

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

12-13-2012 12:00 AM

## L'identité de groupe chez les écrivains francophones : postures institutionnelles et pratiques littéraires

El hadji Camara, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Late Lawson-Hellu, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© El hadji Camara 2012

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#), and the [Other French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Camara, El hadji, "L'identité de groupe chez les écrivains francophones : postures institutionnelles et pratiques littéraires" (2012). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 1064.  
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/1064>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

**L'IDENTITÉ DE GROUPE CHEZ LES ÉCRIVAINS  
FRANCOPHONES : POSTURES INSTITUTIONNELLES ET  
PRATIQUES LITTÉRAIRES**

**(Spine title: L'identité de groupe chez les écrivains  
francophones)**

**(Thesis format: Monograph)**

**by**

**El hadji Camara**

**Graduate Program  
In  
French**

**A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy**

**The School of Graduate and Postdoctoral Studies  
The University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada  
December 2012**

**© El hadji Camara, 2012**

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO  
School of Graduate and Postdoctoral Studies

**CERTIFICATE OF EXAMINATION**

<u>Supervisor</u>	<u>Examiners</u>
_____ Dr. Late Lawson-Hellu	_____ Dr. Marilyn Randall
<u>Supervisory Committee</u>	_____ Dr. Mariana Ionescu
_____	_____ Dr. Cristina Caracchini
_____	_____ Dr. Eugène Nshimiyimana

The thesis by

**El hadji Camara**

entitled:

**L'identité de groupe chez les écrivains francophones : postures  
institutionnelles et pratiques littéraires**

is accepted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Chair of the Thesis Examination Board

## Résumé et Mots-clés

Cette thèse explore la problématique de l'identité de groupe dans la pratique esthétique et discursive des écrivains francophones. En effet, parmi les questions majeures posées par la littérature francophone contemporaine, on peut noter celle de l'identité et de sa problématisation. L'écrivain francophone étant pris dans une sorte de négociation identitaire, j'ai étudié les manifestations de cette identité groupale en analysant d'une part le contexte institutionnel de la littérature francophone et, d'autre part, la configuration de cette identité telle qu'elle transparaît dans les œuvres littéraires. En fait, on a toujours parlé de générations littéraires ou d'écrivains « francophones » sans circonscrire cela dans une acception identitaire dont les termes ou caractéristiques peuvent être décrits et étudiés. Ma thèse s'est proposé de faire cette circonscription.

Tout porte à croire, telle est mon hypothèse, qu'il existe en effet une « mentalité » ou une expression identitaire groupale caractéristique des écrivains francophones, dont les termes peuvent être identifiés ou définis à travers leurs matérialisations littéraires. La pertinence d'une telle hypothèse se justifie par le fait que les données historiographiques sur les littératures francophones montrent une quasi absence de perspective psycho-sociale (identitaire) que j'ai démontrée dans mon analyse. Quel est le statut de l'écrivain francophone et son rapport à l'institution littéraire ? Qu'est-ce qui fait la spécificité de la pratique littéraire francophone à travers les différentes générations d'écrivains ? Telles sont quelques-unes des interrogations auxquelles j'ai apporté des éléments de réponse.

Du fait de la dimension institutionnelle de la problématique retenue, l'analyse faite autour d'un échantillon de dix romanciers issus des différentes aires géographiques

de l'espace francophone est fondée sur les principes théoriques et méthodologiques de la critique institutionnelle et de la sociocritique des textes.

**Mots-clés :** Identité, mentalité francophone, écrivains francophones, pratique littéraire, groupe identitaire, identité collective, identité individuelle, institutions littéraires, idéologies, théories littéraires, approches méthodologiques.

## **Abstract and Keywords**

This thesis explores the notion of group identity in the esthetic and discursive practices of francophone writers. One of the most important questions put forward in contemporary francophone literature is that of identity and its treatment. As Francophone authors are constantly engaged in identity negotiation, I chose to study the manifestation of their collective identity through the analysis of both the institutional context of francophone literature and the configuration of this identity as it is represented in literary texts. Various generations of “francophone” authors are often discussed in literature; however, there have never been any clear boundaries that define these generations in relation to the question of a group identity whose characteristics and limits can be clearly laid out. The aim of my thesis has been to define these characteristics.

There is significant proof, I have hypothesised, that there exists a « mentality » or a collective identity represented in the works of francophone authors whose characteristics can be identified or defined through the study of its literary manifestation. Historiographical studies on francophone literature have underlined a near-absence of psycho-sociological perspectives with relation to the question of identity in francophone literature. This “missing” perspective is exactly what has been brought to light by my analysis. What is the position of the francophone writer and his/her relation to the literary institution? What characteristics distinguish the specific nature of the francophone literary practice across the generations of these writers? These are only some of the questions that I have attempted to answer in this thesis.

Given the institutional dimension of the issues discussed, my analysis of a selection of ten novelists belonging to various geographical regions across the

francophone world has been founded on the theoretical and methodological principles of institutional and social critique of literary texts.

**Keywords:** Identity, francophone mentality, francophone writers, literary practice, group identity, collective identity, individual identity, literarily institutions, ideologies, literary theory, methodological approach.

## *Affectueuse dédicace à ma mère !*

À MA MÈRE

Femme noire, femme africaine,  
Ô toi ma mère, je pense à toi...  
Ô Daman, ô ma Mère,  
Toi qui me portas sur le dos,  
Toi qui m'allaitas, toi qui gouvernas mes premiers pas,  
Toi qui la première m'ouvris les yeux aux prodiges de la terre,  
Je pense à toi...

Femme des champs, des rivières, femme du grand fleuve,  
Ô toi, ma mère, je pense à toi...

Ô toi Daman, Ô ma mère,  
Toi qui essuyas mes larmes,  
Toi qui me réjouissais le cœur,  
Toi qui, patiemment, supportais mes caprices,  
Comme j'aimerais encore être près de toi,  
Être enfant près de toi !

Femme simple, femme de la résignation,  
Ô toi ma mère, je pense à toi.  
Ô Daman, Daman de la grande famille des forgerons,  
Ma pensée toujours se tourne vers toi,  
La tienne à chaque pas m'accompagne,  
Ô Daman, ma mère,  
Comme j'aimerais encore être dans ta chaleur,  
Être enfant près de toi...

Femme noire, femme africaine,  
Ô toi ma mère,  
Merci, merci pour tout ce que tu fis pour moi,  
Ton fils si loin, si près de toi.

*L'Enfant noir, Camara Laye.*



## Remerciements

Il est parfois difficile d'exprimer avec de simples mots les sentiments profonds que l'on peut éprouver. Faut de mieux, je vous prie pourtant de trouver dans les propos qui suivent l'expression de toute ma reconnaissance envers chacun et chacune de vous !

Je voudrais d'abord adresser mes très vifs remerciements à mon Directeur de thèse Dr. Laté Lawson-Hellu pour avoir accepté de diriger ce travail. Ses conseils avisés ont été d'une importance capitale dans le choix du sujet abordé, dans la constitution du corpus et dans l'orientation générale de notre travail. Toute ma reconnaissance !

Mes remerciements s'adressent ensuite à Dr. Mariana Ionescu pour toute l'aide qu'elle m'a apportée en tant que deuxième lectrice de ma thèse. Merci Mariana pour avoir prêté une oreille attentive à toutes mes sollicitations, souvent, de dernières minutes !

Je voudrais aussi remercier tous les professeurs du Département d'études françaises qui ont contribué à ma formation, exprimer ma gratitude envers le chef du Département Dr. Marilyn Randall et le Directeur des Etudes supérieures Dr. Daniel Vaillancourt, et dire un grand merci à l'ensemble du personnel administratif du Département, en l'occurrence Debbie Smith, Chrisanti Skalkos, Mirela Parau et Kristina Loucks- Neill!

Je remercie également les membres du jury pour le temps consacré à la lecture et à l'évaluation de cette thèse.

Je ne saurais oublier dans ces propos mes collègues étudiant(e)s. Avec l'esprit de solidarité et de fraternité qui a prévalu tout au long des années que nous avons passées ensemble, et surtout dans le cadre de nos activités associatives, je ne peux que vous être redevable dans ce long processus d'apprentissage de la vie.

Enfin, je voudrais remercier toutes celles et tous ceux qui m'ont apporté leur soutien nécessaire en temps opportun pour l'aboutissement de cette thèse. Je m'abstiendrais ici de citer des noms pour ne pas commettre un oubli coupable. J'espère en tous les cas que chacun/ chacune se reconnaîtra dans ces propos.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Certificat d'examen</b>	<b>ii</b>
<b>Résumé et Mots-clés</b>	<b>iii</b>
<b>Dédicace</b>	<b>vii</b>
<b>Remerciements</b>	<b>viii</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>ix</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
A. Problématique	<b>1</b>
B. Théories et méthodologie	<b>6</b>
C. Corpus	<b>13</b>
D. Articulation de la thèse	<b>26</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : L'IDENTITÉ DE GROUPE ET LE CONTEXTE INSTITUTIONNEL DE LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE</b>	<b>29</b>
<b>CHAPITRE I : LE CHAMP LITTÉRAIRE FRANCOPHONE</b>	<b>29</b>
<b>I. L'institution littéraire</b>	<b>30</b>
A. La nature de l'institution littéraire	<b>30</b>
B. Le rapport de l'institution littéraire à l'idéologie	<b>36</b>
C. Les conditions de fonctionnement de l'institution littéraire	<b>40</b>
<b>II. Les spécificités du champ littéraire francophone</b>	<b>50</b>
A. La genèse historique de la francophonie institutionnelle	<b>51</b>
B. Les conditions d'émergence du champ littéraire francophone	<b>53</b>
C. Les termes de l'autonomisation du champ littéraire francophone par rapport à l'institution littéraire française	<b>60</b>
D. Les conditions de fonctionnement du champ littéraire francophone ou les caractéristiques de son statut d'institution	<b>65</b>
<b>CHAPITRE II : LE STATUT DE L'ÉCRIVAIN FRANCOPHONE</b>	<b>73</b>
<b>I. Qu'est-ce qu'un écrivain francophone?</b>	<b>74</b>
A. Un porte-parole du groupe et de la collectivité	<b>74</b>
B. Une conscience linguistique du groupe et de la collectivité	<b>85</b>
C. Un hybride culturel et identitaire	<b>92</b>

<b>II. Le rapport de l'écrivain francophone à l'institution littéraire</b>	<b>99</b>
A. Un rapport d'adhésion et de non-adhésion.	<b>100</b>
B. La voie de la littérature-monde en français	<b>108</b>
C. La posture des écrivains de la « Migritude »	<b>112</b>
<b>CHAPITRE III : LA PRATIQUE LITTÉRAIRE FRANCOPHONE</b>	<b>116</b>
<b>I. Les caractéristiques de la pratique littéraire francophone</b>	<b>117</b>
A. Propos sur le langage et l'écriture littéraire	<b>118</b>
B. L'interférence des codes de la tradition orale dans le roman francophone	<b>121</b>
C. La transgénéricité dans le roman francophone	<b>127</b>
<b>II. Les caractères épistémologiques de la pratique littéraire des écrivains francophones</b>	<b>137</b>
A. Le principe du consensus sur le français comme langue de l'écriture	<b>138</b>
B. Le principe de l'adaptation de la langue française aux réalités locales	<b>143</b>
<b>DEUXIEME PARTIE : LA CONFIGURATION DE L'IDENTITÉ DE GROUPE À TRAVERS LA PRATIQUE LITTÉRAIRE</b>	<b>148</b>
<b>CHAPITRE IV : LA THÉMATISATION DE LA LANGUE</b>	<b>148</b>
<b>I. Le statut des langues dans le contexte francophone</b>	<b>149</b>
A. Les situations de bilinguisme et de diglossie	<b>149</b>
B. Les situations de plurilinguisme et d'hétérolinguisme	<b>157</b>
<b>II. L'affirmation identitaire dans la langue d'écriture</b>	<b>161</b>
A. La Négritude, de l'idéalisation à la contestation	<b>162</b>
B. Les théories de l'antillanité et de la créolité	<b>167</b>
C. Le concept de la « maghrébinité »	<b>176</b>
<b>CHAPITRE V : L'ESTHÉTISATION DE LA LANGUE</b>	<b>181</b>
<b>I. Les pratiques d'appropriation de la langue d'écriture</b>	<b>182</b>
A. L'africanisation de la langue	<b>182</b>
B. La créolisation de la langue	<b>190</b>
<b>II. Les stratégies scripturales dans le roman francophone</b>	<b>193</b>
A. Le dialogisme et la multiplication des voix narratives	<b>194</b>
B. Les innovations formelles et stylistiques	<b>203</b>

<b>CHAPITRE VI : L'EXPRESSION DE LA SUBJECTIVITÉ</b>	<b>212</b>
<b>I. Aspects historiques</b>	<b>213</b>
A. L'histoire coloniale dans le roman francophone	<b>214</b>
B. La période post-coloniale dans le roman francophone	<b>219</b>
<b>II. Aspects sociaux</b>	<b>227</b>
A. L'individu dans le roman francophone	<b>227</b>
B. Le groupe social dans le roman francophone	<b>231</b>
<b>III. Aspects culturels</b>	<b>236</b>
A. Les espaces ethnoculturels : l'exemple du Mandé	<b>237</b>
B. Les régions culturelles : l'exemple de l'espace culturel Kikongo	<b>242</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>246</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>262</b>
<b>CURRICULUM VITAE</b>	<b>279</b>

## INTRODUCTION

### A. Problématique

Parmi les questions majeures posées par la littérature francophone contemporaine, on peut noter la perception et le traitement de la question identitaire, notamment la représentation et la problématique du sujet. Ces questions ont toute leur pertinence dans un contexte de repli face au danger d'une certaine hégémonie culturelle qui tendrait à l'uniformisation des cultures.

L'écrivain francophone étant pris dans une sorte de négociation identitaire, il s'agira pour nous d'étudier les manifestations de l'identité de groupe chez les écrivains francophones à travers leurs œuvres romanesques. L'identité, d'après Alex Mucchielli, se définit comme :

un ensemble de significations (variables selon les acteurs d'une situation) apposées par des acteurs sur une réalité physique et subjective, plus ou moins floue, de leurs mondes vécus, ensemble construit par un autre acteur. C'est donc un sens perçu donné par chaque acteur au sujet de lui-même ou d'autres acteurs.<sup>1</sup>

La formation d'une identité, fut-elle individuelle, est toujours le résultat d'interactions multiples entre différents acteurs. Quant à la caractérisation des auteurs francophones, on a toujours parlé de générations littéraires, par exemple, ou d'écrivains « francophones », sans les appréhender dans une perspective identitaire de groupe dont les termes ou caractéristiques peuvent être décrits et étudiés. Les données

---

<sup>1</sup> Alex Mucchielli, *L'Identité*, PUF, 2003 [1986], p. 12.

historiographiques sur le champ littéraire francophone montrent en effet l'absence d'une telle perspective psycho-sociale identitaire.

Tout porte à croire, et c'est notre hypothèse, qu'il existe une « mentalité » ou une expression identitaire groupale caractéristique des écrivains francophones, dont les termes peuvent être identifiés ou définis à travers ses matérialisations dans la production littéraire (romanesque dans notre cas) des écrivains. La mentalité, en tant qu'ensemble d'acquis communs aux membres d'un groupe, constitue le noyau fondamental de ce groupe. Pour Alex Mucchielli, « la mentalité porte en elle une vision du monde et génère des attitudes (c'est-à-dire des manières d'être envers les choses) concernant les éléments de l'environnement »<sup>2</sup>. Une telle définition s'appliquerait valablement aux écrivains francophones en ce sens que ceux-ci constituent un groupe dont les caractéristiques sont déterminées également par celles d'un champ institutionnel, celui du fait littéraire francophone.

Ainsi, dans « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », Jean-Marie Grassin met l'accent sur le fait que « Les identités se construisent autour de ces faisceaux de sens et font reconnaître leur originalité par l'institution dans la mesure où elles manifestent un discours irréductible à nul autre »<sup>3</sup>. Il souligne à cet effet l'omniprésence du social dans le discours littéraire en tant que champ constitué.

En effet, la littérature comme institution n'est pas en dehors de la sphère sociale. Sa structure et ses fonctions telles que décrites par Jacques Dubois montrent qu'il y a un

---

<sup>2</sup> A. Mucchielli, *Op.cit.*, p. 51-52.

<sup>3</sup>Jean-Marie Grassin, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique » dans Christiane Albert, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 313.

lien très étroit entre le champ social et celui de la littérature. Définissant l'institution comme un ensemble de normes qui s'appliquent à un domaine d'activités particulier et qui s'expriment dans un code spécifique, Dubois estime que « l'autonomisation de la sphère littéraire n'a pas d'autres effets que de réaliser ces conditions »<sup>4</sup>.

Alors comment fonctionne une institution en général, et l'institution littéraire en particulier ? D'après Dubois, les institutions constituent une forme de structuration du champ social, en le dominant et en l'organisant. Ce sont des « modes d'organisation qui assurent la conservation des individus d'une collectivité donnée, les intègrent au système de production, répondant à leurs besoins »<sup>5</sup>. Ainsi, chaque institution couvre-t-elle un secteur spécifique d'activités et de pratiques.

À ce titre, les institutions, quelles qu'elles soient, apparaissent comme des lieux de domination et de subordination idéologique dont le but est d'assurer la socialisation des individus par l'imposition de systèmes de normes et de valeurs. Le caractère d'imposition des institutions est inscrit selon Dubois dans leur mode de découpage de la réalité des pratiques sociales, dans la manière dont elles fixent les conditions de possibilité et d'exercice de ces pratiques. À cet effet, il est évident que les conditions de production sont quasi fixées d'avance, que se soit dans l'institution littéraire de manière générale, ou dans l'institution littéraire francophone de manière particulière.

L'institution littéraire véhicule et transmet les grands schèmes idéologiques sur un mode spécifique, en ce sens que dans ses productions, elle procède par l'élaboration d'une idéologie qui lui est propre. À ce propos, Dubois note: « C'est ainsi que le texte littéraire, parce qu'il est pris dans un rapport spéculaire, porte les marques de la position

---

<sup>4</sup> Jacques Dubois, « La sociologie de la littérature » dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Gembloux, Éditions Duculot, 1987, p. 32.

<sup>5</sup> J. Dubois, *Ibid.*, p. 32-33.

de son auteur dans le champ institutionnel »<sup>6</sup>. Ce qui signifie que tout auteur, de manière consciente ou inconsciente, reflète son institution et le contexte lié à celle-ci par le seul fait de sa production littéraire.

En effet, le rapport de la littérature à l'idéologie démontre que la littérature est un instrument de l'idéologie. Dès lors, il est possible de relever les marques ou les données idéologiques intégrées à l'intérieur du texte littéraire à travers un travail de transformation. Ainsi chaque texte littéraire se définira-t-il par sa manière d'intégrer et de traiter l'idéologique. « Avec ses mécanismes de reproduction et son réseau d'instances, l'institution littéraire définit un système<sup>7</sup> » duquel l'écrivain fait partie intégrante. De ce fait, « Le discours sur la littérature contribue à constituer et à conforter les valeurs sur lesquelles repose l'identité de groupe », dira Jean-Marie Grassin. Cette identité de groupe, régie par une mentalité spécifique en tant que trait distinctif, porte indéniablement le sceau de l'institution à laquelle adhèrent les membres de ce groupe.

Autrement dit, c'est souscrire au fait institutionnel, pour un « écrivain francophone », que d'écrire ou accomplir une œuvre en français, et être porteur d'une vision du monde liée à un environnement et à un contexte socio-historique et discursif spécifiques. En effet, le statut d'écrivain est fonction de la position occupée par cet écrivain dans le système. Cet aspect semble être négligé par les études antérieures qui, à notre avis, n'ont pas tout à fait circonscrit la « littérature francophone » dans son ensemble, et n'ont pas forcément établi le lien primordial entre le texte littéraire et le fait social et/ou institutionnel. D'où la difficulté à nommer ce qu'on pourrait appeler *un groupe identitaire francophone*. On la qualifiera de littérature négro-africaine, de

---

<sup>6</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p. 36.

<sup>7</sup> J. Dubois, *Ibid.*, p 103.



littérature africaine d'expression française, de littérature maghrébine d'expression française, entre autres appellations.

Ce qui ressort de ces différentes appellations, c'est l'absence d'une analyse globale qui prendrait la littérature francophone comme un seul ensemble malgré les différents contextes et les situations diverses qu'elle convie. Quelquefois, la critique segmente cette littérature en se basant sur le critère de la nationalité, sans allusion aux référents identitaires. On parlera alors de littérature algérienne, de littérature marocaine ou mauricienne, pour ne citer que celles-là. Dans *Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone*<sup>8</sup> Mohamadou Kane critique ces approches partielles qui laissent supposer une pluralité d'histoires littéraires lesquelles sont généralement thématiques. Pour lui, nombre de critiques, en matière d'histoire littéraire, privilégient des paramètres d'ordre politique ou idéologique, ignorant des aspects sociologiques et culturels communs aux écrivains.

À ce propos, Mohamadou Kane propose une méthodologie de l'histoire littéraire africaine basée sur une périodisation mettant en relief les phases essentielles de son évolution, dégagant des perspectives historiques et permettant de mieux appréhender l'interaction entre l'histoire et la politique, les autres sciences sociales et les arts, comme le fait Jacques Chevrier dans *Littératures francophones d'Afrique noire*<sup>9</sup>. En effet, dans cet ouvrage, Jacques Chevrier retrace l'histoire littéraire en Afrique francophone en classant les écrivains par générations. Cependant, force est de constater que cette

---

<sup>8</sup> Mouhamadou Kane, « *Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone* », dans Fernando Lambert, *Études littéraires. L'institution littéraire en Afrique subsaharienne*, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, Vol. 24, n°2, automne 1991, p. 9-28.

<sup>9</sup> Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.

approche ne met pas en lumière l'aspect identitaire tel que nous le faisons ressortir dans cette étude.

Dans *Poétiques francophones*, Dominique Combe, pour sa part, étudie la littérature francophone en considérant ces écrivains comme un groupe dans lequel les hommes et les femmes « expriment le sentiment d'appartenir, à travers la langue française, à une communauté de pensée, de culture »<sup>10</sup>. Il y souligne le fait que le projet littéraire en tant que tel engage au plus haut point la personnalité de l'écrivain, en permettant de l'identifier. Mais son étude des « poétiques francophones » se limite à l'analyse de l'identité individuelle de l'écrivain francophone. Quant à notre analyse, elle met plutôt en exergue la formation d'une identité de groupe chez ces écrivains.

## **B. Théories et méthodologie**

Du fait de la dimension institutionnelle de la problématique retenue, cette étude prendra en considération les éléments méthodologiques de la critique institutionnelle et de la sociocritique des textes. Aussi, l'apport de l'analyse du discours, afin de cerner les divers contours esthétiques et stylistiques dans les œuvres de notre corpus, sera-t-il d'une grande importance dans cette étude. Qu'en est-il de ces approches ?

---

<sup>10</sup> Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 14.

## 1. La critique institutionnelle

L'institution, littéraire ou sociale, pour Jacques Dubois, désigne à la fois un ensemble de normes socialement déterminées et codifiées, individuellement assimilées, et un ensemble d'appareils idéologiques qui l'organisent. Elle repose sur un discours dont la production est à la fois contrôlée et organisée par un processus de sélection propre, et cela, quelle que soit l'institution ou la société considérée. De ces deux perspectives émerge l'un des traits distinctifs de toute institution, à savoir son rapport à l'idéologie.

Une institution, c'est également un ensemble de caractéristiques qui la distinguent d'autres institutions. Ainsi, une institution politique ou judiciaire ne serait pas la même qu'une institution littéraire. Pourtant, selon Jacques Dubois, la littérature en tant que discours idéologique, parmi d'autres discours de même nature, ne différerait en rien d'un discours social idéologiquement orienté, et guidé par des institutions qui le commandent. C'est un instrument d'influence de l'idéologie dominante. C'est ce rôle majeur de l'idéologie dans l'institution littéraire que retient Jacques Dubois dans *L'institution de la Littérature*<sup>11</sup>. Il y analyse notamment le rapport du texte au social pour remarquer que tout texte est socialement surdéterminé, étant le produit de la famille, de l'appareil scolaire, du groupe social, ou de l'institution littéraire. Parce que l'idéologie est une donnée première de la littérature, un rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence, chaque texte littéraire se définit dans sa manière d'intégrer et de traiter cette idéologie. Ce rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles

---

<sup>11</sup> J. Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris, Nathan, 1978.

d'existence est donc souvent conditionné par des circonstances qui dépassent leur compétence en tant qu'acteurs sociaux.

Dans le cadre de l'institution littéraire, ces circonstances sont aussi constituées des propres moyens de diffusion et de propagande que se donne cette institution, ses propres appareils idéologiques. En effet, pour se constituer, se diffuser et s'imposer, l'institution recourt à un réseau de canaux comme la famille, l'école, la presse, les arts entre autres moyens de propagande. De ce fait, elle fabrique ses propres appareils idéologiques, ce qui influe obligatoirement sur les formes d'expression comme le discours littéraire, et donne une forme particulière de signification liée soit au contexte discursif, soit au contexte historique. Dès lors, les institutions littéraires, investissant le champ social soit par le truchement de la littérature, soit par les appareils institutionnels, prennent la marque du cachet social.

Pour l'institution francophone, il convient de distinguer la francophonie politique proprement dite, de la francophonie littéraire, les deux étant toutefois déterminées par les mêmes fondements discursifs ou épistémologiques. Notre étude s'intéresse au prime abord à la francophonie littéraire et à ses fondements épistémologiques. Pour Michel Beniamino<sup>12</sup>, parler de « littérature francophone », c'est parler d'une littérature qui se déploie sur un vaste espace géographique disparate, avec des variétés de français qui résultent d'un environnement institutionnel et d'un contexte socio-historique particulier. À travers une approche sociohistorique, Josias Semujanga<sup>13</sup> souligne le rôle capital de l'institution littéraire dans la spécification par exemple du champ littéraire africain francophone en mettant l'accent notamment sur son autonomisation et sa légitimation.

---

<sup>12</sup> Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>13</sup> Josias, Semujanga, « Le rôle des revues littéraires et des maisons d'édition dans la spécification de la (des) littérature(s) de l'Afrique subsaharienne francophone » dans Fernando Lambert, *Op.cit.*, p. 99-112.

## 2. La critique institutionnelle et la sociocritique des textes

Née dans les années soixante-dix du croisement de la psychanalyse et du matérialisme dialectique, la sociocritique s'est donné pour objectif un renouvellement de l'approche sociologique de la littérature qui intègre les avancées du structuralisme, de la sémiologie et de la linguistique. Selon Claude Duchet<sup>14</sup>, la sociocritique est une approche qui propose une lecture socio-historique et discursive du texte.

En effet, la sociocritique s'est peu à peu constituée pour tenter de construire une poétique de la socialité, laquelle serait inséparable d'une lecture de l'idéologique dans sa spécificité textuelle. C'est une approche du fait littéraire qui s'attarde à l'univers social présent dans le texte. Pour ce faire, elle s'inspire de disciplines semblables comme la sociologie de la littérature telle qu'avancée par Lucien Goldmann, mais de laquelle elle se différencie. Car, si pour Lucien Goldman<sup>15</sup> le texte littéraire est le reflet des structures sociales qui se manifestent au niveau du contenu, pour Claude Duchet, ce qui importe c'est moins le contenu que l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens. Ainsi, en maintenant la tension ou la problématique de l'esthétique et du social, elle se démarque à la fois des approches purement formelles (ou herméneutiques, déconstructionnistes, etc.) du texte littéraire et des approches purement contextuelles.

L'originalité de la perspective sociocritique est d'établir, et de décrire, les rapports entre la société et l'œuvre littéraire. La société existe avant l'œuvre, parce que l'écrivain est conditionné par elle, la reflète, l'exprime, cherche à la transformer ; elle existe dans

---

<sup>14</sup> Claude Duchet, *La sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.

<sup>15</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

l'œuvre, où l'on retrouve sa trace, et sa description. Selon Edmond Cros, co-fondateur de la discipline en France avec Claude Duchet, il faut aborder les rapports de la discipline avec la sociologie de la littérature, en décrivant les phénomènes de médiation langagière socio-discursive et institutionnelle qui affectent l'écriture littéraire. Ainsi, la sociocritique ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie mais à ce qu'il transcrit, c'est-à-dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas seulement au niveau des contenus mais aussi au niveau des formes.

Dans la mesure où la critique institutionnelle est une démarche d'analyse qui vise à mettre à jour les rapports de pouvoir et d'influence entre l'œuvre et son environnement institutionnel, et que la sociocritique étudie le rapport entre le texte et le social, les deux approches permettent d'étudier les caractéristiques de l'identité groupale, telle qu'elle se manifeste chez les écrivains francophones, dans les spécificités esthétiques et socio-discursives de leurs œuvres.

### **3. La critique institutionnelle et la perspective herméneutique**

Selon la critique institutionnelle, l'œuvre est étroitement liée à son contexte de production, notamment son contexte institutionnel. À ce titre, la critique institutionnelle se veut une approche sociologique, en continuité à la fois avec la psychologie sociale des groupes et avec une analyse macro-sociologique de la société. L'analyse institutionnelle cherche également à réaliser une lecture sociologique de la société en s'appuyant sur des concepts issus de la psychanalyse. Car l'institution constitue précisément ce lieu qui organise la vie concrète des individus et où s'incarnent les contraintes de la société. Ceci

est particulièrement vrai pour la littérature francophone marquée par différents contextes historiques.

À la lumière des principes méthodologiques de la critique institutionnelle et des diverses approches qu'elle intègre, cette étude sera organisée autour des repères littéraires et des référents extratextuels de l'identité de groupe dans les textes du corpus retenu. En effet, les repères littéraires sont à la fois thématiques, esthétiques et linguistiques, alors que les référents extralittéraires permettent de saisir les caractéristiques de l'institution littéraire francophone, et celles des identités culturelles des écrivains eux-mêmes.

Ainsi, comme dans tout texte littéraire, les œuvres de la littérature francophone tentent de décrire ou d'exprimer un rapport imaginaire à un monde réel, imaginaire formé à la rencontre par exemple de la langue, de l'histoire et des croyances. Selon Dominique Combe, les études francophones doivent tenir compte de ces repères textuels spécifiques. Car le français, en tant que langue, n'apparaît plus comme un code national, mais comme un instrument au service de la création littéraire, un moyen expressif qui permet le métissage des cultures dans l'espace francophone. La langue devient ainsi un topos culturel qui permet à l'écrivain d'élargir, d'approfondir et de diversifier l'idée de son identité. En façonnant le code langagier, l'écrivain francophone « fabrique » un univers par rapport à l'Autre. Cette identité fondée sur le langage est l'ensemble des particularités stylistiques et individuelles qui transparaît dans l'œuvre. À ce titre, l'exemple d'Ahmadou Kourouma dont les œuvres sont inspirées des traditions et de l'histoire africaine est assez illustratif ; on parlera de la langue de Kourouma pour caractériser l'africanisation du français dans ses textes.

#### 4. L'analyse du discours

Le rapport des écrivains au discours social pousse à prendre en considération les outils méthodologiques de l'analyse du discours telle que préconisée par Dominique Maingueneau<sup>16</sup>. En effet l'analyse du discours est l'analyse de l'articulation du texte et du lieu social dans lequel il est produit. Relevant des sciences sociales, l'analyse du discours est perçue par Maingueneau comme un complément de la perspective herméneutique consistant à découvrir les sens des signes cachés de la culture. Pour lui, le langage et la pensée sont conçus dans leur rapport direct avec l'évolution régulière et objective de la culture et du groupe social (ou de la collectivité sociale).

Telle est aussi l'approche de Marc Angenot qui définit le discours social comme « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société »<sup>17</sup>. Pour lui, l'analyse du discours ou la sociocritique telle qu'il l'envisage replace la littérature dans le contexte social qui l'a vue émerger, et examine le rapport du texte à son environnement et à la société de manière générale. Et c'est dans sa démarche qui permet de saisir la production du sens par le discours social, que l'analyse du discours étudie le rapport de la littérature à l'idéologie.

À cet effet, l'analyse du discours nous permettra de saisir la dimension idéologique du fonctionnement des discours des écrivains francophones afin d'isoler soit les points d'encrage soit les points de rupture idéologiques. Le langage est directement lié à la conscience sociale, il est différencié de la même manière que la conscience, et il change en même temps que la conscience. Pour Maingueneau également, le langage peut

---

<sup>16</sup> Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes d'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

<sup>17</sup> Marc Angenot, *1889 : Un état du discours social*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1989, p. 19.



être considéré comme une forme d'action, car chaque acte de langage est inséparable d'une institution. Pour lui, en effet, les individus appartenant à un même corps de pratiques sociales sont susceptibles de se mettre d'accord sur les représentations langagières de ces pratiques sociales.

### **C. Corpus**

Pour cette étude, nous retiendrons un corpus d'analyse à partir d'auteurs représentatifs de la littérature francophone tant sur le plan géographique que générationnel. Ainsi, nous retiendrons Sembene Ousmane, Massa Makan Diabaté, Ahmadou Kourouma, Henri Lopes, Sony Lanou-Tansi, Assia Djébar, Tahar Ben Jelloun, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé.

#### **1. Ousmane Sembene**

Comme les romanciers dits de la première génération, qui ont inscrit la problématique identitaire dans leurs œuvres, en marge du mouvement de la Négritude lancé par les poètes Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon Gontran Damas, Sembene Ousmane a démontré un très grand engagement à travers ses œuvres pour affirmer son authenticité et son attachement à sa culture. Il a fait de l'appropriation identitaire et de la défense des opprimés les motifs déterminants de sa production romanesque et cinématographique.

Nous allons nous fonder principalement sur son roman *Les Bouts de bois de dieu*<sup>18</sup>, qui met en scène les questions sociales pour lesquelles les individus se battent pour acquérir leur indépendance et retrouver leur dignité. Cette œuvre a pour thème principal une grève des cheminots en Afrique Occidentale Française de 1947 à 1948, et montre une société divisée entre les valeurs collectives incarnées par les populations locales et celles portées par l'administration coloniale. Sembene définit en réalité, dans ce roman, la tradition par opposition à la modernité pour montrer dans quelle mesure l'Afrique doit relever les défis de l'heure sans renier son passé.

De sa production cinématographique à celle romanesque, les questions soulevées par cet auteur prolifique sont d'une brûlante actualité : l'exploitation de la masse ouvrière, les valeurs de la tradition et les injustices sociales. Ainsi pour Sembene Ousmane, afin de réhabiliter le patrimoine culturel, il importe de sauvegarder certaines valeurs positives qui s'effritent de jour en jour. Selon Martin Bestman, « La quête d'une identité est le thème central autour duquel gravitent tous les romans de Sembene Ousmane »<sup>19</sup>. En effet, dès son premier roman, *Le Docker noir*<sup>20</sup>, Sembene Ousmane avait thématiquement la question identitaire en mettant en scène un aspirant romancier qui veut écrire en langue française et cherche une certaine légitimation de l'institution littéraire française.

---

<sup>18</sup> Sembene Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Livre contemporain, 1960.

<sup>19</sup> Martin T. Bestman, *Sembene Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981.

<sup>20</sup> S. Ousmane, *Le Docker noir*, Paris, Présence africaine, 2000 [1956].

## 2. Massa Makan Diabaté

Massa Makan Diabaté est un écrivain qui s'inscrit dans la lignée des griots traditionnels mandingues. Son projet artistique est une sorte de continuation de l'art de la parole hérité de ses ancêtres. Son œuvre romanesque constitué autour de *Kala Jata*<sup>21</sup> et de la trilogie de Kouta nous permettra de montrer les liens de filiation entre la tradition orale et la littérature africaine moderne à travers deux figures artistiques, le griot et l'écrivain. En effet, *Kala Jata* est un texte poétique recomposé par l'auteur en partant du récit fait par un grand griot mandingue, Kélé Monson. Il relate le mythe de Soundjata Keita, de sa naissance à la mise en place de l'empire du Mandé.

La trilogie de Kouta, à la fois récit de mœurs, d'initiation et de voyage, permet au lecteur de découvrir la culture mandingue dans sa globalité et les influences extérieures sur celle-ci. Ainsi dans *Le Lieutenant de Kouta*<sup>22</sup>, Diabaté décrit-il les mœurs et les coutumes d'un village mandingue à la veille des indépendances, autour du personnage principal, Siriman Keita. Ce dernier, ayant tiré son privilège de l'administration, sema le désordre dans tout le Kouta en instaurant des lois arbitraires pour punir ses administrés. Dans *Le Coiffeur de Kouta*<sup>23</sup>, l'auteur nous montre les influences du monde extérieur (Europe, ville) sur le village de Kouta. Ainsi à travers le personnage de Django, il nous laisse voir une opposition entre le monde traditionnel et le monde moderne, ou entre les jeunes et les vieilles générations. Dans *Le Boucher de Kouta*<sup>24</sup>, l'écrivain dévoile le conflit entre les administrés et les autorités issues des indépendances.

---

<sup>21</sup> Massa Makan Diabaté, *Kala Jata*, Bamako, Éditions populaires du Mali, 1970.

