêle éveil au monde ? En vérité, je n'ai jamais compté les ramadans, les hivernages, les délices et les peines. J'avais un sens peu développé des saisons et des rites. Mon âme ne comprenait que la solitude et la peur. Oui, tout ce que je vivais ressemblait à l'âbime. (...) Mon enfance fut un redoutable jeu de cache-cache duquel j'avais appris à ne pas sortir toujours perdant. (p. 45)

On voit bien à la lecture de ces deux passages que la problématique du changement, du passage d'un âge à un autre, d'une conscience à une autre, finalement toute la rhétorique du « coming of age », occupe le devant de la scène du texte de *Cinéma*. L'alternance des chapitres au présent et des chapitres au passé, et la mise en parallèle des deux époques, créent un effet de rupture saillant entre hier et aujourd'hui, qui se retrouvent clairement séparés dans et par le texte – en même temps, bien sur, qu'hier et aujourd'hui restent liés par un rapport de succession et de causalité.

Cette évolution de Binguel est, bien entendu, mise et à mettre en rapport avec celle du pays dans lequel il grandit, la Guinée, qui passe en même temps que le narrateur d'un état de soumission, la domination coloniale, à l'indépendance. Encore une fois, il s'agit là d'une stratégie littéraire connue et largement pratiquée, qui fait du récit autobiographique un vecteur privilégié de messages à caractère politique ou

²⁷⁵ Lejeune, 1975, p. 14

²⁷⁶ Voir notamment pour un inventaire succinct Hubier, 2003, pp. 81-108

idéologique. Dans l'autobiographie, le narrateur – qu'il soit fictif ou réel – et le monde qui lui sert de décor, sont liés par un rapport métaphorique réciproque, par lequel les évolutions de l'un sont à la fois reflétées et mises en abyme par celles de l'autre.

Cinéma utilise donc l'écriture autobiographique dans le but, classique, de faire correspondre l'évolution d'un itinéraire individuel et celle d'un destin national, et de lier les deux par un rapport métaphorique réciproque. Cependant, l'autobiographie de Binguel présente cette particularité que son narrateur est un enfant, et cet élément indique la présence dans le texte d'un discours sur l'écriture autobiographique elle-même.

Du naïf au picaresque : la représentation en question

Le texte de *Cinéma* fait sans conteste usage des « fonctions » de l'enfant-narrateur explicitées dans la première section, en premier lieu celle de la naïveté du regard.²⁷⁷ Le lecteur prend petit à petit conscience de sa supériorité par rapport au narrateur, puisqu'il comprend l'univers de Binguel mieux et plus rapidement que lui. L'extrait suivant est sans doute le plus représentatif du texte quant à ce décalage entre la compréhension du narrateur et celle du lecteur :

J'étais si jeune, si « gogo » pour reprendre l'expression de Benté. Je confondais la cola et l'arachide, la semoule et la poudre à canon. Mon esprit se brisait contre de nombreuses énigmes. (...) Je me demandais par exemple pourquoi ce vieux Libanais de Seiny-Bôwal attendait la tombée de la nuit pour ouvrir son cinéma. Et il m'avait fallu des semaines avant que l'étincelante réponse n'illumine ma pauvre tête : les cow-boys ne pouvaient arriver qu'à ce moment-là, même si par extrême gentillesse pour notre cité ils avaient quitté depuis l'aube le lointain et fabuleux pays qu'ils se devaient d'habiter. Enfin, je comprenais pourquoi le vieux Libanais sortait de ses gonds quand un malappris lui demandait de repasser le lendemain *Les Cavaliers* ou *Le bourreau du Nevada* : « Faut d'abord que je leur écrive, bougres de cons ! On ne vient pas à Mamou à n'importe quel moment quand on est un héros de cinéma. » (p. 101)

Alors que le narrateur signale sa propre ignorance d'avant, et s'en moque, le lecteur se moquera lui, indéniablement, de l'erreur faite aujourd'hui par l'adolescent. L'ironie de ce passage tient au contraste entre l'assurance de Binguel dans la vérité qu'il croit avoir découverte – « l'étincelante réponse n'illumine ma pauvre tête », « Enfin, je comprenais pourquoi » – et l'absurdité de ce en quoi il croit.

On retrouve également dans le personnage de Binguel la capacité à tout questionner, ainsi qu'un goût pour les règles morales claires et univoques, qui sont des attributs courants de l'enfance dans la littérature, et qui permettent de faire contraster une morale encore pure avec celle corrompue du monde adulte. Les questions de l'enfant, puisqu'elles restent souvent sans réponses, soulignent la complication d'un univers qui, c'est le message implicite, a oublié la simplicité d'une morale originelle, claire et sans ambiguïté. Ainsi, Binguel se lamente-t-il devant un monde qui ne satisfait pas à ses espérances de franchise :

²⁷⁷ Dans son article « Enfance et contestation », Florence Paravy parle « du ton naïf que donne au récit la voix de l'enfant » Paravy, 2002, p. 3

Voilà : Seïny-Bôwal écrivait ou téléphonait (...) et les chevaux, les cow-boys, les vallées et les Indiens venaient osciller et grossir, se détériorer et mourir pour vingt-cinq francs l'entrée. Pourquoi, en revanche, le reste de l'existence paraissait-il si étrange, si insoluble ? (...) je me rongerais dans la solitude mais j'enrageais par-dessus tout contre le mutisme, l'affolante incapacité des autres à répondre à mes questions. Il me revenait à moi seul de fouiller les poubelles, de tirer les cartes et les vieux rideaux ; de lorgner dans les trous de serrure pour en savoir un peu plus sur les dessous du monde. (pp. 101-102)

Tout au long du texte, l'opposition entre l'univers limpide des westerns américains et celui, trouble et secret de la réalité entourant Binguel, revient comme un leitmotiv. Les règles de conduite, apprises de Benté, permette au jeune adolescent d'échapper à ses propres doutes, et à ne pas céder à l'ambiguïté de ses propres émotions :

J'ai du mal à repousser la pitié qui me submerge. Je serais sans doute redescendu du poteau, j'aurais tout laissé tomber si, ici comme souvent ailleurs, n'avait raisonné dans ma tête l'écho de sa propre devise : « N'oublie jamais, petit : le mousquet pour les braves, la pitié pour les marioles ! » (p. 12)

Dans son article « Exploring Transcultural Dynamics through Representations of Cinema in Francophone African Literature », Janice Spleth souligne l'attrait de l'univers du western sur les enfants, en raison de la morale claire et sans ambiguïtés qu'il invoque :

If the Western formula is flawed in many ways, it nevertheless offers a reassuring alternative to chaos. Research on Western notes that children are attracted to the genre precisely because of its lack of ambiguity : « in the western – as, of course, in most hero stories – the child can imagine himself in a world that is simple, clear-cut, and well-ordered »²⁷⁸

Mais en outre, la subjugation exercée sur Binguel par l'univers des westerns – à travers le personnage de Benté – fait de l'adolescent une figure picaresque²⁷⁹, en ce qu'il adopte des règles morales allant à l'encontre de l'éthique sociale du monde qui l'entoure : il abandonne l'école, française et coranique, fume, boit, vole, violente. Avant même sa rencontre avec Benté, Binguel fait figure de rebelle, et montre un penchant pour la marginalité et la délinquance.²⁸⁰ Mais bien évidemment, le code moral décalé de Binguel sert à mettre en évidence la corruption de la société ; à la fois parce qu'il n'est

²⁷⁸ Spleth, 2007, p. 9. La citation est d'Elkin, 1974, p 74

²⁷⁹ Il n'existe pas de définition unanimement admise du genre ou du personnage picaresque. On peut cependant se référer aux travaux de Stuart Miller sur la question (Miller, 1967). Riggan note quant à lui : « The picaresque's behaviour is marked by rebelliousness and he gives voice to protest against the prevailing decadence of which he himself is a symptom. He embodies resentment and aggressiveness and his actions are a defense against a hostile and cruel reality. » (Riggan, 1981, p. 41)

²⁸⁰ Ces traits de caractère sont implicitement attribués à une sensibilité naturelle exarcebée du jeune garçon, mais aussi à sa situation familiale, et notamment à la dureté de son père. A la fin du roman, la révélation faite à Binguel que celle qu'il croyait être sa mère biologique ne l'est pas, vient confirmer à posteriori le fait que le « mal de vivre » de Binguel tiennent son origine dans une situation familiale malsaine.

finalement que le résultat d'une société en perte d'ordre et de morale, mais aussi parce que les différents systèmes contre lesquels il se révolte sont eux-mêmes travaillés par le mensonge et la violence. L'univers de l'école française notamment sert de miroir grossissant à la société coloniale, à la violence de son système inique et aliénant :

[M. Camille] me frappait d'un angle à l'autre de la pièce et m'obligeait à imiter le chien et toutes sortes d'oiseaux. (...) Ses injures devinrent névrotiques pendant que je présentais mon derrière sous la morsure de la cravache :

- Je nous connais nous autres Nègres puisque j'en suis moi-même un. Nous sommes des tortues, des tortues d'un autre genre. Suffit pas de nous chauffer le cul pour voir émerger la tête. Il faut briser la carcasse. (...) Ah, parce que monsieur ne veut plus aller à l'école ? (...) C'est bien vrai, tout ce que disent les autres, le Nègre est une vraie mule (...). (p. 94)

C'est finalement parce qu'il possède encore l'innocence d'un enfant que Binguel peut se prendre pour un picaro, et refuser le monde tel qu'il lui est offert. Ainsi le jeune adolescent incarne-t-il en fait à son insu – mais pas à celle du lecteur – la véritable morale.

On doit cependant aller plus loin dans l'analyse, car ici la figure de Binguel en tant que narrateur permet de s'interroger sur le genre autobiographique lui-même, et la question de l'auto représentation. D'une manière générale, un narrateur apparaissant comme particulièrement peu fiable – entre autres donc l'enfant et le picaro – introduit dans le texte une réflexion sur la possibilité d'un récit authentique, et même sur la possibilité d'authenticité ou de vérité en tant que telles :

Whatever the effect of discovered narrative unreliability in terms of our attitude toward the respective narrators, a perhaps more significant consequence is that the discovery forces us into a confrontation with the slippery nature of truth.²⁸¹

Cinéma invite cependant à une réflexion sur le récit autobiographique en particulier, et pose la question de sa nature même. Dans quelle mesure peut-on croire la parole d'un narrateur qui se raconte ? Si un narrateur à la première personne peut toujours, pour de multiples raisons, être suspect de mensonge ou d'une interprétation erronée de la vérité, le sujet d'un récit autobiographique l'est sans doute d'autant plus, et pour des raisons spécifiques. Car un tel récit connaît des enjeux propres : son sujet se représente pour lui-même, cherche à établir une image cohérente de lui-même. En même temps, il se re/présente au monde. Or ces deux opérations impliquent inévitablement des processus de falsification, plus ou moins conscients. Binguel, qui est encore un enfant lors de son récit autobiographique, apparaît dans le texte comme étant particulièrement sujet à ce genre de falsifications, avide de se faire passer pour autre qu'il n'est : moins vulnérable, plus adulte, etc. A plusieurs reprises, il dévoile au lecteur cet aspect de sa personnalité. Au sein du domaine familial d'abord, avec Mère-Grief, dont il recherche l'attention d'une manière détournée :

²⁸¹ Riggan, 1981, p. 182

Je crachais de toutes mes forces pour faire comme Môdy Djinna (...). Et pour lui arracher une fois pour toutes la vésicule biliaire, je tapotais ostensiblement mon paquet de Rothmans (il n'y avait en vérité qu'un mèche au filtre abîmé et un mégot long d'un tiers de doigt). Pour finir, j'exhibais le paquet, le tournais un bout de temps sous mes yeux et lisais à haute voix ce qui était écrit là-dessus : « Rotemanss Kingue Siiize. Mâade ein U ES A. Ah oui, Rotemanss, c'est bon Rotemanss » ajoutais-je, en guise de coup de grâce. (p. 43)

Binguel sait également jouer de l'exagération pour capter l'attention et la compassion de son ami Ardo :

Je sentais ses larmes venir. Aussi, j'inventais n'importe quoi pour redoubler sa compassion : - Mais tu n'as pas tout vu, mon bon ami Ardo ! Mon copain Fodé, il lui a arraché l'oreille à force de tirer dessus. (...) Pour le moment, il est entre la vie et la mort au bloc opératoire. Mais si je me fis à tout le sang que j'ai vu couler...(p. 98)

Ainsi le lecteur est-il en droit de s'interroger sur la fiabilité d'un tel narrateur quant au récit qu'il lui sert à lui. Binguel en tant que personnage du récit au présent apparaît comme un adolescent particulièrement sujet à la dramatisation, fortement stimulé en cela par la grande quantité de films américains qu'il consomme. Ainsi se présente-t-il, lorsqu'il raconte une des scènes les plus spectaculaires du récit au présent, d'une manière tellement héroïque que le lecteur peut douter de l'exactitude des faits – d'autant que Binguel était soûl à ce moment-là :

Je place moi-même le siège sur les quatre verres renversés. Avant de monter dessus, j'exige que l'on nomme un arbitre. (...) Je monte avec la même majesté, les mêmes gestes lents et décomposés que ceux d'un magicien s'appêtant à exhiber un numéro inédit. Je fais décapsuler une nouvelle bouteille et je reste plus d'une minute perché là-haut, une jambe repliée sous le genou de l'autre sans flageoler ni verser de mousse. Je redescends sous les applaudissements, ramasse les deux montres et dis, pour que ce soit bien entendu :

- Tournée générale ! (pp. 132-133)

Un tel narrateur, avide, comme il est naturel à son âge, de se débarrasser de son image d'enfant faible et d'être admis parmi les hommes adultes et virils, invite le lecteur à la méfiance. En outre, Binguel fait usage à plusieurs reprises, au cours de son récit autobiographique, d'un langage qui rappelle sans équivoque celui des films qu'il admire tant.

Cette dernière remarque soulève une autre question spécifique au genre autobiographique dans le contexte postcolonial : la question du rapport entre la mémoire et les moyens d'expression de cette mémoire, c'est-à-dire le langage narratif.

Le langage de la mémoire, entre aliénation et exil

L'extrait suivant est un des plus représentatif de l'aspect du texte examiné ici :

Oui, vieux cow-boys d'Arizona, ainsi fut ma vie sur le territoire de Môdy Djinna. Une vie de gueux. Une destinée de paria, de détenu ou d'exilé, tous dépend des lois de ce comté, honorable citoyens ... (...) Je pensais à cela en me balançant mollement dans le hamac (...). Rien ne serait

plus comme avant. Je devais m'échapper, m'échapper pour toujours, faire le grand voyage, découvrir la vie, ce puzzle de petites merveilles qui m'étaient destiné et non le morne tic-tac de l'horloge de ma biographie. Partir là-bas, vers le nord, vers le gris modelé des houppliers et des crêtes (...). (pp. 46-47)

Dans ce passage, les références à l'imagerie du western américain sont flagrantes – et sont d'autant plus facilement identifiables, bien sûr, que la mention de ce genre cinématographique revient régulièrement dans le texte. Ainsi, l'interpellation d'un auditoire fictif par le terme de « vieux cow-boys d'Arizona », tout comme les termes « territoire », « lois de ce comté », « grand voyage », « gris des crêtes », toutes ces expressions rappellent le monde devenu mythique des films de westerns, toujours construits autour des mêmes thèmes et faisant usage d'un langage propre et facilement imitable.²⁸² Dans l'introduction à son étude sur la structure du western, Will Wright écrit ses mots sans nuance, et tout à fait significatifs :

Everyone's seen a Western. Most people like them, some do not, but no American and few in the world can escape their influence. (...) American Westerns have become popular throughout Europe and in Africa, Asia, and South America ; in recent years, Italy, Spain, Germany, and Japan have begun to make their own Western movies.²⁸³

Monénembo confirme lui-même cet état de fait dans un entretien donné peu après la parution de *Cinéma* :

Oui, je suis un amoureux des westerns que je voyais quand j'étais enfant. C'était une sorte d'école, qui nous offrait des images d'héroïsme dans cet environnement où l'héroïsme au quotidien était souvent bien difficile.²⁸⁴

Ce que le texte évoque à travers le personnage de Binguel, c'est donc d'abord l'influence (d'une partie) de la culture américaine sur la jeunesse africaine au sortir de la période coloniale. Je reviendrai plus loin sur cette question.

Cependant, outre la popularité des films américains en Afrique dans les années 1950 et la pénétration d'une imagerie nouvelle sur le continent, le texte de *Cinéma* aborde à travers ce thème une question d'ordre plus général, à savoir celle du langage narratif :

Pieds nus, je traversais la grande salle oblongue. Ronflements de Môdy Djinna. Respiration sifflante de Néné Goré. Frêle linceul du dehors. Le monde était mort. Adieu, intrigues et blâmes, croque-morts et Mère-Griefs ! C'était moi, le grand solitaire condamné à frôler les nuages et l'éternité... (p. 103)

Ce qui apparaît dans cet extrait, c'est le fait que Binguel n'a pas de langage propre quand il s'agit de se raconter. Ou, du moins, que son langage propre imite en partie

²⁸² Voir entre autres, pour une analyse structural du western en tant que genre cinématographique et narratif, Wright, 1975

²⁸³ Wright, 1975, pp. 1-5

²⁸⁴ *Africultures* n° 9, 2002

celui des westerns américains ; en conséquence, ses souvenirs ressemblent à des scènes de films hollywoodiens. Ainsi l'auteur de *Cinéma* semble-t-il interroger les rapports entre mémoire et langage : la mémoire ne peut se saisir qu'à travers le langage, mais ce même langage l'informe.

Or, ici, le langage à travers lequel la mémoire s'exprime est présenté comme un langage radicalement exogène, et donc aliénant. Mais par ailleurs, le texte présente cette aliénation comme un mal nécessaire : car la distance, l'isolement, et finalement l'exil, qu'il soit intérieur ou physique, sont nécessaires à la narration autobiographique – même quand elle n'est qu'interne. Binguel choisit le langage des westerns pour se représenter justement parce que ce langage lui permet de se voir en « outsider », en étranger. L'imagerie américaine à la fois défamiliarise son environnement, et le défamiliarise lui de son environnement. Or il faut être « en dehors » pour faire travail de mémoire et pour se raconter. Ponzanesi note ainsi :

(...) writing is impossible without some kind of exile. Perception of otherness is therefore a prerequisite for any critical insight.²⁸⁵

La thématique de l'exil est d'ailleurs présente dans *Cinéma*, comme le remarque Chemla qui la perçoit « dans le creux du discours de Binguel ». L'exil est présent dans le texte comme projet pas encore concrètement défini, comme chimère presque, et Chemla évoque la mention en plusieurs endroits du texte de camions et de trains qui « attirent le regard, mais pas encore assez ».²⁸⁶ Mais si dans *Cinéma* il n'est pas – encore – question d'exil géographique, l'enfant Binguel pressent déjà l'itinéraire que suivront ses successeurs adultes dans d'autres textes de Monénembo. Le texte suggère que ce malaise originel du jeune garçon lui vient de sa situation familiale. Non seulement la froideur de son père, mais surtout le mensonge autour de l'identité de sa mère biologique, ont fait de Binguel depuis l'origine un enfant mal adapté et révolté. Par ailleurs, par l'évocation des héros de westerns, Binguel revendique ce statut d'exilé, de paria comme il dit lui-même. Le langage et l'imagerie du film de western ne fonctionnent pas donc pas uniquement comme vecteur déformant et aliénant ; l'utilisation d'un langage « étranger », marqué comme tel, permet précisément une telle distanciation.

Ainsi émerge du texte de *Cinéma* une réflexion nuancée et complexe sur l'écriture autobiographique, et notamment l'idée d'un langage narratif à la fois aliénant mais nécessaire au travail de mémoire. On touche ici à la problématique de l'écriture – et notamment de l'écriture de soi – comme lieu privilégié d'expression d'une altérité, quelle qu'elle soit. Il apparaît à travers le personnage de Binguel que la délocalisation – à la suite par exemple d'une entreprise d'immigration – se situe dans la continuité de l'exil intérieur, que les deux formes de distance sont de même nature. Ponzanesi cite Kristeva à ce propos, dans son utilisation du concept freudien d'unheimlich :

²⁸⁵ Ponzanesi, 1999, p. 73. Ponzanesi cite elle-même de Kristeva, 1991, p. 13

²⁸⁶ Chemla, 2006, p. 161

Kristeva's theory destroys the separation between foreigner and stranger by the discussion beyond separation based on national boundaries. Her alternative, as the exploration of the marginal spaces that cross national borders, challenges the dichotomy between the immigrant and the native, and moves towards a definition of the difference/alienation/unheimlich within the self. An experience of cultural foreignness becomes, for her, parallel to an experience of alterity which the unconscious produces within each individual psychic apparatus.²⁸⁷

Ce point théorique est intéressant pour la compréhension de *Cinéma*, mais aussi pour l'analyse de l'écriture de Monénembo en général. Le récit naît d'une certaine distanciation – volontaire ou non –, et passe par un rapport particulier au langage : rapport d'aliénation et tout en même temps d'appropriation. Chez Monénembo, comme chez le Tunisien Albert Memmi,

[t]he problems of identity, of belonging and not belonging, of exile and of finding a place in the postcolonial world appear to find resolution – indeed some kind of salvation – in the act of writing.²⁸⁸

L'idée émerge donc de ce texte que le travail de création artistique est, entre autres choses, un travail de récupération et d'appropriation d'influences culturelles étrangères. Or cette réflexion est particulièrement pertinente si on lit le texte dans le cadre des débats actuels – et contemporains de l'époque de sa production – sur la mondialisation. Le thème de l'appropriation par Binguel du langage des westerns rejoint alors le débat sur les rapports problématiques entre culture locale et culture globale, l'influence de l'une sur l'autre, mais aussi l'appropriation, justement, au niveau local de produits et d'influences culturelles globales. J'examine dans la section suivante comment ce sujet est traité dans le texte, qui porte une vision originale – dans le domaine des littératures africaines francophones – sur le thème de l'influence des cultures française et américaine sur les sociétés africaines postcoloniales, à l'ère de la mondialisation.

3. L'espace entre

Aux marges de la mondialisation

Un des éléments les plus saillants de *Cinéma* est l'importance dans ce texte du thème de l'espace, que l'on retrouve sous différentes formes. Or, on sait que les études postcoloniales ont placé la problématique de l'espace au centre de leurs préoccupations. Dans le domaine littéraire, ce développement a eu deux conséquences majeures : d'une part, il a ouvert des voies d'analyse nouvelles à la critique, qui, depuis lors, prend en compte le thème de l'espace et examine son traitement – notamment à l'aide des concepts de centre versus périphérie, et de local versus global.²⁸⁹ Parallèlement, ce

²⁸⁷ Ponzanesi, 1999, pp. 72-73. Voir aussi Sheringham, 1993

²⁸⁸ Kelly, 2005, p. 204

²⁸⁹ Voir Chapitre 1

nouveau discours a fait de la thématization de l'espace un marqueur du discours postcolonial. A la suite des études postcoloniales, les études de la mondialisation – « globalization studies » – ont fait des concepts de déplacements, local/global, transnationalisme, espaces trans-nationaux etc, des outils privilégiés de leurs analyses²⁹⁰ :

The thematization of space and place (the latter denoting a space made social, hence becoming a space in which humans make social, cultural, political and historical investments) is thus a crucial ingredient of the process of coming to terms with globalization.²⁹¹

L'espace de *Cinéma* est d'abord celui de la ville de Mamou, dans laquelle grandit Binguel. Or ce lieu est explicitement mis en relation, à plusieurs reprises, avec un ailleurs, inaccessible, mystérieux, méconnu. J'ai montré plus haut, par exemple, comment Binguel s'interrogeait sur le voyage des cow-boys américains, depuis le « lointain et fabuleux pays qu'ils se devaient d'habiter », jusqu'au cinéma de sa petite ville guinéenne. Or l'ironie de ce passage met en exergue, en dehors de la naïveté de l'enfant, la marginalité d'une ville telle que Mamou par rapport aux Etats-Unis, à Hollywood, aux lieux d'où proviennent les produits culturels les plus visibles dans le monde. Le passage suivant, sur la fondation de Mamou, participe de ce même discours :

D'où la nécessité d'une ville-relais à même de faire écouler par le transport ferroviaire le latex et la cire produits sur les montagnes. Mamou – cité sans nom et sans mémoire (juste ce qu'il faut de passion et d'amour-propre) – était condamnée dès l'origine à tenir lieu de bordel, d'asile et de bivouac ! (p. 158)

Mamou, édiflée au gré des besoins économiques de la puissance coloniale, devenue ville des laissés-pour-compte, se lit comme une métaphore de tout le continent africain, autrefois exploité, aujourd'hui parent pauvre du monde globalisé. Cette réflexion rappelle celle de Tirthankar Chanda au sujet de l'écriture de Wabéri, qui fait de Djibouti « la métaphore de l'Afrique écartée de la mondialité, dépossédée de nouveau de son histoire, devenue 'terre non désirée', tout juste bonne pour 'une petite halte pour se ravitailler en eau et en charbonnages' ». ²⁹² Je reviendrai sur les rapports entre Mamou et 'l'ailleurs' dans la section sur les rapports entre local et global.