<sup>22</sup> M. M. Diabaté, *Le Lieutenant de Kouta*, Paris, Éditions Hatier, 1979.

<sup>23</sup> M. M. Diabaté, *Coiffeur de Kouta*, Paris, Éditions Hatier, 1980.

<sup>24</sup> M. M. Diabaté, *Boucher de Kouta*, Paris, Éditions Hatier, 1982.

### 3. Ahmadou Kourouma

Ahmadou Kourouma est un écrivain emblématique des années 1980 dont la pratique romanesque a entraîné une rupture au niveau thématique et esthétique. En effet, à la suite des indépendances survenues dans les années 1960, un contexte marqué par la prise de pouvoir par des régimes politiques dictatoriaux, la littérature francophone, le roman en particulier, change de perspective. Ainsi, cette littérature va s'orienter vers la prise en charge des préoccupations sociales des masses populaires. On aura alors des romans dits de désenchantement. Ahmadou Kourouma, avec *Les Soleils des indépendances*<sup>25</sup>, a initié ce changement de perspective et donné à la littérature francophone un nouveau mode d'expression du réel.

De ce fait, sur le plan esthétique, il va inscrire son écriture dans une zone frontalière entre deux langues, le français et le malinké, en pleine hétérogénéité linguistique, laquelle pratique a donné à la littérature africaine francophone un cachet régional qui renforce son enracinement identitaire. Ainsi, Ahmadou Kourouma fait figure de chantre de l'africanisation du français. Dans « Les maux du langage dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma »<sup>26</sup>, dans *Francophonie et identités culturelles*, Jean-Claude Blachère note qu'Ahmadou Kourouma s'inscrit dans le courant des écrivains qui s'interrogent sur la possibilité d'exprimer une identité africaine dans une langue étrangère telle que la langue française. Cependant, cette langue française n'est-elle pas devenue la

---

<sup>25</sup> Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1995 [1970].

<sup>26</sup>Jean-Claude Blachère « Les maux du langage dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma » dans C. Albert, *Op.cit.*, p. 137.

sienne ? Dans *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le Français sous le soleil d'Afrique*<sup>27</sup>, Makhily Gassama souligne cette appropriation du français par Ahmadou Kourouma qui permet à ses personnages de s'exprimer comme ils auraient dû le faire dans la vie réelle. Nous allons retenir, ici, notamment *Les Soleils des indépendances*, *Allah n'est obligé*<sup>28</sup> et *Monné, outrages et défis*<sup>29</sup>.

#### 4. Henri Lopes

Ecrivain congolais et auteur de plusieurs romans, Henri Lopes est aussi un homme politique qui, de l'intérieur, jette un regard critique sur la gestion des affaires de l'État dans son pays, le Congo Brazzaville, et sur l'Afrique en général. Ses romans sont, d'une certaine manière, la vision d'un témoin qui s'offusque de ce qu'il voit en prônant le changement. Nous retiendrons ses romans *Le Pleurer-rire*<sup>30</sup>, *Le Chercheur d'Afriques*<sup>31</sup>, et *La Nouvelle romance*<sup>32</sup> dans l'examen des thématiques liées à la dénonciation des pouvoirs politiques, et à la construction identitaire tant au niveau individuel que collectif.

Dans *Le Pleurer-rire*, Henri Lopes dénonce les régimes dictatoriaux qui se sont installés en Afrique à la faveur des indépendances dans les années 1960. *Le Chercheur d'Afriques* est un témoignage d'un conflit culturel entre l'enfance congolaise et l'adolescence européenne du personnage central de l'œuvre, André, ce « nègre trafiqué

---

<sup>27</sup> Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le Français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995.

<sup>28</sup> A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>29</sup> A. Kourouma, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>30</sup> Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.

<sup>31</sup> H. Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>32</sup> H. Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Éditions CLE, 1976.

par le Blanc »<sup>33</sup>. En effet, écartelé entre ses origines africaines et européennes, André se forge une identité qui lui permet de dépasser sa condition difficile de métis biologique et culturel. *Le Chercheur d'Afriques* est, de ce point de vue, un des romans d'Henri Lopes qui explore le plus la question de la rencontre des cultures et la problématique du métissage dans la quête identitaire. *La Nouvelle romance*, quant à elle, est une œuvre qui célèbre la femme africaine. L'auteur y fait un plaidoyer en faveur de l'éducation des femmes afin de favoriser leur émancipation à l'image de Wali, l'héroïne du roman.

## 5. Sony Labou-Tansi

Sony Labou-Tansi est un écrivain congolais, auteur de nombreux romans dont *La Vie et demie*<sup>34</sup>, *L'État honteux*<sup>35</sup>, *L'Anté-peuple*<sup>36</sup>, *Les Yeux du volcan*<sup>37</sup>, et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*<sup>38</sup>. Dans ses œuvres, l'écrivain jette un regard critique sévère sur l'Afrique et ses dirigeants politiques, et dénonce les injustices sociales liées à la gestion du pouvoir. Nous retiendrons surtout dans cette analyse *La Vie et demie* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* afin d'examiner les problématiques identitaires en rapport à l'espace culturel convoqué par l'auteur en tant que référent et, cela, en opposition aux États post-coloniaux.

*La vie et demie* raconte l'histoire de deux États, la Katamalanasia et le Darmelia. Alors que la Katamalanasia est dirigée par un régime dictatorial de la dynastie des

---

<sup>33</sup> H. Lopes, *Ibid.*, p. 279.

<sup>34</sup> Sony Labou-Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>35</sup> S. Labou-Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>36</sup> S. Labou-Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>37</sup> S. Labou-Tansi, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

<sup>38</sup> S. Labou-Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.

« Guides Providentiels », le Darmelia est fondé par les pygmées et les dissidents du régime des « Guides Providentiels ». À travers cette chronique, Sony Labou-Tansi fait implicitement une peinture des États africains nouvellement indépendants. *La vie et demie* est aussi un roman qui s'illustre par une écriture déstructurée, et qui bouleverse le fonctionnement de l'esthétique romanesque dans son traitement du temps, de l'espace et de l'intrigue. À cet effet, l'auteur précise sa démarche créatrice dans l'« avertissement » placé en début du roman:

*La Vie et demie*, ça s'appelle écrire par étourderie. Oui. Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir, ... À une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe ?<sup>39</sup>

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'écrivain approfondit le traitement de l'aspect culturel dans son esthétique romanesque. Ce roman est une tentative de reconstruction de l'espace culturel régional Kongo.

## 6. Assia Djébar.

Membre de l'Académie française depuis 2005, Assia Djébar est une écrivaine algérienne dont l'œuvre se rattache aussi bien à celles de ses prédécesseurs comme Kateb Yacine qu'à celles de la jeune génération, Yasmina Khadra, Malika Mokeddem entres autres. En effet, Assia Djébar pose une question centrale qui traverse toute son œuvre à savoir : quels lieux d'attache pour l'écrivain en tant qu'individu? Nous allons nous fonder

---

<sup>39</sup> S. Labou-Tansi, *Op.cit.*, p. 9.

sur *L'amour la fantasia*<sup>40</sup> et *Les nuits de Strasbourg*<sup>41</sup> qui soulèvent le débat autour de l'insertion de l'individu dans son environnement sur le plan culturel et linguistique.

Dans *L'amour la fantasia*, elle montre que seule la littérature constitue son lieu d'attache car c'est elle qui permet d'exprimer sa dualité si ce n'est sa pluralité. À cet effet, Assia Djébar développe une esthétique de la mobilité, de l'écriture nomade. Chez elle, comme le souligne Mireille Calle-Gruber, « la recherche d'une parole identitaire y est indissociable de la recherche de l'art »<sup>42</sup>. En effet, selon la même auteure, l'œuvre d'Assia Djébar s'inscrit dans une poétique de l'altérité, avec une portée idéologique :

L'œuvre d'Assia Djébar participe d'un travail de résistance qui ne s'inscrit plus, aujourd'hui, dans le seul contexte historique dont elle naît, je veux dire les déchirements du colonialisme puis du post-colonialisme, mais cette œuvre constitue désormais une tentative pour penser et procéder à des formes de déconstruction du système totalitaire global qui nous régit.<sup>43</sup>

Ainsi dans *Les nuits de Strasbourg*, une œuvre qui raconte la rencontre d'un homme plongé dans ses souvenirs et d'une femme en rupture de pays, Assia Djébar met l'accent sur ce qu'on pourrait qualifier d'identité instable en développant, ce que M. Calle-Gruber appelle « une écriture de transhumance »<sup>44</sup>. Aussi, l'entre-deux langues côtoie-t-il l'entre-deux espaces, et permet à l'auteure de se situer dans un troisième espace, un espace transfrontalier. En somme, pour Assia Djébar, la littérature est un espace de liberté dans lequel elle peut se mouvoir sans contrainte.

---

<sup>40</sup> Assia Djébar, *L'amour la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [1985].

<sup>41</sup> A. Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 2003 [1997].

<sup>42</sup> Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar où la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 36.

<sup>43</sup> M. Calle-Gruber, *Ibid.*, p. 245.

<sup>44</sup> M. Calle-Gruber, *Assia Djébar. Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 147.



## 7. Tahar Ben Jelloun

L'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun, écrivain marocain de la deuxième génération qui vit en France, est marquée notamment par la cohabitation culturelle et les problématiques qu'elle soulève, les discriminations, le racisme, mais aussi la dualité culturelle. Aussi vit-il cette situation comme une appartenance à une double culture. Et c'est justement ce thème de la dualité qu'il évoque en tant qu'écrivain situé entre deux rives, entre deux cultures, à travers une écriture qui se veut le reflet de cette complexité. Ce qui fait dire à May Farouk que « Chez Ben Jelloun, le référent est constamment envahi par la représentation de l'œuvre, et l'activité narrative ou scripturale se trouve à son tour englobée par le monde représenté »<sup>45</sup>. Cependant, son originalité réside dans son art de saisir tous les aspects de la tradition et de la culture maghrébine et les problèmes sensibles de la société moderne. Nous retiendrons pour notre propos deux de ses romans, *Les Yeux baissés*<sup>46</sup> et *L'Enfant de sable*<sup>47</sup>.

*Les Yeux baissés* se présente comme une œuvre « autobiographique » d'une petite fille berbère appelée Fathma, la narratrice du roman. Celle-ci habite un petit village du Haut Atlas au sud du Maroc, Mzouda, avant de rejoindre son père en France. Mais une fois en France, elle aura une grande désillusion tant l'écart entre les deux mondes est énorme. D'où le tiraillement entre ces deux mondes. Elle décide finalement d'assumer ses héritages culturels maghrébin et français à travers une identité de synthèse. On retrouvera

---

<sup>45</sup> May Farouk, *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 192.

<sup>46</sup> Tahar Ben Jelloun, *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>47</sup> T. Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.

le même thème dans *L'enfant de sable* et dans *La Nuit sacrée*<sup>48</sup>. Ce qui fait dire à Rachida Saïgh Bousta que « L'écriture de Tahar Ben Jelloun évolue de plus en plus vers la mise en orbite d'une figure dominante, pourvue d'une mémoire et d'un passé inoubliable »<sup>49</sup>.

## 8. Édouard Glissant

Édouard Glissant est un poète, philosophe et dramaturge martiniquais qui a adhéré aux thèses de la Négritude avant d'en dénoncer les limites, c'est-à-dire l'enfermement identitaire qu'elle propose. Il développe alors à la fin des années 1960 le concept d'Antillanité qui cherche à enraciner l'identité antillaise dans les Caraïbes, contrairement à Aimé Césaire, pour qui l'Afrique constitue la racine originelle des Antillais. À travers ce concept, Édouard Glissant voudrait reconstituer les déchirures sociales et restaurer la mémoire collective pour retrouver l'identité antillaise. En effet, Glissant conçoit l'être antillais à travers ses différentes origines, mais également par le biais de la construction d'une identité spécifique liée à l'insularité des Antilles. Il voudrait ainsi affirmer la spécificité des Antilles dans leur diversité, leurs langues et leurs histoires. C'est pourquoi il conçoit l'Antillanité comme une identité ouverte et plurielle. De même, face au concept de l'Universalité, il oppose la Diversalité qui lui permet d'inscrire l'identité antillaise dans sa relation à l'Autre, car d'après lui la créolisation du monde est une donnée fondamentale qui permet de dépasser les identités uniques africaines ou européennes. Nous allons nous fonder sur ses essais *Le Discours antillais*<sup>50</sup>, *Introduction à une*

---

<sup>48</sup> T. Ben Jelloun, *La Nuit Sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>49</sup> Rachida Saïgh Bousta, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Beyrouth, Édition Afrique Orient, 1999, p. 171.

<sup>50</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981].

*poétique du divers*<sup>51</sup>, *Traité du Tout-Monde*<sup>52</sup> et *La Poétique de la relation*<sup>53</sup>, qui ont théorisé l'Antillanité en tant que posture identitaire.

En effet, dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant souligne les traits caractéristiques de l'identité antillaise, à savoir le syncrétisme culturel, la créolisation de la langue et le caractère insulaire des Iles de la Martinique et de la Guadeloupe entre autres. Dans *Introduction à une poétique du divers*, il développe sa conception de ce qui relève du « divers », tant au plan culturel que littéraire. Dans *Traité du Tout-Monde*, Édouard Glissant précise le concept de la créolisation: « J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité<sup>54</sup> ». *La Poétique de la relation* approfondira cette réflexion sur les rapports entre les individus, et entre les cultures.

## 9. Patrick Chamoiseau

Patrick Chamoiseau inscrit son œuvre dans la prise en charge des réalités spécifiques des Antilles. Auteur de plusieurs récits et essais, Patrick Chamoiseau est un écrivain créole contemporain qui pose la question identitaire d'un point de vue particulier : comment dire un monde multiple et changeant dans lequel le Même puisse se reconnaître tout en préservant l'ouverture à l'Autre métropolitain ? Il tente de répondre à cette question par une redéfinition des enjeux identitaires de la Caraïbe, par des stratégies discursives qui transforment en dynamique créatrice le concept de la « créolité ». Dans sa

---

<sup>51</sup> E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996 [1995]

<sup>52</sup> É. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>53</sup> É. Glissant, *La Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>54</sup> É. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 194.

conception de l'« être créole », il rejette toute tentative d'assimilation et prône une appropriation des valeurs ancestrales. Ne se sentant ni Africain, ni Européen, il clame son état d'être hybride, riche de ses différents apports et de son ouverture au monde. Nous retiendrons *Chronique des sept misères*<sup>55</sup>, *Solibo magnifique*<sup>56</sup> et *Écrire en pays dominé*<sup>57</sup> dans l'examen du rapport de l'écrivain antillais à l'espace, à l'histoire, et à la culture antillaise.

En effet, dans *Texaco*<sup>58</sup>, Patrick Chamoiseau pose la problématique d'un lieu de mémoire, lieu de rencontre pour une société en perte de repères. Car pour lui, comme pour Marie-Sophie dans *Texaco*, trouver sa place dans le présent est un autre moyen de construire son identité. Son essai, *Écrire en pays dominé*, problématise une telle question en soulignant les fractures sociale, culturelle et linguistique de la société caribéenne ou « créole », comme le font les écrivains de la deuxième génération de l'Afrique francophone. Dans *Chroniques des sept misères*, l'écrivain dénonce l'acculturation du peuple martiniquais, alors que dans *Solibo Magnifique*, il entame la quête de la mémoire à travers la figure du conteur.

## 10. Maryse Condé

Par sa proximité tant sur le plan thématique qu'esthétique, l'œuvre de Maryse Condé s'inscrit dans l'esthétique de l'Antillanité théorisée par Edouard Glissant. En effet, Maryse Condé retrace l'itinéraire géographique et identitaire de l'auteure à la recherche

---

<sup>55</sup> Patrick Chamoiseau, *Chroniques des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>56</sup> P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988

<sup>57</sup> P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>58</sup> P. Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

de ses racines. Ses romans « autofictionnels » restituent à la femme son rôle dans les combats pour l'émancipation politique et culturelle des peuples colonisés. À partir du moment où, comme Patrick Chamoiseau ou Édouard Glissant, elle a pris en compte les réalités propres de son île, l'affirmation identitaire devient un leitmotiv de l'œuvre de Maryse Condé. Nous allons nous fonder principalement, ici, sur ses romans *En Attendant le bonheur*<sup>59</sup>, *Moi Tituba, sorcière... noire de Salem*<sup>60</sup>, et *Traversée de la Mangrove*<sup>61</sup> dans lesquels l'écrivaine aborde la problématique identitaire liée à la rencontre des langues, et des cultures.

En effet, l'écriture de Maryse Condé est représentative d'une rencontre, une parole métisse qui devient le carrefour des langues où se croisent le français, les créoles et les dialectes africains comme en témoigne *Ségou*<sup>62</sup>. Dans *Ségou*, l'auteure dénonce surtout, comme le souligne Déborah Hess, « une dénaturation des codes culturels africains<sup>63</sup> ». Pour Déborah Hess, cette dénaturation préfigure la destinée de l'Afrique à la charnière d'influences qui vont la miner de l'extérieur et de l'intérieur. « La force des influences de l'extérieur a perturbé les codes culturels de la société d'origine<sup>64</sup> ». En quelque sorte *Ségou* peint l'effondrement d'un monde que Maryse Condé tente de ressusciter.

Dans *Moi Tituba, sorcière ...noire de Salem*, le récit d'une femme bafouée dans sa dignité, Maryse Condé redonne à son héroïne, Tituba, dont l'histoire a commencé au XVIIe siècle à la Barbade, une place honorable dans la société, en évoquant la question

---

<sup>59</sup> Maryse Condé, *En Attendant le bonheur*, Paris, Robert Laffont, 1997[1988].

<sup>60</sup> M. Condé, *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1988 [1986].

<sup>61</sup> M. Condé, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1992 [1989].

<sup>62</sup> M. Condé, *Ségou*, Paris, Robert Laffont, T1, 1984, T2, 1985.

<sup>63</sup> Déborah Hess, *La poétique de renversement chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté, et Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 94.

<sup>64</sup> D. Hess, *Ibid.*, p. 115.

du marronnage et de l'esclave fugitif. Pour Marie-Christine Rochmann, *Moi, Tituba sorcière noire de Salem* reconstitue « l'avant et l'après d'un destin négligé par l'Histoire<sup>65</sup> ». Dans *Traversée de la Mangrove*, l'auteure met en avant les possibilités d'écriture de la réalité et les problèmes qui se posent aux écrivains antillais, alors que dans *En Attendant le bonheur*, elle raconte l'histoire d'une désillusion à la fois individuelle et collective dans, la Guinée des années 1960.

Maryse Condé aborde la même thématique dans *La parole des femmes : essai des romanciers des Antilles de langue française*<sup>66</sup>, mais aussi dans ses œuvres ultérieures.

Comme on peut le constater, ces différents auteurs sont inscrits dans divers aspects institutionnels et historiographiques des littératures francophones ou encore dans divers mouvements identitaires spécifiques sans que ces appartenances soient mises dans une perspective de groupe que notre étude propose ici. Le choix du corpus se justifie par la volonté de rendre compte de la formation d'une telle identité groupale chez les écrivains francophones qui proviennent de différentes aires et de différentes « générations », en définissant en même temps le champ littéraire francophone.

#### **D. Articulation de la thèse**

L'articulation de cette thèse se fait autour de deux grandes parties. La première partie, comprenant les trois premiers chapitres de notre travail, se consacre à l'analyse des éléments d'appréhension du contexte institutionnel et idéologique de la littérature francophone. Ceci nous permettra de circonscrire la question de l'identité de groupe dans

---

<sup>65</sup> Marie-Christine Rochmann, *L'Esclave fugitive dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000, p.335.

<sup>66</sup> M. Condé, *La parole des femmes : essai des romanciers des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979.

le roman francophone, notamment les rapports institutionnels et idéologiques multiples et complexes qui confèrent à cette littérature une identité singulière en tant que champ constitué et autonome.

Ainsi le premier chapitre présente le champ littéraire francophone à travers ses spécificités, telles que sa genèse historique particulière, sa nature complexe et sa constitution en champ autonome, son mode de fonctionnement et son rapport au fait idéologique, suivant l'analyse faite par Jacques Dubois sur la question institutionnelle. Le deuxième chapitre analyse le statut de l'écrivain francophone, en partant de la définition ontologique de l'« écrivain » et de son rôle en tant que porte-parole d'un groupe ou d'une société donnée, de son rapport à la langue d'écriture, à l'institution en général, et à l'institution littéraire en particulier, puis à partir des propres spécificités du rapport de l'écrivain francophone à l'institution littéraire francophone notamment. Le troisième chapitre aborde les caractéristiques de la pratique littéraire francophone qui permettent de formuler les concepts épistémologiques et méthodologiques de l'identité de groupe chez les écrivains francophones, autour du *consensus sur la langue d'écriture et l'adaptation du français aux réalités locales*.

La deuxième partie, qui regroupe les chapitres IV, V et VI, analyse les éléments qui permettent de configurer l'identité de groupe « francophone » telle qu'elle se conçoit dans la pratique romanesque des écrivains, notamment les manifestations de cette identité groupale, suivant les conclusions épistémologiques de la première partie.

De ce fait, nous étudions dans le chapitre IV la thématization de la langue en tant qu'objet de discours, en analysant les problématiques du bilinguisme et du plurilinguisme en tant que phénomènes constants du roman francophone, et les mécanismes de leur mise

en œuvre opérés par les auteurs. Le chapitre V examine la question de l'esthétisation de la langue à travers les différents procédés utilisés tels que les pratiques d'appropriation de la langue et les stratégies scripturales dans le roman francophone. Le chapitre VI étudie la subjectivisation de la langue par le biais de *l'expression de la subjectivité ou de l'individualité de l'écrivain dans la langue française* en analysant le rapport à l'Histoire, au fait social et aux référents culturels dans les romans de notre corpus.

Dans la conclusion, nous évoquons le processus qui mène à la construction d'une identité de groupe chez les écrivains francophones par le biais du paradigme de la « mentalité francophone », en soulignant le rôle primordial des institutions et des contextes historiques et socioculturels dans lesquels évoluent ces écrivains, mais aussi leurs postures dans leurs sociétés respectives. Il s'agit notamment de faire la synthèse de l'étude et de rappeler la pertinence herméneutique des éléments identifiés pour l'identité groupale « francophone » ou la « mentalité francophone » chez les écrivains.



## **PREMIÈRE PARTIE : L'IDENTITÉ DE GROUPE ET LE CONTEXTE INSTITUTIONNEL DE LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE**

### **CHAPITRE I : LE CHAMP LITTÉRAIRE FRANCOPHONE**

C'est dans le cadre des éléments d'appréhension du contexte institutionnel et idéologique de la littérature francophone, tels qu'ils permettent de circonscrire la problématique de l'identité de groupe dans le roman francophone, que sont abordées ici les spécificités du champ littéraire francophone en tant que champ institutionnel. De telles spécificités sont notamment liées à son contexte de naissance, à sa constitution et à son rapport foncier à la langue française.

En effet, la francophonie littéraire est constituée de l'ensemble des communautés possédant en commun l'usage du français avec lequel l'écrivain francophone entretient un rapport à la fois d'étrangeté et de familiarité. Ainsi les écrivains francophones, par-delà leur inscription dans une communauté donnée dont ils demeurent également des porte-parole, forment un groupe qui se singularise par un rapport particulier à la langue française, aux conditions historiques et politiques, et à l'institution littéraire francophone ainsi que par des stratégies de mise en discours de ce rapport. Quelles sont donc les configurations du champ littéraire francophone dans ces conditions ?

## **I. L'Institution littéraire**

L'analyse des spécificités du champ littéraire francophone en tant que champ constitué prend en compte la nature de l'institution littéraire, ses conditions de fonctionnement et de légitimation, et son rapport à l'idéologie. En effet, une revue de la critique en la matière nous permet de constater que plusieurs terminologies ont été employées pour désigner ce que Jacques Dubois appellera plus tard « institution ». Qualifiée d'« appareil » par Louis Althusser, ou de « champ » par Pierre Bourdieu, l'institution, qu'elle soit scolaire ou médicale, judiciaire ou littéraire, commence là où un corps de spécialistes exerce un monopole sur un secteur d'activité, s'attribue une légitimité, exerce son pouvoir et remplit ses fonctions au sein d'un organisme disposant d'une base matérielle comme d'un code de conventions. Ainsi, elle se dotera d'attributs et d'appareils spécifiques qui lui permettront de fonctionner de manière autonome et efficace. Quelle est donc la nature d'une institution en général, et de l'institution littéraire en particulier, ses conditions de fonctionnement et de légitimation, et son rapport à l'idéologie ?

### **A. La nature de l'institution littéraire**

Il nous semble opportun de retracer les étapes du processus de constitution de l'institution littéraire à travers une analyse institutionnelle permettant de mieux l'appréhender dans sa genèse et dans sa nature. L'analyse institutionnelle, ici, n'est pas seulement une analyse du champ littéraire en tant que système, elle est surtout celle des

marques du système *sur* et *dans* le texte comme le constate Benoît Melançon : « l'analyse institutionnelle s'est jusqu'à ce jour présentée principalement comme une analyse des 'alentours' du texte »<sup>1</sup>. Elle permet surtout de voir l'environnement extérieur du texte. En fait, pour lui, l'analyse institutionnelle consiste à éclairer et à expliquer la production ou les conditions de production des textes et non à se substituer à leur examen. L'analyse institutionnelle dans le contexte littéraire fait plus qu'« éclairer » la production des textes, car elle permet aussi et surtout de retracer la vie d'une œuvre et les raisons de son succès ou de son échec en termes de visibilité. Comme l'indique Lucie Robert: « à mesure qu'elle se constitue, la littérature réfléchit sur elle-même et se projette dans un discours qui la justifie »<sup>2</sup>. À la lumière de ces propos, comment peut-on définir alors une institution, et celle littéraire en particulier?

Selon Jacques Dubois, l'institution peut être définie de manière générale comme « un ensemble de normes s'appliquant à un domaine d'activités particulier et définissant une légitimité qui s'exprime dans une charte ou un code »<sup>3</sup>. C'est donc une organisation autonome, un système socialisateur et un appareil idéologique, en ce sens qu'elle possède ses normes, ses activités propres, son personnel et son appareil économique, entre autres. À cela, il faut ajouter l'environnement particulier et les conditions dans lesquelles émerge une institution, quelle qu'elle soit, et celle de la littérature en particulier, car la notion d'institution recouvre plusieurs significations qui n'ont leur pertinence et leur intelligibilité que par rapport aux domaines auxquels elles sont appliquées. On parlera par

---

<sup>1</sup> Benoît Melançon, « Théorie institutionnelle et littérature québécoise » dans Maurice Lemire, *L'institution littéraire*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, 1986, p. 29.

<sup>2</sup> Lucie Robert, *La recherche littéraire*, Montréal, XYZ, 1993, p.68.

<sup>3</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p.31.

exemple d'institution littéraire, religieuse, politique ou étatique de manière générale, et sur le plan sociétal, d'institution du mariage, de la famille, entre autres.

Toutefois, pour Jacques Dubois, le moment fondateur et décisif de l'institution littéraire est celui de l'apparition d'une légitimité qui s'élabore de façon interne à la sphère littéraire et qui désigne l'activité de cette sphère comme autonome et distinctive par rapport à d'autres entités de même nature : « Le champ autonome élabore lui-même sa légitimité qui est tout à la fois loi de distinction et imposition de règles de travail et d'évaluation »<sup>4</sup>. C'est ce statut d'autonomie qui confère à tout champ sa légitimité et sa visibilité, qui est à la base de la constitution de l'institution littéraire. Selon Jacques Dubois, l'autonomie est la condition primordiale et nécessaire du fait institutionnel qui détermine à son tour le parcours et un éventuel succès ou échec des œuvres dans le champ ainsi constitué.

En effet, une institution se caractérise d'abord par sa singularité parmi d'autres ensembles de même nature, mais de cette singularité naissent ensuite son mode de fonctionnement et sa légitimité. C'est ce qui fait qu'une institution politique sera différente d'une institution religieuse, philosophique ou littéraire et vice versa. Selon Jacques Dubois, c'est par spécialisation progressive que l'activité collective s'est partagée en grands secteurs fonctionnels tels que nous les retrouvons aujourd'hui ; il constate que « chacun de ces secteurs s'institue en acquérant son autonomie et ses règles normatives, régulatrices »<sup>5</sup>. Mais l'institution littéraire est assez particulière, en ce sens qu'elle n'a pas de structure centralisée comme l'institution religieuse ou politique. Dans l'affirmation suivante, Dubois souligne ce fait avec pertinence:

---

<sup>4</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p. 44.

<sup>5</sup> J. Dubois, « La sociologie de la littérature », *Op.cit.*, p. 294.

Dans le domaine des lettres, on n'a sans doute pas affaire à une structure institutionnelle aussi achevée que dans d'autres secteurs ; certains pensent même que la littérature se situe au point de rencontre et d'articulation de plusieurs institutions distinctes telles que l'école, l'édition, etc. Nous dirons plus volontiers que l'institution dite littéraire repose sur un certain nombre d'instances dont la fonction première est d'apporter aux écrivains et à leurs œuvres la reconnaissance d'une identité et d'un classement.<sup>6</sup>

En réalité, l'institution littéraire est intrinsèquement liée à l'appareil scolaire avec lequel elle a développé un rapport étroit et vital par le biais des programmes scolaires, de l'enseignement et des activités critiques sur les œuvres ainsi produites. Quant à l'édition, elle assure la production et la distribution des œuvres, alors que l'activité critique permet de les légitimer ou non, à travers la presse spécialisée, les institutions et les acteurs scolaires et universitaires.

Confirmant ce constat qui permet de considérer la singularité de l'institution littéraire, Dubois déclare ce qui suit :

Au sein du corps social, la littérature occupe un espace circonscrit, spécifique, relativement clos sur lui-même. Elle se définit comme une activité autonome, pourvue de ses propres règles de production, modes de reconnaissance et structure de décision.<sup>7</sup>

C'est cette nature complexe, basée sur un réseau de relations plus ou moins organique, qui permet à toute institution d'influer sur la marche de la société en général. Ainsi, en proposant des modèles et des instruments d'apprentissage, l'institution littéraire devient un système socialisateur, fortement idéalisé. À cet effet, elle joue le rôle d'encadrement social des textes et des agents du circuit littéraire.

---

<sup>6</sup>J. Dubois, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes » *Op.cit.*, p. 306.

<sup>7</sup> J. Dubois, *Ibid.*, p. 305.

En somme, faut-il le rappeler, une institution se caractérise par ses pratiques, son pouvoir et son idéologie. Pour Jacques Dubois, elle permet en effet principalement d'« assurer la socialisation des individus par l'imposition de systèmes de normes et valeurs »<sup>8</sup>. Pour sa part, l'institution littéraire est dotée d'une fonction sociale en tant qu'objet d'enseignement. C'est pourquoi, selon Dubois, « la société lui impose de se soumettre à un certain nombre d'instances et de lois qui canalisent et déterminent l'action des écrivains, c'est-à-dire leurs écritures »<sup>9</sup>. Cela confère ainsi une signification sociale aux œuvres produites qui, « postulant la liberté désirante et agissante du sujet, voile l'emprise des déterminations sociales et des processus de conditionnement »<sup>10</sup>, comme l'indique Jacques Dubois.

Sans minimiser cet aspect, André Belleau insiste quant à lui sur l'inverse, c'est-à-dire la dimension textuelle du fait institutionnel. Pour lui, celle-ci a une fonction régulatrice en rapport au langage, au discours, et à la norme, car tout choix est encadré par l'institution. En prenant l'exemple de la littérature québécoise, Belleau affirme que celle-ci est traversée par deux codes, le code français et le code québécois, au plan linguistique comme au plan littéraire. Et c'est cette opposition des codes qui donnerait à la littérature québécoise sa spécificité par rapport à la littérature française, mais également par rapport à d'autres champs francophones. Il souligne par ailleurs la présence de l'institution dans le texte, mais aussi la représentation que le texte donne de l'institution dans ce contexte. Ainsi, soulignant le rôle de la littérature dans la transmission de la mémoire et dans la propagation d'une identité et d'une vision du monde propres au Québec, tant au niveau culturel que littéraire, Lucie Robert fait la remarque suivante:

---

<sup>8</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p. 33.

<sup>9</sup> J. Dubois, *Ibid.*, p. 305.

<sup>10</sup>J. Dubois, *Ibid.*, p. 292.

La désignation d'une littérature en objet d'études et de savoir sert d'abord à créer une mémoire, et cette mémoire servira de fondement dans l'élaboration d'une norme d'écriture à imposer ou à transmettre aux générations à venir, une norme qui soit enfin nationale. La nature de cette norme est un des enjeux les plus importants de l'histoire littéraire du Québec.<sup>11</sup>

L'institution littéraire se fait donc génératrice de normes qu'elle permet en même temps de protéger et de transmettre pour assurer sa pérennité. Elle fonctionne comme un relais, une médiation entre le discours social et le texte littéraire. De fait, la littérature, à beaucoup d'égards, est une pratique sociale comparable aux autres : elle est production, et ses produits prennent forme dans des conditions de vie collective, avec des procédures d'admission, des stratégies de carrière et des rapports de pouvoir. Cependant, avant d'en arriver à ce stade, on assiste à la mise en place de tout un processus de reconnaissance et de légitimation à travers différents moyens adossés à l'idéologie que toute institution véhicule. C'est pourquoi une analyse du rapport à l'idéologie permet notamment de mieux saisir cette nature complexe de l'institution de manière générale et de l'institution littéraire en particulier.

---

<sup>11</sup> L. Robert, *Op.cit.*, p. 70.

## B. Le rapport de l'institution littéraire à l'idéologie

Toute institution de manière générale, et celle littéraire particulièrement, entretient des liens étroits et complexes avec l'idéologie, en ce qu'elle est productrice d'idéologie et se nourrit d'elle en la vulgarisant à travers ses différents canaux. À cet effet, la littérature, qui est elle-même le produit de l'institution, demeure souvent l'instrument de l'idéologie dominante. Aussi chaque texte littéraire se définira-t-il par sa manière d'intégrer et de traiter l'idéologique. Ce qui fait dire à Jacques Dubois, parlant de l'idéologie dans les textes, que « cette superstructure joue un rôle essentiel lorsqu'il s'agit de cerner [...] certains pôles médiateurs ou de discerner les stéréotypes sur fond desquels s'élaborent les textes »<sup>12</sup>. Ainsi, toute lecture d'un texte littéraire doit inscrire cette dimension afin de bien le cerner.

Pour Louis Althusser et son groupe de recherche sur l'idéologie dans le fait littéraire, « l'idéologie est alors le système des idées, des représentations qui domine l'esprit d'un homme ou d'un groupe social »<sup>13</sup>. Dans sa démarche, il part du principe qu'« il n'est de pratique que par et sous une idéologie [...] »<sup>14</sup>. Mais telle que la définit Althusser, l'idéologie n'est pas un concept stable et établi une fois pour toutes, en ce sens qu'elle concentre à la fois toute la charge stratégique de la démarche, de ses réorientations et de son élargissement progressif. Jean Baechler abonde dans le même sens:

L'idéologie est l'ensemble des représentations mentales qui apparaissent dès lors que les hommes nouent entre eux des liens. Les

---

<sup>12</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p. 295.

<sup>13</sup> Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche », *La Pensée*, n° 151, juin 1970, dans Louis Althusser, *Positions* (1964-1975), Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 34.

<sup>14</sup>L. Althusser *Op.cit.*, p. 45.



mythes, les religions, les principes éthiques, les us et les coutumes, les programmes politiques sont, dans cette acception, des idéologies.<sup>15</sup>

Ces représentations mentales sont elles-mêmes façonnées par la vision du monde dominante. Ainsi, l'idéologie se trouve au cœur de l'institution littéraire dont émanent les textes.

Mais lorsqu'on l'appréhende en tant que fait d'appareil, l'institution littéraire apparaît comme un système externe principalement constitué de l'avant et du hors texte. En tout état de cause, on note que l'institutionnalisation de la littérature, en France notamment, correspond à un nouveau mode de production et de consommation propre au système capitaliste et bourgeois, c'est-à-dire la mise en avant des biens symboliques et/ ou culturels. Dans ce sens, Pierre Bourdieu a mis en exergue l'importance des déterminismes sociaux dans l'accession aux biens dits symboliques et culturels.

Pour Bourdieu, l'acquisition de ces biens symboliques ou culturels est liée à ce qu'il appelle *habitus*, qui se définit comme l'ensemble des catégories d'appréhension et de perception du monde gouvernant l'action pratique du sujet. Cet *habitus* constitue certes une matrice de comportements qui favorise la reproduction sociale, et donc un certain déterminisme social (actions ou réactions et devenir du sujet), mais il possède également la caractéristique de prendre appui sur les individus eux-mêmes dans les différents aspects de leurs existences. C'est pourquoi, note-t-il, c'est l'*habitus* qui détermine l'insertion et la trajectoire du sujet à l'intérieur de l'univers social, et articule ses représentations, ses atouts et ses valeurs. C'est la raison pour laquelle toute stratégie, toute prise de position, c'est-à-dire toute intervention orientée vers une fin, en fonction

---

<sup>15</sup> Jean Baechler, *Qu'est-ce que l'idéologie?*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 18-19.

d'intérêts à satisfaire et d'enjeux à accomplir, résulte selon Bourdieu d'une relation qui serait inconsciente entre l'*habitus* et le champ dans lequel évolue le sujet concerné. Le fonctionnement de l'institution reflète cet état de fait que les acteurs acceptent entre eux de manière tacite ou non, parce que justement dépendants de l'*habitus*.

Il faudrait toutefois ajouter ici qu'une institution, quelle qu'elle soit, supporte mal la concurrence d'autres institutions, et s'affirme toujours de façon hégémonique. Ainsi, il peut arriver qu'en s'insurgeant contre la domination d'autres institutions de même nature, elle se développe en éliminant celles qui sont les plus faibles ; c'est ce qu'évoque Robert Yergeau dans le cadre de la constitution de l'institution littéraire québécoise :

[...] la constitution d'une institution littéraire québécoise qui, d'une part, phagocyte les productions littéraires des francophones dits hors Québec et qui, d'autre part, tente d'assurer son hégémonie eu égard à l'institution française.<sup>16</sup>

Entre sa volonté de s'affirmer en tant qu'institution autonome et une attitude hégémonique à l'égard des littératures de langue française hors du Québec, l'institution littéraire québécoise s'est ainsi fait son chemin pour assurer sa pérennité.

Force est donc de constater qu'il y a une grande ambiguïté dans les relations qu'entretiennent les acteurs institutionnels entre eux. Chaque institution cherche en fait à s'imposer comme acteur principal quitte à éliminer ses concurrents, tout en dénonçant toute agression de l'extérieur. Ce paradoxe est souligné par François Paré<sup>17</sup> dans son analyse du rapport des institutions dites de la périphérie issues de micro-cultures et celles que l'on appelle le centre (donc de la culture dominante). Ainsi, il qualifie d'autoréférentialité le fait que les micro-cultures montrent une volonté de se doter d'une

<sup>16</sup> Robert Yergeau, *À tout prix, les prix littéraires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 9-10.

<sup>17</sup> François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Éditions Le Nordir, 1992.

institution qui leur soit propre, tout en cherchant la reconnaissance dans les institutions dominantes. Analysant notamment le rapport entre l'institution littéraire française et celle québécoise d'une part, et celui entre l'institution québécoise et les littératures de langue française hors Québec d'autre part, François Paré affirme :

[...] le désir est toujours grand au Québec, au Canada français et dans toutes les cultures minoritaires, de chercher la consécration au sein de l'institution ou des institutions dominantes. C'est un réflexe naturel. Ce succès (en France, dans le cas du Québec ; au Québec, dans le cas des littératures francophones hors Québec) ne signifie pas seulement la reconnaissance de l'institution littéraire marginale comme productrice (après tout) d'œuvres de valeur [...], mais cette reconnaissance est aussi un signe d'intelligibilité, d'accueil des œuvres marginales dans le sens.<sup>18</sup>

Cette reconnaissance recherchée, et obtenue dans certains cas, sera déterminante dans l'accueil des œuvres à la fois dans le champ littéraire et dans sa vulgarisation en dehors de celui-ci. Ainsi, le succès d'une œuvre littéraire émanera aussi bien de l'institution dont elle dépend que de ses rapports avec l'idéologie dominante.

Aussi, le texte littéraire porte les marques de la position de son auteur dans le champ institutionnel à travers des indices textuels ou extratextuels. Car la littérature peut refléter une idéologie comme elle peut être aussi bien reflétée par celle-ci. On comprend mieux la dépendance mutuelle lorsqu'on sait qu'en consacrant une œuvre, l'institution s'attend en retour à sa propre consécration et à la propagation de son idéologie. En effet, une institution qui décerne un prix impose une vision et une lecture possible du monde ; et plus cette vision gagnera du terrain par le biais du livre primé, plus celui-ci contribuera à la renforcer.

---

<sup>18</sup> F. Paré, *Op.cit.*, p. 88.

Pour Jacques Dubois, « l'écrivain qui entre dans le champ littéraire et dans son jeu concurrentiel est contraint de faire dépendre sa stratégie d'émergence de la relation qui s'établit entre son capital socio-culturel et l'ensemble structuré des positions dans le champ [...] »<sup>19</sup>. C'est donc l'écrivain qui, somme toute, s'ajuste en fonction de la configuration du champ dont il fait partie ou voudrait faire partie. Mais cette stratégie d'ajustement de l'écrivain ou de tout auteur agent, peut s'inscrire notamment en termes d'adhésion ou de rejet vis-à-vis des normes institutionnelles édictées à l'intérieur de l'institution, laquelle n'assure sa clôture et sa professionnalisation qu'en prenant appui sur un certain nombre d'appareils qui, à leur tour, garantissent son bon fonctionnement. Alors quelles sont précisément ces conditions de fonctionnement d'une institution, et de l'institution littéraire particulièrement ?

### **C. Les conditions de fonctionnement de l'institution littéraire**

L'institution littéraire et son émergence en tant que champ autonome présente donc des caractéristiques complexes qui relèvent de sa nature même. Les conditions de fonctionnement reflètent le plus souvent cette complexité. Pour Lucie Robert, la reconnaissance sociale de l'écriture et la professionnalisation du métier d'écrivain sont entre autres les conditions d'émergence et d'autonomie de l'institution littéraire. Cette reconnaissance participe à la création de l'espace dans lequel se déploieront les œuvres littéraires. La reconnaissance suppose aussi la prise en compte d'un ensemble de

---

<sup>19</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p. 50.

pratiques d'écriture et de discours qui s'inscrivent dans la durée et dans un milieu qui favorise tant la production des textes que leur lecture.

De même, la mise en place de l'institution littéraire se fait par une sélection pour déterminer les contours du fait littéraire. C'est l'institution qui dit ce qui relève de la littérature et ce qui ne la fait pas à travers un processus de classification. Car, en tant que système, l'institution littéraire a un fonctionnement qui « implique un ordre qui est à la fois classement et hiérarchie<sup>20</sup> » en rapport à ses critères de valeurs et de classification. La sélection permet ainsi à l'institution de mettre en avant ses représentants qui, en retour, participent à son rayonnement à travers leurs prises de position en public comme dans les milieux spécialisés.

Lucie Robert met également l'accent sur l'importance de la dimension sélective dans le processus conduisant à l'autonomisation du fait littéraire par rapport à d'autres sphères tel que l'indiquent les propos ci-après:

La littérature se détermine ainsi un espace propre qui reflète une définition fondée sur une pratique de sélection. [...] On constate également que l'institution du littéraire suppose la spécification de certaines pratiques. Ainsi en est-il notamment de la définition des genres, de l'identification des mouvements et des écoles, de l'apparition d'une édition spécifiquement littéraire.<sup>21</sup>

Cette autonomisation du fait littéraire par rapport à d'autres domaines sociaux se fait avec la formation d'un cadre et d'un milieu propices à cet effet. Dans ce sens, c'est d'abord la naissance de la critique littéraire qui est la première manifestation de l'émergence d'un corps de spécialistes. Et ce sont ces derniers qui réduisent le champ littéraire aux œuvres de fiction et à l'écriture poétique par exemple, en excluant d'autres formes d'écriture.

---

<sup>20</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p. 39.

<sup>21</sup> L. Robert, *Op.cit.*, p. 68.

À ce titre, Lucie Robert donne l'exemple de la constitution du champ littéraire québécois en littérature nationale distincte. Selon elle, le processus par lequel cette littérature a atteint son autonomie et sa légitimité a fait ressortir deux dimensions importantes, à savoir la dimension esthétique et la dimension nationale. L'aspect esthétique de ce processus a mis en évidence la constitution d'un corpus national attaché à l'identité collective dont les marques sont repérables dans les textes. Quant à la dimension nationale, elle insiste sur la nécessité d'une autonomie linguistique et d'institutions pour supporter cette autonomisation. Pour ce faire, les défenseurs de l'autonomisation de l'institution littéraire québécoise affirment volontiers que c'est l'« usage spécifique de la langue française au Québec qui justifie la constitution d'un corpus littéraire autonome<sup>22</sup> ». Car, la langue étant par essence porteuse de culture et de vision du monde, toute littérature fondée sur elle doit avoir en arrière plan, et par conséquent la construction identitaire comme un objectif à atteindre.

Pierre Bourdieu également<sup>23</sup> décrit l'émergence de l'institution littéraire en prenant l'exemple du champ littéraire français, à travers ce que la critique littéraire et sociologique appelle la théorie des champs. Ici deux facteurs caractérisent notamment ce que Pierre Bourdieu considère comme un champ, à savoir le fonctionnement, et les limites et les règles de celui-ci. Toute institution constituée adopte en effet ses propres modes de fonctionnement que ses différents acteurs doivent connaître et assimiler complètement. Le champ apparaît, selon Pierre Bourdieu, comme un espace de concurrence dans lequel s'affrontent, en vue d'acquérir un profit matériel et/ou

---

<sup>22</sup> L. Robert, *Op.cit.*, p. 70.

<sup>23</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

symbolique, des producteurs dont les positions dépendent à la fois de leurs dispositions initiales et de la pertinence de leurs prises de position.

Étudiant l'institution littéraire française dans ses conditions d'émergence et d'autonomie, Bourdieu affirme que celle-ci, sous sa forme actuelle, est le résultat d'un long et difficile processus d'autonomisation:

Les contraintes inhérentes à l'appartenance au champ du pouvoir s'exercent aussi sur le champ littéraire à la faveur des échanges qui s'établissent entre les puissants, pour la plupart des parvenus en quête de légitimité, et les plus conformistes ou les plus consacrés des écrivains, notamment au travers de l'univers subtilement hiérarchisé des salons.<sup>24</sup>

Car selon lui, le champ littéraire français au 19<sup>e</sup> siècle était sous une subordination structurale et dans une hiérarchisation que personne n'avait envie de mettre en cause en raison des profits en jeu et de la notoriété qui en découlent. Autrement dit, le champ littéraire était sous une forte domination du pouvoir politique et économique qui se déploie pour garder cette influence. Le poids de l'argent pour la production et la diffusion des biens dits symboliques ou culturels était tel que la position des auteurs dans le champ en dépendait ; c'est ce qui conditionnait également l'accessibilité ou non de leurs œuvres, et par conséquent de leurs propres parcours dans le champ. Car d'une part le marché exerçait des contraintes sur les entreprises littéraires à travers l'édition, la diffusion et la légitimation des œuvres, et d'autre part le fonctionnement des salons fondés sur les affinités avec la haute société, était une sorte de pression constante sur les écrivains. Ainsi, pour le 19<sup>e</sup> siècle français, le sociologue affirme :

en l'absence de véritables instances spécifiques de consécration [...], les instances politiques et les membres de la famille impériale exercent une

---

<sup>24</sup> P. Bourdieu, *Op.cit.*, p. 79.

emprise directe sur le champ littéraire et artistique, non seulement par les sanctions qui frappent les journaux et autres publications (procès, censure, etc.), mais aussi par l'intermédiaire des profits matériels ou symboliques qu'ils sont en mesure de distribuer.<sup>25</sup>

Ce sont donc, ici, les instances - politiques, économiques ou religieuses- liées à l'institution qui donnent à la littérature (les œuvres littéraires notamment) la légitimité nécessaire dans la société. Car l'institution littéraire a également une influence importante sur la reproduction des rapports sociaux qui transparaissent dans les textes, en jouant un rôle majeur à l'intérieur de ces rapports qu'elle conditionne.

En tout état de cause, la soumission du champ littéraire au champ politique a eu comme conséquence la consécration de ceux ou celles qui étaient proches du pouvoir, et les conformistes qui avaient acquis leur notoriété à travers les salons, dans le cas de l'institution littéraire française. Ainsi, les détenteurs du pouvoir politique imposent leurs points de vue aux écrivains dont la survie dans le champ dépend d'eux, et s'approprient en même temps les moyens de consécration et de légitimation de la production artistique ou littéraire tels que la presse littéraire, les salons ou d'autres lieux de diffusion. Ce qui explique le vacillement des écrivains dans le champ politique, en ce sens, que selon le pôle du champ en position de force, ils peuvent être dits de gauche ou de droite. Ainsi, constate Bourdieu, « lorsque, dans les dernières années de la monarchie de Juillet, le centre de gravité du champ se déplace vers la gauche, on observe un glissement généralisé vers 'l'art social' et les idées socialistes »<sup>26</sup>. Alors qu'à l'inverse, sous le second Empire, on note un tout autre positionnement dans le champ politique.

---

<sup>25</sup> P. Bourdieu, *Op.cit.*, p. 78.

<sup>26</sup> P. Bourdieu, *Op.cit.*, p. 89.



Dès lors, la quête de l'autonomie s'inscrit dans un double processus de rupture et d'appropriation des instruments de diffusion et de légitimation des biens symboliques. Le processus de rupture vis-à-vis de la société bourgeoise s'est fait à travers une revendication du droit de définir les principes de la légitimité. La rupture avec les dominants devient en soi un principe d'existence et de fonctionnement du champ littéraire en voie de constitution. Quant à la lutte pour l'appropriation des instruments de diffusion et de légitimation des biens symboliques, elle ne s'est pas faite sans heurt. Il a fallu refuser « de se régler sur les attentes du public, de les suivre ou de les devancer »<sup>27</sup>, et s'affirmer d'abord et avant tout comme des artistes qui n'ont de compte à rendre à personne, tout en prenant en compte les faits de société qu'ils peuvent magnifier ou dénoncer à l'occasion. La dimension littéraire et artistique s'affirme ainsi comme étant celle qui prime sur toute autre considération dans la production des œuvres. Cela est valable également dans la constitution et la différenciation des genres littéraires et/ou artistiques, ce qui renforce l'autonomie du champ : « D'une part, à mesure que le champ gagne en autonomie et impose sa logique propre, ces genres se distinguent aussi, et de plus en plus nettement, en fonction du crédit proprement symbolique qu'ils détiennent [...] »<sup>28</sup>. L'œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, s'apprécie dès lors en fonction de sa valeur et de sa portée symboliques auprès des acteurs du champ et de la société.

Toutefois, la différenciation des genres au fil du temps s'accompagne d'un processus d'unification du champ littéraire lui-même. L'unification qui accompagne l'autonomie du champ se fait en même temps que la hiérarchisation à l'intérieur même de celui-ci. Car en effet, selon Bourdieu, l'autonomisation de la littérature a pour but premier

---

<sup>27</sup> P. Bourdieu, *Ibid.*, p. 118.

<sup>28</sup> P. Bourdieu, *Ibid.*, p. 168.

de réaliser ses conditions de production, de diffusion et de légitimation. Il affirmera, pour souligner ce double mouvement d'unification et de différenciation, ce qui suit :

Dès lors, le champ littéraire unifié tend à s'organiser selon deux principes de différenciation indépendants et hiérarchisés : l'opposition principale, entre la production pure, destinée à un marché restreint aux producteurs, et la grande production, orientée vers la satisfaction des attentes du grand public, reproduit la rupture fondatrice avec l'ordre économique, qui est un principe du champ de production restreinte.<sup>29</sup>

C'est ce hiatus entre la production pure et la grande production qui donne au champ à la fois sa dimension interne, celle qui lui permet de réfléchir sur lui-même, et celle externe qui le pousse à prendre en compte l'horizon d'attente. C'est la raison pour laquelle la prise en compte du fait social est un facteur déterminant pour la survie du champ.

En réalité, la théorie du champ répond à une conception du social qui consiste à considérer celui-ci comme un espace à la fois extérieur et intérieur au sujet. Selon Pierre Bourdieu en effet, il y a deux modes d'existence du social : un mode d'existence extérieur lié à l'inégale distribution des ressources et des capacités d'accès à ces ressources (qu'elles soient sociales, scolaires, économiques, ou culturelles), et le mode d'existence intérieur lié à l'incorporation par le sujet social, sous forme de schèmes mentaux et corporels, de ses conditions d'existence objective. Ce qui veut dire, pour Pierre Bourdieu, que la société est autant en nous sous forme de vision sociale du monde en déterminant notre position, qu'autour de nous en tant qu'ensemble de structures, de hiérarchies, ou de classes. L'individu n'est donc pas isolé et ses actions sont conditionnées par son environnement.

---

<sup>29</sup> P. Bourdieu, *Op.cit.*, p. 175.

Ainsi, en termes de référence et d'identité, un individu -un écrivain dans le cas qui nous concerne- se définirait essentiellement par son appartenance à une classe ou un groupe (ethnique, religieux, social, etc.). Cet esprit de corps est assez important dans le positionnement des acteurs du champ. Ce qui fait qu'à l'intérieur du champ littéraire, les acteurs – les écrivains et leurs œuvres surtout- dépendent tout d'abord de l'institution, notamment de ses instances de légitimation et de consécration, comme le constate Jacques Dubois :

Ces instances, par ailleurs bien connues, sont le dispositif éditorial, la critique, les jurys et académies, l'enseignement littéraire, sans parler des cénacles, salons et revues. Les quatre instances principales s'étagent sur le parcours que suivent les œuvres dans leur accès progressif à la notoriété et soumettent celles-ci aux épreuves successives de *la sélection, la reconnaissance, la consécration et la conservation*.<sup>30</sup>

Ce parcours à l'intérieur du champ confère aux différents acteurs une identité groupale qui émane notamment de leur appartenance commune à un même champ, lequel a ses frontières permettant l'entrée ou non de nouveaux aspirants. Pour le sociologue, en fait, tout champ suppose une certaine clôture, et donc exige des conditions d'entrée. Ce mode de fonctionnement est surtout lié au fait que l'institution a une fonction organisatrice très importante selon Jacques Dubois. Car une institution c'est d'abord un mode d'organisation qui intègre ses membres au système, et assure leurs besoins.

Dans ce sens, l'institution littéraire dispose d'une base matérielle qui assure son existence et lui permet d'agir pour accomplir ce dont elle a besoin de manière autarcique. Parmi les nombreux moyens dont dispose l'institution littéraire, on peut noter précisément les prix littéraires tels que le Goncourt, le Femina, le Médicis ou le Renaudot dans le

---

<sup>30</sup> J. Dubois, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », *Op.cit.*, p. 306.

contexte français ; les Prix du Gouverneur général, les prix littéraires Radio-Canada au Canada ; ou le Grand prix littéraire Archambault au Québec, pour ne prendre que ces exemples. En plus des prix littéraires, les enjeux et ces intérêts pour lesquels les acteurs sont mis en concurrence pourraient être des consécration diverses, allant des postes dans des maisons d'édition à ceux dans de grandes revues, ou des fauteuils d'académie, etc. Ainsi, l'institution littéraire distribue à ses membres les plus en vue des récompenses de toutes sortes, en poussant de facto les autres vers la marge, et parfois dans l'anonymat le plus complet.

Robert Yergeau définit le prix littéraire en indexant à la fois son caractère inclusif et exclusif vis-à-vis de ceux et celles qui en seront les bénéficiaires ou qui en seront privés:

Un prix littéraire est une prise de position symbolique qui ne peut se comprendre sans le « conformisme logique » qui dominait à l'époque du prix. [...]. Un prix porte toujours trace de cet accord possible. Consensuel, il représente un état de la vitrine institutionnelle : l'institution exhibe ses plus beaux spécimens, ceux qui, le temps d'une saison, confortent l'image qu'elle veut se donner. La nature même des prix littéraires (un coup de force symbolique que tente d'imposer, avec plus ou moins de réussite, un appareil institutionnel) appelle tantôt l'adhésion, tantôt les lazzis, tantôt l'hostilité avouée.<sup>31</sup>

Les prix littéraires apparaissent ici comme une des nombreuses manifestations institutionnelles qui participent au fonctionnement et au rayonnement de la dite institution. L'analyse du phénomène institutionnel des prix littéraires révèle un lien étroit entre les enjeux culturels et idéologiques et la volonté hégémonique de l'institution elle-même. Car les prix permettent de manière subreptice de fidéliser les lauréats et d'attirer de nouveaux agents.

---

<sup>31</sup> R. Yergeau, *Idem*, p. 13-14.

En usant pleinement de son pouvoir d'imposition et de légitimation à travers les prix et autres moyens de consécration, l'institution contribue dès lors à la formation d'un groupe et par ricochet, d'une identité littéraire en la renforçant ou en la confirmant, et permet aux lauréats d'acquérir une certaine renommée tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du champ. C'est ce mode de fonctionnement, basé sur les récompenses et les consécrations venant de l'institution, qui garantit l'autonomie du champ, lequel agit sur le comportement de ses acteurs. Mais ce déterminisme social qui conditionne le comportement des acteurs réduit considérablement leur indépendance à l'intérieur tout comme à l'extérieur du champ.

Ainsi, pour un agent du champ, son capital social et culturel, ses options de départ et sa trajectoire seront médiés par la structure du champ telle qu'elle se présente à tel ou tel autre moment de son histoire. Les modalités de production des œuvres elles-mêmes peuvent être liées à cette médiation du champ. Mais, il faut en convenir, si le fait social caractérisé par son extériorité et son pouvoir coercitif peut s'imposer aux individus pris isolément, son poids se définit autrement par le fait même de la clôture du champ. Car ce dernier se fonde sur un système de relations qui suppose un code de comportement ou d'action et une règle du jeu que les acteurs maîtrisent, et des enjeux et des intérêts partagés par l'ensemble des agents. Cette forme de solidarité entre les acteurs du champ vis-à-vis de l'extérieur consolide la formation du groupe.

Même si la littérature n'est pas une activité indéterminée, elle ne peut cependant pas être réduite à des déterminations sociales, politiques ou économiques extérieures, car elle a ses propres lois et ses enjeux spécifiques indépendants des contraintes extérieures. En effet, le champ littéraire se présente indéniablement comme un lieu de concurrence et

de rivalités en vue d'occuper les différentes positions qui le constituent afin de gagner en respectabilité professionnelle, ainsi que les signes divers de reconnaissance et de légitimité. De ce fait, dans le champ, ceux qui occupent des positions dominantes et des postes de décision ou de pouvoir dans les instances de légitimation (les groupes, les écoles, les revues, les salons, les comités éditoriaux, etc.) se battent pour ne pas perdre leurs privilèges, alors que les nouveaux entrants n'ont d'autres choix que celle de la déviance et de la différenciation pour se faire une place. Ce principe d'opposition est la base de l'évolution de tout champ, et en l'occurrence du champ littéraire qui nous concerne ici. Mais cette concurrence interne ne détermine pas à elle seule l'évolution subséquente du champ et la position de ses membres. La position morale, esthétique et ontologique de l'individu, pour résister à toute hégémonie externe, participent aussi à l'évolution du champ.

L'analyse de la spécificité du champ littéraire francophone qui se caractérise par sa spécificité nous permettra de voir dans quelle mesure le positionnement de l'écrivain dans ce champ littéraire et institutionnel peut déterminer la fortune de l'œuvre et de l'aura de l'auteur.

## **II. Les spécificités du champ littéraire francophone**

Pour définir les spécificités du champ littéraire francophone en tant que champ constitué, on prendra en compte ses particularités à travers sa genèse historique singulière et son rapport à la francophonie institutionnelle, de même que ses conditions de fonctionnement liées à ces déterminants. Il s'agira d'analyser surtout les conditions de

« naissance » ou d'émergence du champ littéraire francophone, les termes de son autonomisation par rapport à l'institution littéraire française et les caractéristiques de son statut d'institution, afin de pouvoir indiquer en quoi ce champ crée un cadre qui influe sur l'écrivain.

### **A. La genèse historique de la francophonie institutionnelle**

Un bref rappel historique s'impose ici afin de remonter aux sources de ce que l'on appelle aujourd'hui la « francophonie politique ». Pour cela, il est nécessaire à notre avis de bien répondre à cette question primordiale: qu'est-ce que la francophonie ? Le mot « francophonie » en soi est à utiliser avec précaution, tant il recouvre plusieurs acceptions.

L'origine du mot « francophonie » a été attribuée au géographe français Onésime Reclus en 1880, qui l'avait retenu pour désigner la communauté de langue. Mais le concept était alors étroitement lié à l'idéologie coloniale en vigueur à l'époque en France. Aussi la promotion du concept à la fin du 19<sup>e</sup> siècle se développe-t-elle parallèlement à l'élaboration d'une philosophie de la colonisation largement teintée de racisme. Grand promoteur de l'école au service d'une France républicaine et laïque, Jules Ferry déclarait en 1885 au cours des débats au Sénat français à propos de la mission civilisatrice de la colonisation : « Les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures, droit qui est un devoir, celui de civiliser les races inférieures »<sup>32</sup>. La race supérieure était évidemment dans son esprit la France métropolitaine. Une des voies pour atteindre cet

---

<sup>32</sup> Propos tenus au cours des débats du 28 au 30 juillet 1885.

objectif consistait dès lors à étendre sa langue et sa civilisation aux peuples colonisés. C'est dans un tel contexte que naît le principe de la « francophonie » dans ses premières formulations.

Dans son évolution, le principe finira par prendre une acception autre, suivant son emploi au Québec où il désigne une tradition émancipatrice à l'égard de la tutelle anglophone ; il est ainsi devenu la quête d'identité d'un peuple qui a retrouvé dans l'utilisation du français une façon d'affirmer sa spécificité dans un environnement principalement anglophone. Au Maghreb par contre, il devient de fait porteur, par exemple, d'une connotation politique négative pour désigner alors une forme de néocolonialisme de la part de la France pour maintenir sous sa tutelle les États nouvellement indépendants ; d'où le refus notamment de l'Algérie de faire partie de l'organisation officielle de la Francophonie. Au demeurant, la dimension politique de la francophonie, devenue une institution regroupant les pays ayant en partage la langue française, ne fait plus de doute aujourd'hui.

En effet, la naissance de la francophonie comme une institution remonte à 1901, l'année où, au Québec, une rencontre sur la langue française contribuait à la création de la première association francophone, la « Société du parler français ». C'est ce premier noyau qui créera le Conseil de la vie française en Amérique, en 1952, Conseil dont le but était de promouvoir l'unité des francophones d'Amérique malgré leurs situations diverses. La même année, l'« Association internationale des journalistes de la presse de langue française » voyait le jour à Paris afin de veiller à la sauvegarde de la langue qui leur sert d'outil de travail et de communication. Puis en 1961, l'AUFELF ou l'« Association des universités partiellement ou entièrement de langue française » voit le



jour avec, en 1970, la naissance de l'ACCT ou l'« Agence de coopération culturelle et technique ». Mais le premier sommet officiel de la Francophonie n'aura lieu qu'en 1986 sous la présidence de François Mitterrand, avec pour but de réfléchir sur l'approche de la Francophonie institutionnelle et sur des modalités de coopération entre ses membres.

Aujourd'hui, la Francophonie institutionnelle est une réalité politique qui met en avant la diversité culturelle pour faire face à la mondialisation. Quant à la francophonie littéraire, étroitement liée à la francophonie institutionnelle, elle s'est constituée sur le plan géographique sur les ruines de l'empire colonial français, et s'est autonomisée en principe vis-à-vis du centre parisien sur le plan institutionnel à travers une production littéraire et un discours critique spécifique qui lui sont propres. Ce lien presque consanguin entre la francophonie littéraire et la francophonie institutionnelle, avec toute la charge historique que comporte cette dernière, se reflète souvent dans la spécificité des textes, et dans leur appréhension critique.

## **B. Les conditions d'émergence du champ littéraire francophone**

La constitution d'un champ, en particulier d'un champ littéraire reconnu comme tel, est toujours un processus long et complexe. Cette assertion est particulièrement vraie dans le contexte des littératures francophones, en ce sens que celles-ci ont connu plusieurs phases successives dans leur développement. Ainsi Auguste Viatte indique que le développement des littératures francophones s'est fait en trois phases : l'exotisme, c'est-à-dire la littérature des voyageurs ; la littérature coloniale qui véhicule la vision occidentale de l'Afrique, et l'étape où les écrivains indigènes disent leurs visions sur eux-

mêmes. Auguste Viatte note surtout une identité des phases de développement dans les différentes aires francophones, avec une plus grande affirmation de leur individualité/spécificité, et le lien étroit qu'elles tissent avec Paris.

Michel Tétu, quant à lui, distingue d'autres étapes : le temps de l'imitation, le temps du régionalisme qui symbolise l'enracinement dans le sol natal (littératures nationales), la génération de l'impossible synthèse, et la génération de la rupture qui a permis la constitution de nouvelles littératures. De la même manière, dans une tentative de périodisation de la littérature africaine, Jacques Chevrier procède à un découpage en trois étapes : une première période correspondant à l'époque de la colonisation, une deuxième période correspondant aux indépendances africaines, et une dernière étape durant laquelle l'écrivain prend sa distance vis-à-vis du pouvoir politique. Mais cette typologie de Jacques Chevrier est contestée par Jean- Claude Blachère qui récuse les critères mis en avant par Chevrier. Blachère considère la pratique scripturaire comme étant le critère le plus pertinent pour classer les écrivains francophones.

Avec un propos qui se situe dans les années 1980, Sewenou Dabla<sup>33</sup> propose une périodisation basée sur les différentes générations d'écrivains : la première génération est celle des précurseurs comme Bakary Diallo (*Force Bonté*, 1926), Paul Hazoumé, (*Doguiçimi*, 1938) ; la seconde est celle de la Négritude par exemple ; et la troisième celle d'après les Indépendances à l'image d'Amadou Kourouma, (*Les Soleils des Indépendances*, 1970) et de Yambo Ouologuem, (*Le Devoir de violence*, 1968). Si la première génération s'évertuait à reconstruire la véritable image de l'Afrique en contestant les thèses colonialistes, la seconde apporte une métamorphose dans

---

<sup>33</sup> Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

l'esthétique romanesque ; selon Dabla, « dans le schéma historique tracé par les premiers romans, une rupture s'opère ainsi, qui se révèle à travers une importante diversification typologique et l'avènement de nouveaux auteurs, inconnus auparavant »<sup>34</sup>. Ce second souffle se traduit par l'exploration de nouvelles voies autant sur le plan thématique que formel.

En effet, les mutations esthétiques dont fait preuve la pratique scripturale francophone constitue une particularité de cette génération qui a succédé à la première. Ainsi, « la modernité thématique s'associe au renouvellement esthétique »<sup>35</sup>, remarque Séwanou Dabla. Mais pour Michel Beniamino ces mutations s'expliquent par le fait que « le champ littéraire est en effet un polysystème structuré par des tendances centrifuges et centripètes ainsi que par les rapports qui s'y établissent entre imitation et novation »<sup>36</sup>. Ces mutations sont donc inhérentes à toute pratique littéraire quelle qu'elle soit.

Bernard Mouralis, pour sa part, met l'accent sur le rapport à l'histoire et au discours colonial dans l'émergence de ces modes d'expression littéraires en Afrique. Il y voit en l'occurrence une réaction face au discours ethnographique produit par le roman colonial. Ainsi, dira-t-il : « Les littératures africaines produites dans les langues européennes naissent à partir du moment où les écrivains manifestent la volonté de substituer leur propre discours à celui que l'Occident tenait sur l'Afrique [...] »<sup>37</sup>. Ces propos soulignent à la fois le passage du texte colonial au texte francophone dans le contexte africain, mais posent également le problème de la délimitation des productions littéraires entre le « roman africain » et le « roman colonial » par exemple.

---

<sup>34</sup> S. Dabla, *Op.cit.*, p. 18.

<sup>35</sup> S. Dabla, *Ibid.*, p. 26.

<sup>36</sup> Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 118.

<sup>37</sup> Bernard Mouralis, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 215.

La prise de parole de la part des écrivains était nécessaire, selon Nora-Alexandra Kazi-Tani, dans la mesure où elle permettait de revaloriser ce qui constitue le fondement et le véhicule d'expression de leurs mondes et de leurs différentes cultures. C'est ce qui lui fait dire que les littératures, notamment celles africaines portent les stigmates de leur contexte de naissance qu'est le contexte colonial: « Nées dans le cadre de la colonisation, les littératures africaines d'expression française portent le sceau d'un double déterminisme : celui de l'institution scolaire de type colonial ou néo-colonial et celui de la culture orale traditionnelle »<sup>38</sup>. On peut ainsi admettre que la naissance du roman francophone africain est liée dans une certaine mesure à l'expression des revendications portées par les premiers intellectuels noirs qui s'opposaient au discours colonial.

En fait, l'Afrique et ses cultures ont toujours été vues par le prisme du discours tenu sur elles par l'Occident à travers une littérature dite « coloniale ». Cette littérature coloniale est considérée en réalité comme une littérature régionale française en ce sens qu'elle se réfère toujours à Paris tout en affirmant sa spécificité. Elle serait en fait une variante exotique de la littérature française. Toutefois, la prise en compte de la littérature coloniale a le mérite de mettre au cœur du débat le contexte idéologique de l'émergence des littératures francophones selon Michel Beniamino, pour qui « la littérature coloniale doit d'abord être comprise comme *une production charnière*, non pas du seul point de vue historique mais surtout parce qu'elle informe sur la problématique des littératures francophones<sup>39</sup> ». Elle permet surtout de comprendre la confrontation des cultures, le problème de leur rencontre et le processus qui a conduit à la prise de parole des écrivains africains francophones.

---

<sup>38</sup> Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral : Afrique noire et Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 27.

<sup>39</sup> M. Beniamino, *Idem*, p. 157.

La littérature coloniale est donc le premier jalon de ce qui deviendra la littérature francophone d’Afrique, du Maghreb ou des Antilles, en ce sens que celle-ci se définit en fonction de plusieurs paramètres tels que la langue française héritée de la colonisation et l’usage qui est fait de cette langue, la fonction référentielle et expressive des textes, et le statut de l’écrivain dont le rôle dans la société et le rapport à l’institution doivent être pris en compte. Cependant, si nous partons du principe que toute littérature véhicule une vision du monde, il est possible alors de lier la naissance de la littérature francophone, notamment celle africaine, maghrébine et antillaise, au refus de se voir définie par l’Autre.

À cet effet, Michel Beniamino propose l’examen du contexte et du moment de naissance des littératures francophones afin d’établir une historiographie plus juste. Pour lui, « l’une des questions importantes que pose l’analyse des littératures francophones est celle de savoir à partir de quel moment il est légitime de parler de l’existence d’une littérature »<sup>40</sup>. Il faudrait alors chercher, d’après lui, ce qu’il appelle l’« œuvre inaugurale » afin de déterminer le moment de rupture ou la naissance d’un nouveau champ avec ses spécificités qui le distingue des champs qui l’ont précédé. Il définit l’« œuvre inaugurale » en ces termes :

Une œuvre inaugurale, dans une perspective critique endogène qui tend souvent à condamner sans nuances l’imitation, est la première œuvre littéraire produite par un autochtone, imprimée localement et portant des traces de son insertion dans un espace spécifique, sa « couleur locale ».<sup>41</sup>

L’œuvre inaugurale introduit donc pour lui une sorte de coupure épistémologique vis-à-vis des œuvres qui l’ont précédée. Ceci est particulièrement vrai dans le cadre des

---

<sup>40</sup> M. Beniamino, *Op.cit.*, p. 98.

<sup>41</sup> M. Beniamino, *Op.cit.*, p. 99.

littératures francophones qui se sont développées à la suite des œuvres ethnographiques (récits et carnets de voyage, compte-rendus sur l’Afrique, etc.) produits par les explorateurs sur les ex-colonies d’Afrique, du Maghreb ou des Antilles. Les différentes dénominations pour désigner ce qui serait appelé plus tard « littératures francophones » montrent les circonstances dans lesquelles émerge ce champ littéraire. Mais il reste que l’œuvre inaugurale périphérique ne s’apprécie qu’en fonction de sa dépendance ou non du centre. C’est pour cette raison, ajoute Beniamino, qu’il faudrait aussi chercher « les modalités et les processus par lesquels une littérature atteint son autonomie, c’est-à-dire quand se constitue un champ littéraire plus ou moins autonome »<sup>42</sup>. Cela suppose que l’on soit attentif au moment où intervient la rupture. Michel Beniamino souligne également que l’un des problèmes des études francophones était le faible intérêt de l’institution universitaire, notamment française, pour ce domaine de recherche, le champ institutionnel étant partagé entre littérature française et littérature générale et comparée.

Michel Beniamino constate aussi, du point de vue institutionnel, une rupture épistémologique à partir des années 1960 où il y a eu un changement d’attitude de la critique envers les littératures des ex-colonies françaises à travers une nouvelle dénomination. Il y a notamment la transformation du vocabulaire critique qui utilise désormais la notion de « francophonie » pour désigner ces formes d’expression venant d’Afrique, du Maghreb ou des Antilles. En effet, dans la décennie qui a vu la plupart des colonies françaises accéder à la souveraineté nationale, le champ littéraire francophone n’est certes pas inexistant au regard des différentes étapes de son émergence, mais il était encore mal constitué ou très peu structuré pour servir de base institutionnelle aux

---

<sup>42</sup> M. Beniamino, *Ibid.*, p. 99.

écrivains francophones en toute liberté de pensée et de ton. Les péripéties qui ont entouré la publication à cette époque du premier roman de l'auteur ivoirien, Ahmadou Kourouma, permettent d'envisager l'état d'esprit des maisons d'édition françaises quant à leur appréciation de ce qui relève de la littérature ou non ; cela nous renvoie au fait que la légitimation des œuvres relève encore des critères du champ littéraire français.