Espace/s propre/s : le choix de la verticalité

L'approche de la notion d'espace dans *Cinéma* fait en particulier l'objet de l'analyse de Langford. Elle souligne notamment le choix de la verticalité fait par Binguel : on l'a vu plus haut, dans la première section, Binguel observe et commente sa ville et ses habitants du haut d'un haut poteau de fer. Par ailleurs, en plusieurs endroits du texte, la

²⁹⁰ Voir Chapitre 1

²⁹¹ Blommaert and Van der Donckt, 2002, p. 138

²⁹² Tirthankar Chanda, 2001. Les citations sont de Wabéri, leur origine n'est pas mentionnée.

position en hauteur est désignée comme facteur à la fois de supériorité et d'indépendance.²⁹³ Or d'après Langford :

(...) the use of horizontal and vertical by [Monénembo] can be read as forming a complex engagement with cultures of colonialism, neo-colonialism and globalisation.²⁹⁴

L'espace vertical choisi par Binguel en début de texte doit alors être lu, selon elle, comme métaphore d'une autorité alternative, mais marginale, que se serait appropriée l'adolescent, en même temps qu'il rejetait les autres – coloniale, patriarcale, etc. Dans le premier chapitre Binguel s'élève littéralement au-dessus des et entre les deux espaces qui constituent son univers familial : la ville – espace économique et théâtre des bouleversements politiques qui semblent, vus des hauteurs, ne pas l'atteindre, ne pas le concerner – et la concession familiale. Quant à Benté, toujours d'après Langford :

[He] is referred to as someone who travels by climbing over fences and roof tops, thus eluding the exclusions imposed by the town's upright barriers and in some sense making them his own.²⁹⁵

On peut rapprocher cette idée de verticalité de celle d'espace « in-between » dont parle Bhabha, cet espace de la différence, où il est possible de créer une nouvelle identité :

These in-between spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and active sites of collaboration in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated.²⁹⁶

La verticalité repérée par Langford dans *Cinéma* peut-être lue comme métaphore de cet espace social et politique dont parle Bhabha : les deux analystes traduisent en termes d'espace le processus d'autonomisation et de création d'une identité propre, construite autour de valeurs culturelles alternatives. Or l'attitude de Binguel au sujet de ce poteau en haut duquel il est perché au début du texte semble tout à fait pouvoir être lue dans ce sens. L'adolescent revendique en effet cet espace « entre » de manière explicite puisqu'il déclare :

Je dois plutôt m'estimer heureux d'avoir déniché une si bonne cache. Comme le marché, comme le cinéma de Seiny-Bowal ou le stade d'Almamy, il a aussi son histoire à lui, ce bon vieux poteau de fonte. On y a attaché des bœufs, des brigands, hissé tour à tour les pavillons français et guinéen, dévié les campagnardes et pendu les premiers comploteurs de l'Afrique renaissante et éternelle. Mais, nous autres, on s'en fout. Ce n'est rien d'autre qu'un vieux poteau sans

²⁹³ Voir notamment p. 141 : « Perchés sur le manguier surplombant le grillage du terrain de basket, nous avons tout sous les yeux (...) » ; et p. 147 : « Ce sont eux qui nous élaboussent en passant (...) et nous regardent toujours de haut (...) »

²⁹⁴ Langford, 2005, p. 91

²⁹⁵ Langford, 2005, pp. 100-1

²⁹⁶ Bhabha, 1994, p. 2

mémoire et sans malice où il nous arrive de nous masturber et de dire au ciel nos premières injures apprises. Avant, le 14 Juillet, aujourd'hui le 2 Octobre, date pour date, épopée pour épopée, la mienne commence maintenant... (p. 24)

En s'appropriant ce poteau, Binguel fait acte de transgression, mais c'est un acte également constructif : ce positionnement, en marge, est un point de départ, le point d'origine de son histoire à lui, distincte de l'histoire coloniale et de celle de l'indépendance. La figure de l'enfant/adolescent se prête particulièrement bien à cette attitude à la fois réfractaire et fondatrice, puisqu'en tant que futur adulte, il symbolise une génération à venir. L'emploi du pronom « nous » dans le passage cité ici – « Mais nous autres, on s'en fout » – est d'ailleurs révélateur : l'attitude de Binguel revêt un caractère collectif.²⁹⁷

Local et global

Un autre aspect du thème de l'espace dans *Cinéma* est celui des rapports de Binguel avec l'espace géographique. Binguel est en effet un enfant de Mamou, de la Guinée, de l'Afrique, mais c'est aussi, de part l'influence des films qu'il regarde, un enfant de l'ailleurs, des Etats-Unis en particulier. Tandis qu'il affirme être « l'Homme de l'Ouest », et nomme Benté « l'Oklahoma kid », il déclare :

(...) j'entendais prononcer d'étranges noms de villes : Téliélé, Youkounkoun, Sigiri, Bamako, Kénéma, Ziguinchor ! Des lieux irréels, charmants, délicieusement inquiétants, que je devinais juste après le pont de Mamouwol, là où la route décrit de malicieux serpents avant de décoller du sol pour se perdre dans le rougeolement du ciel. (p. 104)

On retrouve ici une des notions principales du discours de la mondialisation, à savoir que ce phénomène a entraîné un bouleversement des rapports entre l'ici et l'ailleurs. Distance géographique et distance culturelle ne coïncident plus forcément, non plus que – comme c'est le cas ici – proximité géographique et proximité culturelle :

(...) it is one of the main assumptions of globalization studies that multiple cultures can exist in one space and that, conversely, one culture can be produced in different spaces.²⁹⁸

Dans l'imaginaire de ce jeune Guinéen, des noms de villes des pays voisins sonnent comme d'« étranges noms », des « lieux irréels », « inquiétants ». Cette problématique n'est bien sûr pas étrangère au champ des littératures africaines francophones, coloniales ou postcoloniales. Elle y est traditionnellement associée au phénomène d'aliénation culturelle découlant du (néo)colonialisme.

Toutefois, *Cinéma* se distingue au sein de cette tradition, en ce que la force aliénante évoquée ici est celle des Etats-Unis et non de la France.²⁹⁹ En outre, on l'a dit,

²⁹⁷ On doit rappeler ici encore les caractéristiques des littératures mineures définies par Deleuze et Guattari, on nombre desquelles se trouve « l'agencement collectif d'énonciation ». (Deleuze et Guattari, 1975, p. 33)

²⁹⁸ Blommaert and Van der Donckt, 2002, p. 138

le phénomène d'aliénation n'est pas simplement dénoncé ici, mais révélé dans ce qu'il a d'ambiguë, et même de productif ; le jeune personnage de Monénembo adopte un model de fiction exogène et l'instrumentalise à fin de se distancier d'un environnement qu'il rejette, et de se représenter en « outsider ». Après avoir analysé la manière dont Binguel utilise l'imagerie et la rhétorique des westerns américains comme source d'inspiration pour réécrire sa propre vie, Spleth conclue :

In *Cinéma*, the narrator's preoccupation with the Western demonstrates the extent of America's global cultural influence in the fifties as a major exporter of movies, but it also shows us how on a local level, a cultural artifact can be appropriated and adapted imaginatively to meet individual needs, whether they be material or, as in this case, emotional and psychological.³⁰⁰

L'analyse de Spleth est par ailleurs partagée par le Flamand Baetens, qui écrit :

Ce qui fascine tant dans le livre de Monénembo, c'est que le mécanisme d'identification y repose sur toutes les formes imaginables de 'category crossing'. (...) En d'autres termes, l'identification n'y est pas synonyme d'aliénation ou de perte de soi, mais se transforme en un puissant moteur psychologique et narratif (...).³⁰¹

On voit comment ces lectures contrastent avec les lectures francophones, celle de Kom par exemple, qui assimile le positionnement culturel de Binguel à celui de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë*, prototype du sujet colonial aliéné et tiraillé entre deux ensembles culturels rivaux. Kom écrit en effet :

(...) le débat que soulève le récit de Monénembo s'apparente en tous points à la problématique de *L'Aventure ambiguë* (1960) de Cheikh Hamidou Kane.³⁰²

Or il semble justement que Monénembo, à travers le personnage de Binguel, veuille changer les termes du débat qui agite le système des littératures africaines francophones depuis sa constitution. D'abord, donc, en évoquant l'influence culturelle américaine au lieu de la française, mais aussi parce qu'au lieu de simplement dénoncer le phénomène d'aliénation, il reconnaît et met en scène un procédé plus complexe, celui d'appropriation. En cela, *Cinéma*, en tant que texte francophone, est tout à fait original ; on peut argumenter, comme le fait par exemple Langford, que Monénembo dénonce ici la domination américaine à la période contemporaine de mondialisation. Mais on ne peut ignorer le fait qu'en faisant cela, il tourne aussi le dos au thème classique de la domination culturelle française en Afrique.

Décentrement

²⁹⁹ L'influence culturelle française est remarquablement peu évoquée dans *Cinéma*.

³⁰⁰ Spleth, 2007, p. 10

³⁰¹ Baetens, 2004, p. 63 (ma traduction)

³⁰² Kom, 1997

La notion de décentrement, centrale dans le discours postcolonial, peut servir ici pour mieux cerner cette démarche. En se centrant sur les liens entre les Etats-Unis et l'Afrique, Monénembo court-circuite en quelque sorte l'Europe, et « débranche »³⁰³ ainsi l'Afrique de son passé colonial et de la France. Il semble ainsi plaider pour la construction d'un avenir basé sur autre chose que la seule mémoire du colonialisme, et l'abandon de la vision qui n'accepte que l'Europe comme centre. Il déclare à ce propos dans un entretien que l'Afrique sort « d'une longue période d'amnésie », et que « tant que l'on considère la colonisation comme point de départ et d'aboutissement de notre histoire, on est foutus. »³⁰⁴

Dans *Cinéma* il y a donc décentrement, au sens où la France en tant que centre disparaît, se retrouve à l'arrière plan. L'élément de défi que contient cette démarche est évident : elle déconstruit l'idée d'une culture et même d'une identité francophones, partagées par l'Afrique postcoloniale. Cowen attire à ce propos l'attention sur le fait que « many of the complaints about American cultural imperialism have an excessively Eurocentric slant. »³⁰⁵ En outre, de tous les éléments constitutifs de la culture américaine, l'imagerie du western représente sans doute ce qu'il y a de plus étranger à l'idée conventionnelle de la « civilisation française » telle que portée par la notion de francophonie. Les valeurs de courage et de force individuels, le respect de la « loi du plus fort », concurrencent les valeurs d'intellectualisme, de concertation et de solidarité revendiquées par ce qu'on pourrait appeler la « culture francophone ». Binguel, admirateur de Gary Cooper et de Rod Steiger, semble ainsi bien étranger aux philosophes des lumières, mais aussi à des figures devenues symboliques comme Senghor ou Bourguiba. Comme il le déclare lui-même, de manière délibérément irrespectueuse, il n'a que faire de cet héritage là. « Epopée pour épopée », son avenir à lui ne se situe ni dans le prolongement de la domination française, ni ne se confond avec le projet de la nouvelle république guinéenne. Binguel incarne un idéal alternatif, transgressif, sur lequel il compte modeler sa propre épopée.

Contre-nation

J'ai mentionné l'identité picaresque de Binguel. Le jeune adolescent est en effet sans conteste une figure de la marginalité, comme le sont souvent les personnages et narrateurs chez Monénembo : c'est un enfant, figure marginale par excellence, et qui plus est, c'est un enfant des rues, qui observe la vie de sa ville depuis la périphérie pauvre, alternativement du haut d'un poteau en fer, d'une décharge publique, ou de bars où les voyous de la ville viennent se soûler. Mais, au-delà, Binguel est également le réceptacle de la « culture globale de la jeunesse », cette culture « mondiale » des enfants des rues, la culture américaine et sud-américaine des marginaux issus des ghettos, qui d'un bout à l'autre de la planète, partagent les mêmes idoles et les mêmes ambitions.³⁰⁶

³⁰³ Sur cette notion de « branchement », voir Amselle, 2004

³⁰⁴ *Boutures*, vol. 1, n°3, septembre 2000, pp. 4-7

³⁰⁵ Cowen, 2002, p. 82

³⁰⁶ Comaroff, 2000, p. 94

Dans leur article sur la figure de l'enfant et le discours de la mondialisation, Jean et John Comaroff affirment :

Le sens de la notion de globalisation, du moins en tant que concept analytique, est encore discuté dans certains cercles. Mais rares sont ceux qui pourraient nier que l'une des caractéristiques globales qui définissent le monde actuel de Chicago au Cap, en passant par Calcutta et Caracas, est le sentiment de crise qui entoure le malaise de la jeunesse.³⁰⁷

Dans le contexte « global » :

(...) les jeunes, ainsi que d'autres personnes privées de leur droits de représentation, constituent une sorte de contre-nation avec sa propre économie illégale, ses propres espaces de production et de récréation, son propre patriotisme parodique.³⁰⁸

Dans *Cinéma*, l'enfant qui a la parole semble vouloir représenter cette culture de la mondialisation, de cette globalisation par le bas, celle des marginaux. On retrouve précisément dans cette idée celle d'un espace propre, « entre », que les occupants – Binguel en ce qui nous concerne – ont créé et revendiquent comme tel. Binguel est d'autant plus symbolique de cette « contre-nation » dont parlent les Comaroff, que cette vie de la rue est pour lui un véritable idéal, c'est un choix: il n'est pas pauvre, il choisit la vie de caïd parce qu'elle le fait rêver. Avant même de rencontrer Benté et de devenir un « enfant des rues », le jeune garçon fait le choix de la rébellion, et rejette une possible accession à l'élite, à l'éducation : le fait qu'il soit vu comme un cancre à l'école ne s'explique en effet pas par un manque d'intelligence ou de talent scolaire, mais par son refus, inexpliqué, de rentrer dans le rang.

Binguel est en ce sens une figure emblématique de la culture des 'petits', des dépendants – d'autant plus qu'il est, en tant qu'enfant, littéralement petit et dépendant. Mais à travers sa voix à lui, cette culture revendique son statut et cette position de subalterne.³⁰⁹ Elle défie les cultures hégémoniques, désignées comme obsolètes, et proclame en même temps qu'elle représente l'avenir. Binguel représente donc la possibilité d'agir depuis une position marginale ou inférieure, par des stratégies d'appropriation et de détournement des produits et des codes culturels dominants.

³⁰⁷ Comaroff, 2000, p. 92

³⁰⁸ Comaroff, 2000, p. 91

³⁰⁹ La notion de "subalterne" vient d'Antonio Gramsci, qui l'a développée au sujet des paysans italiens, dits "dépendants" ou "subordonnés", producteurs d'une conscience propre, négligée par les élites intellectuelles et urbaines. (Gramsci, 1980) Elle a été reprise par les historiographes 'subalternistes' indiens (Guha, 1998), et intégrée au domaine des études postcoloniales par Guha et Spivak, à partir de la publication, en 1988, de *Selected Subaltern Studies*. Dans le discours postcolonial, le terme de "subalterne" désigne les individus ou groupes dépourvus de pouvoir d'action au sein de la société. Mais la condition de subalterne est aussi un lieu depuis lequel remettre en cause le/s pouvoir/s hégémonique/s de la société. (Bhabha, 1996). Voir aussi Crehan, 2002

4. Conclusion

Partant de critiques anglo-saxonnes de *Cinéma*, et d'une grille de lecture postcoloniale, j'ai montré que ce texte engageait l'écriture de Monénembo dans les débats actuels sur l'accélération de l'internationalisation, ou globalisation, du monde, et les conséquences de ce processus sur les cultures locales les plus vulnérables, notamment africaines. En particulier, j'ai pu établir que le texte, à travers la voix et la posture de l'enfant-narrateur Binguel, laissait entrevoir diverses stratégies d'appropriation au niveau local de produits culturels internationaux, stratégies qui permettent de désamorcer la menace d'aliénation culturelle. Le jeune adolescent mis en scène utilise ainsi le langage des westerns américains pour se donner la force d'agir, et pour se créer une identité et une destinée propres. En outre, la pénétration jusque dans une petite ville de Guinée de la culture américaine force le retrait de l'influence française. Cette substitution ouvre de nouvelles perspectives à la jeunesse du pays nouvellement indépendant – à l'époque du récit – et permet d'envisager d'autres connections que celles qui liaient les sociétés africaines aux anciennes puissances coloniales européennes. Ce discours, porté en filigranes par le texte de *Cinéma*, nuance ainsi de manière originale le discours classique de la vulnérabilité des identités africaines face à l'influence grandissante d'une culture globale, américaine surtout, sur les jeunes locales.

Cette lecture postcoloniale de *Cinéma* ne doit toutefois pas occulter d'autres discours, d'autres 'identités' du texte. De par son fort caractère autobiographique, *Cinéma* est avant tout ancré dans un contexte local, national, guinéen. Le choix de ce retour aux origines, dans le temps et l'espace, constitue tout autant une prise de position face aux bouleversements de l'époque actuelle. Le personnage de Binguel peut donc être lu comme figure emblématique de la culture globale actuelle, mais il donne aussi forme et voix à une mémoire, celle de l'auteur, enracinée géographiquement et historiquement dans un espace national.

5. Histoires locales et monde global : *Peuls*

(...) not the *rediscovery* but the production of identity. Not an identity grounded in the archeology, but in the *re-telling* of the past[.]
Stuart Hall, 1994, p. 393

Dans *Peuls*³¹⁰, la question de l'énonciation est celle de l'énonciation historique. L'ouvrage porte le titre de « roman » mais revendique aussi son caractère référentiel, et son ancrage dans l'histoire des Peuls telle qu'elle a déjà été étudiée. On trouve en effet en annexe du texte une bibliographie comptant vingt-quatre titres d'études et d'articles sur l'histoire des Peuls. A cette liste s'ajoutent deux cartes géographiques, ainsi qu'une liste de remerciements à des personnalités universitaires. Monénembo fait en outre explicitement mention des travaux de recherches qui ont accompagné l'écriture du roman.³¹¹ *Peuls* s'inscrit donc dans le genre du roman historique, un genre immédiatement identifiable pour un lecteur familier des littératures en langues européennes, même s'il connaît différentes variantes.³¹²

Or, le genre du roman historique connaît ses enjeux propres dans le domaine des littératures africaines europhones, notamment dans le contexte actuel de la mondialisation : la représentation de l'histoire est une composante essentielle de la question identitaire. Avant, et afin, d'examiner l'énonciation mise en scène dans le texte de *Peuls*, je discuterai dans une première partie des discours critiques et théoriques qui se sont développés autour du genre du roman historique et sont devenus classiques, aussi bien sur les scènes littéraires francophones qu'anglophones : les questions de la légitimité du point de vue historique, de la réappropriation et de la réécriture de l'histoire dans un contexte postcolonial, ainsi que de la problématisation, par les

³¹⁰ *Peuls* est paru en 2004 aux éditions du Seuil, et est à ce jour le dernier roman publié de Tierno Monénembo. En 2006 est parue une pièce de théâtre de l'auteur, *La tribu des gonzesses*, chez Cauris Editions.

³¹¹ Voir la partie « Annexes » du livre, pp. 381-391

³¹² Je reviendrai sur la définition du roman historique et ses différentes variantes.

Il est par ailleurs intéressant de signaler que le livre de Monénembo, malgré le titre de « roman », s'est retrouvé, juste après sa parution, au rayon ethnologie de la plus grande librairie parisienne, la Fnac.

littératures africaines, du discours historiographique issu de la modernité occidentale. Je discuterai également du thème de la préservation d'identités locales face à l'avènement d'une culture globale uniformisante.

En outre, et avant d'entamer l'examen du texte proprement dit, je m'interrogerai sur le positionnement de Monénembo en tant qu'historien des Peuls.³¹³ Je ferai pour cela un bref tour d'horizon de l'historiographie des Peuls, en situant autant que possible les sources que Monénembo mentionne dans sa bibliographie. J'examinerai après cela la vision portée par le texte sur l'histoire, en étudiant les rapports qu'entretient *Peuls* avec le genre du roman historique en général, et celui du roman historique africain en particulier.

Contexte

1. Écriture et histoire : les enjeux du roman historique africain

Vouloir parler de roman historique en tant que genre littéraire, c'est accepter de poser plus de questions que l'on obtiendra de réponses. Les définitions du genre sont en effet multiples, allant de définitions larges – est roman historique toute œuvre fictionnelle dans laquelle l'utilisation de matériel historique est rendue visible – à des définitions étroites, qui conditionnent l'appellation roman historique à des critères spécifiques – d'ordre thématique et formel.³¹⁴ Il n'est toutefois ni opérationnel ni nécessaire, pour le propos de cette étude, d'établir une définition à proprement parler du genre du roman historique : il apparaîtra plus loin qu'une bonne partie des ouvrages considérés ici ne répondraient pas aux critères d'une telle définition. Je m'autorise donc à partir d'une définition ad hoc : je m'intéresse ici au(x) discours émanant de, et tenus sur le roman historique sur la scène d'énonciation littéraire spécifique qu'est celle des littératures africaines postcoloniales. Il n'est alors pas nécessaire que les romans répondent formellement à une définition du roman historique, mais plutôt qu'ils soient présentés et reconnus comme tel – par l'auteur, les stratégies éditoriales, et la critique. La catégorie dont je discute ici – le roman historique des écritures africaines postcoloniales – regroupe des textes explicitement centrés sur l'écriture et la représentation de l'histoire africaine, et/ou interprétés comme tels. Cependant, cette définition « large » n'exclut pas de mettre en rapport ces textes, ponctuellement, avec le genre du roman historique défini de manière stricte. En effet toute approche discursive de textes considérés comme romans historiques fait appel, de manière opportuniste, aux débats antérieurs sur ce genre – même lorsque dans ces débats, le genre est défini selon d'autres critères. L'examen de *Peuls* fournira des exemples concrets d'une telle démarche.

³¹³ Cette démarche est bien sûr problématique : il est toujours délicat de faire entrer des considérations « historiennes » dans l'étude d'un texte romanesque.

³¹⁴ Voir notamment sur ce sujet Speerstra, 2001, pp. 235-242

“The role of a writer in a new nation”

Il ne fait pas de doute que l'écriture de l'histoire est une préoccupation majeure des littératures africaines postcoloniales. Autant les écrivains que leurs critiques soulignent, depuis l'émergence de ce domaine littéraire, la nécessité de rendre aux cultures africaines une histoire occultée pendant la période coloniale. Boehmer écrit ainsi :

After empire, it was clear, the history of the colonized needed repair. (...) As we also find in feminist scholarship and literature, historical retrieval, including the reclamation of oral memory, was believed to be the process through which historically damaged selves could be remade.³¹⁵

Selon tout un pan du discours des littératures africaines, le romancier africain se doit de combiner les fonctions d'historien et d'écrivain. En effet l'écriture de l'histoire touche à des enjeux essentiels, pour qui veut voir dans la littérature à la fois une expression du redressement de l'Afrique au sortir de la période coloniale, et un moyen d'y parvenir. Je m'appuierai ici notamment sur l'exemple de l'écrivain nigérian Chinua Achebe ; d'abord parce qu'en tant qu'écrivain et essayiste, Achebe a mis à notre disposition un important corpus qui permet d'illustrer notre propos. Ensuite parce qu'il a exercé une grande influence sur la scène des lettres africaines, surtout du côté anglophone mais également dans le monde francophone.

Chinua Achebe se profile au cours des années 1960 comme la tête de file du mouvement idéologique prônant la fonction sociale de l'écriture africaine, et la nécessité de son engagement. Pascale Casanova signale l'impact de ses deux articles, « The novelist as a teacher » et « The role of a writer in a new nation », sur les intellectuels africains de l'époque.³¹⁶ Les auteurs de *The empire writes back*, font le même constat :

This insistence on the social role of the African artist (...) has been one of the most important and distinctive features in the assertion of a unique African aesthetic. The locus classicus of this demand is Chinua Achebe's famous essay 'The novelist as a teacher' (...). In varying degrees [his] attitude shaped the work of most African critics in the sixties and seventies.³¹⁷

Le tour d'horizon rétrospectif porté par Josias Semunjanga sur « l'invention de la littérature africaine » (p. 17) indique en outre une même nature du discours sur la littérature africaine dans le monde francophone :

C'est ainsi, en partie du moins, que le corpus littéraire africain (...) est devenu un lieu de valorisation de l'identité africaine. L'idée de responsabilités de l'écrivain devant le projet national est partagée par tous.³¹⁸

³¹⁵ Boehmer, 2005, p. 185

³¹⁶ Casanova, 1999

³¹⁷ Ashcroft e.a., 1989, pp. 125-6

³¹⁸ Semunjanga, 1997, 27

Or, c'est notamment autour du roman historique que se cristallise la fonction sociale et politique des littératures africaines. Dans son article « Narrative, history, novel », Nana Wilson-Tagoe parle d'une position d'anxiété face à l'histoire propre aux sociétés post-coloniales, africaines notamment :

To have or not to have a history is a major anxiety in all areas of contemporary thought in Africa. History was the locus of difference that separated civilized from uncivilized in European perceptions of Others.³¹⁹

De manière plus générale, l'importance du thème de l'histoire dans un système littéraire donné, et des romans historiques, signalent un haut degré de politisation de cette littérature, un débordement des préoccupations nationales et identitaires dans les domaines de l'art et notamment de la littérature. Dans une large étude sur le système littéraire mondial et les rapports de force qui le traversent, Pascale Casanova explique que dans les espaces nationaux et littéraires en cours de constitution, les écrivains sont souvent poussés à :

(...) subordonner (...) leurs pratiques littéraires à des enjeux nationaux. (...) Sommés de participer en priorité à l'édification de la nation symbolique, les écrivains, les grammairiens, les linguistes, les intellectuels sont en première ligne du combat pour donner une « raison d'être », comme le dit Ramuz, à la nation naissante.³²⁰

Or dans une telle situation, lorsque la scène littéraire est largement dépendante des préoccupations nationales :

(...) la fonction d'historien – celui qui connaît et transcrit la vérité historique et constitue, par son récit, le premier patrimoine culturel national – et la fonction de poète sont confondues. La forme romanesque est le premier support du récit historique et de l'épopée nationale. Kafka l'avait déjà souligné à propos de la Tchécoslovaquie naissante : la tâche d'historien national est, elle aussi, essentielle à la constitution d'un fonds littéraire.³²¹

Le domaine des littératures africaines post-coloniales, notamment dans les années 1960 et 1970, paraît correspondre tout à fait à cette situation.³²² Il n'est donc pas surprenant que plusieurs écrivains africains se lancent dans l'écriture d'ambitieux récits historiques au cours de cette période, répondant à l'exigence de « participer à l'édification de la nation symbolique ». On peut citer notamment Chinua Achebe (1958), Cheik Hamidou Kane (1961), Yambo Ouologuem (1968), Ayi Kwei Armah, (1973) et Ahmadou Kourouma (1990).³²³

³¹⁹ Wilson-Tagoe, 1999, 155

³²⁰ Casanova, 1999, 265-268

³²¹ Casanova, 1999, 270

³²² On remplacera alors le concept de nation naissante par celui d'espace émergent. L'Afrique tient ici lieu de nation.