En outre, même si elle ne saurait être réduite à ce seul aspect thématique, force est de constater que toute littérature, celle francophone en particulier, produit un discours socialement marqué. Comme le note Bernard Mouralis, la littérature francophone pourra ainsi être lue, à un moment donné de son histoire, à travers les schèmes oppositionnels du discours et du contre-discours. Car son émergence brise la monotonie de l'instance discursive unique de ce que l'on a appelé le Centre. C'est ce dernier qui définissait en effet la légitimité des pratiques littéraires, qu'elles soient françaises ou francophones. Michel Beniamino abonde dans le même sens en affirmant : « La naissance des littératures francophones peut être pensée comme le passage d'une problématique du centre (le centre comme point de référence de toute activité et norme littéraire) à une problématique de la périphérie »<sup>43</sup>. Le centre correspond, pour les littératures française et francophone, à Paris, où se concentrent les maisons d'édition, les lieux de reconnaissance, les lieux de conservation et d'enseignement. Mais l'importance désormais grandissante du qualificatif « francophone » dans les études littéraires, lesquelles mettent en exergue les qualités intrinsèques des « écritures francophones », contribue à sortir les littératures francophones de la marge en leur assurant une certaine autonomie.

---

<sup>43</sup> M. Beniamino, *Op.cit.*, p. 295.

### **C. Les termes de l'autonomisation du champ littéraire francophone par rapport à l'institution littéraire française**

C'est à travers une analyse des spécificités du champ littéraire francophone que nous envisageons les termes de son autonomisation par rapport au champ littéraire français principalement. En effet, en se référant à la théorie des champs de Pierre Bourdieu<sup>44</sup>, il est possible de déduire que l'évolution du champ littéraire francophone est une conquête progressive orientée vers l'autonomie. Car, selon cette théorie, dès qu'il y a différenciation d'un champ par rapport à un autre, il y a déjà un début d'autonomie. Or, de par ces spécificités, notamment ses perspectives discursives et ses pratiques esthétiques, le champ littéraire francophone se différencie nettement du champ littéraire français dont il dépendait. En quoi consistent donc les spécificités du champ littéraire francophone, au regard de sa dépendance vis-à-vis des institutions françaises? Et surtout, en quoi se fonde son existence ?

La dépendance du champ littéraire francophone vis-à-vis du champ littéraire français, par exemple, semble liée en effet à son contexte d'émergence spécifique et à sa nature même. Une telle spécificité naît, de fait, d'une logique de rupture. Car, c'est d'abord un champ dont la constitution pourrait mettre fin à une double aliénation, à savoir la dépendance des institutions parisiennes, et la soumission aux autorités politiques nouvellement installées à la suite de la décolonisation, notamment dans les anciennes colonies françaises. Une des conséquences de la décolonisation, c'est que le champ

---

<sup>44</sup> Dans *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, P. Bourdieu développe la théorie selon laquelle le monde social serait divisé en champs et cette division serait le résultat de la différenciation des activités sociales. Par conséquent chaque champ, d'après lui, à l'image du champ politique ou du champ littéraire, s'est doté d'une relative autonomie envers la société prise dans son ensemble.



littéraire francophone est réparti sur un espace fragmenté, contrairement au champ littéraire français dont un des critères taxinomiques est sa cohérence géographique et culturelle, comme le constate Florence Paravy:

La langue dans laquelle l'œuvre est écrite, l'identité et le lieu de résidence de l'auteur, les structures éditoriales et institutionnelles qui lui permettent d'exister et de circuler, le public concerné et même bien souvent l'espace géographique interne du texte, font généralement référence à un territoire géographique et culturel commun.<sup>45</sup>

Dans le cas du champ littéraire francophone, hormis la langue française en partage, cette cohérence n'existe pas ou n'est pas si manifeste. Cela se reflète souvent dans l'hésitation qui transparait dans la double graphie du groupe de mots « *littérature francophone ou littératures francophones* ». Alors que le singulier renvoie à un groupe ayant en commun l'usage de la langue française, le pluriel se réfère à la diversité de situations, de cultures et même d'espaces. À cela, il faut ajouter la dimension nationale qui pourrait transparaitre aussi dans les prises de position des écrivains, soit dans leurs œuvres ou dans leurs interventions publiques. Mais, comme le constate Bernard Mouralis, même si les particularités nationales sont repérables dans les thématiques ou dans l'écriture, les écrivains redoutent particulièrement l'utilisation d'un concept *-national-* qui risque de conduire à une lecture quelque peu réductrice de leurs œuvres, ces dernières ayant une portée « universelle ».

En effet, pendant longtemps, les spécialistes ont cherché à dégager la spécificité du champ littéraire francophone en mettant l'accent sur les contenus des œuvres qui seraient des préoccupations « francophones », c'est-à-dire les rapports avec l'ancienne puissance coloniale qu'est la France, et les sociétés traditionnelles dans leurs rapports au

---

<sup>45</sup> Florence Paravy, « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen, *Les champs littéraires africains*, Paris, Editions Karthala, 2001, p. 221.

monde moderne. Cette dimension référentielle était souvent considérée comme l'aspect principal des œuvres francophones au détriment d'autres traits caractéristiques.

Cependant, il nous semble que, au-delà de cette dimension référentielle qui permet la diffusion d'une vision du monde reflétant l'ensemble des espaces géographiques dont il émane, l'aspect linguistique également est au cœur de la question définitoire du champ littéraire francophone. C'est ainsi que souligne le renouveau de la langue française, un renouveau qui passe par les littératures francophones. Il met de l'avant deux faits pour expliquer ce phénomène, à savoir la qualité esthétique des œuvres produites et la mise en cause « de certains présupposés français quant à l'approche des belles lettres »<sup>46</sup>. Ces auteurs francophones, dit-il, renouvellent les images, les rythmes, les vocables et les thématiques littéraires par rapport à la France, et permettent du coup un élargissement de la langue française.

Ainsi s'amorce de manière évidente l'autonomisation des littératures francophones par rapport au champ littéraire français. Mais Paul Aron<sup>47</sup> met en doute l'autonomie du champ francophone, en soulevant notamment les difficultés liées, d'une part, au statut de la langue française usitée dans ces littératures, et d'autre part, aux subventions matérielles par lesquelles ce champ semble lié et soumis aux structures parisiennes. Pour lui, en fait, comme pour sa genèse, l'évolution de la littérature francophone serait étroitement liée à ses rapports à la Métropole.

Toutefois, il n'est pas le seul à prédire un avenir sombre quant à l'avenir des littératures francophones. Si seulement on s'en tenait à ce qu'avait prédit Albert Memmi dans le *Portrait du colonisé* publié en 1957, on pourrait dire que le développement actuel

---

<sup>46</sup> Jean-Marc Moura, « La francophonie littéraire : quelle diversité et quelle cohérence », dans Justin K. Bisanswa et Michel Tétu, *Francophonie au pluriel*, Québec, CIDEF-AFI, 2003, p. 93.

<sup>47</sup> Paul Aron, *Discours social*, vol. 2, no 3-4, 1995.

de ces littératures est surprenant. En effet, Albert Memmi, parlant des littératures des peuples colonisés, pensait qu'elles étaient condamnées d'avance. Pour lui, la mort de la littérature du colonisé est déjà programmée puisque les deux seules perspectives qui s'offrent à lui sont des impasses : soit il y aura tarissement naturel de la littérature du colonisé du fait que les générations futures décideront spontanément d'écrire dans leur langue maternelle qu'elles auront retrouvée après la décolonisation ; mais du fait que ces langues ne soient pas écrites, il y aura un manque de lecteurs ; soit ces auteurs décideront de se fondre dans la littérature métropolitaine et, dans ce cas, ce sera un suicide, car ils cesseront d'exister.

Selon Albert Memmi : « dans les deux perspectives, seule l'échéance différant, la littérature colonisée de langue européenne semble condamnée à mourir jeune »<sup>48</sup>. On le voit bien, Memmi ne prévoyait pas un développement des littératures des peuples colonisés en dehors de leurs rapports aux colonisateurs. Mais l'évolution de cette littérature lui a évidemment donné tort. Car contrairement à ses prédictions, on assiste à une sorte de « décolonisation » de la littérature francophone qui a pris ses distances avec la Métropole tant sur le plan thématique que stylistique.

En outre, on retient qu'au delà de leurs spécificités régionales, comme le souligne Jean-Marc Moura, ces littératures nées de l'expérience de la colonisation se sont certes affirmées en mettant l'accent sur les exactions des pouvoirs coloniaux dans un premier temps, mais dans un deuxième temps, elles se sont tournées vers des préoccupations liées aux réalités politiques et sociales locales et se sont caractérisées sur le plan esthétique par la transgression et l'hybridation des codes tels qu'ils étaient imposés par le Centre. On

---

<sup>48</sup> Albert Memmi, *Le Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1957, p. 105.

assiste donc à un changement d'époque et d'orientation qui appelle à une relecture ou à une approche nouvelle de la littérature francophone dans une perspective postcoloniale.

En effet, les écrivains abordent dans cette littérature des préoccupations importantes qui leur permettent de faire une introspection de leurs êtres, mais également de faire une projection quant à leurs devenirs. Les termes d'identité aliénée, ressaisie et transformée par la rencontre, sont devenus des données fondamentales qu'on relève dans les œuvres produites. Les auteurs de *L'éloge de la créolité*, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé, ont affirmé par exemple haut et fort qu'ils n'ont pas une identité homogène, ou s'ils en ont une, cette identité a différentes composantes (africaine, européenne, indienne,...). Ils mettent plutôt l'accent, à l'image des écrivains africains ou maghrébins contemporains, sur les inégalités sociales qui s'expriment elles aussi en termes identitaires.

Ainsi, par ce positionnement identitaire particulier (et implicitement institutionnel), ces écrivains créent une nouvelle configuration du champ littéraire antillais, africain ou magrébin, et élargissent les perspectives de la francophonie littéraire elle-même, laquelle devrait avoir ses propres appareils de fonctionnement, que ce soit pour la production que pour la diffusion, si elle ne voulait pas dépendre pour toujours des institutions parisiennes.

#### **D. Les conditions de fonctionnement du champ littéraire francophone ou les caractéristiques de son statut d'institution**

L'examen des conditions de fonctionnement du champ littéraire francophone nous permettra de juger de la pertinence du dit champ en tant qu'institution littéraire. En fait, les modalités justificatives de la pertinence d'un champ littéraire francophone ne sauraient se limiter à la seule histoire de sa constitution ou de son processus d'autonomisation. Elles ne peuvent pas s'arrêter non plus à la description des enjeux du champ lui-même, ou encore à la mise en exergue des stratégies de distinction déployées par les différents acteurs qui, pour des raisons de positionnement, adopteront des démarches appropriées.

Les traits distinctifs du champ francophone et ses conditions de fonctionnement sont aussi une affaire d'institution comprise comme étant une structure de régulation des pratiques littéraires, notamment ses conditions de fonctionnement, de légitimation ou de consécration. Le champ littéraire francophone se caractérise également par des traits spécifiques dont rend compte l'analyse de Bernard Mouralis:

Le champ littéraire tel qu'il se constitue en France, au cours de la période qui va de 1848 à la fin du XIXe siècle, avec le processus d'autonomisation croissante qui le caractérise, n'a sans doute pas son équivalent exact avec la situation littéraire qu'on peut observer en Afrique dans la première moitié du XXe siècle.<sup>49</sup>

Cette remarque peut être étendue notamment à toutes les littératures dites francophones, qu'elles soient d'Afrique, du Maghreb ou des Antilles.

---

<sup>49</sup> David K. N'Goran, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 66.

De plus, la spécificité du champ littéraire francophone semble relever des paradoxes caractérisant certaines de ses institutions. C'est pourquoi les différentes étapes de la production, de la diffusion, de la légitimation et de la consommation doivent être prises en compte dans toute approche de ce champ. L'analyse de ces différentes étapes montre que les acteurs du champ sont interdépendants. Ainsi, les positions de ces acteurs dans le champ, lequel devient le reflet des rapports de force et de concurrence que ces derniers entretiennent entre eux, informent sur son fonctionnement et ses conditions d'existence. Ce qui autorise Bernard Mouralis à définir le champ littéraire en ces termes :

Structure de relations objectives, le champ littéraire apparaît ainsi comme un espace de concurrence dans lequel s'affrontent, en vue d'acquérir un profit matériel et/ou symbolique, des producteurs dont les positions, à un moment donné de l'histoire du champ, dépendent à la fois de leurs dispositions initiales et de la pertinence de leurs prises de position.<sup>50</sup>

En faisant ainsi ressortir le caractère relationnel qui a cours dans le champ littéraire, Mouralis souligne à travers ses propos cette interdépendance en tant que condition *sine qua non* de son fonctionnement. En effet, les conditions de fonctionnement du champ dépendent des différentes instances de production, de diffusion, de légitimation ou de consécration, sans lesquelles il serait moins fonctionnel ou limité dans son déploiement, comme c'est le cas du champ littéraire francophone sur le plan institutionnel.

Le constat est que le champ littéraire francophone est confronté à une réalité éditoriale faible à l'intérieur, ou extravertie et dépendant des grandes instances occidentales. La spécificité du champ littéraire francophone, c'est aussi que la presque totalité de ses instances se trouve en dehors des espaces qu'il occupe, notamment en

---

<sup>50</sup> B. Mouralis, *Op.cit.*, p. 69.

France. Les instances de légitimation sont donc expatriées. Cette expatriation participe de la spécificité du champ francophone. Les conditions matérielles pour la production et la diffusion du livre sont toujours difficiles. En outre il y a un très grand interventionnisme des institutions occidentales, notamment celles françaises, avec un certain paternalisme qui renvoie inévitablement au début difficile du champ francophone lui-même. Plusieurs arguments permettent d'expliquer cette situation.

En prenant l'exemple de l'histoire de l'édition africaine, nous nous rendons compte qu'elle est avant tout celle de l'édition coloniale (1920-1930), et des structures de diffusion appartenant aux missions chrétiennes. C'est cette dépendance qui explique les difficultés spécifiques que pouvaient rencontrer les écrivains pour publier des articles ou des ouvrages, comme le souligne Mouralis: « dans la plupart des cas, il leur fallait passer par des structures éditoriales qui dépendaient du colonisateur, ce qui impliquait que leurs textes soient considérés comme recevables, en fonction de critères académiques ou politiques »<sup>51</sup>. De toute évidence, le contexte idéologique et politique de la colonisation française ne pouvait favoriser une politique africaine du livre. C'est dans ce contexte particulier qu'est née et s'est développée la littérature africaine. Ces facteurs que l'on pourrait qualifier de conditions sociales et psychologiques de la création littéraire en Afrique, au Maghreb et aux Antilles sont cités par Mouralis comme faisant partie des conditions de fonctionnement (ou de non fonctionnement) de la littérature francophone, notamment celle africaine :

Trois grands facteurs conditionnent la littérature africaine : l'existence d'une élite formée par le colonisateur, l'introduction et la valorisation d'une langue européenne qui rendent ambiguës les relations entre l'écrivain et son public, enfin l'insuffisance, notamment au niveau de

---

<sup>51</sup> B. Mouralis, *Op.cit.*, p. 215.

l'information et de l'édition, des structures permettant une vie culturelle véritablement indépendante.<sup>52</sup>

Car, jusqu'à la veille des indépendances des années 1960, il n'y avait pratiquement pas de maison d'édition, ni de systèmes de distribution dans les États africains qui permettent une bonne circulation des œuvres. De ce fait, aux contraintes éditoriales s'ajoutera une forte dépendance vis-à-vis de l'ancien colonisateur qui reste le principal centre de production et de diffusion des œuvres francophones. D'ailleurs, cette situation, faite de dépendance et de domination, est partout la même en ce qui concerne les littératures issues de cultures minoritaires, notamment celles francophones, eu égard à l'institution française. Guy Dugas évoque ce lien de domination qui résulte d'une situation historique bien connue, à savoir la colonisation. Ainsi, comparant les situations d'une littérature francophone à une autre, par rapport à la littérature française, il constate avec lucidité :

Toute littérature francophone est nécessairement plus fortement dominée et diversement dominée que la littérature de France : dominée par rapport à une identité nationale le plus souvent définie par une volonté consensuelle faisant peu de cas d'une langue étrangère... Dominée aussi par l'usage d'une langue autre et [...] par l'état d'esprit avec lequel on l'aborde, conduisant à de multiples débats selon la sensibilité collective et le statut respectif des langues en présence sur le sol national. Mais également dominée- cela est indéniable- par les terribles dépendances que lui impose un système éditorial et de diffusion largement hexagonal.<sup>53</sup>

Cette dépendance due à l'Histoire s'aggrave avec un manque criard d'infrastructures éditoriales ou de vulgarisation de ces littératures. C'est aussi ce que dit François Paré, quand il affirme, avec raison, à propos du sort des littératures acadienne et franco-

---

<sup>52</sup>B. Mouralis, *Ibid.*, p. 18.

<sup>53</sup>Guy Dugas, « Francophonie, acculturation, littératures nationales et dominées...Retour sur quelques concepts mal définis » dans Collectif, *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'harmattan, 1992, p. 20.



ontarienne, que « la plupart des communautés minoritaires ne disposent pas d'outils étatiques de promotion culturelle. Dans ces cas, la littérature, malgré son abondance et son apparente vitalité, est très minimalement instituée »<sup>54</sup>. Cette institutionnalisation insuffisante est, à n'en pas douter, un handicap, mais les besoins et les attentes du lectorat francophone sont de plus en plus véhiculés dans des termes qui sont les siens.

La création de la maison d'édition *Présence africaine* en 1947 à Paris par Alioune Diop a fourni un outil de diffusion qui a permis aux intellectuels et aux écrivains noirs de revendiquer leurs identités culturelles et historiques que le contexte colonial niait. Cette revue fut à la fois un mouvement, un réseau d'échanges et une tribune permettant aux différents courants d'idées liés aux « mondes noirs » de s'exprimer. *Présence Africaine* a été également l'un des acteurs qui a permis très tôt de faire connaître les auteurs des textes fondateurs de l'anticolonialisme en France (Aimé Césaire, Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon,...). Plus tard, d'autres maisons d'édition, à l'image de *L'Harmattan*, fondée par les Français Robert Ageneau et Denis Pryn en 1975 à Paris, voient le jour et se donnent comme mission de publier et de vulgariser des œuvres culturelles et artistiques portant sur l'Afrique et le Tiers-monde. La naissance de *Karthala* en 1980 à la suite d'un désaccord entre les fondateurs de *L'Harmattan* à propos de la stratégie à mener donne un nouveau souffle pour la diffusion et la promotion des œuvres culturelles et artistiques francophones sur le plan international.

Ainsi, la création de ces maisons d'édition participe d'une stratégie de conquête et pose le premier jalon d'une autonomisation du champ littéraire francophone, mais ces structures n'ont pas permis de mettre fin à sa dépendance des institutions de la Métropole.

---

<sup>54</sup> F. Paré, *Op.cit.*, p. 14.

Ce qui fait que les contraintes éditoriales restent toujours fortes. En outre, l'incidence de la francophonie institutionnelle sur l'intelligibilité du champ littéraire francophone fait peser sur ce champ le poids de l'idéologie à travers la langue française. Car, contrairement à l'institution littéraire, la francophonie politique est fortement liée au fait national français (valeurs culturelles françaises, protection de la langue française, politique étrangère française, entre autres).

En réalité, la francophonie politique est un instrument pour le rayonnement de la langue et de la culture française au-delà des frontières de la France métropolitaine. Comme le souligne François Provenzano, la naissance de cette institution répond à une double préoccupation des élites africaines et françaises: « Le sentiment de menace d'une perte de rayonnement ressenti par certaines élites françaises dans le contexte de la guerre froide rejoint l'urgence pour les pays africains de prendre pied sur le terrain de la modernité<sup>55</sup> ». La mise en place des accords intergouvernementaux avec les ex-colonies et la poursuite d'une politique linguistique expansionniste de la part de la France entrent dans ce cadre de la promotion des valeurs culturelles de la métropole.

La convergence culturelle avec les anciennes colonies sous le signe de la langue française fournit dès lors à la France un prétexte pour renforcer ses instruments de contrôle de la langue nationale en créant en 1965 le « Haut comité pour la défense et l'expansion de la langue française ». La transformation de ce « Haut comité en Haut Conseil de la francophonie » sous l'autorité du Président François Mitterrand fraie la voie à la mise en place de l'institution politique avec une incidence certaine sur la francophonie littéraire : « La légitimité des auteurs 'francophones' consacrés émane donc

---

<sup>55</sup> François Provenzano, *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*, Liège, Les Impressions nouvelles, 2011, p. 12.

moins de la régulation interne d'un ensemble littéraire (relativement) homogène que d'un assemblage hétéroclite motivé par des enjeux propres aux champs économique, littéraire et idéologique français »<sup>56</sup>. De ce fait, ce qui semble être le signe d'une autonomie sur le plan littéraire est en fait le symbole de l'extension des valeurs culturelles de la France par le biais de sa langue nationale.

Ainsi, il semble évident que l'expansion de la langue française et le rayonnement de sa culture sont à la base de la création de l'institution de la francophonie politique. La place qu'accordent les institutions françaises à la littérature francophone obéit à cette logique. François Provenzano indique d'ailleurs à juste titre que « l'inscription d'une 'littérature francophone' dans l'histoire littéraire est essentiellement une affaire de représentation, chevillée aux évolutions du projet d'une 'francophonie' politique et, en particulier, aux intérêts français portés par ce projet<sup>57</sup> ». C'est ce qui explique en partie l'inexistence de structures (maisons d'édition, organes de presse) supranationales dédiées exclusivement à la francophonie littéraire, et qui soient indépendantes des institutions françaises.

Cette carence d'un cadre organisationnel spécifique et propre au champ littéraire francophone limite sans doute son développement. Il s'y ajoute le fait que l'institution universitaire française était longtemps restée fermée à l'extension des études francophones en métropole. François Provenzano dénonce cette attitude autant sur le plan programmatique que méthodologique :

L'institution universitaire française oppose encore des résistances à la pénétration des 'études francophones'. La centralité du référent 'français' dans les études de lettres et le poids d'une tradition théorique

---

<sup>56</sup> F. Provenzano, *Op.cit.*, p. 33.

<sup>57</sup> F. Provenzano, *Op.cit.*, p. 37.

et historiographique ajustée à la littérature hexagonale ont freiné l'importation de nouveaux objets et, surtout, de nouvelles méthodes.<sup>58</sup>

Le lien ainsi établi entre le développement de la francophonie littéraire et les institutions françaises relativise toute ambition d'autonomie.

En somme, il nous semble que malgré la richesse de ses productions, pour gagner en indépendance, le champ littéraire francophone devrait avoir sa propre structure institutionnelle indépendante, principalement ses propres stratégies de création, ses instances de légitimation et de consécration et ses agents à l'image des écrivains. Il doit aussi se soustraire de l'influence de la francophonie politique pour une plus grande liberté d'expression.

---

<sup>58</sup> F. Provenzano, *Ibid.*, p. 49.

## CHAPITRE II : LE STATUT DE L'ÉCRIVAIN FRANCOPHONE

La problématique de l'identité de groupe dans la littérature francophone s'appréhende, ici, à travers le statut particulier de l'écrivain francophone, notamment à partir de la question ontologique de l'« écrivain » et de son rôle en tant que porte-parole d'un groupe ou d'une société donnée, de son rapport à la langue française en tant que langue d'écriture et à l'institution littéraire, puis à partir des propres spécificités du rapport de l'écrivain francophone à l'institution littéraire francophone, en l'occurrence.

Le statut particulier de l'écrivain francophone est en effet au centre de ses préoccupations, en ce sens qu'il devient lui-même le sujet de sa propre écriture à travers une fictionnalisation de son identité, mais également il endosse le statut de porte-parole d'un groupe ou d'une communauté donnée, dans un rapport institutionnel tout aussi singulier. Afin d'étayer ces propos, nous examinerons dans un premier temps ce statut si spécifique en nous interrogeant sur ce qu'est un « écrivain francophone », et dans un second temps nous analyserons son rapport à l'institution, qu'il soit politique, social ou littéraire. La question centrale est de savoir comment l'écrivain francophone conçoit son inscription dans le fait institutionnel : en adhésion ou en non-adhésion?

## I. Qu'est-ce qu'un écrivain francophone?

Le statut spécifique de l'écrivain francophone d'Afrique, du Maghreb et des Antilles est abordé, ici, à travers la question ontologique de «*qu'est-ce qu'un écrivain en général, et un écrivain francophone en particulier ?* ». Dans le cadre de la littérature francophone, le constat est qu'entre le rôle de porte-parole d'une communauté ou d'un groupe social qu'il assume volontairement ou involontairement pour un éveil des consciences et ses préoccupations purement artistiques et esthétiques, l'écrivain francophone se trouve au centre de sa propre écriture en définissant par ricochet son statut dans la société. En outre, du fait qu'il est souvent, sinon toujours, à la croisée de deux voire de plusieurs cultures dont chacune nourrit son imaginaire, ses positionnements institutionnels et idéologiques s'en trouvent affectés. De ce fait, il devient lui-même un sujet d'écriture qu'il nous semble nécessaire d'analyser ici dans un but définitoire de ce statut particulier.

### A. Un porte-parole du groupe et de la collectivité

Pour le sens usuel que reprend le dictionnaire, l'écrivain est à la fois celui qui écrit pour « ceux qui ne savent pas écrire »<sup>1</sup>, et celui qui « compose des ouvrages littéraires »<sup>2</sup> ; autrement dit un porte-parole, d'une manière ou d'une autre, en plus de l'expression de « soi » par le biais de la littérature. De ce fait, à travers un style personnel et une forme choisie (poésie, roman, essai, nouvelles, etc.), son œuvre permet à l'écrivain

---

<sup>1</sup> Extrait du dictionnaire *Le Petit Robert*.

<sup>2</sup> *Ibid.*

de transmettre une vision du monde ou d'exprimer en conscience et en circonstance une prise de position sur des questions de société. Ainsi, par le fait même de cette pratique de l'écriture, il acquiert un statut social comme par exemple celui de porte-parole.

En effet, être le porte-parole d'un groupe ou d'une communauté, c'est rendre notamment audible leur voix et l'incarner par différents processus d'identification individuelle ou collective. L'écrivain est dans cette perspective un porte-étendard sociétal en étant à la fois le fruit de la société et son incarnation à travers ses prises de position. La théorie des champs symboliques élaborée à partir des années soixante par Pierre Bourdieu considère à cet effet l'écrivain non plus comme un pur sujet individuel, mais comme le représentant de sa classe ou de son groupe d'appartenance. Cette classe sociale ou ce groupe d'appartenance s'inscrit également en terme identitaire par un processus d'inclusion ou d'exclusion dans la société, eu égard au rôle et à la place qui sont les siens.

À ce titre, définir le statut de l'écrivain francophone revient à interroger à la fois la place que celui-ci occupe dans la société à laquelle il appartient, et ses prises de position en fonction notamment de ses appartenances groupales et institutionnelles. Car, comme l'affirme Jacques Dubois, « le statut d'un écrivain dépend de son appartenance sociale mais telle que la structure de l'institution la formule selon ses exigences et ses disponibilités »<sup>3</sup>. Le statut de l'écrivain résulte donc de facteurs internes et externes à lui-même. Ainsi, en plus du groupe social ou institutionnel qui a une influence considérable sur l'écrivain, l'environnement social, politique ou économique conditionne également sa production et la réception de celle-ci.

---

<sup>3</sup> Jacques Dubois, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », *Op. cit.*, p. 306.

Ainsi, dans le contexte des littératures francophones, notamment celles d'Afrique noire, du Maghreb ou des Antilles, les conditions d'émergence d'une littérature militante dans le but d'éveiller les consciences sont survenues, si l'on veut, avec la seconde guerre mondiale. En effet, la deuxième guerre mondiale a contribué à délégitimer aux yeux des peuples colonisés l'occupation coloniale, en mettant en exergue les valeurs de liberté pour lesquelles la France elle-même se battait contre l'envahisseur allemand. Dès lors, la littérature francophone issue de ses colonies, la poésie tout comme le roman, s'attachera à la dénonciation du colonialisme en montrant la déstructuration des sociétés africaines à travers cette entreprise coloniale, et en faisant la promotion des valeurs de liberté et d'émancipation.

En Afrique subsaharienne, une telle mission de l'écrivain est liée au contexte de naissance de la littérature elle-même. Francis Anani Joppa fait cette déclaration qui permet d'éclairer le rapport de l'écrivain francophone avec l'histoire et avec son peuple : « L'engagement de l'écrivain négro-africain s'inscrit en premier lieu dans une situation de fait et en deuxième lieu dans une prise de conscience des implications de cette situation<sup>4</sup> ». Par ces mots, il souligne la posture de l'écrivain face à l'histoire, mais il donne en même temps une des clés de lecture des œuvres produites dans le contexte colonial. En effet, la solidarité de l'écrivain avec son peuple et son histoire constitue à ses yeux le fondement même de son œuvre, c'est même sa raison d'être.

Dans « Le Poète noir et son Peuple », paru chez *Présence africaine*, le poète malgache Jacques Rabemananjara affirme que l'écrivain négro-africain « ploie sous la pesée d'une double destinée, la sienne et celle de sa race et il est le seul de tous les poètes

---

<sup>4</sup> Francis Anani Joppa, *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française : du témoignage au dépassement*, 1982, p. 15.



à qui il est refusé le luxe de s'abstenir *ad libitum* des affaires grandes de son peuple »<sup>5</sup>. D'une part, il y a dans ces propos l'obligation d'engagement chez l'écrivain francophone d'Afrique noire, d'autre part le poète souligne l'impérieuse nécessité de combattre jusqu'à la satisfaction. Car face à l'Histoire, toute inaction devient complicité inacceptable.

En pleine période coloniale, on le perçoit bien ici, l'écrivain africain obéit aux injonctions d'un ordre extérieur imposé par le contexte. Son sujet d'écriture lui est imposé en quelque sorte. Parlant de la mission du poète, Jacques Rabemananjara ajoute :

Pour notre part, notre conviction est faite et elle est simple : c'est à la seule situation de son peuple dans les circonstances présentes de l'histoire que le poète noir doit sa situation à l'égard des autres poètes [...]. C'est qu'à vrai dire l'univers poétique du colonisé n'est pas un univers indifférent ni un univers interchangeable.<sup>6</sup>

Cette situation particulière amène l'écrivain africain francophone à prendre position face à l'Histoire.

L'écriture est donc pour l'écrivain francophone l'expression d'un parti pris et de la nécessité d'être entendu. Mais être entendu par qui ? Ceci a un peu alimenté les débats quant au public visé par les écrivains des années 30 aux années 50. L'acte d'écriture n'étant pas neutre, alors écrivent-ils pour un lectorat africain ou s'adressent-ils uniquement au public français pour le prendre à témoins des atrocités coloniales ? Le devoir de l'écrivain est-il ainsi l'engagement au sens où l'entend Jean Paul Sartre dans *Qu'est ce que la littérature*<sup>7</sup>? Cela revient à se demander quel est le rôle d'un écrivain dans la société, et celui de l'écrivain francophone en particulier.

---

<sup>5</sup>Jacques Rabemananjara, « Le poète noir et son peuple », Paris, *Présence africaine*, n°16- octobre-novembre, 1957, p. 13.

<sup>6</sup>J. Rabemananjara, *Ibid.*, p. 12.

<sup>7</sup>Jean Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1947.

Selon Jean-Paul Sartre, « l'écrivain ne s'interroge sur sa mission que dans les époques où elle n'est pas clairement tracée et où il doit l'inventer ou la réinventer »<sup>8</sup>. Cette affirmation met en lumière le cas des écrivains d'Afrique francophone qui ont déjà une mission à accomplir pour l'émancipation de leur peuple vis-à-vis du système colonial en place. Autrement dit, dans un contexte historique aussi particulier, l'écrivain africain francophone se doit d'être constamment engagé, en jouant le rôle de témoin actif dans la société au nom du peuple. Car, comme l'affirme Sartre à ce propos, « l'écrivain est en *situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi »<sup>9</sup>. Ainsi, la responsabilité de l'écrivain s'apprécie aussi en fonction de ses prises de positions, ou de l'absence de prise de position de sa part. En effet, le but même de la littérature, c'est d'être utile et efficace selon l'entendement de Sartre qui insiste sur la « fonction sociale »<sup>10</sup> de la littérature, laquelle doit contribuer à l'amélioration de la condition des hommes. Or l'amélioration des conditions humaines passe par la prise en charge des préoccupations de ceux dont les voix sont inaudibles.

En tant que partie intégrante de leur peuple, les écrivains expriment alors les peines et les joies des leurs en participant au combat pour l'amélioration de leurs conditions, et en menant le combat contre l'impérialisme colonial tant sur le plan culturel que politique. Ainsi, l'écriture devient-elle témoignage de l'histoire pour briser un mythe, celui qui a toujours constitué les fondements de la colonisation, à savoir la séparation des races en race supérieure et en race inférieure. Pour Frantz Fanon<sup>11</sup>, la destruction de ce

---

<sup>8</sup> J.P. Sartre, *Ibid.*, p. 137.

<sup>99</sup> J.P. Sartre, *Ibid.*, p. 13.

<sup>10</sup> J.P. Sartre, *Ibid.*, p. 16.

<sup>11</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Seuil, 1952.

mythe aura un double avantage consistant, d'une part, à démasquer le mensonge colonial, et d'autre part à provoquer une prise de conscience chez le colonisé.

Ainsi, Le Premier Congrès des Écrivains et Artistes Noirs qui s'est tenu à Paris en 1956, avec le concours de la maison d'édition *Présence Africaine*, mettra l'accent sur le travail de conscientisation des écrivains noirs en vue de l'émancipation des peuples colonisés. Édouard Glissant souligne ainsi le rôle considérable de ce premier congrès dans la prise en charge des préoccupations culturelles et artistiques du monde noir :

en donnant une impulsion nouvelle à toutes les entreprises de régénérescence des cultures particulières (nationales), en préparant l'essor des peuples et des cultures ravalés par la colonisation, ce Congrès a travaillé à l'amélioration des conditions faites au romancier nègre.<sup>12</sup>

En réalité, le débat sur les conditions d'une littérature nationale en Afrique au cours de ce premier congrès a joué un rôle déterminant dans l'évolution du combat contre le colonialisme. Il a été ainsi définies une certaine conception de la littérature et la fonction assignée à l'écrivain. Celui-ci en particulier est invité à donner à ses œuvres une signification politique et sociale, et à faire de la culture africaine le matériau de ses textes. C'est pourquoi *Présence Africaine*, qui a publié bon nombre d'auteurs de cette période, en jouant un rôle considérable dans la diffusion de la pensée et de l'art africain et de la diaspora, devient très vite l'outil d'expression du premier nationalisme africain.

En effet, cette revue panafricaine basée en France s'est donné comme objectif la vulgarisation de l'originalité africaine et l'insertion plus rapide du Noir dans le monde moderne. Car, on s'est rendu compte qu'aux prises avec les valeurs occidentales, la

---

<sup>12</sup>Édouard Glissant, « Le Romancier Noir et son Peuple. Notes pour une conférence », Paris, *Présence africaine*, n°16- octobre- novembre, 1957, p. 30.

société traditionnelle africaine doit désormais s'apprécier au regard de cette réalité nouvelle. En fait, les traditions ancestrales, depuis la pénétration coloniale dans l'Afrique des profondeurs par les missionnaires, tombent une à une et cela crée un vide culturel. C'est ainsi qu'à l'image des poètes et écrivains de la première heure, - René Maran, Léopold Sédar Senghor ou David Diop, pour ne citer que ceux-là - des romanciers comme Ferdinand Oyono ou Mongo Béti entre autres vont dénoncer violemment la société coloniale et ses pratiques qui provoquent une hiérarchisation sociale basée sur l'arbitraire et sur la violence.

En somme, la littérature devient l'expression de la société en ce sens que l'écrivain africain francophone devient le porte-parole pour la valorisation des civilisations africaines, la définition du rapport spécifique que l'homme noir entretient avec le monde, le rappel de la violence subie par les peuples noirs au cours de leur histoire. Car, comme le conçoit Jean-Paul Sartre, c'est la littérature qui, en jouant son rôle de conscientisation, entraîne l'homme vers l'amélioration de sa condition de vie. L'écrivain africain francophone s'était donné une telle mission face à la négation de son humanité et de son être. Ainsi, en tentant de faire valoir son droit à la subjectivité, l'écrivain africain francophone s'affirme aussi comme sujet de sa propre écriture en mettant en cause la littérature de manière générale, dans ce qu'elle a de conventionnel, au profit d'une vision du monde et d'une écriture déroutantes et originales qui disent leur monde en marquant du même coup sa différence.

Au Maghreb également, le statut de l'écrivain francophone en tant que porte-parole du peuple est un fait indéniable et avéré. Certes, il y a eu au cœur de l'activité littéraire maghrébine ce débat au sujet de l'écrivain, partagé entre le devoir d'être le

porte-parole du groupe et la volonté de rester fidèle à la vraie nature du travail d'écriture. Mais en fin de compte, la littérature francophone maghrébine s'est affirmée dans l'opposition aux régimes politiques en place, surtout à partir des années 1970, même si cette dynamique contestataire a surtout profité sur le plan médiatique aux romanciers les mieux diffusés en France, en l'occurrence Rachid Boudjedra et Tahar Ben Jelloun. Du coup, la prise en charge des revendications populaires devient de manière générale un leitmotiv de l'écrivain maghrébin francophone.

Ainsi, un grand nombre d'auteurs mettront notamment en scène le rôle de l'écrivain dans leurs œuvres, à l'image de Tahar Ben Jelloun qui fictionnalise le statut social de l'écrivain dans *L'écrivain public*<sup>13</sup>. Dans cette œuvre que l'on qualifie souvent d'« autobiographie fictive », ou de « parodie d'autobiographie », Tahar Ben Jelloun propose une réflexion sur le rôle et le statut social de l'écrivain tout en donnant un aperçu sur la conception de la création littéraire de l'auteur. Car « l'écrivain public », figure populaire dont le statut social est reconnu par tous et qui restitue la parole aux exclus de la société, remplit une fonction sociale de première importance. La voix de l'écrivain devient alors celle du peuple.

En outre, dans son cas, l'écrivain maghrébin francophone a pu apparaître comme l'intermédiaire privilégié pour faire comprendre au lecteur extérieur les problèmes politiques et sociaux de son terroir. À l'image des écrivains de la deuxième génération de l'émigration ou de l'immigration, dont la situation sociale identitaire était pourtant ambiguë, les écrivains maghrébins vont faire entendre à la fois leur différence et celle de leur peuple, comme le rappellent notamment Charles Bonn et al :

---

<sup>13</sup> Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983.

La plupart d'entre eux sont nés en France où ils ont toujours vécu, mais ils sont renvoyés par la société française à l'identité de leurs parents et à des pays qu'ils ignorent et qui les ignorent, dont ils cultivent une image, à la fois dépréciative et valorisante.<sup>14</sup>

Par exemple, à compter des années 1980, les problèmes liés à la place de la deuxième génération de l'immigration dans la société française ont fourni à la production littéraire maghrébine un nouveau levier. Mais la conséquence qui en a découlé est la dépendance de la production intellectuelle maghrébine des espaces de reconnaissance que constituent les milieux intellectuels et médiatiques français.

Aux Antilles, c'est surtout Aimé Césaire qui a exprimé pendant longtemps les aspirations du peuple pour les besoins d'une émancipation plus accrue. En devenant la voix du peuple, il amplifie le rôle de l'écrivain dans la société. Ainsi, dans *Cahier d'un retour au Pays natal* le poète peut proclamer : « Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai [...]. Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir »<sup>15</sup>. Frantz Fanon se fera lui aussi porte-parole des « damnés de la terre »<sup>16</sup> pour dénoncer les injustices coloniales et impérialistes dont sont victimes les peuples d'outre-mer en renversant les perspectives. Car pour Frantz Fanon, il faut désormais opposer à la lutte des conquêtes coloniales celle des libérations sans pour autant tomber dans l'ethnocentrisme et dans le racisme. Le but étant de redonner à l'être sa dimension humaine dans toute sa plénitude. C'est ce qu'il illustre dans ces propos :

Je me suis engagé envers moi-même et envers mon prochain à combattre de toute mon existence, de toute ma force pour que plus

---

<sup>14</sup>Charles Bonn, Naget Khadda, et Abdallah Mdarhri-Aloui, *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature maghrébine d'expression française*, Vannes, EDICEF, 1996, p. 5.

<sup>15</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1960 [1956], p. 41-42.

<sup>16</sup> Expression renvoyant au titre du livre de Frantz Fanon (*Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1970).

jamais il n'y ait, sur terre, de peuples asservis. [...]. En tant qu'homme je m'engage à affronter le risque de l'anéantissement pour que deux ou trois vérités jettent sur le monde leur essentielle clarté.<sup>17</sup>

Les héritiers de ces figures emblématiques, Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau au premier chef, vont mettre en avant ce statut de porte-parole de l'écrivain pour faire connaître la société antillaise, voire caribéenne dans tout ce qu'elle a de divers et de multiple en mettant en avant les figures historiques et emblématiques dont ils revendiquent l'héritage. Dès lors, Patrick Chamoiseau par exemple explorera le statut social de l'écrivain en s'inscrivant dans le sillage du personnage du conteur en tant que « marqueur de parole ».

Dans *Solibo Magnifique*, l'auteur met notamment en scène l'émergence difficile du statut de l'écrivain, en empruntant le schéma narratif du conte traditionnel antillais qui privilégie le point de vue de l'auditoire en tant que partie prenante du processus de création. Ainsi, à travers le personnage du conteur Solibo, dont la mort donne lieu à une enquête policière et à une veillée funèbre autour de son corps par des témoins, le narrateur, prenant les allures d'un conteur, confesse : « Cette récolte du destin que je vais vous conter eut lieu à une date sans importance »<sup>18</sup>. Mais ce qui importe le plus ici au-delà de la posture du conteur, c'est surtout le statut de narrateur-témoin que l'auteur endosse volontiers. En effet, le personnage « Patrick Chamoiseau surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant 'marqueur de paroles' »<sup>19</sup>, renvoyant à l'auteur Patrick Chamoiseau, est le narrateur principal de ce récit autofictionnel. À travers ce dédoublement narrateur-auteur, Patrick Chamoiseau met au cœur de son texte le statut de

---

<sup>17</sup> F. Fanon, *Op. cit.*, p. 184.

<sup>18</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 25.

<sup>19</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 30.

l'écrivain en devenir, lequel veut se rapprocher de la figure du maître de parole qu'était Solibo dans la société.

On voit donc se dessiner dans ce schéma le passage du statut de témoin à celui de l'écrivain en tant que « marqueur de paroles », le passage de la parole à l'écriture. Car pour Patrick Chamoiseau, la reconquête de la parole jadis perdue est aussi la conquête d'un statut qui permet l'émergence d'une écriture, désormais lieu d'ancrage de la parole du défunt conteur Solibo. Selon Lydie Mouléno, cette pratique inscrit « l'écrivain dans une relation artistique et intellectuelle avec le conteur, impliquant par là une relation de continuité entre la pratique de la narration orale et de la narration écrite »<sup>20</sup>. Ainsi, la mort à la fois réelle et symbolique du conteur sous les yeux du narrateur-témoin, en l'occurrence l'Oiseau de Cham, établit une certaine filiation entre ces deux protagonistes.

En effet, à travers la substitution du statut de l'écrivain à celui de « marqueur de paroles », nous assistons à l'émergence d'un être nouveau, fort de son rôle dans la sauvegarde de la mémoire collective ancestrale. Pour Patrick Chamoiseau, cette substitution n'est pas un abandon du statut de marqueur de paroles, c'est surtout un passage obligé pour l'expression et la manifestation de la subjectivité nécessaire à la reconstruction du sujet antillais dans un langage qui est le sien.

---

<sup>20</sup> Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997, p. 91.



## B. Une conscience linguistique du groupe et de la collectivité

La conscience linguistique résulte de ce qu'on pourrait qualifier de *sentiment* de la langue. Elle se traduit par un rapport complexe et pluridimensionnel mettant au centre de la définition de l'identité collective et individuelle les questions linguistiques et culturelles, entre autres. Dans le cas des écrivains francophones ce sentiment est tellement prégnant que Lise Gauvin parle de « surconscience linguistique »<sup>21</sup>. Cette dernière serait ce « désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique »<sup>22</sup>, nous indique-t-elle, alors que Jean-Marc Moura la définit comme « la place de la langue dans la conscience des écrivains »<sup>23</sup> en soulignant son importance « dans un contexte manifestement plurilingue<sup>24</sup> » dans lequel baignent les écrivains. Alors d'où vient cette conscience ou cette surconscience linguistique de l'écrivain francophone? Au regard de ces affirmations de Jean-Marc Moura et de Lise Gauvin, qui mettent d'une part l'accent sur la subjectivité des écrivains et d'autre part sur l'influence de l'environnement sur leurs visions du monde et sur leurs processus d'identification, il nous est possible de dire que c'est la complexité des rapports qu'ils entretiennent avec les langues en présence qui donne lieu, notamment chez les écrivains francophones, à cette conscience ou à cette surconscience linguistique dont les uns et les autres rendent différemment compte dans leurs œuvres.

Ainsi, à l'exemple du cas linguistique, tout en évitant certains écueils, les écrivains francophones sont amenés à s'interroger sur le rôle et la place qu'ils doivent

---

<sup>21</sup> Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 5.

<sup>22</sup> L. Gauvin, *Ibid.*, p.6.

<sup>23</sup> Jean- Marc Moura, *Littérature francophones et théorie postcoloniale*, PUF, 1999, p. 54.

<sup>24</sup> J. M. Moura, *Op.cit.*, p. 55.

occuper dans la société. En fait, les écrivains francophones ne doivent pas tomber dans le piège de la caricature à l'envers, ils devront au contraire s'appuyer sur un héritage linguistique et culturel pour exprimer leur pluralité et leur diversité. À cet effet, ils proposent une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues / littératures dans des contextes différents et dans des positions idéologiques et intentionnelles diverses.

La langue française étant le premier matériau de l'écrivain francophone, mais en constante mutation, l'enjeu est également de s'en servir en la réinventant. Pour Lise Gauvin, ces écrivains francophones sont baignés dans des contextes culturels et linguistiques pluriels qui leur permettent d'acquérir une conscience des langues et de leur rapport. À ce titre, ils « doivent créer leur propre langue d'écriture »<sup>25</sup> qui puisse traduire cet univers complexe et particulier. En effet, les écrivains francophones ont une conscience lucide de leurs rapports spécifiques à la langue, que ce soit la langue française héritée du colonisateur ou les langues locales qui peuplent leurs univers quotidiens, et au langage qu'ils produisent. Cette conscience provient d'une stratification linguistique qui se présente de manière intéressante et diverse en conférant implicitement un rôle à chacune des langues. Cependant, la situation linguistique dans chaque aire francophone implique une approche spécifiée et contextualisée de cette stratification des langues.

En Afrique noire francophone, la conscience linguistique qui résulte de cette stratification linguistique confère à chaque langue un rôle plus ou moins explicite, et ce, de manière consciente ou inconsciente de la part des locuteurs. Il y a par exemple cette répartition des tâches des langues en présence qui confère aux langues locales des

---

<sup>25</sup> L. Gauvin, *Op.cit.*, p. 5.

communications à l'intérieur de chaque ethnie, et au français des communications inter-ethniques. Dans un tel contexte, l'écueil à éviter est la hiérarchisation des langues, même en situation évidente de disparité. En analysant le rapport du français aux autres langues en situations plurilinguistiques, Georges Ngal constate la domination du français : « Le rapport des forces est inégal et a joué en faveur du français institué langue de l'école, lieu du savoir, langue de la création littéraire, langue de la référence nationalitaire et ciment de la cohésion nationale ; langue de toute la vie publique »<sup>26</sup>. Ce qui fait du français une langue « mythique » dont la maîtrise assure la réussite et la promotion sociale. En outre, le français est la langue officielle de plusieurs pays d'Afrique noire, même après l'accession de ces derniers à la souveraineté ; il devient à cet effet un facteur de cohésion nationale et d'ouverture à la communauté internationale, mais aussi d'aliénation par rapport aux langues « locales ».

L'écrivain francophone, notamment celui d'Afrique subsaharienne, vit donc dans cet environnement marqué par une grande hétérogénéité linguistique et par un pluralisme culturel dont il prend conscience. La littérature africaine de langue française, se situant du coup à l'intersection de plusieurs langues, de plusieurs cultures, complexes idéologiques et de plusieurs traditions littéraires, reflètera ce pluralisme linguistique, culturel et politique. Car, forts de cette conscience des langues qui les habitent, les écrivains francophones d'Afrique noire par exemple, tels Ahmadou Kourouma, Soni-Labou Tansi, ou Henri Lopes remodeleront la langue française et l'adapteront aux besoins des messages qu'ils veulent transmettre.

---

<sup>26</sup> Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 47.

Dans le contexte de la littérature maghrébine également, la prise en charge des questions linguistiques a donné lieu à des débats passionnants. À cet effet, la *Revue Souffles*, créée en 1996 au Maroc, a joué un rôle déterminant dans ce débat sur la culture, le rapport entre les langues, celui de la langue et de la littérature et l'orientation idéologique d'une société longtemps aliénée et marginalisée. Les écrivains déclineront donc leurs rôles dans cette revue. La réponse de Tahar Ben Jelloun à Lise Gauvin, parlant du groupe qui a constitué la *Revue Souffles*, confirme le rôle prépondérant de celle-ci dans l'éveil des consciences : « Oui, c'est à partir de ce groupe qu'on a fait une espèce de manifeste culturel et politique. On parlait pour la première fois d'une culture nationale reliée à un progrès social et politique. La culture n'était pas vue comme une chose figée mais comme un impératif en mouvement »<sup>27</sup>. La *Revue Souffles* était devenue le lieu privilégié de toutes les réflexions sur la culture, la langue et la société en général.

Ainsi, en partant du fait que la littérature était jugée pour sa contribution au patrimoine national dans la définition des options idéologiques à suivre, les écrivains vont prendre en compte la dimension culturelle et linguistique nationale. À cet effet, les écrivains se mettent à repenser la langue française dans ses rapports à la langue et à la culture d'origine dans laquelle ils baignent depuis leur enfance. Comme l'indique Abdallah Mdarhri-Alaoui à propos des écrivains marocains, la double culture est un trait identitaire qui les caractérise :

Le romancier, comme tout écrivain marocain d'expression française, est au moins bilingue : la langue d'écriture lui sert avant tout à exprimer la pluridimensionalité de son héritage culturel et linguistique. La vision de soi et du monde qu'il traduit en langue française passe par le filtre des langues qu'il a apprises : vernaculaires (arabe parlé ou berbère) ou véhiculaire (arabe classique, français, espagnol, anglais). Ces deux

---

<sup>27</sup> L. Gauvin, *Idem*, p. 127.

types de langues sont à différents degrés, selon les écrivains, des langues référentielles servant à exprimer l'héritage culturel et littéraire, écrit et oral.<sup>28</sup>

Ces propos soulignent à suffisance la complexité du rapport à la langue française d'écriture, mais également à toutes les langues de manière générale.

En effet, la langue maternelle, souvent qualifiée de vernaculaire, est quelquefois utilisée sous forme d'expressions idiomatiques, lesquelles affectent la langue d'écriture du romancier maghrébin. C'est ce qui fait que dans un texte, même si l'énoncé dialectal est suivi d'explications mises entre parenthèses ou en apposition, il entraîne toujours un dépaysement, en jouant pleinement de sa différence qui dépasse le simple effet de réel. De ce fait, l'écart entre la langue française conforme aux normes grammaticales et son contenu référentiel est assez significatif pour situer l'écrivain maghrébin dans une sorte de particularisme qui marque son identité. C'est cette dualité de l'écrivain francophone qui fonde son originalité par rapport à l'écrivain français.

En réalité, le travail sur la langue d'écriture, constamment en infraction avec l'usage conventionnel, permet de mettre en scène le rapport problématique de la langue maternelle (langue dominée) à la langue étrangère (langue dominante). Mais la pluralité linguistique se traduit par différentes attitudes de l'écrivain, et esthétiquement par différentes stratégies d'écriture. Ainsi, bien que chaque écrivain se distingue par son style d'écriture, il est possible de déceler certaines tendances communes : une tentative de déconstruction des traditions littéraires, nationales et françaises, jugées incapables d'exprimer l'imaginaire de l'écrivain ; une tentative de construction d'une écriture susceptible de traduire la pensée bi-culturelle de l'auteur. De ce fait, l'œuvre romanesque

---

<sup>28</sup> C. Bonn, N. Khadda, et A. Mdarhri-Aloui, *Op.cit.*, p. 141.

intègre parfois certaines dimensions de l'oralité par la fréquence des conversations, l'usage de la narration des contes et d'anecdotes.

En outre, l'utilisation déroutante de la langue et la référence imbriquée des éléments biculturels sont à mettre sur le compte d'une volonté de dépassement des antagonismes liés aux langues en présence. En l'occurrence, il faut dépasser, selon ces auteurs maghrébins, l'antagonisme langue arabe/ langue française pour refléter et créer un espace/environnement nouveau qui offre la possibilité de connaissance et d'acceptation de son être. Cette position des écrivains permet à la littérature maghrébine d'expression française de connaître de nouvelles orientations linguistiques et esthétiques, les écrivains ayant le souci de rendre leur langue plus accessible à un univers imaginaire qui puise ses sources à la fois dans le patrimoine national et dans l'héritage occidental pour refléter la mixité de la société.

Mais la conséquence, c'est que ce positionnement fondé à la fois sur l'enracinement et l'ouverture soumet les écrivains maghrébins, particulièrement ceux de la génération des indépendances, à de multiples contradictions entre les aspirations intellectuelles exprimées dans la *Revue Souffles* et les réalités individuelles et sociales dans lesquelles ils se trouvent : opposition Occident/Maghreb, tradition/ modernité, etc. La complexité des nouveaux rapports entre les langues, les cultures et les sociétés dans lesquelles ils vivent aiguise leur conscience linguistique et multiculturelle, et rend moins évidente toute prise de position tranchante. C'est pourquoi pour Dominique Combe, afin d'élaborer une poétique francophone intelligible, il faut partir des spécificités locales des différentes aires francophones. Il insiste sur le postulat selon lequel « les littératures d'expression française supposent un certain rapport avec la langue française, au regard

d'autres langues (maternelles ou secondes), qui conditionnent et fondent ces écritures »<sup>29</sup>. Car les situations linguistiques et les rapports de force entre les langues varient d'un endroit à l'autre et selon les rapports historiques entre ces langues. Ceci est particulièrement vrai au Maghreb où le français se trouve dans des configurations différentes.

Aux Antilles, la question est autrement plus complexe. Car faisant partie d'une communauté nationale dont la langue officielle est le français, les langues régionales qui n'avaient pas une grande place dans les institutions officielles du pays avaient du mal à être promues. À partir de ce moment, le recours à la tradition ancestrale devient un impératif pour l'écrivain. Raymond Relouzat, à propos de cette situation particulière, constate : « Les auteurs antillais, pour leur part, qui ne disposent pas de bases nationales pour y asseoir leur spécificité créatrice, en étaient cependant d'autant plus conscients de leur singularité dans l'ensemble français, et faisaient traditionnellement appel aux personnages et aux thèmes de la mythologie créole<sup>30</sup>. » La conscience linguistique est renforcée en effet par la nature des liens historiques entre les Antilles et la France métropolitaine.

Dès lors, l'écrivain antillais, à l'image de ses compatriotes qui sont en rapport quotidien à la fois avec le français et le créole par exemple, est souvent envahi par un sentiment d'indécision vis-à-vis de sa langue d'écriture. C'est dans cette perspective que Patrick Chamoiseau qualifie son rapport à la langue française de problématique. Car la langue française a tour à tour été une langue coloniale et une langue maternelle pour lui et pour ses compatriotes antillais.

---

<sup>29</sup> Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 7.

<sup>30</sup> Raymond Relouzat, *Tradition orale et imaginaire créole*, Martinique, Ibis Rouge Éditions, 1998, p. 184.

Toutefois, conscients du rôle que chaque langue pourrait jouer dans la société, les écrivains antillais se sont toujours gardés d'effectuer une hiérarchisation entre celles-ci. Au contraire, ils ont souvent souligné l'importance de chacune des langues en présence. Ainsi, Patrick Chamoiseau met en avant l'importance de la langue française dans l'ascension sociale de l'individu tel qu'il l'indique dans un entretien accordé à Lise Gauvin: « Donc il fallait, pour être quelqu'un, pour exister et briller, maîtriser la langue française »<sup>31</sup>. Quant à la langue créole, elle sert de médium de communication pour les activités quotidiennes. Ce qui fait que l'écrivain antillais, et plus généralement l'écrivain francophone marqué par ce pluralisme linguistique, devient un hybride culturel incapable de se départir d'une de ses composantes identitaires.

### C. Un hybride culturel et identitaire

La culture est un élément central et structurant dans l'identification individuelle et collective d'une personne. La culture est le résultat des pratiques séculières traduites en normes dans la société. L'individu, mais aussi le groupe, sont en général obligés de s'y conformer et de s'y identifier, comme l'indique Gilbert Grandguillaume :

Le pouvoir de la norme, explicite ou implicite, est donc déterminant. Dans le cadre de l'évolution continuelle des pratiques et des normes, c'est toujours le groupe qui décide. Cette norme qu'il établit, c'est la culture, et le cœur de la culture c'est la langue. La culture, c'est la parole du groupe, en tant qu'elle fixe la norme.<sup>32</sup>

On peut, dans cette perspective, affirmer que la langue joue le rôle de repère culturel et de mode de fixation identitaire à la fois pour le groupe et pour l'individu. Les deux

---

<sup>31</sup> L. Gauvin, *Op.cit.*, p.36.

<sup>32</sup> Pierre Tap, *Identité collectives et changements sociaux*, Toulouse, Privat éditeur, 1980, p. 93.



protagonistes (le groupe et l'individu) sont donc chacun un maillon essentiel dans le rapport à l'identité. Gilbert Grandguillaume indique qu' « une identité culturelle est envisageable de deux points de vue : celui du groupe qui la définit en quelque sorte, et celui de l'individu qui se perçoit par rapport à elle »<sup>33</sup>. En d'autres termes, une identité culturelle est une émanation collective qui participe de l'identification de l'individu dans son parcours et dans son rapport au monde. C'est la collectivité (groupe social, ethnique, familial, etc.) qui définit les limites culturelles à travers des pratiques séculières et établies qu'elle autorise. L'individu a le devoir de se conformer à ces pratiques sous peine de se mettre au ban de la société. Dès lors, ajoute Gilbert Grandguillaume : « la référence d'un individu à une identité culturelle est ainsi le rapport qu'il entretient à la normalité admise dans son groupe, donc au sentiment d'inclusion ou d'exclusion qu'il ressent, par rapport à la langue et aux valeurs reconnues »<sup>34</sup>. Cette référence est multiple dans le cas des écrivains francophones, qu'ils soient de l'Afrique au sud du Sahara, du Maghreb ou des Antilles.

L'écrivain francophone, à l'image de sa société, est un être dont l'identité demeure à la fois plurielle et hybride. L'hybridité dans ce contexte n'est pas la somme des cultures en présence puisque celles-ci ne sauraient s'additionner ou se confondre, mais elle est la résultante de leurs interactions sur l'individu ou sur le groupe d'appartenance. À ce titre, l'hybridité culturelle peut être proposée comme un trait définitoire de l'écrivain francophone. Cependant, cette condition diffère d'un écrivain à l'autre, d'un espace géographique à l'autre, et se traduit différemment dans le travail artistique et littéraire, comme l'indique Lydie Moudileno : « Il y a dans chaque situation, un artiste qui propose

---

<sup>33</sup> P. Tap, *Op.cit.*, p. 91

<sup>34</sup> P. Tap, *Idem*, p. 91.

le résultat d'une recherche esthétique, à partir de son imaginaire personnel, de ses expériences et de son milieu »<sup>35</sup>. Les contextes sociaux, historiques et géographiques demeurent donc des facteurs déterminants dans la constitution de l'identité individuelle et collective de l'écrivain en général et de l'écrivain francophone en particulier, qu'il soit d'Afrique noire, du Maghreb ou des Antilles.

Ainsi, en Afrique noire francophone, la prise en compte de ce fait identitaire est flagrante chez Henri Lopes. En effet, pour ce dernier, c'est un statut qu'il faut assumer sans hiérarchisation entre les cultures multiples qui constituent cette identité. Ni repli sur la race, ni défense de l'intégrité d'une culture. Au contraire, l'ouverture au monde demeure une priorité. Ainsi avec Henri Lopes, l'Afrique se décline-t-elle au pluriel. Le continent africain est présenté comme un monde foisonnant de peuples et de langues divers. Lopes en déduit que nous sommes tous des métis culturels. Il rejoint ici la position d'Ousmane Socé Diop qui fait dire à son héros Fara dans *Mirages de Paris*:

Si l'on pousse les choses tout est métis ; il n'y a pas sur la terre une race pure, une civilisation qui ne soit pas métisse. [...] Nous nous trouvons mêlés, tout d'un coup, à la vie universelle [...]. Nous nous métissons, tous les jours, dans tous les domaines de l'activité humaine. Et de ce métissage, va naître, en terre africaine, un monde nouveau.<sup>36</sup>

C'est pourquoi, pour sa part, Henri Lopes imagine des héros dont aucun ne renie sa « négritude », tout en revendiquant l'apport extérieur. L'aventure n'a plus rien d'ambigüe comme cela a été le cas de Samba Diallo, personnage principal de *L'Aventure ambigüe*<sup>37</sup> de Cheick Hamidou Kane. Les héros d'Henri Lopes ne sont pas tiraillés entre l'Occident et l'Afrique, et n'ont pas à choisir entre l'un et l'autre. Ils ont la possibilité

---

<sup>35</sup> L. Moudileno, *Idem*, p. 145.

<sup>36</sup> Ousmane Socé Diop, *Mirage de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1977 [1937], p. 148-149.

<sup>37</sup> Cheick Hamidou Kane, *L'Aventure ambigüe*, Paris, Julliard, 1961.

d'être les deux à la fois ; une possibilité offerte par l'appropriation par l'Afrique de la modernité et de son ouverture au monde. Il en va ainsi de l'écrivain maghrébin, également affecté par cette hybridité culturelle qui provient souvent d'une situation de biculture avec ses composantes linguistiques arabo-berbère et française. Gilbert Grandguillaume, soulignant le rôle majeur de la langue maternelle dans la constitution de l'identité individuelle et collective dans le contexte maghrébin, déclare :

Au Maghreb, la perception fondamentale de l'identité culturelle se fait pour un individu à travers sa langue maternelle (qui est arabe ou berbère). À travers cette langue, qui est celle de son groupe, lui sont dites un certain nombre de valeurs qui s'imposent à lui comme étant celles par lesquelles il est lui-même.<sup>38</sup>

C'est donc à travers la langue maternelle, ou les langues maternelles dans une situation plurilinguistique, que l'identité collective et individuelle d'un sujet s'enracine. La traduction de ce sentiment d'hybridité culturelle de la part des écrivains est bien perceptible dans les œuvres fictionnelles ou théoriques.

En effet, dans la pratique littéraire, cette dualité culturelle se dévoile sous forme de convocation de la tradition et par un recours à l'intertextualité. Tahar Ben Jelloun est l'un des écrivains maghrébins à avoir questionné cette posture d'écartèlement entre plusieurs cultures. Dans *L'Enfant de sable*<sup>39</sup> comme dans *Les Yeux baissés*<sup>40</sup>, l'auteur met en évidence l'entre-deux identitaire comme étant le statut culturel de l'écrivain maghrébin. Il en est de même pour Assia Djebar qui, tout en évoquant cette ambivalence

---

<sup>38</sup> P. Tap, *Op.cit.*, p. 92.

<sup>39</sup> T. Ben-Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985

<sup>40</sup> T. Ben-Jelloun, *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991

culturelle, interroge dans des œuvres telles que *L'amour la fantasia*<sup>41</sup> et *Les nuits de Strasbourg*<sup>42</sup>, les valeurs de référence liées à chaque langue et à chaque culture.

Aux Antilles, la perspective est différente. Car le métissage est pensé par des écrivains comme Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant ou Édouard Glissant en rapport avec la destinée de tout un peuple : le peuple antillais en l'occurrence, à travers une esthétique d'abord de l'antillanité chez Édouard Glissant, puis de la créolité chez Patrick Chamoiseau pour restituer la mémoire collective.

Ainsi, dans ses œuvres, Patrick Chamoiseau fait de cette mémoire collective perdue une dimension importante de sa quête identitaire à travers la transmission par la parole. Car, comme l'affirme Lorna Milne, « qu'elle soit collective ou individuelle, toute quête d'identité implique la recherche d'une origine<sup>43</sup> ». C'est ainsi que la narratrice de *Texaco*, Marie-Sophie, s'est toujours montrée fière et garante de la mémoire paternelle qu'elle veut perpétuer afin de rester attachée à ses origines.

En réponse au « Marqueur de parole » qui s'exprime par écrit et en français, trahissant ainsi l'héritage paternel, Marie-Sophie dit ne pas vouloir trahir cette mémoire par l'écriture. Pour elle, l'écrit appauvrit les histoires et crée un décalage entre celles-ci et l'Histoire officielle, puisqu'il ne peut rendre compte que de manière partielle et partielle en légitimant un seul point de vue. C'est une des raisons pour lesquelles, dans ses « cahiers », dont des extraits sont plusieurs fois cités dans *Texaco*, elle a « poursuivi la parole de son père »<sup>44</sup> en essayant d'être le plus fidèle possible, cette parole du père s'étant elle-même nourrie des récits d'Idoménee, épouse d'Esternome et mère de Marie-

---

<sup>41</sup> Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*, Paris, Albin Michel, 2001 [1985]

<sup>42</sup> A. Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 2003 [1997].

<sup>43</sup> Lorna Milne, *Patrick Chamoiseau : Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2006, p. 37.

<sup>44</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 423.

Sophie. Il n'est donc pas étonnant de constater que l'auteur, qui est aussi le double du « Marqueur de parole », selon Lydie Moudileno, s'inscrit dans la lignée des conteurs traditionnels pour concilier les exigences de l'écrit et les subtilités de la parole. Cela se traduit dans les textes de Patrick Chamoiseau par la présentation de nombreux points de vue à travers les notes, les lettres, etc., pour combler les lacunes de l'écrit et valoriser le style de l'oral.

Il s'agit surtout, tout en recourant à la langue de l'Autre, de refuser toute forme d'assimilation, condition *sine qua non* de l'existence d'une culture créole, voire antillaise. En se positionnant ainsi, les écrivains clarifient leurs démarches esthétiques et discursives :

Le multilinguisme et la pluralité raciale seront les axes d'une ouverture considérable, permettant à l'écrivain d'échapper au clivage qui oppose le créole et l'oral comme représentants de l'identité, d'une part, au français et à l'écrit comme nécessairement liés à une aliénation, d'autre part.<sup>45</sup>

La réalisation de cette identité métisse devient le défi que cherche à relever l'auteur antillais. Car, la responsabilité de l'écrivain c'est aussi d'envisager l'Histoire de son peuple dans son entièreté et non dans sa partialité.

Dans cette perspective, ce qui doit amener l'être antillais à s'accepter dans ce qu'il a de spécifique, c'est la mise en avant de ses propres références pour que sa culture survive. En fait, et c'est ce qui motive son combat, Patrick Chamoiseau, dans *Écrire en pays dominé*, entrevoit les mêmes conséquences désastreuses de la colonisation dans cette nouvelle forme de domination qui résulte de la départementalisation, qu'il qualifie de «

---

<sup>45</sup> Dominique Chancé, *L'Auteur en souffrance : essai sur la position et de la représentation de l'auteur dans le roman antillais*, PUF, 2000, p. 141.

domination silencieuse »<sup>46</sup> Car cette nouvelle forme de domination, qui « neutralise les expressions les plus intimes des peuples dominés »<sup>47</sup>, est tout aussi aliénante.

À partir de ce moment, reconnaissant la diversité générique de sa société, Patrick Chamoiseau met en avant le principe de pluralité qui naît de la rencontre des cultures. L'identité créole doit donc être envisagée comme une identité ouverte et non exclusive. La revendication d'une telle identité est un moyen de résorber les contradictions culturelles, ethniques, voire politiques des Antilles françaises. Dès lors, et c'est ce qui fait l'originalité de l'auteur et de tout le mouvement de la Créolité dont il est un des promoteurs, la démarche identitaire ne s'inscrit plus dans l'affirmation de son existence contre l'Autre, mais dans une perspective relationnelle avec lui. En ouvrant ainsi l'identité créole à tous, Patrick Chamoiseau et les tenants du principe de la Créolité manifestent leur intention de sortir du schéma binaire Noir/Blanc dont le dépassement s'avère nécessaire. L'écrivain antillais, dont la langue maternelle est le créole, se définit ainsi par rapport à sa culture, comme l'indique Dominique Chancé : « L'«écrivain créole» est donc celui qui cherche sa légitimité et son inscription dans la culture, dans la relation à un peuple, à une Histoire, à un 'imaginaire' que manifeste la 'parole' »<sup>48</sup>. C'est dans ce sens qu'il lui revient de définir un langage spécifique propre aux Antilles et à son peuple, indépendamment des langues en présence. À ce propos, Dominique Chancé ajoute que « La notion de langage transcende l'opposition entre les langues, mais également le clivage entre écrit et oral »<sup>49</sup>. De telles problématiques linguistiques et discursives sont

---

<sup>46</sup> P. Chamoiseau, *Écrire en Pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21.

<sup>47</sup> P. Chamoiseau, *Idem.*, p. 21.

<sup>48</sup> D. Chancé, *Op.cit.*, p. 140.

<sup>49</sup> D. Chancé, *Idem.*, p. 140.

aussi déterminantes dans le rapport de l'écrivain francophone à l'institution et dans sa pratique esthétique.

## II. Le rapport de l'écrivain francophone à l'institution littéraire

L'analyse du statut spécifique de l'écrivain francophone permet d'appréhender son rapport à l'institution, qu'elle soit politique, sociale ou littéraire. En même temps, l'analyse de l'institution peut rendre compte de la carrière d'un auteur en termes concrets et la définir comme une suite de positions déterminées par le jeu des effets institutionnels. La question est de savoir si cette inscription dans le fait institutionnel se fait en termes d'adhésion ou de non-adhésion. Car, il n'y a pas de rapport univoque vis-à-vis de l'institution littéraire. Chaque écrivain ou chaque groupe d'écrivains conçoit son rapport à l'institution en fonction d'intérêts spécifiques et partisans (diffusion, consécration, légitimation, entre autres) qui viennent récompenser ou sanctionner une carrière plus ou moins établie.

C'est dans cette perspective que les tendances idéologiques ou les courants de sensibilité actuels montrent une rupture épistémologique dans l'analyse et la réception des œuvres avec la jeune génération d'écrivains, à l'image des auteurs du manifeste *Pour une littérature-monde en français*<sup>50</sup>, ou de ceux que Jacques Chevrier appelle la génération de la « Migritude ».

---

<sup>50</sup> Michel Le Bris, Jean Rouaud, *Pour une littérature monde en français*, Paris, Gallimard, 2007.

### A. Un rapport d'adhésion et de non-adhésion

L'institution, quelle qu'elle soit, s'accommode difficilement des écarts qui pourraient mettre en péril son hégémonie. Ainsi, toute volonté d'indépendance ou de contre-discours est mal venue. Analysant le rapport des écrivains dont la fonction sociale est pourtant reconnue aux institutions (sociale, politique ou religieuse), Jacques Dubois allègue pour le cas historique français : « Tant que les écrivains furent 'au service' du pouvoir politique ou du pouvoir religieux, les lettres ne purent prétendre à l'indépendance idéologique et professionnelle »<sup>51</sup>. Dans cette perspective, la *non-adhésion* qui consistera à prendre ses distances par rapport à l'institution ou l'*adhésion* aux principes édictés par celle-ci s'offrent comme les seules alternatives pour l'écrivain qui cherche à se positionner dans le champ littéraire.

En effet, en dépit de leur positionnement vis-à-vis de l'institution, les écrivains francophones aspirent aussi à avoir une position dominante dans le champ littéraire francophone. Ceci leur confère un statut d'écrivain à part entière, et par conséquent leur octroie la possibilité d'être publiés par les grandes maisons d'édition en France métropolitaine et de bénéficier d'une plus large diffusion. Selon Bernard Mouralis, « la consécration de l'écrivain et le type de profit qu'il en retire peuvent être évalués en fonction de son insertion dans les institutions universitaires, francophones, culturelles, etc »<sup>52</sup>. Ce rôle de diffuseur de l'institution devient un facteur déterminant dans les postures d'adhésion ou de non adhésion de la part des écrivains.

---

<sup>51</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p.307.

<sup>52</sup>Bernard Mouralis, *L'Illusion de l'altérité : études de littérature africaine*, Paris, Champion, p. 74.



L'écrivain francophone se définira ainsi tantôt comme écrivain africain, maghrébin ou antillais dans un but de revendication identitaire, tantôt comme écrivain tout court en refusant tout cloisonnement contribuant à son isolement. De même, il hésite entre deux rôles possibles : celui de l'intellectuel, soucieux de délivrer un message (politique, social, idéologique) et celui de l'écrivain attaché aux seules valeurs de l'art littéraire. Car, constate Bernard Mouralis, « l'instance de consécration de ces écrivains était à la fois interne au champ littéraire et extérieure à celui-ci [...] »<sup>53</sup>. Ce mécanisme de double légitimation justifie en quelque sorte l'ambivalence dans le positionnement des écrivains.

C'est aussi dans ce cadre que se comprend le rapport des écrivains francophones à l'institution littéraire. L'analyse de ce rapport permet de saisir les démarches esthétiques et discursives des écrivains dont les prises de position sont loin d'être anodines. Autant sur le plan idéologique, politique, que social, il est possible d'affirmer que les écrivains francophones, s'inscrivant de différentes manières dans l'institution, opèrent des choix stratégiques qui obéissent aux impératifs liés à la résistance ou à l'adhésion aux institutions dans lesquelles ils se meuvent.