³²³ Au vue de cette courte liste, il semble pertinent de distinguer entre deux types de romans historiques : les romans qui centrent leur propos sur (les conséquences de) la rencontre entre impérialisme européen et

Contre-écriture

Même si nombre de romanciers concentrent leurs ouvrages historiques sur une région ou un peuple – Achebe sur les Ibos du Nigéria, Ngugi sur le Kenya, et, plus récemment, Monénembo sur les Peuls –, l'entreprise est souvent perçue par la critique et le lectorat comme une entreprise africaine. En effet, les différentes démarches d'écriture peuvent être envisagées comme des réponses particulières à un même phénomène, à savoir l'occultation de l'histoire des différentes sociétés africaines par l'idéologie coloniale.³²⁴ On trouve d'ailleurs un nombre tout aussi important d'écrivains choisissant justement de ne pas ancrer leurs romans historiques dans une région particulière, mais plutôt de faire de leur écriture une écriture *africaine*, en généralisant leur propos – Ayi Kwei Armah et Yambo Ouologuem, par exemple. Et il est significatif que la plupart des écrivains et penseurs concernés par les littératures africaines exhortent les écrivains africains dans leur ensemble – et non pas en tant qu'écrivains nationaux – à mettre leur plume au service du redressement de la culture africaine, notamment de son histoire.³²⁵ De ce point de vue, écrire l'histoire précoloniale est une démarche particulièrement significative. Elle est en effet perçue comme travail de contre-écriture par excellence, puisqu'un des reproches les plus classiques faits à la vision, et donc à l'écriture coloniale, est d'être toujours partie du principe que partout, dans les régions colonisées, l'histoire ne commençait qu'avec les conquêtes européennes.

Ainsi, qu'elle soit clairement affichée par l'écrivain lui-même, ou soulignée par la critique, le roman historique africain possède toujours une dimension de reconstruction, de réappropriation voir de rectification, et donc de réécriture. Achebe déclare à ce propos :

The twentieth century for all its many faults did witness a significant beginning, in Africa and elsewhere in the so-called Third World, of the process of « re-storying » peoples who had been knocked silent by the trauma of all kinds of dispossession. (...) such a (...) human reinvention of self (...) [draws] from every resource of memory and imagination and from familiarity with our history, our arts and culture.³²⁶

Un des premiers exemples d'une telle démarche est le premier roman du même Achebe, *Things fall apart*, publié en 1958 et dont la première traduction française – *Le*

sociétés africaines, et les romans qui retracent l'histoire des sociétés africaines précoloniales, évoquant un passé bien plus lointain.

³²⁴ L'élargissement peut même aller jusqu'à faire de cette démarche une nécessité commune à toutes les sociétés postcoloniales. Le discours postcolonial postule en effet : « the literatures of African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Island countries, and Sri Lanka are all post-colonial literatures. (...) What each of [them] has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. » (Ashcroft e.a., 1989, p. 2)

³²⁵ Voir par exemple Achebe, 1965

³²⁶ Achebe, 2000, 79

monde s'effondre – date de 1966. En tant qu'essayiste l'écrivain nigérian a depuis, en de multiples occasions, explicité la nature de sa démarche concernant son premier ouvrage: écrivant pour rendre à son peuple, les Ibos, leur mémoire, et affirmer l'existence d'une histoire africaine, ainsi que sa valeur, il se place dans la lignée d'un mouvement littéraire et idéologique plus large :

Everywhere new ways to write about Africa have appeared, reinvesting the continent and its people with humanity, free at last of those stock situations and stock characters, « never completely human », that had dominated European writing about Africa for hundred of years.³²⁷

La critique a depuis largement repris ces affirmations, comme en témoigne l'exemple suivant :

Achebe is trying not only to inform the outside world about Igbo cultural traditions, but to remind his own people of their past and to assert that it had contained much of value. All too many Africans in his time were ready to accept the European judgment that Africa had no history or culture worth considering.³²⁸

Plus précisément, Achebe affirme avoir écrit son premier ouvrage en réaction à *Mister Johnson* de l'anglo-irlandais Joyce Cary, publié en 1939 et mis au programme de littérature des étudiants nigériens dont Achebe, en 1952, faisait partie.³²⁹ Il s'agissait alors pour lui d'opposer à la figure de l'Africain dépeinte par l'écrivain britannique, Mister Johnson, une figure conforme à la réalité et non plus aux stéréotypes coloniaux. La démarche de réécriture, et même de contre-écriture, est donc patente ici. C'est notamment l'insistance sur la profondeur psychologique des personnages, et leurs dilemmes moraux, qui paraît vouloir répondre à la vision de Cary. Celui-ci précise en effet, dans la préface de son roman :

But as Johnson does not judge, so I did not want the reader to judge. And as Johnson swims gaily on the surface of life, so I wanted the reader to swim, (...).³³⁰

Ainsi il apparaît que l'écriture d'Achebe, dans ce roman historique, se positionne par rapport à l'écriture européenne et coloniale, perçue comme émanant d'un regard extérieur à l'Afrique, sinon hostile. Un regard à rectifier.

Things fall apart connaît un grand succès dans les années 1960³³¹, aussi bien parmi le lectorat anglophone que francophone, et a été largement commenté par la critique des littératures africaines. Par ailleurs, comme on l'a vu, nombre d'écrivains africains, aussi bien anglophones que francophones, se réclament de l'héritage d'Achebe. C'est notamment le cas de Monémbo, qui souligne en particulier le rôle de

³²⁷ Achebe, 2000, p. 49

³²⁸ <https://www.wsu.edu/~brians/anglophone/achebe.html>, 17-04-06

³²⁹ Achebe, 2000

³³⁰ Cary, 1959, p.10

³³¹ Casanova indique que *Things fall apart* s'est vendu à plus de deux millions d'exemplaires, faisant du roman « un des rares best-sellers africains » (p. 269).

Things fall apart dans la prise de conscience par les Africains de la désagrégation qu'a représentée l'avènement de la colonisation.³³² On peut ainsi affirmer que *Things fall apart* a participé au développement d'une tradition discursive dans les littératures africaines en langues européennes. Depuis les années 1960, le roman historique africain participe d'un discours de résistance, d'un contre discours ayant comme antithèse la vision coloniale, et particulièrement l'occultation de l'histoire africaine précoloniale.

En ce qui concerne les littératures africaines francophones, c'est le roman historique du Malien Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, publié en 1968, qui constitue un des premiers exemples de contre écriture avérée.³³³ Car ici aussi la démarche de réécriture est manifeste. Ouologuem convoque nombre de textes et par là de discours, qu'il s'efforce de questionner et de transgresser. Cependant ce travail de réécriture et de transgression ne se limite pas aux textes porteurs d'une vision coloniale de l'Afrique. Analysant les rapports intertextuels qu'entretient ce roman avec d'autres textes, Semunjangha montre comment *Le devoir de violence* convoque et parodie les différents modèles littéraires entre lesquels l'écrivain africain se doit toujours de négocier.

En effet, l'écriture de ce roman est non seulement un interstice entre les formes littéraires de l'oralité et celles du roman européen, mais aussi une esthétique de la parodie des deux modèles.³³⁴

Finalement le cas du *Devoir de violence* laisse entrevoir les différents enjeux discursifs du roman historique africain. En suivant l'analyse de Semunjangha, on prend conscience d'une démarche à caractère multiple derrière ce travail littéraire. D'une part Ouologuem, comme d'autres écrivains africains avant lui, entreprend de rendre une visibilité à l'histoire africaine. Convoquant et réécrivant de manière explicite des textes majeurs de la littérature occidentale, Ouologuem revendique l'universalité pour l'histoire de l'Afrique, ou du moins récuse une spécificité africaine.³³⁵ De plus, et justement puisque d'autres avant lui ont entrepris d'écrire l'histoire de l'Afrique,

³³² Voir par exemple :

http://www.jeuneafrique.com/pays/guinee/article_jeune_afrique.asp?art_cle=LIN01068tiernnoitas0; et <http://www.afrique-asie.com/archives/2004/182nov/182litt.htm>

³³³ La littérature africaine francophone a vu paraître d'autres romans historiques avant *Le devoir de violence*, comme *Doguicimi*, *L'enfant noir* et *L'aventure ambiguë*. Mais justement, Ouologuem convoque et parodie également cette tradition-là, celle des romans historiques africains inspirés par le discours de la négritude.

³³⁴ Semunjangha, 1999, 101

³³⁵ Voir l'analyse d'Anthony Mangeon : « En s'inscrivant notamment, de sa première à sa dernière page, dans la matrice d'une œuvre *princeps* (*Le Derniers des Justes*, d'André Schwart-Bart, qu'il ne cesse de détourner ou de réécrire), *Le Devoir de violence* induit finalement un autre type de continuité entre Europe et Afrique : il prouve en effet qu'il ne saurait y avoir de spécificité du 'problème noir', pas plus qu'il n'y a, dans l'histoire, d'exclusivité du statut de victime. » *Notre Librairie*, 161, p. 11. Or une telle prise de position doit être mise en rapport avec l'idéologie du mouvement panafricain, qui prône justement la spécificité des problèmes des peuples noirs. (Voir Mouralis, 1981, 472) Lorsque Ouologuem récuse la spécificité du statut de victime des peuples africains, il s'oppose à l'idéologie panafricaine, triomphante dans les milieux intellectuels africains à l'époque de la rédaction de son roman.

l'écrivain malien peut faire dialoguer son écriture avec celles de ses prédécesseurs : la déconstruction du mythe d'une Afrique précoloniale idyllique – développé notamment par le mouvement de la négritude – a valu au *Devoir de violence*, entre autres reproches, d'être dénoncé comme un roman anti-Afrique, allant à l'encontre du projet de revalorisation des cultures et valeurs africaines. Enfin, et sans doute essentiellement, *Le Devoir de violence* cherche à défier la notion même d'histoire, de vérité historique. Semunjanga conclut ainsi son analyse :

Cette référence à d'autres textes n'est plus d'affirmer leur existence mais plutôt leur supercherie. (...) le narrateur du *Devoir* n'énonce aucune vérité, ne représente rien. (...) Evoquer la figure de l'histoire de l'Afrique devient pour le narrateur prétexte à multiplier incessamment des versions de ce passé, à confirmer, par là même, non pas la permanence d'un sujet africain « identique » à travers le temps (...) mais la vigueur d'un sujet historique en train de se faire.³³⁶

Ce dernier aspect du *Devoir de violence* illustre un autre enjeu majeur du roman historique africain : par son entremise, les écrivains africains posent un défi à l'écriture de l'histoire elle-même, à l'histoire en tant que discipline intellectuelle, scientifique, et idéologique, en somme à l'histoire en tant qu'objet de connaissance et de savoir objectifs. Nana Wilson-Tagoe écrit au sujet des rapports entre écrivain africain et Histoire :

The contemporary African novel of history struggles against nineteenth-century European historicism with its view of history as objective and scientific, its separation of historical and fictional discourse and its unitary chronology for representing all histories. The link between historicism and imperialism, theorized with such urgency by Fanon and Said is a major source of anxiety for most engagements with history in contemporary African literature.³³⁷

L'autorité revendiquée par la culture occidentale sur l'énonciation de l'histoire est contestée par les littératures africaines. Car les auteurs et intellectuels africains revendiquent à leur tour, au nom d'une légitimité culturelle, la prérogative sur l'énonciation de leur histoire, et particulièrement sur le mode de cette énonciation. Sans entrer dans des considérations épistémologiques, on peut se contenter ici de souligner que les écrivains africains s'attachent souvent à remettre en question la définition de vérité historique, comprise comme une représentation du passé validée par l'objectivité de la science. La question posée par l'écriture africaine est de savoir si la validation scientifique – telle est l'histoire telle qu'elle s'est *réellement* déroulée, démonstrations et preuves à l'appui – est indispensable ou même nécessaire à la construction et à la narration du passé.

Oralité

³³⁶ Semunjanga, 1999, 115

³³⁷ Wilson-Tagoe, 1999, 156

Très couramment, les écrivains africains ont recours au motif des traditions orales pour s'attaquer au problème de l'autorité occidentale sur l'énonciation de l'histoire.³³⁸ Le motif de l'oralité est même devenu un lieu commun du roman historique africain.³³⁹ Les références à divers genres de littératures orales – contes, mythes, fables, épopées – se font souvent par la mise en scène d'un narrateur oral dans le texte écrit, et/ou l'imitation formelle de modes d'énonciation orale.³⁴⁰ Elles participent de stratégies discursives de la part des auteurs, dont on explicite ici les deux dominantes : la revendication d'africanité des textes, de leur ancrage dans un contexte culturel spécifique, africain, et la critique de l'historiographie occidentale moderne.

Le thème de l'oralité signale d'abord un effort de mise en valeur d'un fond culturel dévalorisé et peu visible sur la scène littéraire internationale. Eileen Julien écrit ainsi :

The question of orality and its place in French-language texts from Africa is aesthetic and cultural, and it is also political. Because fluency in French is correlated generally to wealth and social standing in the countries where it is spoken, because oral traditions and African languages are the means of expression of people who typically exercise little international socioeconomic or political power, the representation of these historically devaluated forms and languages in Euro-language literatures, be they in English or French, has everything to do with the fault lines of power – the international order, class, race and even gender.³⁴¹

La référence aux récits oraux permet en outre aux écrivains de donner à leur récit un caractère ancestral, et, dans le cas du roman historique, confère une certaine autorité à l'énonciation de l'histoire. L'écrivain africain moderne, qui écrit dans une langue européenne, est présenté comme agent de liaison privilégié entre un fond culturel oral traditionnel, et l'écriture africaine moderne.

Ce discours devient cependant problématique lorsqu'il verse dans la simplification et l'essentialisme, et ignore la nature stratégique et discursive des références à, et de l'incorporation des récits oraux traditionnels. L'idée s'impose alors que l'écrivain africain moderne serait *naturellement* enclin à puiser dans un fond culturel particulier, qui lui est plus proche que celui des traditions littéraires occidentales. La présence dans les textes africains de traits narratifs caractéristiques des récits oraux traditionnels est alors interprétée comme une simple opération de transposition. Wilson-Tagoe note au sujet d'Abiola Irele :

[He] sees this recourse to oral traditions as a natural continuity between them and modern African imaginative expression, 'a continuity that rests primarily on the African writer's

³³⁸ Sur les différentes fonctions discursives du motif de l'oralité, voir Schipper, 1983 et 1989 ; Ashcroft e.a., 1989, notamment pp. 122-131 ; Julien, 1992 et 2003 ; Koné, 1993 ; Griffiths, 2000

³³⁹ Au delà du seul genre du roman historique, Griffiths affirme : « (...) it would be impossible to find any African text, however realist, which did not reflect in some ways the practices of an oral culture. » (Griffiths, 2000, p. 333)

³⁴⁰ Julien fournit divers exemples, qu'elle analyse de près, de la manière dont des auteurs africains postcoloniaux – majoritairement francophones – font références, dans leurs romans, aux genres littéraires oraux. (Julien, 1992)

³⁴¹ Julien, 2003, p. 122

conception of literature as testimony'. (...) His seminal essay argues (...) that the traditional forms of culture, and the oral forms of orality associated with them, are significant original paradigms of African being and consciousness.³⁴²

Dans son étude consacrée à l'écrivain malien Hampâté Bâ, Kusum Aggarwal examine les différents discours et idéologies ayant formé ou informé la notion d'oralité dans les sciences humaines et dans la littérature. Elle examine ainsi comment les inventeurs de l'Afrique, les fondateurs de l'africanisme, firent le choix de l'altérité, et de l'oralité. Car, « avant d'être appliquée à l'Afrique, l'oralité était déjà un vocable idéologiquement chargé, comblé de connotations. » Si les premiers chercheurs qui se penchèrent sur l'art et la littérature en Afrique choisirent d'en retenir les éléments issus des traditions orales, et surtout de les opposer aux traditions de l'écritures, qui existaient aussi, c'est bien parce que la notion d'oralité avait une histoire propre en Europe, et que ce terme avait servi à décrire « d'autres partages, (...) au sein de l'Europe elle-même, entre le discours des lettrés et celui du peuple (...) ».³⁴³ Ainsi, le folklore médiéval avait été opposé à la culture bourgeoise du XIX^{ème} siècle selon une ligne qui plaçait d'un côté spontanéisme, collectivité, inconscience, oralité, et de l'autre effort de création, individu, raison et écriture.³⁴⁴ L'oralité était déjà un marqueur du retard ou de l'immaturité culturelle en Europe, et il fut repris pour marquer l'Africain, selon la même ligne de séparation, cette fois avec l'Europe entière du côté de la culture et de l'écriture, et l'Afrique du côté de la création spontanée et de l'oralité. Cette notion perdure aujourd'hui. Aggarwal conclut :

À l'instar des chercheurs occidentaux, la notion de l'oralité a été exploitée par les écrivains et les penseurs africains dans une tentative visant à déterminer la pratique littéraire et scientifique qui devait être celle de l'Afrique. Au-delà du mouvement de la Négritude, en quête des critères d'une africanité, elle resurgit souvent, même aujourd'hui, sous la plume des écrivains et des critiques soucieux de préciser les normes d'une esthétique africaine. Face à la hantise d'un universalisme parfois réducteur, les rites de la parole se dressent comme un refuge à partir duquel on estime pouvoir rétablir un ordre primordial et restaurer dans une Afrique désorientée, soumise à une modernité aliénante, l'harmonie initiale que la colonisation avait brisée.³⁴⁵

D'abord utilisée comme indicateur du retard culturel des sociétés africaines, la référence à l'oralité est devenue critère d'africanité des œuvres, puis, de là, inclinaison nécessaire des auteurs d'origine africaine.³⁴⁶

L'analyse suivante, que fait Lilyan Kesteloot à la fin des années 1990, est représentative de ce discours, et de l'influence qu'il conserve dans le domaine – de la

³⁴² Wilson-Tagoe, 1999, p. 156

³⁴³ Aggarwal (1999), p. 151. Voir aussi, sur la démarcation entre oralité et écriture, Ong, 1982

³⁴⁴ Aggarwal (1999), p. 153

³⁴⁵ Aggarwal (1999), p. 150. Pour un tour d'horizon de l'histoire et de la pratique de la notion d'oralité dans les sciences consacrées à l'Afrique, voir Aggarwal, 1999, pp. 149-197

³⁴⁶ En dehors de la critique, nombre d'auteurs prennent part à ce discours sur l'oralité comme inclinaison naturelle et nécessaire des écrivains africains.

critique – des littératures africaines francophones.³⁴⁷ Kesteloot estime en effet que le roman africain, héritier du récit oral, en a « conservé la linéarité de l'action, le goût prononcé des dialogues et la pauvreté des analyses psychologiques », analyse qu'elle imprime à l'ensemble des textes africains des années 1930 aux années 1970. Elle fait alors un parallèle avec la littérature médiévale européenne qui n'atteindra un niveau « plus raffiné » de narration, en particulier dans ses analyses psychologiques et ses descriptions des paysages, qu'avec « l'avènement de l'écriture et de l'érudition », aux abords de la Renaissance.³⁴⁸ L'analogie faite ici par Kesteloot avec le passé médiéval de la littérature européenne est particulièrement révélatrice. Bien loin d'être anecdotique, elle révèle un préjugé de lecture répandu, d'après lequel les littératures africaines europhones retraceraient le chemin parcouru par les littératures occidentales, sans en avoir encore atteint le niveau actuel – moderne – de maturité et de sophistication. L'écriture africaine est jugée de mauvaise qualité, ce qui est attribué à l'absence de maturité littéraire – littérature écrite – de l'auteur. En somme, pour Kesteloot, les auteurs africains ont recours aux récits oraux traditionnels oraux parce qu'ils ne peuvent faire autrement.

Ce discours est de plus en plus largement remis en question. Un grand nombre de critiques et chercheurs s'accordent aujourd'hui sur le fait que l'intégration, par les écrivains africains post-coloniaux, du motif de la tradition orale, doit être reconnue comme un procédé intertextuel à part entière, conscient, une technique narrative opérant au niveau du processus de création littéraire.³⁴⁹ Wilson-Tagoe argumente que :

The often conscious conflation of the novel genre with other modes of historical narration from the oral traditions of Africa, are forms of experimental narratives which challenge the assumptions of historicism by reflecting reciprocal relations between history and fiction and offering other meanings and chronologies of historical representation.³⁵⁰

Un tel principe de lecture ouvre des possibilités d'interprétation complexes, qui prennent en compte le travail intertextuel des écrivains. Le motif de l'oralité, qu'il se retrouve au niveau de la structure narrative ou qu'il soit thématisé, peut alors être examiné dans ce qu'il participe des stratégies discursives et esthétiques à l'œuvre dans les textes.

Dans le cas particulier du roman historique, l'usage du motif de l'oralité participe d'une critique du mode d'énonciation de l'histoire validé par l'Occident moderne et impérialiste : impersonnel, objectif, scientifique.³⁵¹ Ce type d'énonciation se trouve alors concurrencé par un autre, et n'apparaît donc plus que comme un mode

³⁴⁷ Lilyan Kesteloot est, depuis les années 1960 et la parution de son ouvrage *Les écrivains noirs de langue française : Naissance d'une littérature*, une figure majeure de la critique et de la recherche dans le domaine des littératures africaines francophones.

³⁴⁸ Kesteloot, 1999, p. 68

³⁴⁹ Voir notamment Julien, 1992, Ricard, 1995 et Griffiths, 2000

³⁵⁰ Wilson-Tagoe, 1999, p. 156

³⁵¹ Sur l'historiographie occidentale moderne, voir Certeau, 1975.

possible parmi d'autres.³⁵² La référence aux récits oraux est d'autant plus pertinente pour les écritures postcoloniales – qui sont des contre-écritures – que le discours historique impérialiste n'admet que les sources écrites comme témoignage (crédible) du passé. Wendy Singer écrit :

A literate culture not only believes what is written down, but also believes it to be more accurate than what is spoken. In the culture of literacy, history is defined as the written record of the past. In the most extreme sense, a literate culture would claim that non-literate or pre-literate societies did not have history ; one could study their past anthropologically or mythologically, but not historically.³⁵³

Or, pris en charge par le mode de narration orale, le récit historique ne répond plus aux exigences d'objectivité et de vérifiabilité que lui impose l'historiographie en tant que discipline scientifique. Au contraire, le récit revendique son caractère construit, et sa fonction sociale. Un des traits les plus connus de la narration orale – notamment dans le cas du récit épique – est la personnalisation du récit par le griot, et surtout le choix, ou une succession de choix qu'il fait parmi les différentes versions d'un même récit. Matéso explique ainsi :

(...) l'œuvre orale comporte une intentionnalité consciente, celle de l'artiste restructurant activement le « vaste texte virtuel et objectif de la tradition. (...) L'artiste procède à une « relecture » de la tradition.³⁵⁴

De plus, la tradition orale telle qu'elle est souvent représentée dans les littératures africaines utilise non seulement la figure du narrateur personnalisé, mais également celle du narrataire, en général collectif. Or, ce dernier joue un rôle dans le processus de narration, et donc dans la construction de l'histoire :

La recherche de l'originalité pousse le poète épique mongo à insérer des récits et des chansons entendues dans un vaste répertoire qui, à chaque nouvelle séance, n'est déjà plus le même. Il passe ainsi des soirées entières à raconter sans se répéter, ordonnant au besoin son récit selon son humeur ou le goût du public.³⁵⁵

³⁵² Une autre composante notable de l'écriture africaine de l'histoire, et qui relève de la même logique, est l'utilisation du surnaturel dans l'écriture du passé. D'après Bernard Terramorsi, « [l'] enchevêtrement du réalisme mimétique, du légendaire et du surnaturel serait une façon d'intégrer et de subvertir un héritage colonial. » (...) Terramorsi ajoute qu'« au sein des littératures du Sud, des écrivains peuvent ainsi poser le 'choix' esthétique du fantastique non comme un plat ralliement à un genre européen ludique et dépassé, mais comme un choix idéologique transgressif (...) » *Notre Librairie*, n. 161, pp.