Ainsi, les modalités de conception ou de construction d'un discours social des écrivains francophones de même que leurs pratiques littéraires sont marquées à la fois du sceau des contraintes institutionnelles et de la posture stratégique du refus de leur part d'adhérer aux règles de l'institution. Ce discours social atypique qui singularise l'écrivain francophone se produit principalement par opposition à celui d'une institution

---

<sup>53</sup> B. Mouralis, *Ibid*, p.70.

hégémonique, l'institution littéraire française en l'occurrence, dont les règles sont également déterminées et guidées par des perspectives idéologiques qui lui sont propres.

Cependant, si le discours social est une construction sociale et comprend par conséquent « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société »<sup>54</sup> à un moment donné de son histoire, pour reprendre la conceptualisation de Marc Angenot, dans le cadre de la littérature francophone d'Afrique, du Maghreb et des Antilles, ce discours est intrinsèquement lié au fait colonial et aux stratégies de résistance à celui-ci. C'est la raison pour laquelle, selon Francois Provenzano, « le caractère irréfutable du fait colonial doit déterminer l'appréhension des 'littératures francophones', aussi bien dans leurs configurations institutionnelles que dans leurs écritures ou dans leurs environnements discursifs »<sup>55</sup>. Il montre ainsi l'incidence des conditions socio-politiques et historiques sur l'intelligibilité des textes et sur le positionnement des écrivains.

En effet, l'historiographie littéraire révèle un lien étroit entre le discours social produit dans le cadre de la littérature francophone et l'Histoire, notamment l'Histoire de la colonisation française dans les espaces francophones (Afrique subsaharienne, Maghreb et Antilles, par exemple). Ceci explique en partie le positionnement des écrivains vis-à-vis de l'institution mais également l'interférence du champ littéraire dans l'espace politique et vice-versa. De l'avis de Bernard Mouralis, le combat mené par les écrivains contre la colonisation et pour l'émancipation des territoires dominés avait fait émerger l'idée que l'écrivain pouvait, sans contradiction apparente, appartenir à la fois au champ littéraire et au champ politique et, par là-même, acquérir un profit symbolique et un profit de pouvoir dont il pouvait se prévaloir.

---

<sup>54</sup> Marc Angenot, *Un état du discours social*, Longueuil ; Québec, Le Préambule, 1989, p. 13.

<sup>55</sup> Francois Provenzano, *Op.cit.*, p. 48.

Mais la quête d'indépendance par rapport à l'institution politique rend ce positionnement de l'écrivain intenable quant à l'avenir de son métier et à sa légitimité en tant qu'artiste dont le propos devrait rester libre notamment de toute contrainte politique.

Bernard Mouralis décrit avec exactitude cette situation d'apparence conflictuelle:

Dès lors, l'écrivain n'a guère le choix : à moins de s'abaisser au rôle de chantre du pouvoir établi, il ne peut subsister, comme artiste et comme intellectuel, qu'à condition de rechercher une légitimation proprement autonome, en faisant de la croyance en la valeur de l'œuvre littéraire le seul mobile de son action et la seule source de sa légitimité. On le voit par exemple dans l'attitude que les écrivains ont manifestée face à la question des littératures nationales : dans leur très grande majorité, ils ont tenu à se définir comme écrivains africains et, plus encore, comme écrivains tout court.<sup>56</sup>

Cette situation était liée en fait au contexte de naissance de la littérature francophone en Afrique, longtemps réduite qu'elle a été à son rapport à la colonisation et aux faits sociaux ou politiques sur le continent.

En réalité, la situation des écrivains francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles présente une particularité notable selon Bernard Mouralis, car, dit-il, « les écrivains produisent des œuvres de fiction (poésie, roman, théâtre, etc.) et parallèlement développent un discours sur la littérature dont la fonction est essentiellement de dire *ce que doit être* la littérature »<sup>57</sup>. Cette dernière, dans un contexte d'oppression coloniale et d'affirmation identitaire, ne pouvait pas rester en dehors du champ politique, au niveau épistémologique et parfois en tant que militant.

En outre, et en restant dans le contexte africain, la fonction référentielle des textes permet un dévoilement du monde social colonial et postcolonial. En particulier, en s'attachant au dévoilement de la situation coloniale, les écrivains produisent un discours

---

<sup>56</sup> B. Mouralis, *Op.cit.*, p. 71.

<sup>57</sup> B. Mouralis, *Ibid.*, p. 659.

qui s'oppose nettement à celui de l'anthropologie naguère à la solde du colonialisme, et mettent l'accent sur les conflits et les tensions dont l'Afrique est le théâtre en raison de la colonisation. Le discours de l'écrivain se structurera pendant longtemps autour des situations historiques singulières :

[...] le rappel de ce fait est important car il invite à mettre l'accent sur la situation de concurrence des discours dans laquelle se sont trouvés placés, dès le début, les écrivains africains et, ainsi, à réduire l'écriture du texte africain à l'expression d'une expérience vécue par le sujet : hier, celle du monde colonial, aujourd'hui, celle du monde postcolonial.<sup>58</sup>

Ce positionnement discursif se reflète également dans le statut des textes qui n'est pas homogène et qui dépend de plusieurs facteurs : le choix de la langue, le genre pratiqué (roman, poésie, théâtre), le mode de diffusion, le lectorat, les dispositions des producteurs, etc. C'est ce qui explique que les positions ou les prises de position peuvent différer d'un écrivain à l'autre, et que les stratégies adoptées sont parfois antagoniques pour s'assurer un profit symbolique dans le champ. Appliquant à la littérature africaine le concept bourdieusien de champ, Georges Ngal affirme :

Le champ est, pour nous, un système de relations objectives dans lequel s'opèrent des modifications formelles, stylistiques, des pratiques culturelles, morales, politiques, idéologiques, sociales. Ainsi les luttes politiques, littéraires et idéologiques des Africains dans les années 30 à 35 furent orientées par rapport à des axes de valeurs précis : la revendication d'une identité niée par le colon, la reconnaissance de la légitimité et l'affirmation d'un univers esthétique à part, ayant ses règles d'art particulières.<sup>59</sup>

La revendication des autonomies des champs de production se comprend à travers ce prisme. C'est ainsi que dès les années 1935, les créateurs posent la problématique de

---

<sup>58</sup> B. Mouralis, *Ibid.*, p. 215.

<sup>59</sup> G. Ngal, *Op. cit.*, p. 9-10.

l'autonomie des champs linguistique, littéraire et culturel africains comme monde à part, soumis à ses propres lois, en convoquant les ressources symboliques culturelles (catégories, normes, règles, etc.) dans les productions littéraires.

En effet, si tout écrivain est libre de son choix, ce choix n'implique pas moins une prise de position qui le situe par rapport au réel, sur le plan du fond comme sur celui de la forme. Ainsi, évoquant le contexte des années 1935 où l'enjeu était la contestation du colonialisme, Georges Ngal explique le positionnement des écrivains noirs en ces termes :

L'histoire des textes littéraires négro-africains enregistre des ruptures successives symbolisées par des mutations de plusieurs ordres qui semblent attester les points de repères suivants dont le premier est sans conteste constitué par l'émergence de la négritude [...]. La rupture s'effectue à l'intérieur d'un champ idéologique, intellectuel et littéraire déjà constitué.<sup>60</sup>

Mais dans ce bouillonnement d'idées, la Négritude s'était inscrite comme une référence obligée des générations futures pour les écrivains noirs : chacun aura à se situer par rapport à elle. Car l'écrivain africain, depuis cette période, possède, pour Georges Ngal, « la conscience de l'autonomie de son monde culturel »<sup>61</sup>, que ce soit sur le plan linguistique, artistique ou littéraire. Cela se reflétait déjà dans sa pratique esthétique et discursive à travers un infléchissement de la langue française à sa guise (associations inattendues et création de néologisme). La rupture idéologique entraîne un travail de transformation sur la forme du roman.

À partir des années 1960, la démarche littéraire et l'idéologie politique des élites ne sont plus dirigées vers la dénonciation coloniale, mais vers la conscientisation des peuples vis-à-vis des nouveaux pouvoirs. Ainsi, s'inscrivant dans un cadre nouveau, *Les*

---

<sup>60</sup> G. Ngal, *Op.cit.*, p. 17-18.

<sup>61</sup> G. Ngal, *Ibid.*, p. 23.

*Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem inaugurent la nouveauté textuelle en se libérant des « carcans » du classicisme. Par conséquent, le français s'est adapté aux langues locales ou est en « dialogue » avec elles. L'écrivain traduit sa langue maternelle qui fait son entrée dans le texte en français. En effet, rappelle Georges Ngal, la transformation des rapports sociaux au lendemain des indépendances amène les auteurs à redéfinir leurs rôles dans la société :

Parallèlement, le statut des écrivains se trouve redéfini dans ce même ensemble en même temps que se modifient les rapports spécifiques au maniement du langage. [...]. Car c'est par le maniement du langage que l'artiste se définit proprement et essentiellement.<sup>62</sup>

Dès lors, les productions littéraires artistiques africaines et maghrébines apporteront à leur manière, à différentes époques, cette part d'étrangeté et de singularité soulignée ici.

Aux Antilles également, le rapport de l'écrivain aux institutions littéraires française et francophone se déploie dans une complexité qui tient à la nature des rapports historiques, sociaux et politiques entre la France métropolitaine et les territoires d'Outre-mer. De ce fait, le « marqueur de paroles » est le symbole d'un problème et d'une position littéraires particuliers aux Antilles, en ce sens que son positionnement institutionnel crée à la fois un hiatus avec l'institution littéraire française et fraie une nouvelle voie pour l'écrivain dans sa pratique littéraire. Ainsi, comme l'affirme Dominique Chancé :

la « créolité » s'incarne donc dans cette figure spécifique qui essaie de défendre et d'illustrer la singularité d'une culture, d'une identité, d'un mode de vie et de pensée créoles. On pourrait faire l'hypothèse qu'être un écrivain créole, c'est être un « marqueur de paroles », c'est tenter de justifier son écriture, sa position d'écrivain par un détour complexe. Par ce détour se réaliserait la synthèse entre oral et écrit, créole et français ;

---

<sup>62</sup> G. Ngal, *Op. cit.*, p. 28.

ainsi se légitimerait un acte d'écrire conçu comme continuation et non plus comme trahison, comme loi nouvelle et vivante pour soi, non plus compromission avec la loi du maître.<sup>63</sup>

Dominique Chancé souligne à travers ces propos les caractéristiques majeures d'un projet d'autonomisation de la pratique littéraire aux Antilles.

En effet, les écrivains antillais ont toujours su associer à leur écriture une revendication de liberté et d'émancipation en exprimant leur singularité. Marqués par les stigmates de la colonisation et des institutions qui en découlent, les écrivains antillais ont dû se demander s'il n'était pas possible de se frayer une voie qui serait la leur, différente de celle du maître. Dans cette perspective, le projet de l'écrivain antillais consiste pour une grande part à trouver un moyen de libération pour « décoloniser » sa littérature, et en prenant son indépendance symbolique par rapport à la France. Pour Dominique Chancé :

les écrivains de l'antillanité, en se situant dans le contexte géographique et culturel qui leur est propre, pourraient par conséquent échapper à l'assujettissement que constituerait pour eux, à l'origine, l'écriture en français, dans le cadre néo-colonial de la départementalisation.<sup>64</sup>

Ainsi, l'écrivain antillais a dû forger un langage qui convienne à son Histoire et à sa situation géographique spécifique. Car pour les Antillais, il s'agit d'échapper au référent unique à la fois au niveau linguistique et culturel, ce qui fait que les écrivains ont élaboré des stratégies d'écriture en se définissant soit par rapport au lieu (l'insularité), soit par rapport à la culture (métissage).

---

<sup>63</sup> D. Chancé, *Op. cit.*, p. 135.

<sup>64</sup> D. Chancé, *Op.cit.*, p. 137.

## B. La voie de la « littérature-monde » en français

C'est dans le rapport de l'écrivain aux termes idéologiques de l'institution littéraire francophone qu'il convient de soulever la question de la « littérature-monde » proposée en remplacement du champ littéraire francophone. L'avenir de la littérature francophone serait-il dans « la littérature- monde » en français qui, pourtant, décrète à haute et intelligible voix sa mort ? « Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français. [...]. Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie »<sup>65</sup>, disaient les auteurs d'un article du journal *Le Monde* daté de mars 2007. En posant ainsi les termes du débat, les signataires de cet article parmi lesquels Michel Le Bris, Alain Mabanckou, Maryse Condé, Tahar Ben Jelloun et Édouard Glissant entre autres, soulèvent deux questions de fond, à savoir, la place de l'institution littéraire francophone dans le monde des lettres, et son rapport avec la francophonie officielle ou politique qualifiée de néocoloniale, de même que la position ouverte des écrivains.

D'après Dominique Combe, « cette polémique est surtout un règlement de comptes avec la Francophonie officielle, avec laquelle les littératures francophones sont constamment confondues »<sup>66</sup>. Le besoin d'autonomie et d'affirmation identitaire vis-à-vis de l'institution politique serait donc à la base d'une telle déclaration. La cible principale des auteurs de ce manifeste est donc la Francophonie politique qui ghettoïse les écrivains de langue française non-français en participant à la marginalisation de leurs productions.

---

<sup>65</sup> Michel Lebris et al., « Pour une littérature-monde en français », extrait du « Le Monde des livres », mars 2007.

<sup>66</sup> D. Combe, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, P.U.F, 2010, p. 217.



Car, en réalité, on ne peut évoquer la seule raison du néocolonialisme en ce qui concerne le positionnement des écrivains francophones qui, de part leurs œuvres et leurs discours critiques, ont également donné une nouvelle identité à cette littérature. Il n'est pas non plus question de rupture générationnelle dans ce manifeste, puisque des auteurs déjà confirmés comme Édouard Glissant ou Tahar Ben Jelloun font partie de ses signataires. Le thème même de littérature-monde semble inspiré de la littérature du « *tout-monde* »<sup>67</sup> d'Édouard Glissant qui soulignait à travers cette expression la créolisation du monde à l'image des archipels de la Caraïbe et la globalisation de la pensée, en rejetant les cloisonnements institutionnels.

Dans ce contexte, quel peut être l'apport du « principe » de la littérature-monde dans le champ littéraire francophone ? Selon Alexandre Najjar,<sup>68</sup> qui signe lui aussi un contre-manifeste pour en souligner la contradiction, ce manifeste de la littérature-monde n'apporte rien de nouveau ni à la définition ni à la compréhension de la littérature francophone. Car, pour lui, « la notion 'littérature-monde en français' ne veut rien dire, elle n'est qu'une *périphrase* de la francophonie qui est l'ensemble de ceux qui, aux quatre coins du monde, ont le français en partage »<sup>69</sup>. En outre, l'ouverture au monde dont il parle, souligne Alexandre Najjar, est déjà présente dans la littérature francophone.

De fait, le reproche fait à l'institution littéraire francophone dans les termes employés par les signataires du manifeste demeure assez réducteur. Comment ne pas reconnaître que depuis les années 1970, la littérature francophone s'est distinguée par la richesse de sa production et par les positions idéologiques des auteurs qui, malgré le fait

---

<sup>67</sup> Cette notion renvoie au titre de l'essai *Traité du Tout-Monde* d'É. Glissant paru en 1997.

<sup>68</sup> Alexandre Najjar, « Le Monde des livres », mars 2007.

<sup>69</sup> A. Najjar, *Ibid.*

qu'ils soient publiés en France, ont toujours dit leurs visions du monde en rapport avec les histoires et les cultures qui sont les leurs ? Pour Alexandre Najjar notamment :

Le sentiment que nous avons, nous autres, écrivains francophones vivant à l'étranger, c'est que nos collègues qui s'installent en France, dès lors qu'ils décident de s'intégrer dans la vie française, ne supportent plus qu'on ne les assimile pas aux auteurs français et revendiquent la « normalité », alors que l'enjeu n'est pas là : la francophonie est notre dénominateur commun, elle n'a rien de honteux, elle n'a pas besoin d'être intégrée, puisqu'elle intègre déjà, et que, loin de diviser, elle réunit.<sup>70</sup>

Justement, l'objectif pour les auteurs francophones ne devrait pas être de vouloir coûte que coûte s'assimiler à la littérature française à travers la « littérature-monde en français », mais d'affirmer de leurs identités plurielles telles qu'elles se manifestent au quotidien et celles des peuples dont ils se font les porte-parole, même s'ils vivent et publient en France.

Cependant, à travers cette polémique se profile une autre, en l'occurrence celle ayant trait au rapport entre le centre incarné par les institutions littéraires parisiennes et les écrivains francophones produisant, pour la plupart, leurs œuvres en France. Aussi, les signataires du manifeste *Pour une littérature-monde en français* mettent-ils en cause l'existence même de ce centre, comme ils l'affirment dans ce passage :

Le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du 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 pour frontières que celles de l'esprit.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> A. Najjar, *Op.cit.*

<sup>71</sup> Michel Le Bris et al., *Op.cit.*

Toute littérature a besoin, il nous semble, de ses propres institutions de production et de légitimation pour gagner en autonomie et en diffusion. Or, la littérature francophone se déploie toujours sous l'aile protectrice des institutions littéraires françaises qui l'orientent malgré les efforts d'autonomisation.

Ce débat autour de la fin de la « francophonie » devient ainsi un débat idéologique autour de la pertinence du champ littéraire francophone lui-même dans ses dérivations historiques (littérature d'expression française, littérature francophone, ou littérature-monde en français aujourd'hui), entre les institutions littéraires françaises elles-mêmes. Pour Dominique Combe, « le thème vague et général de la littérature-monde fonctionne peut-être comme une machine de guerre lancée par l'éditeur Gallimard contre son concurrent Minuit, éditeur de Simon, de Pinget, d'Echenoz »<sup>72</sup>. Car effectivement, au-delà de la question francophone, le manifeste s'intéresse surtout aux orientations de la littérature française actuelle, le roman en particulier. Mais si la jeune génération d'écrivains français décide de donner une nouvelle orientation à la littérature, ce besoin de rupture ne devrait pas se faire au détriment d'un autre champ, fut-il celui francophone qui prend de plus en plus d'autonomie dans le discours et dans l'esthétique romanesques.

---

<sup>72</sup> D. Combe, *Op.cit.*, p. 217.

### C. La posture des écrivains de la « Migritude »

Néologisme créé par Jacques Chevrier pour désigner les écrivains d'origine africaine installés en France, et qui évoquent dans leurs œuvres une Afrique qu'ils ne connaissent presque pas, la « Migritude »<sup>73</sup> est un concept nouveau qui ouvre d'autres perspectives critiques pour la littérature francophone. Ce concept renvoie à *la posture* des écrivains francophones par rapport aux questions liées à l'immigration vers la France. Ainsi, le concept de la « Migritude » réactualise une thématique qui n'est certes pas nouvelle dans la littérature francophone, mais qui a été souvent occultée ou traitée différemment. En réalité, si la question de l'immigration s'est déjà imposée dans le roman francophone depuis les années 1970 comme l'un des thèmes majeurs, elle a souvent été liée à l'origine de l'écrivain et non aux préoccupations esthétiques et discursives en rapport à son œuvre. C'est pourquoi l'appellation « littérature des immigrations<sup>74</sup> » pose problème selon Christiane Albert qui ajoute :

Elle se fonde, en effet, non pas tant sur la thématique de l'immigration qui induirait des procédés spécifiques d'écriture, mais davantage sur l'origine ethnique des écrivains, ce qui constitue un critère méthodologiquement discutable dans la désignation d'une catégorie littéraire. Celui-ci appartient en effet davantage au champ juridique (à travers la notion de nationalité) ou du social (à travers le statut d'immigré de l'écrivain) qu'au champ littéraire.<sup>75</sup>

Néanmoins, le fait d'être écrivains immigrés vivant en dehors de leurs pays d'origine ne permet pas de les intégrer dans les littératures nationales du Maghreb ou d'Afrique noire.

---

<sup>73</sup> Nous empruntons ce mot à Jacques Chevrier qui l'a inventé pour catégoriser les écrivains francophones de la nouvelle génération vivant en dehors de leurs pays d'origine.

<sup>74</sup> Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Karthala, 2005, p. 14.

<sup>75</sup> C. Albert, *Ibid.*, 2005, p. 15.

Car, contrairement à la plupart des écrivains de l'époque du mouvement de la Négritude qui étaient d'abord des étudiants nés en Afrique et qui sont venus en France pour y poursuivre leurs études, ceux de la « Migritude » sont en général nés ou installés en Métropole depuis leur tendre enfance.

Pour autant, cette nouvelle catégorisation obéit à une logique institutionnelle qu'il conviendrait d'analyser profondément, d'après Christiane Albert. À ce propos, elle dira :

La création de cette nouvelle catégorie de littérature de l'immigration qui émerge à l'intérieur d'institutions littéraires nationales (française ou québécoise) sans cependant se confondre avec elles, repose donc sur un certain nombre de présupposés idéologiques implicites [...].<sup>76</sup>

Elle voit dans cette différenciation une manière de mettre dans la marge la question de la mixité sociale et ethnique de la part de la société d'accueil qui est aussi celle des grandes institutions littéraires qui indiquent plus ou moins la voie à suivre.

En fait, il est évident que l'immigration et le discours sur elle, résultant de ce phénomène historique particulier qu'est la colonisation, devient un enjeu politique et idéologique qui traverse de toute part le champ littéraire francophone et la pratique esthétique et discursive des auteurs issus des anciennes colonies françaises. Selon Christiane Albert, « l'immigration s'ancre en effet dans un contexte historique et social directement lié à la colonisation dont les immigrés sont victimes »<sup>77</sup>. Cette situation sociohistorique marque à la fois les écrivains et leurs œuvres.

En tout état de cause, le personnage de l'immigré, devenu central dans les œuvres francophones, met en cause les fondements des sociétés d'accueil dans leurs perceptions des identités nationales. Car n'ayant plus comme perspective le retour au pays natal,

---

<sup>76</sup> C. Albert, *Op.cit.*, p. 16.

<sup>77</sup> C. Albert, *Op.cit.*, p. 19.

l'immigré doit négocier son intégration dans la société d'accueil, laquelle doit s'ajuster en redéfinissant le concept d'identité nationale. Ce double mouvement de négociation et d'ajustement identitaire fait dire à Christiane Albert :

Aussi l'immigré est-il un personnage problématique qui met en scène ce qui se joue dans la relation avec l'Autre et ouvre ainsi à une véritable réflexion sur l'altérité en même temps qu'il pose la question des origines et de la perte des origines. Cependant, en même temps que les écrivains de l'immigration font des immigrés une représentation emblématique d'une différence qui bouscule l'intégrité territoriale et symbolique de la littérature française (ou québécoise), ils contribuent aussi à les identifier en un groupe ethniquement, culturellement, et linguistiquement distinct du reste de leur société d'accueil qui n'échappe pas toujours à certains stéréotypes ethniques.<sup>78</sup>

C'est la prise en charge de telles problématiques qui différencie les écrivains de l'immigration de ceux qui les ont précédés.

La question qui se pose pour le contexte africain, c'est comment parler de l'Afrique en étant expatrié ? Selon Chevrier, « l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a plus grand-chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés »<sup>79</sup>. Car, il n'est plus question de présenter l'Afrique des origines en opposition à l'Occident comme ce fut le cas dans *L'Aventure ambiguë* de Cheick Hamidou Kane, il s'agit plutôt d'évoquer des interférences identitaires et la communauté des destins chez l'immigré dans la terre d'accueil, et les incidences de telles interférences dans la société d'accueil. Christiane Albert expose cette différence fondamentale entre les écrivains de l'immigration de la première génération et celle des années 1980 à nos jours à travers :

Une évolution se produit en effet dans la représentation littéraire de l'immigration à partir des années quatre-vingts où les personnages vont se situer différemment vis-à-vis du sentiment d'appartenance identitaire [...]. L'immigré ne semble plus trop savoir quel est son lieu

---

<sup>78</sup> C. Albert, *Ibid.*, p. 18.

<sup>79</sup> Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p.160.

d'appartenance et cette interrogation va rendre la définition de l'identité problématique.<sup>80</sup>

En fait, la question centrale qui est celle de la quête identitaire ne se pose plus en termes de conservation des valeurs traditionnelles. L'immigré cherche plutôt à s'adapter à son nouvel environnement tout en gardant les liens avec le pays d'origine.

Ainsi, ce positionnement identitaire particulier des écrivains francophones entraîne en même temps un dépassement du contexte historique pour les replacer dans le présent qu'ils évoquent dans leurs œuvres. Christiane Albert résume cette situation paradoxale en ces termes : « De ce fait, l'écrivain de l'immigration doit se situer par rapport au champ littéraire national de la société dans laquelle il vit tout en attestant de la légitimité du champ littéraire émergeant de l'immigration qu'il contribue à créer »<sup>81</sup>. Toutefois, il nous semble que la question de l'immigration à elle seule ne peut déterminer le positionnement de l'écrivain francophone tant sur le plan institutionnel qu'esthétique, une position fondée, nous l'avons vu, sur l'adhésion et la non-adhésion stratégique, tout à la fois, de l'écrivain.

---

<sup>80</sup> C. Albert, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>81</sup> C. Albert, *Op. cit.*, p. 152.

### CHAPITRE III : LA PRATIQUE LITTÉRAIRE FRANCOPHONE

La circonscription des éléments d'appréhension de la problématique de l'identité groupale dans le roman francophone induit celle des spécificités de la pratique littéraire francophone à partir des éléments définitoires de celle-ci et des distinctions de genres caractéristiques de l'écriture francophone. Ainsi, par le biais de l'identification subséquente de quelques éléments épistémologiques de formulation de l'identité de groupe « francophone » à partir du roman francophone, en l'occurrence *le consensus sur la langue d'écriture notamment le français, et l'adaptation du français aux réalités locales* ou encore *l'expression de la subjectivité de l'écrivain dans la langue française*, nous répondrons à la question suivante : qu'est-ce que l'écriture francophone et quelles sont ses particularités stylistiques et esthétiques ?

La réponse à cette question permettra certainement d'isoler des éléments de définition de la pratique littéraire des écrivains francophones d'Afrique noire, du Maghreb et des Antilles. Car, comme le remarque Jacques Dubois, « si l'écrivain se définit par le genre qu'il pratique, il peut à son tour redéfinir le genre dans lequel il s'engage et par là en modifier le statut relatif »<sup>1</sup>. La pratique littéraire est donc un critère important dans l'identification groupale des écrivains francophones.

---

<sup>1</sup> J. Dubois, *Op.cit.*, p. 51.



## I. Les caractéristiques de la pratique littéraire francophone

Saisir les caractéristiques de l'écriture francophone revient en quelque sorte à faire un inventaire des pratiques scripturaires en cours dans les différentes aires qui composent la francophonie littéraire. Comme l'affirme Édouard Glissant, « une littérature se détermine autant sur la base de ce qu'elle a produit que sur celle des espérances qu'elle donne »<sup>2</sup>. Alors comment la pratique littéraire francophone se détermine-t-elle? Une revue critique de l'histoire littéraire du champ francophone montre qu'une des particularités de la littérature francophone réside dans son rapport aux réalités sociales, lesquelles transparaissent dans la pratique d'écriture des romanciers. Ainsi le champ littéraire francophone, se déployant dans cette description du monde social, portera alors les marques de l'interaction entre l'écriture et ses multiples référents sociaux, politiques, ou culturels entre autres.

Car, si la représentation du monde constitue un aspect essentiel de tout champ littéraire, elle l'est davantage pour le champ littéraire francophone de manière spécifique. C'est ainsi que le contexte colonial par exemple a fait que les œuvres de cette époque étaient engagées, et proposaient une vision du monde différente de celle de la domination proposée par le colon. Cependant, cette littérature *utilitaire* n'est pas la seule marque du champ littéraire francophone. Dès lors, quels autres éléments de définition permettent-ils de caractériser la pratique littéraire francophone en Afrique par exemple, ou au Maghreb ou encore dans les Antilles? Il est possible de formuler une définition de l'écriture francophone en partant ainsi de la pratique littéraire, laquelle fait cohabiter plusieurs

---

<sup>2</sup> É. Glissant, « Le Romancier Noir et son peuple. Notes pour une conférence », *Op.cit.*, p. 26.

univers : la modernité et la tradition, l'écrit et l'oral, ou par exemple le personnage de l'écrivain et celui du conteur dans des textes nourris d'interférences de codes multiples.

### **A. Propos sur le langage et l'écriture littéraire**

Il nous semble nécessaire, dans l'analyse des caractéristiques de la pratique littéraire des écrivains francophones, de faire un bref survol des notions de langage et de parole dans le rapport à l'écriture littéraire. Le langage n'est pas abordé ici sous l'angle saussurien<sup>3</sup> du terme en tant que message découlant des signes ou comme faculté caractérisant toute forme de communication; il s'agit dans notre perspective de l'appréhender comme le résultat d'un processus d'élaboration du discours littéraire.

En effet, la problématique de la langue d'écriture dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et des Antilles soulève des questions liées aux concepts du langage et de la parole dans la production du discours romanesque. La principale préoccupation se réfère surtout au statut de l'écriture littéraire francophone, en rapport à ces deux concepts du langage et de la parole.

Ainsi, une analyse de l'écriture en tant que mode de production discursif dans son rapport à la langue revêt une grande importance en ce sens qu'elle permet de s'interroger sur le statut du langage mais également sur celui de la langue elle-même. Ce faisant, la question à laquelle il faudra nécessairement répondre est la suivante : qu'est-ce que l'écriture littéraire ? Nous nous inscrivons ici dans la perspective de Roland Barthes pour

---

<sup>3</sup> Ferdinand de Saussure, dans *Cours de linguistique générale*, publié en 1995 (1913) aux éditions Payot, conçoit le langage comme étant la faculté générale qui caractérise toute forme de communication humaine, c'est-à-dire la faculté de pouvoir s'exprimer au moyen de signes.

établir le rapport entre la langue, le langage et l'écriture littéraire. Pour Roland Barthes, l'écriture littéraire sert à donner corps au langage. Roland Barthes perçoit en quelque sorte l'écriture comme une réalité formelle indépendante de la langue et du style. Cependant, c'est à travers l'écriture que se crée le langage littéraire. L'écriture serait donc le signifiant du langage en tant que sa manifestation extériorisée dans les textes.

Paul Ricœur donne une définition du langage compris comme discours, en mettant en exergue son caractère purement matériel : « Appelons texte tout discours fixé par l'écriture. Selon cette définition, la fixation par l'écriture est constitutive du texte lui-même »<sup>4</sup>. Ricœur ajoute que « l'écrit conserve le discours et en fait une archive disponible pour la mémoire individuelle et collective »<sup>5</sup>. Ainsi, l'écriture constitue un relais entre l'écrivain et le monde. Dans cette perspective, plusieurs aspects de la pratique littéraire en général et de celle francophone en particulier démontrent qu'il y a un lien étroit entre la langue, le langage et le processus discursif que tel ou tel auteur pourrait élaborer en fonction de sa culture et de son histoire personnelle ou collective.

La langue étant un matériau légué par l'Histoire, elle est par ce fait même imposée par la société. En ce sens, le romancier ne peut rien contre la langue. Ainsi, selon Roland Barthes, la langue s'impose également à l'écrivain :

La langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque. [...] L'écrivain n'y puise rien, à la lettre : la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage : elle est l'aire d'une action, la définition de l'attente d'un possible.<sup>6</sup>

Car la langue n'est pas forcément le lieu d'un engagement social, contrairement à l'écriture dans laquelle la subjectivité de l'écrivain s'exprime. La langue est un réflexe

---

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 137.

<sup>5</sup> P. Ricœur, *Ibid.*, p. 139.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Le Degrés zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 13.

sans choix, à priori, donc « un sujet social par définition, non par élection »<sup>7</sup>. En ce sens, ajoute Barthes que « la langue est donc en deçà de la Littérature »<sup>8</sup>.

Par contre, l'écriture est à la fois une fonction, une intentionnalité et une forme qui traduit la destination sociale de l'œuvre comme l'indique Barthes : « L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformée par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire »<sup>9</sup>. L'écriture est dans cette perspective pour l'écrivain la manière de se situer par rapport à la société et à la norme établie. Avec l'écriture, l'auteur choisit la place qu'il veut occuper dans le corps social, ainsi que l'indiquent ces propos de Roland Barthes :

Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage. [...]. Aussi l'écriture est-elle une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création.<sup>10</sup>

Dès lors, le rôle du langage, en l'occurrence le langage littéraire, dans l'affirmation identitaire ne fait aucun doute, car ce langage est fondé sur la parole sociale. Ainsi, à l'intérieur d'un même champ comme celui de la francophonie, les façons de s'exprimer peuvent différer d'un groupe à l'autre; elles permettent également d'identifier le locuteur en le renvoyant à son groupe ou à sa classe sociale.

En effet, pour Roland Barthes, « chaque homme est prisonnier de son langage : hors de sa classe, le premier mot le signale, le situe entièrement et l'affiche avec toute son

---

<sup>7</sup> R. Barthes, *Op.cit.*, p. 13.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Ibid.*, p. 14.

<sup>9</sup> R. Barthes, *Ibid.*, p. 17.

<sup>10</sup> R. Barthes, *Ibid.*, p. 18.

histoire »<sup>11</sup>. Le lien entre l'écriture et l'Histoire permet également de révéler un autre aspect du langage, celui de son intelligibilité contextuelle :

C'est sous la pression de l'Histoire et de la tradition, que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une Histoire de l'écriture ; mais cette Histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir.<sup>12</sup>

Ces marques de l'Histoire qui s'inscrivent aussi bien dans la culture que dans la société, sont identifiables dans l'écriture francophone en tant que caractéristiques relevant de la pratique esthétique et discursive de ce champ.

### **B. L'interférence des codes de la tradition orale dans le roman francophone**

La présence des aspects culturels liés à la tradition orale dans le roman francophone des espaces que nous évoquons - l'Afrique subsaharienne, l'Afrique du nord et les Antilles- est incontestable. Cette interférence des codes de la tradition confère à cette littérature sa spécificité par une pratique scripturaire authentique. C'est ce qui fait que dans une certaine mesure, les critères de définition et les canons esthétiques de la littérature francophone de ces espaces relèvent de l'oralité, du rapport à la tradition et au fait social tels qu'ils se manifestent dans les œuvres romanesques.

En effet, il nous semble que la création littéraire francophone de ces aires est motivée par des enjeux liés à cette tradition et cette oralité qui constituent le fondement

---

<sup>11</sup> R. Barthes, *Op.cit*, p. 70.

<sup>12</sup> R. Barthes, *Ibid.*, p. 19.

de la culture des auteurs eux-mêmes. Dans le cadre de la littérature africaine de langue française, Nora-Alexandra Kazi-Tani, analysant les liens entre la tradition orale et l'écriture romanesque, affirme que :

mais si on peut repérer dans toute littérature écrite des traces provenant de la sphère de l'oralité, dans le roman négro-africain elles sont affichées de manière éclatante : à l'échelle universelle, cela apparaît comme une sorte de carte d'identité, comme un « passeport culturel »; à l'échelle africaine, l'enracinement des œuvres dans la tradition montre que le premier public postulé par les écrivains est leur peuple, le seul avec lequel ils puissent partager, véritablement, les « nappes d'images, les symboles structurants, les systèmes de représentation », toute « la profondeur souterraine » de la pensée africaine.<sup>13</sup>

La présence dans les œuvres romanesques d'éléments de la tradition comme l'oralité et les références culturelles constitue donc un facteur d'identité qui singularise l'écriture africaine tant au niveau de ses codes narratifs qu'à celui de la représentation d'une vision de monde spécifique. À partir de ce moment, la subjectivité ou l'individualité de l'auteur, qui adapte son écriture et la langue dans laquelle il s'exprime aux réalités locales, transparaît de manière évidente dans son œuvre. Ainsi, les paramètres culturels et l'univers traditionnel ont des procédés spécifiques de mise en discours qui fondent la socialité et l'intelligibilité du texte. Ceci est une des constantes de la littérature africaine francophone telle qu'elle est perçue dans les études critiques qui lui sont consacrées.

En effet, on constate que l'écriture africaine francophone présente un système de références culturelles repérables dans les œuvres et qui deviennent un lieu de conciliation entre la tradition et la modernité, entre l'écrit et l'oral. C'est ce qui fait que, selon Nora-Alexandra Kazi-Tani, il est possible de situer « l'originalité du roman africain de langue

---

<sup>13</sup> Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, p. 41-42.

française »<sup>14</sup> dans cette capacité à mettre en osmose les différentes facettes de la culture locale par le biais d'un genre littéraire importé qu'est le genre romanesque, lequel les insère dans le texte à travers une pratique scripturaire particulière, mélangeant l'oralité à l'écriture.

Alors, vu sous ce rapport, le roman africain francophone serait-il un avatar du récit de type traditionnel à l'image du conte ou du récit héroïque ? Plusieurs spécialistes du roman africain tels que Mouhamadou Kane<sup>15</sup> ou Sory Camara<sup>16</sup> adhèrent à une telle hypothèse. Ces critiques situent le roman africain francophone à la limite du conte et des récits oraux issus de la tradition africaine ; car dès ses débuts, le roman s'inspirerait de ces récits traditionnels de forme orale.

Ainsi, évoquant les formes originales du roman africain, Mouhamadou Kane constate que la tradition et l'oralité sont des données qui font la spécificité de la littérature africaine. Selon lui, les caractéristiques du roman francophone africain sont : la structure linéaire portant sur l'histoire racontée ; la mobilité temporelle et spatiale ; le voyage initiatique et sa portée didactique ; la structure dialogique correspondant à la relation conteur / auditoire ; et l'imbrication des genres abolissant les frontières entre eux. Ils sont les héritages des récits oraux traditionnels tels que le conte, l'épopée ou le récit héroïque.

Quant à George Ngal, qui s'exclame en ces termes « Je rêve d'un roman sur le modèle du conte. Quelle richesse infinie !...Quelle liberté dans l'évolution du récit !... »<sup>17</sup>, il considère l'œuvre africaine moderne comme un intertexte du corpus constitué de la tradition, l'intertextualité étant définie comme la relation entre un texte et un ou d'autres

---

<sup>14</sup> N- A. Kazi-Tanzi, *Ibid.*, p. 42.

<sup>15</sup> Mouhamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

<sup>16</sup> Sory Camara, *Les Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992.

<sup>17</sup> Georges Ngal, *Giambatsita Viko*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13.

textes qui l'ont précédé ou lui sont contemporains. En effet, Mouhamadou Kane et Georges Ngal considèrent tous les deux l'intertextualité comme étant un code majeur de la création littéraire en général et de l'art africain en particulier. Cette création renferme pour eux les ressources de l'oralité perceptibles à travers le traitement spécifique de l'espace et du temps romanesque, du narrateur, du héros et du récit. Ils s'accordent précisément sur la nécessité d'une pratique littéraire africaine qui singularise la personnalité culturelle de l'écrivain aux yeux du critique ou du lecteur.

Les questions linguistiques en rapport à la tradition se trouvent également au cœur de la littérature maghrébine d'expression française. C'est une littérature qui s'inspire abondamment de la tradition scripturale ancestrale faite de mélange de l'écrit et de la parole ou de la voix, de la culture maghrébine avec ces composantes arabes, berbères et musulmanes. Ainsi, le lien étroit entre le texte romanesque et la parole représentée se fait plus évident. De ce fait, les styles de l'écriture maghrébine convoquent tous ces acquis dans une approche qui aboutit à une œuvre-métisse.

Le croisement des genres s'accompagne souvent d'une intertextualité explicite ou implicite qui accentue la pluridimensionalité : « La langue d'écriture se trouve de ce fait profondément marquée par la polyphonie : voix plurielles, registres et accents variés, interpénétrations des plans énonciatifs, discursifs ou historiques, mélangeant des codes linguistiques (arabe, français, écrit, oral...) »<sup>18</sup>. On assiste ainsi à une redéfinition du roman francophone maghrébin qui devient une narration orale-écrite. Par conséquent, l'interaction des genres et des formes propres aux deux traditions culturelles rend la

---

<sup>18</sup> Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui, *Littérature maghrébine d'expression française*, Vannes, Edicef/Aupelf, p. 144.



littérature maghrébine d'expression française irréductible à la typologie des théories littéraires nationales et occidentales.

En outre, on note une sorte de référence à un passé lointain, à un rapport d'antériorité qui fait aussi sa modernité, selon Beïda Chikhi qui affirme que :

la modernité du texte maghrébin consiste à prendre d'abord une position d'auto-réflexion et d'auto-compréhension, ouverte à l'ébauche d'un nouveau « je » qui parle en son nom propre et non plus au nom de la communauté dont il ne serait que le porte-parole comme c'était le cas dans les œuvres réalistes de la révolution.<sup>19</sup>

Beïda Chikhi ajoute : « Se connaître comme 'je' individuel, c'est se donner une prise sur sa propre identité »<sup>20</sup>, pour expliquer le sens de cette subjectivité de la part des écrivains maghrébins de langue française. Cette posture identitaire nécessite cependant un retour à la tradition qui servira de tremplin pour entrer dans la modernité littéraire.

La pratique littéraire aux Antilles prend aussi en charge la problématique des identités individuelles et collectives. Dans une tentative de caractérisation de l'écriture romanesque antillaise, Jacques Alexis donne cette définition du genre : « Le roman, c'est la conciliation de l'imaginaire et du réel, il est éternel comme notre goût des belles histoires, notre incorrigible propension au conte et à la légende »<sup>21</sup>. Ces propos mettent en évidence la part du réel dans l'œuvre de fiction, mais établissent également le lien entre le roman et les genres oraux, le conte et la légende en l'occurrence, par lesquels la culture antillaise s'exprime dans sa pratique littéraire.

---

<sup>19</sup> Beïda Chikhi, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996. p. 41.

<sup>20</sup> B. Chikhi, *Op. cit.*, p. 41

<sup>21</sup> Jacques Alexis, « Où va le roman ? » [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0101/11\\_alexis.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0101/11_alexis.html). Son article a été publié pour la première fois dans le numéro 13 de *Présence Africaine* en Mai 1957.

En effet, comme dans la littérature francophone d’Afrique noire et du Maghreb, l’écriture romanesque antillaise est un lieu de croisement de plusieurs genres qui font cohabiter dans le roman les ressources de l’écrit et celles des récits de type oral, de la tradition et de la modernité. Une des raisons qui expliquent cette pratique littéraire, c’est que les principales sources d’inspiration des auteurs se trouvent être le fonds culturel créole qui est intrinsèquement lié à l’oralité et à la création populaire, mais aussi à sa proximité avec l’Occident.

Les œuvres littéraires des écrivains antillais comme Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau ou encore Maryse Condé et Simone Schwartz-Bart instaurent, de manière consciente ou inconsciente, les liens entre l’imaginaire populaire antillais et l’élaboration littéraire en langue française. C’est pourquoi, tout comme l’esthétique de l’Antillanité d’Édouard Glissant qui prône la prise en compte de la particularité insulaire, le mouvement de la Créolité, avec Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, insistera lui aussi sur la nécessité de mettre en exergue la pluralité de l’être antillais dans sa quête identitaire. Cet ancrage dans la réalité locale donnera à la littérature antillaise de langue française une marque de fabrique à travers une créolisation de la langue française et un mélange subtil entre l’écrit et l’oral.

Ainsi, comme les écrivains africains francophones qui s’inscrivent dans la lignée des griots traditionnels, les romanciers antillais se réfèrent constamment au conteur créole. C’est ce qui fait que les ressources du conte ou de l’épopée se trouvent entremêlées dans le roman, et deviennent les principaux motifs par lesquels le génie créateur antillais s’exprime. Cette pratique romanesque qui associe l’écrit à l’oral sera

qualifié d' « oraliture<sup>22</sup> » par Ernest Mirville, qui a développé ce concept à propos notamment de la littérature antillaise francophone. En effet, pour Ernest Mirville, l'oraliture a cette capacité singulière de combiner l'oralité et la littéralité dans un même texte, sans que l'une n'exclue l'autre, ou que l'intelligibilité du texte en soit affectée. C'est dans cette combinaison de l'oralité et de la littéralité dans l'œuvre romanesque, laquelle fait ressortir la ressemblance de la narration orale du conte, de la légende ou de la représentation théâtrale avec l'esthétique du roman antillais francophone contemporain, qu'il faut chercher la spécificité de cette pratique littéraire.

### C. La transgénéricité dans le roman francophone

La transgénéricité se comprend ici dans le sens global des interactions entre les différents genres littéraires, mais également comme un concept nous permettant de saisir les relations intertextuelles (dans le même genre) qui se créent dans le roman francophone, d'un espace ou d'une génération à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même espace et d'une même génération d'écrivains.

Paul Zumthor, définissant le genre romanesque en le rattachant à ses origines, tient les propos suivants: « Le 'roman' dans ses premières manifestations, semble bien provenir de la convergence de deux traditions : celle des chansons de geste et celle, plus ancienne, [...] des historiographes »<sup>23</sup>. Mais à la différence de l'épopée, constate Zumthor, le roman répondait à l'attente d'un auditoire plus limité et plus homogène. Les deux genres se différenciaient également par leurs fonctions sociales, en ce sens que

---

<sup>22</sup> « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville », *Conjonction*, no 161-162, mars-juin 1984, p. 162.

<sup>23</sup> Paul Zumthor, *Essai poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 346.

l'épopée chante les actions collectives alors que le roman met en scène des aventures individuelles.

En s'appuyant sur cette opposition, Zumthor remarque que « la vérité épique provient de la mémoire collective qu'en retour elle confirme ; celle du roman procède d'une fiction »<sup>24</sup>. Cette distinction de genre se retrouve également dans l'écriture dans la mesure où l'épopée relève de la poésie alors que le roman relève de la prose. Mais il s'en est suivi un brouillage des repères lorsque le roman s'est ouvert au grand public en remplissant les mêmes fonctions sociales, et en mêlant les aventures individuelles et collectives. D'où une interférence générique permettant au roman de conserver quelques marques des récits épiques tant au niveau de la forme (style, parole, chanson, etc.) qu'à celui du message délivré (destinée du peuple, vision du monde, valeurs morales, entre autres) à l'intention du public. Le roman francophone n'échappe pas, à notre avis, à ce mélange de genres.

Ce phénomène, qualifié de « transgénéricité »<sup>25</sup> par Mar Garcia consiste à emprunter les procédés stylistiques et esthétiques d'un genre littéraire à un autre, créant ainsi une fusion des codes romanesques avec ceux du conte, de l'épopée ou du mythe. Dans le cadre d'une analyse intertextuelle du roman africain, Mar Garcia indique : « le roman africain se montre particulièrement perméable à deux phénomènes discursifs et littéraires, à savoir la polyphonie et la transgénéricité »<sup>26</sup>. Ainsi, l'intrusion de plusieurs aspects des genres oraux contribue à cette transgénéricité qui transforme la pratique romanesque.

---

<sup>24</sup> P. Zumthor, *Op.cit.*, p. 346.

<sup>25</sup> Mar Garcia, « Ethnographie et fiction dans le roman africain. Le cas de *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ, un exemple d'écriture transgénéricité ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol.34, numéro 1-2, p. 337-361.

<sup>26</sup> M. Garcia, *Ibid.*, p. 338.

En effet, à y regarder de près, il y a de toute évidence des interférences entre les caractéristiques génériques et structurelles du roman francophone africain, maghrébin ou antillais et celles des arts traditionnels et oraux fondés sur le fait de la parole. C'est ce fait nouveau dans l'écriture romanesque qui fait l'originalité des œuvres du champ littéraire francophone, et permet de le distinguer comme un champ à part entière.

L'un des premiers genres dont les marques sont présentes dans le roman francophone africain est le conte. Aussi faudrait-il le signaler ici, la tradition orale africaine est souvent présente en contes, mythes, chansons etc. Selon Nora-Alexandra Kazi-Tani, la présence de ces formes orales, notamment le conte, dans le roman africain francophone à travers précisément ce qu'il appelle « le schéma triadique traditionnel du conte »<sup>27</sup>, est évidente et constitue un de ses aspects les plus importants. Il remarque qu'« on retrouve en effet le schéma triadique qui régit le conte ou le récit héroïque (Départ-Initiation-Métamorphose, souvent accompagné de retour au point de départ) dans les romans où domine la thématique traditionnelle »<sup>28</sup>. En effet, dans de nombreux romans africains francophones, on peut repérer ce schéma triadique, que ce soit dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma ou dans *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. La survivance des traces du récit héroïque ou du conte dans les œuvres littéraires francophones est donc indéniable.

En intégrant la littérature écrite, ces arts de la parole entachent le texte de leurs marques orales et traditionnelles. En plus des arts de la parole, les autres éléments de la culture orale et traditionnelle perceptibles dans le champ littéraire francophone et africain portent sur la figure du maître de la parole. En effet, en tant qu'éléments de la création

---

<sup>27</sup> N.- A. Kazi-Tani, *Op.cit.*, p. 43.

<sup>28</sup> N.- A. Kazi-Tani, *Ibid.*, p. 43.

littéraire, plusieurs figures de maître de la parole apparaissent dans les littératures francophones, en l'occurrence dans celles d'Afrique francophone. Ainsi, les personnages du griot, du chasseur, de l'initié, ou du masque représentent le maître de la parole. Les rapports entre la littérature et les types de discours tenus par les personnages du griot, du chasseur et de l'initié entraînent une définition de la littérature africaine dans sa fonction institutionnelle et systémique. Sory Camara souligne ce fait en décrivant le rôle du griot traditionnel dans la société mandingue par exemple. En fait, dans ces sociétés traditionnelles, la position sociale du griot lui confère un statut de privilégié dans la prise de la parole.

On constate d'ailleurs que les auteurs préfèrent écrire ou « parler » au nom du griot et des hommes de la parole. Alors pourquoi les écrivains francophones, notamment africains, considèrent-ils les figures de la parole comme celles à l'origine de leurs œuvres ? On peut estimer que cela est dû aux rôles que ces figures historiques jouent dans la société en termes de transmission de la mémoire. L'œuvre romanesque de Massa Makan Diabaté est une belle illustration de cette importance du rôle du griot dans la société.

En effet, nous constatons que chez Massa Makan Diabaté, c'est surtout la référence à la tradition orale et au rôle du griot ou le Djéli qui interpelle le lecteur. Le Djéli est une figure importante dans la société mandingue ; c'est la mémoire de la société comme l'affirme Djéli Mamadou Kouyaté: « [...] nous sommes la mémoire des hommes; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations »<sup>29</sup>. Ainsi, symbole du passage du temps et de la transmission de l'histoire

---

<sup>29</sup> Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'Épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960, p.9

d'une génération à l'autre, telle une clepsydre, le Djéli devient le dépositaire de la tradition. Dans ses œuvres, Massa Makan Diabaté revendique cet héritage qu'il magnifie de la plus belle des manières.

Cheick Cherif Keita s'interroge ainsi sur le positionnement de l'écrivain moderne par rapport à son passé : « Comment doit-on situer l'écrivain francophone mandingue par rapport à un texte de la tradition orale qu'il consigne par écrit ? En est-il un traducteur ou se pose-t-il lui aussi en créateur de ce texte ? »<sup>30</sup>. Sans entrer dans des considérations que soulève la problématique de la traduction, nous pouvons d'emblée affirmer que le texte écrit reste toujours imprégné de ressources orales malgré les efforts de distanciation et de dissimulation de la part de l'auteur.

Une des méthodes héritées de la tradition des griots mandingues c'est le recours à la généalogie pour situer le propos. Lilian Kesteloot et Bassirou Dieng remarquent que le griot évoque notamment la vie de Sogolon, la mère de Soundjata, en la situant dans sa lignée paternelle :

À cette époque-là, l'ancêtre des Konté  
C'était Do Mogo Nya Mogo Jata  
Celui-là eut deux enfants mâles.  
L'un répondait au nom de Dèeba Bala,  
L'autre répondait au nom de Dèeba Sadi.  
En comptant Dookomisa  
Et Sogolon Kutuma,  
Ce furent quatre enfants qu'il engendra.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Cheick Cherif Keita, *Un Griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 64.

<sup>31</sup> Lilian Kesteloot, Bassirou Dieng, *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala 1997. p. 98-99.

Nous avons ici une technique de narration inspirée de l'oralité que partagent les auteurs mandingues (Ahmadou Kourouma, Massa Makan Diabaté, Camara Laye, Djibril Tamsir Niane, etc.) et les Djéli traditionnels tels que Mamadou Kouyaté ou Kélé Monson qui ont été les garants des valeurs anciennes.

En effet, les récits mythiques ou épiques, contes ou genres de la scène auxquels font référence un grand nombre de textes francophones peuvent être considérés comme des éléments constitutifs de l'esthétique francophone de manière générale et africaine plus spécifiquement. Les écrivains n'hésitent pas à revendiquer pour leurs textes les fonctions et l'esthétique du conte aussi bien au niveau des structures syntaxiques du récit qu'à celui de la langue. C'est pourquoi, comme dans les récits oraux traditionnels, on trouve généralement dans les textes africains francophones modernes des formules initiales et de clôture (il était une fois,... voilà pourquoi...), de la temporalité (un temps immémorial), des personnages (animaux, hommes, êtres fabuleux), chaque élément ayant une fonction précise.

Cette confusion ou amalgame de genres est une des particularités de la pratique littéraire francophone. On trouve déjà chez Léopold Sédar Senghor l'idée d'une unité des arts qui met en cause la classification rigide qui érige des barrières entre les genres. Il parle du principe de la totalité de l'art littéraire africain : « Il n'y a en Afrique noire, ni douanier, ni poteaux indicateurs aux frontières. Du mythe au proverbe, en passant par la légende, le conte, la fable, il n'y a pas de frontière [...]. À l'intérieur même des genres les murs de classification se révèlent poreux »<sup>32</sup>. Pour Léopold Sédar Senghor, la production littéraire, que ce soit la poésie ou la prose, doit être un tout: récits mythiques et épiques,

---

<sup>32</sup> Léopold Sédar Senghor, *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 242.



contes, proverbes, genres de la scène, c'est-à-dire, arts de la parole pour pouvoir exprimer la vision du monde dans sa globalité et dans sa complexité.

En fait le conte, comme tous les récits traditionnels, est initialement et fondamentalement un genre oral et populaire qui a une fonction initiatique et/ou didactique que nous retrouvons dans les textes francophones. Pour Senghor : « en Afrique noire, toute fable, voire tout conte, est l'expression imagée d'une vérité morale, à la fois connaissance du monde et leçon de vie sociale »<sup>33</sup>. Cette dimension didactique des récits traditionnels que l'on repère également dans les romans africains francophones modernes est très importante selon le poète: « Le premier mérite du Conteur négro-africain, comme de tout artiste véritable, est de coller au réel, de rendre la vie »<sup>34</sup>. Pour Senghor, en Afrique, l'art est lié à la connaissance et à la morale : « Et le conteur ne serait pas artiste s'il ne savait si bien mêler le réel et l'imaginaire, s'il n'était doué du don de fabulation. Plongeant au-delà du réel, il nous rapporte ces images rythmées, qui donnent, à la vie, sa couleur et son sens »<sup>35</sup>. Ces attributs intrinsèques du conte, un genre oral traditionnel africain, se retrouvent parfaitement intégrés dans le roman africain francophone.

Ainsi, il n'est pas rare de constater une fusion du monde fictionnel avec celui du public qui est aussi souvent pris à témoin. Bien des romans francophones d'Afrique subsaharienne, tout comme ceux du contexte antillais, sont très proches du style de communication du conteur traditionnel. Dans le conte, le narrateur s'adresse souvent directement à son public, l'interpelle et le prend à témoin à travers une panoplie de stratégies discursives, allant de la parole et de l'intonation, au geste et à la mimique. Ainsi, entre le conteur et l'auditoire, des liens de complicité se créent sans intermédiaire.

---

<sup>33</sup> L.S. Senghor, *Op.cit.*, p. 247-247.

<sup>34</sup> L.S. Senghor, *Ibid.*, p. 245.

<sup>35</sup> L.S. Senghor, *Ibid.*, p. 247.

Ce schéma légué par la tradition se trouve en grande partie réalisé dans beaucoup de romans francophones, comme chez Ahmadou Kourouma, où les procédés de prise de contact entre le narrateur et le public sont très fréquents.

Dans le roman maghrébin de langue française, l'hybridation des genres fait également office de pratique esthétique et discursive. Les codes du roman classique tels que pratiqués depuis Honoré de Balzac, c'est-à-dire un récit avec une intrigue bien déterminée, se déployant dans un espace et à un moment précis, sont récusés de manière générale ou ne sont pas respectés volontairement ou involontairement. Pour autant, ces récits ne sont pas tout à fait des genres oraux comme le conte ou l'épopée tels qu'il en existait au Maghreb auparavant. En effet, la pratique nouvelle consiste surtout à mêler les ressources stylistiques et esthétiques d'un genre à l'autre, dans un syncrétisme des codes de l'écrit et de l'oral.

Selon Khalid Zékri, la fusion des genres devient ainsi de plus en plus la caractéristique de la pratique littéraire du roman maghrébin francophone :

Dans ces textes, la généricité est éclatée puisqu'elle se situe au carrefour de plusieurs genres. [...] le métissage générique se situe à l'intersection du roman réaliste (procédé de la vraisemblance), du conte oral (qui donne à l'œuvre une dimension incantatoire liée à l'oralité comme dominante esthétique), voire même de toute une littérature théologique dont les récits commencent par les mêmes formules [...].<sup>36</sup>

En fait, cette correspondance établie entre les différents genres, ceux relevant de l'oralité et du roman, serait, pour Khalid Zékri, l'indice d'un art total qui aurait comme ultime aboutissement le livre produit.

---

<sup>36</sup> Khalid Zékri, « Le Style du commencement dans *l'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni », dans *Littératures francophones : Langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 127.

Cette pratique situerait alors le roman maghrébin francophone dans une nouvelle forme romanesque qui se constitue à la marge des canons institués par la tradition littéraire occidentale, même s'il emprunte à cette dernière certaines de ses caractéristiques scripturaires et stylistiques. Le roman devient un espace de dialogue entre les genres, les cultures et les traditions. Du coup, par le fait même de cette interaction des genres et des formes propres à l'écrit et à l'oral, à la tradition orale structurée par les mythes et les légendes et celle écrite héritée de l'Islam, il est pratiquement impossible de situer le roman maghrébin francophone dans une typologie littéraire bien déterminée ; ou alors il faut admettre que cette littérature maghrébine se définit précisément par cette particularité qui la caractérise.

De plus, l'hétérogénéité constatée au niveau formel se traduit aussi dans le texte par la présence d'éléments divers, d'univers multiples, des personnages, des lieux et des situations historiques pluriels faisant référence à la période contemporaine, mais également à l'histoire ancienne du Maghreb, sans aucune procédure de présentation ou de mise en contexte à l'endroit du lecteur. Cette stratégie, qui postule donc un récepteur averti, permet de développer une pratique littéraire transgénérique au confluent des différentes langues et des cultures qui cohabitent au Maghreb avant et après la présence occidentale. À cet effet, l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun, dans l'exemple des *Yeux baissés*, constitue une illustration de cette transgénéricité.

La littérature antillaise francophone manifeste elle aussi un brouillage des codes romanesques, en ayant recours aux genres oraux, notamment le conte créole. Ce syncrétisme dans la pratique de l'écriture donne une autre dimension au roman qui

devient alors un genre dont le pouvoir résulte autant de l'affabulation choisie, de l'histoire racontée, que de la manière de faire la narration et des perspectives qui s'en dégagent.

Les multiples références au conte et à la figure du marqueur de parole s'inscrivent dans cette dynamique syncrétique. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant évoquent la naissance de l'esthétique de la créolité en la situant dans le sillage des contes créoles, et en établissant entre l'écrivain antillais et le conteur un lien de filiation dans le processus de la création littéraire. Car, détenteur du savoir ancestral, le conteur est en réalité un maître dans l'art de la création verbale. Soulignant le statut social du conteur dans la communauté, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant le décrivent en ces termes : « D'insignifiant il s'érige mitan des cases Nègres, papa-langue de l'oralité d'une culture naissante, maître-pièce de la mécanique des contes, des titimes, des proverbes, des chansons qu'il élève en littérature, ou plus exactement en *oraliture* »<sup>37</sup>. Dès lors, l'écrivain devient à son tour un passeur entre la tradition et la modernité, de même qu'entre les figures de l'oralité et celles relevant de l'écriture.

Un examen profond des repères esthétiques et discursifs permet de mettre en exergue les différentes filiations dont émane la pratique littéraire francophone contemporaine et qui établissent les paramètres de l'identité de groupe au sein des écrivains. Cette identité groupale « francophone » ou encore la « mentalité francophone » se crée également autour d'éléments épistémologiques (consensus sur la langue, l'adaptation de la langue d'écriture) au cœur de l'intelligibilité du champ littéraire francophone.

---

<sup>37</sup> Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier 1991, p. 56-57.

## II. Les caractères épistémologiques de la pratique littéraire des écrivains francophones

Les caractères épistémologiques permettant de définir l'écrivain francophone à travers sa pratique littéraire se structurent autour du principe du *consensus sur la langue française d'écriture* et sur celui de son *adaptation aux réalités locales*. Cette langue « coloniale » est devenue une langue « locale » dans les différents espaces francophones, à savoir l'Afrique noire francophone, le Maghreb et les Antilles françaises.

En effet, si la langue française a été vue dans un premier temps comme la langue du colon, ce statut a bien changé dès l'instant où les locuteurs se sont approprié cette langue. Cette appropriation s'est traduite par l'adaptation du français comme langue d'écriture. Cependant, l'appropriation linguistique n'est pas une pratique nouvelle de la part des écrivains francophones. Les critiques littéraires du roman francophone sont unanimes à constater que l'intérêt que cette pratique a suscité date de la publication des *Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma en 1968. Car depuis la publication de ce roman, cette question a occupé les devants de la scène critique qui en a fait un des traits caractéristiques de la création littéraire francophone. Toutefois, malgré ces pratiques d'appropriation linguistique d'un espace francophone à l'autre, le constat est que la langue française demeure la langue d'écriture que partagent les écrivains.

### **A. Le principe du consensus sur le français comme langue d'écriture**

Introduite par le colonisateur dans les pays francophones d'Afrique et des Antilles, le français est devenu par la force des choses la langue d'écriture des écrivains, et cela tient des conditions d'acquisition et d'adoption de la langue française dans de ces pays.

En effet, pour asseoir sa domination et pratiquer une politique d'assimilation, le colonisateur a imposé sa langue comme signe de sa suprématie. Elle lui permet aussi d'assurer la communication avec les sujets coloniaux qui possédaient leurs propres langues, qu'il ne connaissait pas. À cet effet, le colonisateur avait besoin de relais au niveau local pour le suppléer. Mais la langue française est devenue au fur et à mesure une langue de promotion sociale dans des sociétés où l'analphabétisme était à son niveau le plus élevé. De ce fait, elle sera vite adoptée par l'élite à l'image des premiers intellectuels africains, magrébins ou antillais, lesquels étaient pour la plupart des écrivains.

Dans cette entreprise, l'école a joué un rôle de premier plan dans la diffusion du français ; car très tôt, l'enseignement du français était devenu obligatoire. Considéré comme la langue de l'élite, le français a longtemps été ainsi régi par des règles qui ne s'apprennent qu'à l'école. Tout écart par rapport à ces règles édictées est considéré comme une déviance, une faute susceptible d'être sanctionnée. L'apprentissage de la langue française s'est donc fait sous le signe de la contrainte. Certains écrivains témoignent de cet état de fait dans leurs œuvres à caractère autobiographique. Bernard

Dadié, dans *Climbié*, en donne une illustration à travers le principe du « symbole »<sup>38</sup>.  
Synonyme d'interdiction de parler les dialectes locaux, le « symbole » a été un cauchemar pour bien des écoliers africains, comme le dit si bien le narrateur du roman :

Le symbole ! Vous ne savez pas ce que c'est ! Vous en avez de la chance. C'est un cauchemar ! Il empêche de rire, de vivre dans l'école, car toujours on pense à lui. On ne cherche, on ne guette que le porteur du symbole (...). L'on se regarde avec des yeux soupçonneux. Le symbole a empoisonné le milieu, vicié l'air, gelé les cœurs.<sup>39</sup>

Malgré tout, le français fascine puisqu'il est la langue de l'élite. L'accès à cette langue, à l'oral comme à l'écrit, facilite une certaine ascension sociale et permet d'accéder au cercle du pouvoir. C'est cette nécessité qui a déterminé le choix du personnage de la Grande Royale dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, quand il s'est agi d'envoyer les fils diallobés à l'école française. Aussi, la langue française sera-t-elle adoptée comme la langue d'écriture des écrivains francophones qui ont le loisir de la modeler selon les procédés stylistiques et esthétiques qu'ils mettront en place. Ce consensus autour de la langue d'écriture, au-delà du lieu géographique ou de l'environnement culturel, est un des traits identitaires des écrivains francophones.

La production d'œuvres de fiction montre en effet l'existence d'une grande diversité dans l'utilisation de la langue. Ainsi, on trouve chez les premiers écrivains un français très scolaire caractérisé par un style et des expressions bien maîtrisés, produisant des romans comme *L'enfant noir*<sup>40</sup> de Camara Laye ou *L'Aventure ambiguë*, entre autres, et qui étaient reconnues dès leur parution par la qualité de la langue et les effets de style

---

<sup>38</sup> Le symbole est un objet quelconque que l'enseignant mettait au coup de l'élève qui parlait le premier sa langue natale en classe ou dans la cour de l'école ; et pour s'en débarrasser, il faut surprendre à son tour un collègue qui parle une autre langue que le français.

<sup>39</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, Paris, Seghers, 1956, p. 107.

<sup>40</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

qui demeurent conformes aux normes académiques. Cependant, la situation va changer dès lors que les couches populaires vont s'appropriier cette langue et que les écrivains vont décider de se mettre à leur niveau.

Toutefois, les raisons évoquées pour justifier cette appropriation de la langue française sont multiples. En fait, l'appropriation de la langue par les locuteurs permet de mettre en cause la norme établie dans l'utilisation de cette langue. C'est ce qu'Anthère Nzabatsinda appelle « démocratisation et démythification de la langue »<sup>41</sup>. Dès lors, le français parlé dans les rues par les jeunes ou par les moins instruits ne fait plus peur et n'est plus objet de moquerie. C'est cette manière de parler que des écrivains comme Ahmadou Kourouma, Henri Lopes ou Sony Labou-Tansi vont transposer dans leurs œuvres.

Mais la nécessité de subvertir le français dans les romans a pour corollaire un travail énorme sur la langue puisqu'il faut recourir aux termes et formules empruntés aux langues africaines et les insérer dans des textes écrits en français. Les contraintes liées au respect des règles du français standard peuvent entraîner des blocages qu'Ahmadou Kourouma explique en ces termes : « Chaque fois que j'avais des velléités de création littéraire, je me heurtais au mur de la langue classique, je m'y sentais mal à l'aise pour dire des choses essentielles. Je n'arrivais au mieux qu'à rédiger un texte neutre et sans vie »<sup>42</sup>. Se défaire donc de la rigueur de la langue académique a ce don de libérer le génie créateur, comme le souligne Ahmadou Kourouma.

---

<sup>41</sup> Anthère Nzabatsinda, *Normes Linguistiques et Écriture africaine chez Sembene Ousmane*, Toronto, Éditions du Gref, 1996, p.43.

<sup>42</sup> Moncef Baddy, « L'Afrique littéraire et artistique » Interview avec Ahmadou Kourouma n° 10, 1975, p. 7.



Chez Sony Labou-Tansi comme chez Henri Lopes, l'intrigue sert de prétexte pour représenter la problématique de la langue. Dans *La vie et demie* de Labou-Tansi, des expressions familières côtoient celles soutenues. Pour sa part, Henri Lopes explique cet état de fait, non sans un brin d'ironie, au cours d'une conférence à Tokyo en 1991, en montrant que le français n'est que la langue d'écriture pour les écrivains francophones, par opposition aux auteurs français qui n'ont que cette langue. Ainsi, dans sa communication intitulée « L'Écriture entre les langues », il affirme :

Les écrivains français racontent, dialoguent, se souviennent et s'expriment dans un environnement qui leur est familier, dans un français qui n'a pas d'accent, sinon celui des variantes régionales. L'écrivain français écrit français. Nous, nous écrivons *en* français.<sup>43</sup>

Mais l'appropriation du français se fait aussi à travers la présence d'autres langues, et d'autres voies dans le texte. Dans la plupart de ces romans, le fait que les personnages parlent plusieurs langues est plus qu'un bilinguisme littéraire, c'est aussi une illustration de la cohabitation des identités multiples autant linguistiques que culturelles.

Au Maghreb également l'acquisition de la langue française s'est faite sous contrainte et en contexte plurilinguistique avec en présence le français, l'arabe et le berbère entre autres. Mais jusqu'aux indépendances, même si la situation coloniale était différente d'un pays à l'autre, la question du choix du français, langue du colon, comme langue d'écriture ne s'est pas posée en tant que tel. Car le français offrait le seul moyen de se faire entendre de l'opinion publique du pays colonisateur. Il était donc une arme efficace au service de la libération nationale.

---

<sup>43</sup> H. Lopes, Extrait d'un discours intitulé « L'Écriture entre les langues », prononcé à l'occasion d'une conférence à Tokyo en 1991.

Après les indépendances, ces pays adopteront un système bilingue français-arabe dans les écoles. En Tunisie, au Maroc et en Algérie, l'instruction était ainsi dispensée en général selon un mode bilingue. Plus tard, l'Algérie optera pour une arabisation de l'enseignement avant de revenir au système bilingue. Parallèlement, le public susceptible de lire les œuvres en français augmente dans tous les pays. La nécessité de toucher un plus grand public et de s'exprimer librement, au Maghreb et en dehors de l'espace maghrébin, entraîne l'adoption du français comme langue d'écriture, même si la plupart de ces écrivains pouvaient écrire en arabe Jacqueline Arnaud remarque :

quand on demande à ces écrivains capables d'écrire en arabe et le faisant avec bonheur, pourquoi ils écrivent aussi en français, ils répondent [...] que c'est en français que le poids de la tradition pèse le moins (et ceci est à entendre aussi bien en ce qui concerne les recherches formelles que la liberté d'expression- à tous les sens du terme).<sup>44</sup>

La langue française d'écriture se présente ainsi comme une langue avec laquelle les écrivains maghrébins déclineront leur vision du monde, exprimant leurs spécificités tant sur le plan discursif qu'esthétique.

Aux Antilles, la langue française était la langue des maîtres. À ce titre, c'était la langue dont l'acquisition et la maîtrise confèrent à ceux qui la parlent et l'écrivent un privilège social immense. C'est la langue de travail, mais également c'est celle qui permet d'accéder à la grande culture occidentale. Patrick Chamoiseau exprime le sentiment qui prévalait à propos de la langue française aux Antilles en indiquant :

Le français était la langue de promotion, de même que la culture française, de même que l'acquisition du savoir. Le savoir était confondu avec l'acquisition de la culture française. Francisation était confondue avec liberté, et de toute manière francisation était progression.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Jacqueline Arnaud, *Littérature maghrébine de langue française*, Paris, Publisud, 1986, p. 55.

<sup>45</sup> P. Chamoiseau, « Un rapport problématique », dans L. Gauvin, *Op.cit.*, p. 36.

Ainsi, l'adoption de la langue française en tant que langue d'écriture devient un impératif à la fois pour des raisons sociales et culturelles.

En outre, les Antillais d'aujourd'hui ont définitivement adopté le français selon Patrick Chamoiseau, puisque d'après lui : « Nous sommes sortis de cet espèce de conflit qui est apparu lorsque nous avons cru que, pour exister, il fallait opposer la langue créole à la langue française »<sup>46</sup>. La diversité linguistique devient alors un atout majeur pour l'écrivain antillais, lequel se sert de ce terreau fertile pour produire des œuvres qui traduisent l'univers plurilingue et multiculturel de son terroir.

### **B. Le principe de l'adaptation de la langue française aux réalités locales**

Il est peut-être inutile de rappeler que la langue française d'écriture est régie par des normes édictées par l'Académie française, mais il importe d'indiquer également que cela constitue le trait identitaire de toute littérature se produisant dans cette langue. C'est pourquoi la littérature francophone a toujours été considérée comme celle de la périphérie par rapport à la littérature française qui émane du centre, Paris, lieu d'où partent les normes qui régissent la langue d'écriture. Michel Tétu en convient également, en affirmant que « les normes définies par l'Académie française ou illustrées par les écrivains de l'Hexagone furent sans doute universellement respectées hors de France au XIXe siècle et même dans la première moitié du XXe, caractérisées encore par une

---

<sup>46</sup> P. Chamoiseau, *Ibid.*, p.38

générale imitation »<sup>47</sup>. Il y avait une sorte d'adhésion aux normes académiques dans l'utilisation du français.

Car, comme le remarque à son tour Michel Beniamino, la norme devient génératrice de valeurs sociales, culturelles ou esthétiques qui s'imposent à tous. À ce propos, il indique : « La notion de norme devient donc centrale en ce qu'elle permet de distinguer l'essentiel de l'accessoire et de concilier individualité et historicité, cette dernière devenant production de valeurs nouvelles tentant de s'imposer sur le marché symbolique »<sup>48</sup>. C'est dans ce sens que la pratique littéraire francophone était liée à la norme linguistique du centre parisien. Mais le problème du modèle normatif de la francophonie telle qu'elle était définie, est qu'elle est trop centrée autour de Paris, comme le constate Michel Beniamino.

Cependant, depuis les années 1960 – et plus tard dans les années 1980, marquées par l'avènement d'une deuxième génération d'écrivains francophones notamment en Afrique –, le rapport centre/périphérie semble être bouleversé dans la mesure où l'écrivain francophone ne se réfère plus, ni sur le plan thématique, ni sur le plan esthétique, à un centre prédéterminé. Cet écart vis-à-vis du centre n'est pas un refus systématique de la norme établie ; c'est surtout l'inscription dans l'environnement de production des œuvres qui préside à de tels ajustements au niveau linguistique et esthétique.