³⁵³ Singer, 1997, p. 149. Certeau affirme que l'historiographie occidentale s'est constituée à partir de l'époque moderne en s'opposant – entre autres – à une autre discipline scientifique, l'ethnographie, et suivant une frontière perçue comme fondamentale entre l'écriture et l'oralité. (Certeau, 1975, pp. 213-288) Alors que l'écriture répond à des règles conscientes, la notion d'oralité « suppose une parole qui circule sans savoir à quelles règles elle obéit. Il appartient à l'ethnographie d'articuler ces lois dans une écriture et d'organiser en tableau de l'oralité cet espace de l'autre. » (Certeau, 1975, p. 215)

³⁵⁴ Matéso, 1986, p. 30. Voir aussi, pour une description plus complète des traditions narratives orales, Vansina, 1961

³⁵⁵ Matéso, 1986, p. 54

Internationalisation : la place de l'histoire à l'ère des écritures migrantes

Lorsque Achebe publie *Things fall apart*, et Ouologuem *Le Devoir de violence*, c'est dans des circonstances particulières : les intellectuels et écrivains africains sont alors, peu de temps après les indépendances, préoccupés par la revalorisation d'un fond culturel, dont ils pressentent qu'il était à la fois indispensable et menacé. Le besoin de réécrire le passé des sociétés africaines est, à l'époque, une question urgente. Qu'en est-il du roman historique africain dans le contexte actuel ? Peut-on toujours parler, un demi-siècle après les indépendances, d'un besoin de réparation ? Une bonne partie de la critique souligne aujourd'hui justement les transformations au sein des littératures africaines francophones, et en particulier la disparition progressive des préoccupations proprement locales, nationales, ou africaines. Quelles sont donc la place et la signification de l'écriture historique sur la scène littéraire internationale actuelle, qui s'intéresse de plus en plus aux discours associés aux écritures migrantes : le déracinement, le cosmopolitisme et les identités hybrides ?³⁵⁶

Une des réponses doit justement être cherchée du côté d'écritures migrantes telles que celles de Caryl Phillips ou de Ben Okri. Ces deux auteurs, figures de proue des littératures postcoloniales anglophones récentes³⁵⁷, traitent du thème de l'histoire dans leur écriture. Des romans tels que *The Famished Road* (1991) d'Okri ou *The Atlantic sound* (2001) de Phillips, témoignent du fait que la volonté de (ré)écrire des histoires occultées ou niées par le discours colonial est toujours présente. Une différence majeure entre ces textes et des textes post-indépendances plus anciens, se situe au niveau du discours littéraire. Okri et Phillips sont représentatifs des écritures migrantes contemporaines en ce qu'ils inscrivent dans la forme de leurs textes le discours sur l'identité hétérogène et fragmentée du sujet postcolonial (migrant). L'histoire qu'ils représentent est donc elle aussi fragmentée et multiple : narrée depuis plusieurs points de vue, morcelée géographiquement et temporellement, ou encore partagée entre le « magique » et le « réalisme ». Il s'agit cependant toujours de donner forme à une ou des histoires « mineures », méprisées par l'Occident impérialiste. Il s'agit toujours de réparation et de réécriture.

Pour certains auteurs postcoloniaux, plus éloignés du discours migrant, l'écriture historique peut par ailleurs constituer, ou révéler, un effort de résistance : résistance face à la mondialisation uniformisante, souvent d'ailleurs perçue comme un prolongement de l'impérialisme européen, et qui menace les identités locales. Dans le domaine littéraire spécifiquement, le contexte actuel de l'internationalisation, de la circulation massive des idées, des images, des symboles culturels, a vu se développer

une littérature artificiellement fabriquée, reprenant toutes les recettes éprouvées de l'exotisme. Et une littérature internationale qui circule facilement et rapidement dans le monde entier et qui

³⁵⁶ Voir chapitre d'introduction sur le discours des écritures migrantes.

³⁵⁷ Voir Boehmer, 2005. Sur Phillips spécifiquement, voir le chapitre 3 sur *Un rêve utile*.

rencontre un succès extraordinaire parce que son contenu dénationalisé peut être compris partout.³⁵⁸

Certains auteurs, africains notamment, affichent leur volonté de résistance à l'avènement de cette littérature « dénationalisée », et refusent leur assimilation à la catégorie de « world fiction », adoptée par une partie de la critique. En écrivant l'histoire, ils témoignent alors de leur engagement local et spécifique, qu'il soit national, régional ou ethnique.

Le genre du récit historique a donc acquis ses règles et ses modèles propres au sein des littératures africaines postcoloniales. De multiples positionnements sont aujourd'hui possibles par rapport à cette tradition.³⁵⁹ J'examine dans la suite de ce chapitre comment *Peuls* se positionne par rapport aux discours exposés ici, notamment ceux de l'historiographie occidentale moderne et de l'oralité, ainsi que de la place de l'écriture historique à l'heure de la mondialisation. Je m'arrête toutefois d'abord sur le positionnement de *Peuls* par rapport aux différents discours tenus, en Occident et en Afrique, sur l'identité peule.

Texte

2. *Peuls* et l'historiographie des Peuls

La singularité peule : entre mythe et ethnologie

Deux remarques préliminaires s'imposent pour cerner les particularités de l'historiographie des Peuls. En premier lieu le peuple peul, d'après les anthropologues actuels est « un des peuples qui a le plus suscité de recherches en Afrique. »³⁶⁰ L'origine de cet intérêt, qui constitue notre seconde remarque sur l'historiographie des Peuls, tient au fait que depuis le dix-neuvième siècle domine l'idée, chez les scientifiques et écrivains occidentaux et notamment français, de la singularité peule, pour ne pas dire de leur supériorité par rapport à d'autres peuples africains. Ainsi d'après Jean-Loup Amselle :

³⁵⁸ Casanova, 1999, pp. 236-7

³⁵⁹ Une étude systématique des écritures et de la critique féministes offrirait par exemple certainement des exemples significatifs de la manière dont un discours particulier s'ac/incommodent des traditions et des lieux communs qui sont aujourd'hui attachés à ce genre. Deux exemples intéressants sont : Claudia Martinek, « Le temps des héroïnes africaines. Entre mythes et histoire », *Notre Librairie*, n. 161, pp. 58-63, et l'article déjà largement cité ici de Nana Wilson-Tagoe, dans lequel elle examine comment Yvonne Vera dans son ouvrage *Nehanda* (1993) s'efforce, par l'usage de procédés intertextuels, de « breaking old hierarchies and creating women's agency. »

³⁶⁰ Breedveld et De Bruijn, 1996, p. 795

(...) les Peuls, depuis leur reconnaissance en tant qu'ethnie, n'ont cessé d'exciter l'imagination de voyageurs et essayistes fascinés par leur statut de 'race frontière', c'est-à-dire de 'race intermédiaire' entre la 'race blanche' et la 'race noire'.³⁶¹

Un exemple représentatif du discours classique tenu sur les Peuls nous est fourni par Marguerite Dupire, « une des premières ethnologues modernes ayant travaillé sur les Fulbe (Peuls), et à ce titre (...) considérée comme l'ethnographe par excellence des Fulbe. »³⁶² Dans ses travaux de thèse, publiés en 1962 sous le titre *Peuls nomades*, elle écrit :

(...) le Peul, ou du moins l'image idéale que l'on se fait de lui non sans raison, est d'aspect plus « européoïde » que « négroïde ». (...) Aux yeux du voyageur, comme à leurs propres yeux, les [Peuls] se distinguent des populations qui les entourent par autre chose que ces caractères anatomiques, définis, précis. Leur architecture corporelle (...) les conduit à adopter des attitudes, des postures qui leur sont propres. On en viendrait presque à tracer d'eux un portrait animé qui serait en quelque sorte leur expression « physioculturelle ». ³⁶³

L'origine et les développements historiques de ce discours sur les Peuls ont fait l'objet de plusieurs études, dont celle de Amselle, qu'il publie en 1990 dans *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Il écrit :

The construction of the Fulani race or ethnic group cannot be analyzed independently of nineteenth-century and early twentieth-century historiography and anthropology, both of which accent the confrontation of races and the theory of conquest (...). The theory of race and conquest explains the fascination that Europeans, particularly ethnographers, have continually felt for populations classified as red or white, Berber or Semitic. By assigning a historical role to such populations (Fulani, Moors, Tuareg), it was possible to explain the differences between savage or barbarian and civilized, primitive tribe and evolved community, anarchist and empire builder, paleo-Negroid or Sudanese and Hamite, pagan and Moslem, and stateless societies and state societies. ³⁶⁴

Les ethnologues Breedveld et De Bruijn résument les origines du « mythe » peul de la manière suivante :

L'origine moyen-orientale et extra-africaine des Fulbe (...) semble motivée par un préjugé qui a ses racines dans les théories européennes du XIXe siècle sur les races. Tous les peuples africains qui pratiquent l'élevage ont été victimes du préjugé selon lequel cette pratique et l'organisation d'une conquête étaient considérées comme des activités trop avancées pour un peuple africain. Les intellectuels occidentaux ont cherché une manière de « dé-africaniser » tous les peuples éleveurs africains, comme par exemple les Maasai de l'Afrique de l'Est (...). (...) Cette classification comme « presque blanc » était aussi motivée par la civilisation des Fulbe, en particulier par leur organisation militaire. L'ethnologue français Gustave d'Eichtal, qui a exploré l'Afrique de l'Ouest au milieu du XIXe siècle, était très étonné de trouver un Etat musulman chez les Fulbe (...) qui était fortement structuré (...). Suivant en cela les idées de son

³⁶¹ De Bruijn et Van Dijk, 1997, p. 9

³⁶² Breedveld et De Bruijn, 1996, p. 795

³⁶³ Dupire, 1962, p. 3

³⁶⁴ Amselle, 1998, pp. 43-4

temps, il en a conclu qu'un peuple doué d'un tel pouvoir ne pouvait pas être africain, et qu'alors les Fulbe devaient être étroitement liés aux Européens (...).³⁶⁵

Enfin Anna Pondopoulo, dans une étude détaillée, met en lumière le rôle joué par l'administrateur colonial français Faidherbe dans l'émergence du discours sur les Peuls. Elle indique qu'en « créant l'image stéréotypée des Peuls, Faidherbe a contribué à son enracinement dans les représentations occidentales de l'Afrique. »³⁶⁶

Or, à l'heure actuelle, ce discours hérité des théories (racistes) du dix-neuvième siècle perdure. Breedveld et De Bruin constatent ainsi, en 1996 :

En étudiant la littérature, que ce soit la littérature populaire ou la littérature scientifique, nous sommes surprises de constater la persistance de l'hypothèse hamitique³⁶⁷ dans les descriptions des Fulbe. L'idée que les Fulbe ne sont pas génétiquement liés aux peuples africains revient constamment.³⁶⁸

C'est notamment autour de la question de l'origine des Peuls que l'idéologie originelle se fait sentir. La théorie selon laquelle les Peuls seraient originaires d'Égypte et seraient issus d'un mélange entre peuples africains et sémites venus du Moyen-Orient doit ainsi être rattachée au discours sur la position intermédiaire des Peuls entre « blancs » et « noirs ».

Monénembo et le mythe peul

De toute évidence, la question qui nous préoccupe ici est de savoir comment le texte de *Peuls* se positionne par rapport au(x) discours dont on a brièvement tracé les contours. Or on dispose pour cela de plusieurs indications, autant au niveau du texte que du paratexte. On remarque d'abord, après Mouralis, que Monénembo, « en choisissant de commencer son récit avec l'année 1400, laisse de côté, à la différence de tant de travaux qui leur ont été consacrés, la question de l'origine des Peuls. »³⁶⁹ Il me semble cependant que, sans insister dessus, Monénembo se réfère bien à la tradition hamitique dont on a parlé : au niveau du texte d'abord, il écrit :

Le Blanc vit que la Noire était belle, la Noire vit que le Blanc était bon. Celui-ci demanda la main de celle-là. (p. 11)

Le texte se situe ici dans le registre de la légende. Cependant les trois notes de bas de page qui renvoient à ce passage sur les origines des Peuls se réfèrent également à la théorie hamitique. Dans la première note Monénembo affirme d'abord :

³⁶⁵ Breedveld et De Bruijn, 1996, p. 793

³⁶⁶ Anna Pondopoulo : « La construction de l'altérité ethnique peule dans l'œuvre de Faidherbe » dans : *Cahiers d'Etudes Africaines* n.143, 1996, vol. 36-3, pp. 421-441. p. 440

³⁶⁷ Hypothèse selon laquelle la langue peule serait une langue hamitique, c'est-à-dire sémitique (du nom biblique Ham, fils de Noé, dont les Peuls seraient des descendants).

³⁶⁸ Breedveld et De Bruijn, 1996, p. 793

³⁶⁹ Mouralis, 2005, p. 44

(...) à force de migrer, les Peuls ont oublié le véritable nom du pays de leurs origines. » (p. 11, note 1)

Cependant dans la troisième note, il mentionne que :

(...) les Peuls seraient nés d'un métissage entre des Noires d'Égypte et des Hébreux de la tribu des Fout (...). (p. 11, note 3)

Or les notes de bas de page constituent traditionnellement l'espace privilégié, notamment dans un roman historique, pour les explications et les rectifications.³⁷⁰ Elles permettent à une instance « objective », hors du texte proprement dit et de son univers fictionnel, d'introduire le « fond » de vérité historique à partir duquel le récit est construit. Dans une autre note (p. 168, note 1), Monénembo corrige une légende citée par le narrateur du récit de la manière suivante:

C'est Inna Bassal, la déesse du Mal, qui chassa les Peuls de la vallée du Nil, selon les légendes. Plutôt les Perses, selon le professeur Aboubacry Moussa Lam.

Ici Moussa Lam intervient en tant qu'autorité scientifique – de par le titre de professeur, et de par le fait qu'il corrige une légende – et l'hypothèse d'une origine égyptienne des Peuls apparaît sinon avérée du moins très vraisemblable : les Peuls se trouvaient à l'origine dans la vallée du Nil.

Par ailleurs l'examen de la bibliographie donnée par l'auteur, ainsi que de la liste des remerciements ne laissent pas de doute sur le fait qu'une partie des auteurs et professeurs dont Monénembo a utilisé les travaux ont contribué au développement des théories hamitiques.³⁷¹ Le professeur Aboubacry Moussa Lam, déjà cité, a publié de nombreux ouvrages sur l'origine égyptienne des Africains, et des Peuls en particulier. Monénembo cite dans la bibliographie *De l'origine égyptienne des Peuls* (1993). On trouve également dans la liste *Nations nègres et culture* (1979) de Cheik Anta Diop. Or on lit dans cet ouvrage :

Les Peuls, comme les autres populations de l'Afrique occidentale, seraient venus d'Égypte. (...) A l'origine [ils] étaient des Nègres qui se sont métissés par la suite avec un élément blanc étranger venu de l'extérieur.³⁷²

Enfin *Histoire du Fouta-Djalon* (2001) de Thierno Mamadou Bah, également listé dans la bibliographie, part lui aussi d'une origine égyptienne et sémitique des Peuls, confirmée par leur « aspect caucasien ».³⁷³ Ici cependant la théorie adoptée par l'auteur du

³⁷⁰ Voir plus loin pour une définition plus précise des notes.

³⁷¹ Cet examen repose sur la lecture des ouvrages qui m'ont été accessibles, à savoir douze titres sur les vingt-quatre listés en bibliographie.

³⁷² Diop, 1979, pp. 238-9

³⁷³ Bah, Thierno Mamadou, 1998, pp. 9-11

texte est commentée par son éditeur, le professeur Djibril Tamsir Niane – lui-même cité dans la liste des remerciements par Monénembo :

L'auteur fait siennes les nombreuses théories sur l'origine des Peuls ; on leur a attribué une origine berbère, hamitique, juive, arabe, hindoue, malayo-polynésienne, etc. Les Peuls eux-mêmes n'ont pas une théorie unique sur leur origine (...). Mais aujourd'hui les chercheurs sont d'accord sur l'origine nilotique ou éthiopienne (...).³⁷⁴

Il semble donc que Monénembo soit parti d'un compromis similaire : l'origine égyptienne des Peuls ressort de son texte comme un fait établi, mais l'auteur ne s'attarde pas sur la théorie du métissage avec des populations « blanches ». Cette dernière n'est mentionnée qu'en tant que légende.

Au-delà du problème des origines, le texte de *Peuls* s'inscrit dans la tradition historiographique qui met en exergue l'altérité de ce peuple – tradition née de la littérature peule d'abord³⁷⁵, et reprise dans les milieux académiques, occidentaux et africains. L'identité peule est couramment définie comme « autre », notamment de par le caractère migrant des groupes qui en relèvent. De Bruijn et Van Dijk observent ainsi :

Les chercheurs sur les Peuls chérissent le sentiment qu'un Peul peut vivre partout. (...) la plupart des chercheurs prennent comme caractéristique la plus importante de l'identité peule la mobilité (...).³⁷⁶

Or cette insistance sur la mobilité peule se situe au cœur de *Peuls*. Pour ne donner que quelques illustrations, on peut citer la première épigraphe du roman :

Voici le misérable étranger. Il ne demeure pas au même endroit, ses pieds cheminent sans trêve. (...)

Le narrateur du récit, quant à lui, mentionne à maintes reprises la singularité peule, due à ses éternelles mouvances :

C'est de leur vénérable descendance qu'est issu cet être frêle et belliqueux, sibyllin et acariâtre, goûtant à la solitude et pétri d'orgueil, cette âme insaisissable qui ne fait jamais rien comme les autres : toi, âne bâté de Peul ! (...) Tu erres depuis l'époque d'Horus, sans bagages, sans repères, sans autre boussole que le sabot qui piétine sous tes yeux. (pp. 12-3)

³⁷⁴ Bah, Thierno Mamadou, 1998, p. 12, note 1

³⁷⁵ Christiane Seydou reconnaît la singularité de l'épopée peule, en ce que « toute la finalité de l'action épique se [réduit] en fait à la signification d'un trait de caractère ou d'une attitude comportementale considérés comme constitutifs de l'identité peule. » Cette caractéristique s'explique d'après elle par le fait que « comme tout peuple nomade ayant connu isolement, dispersion, migrations, contact avec les populations les plus variées, [les Peuls] ne pouvaient sauvegarder leur identité qu'au niveau le plus profond, c'est-à-dire au niveau d'une idéologie de la personne ; idéologie qui se traduit par un souci constant de se démarquer par rapport aux autres, en cultivant une spécificité qui désigne l'individu comme appartenant à cette culture et l'identifie, même dans son isolement, comme faisant partie d'une communauté par l'esprit. » (Seydou, 1988, p. 18)

³⁷⁶ De Bruijn et Van Dijk, 1997, p. 14

On retrouve ici un autre trait communément associé à l'identité peule, à savoir une nature « belliqueuse » et « orgueilleuse ». Ces deux « traits de caractère » expliqueraient en partie la mise en place des royaumes peuls théocratiques au dix-neuvième siècle.

Toutes ces considérations doivent cependant être ramenées à la suivante : comme cela apparaîtra au cours de l'analyse du texte, le projet même de *Peuls* est un projet de singularisation, un projet essentialiste. Le titre notamment indique la nature de ce projet, et dirige la lecture dans ce sens. La jaquette de couverture, sur laquelle un homme, seul, est photographié en gros plan, vêtu d'habits traditionnels peuls, confirme cette suggestion. Mais justement, puisqu'il est question ici d'éléments du paratexte, on doit remarquer l'indication générique placée sous le titre : *Peuls* se présente comme un roman, et se réclame ainsi de l'univers du fictionnel. En tant que tel, il s'autorise l'utilisation d'éléments d'un autre genre – l'historiographie –, éléments qui subissent une opération de transformation et de sublimation, et doivent alors être soumis à une nouvelle grille de lecture.

3. Histoire et tradition orale

Organisation du texte

Peuls se présente sans ambiguïté comme un roman historique : un narrateur-griot³⁷⁷ raconte l'histoire de l'ethnie peule, depuis le début du quinzième siècle jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, à l'avènement des colonies européennes. On peut identifier deux niveaux narratifs dans le texte. Le récit proprement dit de l'histoire des Peuls est encadré par un récit premier, dans lequel le narrateur-griot sérère s'adresse à un Peul et lui raconte « son » histoire, l'histoire de son peuple. Ce récit premier est situé dans le temps. Le narrateur fait référence à plusieurs reprises à l'époque dans laquelle il se situe lui, l'époque « actuelle », impliquant l'immédiateté du temps du récit premier par rapport au temps du lecteur.³⁷⁸ À un endroit du texte on trouve même une référence précise à l'époque dans laquelle le narrateur se situe : au sujet de Koly Tenguéla, dont le récit a par ailleurs situé le règne entre 1512 et 1537, le griot explique que « cinq siècles après, ses exploits sont relatés dans vos misérables chaumières (...) ».³⁷⁹ Il situe ainsi son narrataire, et lui-même, dans la première moitié du vingt-et-unième siècle. En dehors de ces – relativement rares – commentaires du griot, le récit premier ne connaît pas d'événements propres. Le narrateur et le narrataire ne sont présents dans le texte qu'en leur qualité de narrateur et de narrataire, et leur histoire tient entièrement dans cet énoncé : au début du vingt-et-unième siècle, un narrateur raconte, oralement, une histoire à un narrataire.

³⁷⁷ Sur la tradition et la fonction du griot dans les sociétés ouest-africaines, voir notamment Marie-Soleil Frère, 1999 et Maciej Glogowski, 2001. Voir aussi le numéro spécial du magazine *Africultures*, no. 61, octobre-décembre 2004

³⁷⁸ p. 190 par exemple, le narrateur mentionne « la région actuelle de Kindia ».

³⁷⁹ p. 72

La première manifestation du récit premier est imprimée en italiques et ouvre le roman, en fonctionnant comme une sorte de préambule. Le griot y évoque les légendes peules sur leurs origines, et indique sa propre extériorité par rapport à l'histoire qu'il s'apprête à raconter. Dans la suite du texte, le récit historique est interrompu deux autres fois par le récit premier, imprimé en italiques, et qui se présente chaque fois comme un préambule à une nouvelle partie. Dans ces introductions – jamais plus longs que quelques pages – le narrateur abandonne le fil de son récit pour mettre les événements à venir en perspective par rapport à un cadre historique plus large, tel que l'organisation des grands empires de l'Ouest africain ou l'avènement de la période coloniale. Cependant, en dehors de ces trois préambules, le narrateur du récit premier intervient régulièrement dans le récit second, à l'occasion des divers commentaires et d'interpellations du griot. Je reviendrai sur cet aspect du texte.

Le récit second est donc présenté comme le récit du narrateur-griot sérère. Il occupe la quasi totalité du texte, se déroule dans l'ordre chronologique et est divisé en trois grandes parties. Chaque partie, comme je l'ai mentionné, est précédée d'un préambule du narrateur. La première, la plus longue, couvre une période allant d'environ 1400 à environ 1640. Elle retrace l'histoire de l'établissement de groupements peuls dans le Fouta-Tôro – région de l'actuel Sénégal. Le récit relate la fondation et la montée en puissance de la dynastie des Dényankobés, et notamment leurs luttes incessantes contre les Peuls convertis à l'islam, de plus en plus nombreux. Si les successions et les luttes dynastiques servent de cadre historique au récit, il est en fait centré sur l'histoire d'une famille, descendante d'un dénommé Doyâ Malal, proche du pouvoir, et dont les chefs successifs prennent part aux guerres menées par les princes animistes du Fouta-Tôro. La focalisation sur cette famille d'éleveurs-paysans, dont les activités sont régulièrement interrompues par les obligations militaires des hommes, permet au récit de s'attarder sur différents aspects de la vie quotidienne de l'époque. Et sa conversion à l'islam, vers le milieu du dix-septième siècle, ainsi que son exil vers le désert mauritanien, illustrent un tournant majeur dans l'histoire des populations peules : la montée en puissance de l'islam, la conversion d'une grande partie des populations peules dans la vallée du Sénégal, et l'annonce des grands empires théocratiques peuls des dix-huitième et dix-neuvième siècles. Au moment du départ des descendants de Doyâ Malal vers le Nord, le narrateur explique ainsi :

A l'avènement de Bôkar Sawa Lâmour, le fils de son père, l'islam n'était plus une petite chose timide et discrète à l'usage de quelques bergers illuminés et de quelques colporteurs en extase. Il devenait une réalité visible et active, avec des mosquées un peu partout, des prédicateurs dans les ports et les marchés, des foules de prosélytes qui ne craignaient plus de célébrer bruyamment leurs fêtes et de brandir les chapelets et les corans. (p. 163)

C'est avec ce tournant que se termine la première partie du récit. Dans la seconde partie, qui s'étale de 1650 à 1845, le récit traite en parallèle de l'empire peul des Dényankobé, au Fouta-Tôro, et de l'empire peul musulman du Fouta-Djalou. Les deux grands empires peuls musulmans du Sokoto – Nigéria actuel – et du Macina sont également mentionnés. Les grandes figures historiques de Chaïkou Amadou et d'Ousmane Dan Fodio sont mis en scène, et le récit revient sur leur enfance respective,

leur formation, et leur personnalité en tant que chefs de guerre et chefs religieux. La famille descendante de Doyâ Malal est présente dans cette seconde partie, mais de manière moins centrale que dans la première. Ici l'accent est en effet mis sur les événements politiques, et notamment sur l'extension du pouvoir peul musulman dans l'Ouest africain. Les luttes de pouvoir, les guerres civiles et les batailles contre les forces extérieures – des peuples animistes notamment – occupent la majeure partie du récit. La fin de la seconde partie – les dix dernières pages – est consacrée au personnage historique d'El Hadj Omar, à sa formation religieuse et ses multiples pèlerinages, et aux préparations de ses guerres de conquêtes.

En dehors des guerres menées par El Hadj Omar, la troisième partie – de 1845 à 1896 – est consacrée au démantèlement progressif du pouvoir au Fouta Djallon en raison de deux dynamiques complémentaires : l'avancée des Français et des Anglais dans l'Ouest africain d'une part, et, toujours, les luttes de pouvoir au sein du royaume. Le dernier descendant de la famille de Doyâ Malal mis en scène s'appelle lui-même Doyâ Malal, ce qui paraît figurer la fin d'un cycle historique. Finalement, le récit s'achève au cours de la dernière décennie du dix-neuvième siècle, avec l'incorporation du Fouta-Djallon à la colonie de Guinée française.

Le texte de *Peuls* est clôturé par un épilogue, qui résume les parcours des almamis et princes du Fouta-Djallon sous le régime colonial.

Perspective historique

Dans *Peuls*, le déroulement du temps et l'ordre chronologique occupent une place primordiale, en témoignent notamment les titres des sous parties – au nombre de dix – qui ne sont composés que de dates. Chaque sous parties est délimitée par deux dates, et donc définie comme période. Cette présentation inscrit le texte dans le discours historiographique occidental moderne, qui admet une organisation chronologique de la réalité.³⁸⁰

Le récit du griot accorde également une large visibilité au facteur temps, et à la progression linéaire de ce temps. Je l'ai dit, le narrateur de *Peuls* est extérieur à l'histoire qu'il raconte – non seulement parce qu'il vit à une époque postérieure, mais aussi parce qu'il n'est pas peul lui-même. Or il utilise toutes les possibilités que lui offre son regard extérieur et rétrospectif sur les faits : il accompagne son récit de commentaires, et surtout relie et compare les époques et les événements, anticipe et revient en arrière, créant ainsi une perspective historique.³⁸¹ Le texte abonde ainsi en anachronies. Les rétrospections permettent au narrateur de relater des événements

³⁸⁰ Certeau, 1975, p. 104

³⁸¹ Le narrateur de *Peuls* ressemble en cela au narrateur du roman historique 'classique' tel que le décrit Wesseling : "In classical historical fiction, [the historical consciousness] is expressed by the disembodied voice of the external, omniscient narrator, who supplements the limited consciousness of the characters participating in a historical action with retrospective indications of relevant precursory events, global survey of the epoch under study, and comparisons between past and present." (Cité dans : Speerstra, 2001, pp. 439-240)

antérieurs au temps du récit, dans le but de compléter les informations fournies jusque là³⁸² :

L'accueil du Fouta-Tôro fut tout aussi glacial que celui des sorya de Timbo. (...) Le Fouta-Tôro vivait une instabilité chronique depuis l'assassinat de Abdel Kader Kane. (p. 293)

Le texte comporte également des rétropections répétitives, par lesquelles « le récit revient sur ses propres traces »³⁸³ :

Birane entra au Fouta-Tôro par Guédé. Il trouva Tierno Saïdou Tall (le petit-fils de Ali Djenné Tall, le vieil érudit qui avait hébergé son père Tori) en grandes difficultés avec les populations de Guédé. (p. 246)

Les rétropections, quelle que soit leur fonction, peuvent être introduites par une annonce du narrateur : elles correspondent alors à une irruption du récit premier dans le récit second, puisque le narrateur signale ou annonce – en interpellant son narrataire – l'intrusion d'une rétropection. Les segments rétrospectifs explicités sont souvent longs :

C'est aussi à lui qu'il déféra l'honneur de conduire les émissaires du Fouta-Djalon à Hamdallaye pour le couronnement de Chaïkou Amadou, le nouveau roi de ce pays. (...) Chaïkou Amadou doit sa bonne étoile à deux étranges événements survenus bien avant sa naissance. Pour commencer, accepte, mon petit Peul, que nous nous reportions trois siècles plus tôt et que nous nous transportions vers les terres saintes de l'Orient. (p. 263)

Le segment rétrospectif introduit ici occupe cinq pages, après quoi le récit revient à son point de départ, le couronnement de Chaïkou Amadou.

Le texte compte également un grand nombre d'anticipations, plus nombreuses d'ailleurs que les rétropections.³⁸⁴ Elles sont de deux sortes. Le narrateur fait d'une part mention, à maintes reprises, de la manière dont tel événement ou personnage rentrera par la suite dans la postérité. Il anticipe aussi en plusieurs endroits sur la suite de l'histoire des Peuls, et met à chaque fois en exergue les effets de tel événement sur le cours général des choses. Les tournures telles que les suivantes reviennent régulièrement :

³⁸² Genette parle dans ce cas de rétropection complétive (Genette, 1972, p. 92)

³⁸³ Genette, 1972, p. 95

Un cas particulier de rétropection répétitive est la mention récurrente de l'hexagramme de coralline, l'insigne du clan dont est issue la dynastie des Dényankobés du Fouta-Tôro. De par sa récurrence, et sa portée symbolique, on peut identifier la mention de l'hexagramme comme un leitmotiv du récit. Cependant il s'agit bien d'une rétropection, au sens où le récit, chaque fois qu'il évoque ce symbole, renvoie à sa première mention au début de l'histoire. La rétropection est donc ici implicite, et d'autant plus chargée en signification symbolique.

³⁸⁴ Cette affirmation est basée sur la comparaison du nombre d'anticipations et de rétropections dans la seconde partie du texte – qui compte 113 pages, soit près d'un tiers de la totalité du texte. Dans cette section je compte 19 segments anticipatifs et 40 rétrospectifs.

Il était loin de se douter que cette simple petite scène briserait sa lignée, en répandrait les morceaux dans les violentes convulsions qui, bien des années plus tard, allaient secouer les empires et les royaumes des trois fleuves. (p. 26)

Et le cours de l'histoire changea de fond en comble aux pays des trois fleuves. (p. 39)

Hormis le fait qu'il vivait dorénavant sous la domination de ta pouilleuse de race, le pays souffrait, cependant, de deux énormes tares qui le poursuivront tout au long de son histoire et finiront par l'ébranler (...). (p. 214)

Les altérations du déroulement chronologique du récit sont donc nombreuses dans *Peuls*.³⁸⁵ Or, elles mettent justement en valeur les éléments de continuité dans l'histoire, la ligne progressive de son déroulement et sa cohérence. Les anticipations comme les rétrospections témoignent de la complication de l'histoire – ou des histoires – racontée(s), en même temps qu'elles permettent une prise de recul par rapport à cette même complication. Par là, elles mettent en avant l'ordre de l'histoire, sa composition, et finalement son sens. De ce point de vue, le texte de *Peuls* s'inscrit dans la tradition historiographique occidentale moderne, qui pose l'écriture de l'histoire comme un travail producteur de sens, « par lequel le présent prétend comprendre le passé. »³⁸⁶

Mise en scène de l'énonciation orale

Si le narrateur-griot de *Peuls* est omniscient et remplit les fonctions du narrateur du roman historique classique, il n'est cependant pas tout à fait désincarné : j'ai signalé qu'il est un personnage au niveau du récit premier. Et même si ce récit est très succinct, le narrateur y apparaît bien comme un homme de chair et de sang : il réclame de la kola et un bœuf (p. 16). Le texte met en scène une situation d'exposé oral, du genre de l'épopée ou de la chronique historique, situation dans laquelle le narrateur est un personnage, possède une voix et un corps, est individualisé. Cette situation de récit orale apparaît dans le préambule du texte, et est régulièrement rappelée à l'occasion d'irruptions du récit premier dans le récit second. Le narrateur-griot se manifeste en effet tout au long du texte à travers des formules énonciatives typiques ainsi que des injonctions et apostrophes au narrataire telles que « figures-toi que » (p. 220), « t'a-t-on déjà parlé de » (p. 228), « retiens bien » (p. 233), « Voici comment : ... ». Le narrateur interrompt parfois son récit pour commenter explicitement les événements racontés, et interpelle là aussi son narrataire :

Ces Peuls-là ressortissaient au clan des Bâ, au sous-clan des Yalalbé. Mais sais-tu ce que revêt chez vous l'importance du clan ? (...) Sache que les quatre clans de ta race d'incongrus correspondent aux quatre couleurs naturelles (...) (p. 22)

³⁸⁵ On notera que les interventions anachroniques – surtout les longues – se situent majoritairement dans les seconde et troisième parties du récit. Cet état de fait est tout à la fois cause et conséquence de la relative complication du récit à mesure qu'il avance, et de la mise en parallèle de plusieurs histoires – celle du royaume du Fouta-Tôro et du Fouta-Djalon, celle de l'empire du Mâcina, de Sokoto, celle de la colonisation, etc.

³⁸⁶ Certeau, 1975, p. 108

Ou encore :

Mais avant cela, mon petit gobe-mouche, il faut bien que je t'explique comment, à force de ruses, d'audace et d'ingéniosité, ta scabreuse ascendance réussit à implanter l'islam sur cette terre farouchement animiste du Fouta-Djalon et à fonder un des royaumes les plus brillants et les plus originaux de son époque... (p. 188)

J'ai dit dans la première section que la mise en scène du récit oral était devenue un lieu commun des littératures africaines postcoloniales. Dans *Peuls*, comme dans nombre d'autres textes, la parole orale est chargée de légitimer l'énonciation historique. Elle renvoie, entre autres, à l'idéal d'une parole africaine traditionnelle, non contaminée par les cultures occidentales. Le fait que le narrateur soit incarné permet de lui attribuer une identité, et, dans le cas de *Peuls*, de faire raconter l'histoire d'un peuple africain par une voix africaine.

Mais en outre, ce qui ressort de cet aspect du texte, c'est la problématisation de l'énonciation historique. J'ai dit que les références aux récits oraux signalaient souvent un effort de remise en question de l'historiographie moderne, impersonnelle, objective et scientifique. Grâce à la mise en scène de l'acte narratif, le lecteur de *Peuls* se trouve invité, dès les premières pages du texte, à s'interroger sur la situation d'énonciation : qui parle, qui raconte l'histoire, à qui, pour quelles raisons, selon quelles modalités, et depuis quelle autorité ? En offrant immédiatement des réponses à ces questions, le texte suppose qu'elles aient été posées. Il suppose donc qu'elles soient problématiques.

On mesure mieux l'effet de la mise en scène de *Peuls* si l'on compare les premières pages de ce texte, le préambule, à celle d'un texte tel que *Doguicimi*, roman historique africain de Paul Hazoumé, publié en 1938 :

Les coqs ont cessé depuis un moment leur deuxième concert de coquericos.

Les « ko ! ko ! ko ! » de la petite clochette de la cloche géminée de Panligan Déguénon Fonfi – le crieur de ce règne – s'égrenaient précipités et prolongés, annonçant que l'homme rendait hommage à tous ses prédécesseurs vivants ou morts, dont il énumérait mentalement les noms et sollicitait l'assistance avant de commencer sa périlleuse fonction de célébrer les règnes passés et le présent.

De « kioun-go ! kioun-go ! kioun-go ! » espacés entrecoupaient maintenant la voix chevrotante du crieur qui contournait le Grand Palais – œuvre de neuf règnes – et jetait les sentences des rois dans le calme dont la nuit enveloppait encore la terre.³⁸⁷

On reconnaît ici une énonciation 'classique' de roman historique : le narrateur est extra-diégétique, parfaitement désincarné, invisible. Il suggère la neutralité, et donc l'objectivité du point de vue historique.³⁸⁸ Ici, l'énonciation n'est pas thématisée, donc pas problématisée, car elle reflète, au contraire de *Peuls*, un contexte dans lequel l'énonciation historique n'est pas problématique. Il est en outre intéressant de remarquer que le texte de *Doguicimi* s'ouvre, tout comme *Peuls*, sur un acte de narration orale : le

³⁸⁷ Hazoumé, 1938, p. 15

³⁸⁸ Barthes, 1984, pp. 157-8

personnage du griot et le thème de l'oralité mettent en avant l'ancrage 'africain' du texte. Mais dans le premier texte, la performance du griot fait elle-même partie du récit, elle est vue et racontée de l'extérieur, par une instance énonciatrice qui l'objectivise. Dans *Peuls*, la parole du griot constitue le cadre du récit, et est donc investie de l'autorité énonciatrice. La différence est cruciale, et renvoie aux différentes scènes d'énonciation réelles des deux textes.

Rapports narrateur/narrataire

J'ai mentionné le fait que le narrateur et le narrataire étaient des personnages du récit premier. Or, un des aspects les plus originaux de *Peuls* est justement l'identité de ces personnages, et surtout les rapports qu'ils entretiennent entre eux et avec le récit.

Ce qui frappe en premier lieu, dès l'ouverture du texte, c'est que l'initiative du récit oral est attribuée à son destinataire. On a vu dans le préambule au récit que le griot cède à la requête d'un auditoire peul :

Eh bien, puisque tu insistes, mon petit chenapan, puisque tu t'es adressé à moi, homme importun et têtue comme tous ceux de ta race, il convient que je t'en dise ce que je sais. Et si quelqu'un se montrait plus avisé que moi en la matière, je me rangerais derrière lui.

Mais tu dois mériter que j'ouvre ma bouche, espèce de pleure-misère ! Du tabac, de la kola ! Donne-moi aussi un taureau de sept ans et je te dirai qui tu es ! (p. 16)

Notons ici que la nature de ce destinataire est problématique. Dans un premier temps il est personnalisé et individualisé par les propos du narrateur – par l'emploi des pronoms « tu », « toi » et « ton », mais aussi et surtout par la mise en scène de la situation narrative telle qu'on l'a décrite plus haut. En d'autres endroits, il se trouve cependant généralisé, comme étant l'esprit du peuple peul. Lorsqu'il emploie les formules « toi, âne bête de Peul ! », et plus loin « C'est toi, Peul, qui le dis, moi, je ne fais que répéter. » (p. 12), le narrateur s'adresse à un destinataire représentant l'identité peule pour ainsi dire.

De cette double nature on peut tirer deux interprétations. Elle traduit d'abord la double nature du projet de récit historique lui-même. La situation d'énonciation se lit en effet sur deux niveaux : dans un premier temps le texte met en scène, de manière concrète, un narrateur s'adressant à un individu, celui-ci étant curieux – ou anxieux – de se faire raconter l'histoire de ceux qu'il considère être ses ancêtres. Parallèlement, cette scène énonciative symbolise le besoin d'histoire en tant que besoin collectif, servant de base à la construction identitaire. Or, de cette seconde lecture découle la seconde interprétation possible : on peut en conclure que finalement, ce n'est pas tant la nature du narrataire qui importe ici, mais plutôt son positionnement par rapport au récit historique. En effet, le destinataire n'est présent dans le texte de *Peuls* qu'en tant que sollicitateur de son histoire, et il figure, par là, le manque ou le dénuement d'histoire. Le fait qu'il sollicite lui-même le récit va également dans ce sens. La raison d'être du récit historique, et son point de départ, sont constitués par une revendication, qui semble même avoir été émise sous la forme d'une supplication. Ainsi, c'est le caractère nécessaire de l'histoire qui se trouve souligné. Et l'auditeur/oire mis en scène dans le

texte figure une anomalie : celle d'un peuple privé d'histoire, et n'étant plus capable de faire lui-même son travail de mémoire. Par ailleurs, le fait que le griot utilise de manière récurrente des termes tels que « petit Peul », « mon petit gobe-mouche » ou « mon petit chenapan »³⁸⁹ pour désigner son auditeur, peut être interprété comme un indice de la jeunesse de ce dernier, qui figurerait ainsi la nouvelle génération peule.

La mise en scène d'une situation de narration orale souligne donc, entre autre, l'importance du passé pour le présent. La construction narrative telle que je l'ai explicitée ici met en avant le fait que l'histoire n'existe qu'en tant qu'elle est racontée à quelqu'un, dans le présent et, par ailleurs, que le récit historique répond à un besoin social. Cette mise en scène confère ainsi au roman les mêmes vertus que celles attribuées à l'art africain traditionnel, dont Achebe explique les principales caractéristiques dans « Africa and her writers » (1963) :

[The African artists] created their myths and legends, and told their stories for a human purpose (...), and they made their sculptures to serve the needs of their times. They moved and had their being in society, and created their works for the good of that society. (p. 19)

Un deuxième élément notable quant aux rapports du narrateur et du narrataire sont les liens de parents à plaisanterie qui lient les deux figures. Le griot sérère explique en effet :

Les ancêtres nous ont donné tous les droits, sauf le droit à la guerre. Nous pouvons chahuter à loisir et vomir les injures qui nous plaisent. Entre nous, toutes les grossièretés sont permises. Au village, ils ont un mot pour ça : la parenté à plaisanterie. (p. 13)

Or, ces rapports vont déterminer la forme du récit. Ils impliquent d'abord l'extériorité du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte. En outre, ces liens imposent au griot sérère d'utiliser l'ironie, le sarcasme, l'exagération et une fausse malignité dans sa performance rhétorique. Cette mise en scène apparaît dès les premières lignes. D'abord, le narrateur se montre reluquant à la tâche, et souligne même son inaptitude :

J'ai beau me creuser la tête, je ne vois pas par où commencer. (...) Ligoter un courant d'air serait plus aisé que de raconter ton histoire. (...) Je n'ai pas la tête suffisamment large pour résoudre une telle énigme. (...) ma mémoire s'embrouille, la salive me manque, ma langue s'affale au fond de ma gorge comme un vieux lézard assoupi. Je n'aurai jamais assez de force, tu me demandes l'impossible ! Laisse-moi tranquille, petit Peul ! Va le demander à un autre ! (pp. 13-16)

Cette posture tranche avec la figure classique – et largement reprise dans les littératures africaines – du griot laudateur, dépositaire d'une histoire ancestrale, qu'il transmet à un auditoire captivé. Dans ce cadre particulier en effet, le fait de raconter son passé, historique et/ou légendaire, à une communauté ethnique est toujours un acte positif. Il s'agit par ailleurs d'un acte social prédéterminé dans sa mise en scène et son déroulement.

³⁸⁹ Voir les citations dans cette section.

Or, ici, le griot n'est pas seulement réticent à la tâche, il est également sarcastique dans sa narration. En dehors des effets rhétoriques obtenus par le choix d'un tel narrateur, les liens qui le lient à son auditoire vont déterminer la nature même du récit à venir. Mouralis remarque :

(...) en vertu des règles de la « parenté à plaisanteries », un narrateur de ce type se doit d'accabler de toutes sortes de traits satiriques, d'insultes, de grossièretés, celui à qui il s'adresse. De la sorte, on est dans le registre de l'hyperbole, et non, bien évidemment du récit objectif. Dès lors, quel crédit le lecteur peut-il accorder à ce narrateur, dont la parole va osciller sans cesse entre récit historique et performance rhétorique ?³⁹⁰

Cependant, même si les « décorations » rhétoriques sont abondantes dans le texte de *Peuls*, le récit n'est pas uniquement une démonstration de l'éloquence du griot. Derrière le ton irrespectueux et parfois insultant qu'il adopte, le narrateur fait surtout montre d'une attitude critique. Le fait qu'il se moque l'empêche de tomber dans l'éloge, la mythification. On peut par exemple signaler la distance qu'il affiche par rapport aux sources orales qu'il utilise dans son récit :

C'est toi Peul qui le dit, moi je ne fais que répéter. Tu as le droit de délirer, personne n'est tenu de te croire (...) (p. 12)

Parlons-en de ce pays mythique de Héli et Yôyo ! A te croire, c'était un pays de cocagne dont le trône supporta le fessier de vingt-deux rois peuls. (p. 15)

Ce genre de tournures ironiques est une figure rhétorique communément utilisée par les griots africains³⁹¹, mais son utilisation ici, dans un texte écrit et francophone, et dans le contexte qu'on a explicité, revêt une signification propre. Le texte relativise par là son adhésion aux récits épiques traditionnels, en refusant notamment leur dimension élogieuse. Le narrateur semble ainsi vouloir mettre en avant son impartialité.³⁹²

³⁹⁰ Mouralis, 2005, p. 44

³⁹¹ Voir notamment Frère, 1999, p. 28 : « L'ironie a toujours constitué un élément fondateur du discours du griot à qui elle permet la critique, sous forme détournée et déguisée, des plus hautes autorités. » L'ironie n'est cependant pas une figure rhétorique 'normale' du genre du récit historique oral, ou épopée (voir par exemple Seydou, 1982, Dieng et Kesteloot, 1988 et 1997).

³⁹² Wilson-Tagoe signale que l'écrivain ghanéen Ayi Kwei Armah, dans son roman historique *Two Thousand Seasons*, met également en scène un narrateur oral qui prend ses distances par rapport aux 'fables' traditionnelles, d'une manière comparable au griot de *Peuls*. Elle lit dans cette mise en scène l'effort de l'auteur pour marquer la singularité de son écriture. Tout en invocat, par la forme de son texte, les traditions épiques orales, Armah en souligne les limites et les lacunes, tout comme il le fait du discours historiographique impérialiste. Elle écrit : « The epic dimensions of the novel, we are meant to understand, do not lie in the heroic feats of a cultural hero who may be embraced as symbolizing the larger community itself. (...) It is suggested, in fact, that within the narrative's processes of degeneration and recovery in which chiefs and rulers are cripples on the side of destroyers, the traditional epic that extols their heroism would itself be part of the decay of expressive form and would need to be critically assessed through its intertextuality with a form that treats history as a serious explicatory discourse mediated by the present. » (Wilson-Tagoe, 1999, p. 160)

Il est par ailleurs intéressant de remarquer que le narrateur de *Peuls* ne se distancie de cette manière que des sources orales. Le genre de remarques citées ici n'intervient jamais au sujet des sources écrites, qu'il utilise aussi. Elles signalent donc une critique spécifique des sources orales, du genre épique et ce, semble-t-il, au nom d'une exigence d'objectivité de l'énonciation historique. J'examine plus avant dans la dernière section de ce chapitre la question des rapports, problématiques, du narrateur à ses sources.

4. La question des sources

Indications paratextuelles

Le lecteur est frappé, dès les premières pages de *Peuls*, par la présence de notes de bas de page, et par le rôle qu'elles jouent dans ce roman. Sur la première page on compte trois notes, longues, dont la nature est tout à fait classique pour le genre du roman historique : elles sont chargées de rattacher le texte – fictionnel – à la vérité historique dont il est inspiré. Les notes de ce type appartiennent, selon Genette, au paratexte, et s'appliquent en général « à des textes dont la fictionalité est très 'impure', très marquée de référence historique (...) [et] dont les notes portent (...) sur l'aspect non fictionnel du récit. »³⁹³

La première note de la deuxième page renvoie directement à deux ouvrages non fictionnels : *La Genèse de l'homme selon la tradition peule* et *De la culture des Peuls du Mali*, d'A. H. Bâ. De plus, dans cette même note, il est fait mention de la bibliographie située à la fin du roman. Le lecteur, en se reportant à cette bibliographie, prend connaissance – si ce n'était pas déjà fait – de la partie Annexes, dont on a décrit le contenu en introduction.³⁹⁴ Sans nécessairement (re)connaître les personnalités citées dans la liste de remerciements, le lecteur peut ici remarquer deux choses : leurs noms sont précédés de la mention « professeurs », qui réfère à l'univers académique conventionnel. Mais en clôturant la liste, Monénembo évoque sa dette envers les « archives matérielles ou orales » auxquelles il a eu accès au cours de ses « recherches ». De plus la mention de plusieurs ouvrages d'Hampaté Bâ dans la bibliographie – et dans la note citée plus haut – indique que Monénembo s'est servi de récits oraux traditionnels pour écrire cette histoire des Peuls.³⁹⁵ Le lecteur est ainsi immédiatement averti de la nature hétéroclite de la « vérité historique » sur laquelle repose le roman. L'écrivain indique avoir puisé aux sources de la science historique occidentale, comme à celles des récits oraux.

³⁹³ Genette, 1987, p. 305

³⁹⁴ Beaucoup de personnalités spécialisées dans la connaissance de l'histoire africaine par la tradition orale. Mention également du Celtho : centre d'étude linguistique et historique par la tradition orale (situé à Niamey).

³⁹⁵ On peut supposer que la majorité des lecteurs de *Peuls* connaît Amadou Hampaté Bâ, au moins de réputation, et associe son nom à la collecte, à la publication et à la promotion de la tradition orale peule.

Les épigraphes constituent un autre élément du paratexte signalant la multiplicité des origines du texte. Les quatre premières, situées sur la même page, peuvent toutes être ramenées à un héritage culturel africain : « Tablette égyptienne », « Raillerie bambara », « Proverbe bambara », et une assertion ironique sur les *Peuls* de Gilbert Vieillard³⁹⁶. Par là, l'auteur évoque les traditions culturelles dans lesquelles son texte s'inscrit, et dans lesquelles l'oralité occupe une place notoire. La dernière épigraphe, située sur la page suivante, est de toute autre nature. Il s'agit d'une citation de Zoé Oldenburg, écrivain française d'origine russe et auteur de nombreux romans historiques :

La documentation étant à la portée du premier venu, l'écrivain est libre de s'en servir si cela lui plaît. Elle ne présente aucun intérêt en elle-même, et ne vaut que par l'interprétation qu'on lui donne. Tout roman, si « objectif » soit-il en apparence, est le portrait de son auteur, et n'obéit qu'aux lois de l'univers intérieur de l'écrivain.

Avec cette épigraphe, Monénembo indique l'importance de la question des rapports entre récit fictionnel et savoir historique pour la lecture de son ouvrage. Par ailleurs, il affiche une attitude spécifique en tant qu'auteur d'un roman historique, attitude composée d'une double revendication : le droit à l'utilisation de la documentation, c'est-à-dire du fruit de l'histoire en tant que discipline académique ; et le droit, d'autre part, de se soustraire aux lois qui régissent cette même discipline, au nom de la liberté créatrice. Le lecteur est ainsi prévenu que le roman se sert d'un certain savoir historique, mais qu'il s'agit tout de même d'un discours différent, ayant un but autre que celui de l'histoire en tant que discipline académique, et qu'il serait donc vain de chercher à vérifier sa fidélité aux faits historiques tels qu'on pourrait les trouver ailleurs.

Histoire et fiction

Cependant, malgré ces avertissements, il est clair que *Peuls* affiche son ancrage dans la connaissance historique – de l'historiographie –, et que cette connaissance est abondamment présente et très visible, notamment par l'entremise des notes. Pour en revenir au début du texte, un examen rapproché des premières notes se révèle tout à fait significatif, et met au jour leur fonctionnement par rapport au texte. Comme je l'ai dit, le texte de *Peuls* s'ouvre sur un préambule du narrateur dans lequel, entre autres choses, il évoque les légendes peules au sujet de leurs origines. Or, dès les premières lignes de ce récit à caractère lyrique, la lecture est interrompue par trois notes – disposées sur seulement quatre lignes –, qui se chargent de rectifier la parole mythique. Ce qui frappe en premier lieu, c'est le fort contraste entre le degré de lyrisme du texte, et l'importance – par leur nombre et leur longueur – des notes. Il semble qu'il soit rendu impossible au lecteur de s'abandonner au lyrisme de la légende. Mais par ailleurs, le texte des notes est remarquable pour la chose suivante : l'instance qui en émane se profile ouvertement

³⁹⁶ Gilbert Vieillard entra en contact avec la culture peule en tant qu'administrateur colonial dans les années 1930. Il oeuvra pour le rassemblement et la conservation de la littérature peule, notamment des manuscrits en ajami du Fouta-Djallon.

comme instance correctrice, et paraît donc intervenir au nom du savoir objectif, qualifié pour rectifier les croyances traditionnelles à caractère mythique. L'exemple de la première note est tout à fait représentatif. Le récit énonce :

Cela commence dans la nuit des temps, au pays béni de Héli et Yôyo (...). (p. 11)

La note 1, accolée au mot Yôyo, corrige :

En vérité, à force de migrer, les Peuls ont oublié le véritable nom du pays de leurs origines. Héli et Yôyo sont des onomatopées qui reviennent comme un leitmotiv dans leurs moments de détresse : « Mi héli yô, mi boni yô », ce qui veut dire « Je me suis cassé ô, je suis brisé ô », sous-entendu « depuis que j'ai quitté le pays de mes ancêtres ». (p. 11, note 1)

Il apparaît d'abord d'entrée que l'instance de la note est distincte du narrateur du texte. L'expression « en vérité » est notable de ce point de vue : elle contredit le narrateur, et implique la fausseté de son récit. Surtout, elle pose le principe de l'existence d'une vérité, distincte des légendes. L'instance correctrice de la note est clairement supérieure à l'instance narratrice du texte : elle est située en dehors de l'univers fictionnel du récit.³⁹⁷ Elle répond au récit qui lui ne peut pas répondre en retour. La rectification opérée par la note est donc définitive. Le contraste est d'autant plus évident que des deux côtés de la frontière entre fiction et vérité historique, le mode choisi semble être celui de l'archétype discursif, voir de l'exagération. Du côté du récit on trouve les expressions « nuit des temps » et « pays béni », deux expressions classiques et facilement identifiables comme appartenant au registre du conte mythificateur. Dès lors, l'intrusion brutale des mots « en vérité » confère un caractère sinon parodique du moins légèrement ironique à ce dialogue entre texte et paratexte. L'expression « en vérité » est elle-même marquée, elle est exagérément correctrice.

On peut donc supposer que la nature rectificatrice des notes se trouve, dès la première, explicitement établie et même mise en avant. Ce fait pointe à son tour vers l'ancrage du récit dans l'univers non fictionnel de la connaissance historique : celui-ci apparaît dès le départ très présent. Les notes sont abondantes tout au long du texte, et de nature diverse. Certaines sont purement explicatives ou complétives. D'autres se chargent plus explicitement, comme ici, de rectifier le récit quand son caractère mythique peut être contredit par un savoir historique plus crédible.³⁹⁸ Certaines notes enfin indiquent les références bibliographiques d'ouvrages cités dans le texte, ce que Genette appelle les notes à énonciations emboîtées. Or cette dernière catégorie est particulièrement notable et mérite un examen plus poussé. Le texte de *Peuls* comprend en effet de nombreuses citations, imprimées soit entre guillemets soit dans une typographie différente du reste du texte, et dont l'ouvrage source est chaque fois immédiatement mentionné en note. Dans la grande majorité des cas, le narrateur

³⁹⁷ Je parle ici de supériorité en terme de savoir, et donc d'autorité (et pas au sens où l'entend Genette, qui considère qu'un récit encadré par un autre récit lui est supérieur en terme de niveau diégétique. Genette, 1972, p. 238, Bal, 1977, p. 24)

³⁹⁸ Voir par exemple pp. 11, 168, 170

mentionne le fait qu'il cite d'un texte, comme dans l'exemple suivant qui représente la première de ces citations :

Les Peuls déferlèrent sur les pays des trois fleuves comme des nuées de sauterelles. Selon le Portugais André Alvares d'Almada qui, vers cette époque vadrouillait dans le coin, ils avaient beaucoup de chevaux (...). Il ajoute que, pour traverser le fleuve Gambie, il a suffi à chacun d'apporter une seule pierre : « On n'avait jamais vu une telle troupe parmi ces nations. Elle alla détruire et dévaster tout, passant par le territoire des Mandingues, des Cassangas, des Bagnoumes et des Bourames, soit plus de cent cinquante lieues ... » Son compatriote João de Barros affirme de son côté que « les Peuls étaient si nombreux qu'ils asséchaient tout fleuve qu'ils rencontraient ». (p. 32)

Certaines fois cependant, le narrateur intègre à son récit des fragments d'autres textes mais sans en faire mention explicitement. Dans ces cas-là, seules les marques typographiques – guillemets et note – indiquent qu'il s'agit d'une citation :

Dans un de ces élans mystiques dont il était coutumier, il affubla Tamba du sobriquet de Dabatu, ce qui veut dire « l'excellent » (...). « Son armée grossit immédiatement dans des proportions colossales, car le bruit de cette victoire se répandit en imposant la terreur, et tous les hommes aventureux n'hésitèrent pas à se ranger sous les ordres d'un tel chef. » (p. 308)

Ce phénomène, surtout dans ce deuxième cas, est intrigant. Formellement d'abord, il soulève un problème. Puisque le narrateur ne *dit* pas qu'il cite, on doit exclure l'acte de citer de la diégèse : il n'apparaît plus dans le récit, il s'agit d'un événement purement textuel, scriptural. On est alors obligé d'attribuer cette citation à une instance extra-diégétique, située en fait au même niveau que celui des notes de bas de page, c'est à dire à un niveau supérieur, en terme de savoir et d'autorité, à celui de la diégèse et donc du narrateur.

Par ailleurs, ces citations se font de plus en plus nombreuses à mesure que le récit avance dans le temps. Si l'on suit le découpage du texte en trois parties, on compte en effet trois citations dans la première – qui compte 147 pages –, dix dans la seconde – 113 pages – et trente cinq dans la dernière – 87 pages. Or, un examen général du texte montre que dans la première partie la nature fictionnelle du texte est beaucoup plus importante que dans la dernière. La première partie est par exemple presque essentiellement constituée de scènes, tandis que dans la dernière le sommaire domine largement, ainsi que les mentions de dates, faits et noms.³⁹⁹ Ceci traduit le fait que le récit s'attarde dans la première partie sur la vie de la famille de Doyâ Malal, tandis qu'en fin de texte il est centré sur les événements politiques et se transforme quasiment en chronique. Tous ces éléments s'accordent en fait avec la disponibilité des sources historiques, et de la documentation : là où l'auteur a trouvé des documents, il les a incorporé à son texte, tandis qu'il a compensé leur absence par un travail de création fictionnel. On tient là un premier indice pour comprendre la démarche derrière l'écriture de *Peuls*.

³⁹⁹ Voir Genette, 1972, pp. 128-133

Continuité et identité

Un second indice nous est livré par la comparaison d'un texte utilisé comme source par Monénembo, et sa forme dans *Peuls*. Les deux extraits suivant traitent de la même histoire, située à l'époque de la fondation de l'empire peul du Mâcina au dix-neuvième siècle. Le texte premier, cité par Monénembo dans la bibliographie, relate l'anecdote suivante :

Entre temps, quelques talibés d'Amadou s'étaient rendus à la foire de Simay, un village du Dérari pour y faire des quêtes. Le prince héritier du Macina, Ardo Guidado, fils d'Ardo Amadou, se trouvait là. En voyant passer les élèves d'Amadou il dit : « Le marabout de Roundé Sirou commence à prendre une importance que je n'aime guère. Que l'on aille retirer de force une couverture à un de ses talibés pour que je m'asseye dessus et signifie par ce geste à Amadou Hammadi Boubou que tant qu'un Ardo restera vivant sur la terre du Macina et des environs, un 'noircisseur de planchettes' ne commandera pas le territoire. (A.H. Ba, 1955 : p. 29)

Dans *Peuls* nous lisons :

Quelques semaines plus tard, drapés dans leurs belles couvertures de laine, [les étudiants d'Amadou] se rendirent au marché de Simaye pour troquer du lait contre des céréales et du miel. Les apercevant, le prince du Mâcina, ardo Guidado, s'étouffa de colère et s'adressa à ses soldats :

– Les voici, les potaches de ce misérable noircisseur de planchettes qui a dévié du chemin de Guéno et qui maintenant se met à contester le pouvoir de mon père. Allez les houspiller et les malmener et ramenez-moi une de leurs couvertures pour que je crache et marche dessus pour bien leur signifier mon ascendance sur eux. (p. 267)

Ces deux extraits affichent suffisamment de points de ressemblance pour qu'il soit possible de parler de réécriture de la part de Monénembo. Or l'élément le plus révélateur du projet propre de *Peuls* est la mention, dans ce fragment, de la divinité Guéno, absente du texte source. Il ne fait pas de doute que cette mention remplit ici une fonction rétrospective : le récit rappelle le passé animiste de l'identité peule telle qu'elle est décrite dans la première partie du roman. On comprend ainsi, à la lecture de ces deux passages, que le travail d'intégration et de transformation des sources a pour but de mettre en exergue une certaine continuité dans l'histoire des Peuls, la continuité de leur identité.

Le caractère hétéroclite du texte décrit plus haut souligne et renforce cette idée de continuité de l'identité peule – qui, en retour, justifie son apparente confusion. J'ai dit que le narrateur de *Peuls* citait et intégrait toutes sortes de sources : légendes, mythes, contes traditionnels, proverbes d'origine populaire ou religieuse, fragments de récits épiques et historiques oraux, ainsi que de documents écrits et historiographiques. Ces opérations d'intégrations sont souvent rendues visibles dans le texte. Elles occasionnent même la transgression des règles du récit narratif de fiction, en mélangeant le hors texte au texte. Or ce 'désordre' formel suggère, paradoxalement, l'existence d'un ordre, ou d'un sens, à un niveau plus profond que celui de la forme du texte. Mouralis, par exemple, décrit le récit de *Peuls* comme « complexe, touffu même,

en raison notamment de digressions, de retours en arrière et de la relation d'évènements qui peuvent paraître secondaires. » Mais il ajoute que « l'ensemble présente néanmoins une forte cohérence qui tient à la façon dont le narrateur s'interroge sans cesse sur le sens de cette histoire des *Peuls*. »⁴⁰⁰ La complexité et le caractère hétérogène du texte suggèrent en même temps que la volonté – ou même la nécessité – d'explicitier ce sens profond prime sur les considérations d'ordre formel. Ainsi l'idée émerge-t-elle, au fil du texte, que sa raison d'être, la raison de son énonciation, est d'établir et de transmettre l'existence d'une identité peule, son histoire et sa pertinence à l'époque actuelle – celle de la mondialisation. On retrouve alors l'idée, évoquée au sujet de la figure du narrataire, de la fonction sociale – et politique – du récit historique.

5. Conclusion

J'ai dit en introduction de ce chapitre que les enjeux classiques du roman historique africain en langues européennes étaient d'une part la réappropriation et la réécriture de l'histoire et, d'autre part, la remise en question du discours historiographique, de l'histoire en tant qu'objet de connaissance scientifique. L'analyse rapprochée de *Peuls* a révélé l'implication du texte dans ces problématiques. En cela, *Peuls* est typiquement un travail de contre-écriture, tel que l'identifie la perspective postcoloniale. La situation d'énonciation mise en scène dans *Peuls*, celle d'un récit oral, renvoie, d'une part, à la nécessité de (re)mettre en valeur les traditions orales des sociétés anciennement colonisées, et donc de rendre visibles des histoires ancrées dans un contexte local, distinct de celui du centre hégémonique. Divers éléments du paratexte, notamment la bibliographie, témoignent d'un tel projet comme étant à l'origine de l'écriture de *Peuls*. L'énonciation orale évoque en outre la fonction sociale du récit historique, et sa nature de construction collective, par opposition à la vision du passé comme réalité objective, sujet possible de connaissance scientifique. Ainsi, le narrateur de *Peuls* entame-t-il son récit suite à la requête d'un auditoire peul contemporain, désireux d'entendre l'histoire de ses ancêtres, et d'apprendre finalement qui il est.

L'analyse de *Peuls* a cependant mis au jour des ambiguïtés dans les rapports du texte au discours historiographique occidental moderne. La mise en scène d'une situation d'énonciation orale n'empêche par exemple pas la référence à une 'vérité' historique. L'autorité énonciative du narrateur y est concurrencée par une instance correctrice, appartenant à l'univers non fictionnel et intervenant au nom, justement, de cette vérité historique. En outre, le texte met en exergue la linéarité et la progressivité du temps historique, par son organisation ainsi qu'au travers des rapports du narrateur au temps. Par là, *Peuls* s'inscrit dans la tradition historiographique moderne.

Cette tension entre différents positionnements discursifs (antagonistes) reflète la complexité de la scène d'énonciation réelle du texte. Le texte participe d'une part d'un climat intellectuel postcolonial, dans lequel l'historiographie occidentale moderne est de plus en plus largement critiquée et mise au défi par des modes de narration et de

⁴⁰⁰ Mouralis, 2005, p. 44

connaissance 'autres'. Cependant, malgré l'influence croissante de ce courant de pensées, les discours classiques issus de la modernité occidentale conservent leur légitimité, et continuent d'informer une bonne partie des pratiques littéraires. L'analyse d'un texte tel que *Peuls* présente donc l'intérêt, d'abord, de rendre visible la complexité, ou les contradictions, du système discursif dont participent les littératures postcoloniales.

De ce point de vue, un autre intérêt majeur d'un texte comme *Peuls* est qu'il illustre la persistance des revendications identitaires et des discours essentialistes au sein du domaine des littératures africaines francophones. J'ai signalé, dans le premier chapitre de cette étude, la visibilité grandissante, sur la scène internationale actuelle et dans le monde francophone, du discours des écritures migrantes. Or ce discours ne rend pas (suffisamment) compte de la production de textes comme celui de *Peuls*, et donc de l'hétérogénéité des pratiques littéraires contemporaines. Les préoccupations telles que celles portées par le dernier roman de Monénembo doivent pourtant être appréhendées dans le contexte de la mondialisation contemporaine et des bouleversements dans les rapports local/global. Tout autant que le discours de la migration, ils constituent une réponse à la mobilité accrue des personnes et des identités.

6. La Guinée aussi

Avant de conclure, il me paraît indispensable de m'arrêter sur la question du lectorat guinéen de Tierno Monénembo. En 1987, trois ans après la mort du dictateur Ahmed Sékou Touré, l'auteur se rend dans son pays d'origine, pour la première fois depuis 1969. « La Guinée aussi » est le titre de l'éditorial qu'il signe dans *Notre Librairie* au retour de ce séjour, un numéro entièrement consacré à la littérature guinéenne.⁴⁰¹ L'adverbe « aussi » renvoie à l'isolement dont sort juste la Guinée, aussi bien d'un point de vue politique que culturel, et au fait que le pays et sa littérature redeviennent visibles et accessibles pour le reste du monde – francophone notamment :

Vingt huit années d'autarcie et de brouillard idéologique avaient fini par faire oublier que la Guinée aussi était un pays doté d'une âme et pourvu d'un patrimoine historique et culturel. (...) A force de séduction et de mystification, l'opinion internationale ne savait plus de ce pays que ce que voulait bien lui indiquer l'atlas : un faux demi-cercle faisant de drôles de méandres entre la Guinée-Bissau et la Cote d'Ivoire, la Sierra-Léone et le Sénégal, le Libéria et le Mali. (...) Quant à la culture guinéenne, elle se résumait officiellement aux airs laudatifs de Bembeya-Jazz et aux pesants tomes de politicologie de l'ancien leader. Un comble pour un pays qui se targue d'être l'un des dépositaires privilégiés des grands courants socioculturels de l'Afrique Occidentale.⁴⁰²

Dans le cadre de cette étude, centrée sur les rapports de l'écriture de Monénembo à l'espace France, l'adverbe « aussi » renvoie au fait que Monénembo est lu *aussi* en Guinée – et même peut-être plus qu'en France, comme je le suggérerai ici.

Écrivain de l'extérieur

Les romans de Monénembo ne sont autorisés en Guinée que depuis 1984, année du changement de régime politique et du retour à la liberté d'expression. Depuis 1968 et la « révolution culturelle socialiste », l'écriture littéraire était contrôlée en Guinée : seule la « littérature officielle » était autorisée, qui se devait d'être révolutionnaire et

⁴⁰¹ *Notre Librairie*, 1987

⁴⁰² Monénembo, 1987 (1), p. 6

militante.⁴⁰³ Le président Sékou Touré sert lui-même de modèle, en publiant par exemple les recueils *Poèmes militants* et *Complainte de la femme africaine*.⁴⁰⁴

Jusqu'à la chute de ce régime, le lectorat guinéen de Monénembo n'existe donc quasiment pas, du moins à l'intérieur du pays. Le lectorat potentiel que constituent les Guinéens de la diaspora n'est toutefois pas négligeable, puisque l'on compte entre 1958 et 1984 environ deux millions de Guinéens vivant hors de leur pays d'origine – en grande majorité dans les pays limitrophes : Côte d'Ivoire, Sénégal, Libéria, Sierra Léone, Mali, Guinée-Bissau, mais aussi en France, aux Etats-Unis et en Asie.⁴⁰⁵

En 1987, Tierno Monénembo est reçu à Conakry comme un écrivain « de l'extérieur ». On peut supposer que ce statut lui confère un certain prestige : tout comme d'autres écrivains guinéens exilés tels que Camara Laye, William Sassine et Mohamed Alioum Fantouré, Monénembo est un auteur international, publié et reconnu en France et même traduit en anglais.⁴⁰⁶ Le regard qu'il porte lui-même sur la littérature « de l'intérieur » est significatif de ce rapport inégal entre les auteurs guinéens exilés et ceux restés sur place :

Depuis 1958, la littérature africaine et mondiale s'est transformée, métamorphosée, et remise en question. Les créateurs guinéens n'étaient pas impliqués dans ce bouleversement. Ils étaient isolés et cet isolement est très important à mon avis. De plus, le français, qui est la langue utilisée pour l'écriture en Guinée, a été complètement expurgé de la vie culturelle. (...) ; je pense donc que pour l'instant elle n'est pas suffisamment maîtrisée pour être réellement un outil de création littéraire immédiatement intéressant. La qualité des œuvres est assez mauvaise (...).⁴⁰⁷

Au sujet des jeunes lecteurs guinéens, Monénembo ajoute :

Il faut rapprocher cette jeunesse qui a manqué de lecture, d'écriture, du grand mouvement de la littérature universelle. (...) Je pense qu'il serait bon de lui faire lire même un Céline.⁴⁰⁸

Le fait d'être publié à Paris, par les éditions du Seuil qui plus est, place Monénembo dans une position hégémonique par rapport aux auteurs publiés en Guinée. En tant qu'« écrivain de l'extérieur », il peut prendre part au « grand mouvement de la littérature universelle », alors que les auteurs restés en Guinée sont enfermés dans leur périphérie.

Depuis lors, Monénembo, qui est resté un écrivain « de l'extérieur », occupe une place centrale sur la scène littéraire guinéenne. Ses romans sont lus dans les lycées et dans les universités, servent de sujet au baccalauréat et font l'objet de mémoires de maîtrise.

⁴⁰³ Voir Mouralis, 1987 et Keïta, 2005

⁴⁰⁴ Keïta, 2005, p. 12

⁴⁰⁵ D'après Camara, 2003

⁴⁰⁶ La traduction anglaise des *Crapauds-brousse* est parue aux éditions Longman en 1983. Voir Chapitre 2.

⁴⁰⁷ Monénembo, 1987 (2), p. 150

⁴⁰⁸ Monénembo, 1987 (2), p. 152

A ce sujet, il est intéressant de remarquer que les critiques et analyses guinéennes des textes de Monénembo que j'ai pu trouver, ne diffèrent pas des critiques et analyses occidentales, françaises surtout, consacrées à son écriture. Les critiques guinéennes soulignent notamment l'univers dur et déséquilibré mis en scène dans les romans de Monénembo, et qui renvoie aux maux de la société guinéenne postcoloniale, l'ironie qui constitue une caractéristique majeure de son écriture, ou encore l'importance de la thématique de l'enfance dans ses différents textes.⁴⁰⁹

Monénembo appartient donc au canon de la littérature nationale guinéenne. Cette position contraste avec sa relative marginalité sur la scène littéraire française. On retrouve donc ici l'idée du caractère contingent des rapports hégémonique/dominé, dont j'ai parlé à plusieurs reprises dans cette étude.⁴¹⁰

Lectorat occidental, lectorat guinéen

La centralité de Monénembo sur la scène littéraire guinéenne oblige par ailleurs à nuancer l'idée selon laquelle les auteurs africains francophones seraient, pour la plus grande part, « condamnés » à n'être lus que par un lectorat « extérieur », français notamment. Dans *Désir d'Afrique*, Mongo-Boussa rappelle le « problème » des littératures africaines francophones :

Dès le mouvement de la négritude, l'écrivain africain est partagé entre un publi de cœur (africain) (...) et un public de raison (occidental), son principal lecteur et client (...).⁴¹¹

L'auteur congolais Alain Mabanckou affirme quant à lui que « le lectorat de l'écrivain africain est à 99% européen. »⁴¹² Pour Mongo-Boussa et Mabanckou, la question du lectorat est problématique en ce qu'elle oblige les écrivains à se conformer aux attentes des publics occidentaux, leurs principaux « clients ».

La reconnaissance sur les scènes littéraires occidentales – par les médias, les critiques, etc – est sans aucun doute un enjeu majeur pour les écrivains africains en langues européennes. L'objet de cette étude était d'examiner comment cet enjeu informait les textes. La question du lectorat effectif des textes africains francophones doit toutefois être nuancée, au moins dans le cas de Monénembo.

Il est indéniable que les livres se vendent peu en Guinée, comme dans beaucoup de pays africains, et ce en raison du faible pouvoir d'achat. Le fait que la plupart des livres soient publiés à l'étranger, notamment à Paris, augmentent en outre leur prix et les mettent hors de portée d'une très grande partie des Guinéens. Un livre neuf, publié à Paris, coûte en moyenne vingt euros en Guinée, soit un tiers du salaire mensuel d'un

⁴⁰⁹ Voir, pour les critiques guinéennes: Keïta, 2005; le Lynx et la Lance, journaux guinéens en ligne; Radio-Kankan, radio guinéenne en ligne; Timbi Madina, site Internet consacré à la région du Fouta Djallon.

⁴¹⁰ Voir chapitre I, la section Le Postcolonial, et chapitre 3, la section Déterritorialisation

⁴¹¹ Mongo-Boussa, 2002, p. 25

⁴¹² Entretien accordé au journal *Courrier international* en mars 2006.

fonctionnaire.⁴¹³ Un roman de Monénembo est vendu d'occasion sur les marchés de Conakry au prix de neuf euros.⁴¹⁴

Cependant, je l'ai dit, les romans de Monénembo sont inscrits au programme scolaire en Guinée, et sont donc nécessairement lus par un relativement large public – bien que le taux de scolarisation soit bas en Guinée, notamment au delà de l'enseignement primaire.⁴¹⁵ Bien que ses livres soient plus facilement accessibles dans les pays occidentaux, il paraît donc impossible d'affirmer que son lectorat soit à 99% français ou occidental. Son écriture fait régulièrement l'objet d'études dans les milieux académiques français et occidentaux. Mais Monénembo est finalement peu lu en dehors de la Guinée : les littératures africaines occupent une place marginale sur les scènes littéraires occidentales, et notamment en France. Le « problème » de l'auteur africain francophone dont parle Mongo-Boussa est devenu un lieu commun qui mérite donc, dans le cas de Monénembo du moins, d'être examiné de près et remis en question.

Mondialisation : vers la Guinée aussi

L'engagement de Tierno Monénembo dans les débats guinéens, qu'ils soient littéraires ou politiques, s'est visiblement accru ces dernières années. Le processus de mondialisation, qui accélère l'intégration des différentes parties du monde, l'échange des idées et des produits culturels, favorise également l'implication des multiples diasporas africaines dans leurs sociétés d'origine.⁴¹⁶ Concrètement, grâce à Internet, il est plus facile aux migrants de suivre ce qui s'y passe « au pays » et, surtout, de communiquer directement avec leurs communautés d'origine, sans contrôle des autorités et donc sans censure. Internet permet également l'accès à bon marché, voire gratuit, des publics africains aux journaux et revues culturels publiés en Occident.

Dans le cas spécifique de la Guinée, où l'information reste largement contrôlée par l'état, sont apparus ces dernières années plusieurs journaux en ligne comme la *Lance*, le *Lynx*, *Les ondes de Guinée*, *Guineactu* ou encore *Guineatime*, tous très critiques du régime guinéen en place. Monénembo publie régulièrement sur ces sites. A la suite des grèves et manifestations organisées en Guinée par les fonctionnaires, les lycéens et les étudiants du pays, il publie par exemple un article virulent sur *Guineatime* :

Nos morts sont bel et bien morts, nos blessés, à l'hôpital, nos prisonniers en prison, nos veuves et nos orphelins, en pleurs. Nos assassins courent toujours, Lansana Conté reste au pouvoir et les

⁴¹³ D'après l'éditeur guinéen Kaba Diakité Sansi, représentant de la maison d'édition et de diffusion Harmattan Guinée. (<http://www.sudonline.sn/spip.php?article6749>)

⁴¹⁴ Observation personnelle faite à Conakry en mars 2008

⁴¹⁵ Il est difficile d'estimer combien de lycéens et d'étudiants du supérieur sont susceptibles de lire ou d'avoir lu les romans de Tierno Monénembo. Les chiffres ne peuvent être très élevés, compte tenu du fait que le taux de scolarisation est bas en Guinée (environ 53% pour le primaire en 1999 et donc certainement beaucoup moins pour le secondaire), tout comme le taux d'alphabétisation des adultes (de 40 à 20% selon les sources). Voir Bangoura, 2005

⁴¹⁶ Sur le rôle que joue aujourd'hui Internet dans les rapports entre diasporas et communautés d'origine, voir par exemple Merolla, 2002 (b) et 2005

fossoyeurs de notre économie, en totale liberté... Rien ne sera plus comme avant ? Voire !

En janvier dernier, notre peuple, a manifesté un formidable élan de patriotisme et de démocratie; nos forces civiles et nos syndicalistes, une formidable capacité de mobilisation. Tout cela est admirable, proprement réconfortant mais les résultats sont maigres, maigres, maigres.⁴¹⁷

L'engagement de l'auteur dans les débats politiques de la Guinée actuelle doit être mis en rapport avec ses prises de position au travers de son écriture littéraire. Il confirme en effet la lecture présentée plus haut de son dernier roman *Peuls*. Ce texte est en effet centré autour de l'idée de la conscience identitaire, et met en exergue le fait que les jeunes générations africaines – peules en l'occurrence – ne sont plus capables de faire leur propre travail de mémoire. Cette situation est présentée dans le texte comme une anomalie, le résultat d'un dérèglement. Comme je l'ai dit, cette problématique doit en outre être considérée dans le contexte actuel de la mondialisation, de l'uniformisation des cultures et de l'hégémonie de la culture occidentale.⁴¹⁸ *Peuls*, tout comme *Les crapauds-brousse* dans un autre contexte, est donc un roman à dimension politique, au travers duquel Monénembo revendique sa position d'écrivain engagé. Surtout, ce texte révèle que les problèmes et l'avenir de la société guinéenne consistent toujours, près de quarante après son départ, une préoccupation essentielle de Monénembo en tant qu'écrivain.

Bien qu'appartenant à la catégorie postcoloniale et migrante, l'écriture de Monénembo ne correspond donc pas à ce qu'Elleke Boehmer écrit au sujet de « nombre d'auteurs » postcoloniaux migrants :

The practical response by many writers to what Fanon called 'the farce of national independence' has been to seek refuge – if not to be forced to seek refuge – in less repressive and richer places in the world. To speak very generally in making this move, and in then securing a positive reception, writers have been much advantaged by the class, political, and educational connections with Europe or America that in many cases they enjoyed. They have developed what was anyway a cosmopolitan tendency, often picked up as part of an élite upbringing in their home countries. (...) Essentially they have been able, by migrating, to secure for themselves a different, more comfortable location in the wider neo-colonial world. (...) because of that very success at bridging, the cosmopolitan work can appear far removed from the material and political devastation in many cases associated with its author's nation of origin.⁴¹⁹

Monénembo a lui aussi quitté la Guinée pour fuir « la tromperie de l'indépendance nationale ». Il confirme d'ailleurs lui-même le confort de sa résidence en France, qui n'est plus obligatoire depuis la chute du régime de Sékou Touré :

Je peux (...) dire que l'exil s'est arrêté depuis 1984 mais s'est prolongé par l'habitude que j'ai pris de rester en France. Il est plus commode pour un écrivain africain d'écrire loin de chez lui que d'y rester.⁴²⁰

⁴¹⁷ http://www.guineatime.com/index-100.php?id_article=403

⁴¹⁸ Voir chapitre 5

⁴¹⁹ Boehmer, 2005, p. 231-2

⁴²⁰ Entretien accordé à radio Kankan en 2003:

Il n'est cependant pas question, dans son cas, d'un désengagement d'avec les difficultés politiques et sociales que traversent son pays d'origine. L'écriture de Monénembo illustre au contraire le fait que tous les auteurs migrants n'ont pas nécessairement choisi, pour citer à nouveau Elleke Boehmer, la « légèreté » d'une écriture cosmopolite, sans plus d'« affiliations régionales ou locales ». Dans le cas de Monénembo, cela tient probablement en partie au fait qu'il est lu, ou espère être lu, par un public guinéen et pas seulement occidental.

D'une manière plus générale, il me semble important de garder à l'esprit que le phénomène de mondialisation et les mouvements massifs de migration à l'échelle internationale ne fonctionnent pas que dans un sens : vers les pays occidentaux. L'intégration accélérée des différentes parties du monde, grâce notamment à Internet, permet aussi aux migrants de rester en contact – ou de renouer les liens – avec leur pays d'origine, et de s'y impliquer plus directement. Pour les écrivains, ce rapprochement ouvre de nouvelles perspectives : en étant régulièrement en contact avec leurs communautés d'origine, ils deviennent visibles à un lectorat potentiel, leur public « de cœur », dont ils ne sont plus forcément si éloignés.

Conclusion

Le premier objectif de cette recherche était d'examiner dans quatre textes de Tierno Monénembo quelle/s identité/s revendiquait la voix – le « moi » – responsable de leur énonciation. J'ai utilisé pour cela l'approche scénographique, qui permet d'analyser la scène de parole que chaque texte littéraire construit et s'attribue, et de répondre ainsi aux questions : qui parle à qui et depuis quelle position ?

Ce travail sur l'écriture de Monénembo se voulait une étude de cas, me permettant de discuter de la problématique identitaire pour l'ensemble des littératures africaines francophones. Une telle démarche semblait nécessaire à l'heure actuelle, alors que ces littératures sont de plus en plus souvent intégrées à d'autres corpus, par la critique et dans les travaux de recherche académiques, notamment au corpus grandissant des écritures migrantes. Dans ce cadre, les questions sur l'identité propre des littératures africaines francophones, et même sur la pertinence d'une telle catégorisation, se font de plus en plus pressantes. La problématique identitaire occupe en outre ce que j'ai défini comme le système des littératures francophones depuis sa constitution, dans les années 1970. Au cœur des débats se situe la question des rapports de ces littératures à la culture hégémonique française, rapports nécessairement problématiques en raison du passé colonial et de la persistance de rapports de force inégaux, d'un point de vue des échanges culturels notamment, entre l'ancien centre et ses anciennes colonies.

Un réseau d'identités

Sur ce sujet, la principale conclusion à tirer des quatre analyses successives conduites ici est le caractère contingent, voire instable, du positionnement identitaire. L'écriture de Tierno Monénembo se situe en effet dans un réseau d'identités complexe et en continue transformation.

Il est d'abord apparu qu'à l'intérieur même d'un texte, l'énonciation reflétait plusieurs positionnements discursifs et témoignait de multiples affiliations. *Un rêve utile* offre un exemple saillant de cette complexité : la parole qui y est mise en scène est africaine et migrante, par opposition à française et nationale, mais elle est aussi lyonnaise, par opposition à parisienne. Ce texte revendique en outre une identité

extrêmement littéraire et formaliste, se posant en héritier d'auteurs tels que Rabelais, Céline, et Artaud. De cette manière, l'écriture de Monénembo s'associe à une tradition littéraire rebelle, mais appartenant au canon littéraire français. Particulièrement visible dans *Un rêve utile*, la pluralité des positionnements et des affiliations est apparue dans chacun des textes examinés. L'analyse du traitement de l'espace dans *Les crapauds-brousse* a notamment révélé que l'énonciation mise en scène problématisait différents enjeux relationnels : le rapport à l'« espace France » d'une part et à la société guinéenne post-indépendance d'autre part, mais aussi, par exemple, à l'espace de la culture traditionnelle peule du classique « village d'origine ». L'inclination du narrateur de *Cinéma* pour la culture américaine ne constitue pas non plus un positionnement univoque : elle implique aussi une certaine distance par rapport à la culture française. Dans *Peuls* enfin, la situation d'énonciation mise en scène met en exergue l'influence des traditions orales peules sur l'écriture de Monénembo. Elle marque en même temps une prise de distance vis-à-vis du discours historique occidental moderne. J'ai cependant pu conclure que le texte s'inscrivait aussi, dans une certaine mesure, dans la continuité de cette tradition discursive.

Des périphéries de la France aux marges du monde

Le caractère contingent du positionnement identitaire apparaît en outre lorsque l'on considère les textes les uns par rapport aux autres. L'analyse de textes produits à différentes époques a en effet permis de considérer l'évolution dans le temps des préoccupations relationnelles des littératures africaines francophones. J'ai ainsi constaté que le positionnement par rapport à l'ancien centre colonial, la France, était surtout problématisé dans les textes les plus anciens de Monénembo, *Les crapauds-brousse* (1979) et *Un rêve utile* (1991). Ces deux textes mettent en scène la position marginale des littératures africaines francophones sur la scène littéraire française.

Les crapauds-brousse et *Un rêve utile* présentent toutefois de profondes différences quant au traitement de cette problématique. L'espace énonciatif mis en scène dans *Les crapauds-brousse* est avant tout en relation avec l'espace guinéen, et la relation à l'espace culturel français est peu problématisée par ce premier texte. La périphéralité par rapport à la France constitue par contre une préoccupation centrale d'*Un rêve utile*. C'est qu'entre les deux romans, le contexte littéraire et intellectuel a profondément changé. *Un rêve utile* reflète l'influence montante, depuis les années 1980, du discours de la migration, qui fait lui-même écho aux transformations des sociétés et des littératures européennes à l'ère postmoderne et postcoloniale. Dans ce contexte, caractérisé notamment par les grands mouvements de migration à travers le monde et l'avènement de sociétés multiculturelles, le mythe moderne des identités nationales et culturelles homogènes est de plus en plus remis en question. Parallèlement, la position marginale, ou périphérique, est devenue un lieu privilégié d'énonciation, depuis lequel il est justement possible de problématiser et de déconstruire l'idée d'identité nationale et/ou culturelle. L'analyse d'*Un rêve utile* a ainsi montré que ce texte, à travers un usage déterritorialisé du français et une construction narrative

extrêmement complexe, mettait en scène une multitude de consciences périphériques par rapport à l'identité nationale française unique et centralisée.

Si l'énonciation mise en scène dans *Un rêve utile* se positionne surtout comme périphérique par rapport au centre hégémonique français, *Cinéma* et *Peuls* thématisent d'autres enjeux relationnels que les rapports Afrique-France. *Cinéma*, qui paraît en 1997, engage par exemple l'écriture de Monénembo sur le thème de la mondialisation. L'énonciation mise en scène dans ce texte, incarnée par un enfant-narrateur, s'ancre dans un contexte local, et se positionne non plus par rapport à la France mais par rapport au global, à la culture internationalisée du monde contemporain, sous domination américaine. La situation d'énonciation mise en scène dans *Peuls* se revendique quant elle avant tout africaine : la narrateur est sérère, son auditoire est peul. Ici non plus, le positionnement identitaire ne se fait tant par rapport à l'ancien centre colonial, que par rapport à la culture uniformisante du monde globalisé. J'ai en effet pu conclure que *Peuls*, par son sujet d'abord, mais aussi par la mise en scène d'une situation d'énonciation orale, traduisait le besoin d'ancrage dans un passé, un espace et une identité établis, tangibles, offrant suffisamment de consistance aux générations africaines et/ou peules à venir pour pouvoir résister à la dissolution par l'internationalisation du monde.

Par ailleurs, dans *Cinéma* comme dans *Peuls*, l'écriture de Monénembo se situe très loin d'une conception postmoderne de l'identité telle que j'ai pu l'identifier dans *Un rêve utile*. Ces deux textes reflètent au contraire une volonté d'ancrage de l'écriture dans un lieu d'origine et une identité spécifique, située historiquement et géographiquement. Or, ce type d'écriture ne correspond pas au discours de la migration, et est de moins en moins visible – c'est à dire identifiée par la critique, valorisée, discutée, etc – là où ce discours domine. C'est le cas du domaine des études postcoloniales anglo-saxonnes, et cette dernière remarque m'amène ainsi à une remarque d'ordre plus général sur l'influence montante des théories postcoloniales dans le domaine des études francophones.

Quel postcolonial pour les littératures africaines francophones ?

L'autre objectif majeur de cette étude était en effet de soumettre un corpus de textes africains francophones à une lecture postcoloniale. Je souhaitais contribuer à l'ouverture des études littéraires francophones au discours postcolonial car un tel développement me paraît, sous certaines conditions, bénéfique. La perspective postcoloniale permet en effet de problématiser et d'analyser les rapports de force à l'œuvre sur la scène littéraire francophone, trop facilement couverts par le discours faussement égalitaire et uniformisant de la francophonie. Elle permet aussi de sortir des sentiers battus des études littéraires francophones, d'aborder les textes depuis de nouveaux concepts théoriques et de les faire entrer dans d'autres catégories. Le fait d'analyser l'écriture de Tierno Monénembo à travers une grille de lecture postcoloniale m'a ainsi permis une compréhension originale de ses textes. Dans les milieux académiques francophones, *Un rêve utile* n'avait encore pas été lu comme écriture migrante, ni *Cinéma* dans ses rapports à l'identité subalterne.

Les théories qui se sont développées dans les universités anglo-saxonnes sous la bannière « postcoloniale » sont toutefois nombreuses et diverses, et forment différents courants. Le dominant à l'heure actuelle est celui qui a fait de l'écriture migrante son principal objet d'étude, et de l'écrivain migrant, cosmopolite, généralement installé en Occident, sa figure de prou. Ce courant intellectuel et académique met l'accent sur le déplacement comme point de départ de l'écriture littéraire. Le déplacement géographique des auteurs n'est cependant plus au cœur des préoccupations de la critique postcoloniale : la migration est devenue une métaphore, un concept théorique à partir duquel il est possible de remettre en question tous les discours essentialistes, qu'ils soient nationaux, culturels ou ethniques. Or, il me paraît crucial d'examiner de manière critique cette tendance spécifique des théories postcoloniales, avant qu'elle n'en vienne à dominer également le domaine des études littéraires francophones. Mon travail sur l'écriture de Tierno Monénembo se proposait d'engager un tel examen, en démontrant l'intérêt d'une lecture postcoloniale de textes francophones, mais aussi les lacunes de cette perspective théorique.

La rhétorique migrante est indéniablement séduisante : elle est née du combat contre la vision impérialiste de l'identité, et promet une plus grande ouverture aux différences culturelles. Dans le contexte francophone, le discours migrant contribue en outre à révéler la diversité de l'espace France, pas seulement dans le contexte actuel de la mondialisation, mais aussi dans sa construction historique.

Dans le cadre particulier de cette étude, le fait de lire Tierno Monénembo comme un écrivain « migrant » s'est révélé productif. Cette perspective a notamment servi ma compréhension d'*Un rêve utile*, comme je l'ai résumé plus haut. D'une manière plus générale, le fait de lire son écriture comme « migrante » m'a permis de la considérer en dehors de sa relation à l'ancien centre colonial français. J'ai pu ainsi identifier les efforts fournis par Monénembo pour adresser, au travers de ses textes, d'autres problématiques que celles du passé colonial et de la relation des sociétés africaines à l'ancien pouvoir impérialiste.

Cependant, s'il est vrai que les textes de Monénembo, ou une partie d'entre eux, abordent les thèmes du multiculturalisme, de la complexité identitaire et des nouvelles affiliations et appartenances à l'heure de la mondialisation, son écriture reflète aussi la persistance de son attachement à des discours plus « classiques » au sein du domaine des littératures africaines francophones. *Peuls*, par exemple, révèle une certaine anxiété concernant l'histoire, la transmission de l'histoire aux jeunes générations et, finalement, la continuité de la conscience identitaire. Cette problématique constitue une préoccupation ancienne dans le domaine des littératures africaines postcoloniales. Elle donne souvent lieu, comme c'est le cas dans *Peuls*, à des discours essentialistes, politiques, et fortement engagés dans un contexte local. De ce point de vue, l'écriture de Monénembo n'est donc pas en phase avec le discours migrant, qui privilégie justement les écritures cosmopolites et délocalisées.

Il peut d'ailleurs paraître paradoxal qu'elle le soit moins aujourd'hui, après quarante ans de « déplacement » de l'auteur, que dans les années 1980, à l'époque de la rédaction d'*Un rêve utile*. Il me semble pourtant que le « retour » de Monénembo, au travers de l'écriture, vers son pays d'origine, illustre un phénomène actuel plus large,

évoqué dans le dernier chapitre de cette étude : le rapprochement (virtuel) des migrants installés dans les pays occidentaux et de leur communauté d'origine, grâce notamment à Internet. Alors que le discours migrant célèbre l'avènement d'une culture plus ou moins uniforme, largement occidentale sous couvert de cosmopolitisme, on pourrait ainsi assister au développement parallèle d'écritures de résistance, revendiquant leur ancrage local, africain en particulier, par opposition au déracinement et au désengagement des écritures migrantes. Cependant, si le discours migrant vient à dominer dans le domaine des études francophones, ce type d'écritures risque de se trouver marginalisées. Le bruit de la soi-disant polyphonie migrante pourrait en effet finir par rendre sourd aux revendications de littératures toujours – ou nouvellement – périphériques. Un tel développement annulerait tout le bénéfice qu'il y a, pour les études francophones, à s'ouvrir au postcolonial.

Bibliographie

Tierno Monénembo

Les crapauds-brousse, Paris : Editions du Seuil, 1979

Les écailles du ciel, Paris : Editions du Seuil, 1986

Un Rêve utile, Paris : Editions du Seuil, 1991

Pelouhrino, Paris : Editions du Seuil, 1995

Cinéma, Paris : Editions du Seuil, 1997

L'aîné des orphelins, Paris : Editions du Seuil, 2000

Peuls, Paris : Editions du Seuil, 2004

« La Guinée aussi » In : *Notre Librairie : Littérature Guinéenne*, 1987, n°88/89

Autres : études et fictions

Abastado, Claude, "Fiction autobiographique: l'aventure ambiguë de Cheikh Amadou Kane" in *L'Afrique Littéraire*, 1985, pp. 5-11

Abu-lughod, Lila, *Writing women's world : Bedouin stories*, Berkeley : University of California Press, 1993

Achebe, Chinua, *Home and impediments : selected essays, 1965-1987*, London : Heinemann, 1988

Achebe, Chinua, *Home and exile*, Oxford : Oxford University Press, 2000

Adelson, Leslie, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York : Plagrave Mcmillan, 2005

Aggarwal, Kusum, *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme : de la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale*, Paris : L'Harmattan, 1999

Albert, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris : Karthala, 2005

Amossy, Ruth (ed), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne : Delachaux et Nielse, 1999

Amossy, Ruth et Maingueneau, Dominique (dir.), *L'analyse du discours dans les études*

- littéraires*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2003
- Amselle, Jean-Loup et E. M'Bokolo (dir.), *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et Etat en Afrique*, Paris : La Découverte, 1985 (réédition : 1999)
- Amselle, Jean-Loup, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris : Payot, 1990, (réédition : 1999 ; traduction anglaise : 1998)
- Amselle, Jean-Loup, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris : Flammarion, 2001
- Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris : Payot, 1982
- Appadurai, Arjun, « Disjoncture and Difference in the Global Cultural Economy » In : Williams and Chrisman, 1994
- Appiah, Kwame Anthony, *In my father's house : Africa in the philosophy of culture*, Londres : Methuen, 1992
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, *The Empires Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, Londres / New York: Routledge, 1989
- Arndt, Susan, « Transcultural Europe : African Diasporas and Narration » In : Bekers, Helff and Merolla, 2008
- Augé, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris : Aubier, 1994
- Auzas, Noémie, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable*, Paris : L'Harmattan, 2004
- Baetens, Jan, « Tierno Monénembo : Cinéma » In : *Romanesque*, juin 2004, pp. 60-64
- Bah, Thierno Mamadou, *Histoire du Fouta-Djallon : des origines au XXe siècle*, Conakry : SAEC, 1998
- Bal, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris : Klincksieck, 1977
- Bal, Mieke, *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg : Couthino, 1981
- Bangoura, Dominique (dir.), *Quel avenir pour les jeunes de Guinée ?*, Paris : L'Harmattan, 2005
- Barthes, Roland, « Ecrivains et écrivains » dans *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964
- Barthes, Roland, « Le discours de l'histoire » dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984
- Bernabé, Jean ; Chamoiseau, Patrick et Confiant Robert, *Eloge de la Créolité*, Paris : Gallimard, 1989
- Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc (red.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs ; Afrique, Caraïbe, Canada. Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris : Honoré Champion, 1999
- Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc (red.), *Littératures postcoloniales et francophonie, Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris : Honoré Champion, 2001
- Bhabha, Homi K. (ed), *Nation and Narration*, Londres (etc) : Routledge, 1990
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Londres (etc) : Routledge, 1994
- Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2006
- Birkle, Carmen, *Migration- Miscegenation- Transculturation. Writing Multicultural*

- America into the Twentieth Century*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004
- Blommaert and Van der Donckt, *Journal of African Cultural Studies*, Volume 15, Number 2, December 2002, pp. 137-148
- Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Oxford (etc) : Oxford University Press, 2005
- Bokiba, André-Patient, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1998
- Bonn, Charles (dir.), *Littératures des immigrations*, Paris : L'Harmattan, 1995
- Bordas, Eric, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1997
- Borgomano, « Etre enfant en Afrique » dans : *Mots Pluriels*, n° 22 septembre, 2002
- Bouazza, Hafid, *Een beer in bontjas*, Amsterdam: CPNB, 2001
- Brennan, Timothy, « From development to globalization : postcolonial studies and globalization theory », In : Lazarus, 2004, pp. 121-138
- Breedveld, Johanna et De Bruijn, Mirjam, "L'image des Fulbe: analyse critique de la contractloon du concept de 'pulaaku' In : *Cahiers d'études africaines*, 1996, vol. 36, cah. 144, pp. 791-821
- Buikema, Rosemarie en Meijer, Maaike (red.), *Kunst in Beweging 1980-2000*, La Haye : Sdu Uitgevers, 2004
- Buikema, Rosemarie, « A Poetics of Home : On Narrative Voice and the Deconstruction of Home in Migrant Literature » In : Ponzanesi and Merolla, 2005, pp. 177-188
- Camara, Djibril Kassomba, *La diaspora guinéenne*, Paris : L'Harmattan, 2003
- Canadé Sautman, Francesca, « The Race for Globalization : Modernity, Resistance, and the Unspeakable in Three African Francophone Texts » In : Laroussi and Miller, 2003, pp.106-122
- Carré, Nathalie, Editorial *Notre librairie* n° 155-156, juillet-décembre 2004
- Cary, Joyce, *Mister Johnson*, London, 1959
- Casanova Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999
- Cazenave, Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris: L'Harmattan, 2003
- Cazenave, Odile, « Writing the Child, Youth, and Violence into the Francophone Novel from Sub-Saharan Africa : The Impact of Age and Gender », In: *Research in African Literatures*, 2005, vol. 36, n°2, pp. 59-71
- Certeau de, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1975
- Chanda, Tirthankar, « Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains. Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra », dans : *Le Monde Diplomatique*, Décembre 2005, pp. 30-31
- Chanteloube, Isabelle, *La scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau*, thèse de doctorat, 2003
- Chatman, Seymour, *The rethoric of narration in fiction and film*, Ithaca and Londres: Cornell University Press, 1978
- Chemla, Yves, « Entre la colonisation et l'indépendance, je ne saurais te dire laquelle

- est la pire » In : *Interculturel Francophonies*, n. 9, juin-juillet 2006 : Tierno Monénembo pp. 151-168
- Chevrier, Jacques, « L'écrivain africain devant la langue française », dans : *l'Afrique littéraire et artistique*, 1981, nr. 50, pp. 47-52
- Chevrier, Jacques, *Littérature nègre*, Paris : Colin, 1984
- Chevrier, Jacques, *Notes de lecture*, In : *Notre Librairie : Littérature Guinéenne*, 1987, n°88/89, pp. 189-190
- Chevrier, Jacques, *William Sassine écrivain de la marginalité*, Paris : Editions du Gref, 1995
- Chivallon, Christine, « La quête pathétique des *postcolonial studies* ou la révolution manqué », In : *Qui a peur du postcolonial ?* Collection : Revue Mouvements (DEC.), n°51, septembre 2007
- Comaroff, Jean et John, « Réflexions sur la jeunesse : du passé à la postcolonie » In : *Politique Africaine* n° 80 – décembre 2000, pp. 90-110
- Cornevin, Robert, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris : PUF, 1976
- Cousseau, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : Droz, 1999
- Coussy, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris : Karthala, 2000
- Cowen, Tyler, *Creative Destruction : how globalization is changing the world's cultures*, Princeton : Princeton University Press, 2002
- Coyault-Dublanche, Sylvaine, *La province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève : Droz, 2002
- Crehan, Kate, *Gramsci, Culture and Anthropology*, Londres: Pluto Press, 2002
- Culler, Jonathan, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford (etc): Oxford University Press, 1997
- Dabla, J-J.S., *Nouvelles écritures africaines ; romanciers de la deuxième génération*, Paris: L'Harmattan, 1986
- De Bruijn, Mirjam Elisabeth et Van Dijk, Hans, *Peuls et Mandingues: dialectique des constructions identitaires*, Paris: Karthala, 1997
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris: Les Editions de Minuit, 1975
- D'Haen, Theo (red.), *Europa Buitengaats. Koloniale en Postkoloniale Literaturen in Europese Talen*, Amsterdam: Bert Bakker, 2002
- D'Hulst, Lieven et Moura, Jean-Marc (eds.), *Les études littéraires francophones: état des lieux*, Lille : Ed. du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle, 2003
- Dieng, Bassirou et Kesteloot, Lylian, *Les épopées africaine : étude descriptive*, Dakar : Université Cheikh A. Diop, 1988
- Dieng, Bassirou et Kesteloot, Lylian, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris : Karthala, 1997
- Diop, Samba, *Littératures francophones : langues et styles*, Paris : L'Harmattan, 2001
- Diop, Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris : L'Harmattan, 2002
- Donadey, Anne et Murdoch, Adlai H. (eds), *Postcolonial theory and francophone literary studies*, Gainesville : University Press of Florida, 2005

- Dupire, Marguerite, *Peuls nomades: étude descriptive des Wobaade du Sahel Nigérien*, Paris : Institut d'Ethnologie, 1962
- Elkin, Frederick, « The psychological Appeal for Children of the Hollywood Western »
In : Jack Nachbar (ed), *Focus on the western*, Londres (etc): Prentice-Hall, 1974
- Fonkoua, Romuald ; Halen, Pierre ; Städtler, Katharina (ed), *Les champs littéraires africains*, Paris: Karthala, 2001
- Fonkoua, Romuald, « Diasporas littéraires : quel statut ? Ecrire après les dictatures » dans : *Notre Librairie* n° 155-156, juillet-décembre 2004, pp. 19-26
- Forsdick, Charles and Murphy, David, *Francophone postcolonial studies: a critical introduction*, Londres : Arnold, 2003
- Frère, Marie-Soleil, « Le journaliste et le griot: les traces de l'oralité dans la presse écrite africaine » In: *Afrika Focus* 1999, vol. 15, nr. 1/2, p. 13-47
- Gadjigo, Samba and Christopher, L. Miller, "Teaching Francophone African Literature in the American Academy", In: *Yale French Studies*, n. 103 (2003), pp. 33-40
- Gandonou, Albert, *Le roman ouest-africain de langue française. Etude de langue et de style*, Paris : Karthala, 2002
- Gbanou, S.K., « Tierno Monénembo: la lettre et l'exil » In : *Tangence*, nr. 71 (2003), pp. 41-61
- Gbanou, S.K., « Tierno Monénembo et ses doubles » In : *Ponte*, nr.3 (2003), pp. 45-83
- Gehrman, Susanne et Groenemann, Claudia (eds), *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*, Paris : L'Harmattan, 2006
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Editions du Seuil, 1972
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris : Editions du Seuil, 1987
- Gérard, Albert, *Essais d'Histoire Littéraire Africaine*, Québec/Paris: Naaman/ACCT, 1984
- Gikandi, Simon, « Postructuralisme et discours postcolonial » In: *Lazarus*, 2006, pp. 175-202
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1993
- Glogowski, Maciej, « Past and present of the West African music » In: *Africana Bulletin*, 2001, no. 49, p. 171-187
- Goodenough, Elizabeth; Heberle, Mark A. and Sokoloff Naomi (eds), *Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature*, Detroit: Wayne State University Press, 1994
- Gramsci, Antonio, *Grondbegrippen van de politiek: hegemonie, staat, partij*, Nijmegen: Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1980
- Griffiths, Gareth, *African Literatures in English. East and West*, Harlow (etc): Longman, 2000
- Guha, Ranajit; Said, Edward and Spivak, Gayatri Chakravorty (eds), *Selected Subaltern Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1998
- Guha, Ranajit (ed.), *A subaltern studies reader, 1986-1995*, Delhi (etc): Oxford University Press, 1998
- Gusdorf, Georges, *Les écritures du moi*, Paris: Odile Jacob, 1991

- Gyasi, Kwaku A., *The Francophone African Text. Translation and the Postcolonial Experience*, New York: Peter Lang Publishing, 2006
- Gyssels, Kathleen, "Conclusions sur les orientations théoriques. Etudes littéraires francophones, *postcolonial theory* et *cultural studies*: entre schismes et synergies" In : D'Hulst et Moura, 2003, pp. 77-82
- Halen, Pierre, In : Fonkoua, Halen en Städtler, 2001
- Halen, Pierre, In : D'Hulst et Moura, 2003, pp. 25-37
- Hall, Stuart, 'The question of Cultural Identity', In : Hall, S. D. Held et T. McGrew (ed.) *Modernity and its Futures*, 1992, pp. 273-325
- Hall, Stuart, « Cultural Identity and Diaspora » In : Williams and Chrisman, 1994, pp. 392-404
- Hallward, Peter, *Absolutely postcolonial : writing between the singular and the specific*, Manchester (etc): Manchester University Press, 2001
- Hargreaves, Alec et McKinney, Mark (eds.), *Post-colonial Cultures in France*, Londres (etc) : Routledge, 1997
- Hazoumé, Paul, *Doguicimi*, Paris: Larose, 1935
- Herman, Luc en Vervaeck, Bart, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Anvers/Leest : Vubpress/Vantilt, 2005
- Hornung, Alfred et Ruhe, Ernstpeter (eds), *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1998
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin, Collection U. Lettres, 2003
- Jahn, Janheinz, *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*, traduction française : Seuil, 1961 (version originale : 1958)
- Joffrin, Laurence, « La littérature d'immigration n'existe pas » In : *Etudes canadiennes*, 2000, vol. 26, n°49, pp. 7-32
- Joubert, Jean-Louis, « Quelque chose a changé », dans : *Notre Librairie* n° 146, octobre – décembre 2001, pp.5-8
- Jules-Rosette, Bennetta, *Black Paris : The African Writers's Landscape*, Urbana (etc) : University of Illinois Press, 1998
- Julien, Eileen, *African novels and the question of orality*, Bloomington (etc): Indiana University Press, 1992
- Julien, Eileen, « Reading 'Orality' in French Language Novels from Sub-Saharan Africa » In: Forsdick and Murphy, 2003
- Kadima-Nzuji, Mukala, "Francophonie et Littérature. État de la recherche et perspectives d'avenir en Afrique subsaharienne", dans *Bull. Séanc. Acad. r. Sci. Outre-Mer*, 47 (2001-3), pp. 249-265.
- Kain, Geoffrey (ed.), *Ideas of home. Literature of Asian Migration*, Michigan University Press, Michigan, 1997
- Kane, Mohamadou K., *Roman africain et tradition*, Dakar : Nouvelles éditions africaines, 1982
- Kasongo, Kapanga Mulenda, *Criticism of the African novel: A conflict of discourses*, Dissertation, Nashville : Vanderbilt University, 1992
- Keïta, Mohamed Salifou, *La littérature guinéenne*, Paris/Conakry : Editions Tabala,

- 2005
- Kelly, Debra, *Autobiography and independence : selfhood and creativity in North African postcolonial writing in French*, Liverpool : Liverpool University Press, 2005
- Kesteloot, Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : Naissance d'une littérature*, Bruxelles : Institut de Sociologie, 1965
- Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala-AUF, 2001
- Kom, Ambroise, *Notes de lecture*, In : *Notre Librairie*, n°1301, avril-juin 1997, pp. 52-3
- Koné, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman africain*, Francfort : Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993
- Kristeva, Julia, *Strangers to Ourselves*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1991 (traduit du français *Etrangers à nous même*, 1989)
- Langford, Rachael, « Locating Colonisation and Globalization in Francophone Film and Literature », In : *French Cultural Studies* (16)1, 2005
- Laronde, Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris : L'Harmattan, 1993
- Laroussi, Farid and Miller, Christopher (ed.), *Yale French Studies. French and Francophone : the Challenge of Expanding Horizons*, New Haven: Yale University Press, 2003
- Larson, Charles, *The Ordeal of the African Writer*, London/New York : Zed Books, 2001
- Lazarus, Neil (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004 ; traduit en français sous le titre *Penser le postcolonial*, Paris : Editions Amsterdam, 2006
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975
- Lejeune, Philippe, « Le récit d'enfance ironique : Vallès », In : Lejeune Philippe, *Je est un autre*, Paris : Seuil, 1980
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Paris : Seuil, 1986
- Lionnet, Françoise, *Autobiographical voices : race, gender, self-portraiture*, Ithaca/New York : Cornell University Press, 1989
- Lionnet, Françoise et Scharfman, Ronnie (ed.), *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations and Nomadisms*, New Haven : Yale University Press, 1993
- Loomba, Ania, « Overworlding the 'Third World' », In : Williams and Chrisman, 1994
- Louwerse, Henriëtte, « The Way to the North or the Emergence of Turkish and Moroccan Migrant Writers in the Dutch Literary Landscape » In : *Dutch Crossing*, 1997, vol. 21, n° 1
- Louwerse, Henriëtte, « Customizing one's Voice. Languages in migrant writing » In : R. Howell and J. Vanderwal Taylor (eds), *History and Dutch Studies*, Lanham: AANS, 2002
- Louwerse, Henriëtte, *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*, Cultural Identity Studies – Volume 5, Bern : Peter Lang, 2007
- Lowe, Lisa, *Immigrant Acts*, Durham/ Londres : Duke University Press, 1996
- Lüsenbrink, Hans-Jürgen et Städtler, Katharina (eds.), *Les littératures africaines à*

- l'époque de la postmodernité. Etat des lieux et perspective de la recherche*, Oberhausen : Athena, 2004
- Maingueneau, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas, 1986
- Maingueneau, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris : Hachette, 1987
- Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993
- Maingueneau, Dominique, *Les analyses du discours en France*, Paris : Larousse, 1995
- Maingueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, (4^{ème} éd.), Paris : Nathan, 2003
- Mangeon, Anthony, « Roman d'Afrique, philosophies de l'histoire » In : *Notre Librairie* 161, mars – mai 2006, pp. 7-14
- Marnette, Sophie, « The French théories de l'énonciation and the study of speech and thought presentation », In: *Language and Literature*. 10. 3. pp. 261-80
- Mateso, Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris : Karthala, 1986
- Mathieu, Martine (ed.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris : L'Harmattan, 1996
- Melone, Thomas, *De la Négritude dans la littérature négro-africaine*, Paris : Présence africaine, 1962
- Merolla, Daniela, 'Deceitful Origins and Dogget Roots: Dutch Literary Space and Moroccan Immigration', In: *Forging New European frontiers: Transnational Families and Their Global Networks*, D.Bryceson and U.Vuorela (eds), Oxford/New York: Berg, pp.103-123, 2002 (a)
- Merolla, Daniela, 'Digital Imagination and the "Landscapes of Group Identities" : Berber Diaspora and the Flourishing of Theatre, Video's, and Amazigh-Net' In: *The Journal of North African Studies*, Winter, pp. 122-131, 2002 (b)
- Merolla, Daniela, « 'Migrant Websites', WebArt, and Digital Imagination » In : Ponzanesi and Merolla, 2005, pp. 217-228
- Merolla, Daniela, 'Poétique de la migration et renouvellement littéraire aux Pays-Bas' In: T. Beaufils et P. Duval (eds.), *Les identités néerlandaise; De l'intégration à la désintégration?*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Aseq, France, pp. 297-305, 2006
- Miller, Stuart, *The Picaresque Novel*, Cleveland : The Press of Case Western Reserve University, 1967
- Miller, Christopher L., *Nationalists and Nomads : essays on francophone African literature and culture*, Chicago : University of Chicago Press, 1998
- Miller, Christopher L. and Laroussi Farid, « French and Francophone : The Challenge of Expanding Horizons », in : *Yale French Studies n. 103*, Yale University Press, New Haven, 2003
- Molino et Lafhail Molino, *Homo Fabulator*, Arles : Actes Sud, 2003
- Mongo-Boussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris: Gallimard, collec. Continents Noirs, 2002
- Moudileno, Lydie, entretien dans: *Africulture*, n. 28 / mai 2000; « Postcolonialisme:

- inventaire et débats », pp. 9-13
- Mounier, Jacques (ed.), *Exil et Littérature*, Grenoble : ELLUG, 1986
- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, 1992
- Moura, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris : PUF, 1998
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF, 1999
- Moura, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris : PUF, 2003
- Mouralis, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, 1975
- Mouralis, Bernard, *Littérature et Développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris et Lille, 1981
- Mouralis, Bernard, *Notre Librairie : Littérature Guinéenne*, 1987, n°88/89
- Mouralis, Bernard (ed.), *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris : L'Harmattan, 1991
- Mouralis, Bernard, « Du roman à l'histoire : Tierno Monénembo, Peuls » In : *Etudes Littéraires Africaines 2005/19 : Littérature peule*, Paris : Karthala
- Mouralis, Bernard et Fraisse, Emmanuel, *Questions générales de littérature*, Paris : Seuil, 2001
- Murdoch, H. Adlai et Donadey, Anna (ed.), *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, Floride : University Press of Florida, 2005
- Ndiaye, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2004
- Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994
- Ngalasso-Mwatha, Musanji, « Language et jubilation dans *Peuls* de Tierno Monénembo », In : *Interculturel Francophonies*, n. 9, juin-juillet 2006 : Tierno Monénembo pp. 57-85
- Nkashama, Pius Ngandu, *Littératures africaines : de 1930 à nos jours*, Paris : Silex éditions, 1984
- Nkashama, Pius Ngandu, *Écritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1989
- Nkashama, Pius Ngandu, *Mémoire et écriture de l'Histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris : L'Harmattan, 1999
- Ong, Walter J., *Orality and literacy : the technologizing of the word*, Londres : Methuen, 1982
- Papastergiadis, Nikos, *The Turbulence of Migration. Globalization, Deterritorialization and Hybridity*, Cambridge: Polity Press, 2000
- Paravy, Florence, « Enfance en contestation : le parcours romanesque de Tierno Monénembo », dans : *Mots Pluriels*, n° 22 septembre 2002
- Parry, Benita, « L'institutionnalisation des études postcoloniales », In : Lazarus, 2006, pp. 139-156
- Ponzanesi, Sandra, *Paradoxes of Post-colonial Culture. Feminism and Diaspora in South-Asian and Afro-Italian Women's Narratives*, Utrecht, 1999
- Ponzanesi, Sandra et Merolla, Daniela, *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, Oxford: Lexington Books, 2005

- Ricard, Alain, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris : Karthala, 1995
- Riesz, Janós et Schild, Ulla (eds), *Genres autobiographiques en Afrique*, Berlin : Reimer, 1996
- Riggan, William, Pi'caros, *madmen, naïfs, and clowns: the unreliable first-person narrator*, Norman: University of Oklahoma Press, 1981
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative fiction : contemporary poetics*, Londres : Methuen, 1983
- Rombaut, Marc (ed), *La poésie négro-africaine d'expression française : Anthologie*, Paris : Seguers, 1976
- Ruhe, Ernstpeter et Hornung, Alfred, *Postcolonialisme et autobiographie : Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam (etc) : Rodopi, 1998
- Rushdie, Salman, *Imaginary homelands: essays and criticism, 1981-1991*, Londres (etc) : Granta, 1991
- Said, Edward W., *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Londres : Granta Books, 2001
- Schipper, Mineke, *Afrikaanse letterkunde : tradities, genres, auteurs en ontwikkelingen in de literatuur van Afrika ten zuiden van de Sahara*, Utrecht, 1983
- Schipper, Mineke, *Beyond the Boundaries : African literature and literary theory*, Londres : Allion & Busby, 1989
- Schipper, Mineke, « One Bangle Does Not Jingle : Cultures, Literatures and Migration in a Globalizing World », In : Ponzanesi and Merolla, 2005, pp. 111-119
- Semunjanga, Josias, « Et 'Présence africaine' inventa une littérature » In : *Présence africaine*, 1997, no. 156, p. 17-34
- Semunjanga, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris : L'Harmattan, 1999
- Semunjanga, Josias, « De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman » dans : *Etudes Françaises*, nr.37/ 2 (2001), pp. 133-156
- Senghor, Léopold Sédar, *Négritude et humanisme*, Paris : Seuil, 1964
- Senghor, Léopold Sédar, *Négritude et civilisation de l'universel*, Paris : Seuil, 1977
- Seydou, Christiane, « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine » In : Görög-Karady Veronika, *Genres, forms, meanings*, Oxford : JASO, 1982
- Seydou, Christiane, « Epopée et identité : exemples africains » In : *Journal des africanistes*, 1988, vol. 58, no. 1, p. 7-22
- Sheringham, Michael, *French autobiography: Devices and Desires*, Oxford: Clarendon Press, 1993
- Singer, Wendy, *Creating Histories. Oral Narratives and the Politics of History-Making*, Oxford: Oxford University Press, 1997
- Smith, Andrew, « Migrancy, hybridity and postcolonial literary studies », in: Lazarus, 2004, pp. 241-261
- Socé, Ousmane, *Mirages de Paris*, Paris, 1964
- Soubias, Pierre, « La question du destinataire dans *Les Soleils des indépendances*

- d'Ahmadou Kourouma » In : Fonkoua, Halen en Städtler, 2001
- Soyinka, Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge : Cambridge University Press, 1976
- Soyinka, Wole, *Myth, literature and the African world*, Cambridge : Cambridge University Press, 1976
- Speerstra, Uldrik, *Representaties van culturele identiteit in migrantenliteratuur. De Indiase diaspora als case studie*, Leiden, 2001
- Spleth, Janice (ed), *Critical perspectives on Léopold Sédar Senghor*, Colorado Springs, Col. : Three Continents Press, 1993
- Spleth, Janice, « Exploring Transcultural Dynamics through Representations of Cinema in Francophone African Literature », copie personnelle, 2007
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the vanishing Present*, Harvard: Harvard University Press, 1999
- Terramorsi, Bernard, « Le fantastique et le spectre de l'histoire » In : *Notre Librairie*, n°161, mars-mai 2006 pp. 15-21
- Thieme, John, *Post-colonial Studies. The Essential Glossary*, Londres : Arnold, 2003
- Thomas, Dominic, « Intersections and Trajectories. Francophone Studies and Postcolonial Theory », in : Donadey and Murdoch, 2005, pp. 235-257
- Vansina, Jan, *De la tradition orale : essai de méthode historique*, 1961
- Wabéri, Abdourahaman A., « Mémoire de Guinée. Destin farceur » dans : *Le Monde Diplomatique* septembre 1997, p. 30.
- Waberi, Abdourahaman A., « Les enfants de la postcolonie », dans la collection *Notre Librairie*, Paris, 1998
- Williams, Patrick and Chrisman, Laura (ed), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Columbia University Press, 1994
- Wilson-Tagoe, Nana, « Narrative, history, novel: intertextuality in the historical novels of Ayi Kwei Acmah and Yvonne Vera. » In: *Journal of African Cultural Studies*, 1999, vol. 12, n. 2, pp. 155-166
- Wright, Will, *Sixguns and Society : a structural study of the Western*, Berkeley : University of California press, 1975

Samenvatting

Deze studie biedt een gedetailleerde analyse van vier teksten van de Franstalige Afrikaanse schrijver Tierno Monénembo (1947). Ik heb daarvoor een vorm van discoursanalyse toegepast, de zogenaamde “scénografische methode”, afkomstig uit de Franse literatuurwetenschap. Aan de basis van deze methode ligt het idee dat elke literaire tekst zijn “echte” context weerspiegelt. Een Franstalige Afrikaanse tekst zal dus de “mineur” positie reflecteren die de Afrikaanse literatuur binnen de Francofone literatuur inneemt.

De analyse van het werk van Monénembo was bedoeld als case study, zodat dit onderzoek een bijdrage zou leveren aan de bredere wetenschappelijke discussie omtrent de identiteitsproblematiek binnen de Franstalige Afrikaanse literatuur. Een dergelijk onderzoek is bijzonder relevant in de huidige context, omdat Franstalige Afrikaanse teksten steeds minder als één homogene groep worden gezien, en steeds vaker tot verschillende literaire categorieën worden gerekend, met name tot de nieuwe “migrantenliteratuur”. In dit kader worden vragen over de eigen identiteit, of positie, van Franstalige Afrikaanse literatuur, alsook over het belang van zo’n categorie, steeds dringender. De identiteitsproblematiek staat bovendien al sinds de jaren 1970 centraal in wat ik in het eerste hoofdstuk heb gedefinieerd als het *systeem* van de Franstalige literatuur. Daarbij gaat het voornamelijk om de problematische verhouding tussen deze literatuur en de dominante Franse cultuur – de cultuur van de voormalige koloniale overheersers.

Het tweede doel van dit onderzoek was om Franstalige Afrikaanse teksten te bestuderen vanuit een postkoloniaal perspectief. Daarmee hoopte ik een bijdrage te leveren aan de openstelling van Franse literaire studies voor de postkoloniale theorie. Elders in Europa, in Engeland, Duitsland, of Nederland, wordt sinds de jaren 1990 het belang van de “postcolonial turn” erkend. De Franse academische wereld blijft daarentegen weerstand bieden tegen deze theoretische ontwikkeling. Het uitgangspunt van mijn onderzoek was dat de postkoloniale theorie juist nieuwe inzichten kan brengen in het Franstalige literaire systeem, zij het wel onder bepaalde voorwaarden. Postkoloniale concepten zoals dat van “center versus periferie” zijn nuttig om

machtsverhoudingen bloot te leggen die te makkelijk gemaskeerd worden door het discours van een uniforme en gelijkmakende “francophonie”. Bovendien heb ik het werk van Monénembo, door het als “postkoloniaal” te bestuderen, in verband kunnen brengen met teksten uit andere contexten, teksten uit de Engelstalige postkoloniale literatuur bijvoorbeeld.

In het werk van Monénembo blijkt de verhouding met Frankrijk, het voormalige koloniale centrum, vooral verbeeld te worden in de eerste romans *Les crapauds-brousse* (1979) en *Un rêve utile* (1991). In beide teksten staat het thema van de marginale positie van de Afrikaanse literatuur binnen de Franse literaire context centraal.

Deze twee werken verschillen echter aanmerkelijk in de manier waarop ze deze thematiek behandelen. De context die in *Les crapauds-brousse* (hoofdstuk 2) weerspiegeld wordt, is vooral die van Guinee, en van de problematische verhouding in dat land tussen intellectuelen en het nieuwe postkoloniale regime. Daarentegen is de marginale positie van de Afrikaanse identiteit in Frankrijk het hoofdthema van *Un rêve utile* (hoofdstuk 3). Dat verschil wijst op de veranderingen binnen de literaire en intellectuele context waarvan Monénembo's teksten deel uitmaken. *Un rêve utile* kan namelijk gelezen worden als voorbeeld van “migrantenliteratuur”, die vanaf het einde van de jaren 1980 steeds zichtbaarder wordt op de Westerse literaire scene. Binnen de postkoloniale studies trekt deze categorie steeds meer aandacht, omdat zij wordt gezien als de literaire tegenhanger van sociale en politieke debatten omtrent de opkomst van de multiculturele samenleving, in de context van de globalisering. Migrantenteksten in het Engels, Duits, Frans of Nederlands hebben allemaal gemeen dat ze het idee van een homogene nationale of culturele identiteit bevragen. In mijn analyse van *Un rêve utile* is bijvoorbeeld gebleken hoe in deze tekst gebruik wordt gemaakt van een “français déterritorialisé” en een zeer complexe narratieve constructie. Op deze manier wordt een veelvoud aan marginale posities verbeeld, die de mythe van de uniforme Franse nationale identiteit deconstrueren.

Met *Cinéma* (hoofdstuk 4), verschenen in 1997, werkt Monénembo het thema van de mondialisering verder uit. De kind-verteller uit deze tekst woont in een klein dorp in Guinee en symboliseert de verbinding tussen lokaal en globaal, tussen Afrikaanse uithoeken en de internationale cultuur, die zelf weer sterk gedomineerd wordt door Amerika. In deze tekst gaat het dus niet meer om de relatie met Frankrijk, maar met de wereld. Ook in *Peuls* (hoofdstuk 5), zijn laatste roman, gaat het voornamelijk om de asymmetrische verhouding tussen lokale, Afrikaanse identiteiten en de uniformiserende cultuur van de globalisering.

Door het werk van Tierno Monénembo als voorbeeld van migrantenliteratuur te lezen, heb ik dus andere thema's kunnen herkennen dan dat van de problematische relatie met de voormalige koloniale macht. Monénembo's teksten behandelen het thema van het multiculturalisme, van complexe identiteiten en van nieuwe culturele banden tegen de achtergrond van de globalisering.

Zijn werk getuigt echter ook van een aanhoudend geloof in het meer “klassieke” discours binnen de Franstalige Afrikaanse literatuur. In *Peuls* wordt bijvoorbeeld een zekere bezorgdheid uitgedrukt over de overdracht van historisch besef aan de jongere generaties Afrikanen, en dus het voortbestaan van een eigen culturele identiteit. Deze

problematiek staat al langer centraal in de Afrikaanse literatuur in Europese talen. Ze leidt vaak, zoals in *Peuls*, tot essentialistische discours en politiek geëngageerde teksten, die bovendien sterk verankerd zijn in een lokale context. In dat opzicht past Monénembo's werk niet in de migrantenliteratuur, en dus ook niet in de tegenwoordig dominante stroming binnen de postkoloniale studies, een stroming die juist een voorkeur heeft voor kosmopolitische teksten, los van lokale verbanden.

Het lijkt overigens paradoxaal dat juist na veertig jaar “delocalisatie” van de schrijver, zijn huidige werk minder “migrant” is dan in de jaren 1980, toen hij *Un rêve utile* schreef. Deze literaire terugkeer van Monénembo naar zijn land van herkomst zie ik echter als illustratie van een breder verschijnsel, dat ik in het laatste hoofdstuk bespreek: de (virtuele) betrokkenheid van migranten in het Westen bij hun “thuis gemeenschap”, onder andere dankzij Internet. Veel intellectuelen, literaire critici en schrijvers juichen de opkomst toe van een uniforme, zogenaamd kosmopolitische cultuur – en literatuur – die eigenlijk vooral Westers is. Tegelijkertijd ontstaat er echter een “tegen-discours”, dat in de literatuur gedragen wordt door teksten die hun lokale (Afrikaanse) verankering claimen en zich verzetten tegen de ontworteling en het Westerse kosmopolitisme van de internationale migrantenliteratuur. Als het migrantendiscours dominant wordt binnen de Francofone studies zoals dat al het geval is binnen de postkoloniale studies, zullen deze teksten gemarginaliseerd worden. Daarom is het noodzakelijk dat ze bestudeerd en besproken worden, zodat ook hun boodschap wordt gehoord.

Curriculum Vitae

Elisa Diallo est née à Paris, France, le 24 mai 1976. Elle obtient son baccalauréat en 1994 et une Licence d'Histoire de l'Université Paris 7 Jussieu en 1997. À la suite d'un échange Erasmus avec l'Université de Rotterdam, elle entame des études de langue et civilisation néerlandaise à l'Université de Leyde. Après l'obtention du Doctoraat, en 2002, elle enseigne pendant un an le Néerlandais dans un collège à Amsterdam, l'IVKO. En 2003, elle rejoint le département Dutch Studies de l'Université de Leyde, où elle enseigne la langue et la littérature néerlandaises jusqu'à ce jour. Elle a pu en outre travailler à la présente thèse sur l'écriture de Tierno Monénembo à la suite de l'obtention d'une bourse de la fondation Gallia, en 2005.