D'après Michel Beniamino, la littérature est un effet de la norme en ce sens qu'elle est le lieu privilégié de son illustration. La norme atteint donc sa plus grande efficacité symbolique dans la littérature, car elle se constitue en modèle de référence. La

---

<sup>47</sup> Michel Tétu, *La Francophonie. Histoire problématique et perspectives*, Montréal, Guérin littérature, 1987, p. 195.

<sup>48</sup> M. Beniamino, *Op.cit.*, p. 97.

littérature se trouve être aussi à l'origine de la norme parce qu'elle peut être le lieu de la contestation d'une norme préexistante, que celle-ci soit esthétique, linguistique, sociale, etc. La littérature francophone illustre bien cette assertion, elle qui, dans un premier temps, mimait les normes esthétiques occidentales et, par la suite, s'est créée de nouvelles normes, notamment dans le genre du roman. De ce fait, la mise en cause de normes préétablies aboutit à l'émergence d'une esthétique et de techniques narratives nouvelles dans ce champ. De l'avis de Michel Tétu, se libérer des normes de l'Académie française était devenu un impératif dans les différents espaces francophones : « Pour affirmer sa liberté désormais, il fallait peut-être parler malgache, arabe ou une langue d'Afrique ; il fallait au moins adapter le français aux réalités locales pour pouvoir nommer le pays, sa faune, sa flore et sa culture, et se démarquer de l'Hexagone »<sup>49</sup>. Car le vocabulaire ou la structure du français tels que régis par cette norme hexagonale ne permet pas de désigner les réalités locales dans toute leur intelligibilité.

L'adaptation de la langue française d'écriture permet donc à l'écrivain francophone d'extérioriser sa subjectivité et son individualité à travers ce style personnel auquel fait référence Roland Barthes :

Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes même de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur.<sup>50</sup>

À travers cette extériorisation de la subjectivité de l'auteur, c'est le « moi » profond de l'écrivain, sa culture et son héritage idéologique qui s'expriment. Ici, le style devient la traduction par l'écriture de la subjectivité de l'auteur. La remarque de Roland Barthes

---

<sup>49</sup> M. Tétu, *Op.cit.*, p. 196.

<sup>50</sup> R. Barthes, *Op.cit.*, p. 14.

vient corroborer un tel fait, où, « entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture »<sup>51</sup>. C'est par le biais de l'écriture que se signalent l'originalité et la singularité de l'écrivain.

Pour expliquer cette démarche singulière de l'écrivain francophone, Ahmadou Kourouma, évoquant son propre cas, avoue qu'il a décidé de créer une forme romanesque originale qui puisse correspondre ou cadrer avec Fama, son personnage principal dans *Les Soleils des indépendances*. De ce fait, les phrases d'Ahmadou Kourouma vont refléter des particularismes locaux, des proverbes, des maximes, des légendes propres au terroir dans un but d'adaptation des normes esthétiques et linguistiques du roman. L'auteur des *Soleils des indépendances* explique son processus de création linguistique en ces termes : « En ce qui me concerne, je n'écris pas en malinké mais en français. J'adapte la langue au rythme narratif africain. Sans plus. M'étant aperçu que le français classique constituait un carcan qu'il me fallait dépasser »<sup>52</sup>. C'est donc à travers cette adaptation de la langue d'écriture qu'Ahmadou Kourouma définit son rapport à la langue française.

En effet, Ahmadou Kourouma a pris conscience du rapport fondamental entre la langue et la culture qu'il veut décrire dans son roman. À ce propos, il dira : « lorsque j'ai commencé à écrire [...] Fama m'est apparu fade et ce n'est que lorsque je l'ai fait parler en malinké qu'il a pu avoir tout son relief. Dans les parties dialoguées, le français de France ne pouvait pas convenir »<sup>53</sup>. Pour exprimer les réalités africaines dans leurs splendeurs, il a fallu briser le carcan du français classique en s'appuyant sur les ressources de sa langue maternelle. Ce procédé permet à l'auteur d'introduire dans son roman toutes les nuances propres à cette dernière.

---

<sup>51</sup> R. Barthes, *Ibid*, p. 16.

<sup>52</sup> Ahmadou Kourouma, « L'Afrique littéraire et artistique » n° 10, Avril 1970, p. 2.

<sup>53</sup> A. Kourouma, *Notre Libraire*, n° 87, Avril-Juin 1987, p. 12

Dans son étude consacrée au roman négro-africain post-colonial, Jacques Fame Ndongo établit un lien entre la langue française d'écriture telle qu'adaptée aux réalités africaines et l'univers mental des écrivains. Ainsi, constatant une analogie entre les postures littéraires et les structures mentales groupales chez les écrivains francophones d'Afrique, Jacques Fame Ndongo note : « Il m'est ainsi apparu que les structures littéraires des romans avaient des relations homologiques évidentes avec les structures mentales de certains groupes sociaux ou en relation intelligible avec elles »<sup>54</sup>. L'adaptation de la langue française d'écriture aux réalités africaines coïncide donc avec ce désir de faire correspondre la pratique littéraire des écrivains avec leurs univers psycho-sociaux. Cette remarque est également valable dans le contexte respectif des littératures africaines francophones subsahariennes, maghrébines et antillaises. Mais quelle contribution pourrait apporter l'écrivain francophone, sinon ce qui fait la singularité de sa pratique littéraire et son originalité spécifique ?

---

<sup>54</sup> Jacques Fame Ndongo, *Le Prince et le scribe : Lecture politique et esthétique du roman négro africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988, p.313.

## **DEUXIEME PARTIE : LA CONFIGURATION DE L'IDENTITÉ DE GROUPE À TRAVERS LA PRATIQUE LITTÉRAIRE**

### **CHAPITRE IV : LA THÉMATISATION DE LA LANGUE**

La thématisation du français en tant que langue d'écriture et de son rapport aux autres langues dans des contextes bilingues ou plurilingues donne en effet la mesure des configurations de l'identité de groupe dans le roman francophone. Cette identité de groupe qui se révèle à travers le discours sur la langue demeure une des caractéristiques qui découlent de la pratique littéraire des écrivains francophones.

La thématisation de la langue est une pratique fondamentale dans la mesure où elle inscrit les préoccupations linguistiques au cœur de la problématique définitoire de l'identité de groupe, singularisant ainsi les littératures francophones. Les écrivains francophones, quelle que soit leur appartenance nationale ou régionale/géographique, (congolaise, ivoirienne, sénégalaise, antillaise ou maghrébine), partagent la même préoccupation, à savoir trouver un langage qui résolve le conflit induit par l'utilisation d'une langue étrangère, régie par des normes extérieures à leurs contextes sociolinguistiques respectifs. On voit bien que la question transcende les entités nationales et permet de postuler l'existence d'une identité « francophone » liée à la langue d'écriture.

La problématique de la langue d'écriture en tant que critère identitaire et le statut des langues en présence dans le contexte francophone deviennent ainsi un leitmotiv dans



la pratique discursive et esthétique, et constituent une des particularités de l'écriture francophone par rapport à d'autres écritures issues du fait colonial.

### **I. Le statut des langues dans le contexte francophone**

L'identité de l'écrivain francophone procède aussi de son rapport à la langue d'écriture, laquelle se trouve toujours en situation de multilinguisme. Dans sa pratique littéraire, l'écrivain recourt à son patrimoine linguistique et culturel. Ainsi, l'œuvre littéraire fait cohabiter ces univers linguistiques et culturels dans une perspective d'affirmation identitaire groupale de la part des écrivains francophones.

Il se pose également la question des rapports entre les langues de l'écrivain, lesquelles deviennent des thèmes dans les œuvres littéraires francophones. En effet, la thématization de la langue permet d'analyser les liens que les langues établissent entre elles dans des situations de bilinguisme ou de plurilinguisme. Cette pratique, même si elle existe dans d'autres espaces plurilingues, est une donnée fondamentale dans les productions littéraires et artistiques des écrivains francophones d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et des Antilles.

#### **A. Les situations de bilinguisme et de diglossie**

La langue française s'est donc trouvée en Afrique, au Maghreb et aux Antilles dans des situations de cohabitation avec d'autres langues avec lesquelles elle a établi, par le biais de ses locuteurs, un rapport fait de domination et parfois d'aliénation. Cette

configuration linguistique se retrouve également dans d'autres espaces francophones tels que le Québec, la Belgique ou la Suisse.

Pour Tzvetan Todorov, le bilinguisme « désigne l'emploi de deux langues par un même sujet »<sup>1</sup>. Mais pour mieux saisir le rapport entre les langues, Ahmed Boukous décrit les situations de bilinguisme de la manière suivante :

Le bilinguisme se définit généralement par la capacité qu'a un locuteur ou une communauté d'utiliser alternativement deux systèmes linguistiques. [...].

1. Le bilinguisme est dit « composé » ou « mixte » lorsque les deux langues sont utilisées de manière indifférenciée ou lorsqu'il y a code-switching.
2. Le bilinguisme est dit « coordonné » lorsque les deux langues sont utilisées de façon systématique et fonctionnelle selon la situation de communication.
3. Le bilinguisme est dit « symétrique » lorsque les deux langues sont également maîtrisées.
4. Le bilinguisme est dit « asymétrique » lorsque la maîtrise des deux langues est inégale.
5. Le bilinguisme est dit « d'intellection et d'expression » lorsque les deux langues sont à la fois comprises et performées.<sup>2</sup>

Cette différenciation des situations de bilinguisme permet de mieux comprendre la nature des rapports entre la langue française d'écriture et les langues locales surtout dans le contexte colonial en Afrique, au Maghreb et aux Antilles.

En effet, lorsque les deux langues sont dotées d'un pouvoir inégal au niveau de la reconnaissance officielle et de la pratique quotidienne, il se produit un processus de déstabilisation de la situation bilingue, constate Ahmed Boukous. Cette situation de déséquilibre crée ce que les linguistes appellent la diglossie, état de fait que les écrivains thématisent souvent dans leurs textes. La situation diglossique selon Ahmed Boukous se définit d'abord par une complémentarité entre deux langues d'usage pour le locuteur

---

<sup>1</sup> Abdelkebir Khatibi, Tzvetan Todorov et Ahmed Boukous, , *Du Bilinguisme*, Paris, Éditions Denoël, 1985, p.11.

<sup>2</sup> A. Khatibi, T. Todorov et A. Boukous, *Op.cit.*, p.41-42.

bilingue. Il l'indique ainsi : « Lorsque deux langues en présence dans une communauté sont utilisées alternativement dans des situations sémio-culturelles différentes, ou encore lorsqu'elles remplissent des fonctions communicatives complémentaires, on parle de situation diglossique »<sup>3</sup>. Elle se caractérise donc par une relative stabilité pour le locuteur. Ce type de situation diglossique confère surtout au locuteur un certain ancrage socio-culturel, mais aussi l'habileté rassurante de naviguer entre deux contextes différents.

Ainsi, dans *La prière de l'absent*, à travers l'insertion dans le texte de graphies en langue arabe suivies de leur traduction en français, Tahar Ben Jelloun montre l'aptitude du narrateur à naviguer entre les deux langues :

يا رسول الله  
غيث هذا النفيسة  
يا الله

Ô Envoyé de Dieu  
Viens au secours de cette femme  
enceinte  
Ô mon Dieu

L'assistance et la mère répètent après elle. La jeune femme mord dans un chiffon pour ne pas hurler de douleur.

ملائكة بالحبايب  
روؤني وجه الغايب  
شدة بين الشدة  
ولاشد إلا بالله  
يا من ضاق عليه الحال  
يعيط يا رسول الله

Amis les anges  
Montrez-nous le visage de l'absent !  
Un moment difficile dans un moment difficile  
Mais il n'y a pas de moment difficile quand on  
est avec Dieu  
Ô toi qui traverses un moment dur  
Fais appel l'Envoyé de Dieu

سيدي بالعباس

<sup>3</sup> A. Khatibi, T. Todorov et A. Boukous, *Ibid.*, p.43.

يا مخلص النفاس  
غيث بنت الناس  
يا ولي الله

Sidi Ben El Abbass  
Ô toi qui intercèdes pour les enceintes  
Viens au secours de cette fille de famille  
Ô toi Saint d'Allah

La femme , comme hypnotisée par les appels et les prieres, ne crie plus.  
Elle répète des bribes de phrases tout en contenant ses douleurs.<sup>4</sup>

Cette prière traditionnelle, faite pour assister les femmes enceintes au moment de l'accouchement et les aider à atténuer leur douleur, est aussi une traduction du mysticisme et de la croyance populaire relevant de la culture maghrébine.

Toutefois, comme le précise Ahmed Boukous, au niveau sociétal, lorsque les fonctions des langues en présence ne sont pas définies, c'est la langue ou la variété linguistique du groupe socialement dominant qui tend à s'imposer. En outre, la valeur symbolique attachée à la langue lui confère ce pouvoir de domination. Or, dans le contexte colonial d'imposition de la langue française, même si les langues locales avaient beaucoup plus de locuteurs, la langue française représentait la langue du maître avec le pouvoir qui lui est attaché. C'est pourquoi son rapport aux autres langues se traduit souvent dans les œuvres romanesques par un traitement subversif de la langue. Ainsi, dans *La Vie et demie*, Sony Labou-Tansi explique qu'il écrit « en chair-mots-de-passe »<sup>5</sup>. Cela lui permet à la fois d'exprimer la violence au quotidien et de bouleverser le fonctionnement de la langue. Ahmadou Kourouma également, dans *Les Soleils des indépendances*, représente la problématique de l'identité linguistique à travers la destinée de son personnage principal, Fama Doumbouya. Ce dernier revendique son identité de

<sup>4</sup> Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 25-26.

<sup>5</sup> S. Labou-Tansi, *Op.cit.*, p. 9.

prince Malinké dans un rapport à la langue qui correspond à l'enjeu identitaire dont il est question dans l'œuvre. Ainsi, même au cours d'une cérémonie de deuil, Fama recevra l'honneur qui sied à son rang de prince héritier dans son village. Le narrateur nous conte ici l'arrivée des visites dans la cour familiale de Fama en deuil :

Depuis que le monde existe, les choses importantes et sérieuses se palabrent dans la cour des Doumbouya. Les assis se levèrent, serrèrent les mains des arrivants et en bon musulman chacun s'enquit des nouvelles de la famille de l'autre. Cela dura le temps de faire passer par un lépreux un fil dans le chas d'une aiguille. Et les gens se répandirent sur les nattes étendues autour des cases.<sup>6</sup>

Ce passage est une illustration du phénomène de la transposition de deux langues, et révèle les aspects culturels propres à la société malinké en même temps que la conscience linguistique de l'écrivain. Car, dans cet extrait, l'auteur traduit le proverbe malinké (*la longueur de la salutation dépend de l'importance de l'hôte que l'on a en face*<sup>7</sup>). En réalité, cette traduction de l'auteur, qui insiste sur la durée de la salutation dans ce contexte, permet de saisir l'importance de la famille des Doumbouya, mais elle torture également la langue française, et à ce titre, elle rend compte d'une certaine rébellion contre l'autorité d'une norme linguistique imposée.

En ce qui concerne les Antilles, Chantal Maignan-Claverie évoque le « mal diglossique »<sup>8</sup> dans le double système de référence linguistique des écrivains, pris entre le créole et le français.

La problématique de la diglossie français-créole est au centre de la topique littéraire antillaise, dans la mesure où le langage permet un retour du sujet sur lui-même et engage son être intime dans une affirmation identitaire [...] au risque précisément, dans le cas où le

---

<sup>6</sup> A. Kourouma, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>7</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>8</sup> C. Maignan-Claverie, *Op.cit.*, p. 89.

locuteur ou l'auteur use de la langue de l'autre, d'une aliénation et d'une perte de soi.<sup>9</sup>

Dans le contexte socio-linguistique des Antilles, qui met en présence deux langues entre lesquelles il existe plusieurs interférences (le français et le créole), le bilinguisme se traduit par une situation diglossique en faveur de la langue française. Cependant la diglossie aux Antilles présente une particularité due à la nature du bilinguisme français-créole.

Dans *Chroniques des sept misères*, Patrick Chamoiseau évoque la problématique de la cohabitation des langues à travers un personnage tiraillé entre ses deux langues, comme le constate le narrateur : « Les mots en voltige dans son crâne, il cherchait le français, seul le créole venait. Alors il restait ababa, balançant sous l'étrange regard de la belle qui reculait »<sup>10</sup>. Il apparaît ici à quel point la situation diglossique s'inscrit dans le texte. Dans *Solibo magnifique*, Patrick Chamoiseau évoque également la distinction entre le français de France et le français martiniquais qui cohabite avec le créole : « C'est quoi, han ? (ce qui, traduit en français d'outremer, donnerait : Pouvez-vous m'expliquer ce qui est à l'origine de cette situation déplorable »<sup>11</sup>. Ici, la fracture diglossique est explicitée par la traduction que fait le narrateur. Mais comme le constate Chantal Maignan-Claverie, l'Antillais se trouve devant deux langues « maternelles », même si chacune d'elle est liée à une histoire spécifique.

Le sujet lui-même est partagé ici entre deux systèmes linguistiques qui vivent en symbiose. L'Antillais se situe à l'intersection de deux codes concurrents insérés dans un continuum linguistique et dont les conditions d'usage laissent une marge au choix du locuteur.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> C. Maignan-Claverie, *Ibid.*, p. 89.

<sup>10</sup> P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986, p. 230.

<sup>11</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 58.

<sup>12</sup> C. Maignan-Claverie, *Op.cit.*, p. 90

La langue française s'étant naturalisée, et donc ayant été adoptée comme telle, elle devient une langue vernaculaire au même titre que le créole. Dès lors, constate Chantal Maignan-Claverie, « [l]'écrivain [...], même s'il emploie le français, crée son propre langage et se projette dans un autre espace, imaginaire, 'mythique', en un point absolu où il a le sentiment de s'affranchir de la sujétion de la langue ».<sup>13</sup>

En fait, pour l'Antillais, le français a longtemps été un symbole d'émancipation et d'ascension sociale. Cette promotion du français s'est faite au détriment du créole qui se trouve ainsi dévalorisé, et c'est ce que conteste Patrick Chamoiseau : « Après l'abolition de l'esclavage, il y a eu une dévalorisation totale de la culture et de la langue créoles parce que liées à l'esclave, aux champs de canne, etc »<sup>14</sup>. Il y a donc eu une dynamique positive en faveur du français, et cela a entraîné une auto-dépréciation et un processus de dévalorisation du créole de la part des Antillais qui ne s'en rendaient pas compte, comme le précise Patrick Chamoiseau.

Dans cette situation diglossique, chaque langue se voit attribuer un rôle dans la société et dans l'espace culturel. Auguste Viatte décrit ainsi cette répartition des tâches entre les langues aux Antilles françaises:

Le peuple parle créole, mais il n'y a pas d'analphabètes, et tous les écoliers apprennent le français. Le créole reste donc au niveau d'un dialecte régional, et les écrivains qui l'utilisent [...] s'en servent à des fins pittoresques et folkloriques. Mais c'est en français que les belles lettres ont produit leurs chefs-d'œuvre.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> C. Maignan-Claverie, *Ibid.*, p. 90

<sup>14</sup> L. Gauvin, *Op.cit.*, p. 36.

<sup>15</sup> Auguste Viatte, *La Francophonie*, Paris, Librairie Larousse, 1969, p. 80.

Cette répartition des rôles entre la langue française et le créole n'empêche pas les écrivains de les employer ensemble par un subtil mélange des deux dans bien des cas.

La situation linguistique au Maghreb est beaucoup plus complexe selon Abdelkebir Khatibi qui remarque que « le paysage linguistique maghrébin est encore plurilingue : diglossie (entre l'arabe et le dialectal), le berbère, le français, l'espagnol au nord et au sud du Maroc »<sup>16</sup>. Ainsi, la situation de la langue « maternelle » dans son rapport à la langue étrangère diffère d'une langue à l'autre et selon le locuteur. Cependant, quelles que soient les langues et quels que soient leurs rapports, la transposition de l'une à l'autre n'est jamais parfaite. Car aucune langue n'est parfaitement traduisible dans une autre. Abdelkebir Khatibi décrit ainsi le processus de superposition des langues :

La langue étrangère, dès lors qu'elle est intériorisée comme écriture effective, comme parole en acte, transforme la langue première, elle la structure et la déporte vers l'intraduisible. [...]. La langue dite étrangère ne vient pas s'ajouter à l'autre, ni opérer avec elle une juxtaposition : chacune *fait signe* à l'autre, l'appelle à se maintenir comme dehors.<sup>17</sup>

La pratique littéraire francophone au Maghreb s'applique ainsi à mettre en évidence cet entrelacement des langues qui rend vaine toute velléité de quête purificatrice. Dans *À l'insu du souvenir*, Tahar Ben Jelloun met en avant la polyvalence linguistique de l'écrivain francophone en affirmant : « L'écrivain est l'hôte imprévisible de toutes les langues »<sup>18</sup>. Cela se traduit dans ses textes par une cohabitation des langues. C'est pourquoi Abdelkebir Khatibi admet qu' « en effet, cette littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est que traduction,

---

<sup>16</sup>A. Khatibi, T. Todorov et A. Boukous, *Op. cit.*, p. 171.

<sup>17</sup> A. Khatibi, T. Todorov, et A. Boukous, *Ibid.*, p. 177.

<sup>18</sup> T. Ben Jelloun, *À l'insu du souvenir* (dans *Œuvres complètes*), Paris, Maspero, 1980, p. 342



je précise qu'il s'agit d'un récit qui *parle en langues* »<sup>19</sup>. La situation devient encore plus complexe dans un environnement plurilingue, c'est la raison pour laquelle les paradigmes de la diglossie et du bilinguisme ont été plus ou moins contestés par Jean-Marc Moura et par Renier Grutman.

### **B. Les situations de plurilinguisme et d'hétérolinguisme**

Le plurilinguisme est une stratégie par laquelle les auteurs font cohabiter dans leurs textes soit plusieurs langues, soit différents niveaux de langues, afin de rendre compte d'un environnement sociolinguistique divers et complexe. De ce fait, on en arrive à des récits polyphoniques ou plurivocaliques qui soulignent bien, si besoin en est, le rapport presque consanguin entre langues et littérature. Cette cohabitation des langues, autrement dit cette hétérogénéité langagière dans les œuvres, est devenue indispensable. Comme Édouard Glissant l'affirme, l'écrivain est envahi par les langues de manière consciente ou inconsciente :

Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues.<sup>20</sup>

De ce fait, aucun texte ne serait monolingue, que les signes graphiques d'une autre langue soient visibles ou non. Car, dès que l'environnement de production de l'écrivain est plurilingue, il n'arrive jamais à s'en départir quelles que soient les stratégies de création littéraire ou artistique mises en œuvre.

---

<sup>19</sup> A. Khatibi, T. Todorov et A. Boukous, *Op.cit.*, p. 177, souligné dans l'original.

<sup>20</sup> E. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1995, p.112.

L'hétérolinguisme se définit selon Renier Grutman comme étant « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »<sup>21</sup>. En effet, la présence de différentes langues ou de différents niveaux de langue dans les œuvres littéraires francophones n'est pas un phénomène nouveau. Cependant, le but était souvent de faire correspondre les personnages avec leur milieu social, ethnique ou culturel. La manière de s'exprimer d'un personnage pouvait donner des indications sur son environnement.

De fait, et tout porte à le croire, c'est la situation même de l'écrivain francophone, côtoyant plusieurs univers linguistiques, qui l'expose au phénomène du plurilinguisme textuel. Ici, l'œuvre littéraire porte en elle les marques de son environnement (contexte social, politique et culturel), comme le souligne Lise Gauvain:

Dans un pareil contexte, la situation des écrivains francophones est emblématique d'un parcours qui les condamne, de quelque lieu qu'ils proviennent, à *penser la langue*. La proximité des autres langues, la situation de diglossie sociale dans laquelle ils se trouvent le plus souvent immergés, une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, sont autant de faits qui les obligent à énoncer des stratégies de *détours*.<sup>22</sup>

Au-delà de ces stratégies d'écriture qui se manifestent par les emprunts, l'intégration de mots étrangers ou la transposition de la structure d'une langue dans une autre, la remarque de Lise Gauvain met en exergue l'impossibilité pour un écrivain francophone de se départir de son univers socioculturel et linguistique. Cette dépendance

---

<sup>21</sup> Grutman, Rainier, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au 19e siècle québécois*, Québec, Fides-Céтуq, 1997, p. 37.

<sup>22</sup> L. Gauvain, *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1999, p. 10.

de l'écrivain de l'environnement s'explique notamment, selon Abdelkebir Khatibi, par le fait qu'il y a toujours une interconnexion entre la langue maternelle et la langue étrangère, surtout si cette dernière est la langue d'écriture pour l'auteur : « La langue 'maternelle' est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'un à l'autre se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme [...] »<sup>23</sup>. La prise en compte effective de ce plurilinguisme entraîne la cohabitation de plusieurs univers linguistiques dans un même texte. Pour Jean-Marc Moura également, qui souligne le rôle de passeur de langue de l'écrivain francophone, « la conscience linguistique, développée chez tout écrivain, est, en effet, cardinale dans un contexte plurilingue »<sup>24</sup>. C'est justement pour cette raison qu'il s'avère nécessaire d'analyser les voies par lesquelles passe la multiplication des langues dans un texte francophone.

Nous constatons qu'un texte littéraire né dans un contexte plurilingue est condamné à faire cohabiter plusieurs langues ou univers linguistiques dans un même espace scriptural. Comme le remarque si bien Renier Grutman,

un texte littéraire est rarement uniforme au point de vue de la langue. Plus souvent qu'on ne le croirait, il est entrelardé d'éléments hétérogènes. En plus d'intégrer plusieurs niveaux et diverses strates historiques de son idiome principal, il fait une place plus ou moins large à d'autres langues : cela peut aller du simple emprunt lexical aux dialogues en parlars imaginaires, en passant par les citations d'auteurs étrangers.<sup>25</sup>

Ainsi, comme le souligne ici Rainier Grutman, la présence de plusieurs langues dans le texte se manifeste de différentes façons. Dans le contexte francophone, les diverses manifestations du plurilinguisme au niveau du texte littéraire se réalisent à travers de

---

<sup>23</sup> A. Khatibi, T. Todorov et A. Boukous, *Op.cit.*, p. 171.

<sup>24</sup> Jean-Marc Moura, « La Francophonie littéraire : quelle diversité et quelle cohérence », dans Bisanswa, K. Justin et Tetu, Michel. *Francophonie au pluriel*, Québec, CIDEF-AFI, 2003, p. 94.

<sup>25</sup> R. Grutman, *Op.cit.*, p.11.

divers modes d'appropriation d'une langue par le français écrit, dont le pérégrinisme, ou encore le xénisme. Le pérégrinisme, d'après Gauvin, est l'« utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère, au point de vue des sonorités, graphiques, mélodies de phrase aussi bien que des formes grammaticales, lexicales ou syntaxique, voire [...] des significations ou des connotations »<sup>26</sup>. Le pérégrinisme crée un écart par rapport à une règle grammaticale et à l'utilisation conventionnelle des mots.

L'illustration en est donnée dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes où les mots de la langue locale et les onomatopées foisonnent. On peut relever quelques-uns qui sont insérés dans le texte sans traduction ni note explicative en bas de page : « Le damuka »<sup>27</sup>, « Woï, Woï, Wollé wollé ? »<sup>28</sup>. Ainsi le mot étranger et la sonorité locale permettent à Henry Lopes de faire cohabiter deux univers linguistiques dans son roman de manière à dérouter le lecteur.

Quant au xénisme, il renvoie à l'emploi de mots étrangers qui ne sont pas encore entrés dans la langue ; de ce fait, ces mots sont souvent accompagnés par une note explicative. Ces procédés permettent aux écrivains francophones d'imprimer leurs marques à la langue française, marques individuelles mais également celles des groupes sociaux, culturels ou ethniques auxquels ils appartiennent. Ce passage du *Pleurer-rire* d'Henri Lopes en donne un exemple pertinent :

Les nobles et les prêtres se rangèrent en groupe sur plusieurs lignes face au Chef Bwakamabé Na Sakkadé et dansèrent *le loutika*, qui est, à l'origine, une danse de guerre, comme l'indiquent clairement les gestes de ceux qui l'exécutent. Au cours de ce ballet, un à un, les nobles aussi

---

<sup>26</sup> L. Gauvin, *Op.cit.*, p. 90.

<sup>27</sup> Une cérémonie de veillée funèbre qui réunit tous les membres d'un clan. C'est une cérémonie au cours de laquelle les vivants ont le droit de parler au mort en l'invectivant, et pleurer en se lamentant pour manifester leur sympathie à son égard. (Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, p. 14).

<sup>28</sup> Une onomatopée qui permet de manifester son accord avec le président Bwakamabé Na Sakkadé. (H. Lopes, *Op.cit.*, p. 76).

bien que les prêtres passaient sous le pied droit de Bwakamabé Na Sakkadé, chaque fois que celui-ci le soulevait.<sup>29</sup>

De ce fait, dans la pratique littéraire francophone, plusieurs facteurs permettent d'introduire le plurilinguisme dans le texte, à savoir la parole des personnages, l'hybridation des genres, et l'association de niveaux de langue, entre autres.

En effet, la superposition des langues dans les textes est incontournable dans un environnement multilingue. Georges Ngal indique à ce propos que « la création est, en partie, tributaire du cadre plurilingue dans lequel évoluent les créateurs »<sup>30</sup>. Cela affecte à la création littéraire son identité. C'est à travers ce maniement singulier de la langue française que les écrivains francophones se positionnent en termes identitaires.

## **II. L'affirmation identitaire dans la langue d'écriture**

Le caractère singulier de l'identité de l'écrivain francophone d'Afrique subsaharienne, du Maghreb ou des Antilles est conféré par son rapport à la langue française qui est aussi la sienne. L'interaction de la langue française avec d'autres langues dans des environnements plurilingues provoque souvent des réactions en termes identitaires. Des mouvements tels que la « Négritude », l'« Antillanité », la « Créolité » ou la « Maghrébinité » sont autant de postures identitaires de la part des écrivains qui essaient ainsi de redéfinir de nouvelles configurations entre les langues et les cultures qui les entourent.

---

<sup>29</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 48.

<sup>30</sup> G. Ngal, *Op.cit.*, p. 11.

En effet, une analyse historiographique de la littérature francophone permet de saisir l'importance du mouvement de la Négritude dans la quête identitaire des écrivains. Les poètes Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran, entre autres, se sont saisi de la langue française d'écriture pour décliner les différentes facettes de leurs héritages culturels. Plus tard, l'entrée d'Édouard Glissant, de Raphaël Confiant, et de Patrick Chamoiseau sur la scène littéraire antillaise et caribéenne, ou plus généralement sur la scène littéraire francophone, en tant que théoriciens mais également comme auteurs d'œuvres de fiction, a donné à ces littératures une bouffée d'oxygène nécessaire au renouvellement du discours critique et à la quête identitaire.

#### **A. La Négritude, de l'idéalisation à la contestation**

Le mouvement de la Négritude, né dans les années 1930, a constitué un repère dans la pratique esthétique et discursive des écrivains francophones issus des anciennes colonies françaises. Ses fondateurs, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léo Gontran Damas, ont toujours été des figures de référence pour les jeunes générations. Ainsi, par son aura et par la perspicacité de son discours, Aimé Césaire a fini par conférer à la littérature antillaise une identité ancrée justement dans cette idéologie de la Négritude. Ce fut le même cas en Afrique subsaharienne avec Léopold Sédar Senghor et bien d'autres écrivains qui, à travers des œuvres poétiques et romanesques riches à tous les égards, ont prôné la mise en valeur des cultures du monde noir afin d'aboutir à l'émancipation des peuples colonisés.

Le désir d'une affirmation culturelle et artistique était indéniable. En effet, la floraison dans les années 1930-1940 de revues littéraires telles que *La Revue du monde Noir*<sup>31</sup>, *Légitime Défense*<sup>32</sup>, *L'Étudiant Noir*<sup>33</sup>, *Tropiques*<sup>34</sup>, témoignait déjà d'une volonté de révolte et d'affirmation identitaire de la part des intellectuels noirs basés en France. Issus de tous les horizons, ils avaient un trait commun : la situation d'homme colonisé, hanté par des problèmes d'identité. Ce contexte particulier explique la naissance mais aussi les orientations de l'idéologie de la Négritude.

Parmi les figures emblématiques de cette époque, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire ont marqué les esprits tant par la qualité de leurs œuvres que par la virulence du propos dans l'éveil des consciences des peuples colonisés. Dès lors, la Négritude deviendra l'étendard de cette lutte identitaire contre le colonisateur. Elle aura contribué, pour la première fois, à opposer à la vision du monde française une manière d'être autre. Elle devient en même temps un outil esthétique et artistique adaptant cette vision du monde spécifique à la langue française, d'où l'apport indéniable de ces chantres à la littérature francophone antillaise et africaine notamment.

En effet, la Négritude césairienne est d'abord un cri de révolte contre la condition de l'homme colonisé et acculturé. La publication du *Cahier d'un retour au pays natal* en 1935 trouve, de fait, sa justification dans le drame intérieur et la situation de l'homme noir dans le monde. C'est pourquoi cette publication constitue en soi un événement majeur, et ce à plusieurs niveaux. Le poète y décline sa vision du monde, mais aussi ses principes esthétiques, contrairement au *Discours sur le colonialisme* publié en 1950, qui

---

<sup>31</sup> *La Revue du monde noire*, revue fondée par Andrée et Paulette Nardal et Léo Sajous en 1931.

<sup>32</sup> *Légitime défense*, revue fondée par Jules Monnerot, Étienne Léro et René Ménénil en 1932.

<sup>33</sup> *L'étudiant noir*, revue fondée par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Damas et Birago Diop en 1934.

<sup>34</sup> *Tropiques*, revue fondée par Aimé et Suzanne Césaire, René Ménénil et Aristide Maugée en 1941.

est une sorte de bilan sous forme de réquisitoire contre la colonisation pour souligner la profondeur de la blessure qu'ont subi les Noirs à travers cette entreprise coloniale.

Ainsi, le travail de Césaire consiste, sur ce plan, à se servir de la langue du colon pour en faire une arme de guerre dans son combat pour l'émancipation culturelle et identitaire de son peuple. La Négritude césairienne est donc à priori une résistance à l'assimilation et non un déni du caractère multiculturel des Antilles. Mais ses détracteurs, en l'occurrence Glissant et Chamoiseau, trouvent qu'il était plutôt nostalgique d'une Afrique mythique qu'il n'a jamais connue, et donc sa conception de la Négritude a une portée limitée pour incarner la lutte identitaire spécifique aux Antilles. La nécessité de rompre ou de se réajuster par rapport à la Négritude s'explique dès lors par le fait qu'il faut « échapper aux carcans et aux enfermements de l'identité racine unique »<sup>35</sup>.

En fait, la Négritude est surtout la défense des valeurs nègres de la civilisation, selon Aimé Césaire. Mais la Caraïbe est peuplée d'hommes et de femmes qui viennent de tous les continents, d'Afrique, d'Europe, d'Amérique ou d'Asie. Ne pas tenir compte de ce fait, c'est occulter une partie importante de la population de ces îles, et c'est là un des reproches majeurs faits à Aimé Césaire. Ainsi, se positionnant clairement sur cette question par rapport à Césaire, Glissant affirme :

On ne s'enracine pas dans des vœux (même qui clament la racine) ni dans la terre lointaine (même si c'est la terre-mère, l'Afrique), parce qu'on recommence de la sorte un (autre) processus abstrait d'universel, là où il faut contribuer *par sa richesse propre* à la relation totale. Il faut marcher du vœu au réel : ce sera pour épanouir un autre vœu. Ces œuvres de Césaire *prendront* leur plein sens quand elles seront intégrées à une littérature du pays-même [...].<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> E. Glissant, *Op.cit.*, p. 98.

<sup>36</sup> E. Glissant, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 143.



Pour Édouard Glissant, il ne faudrait pas remplacer l'aliénation coloniale par une autre forme d'aliénation qui consisterait à assimiler les Antillais aux Africains. Buata B. Malela affirme que ce positionnement est une réponse au « nomos hégémonique mis en place par Aimé Césaire qui serait toujours pris dans la pensée de l'Un puisqu'il remplace une racine unique (Occident) par une autre (Afrique) »<sup>37</sup>. Bref, Édouard Glissant dénonce, comme il le fait dans le *Discours antillais* paru en 1981, toute entreprise de dépersonnalisation qui viderait l'être antillais de sa substance. C'est pourquoi, à la notion d'homme universel, il oppose celle d'homme pluriel, riche de plusieurs racines culturelles.

En outre, dans un monde où l'ordre est de plus en plus chaotique, Édouard Glissant prône une densification de soi, c'est-à-dire un enracinement profond avant de s'ouvrir à l'autre et au reste du monde. Mais il met toutefois au cœur de sa démarche la question suivante : « comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même? »<sup>38</sup>. L'auteur semble trouver la réponse à cette interrogation dans la nature composite du peuple antillais, habitué à vivre dans une sorte d'exiguïté culturelle qui lui confère une identité plurielle.

De ce point de vue, l'univers des plantations qu'il prend comme exemple est assez illustratif, voire original, en tant que symbole de ce nouveau monde. La question qu'on est alors en droit de se poser est de savoir comment, dans de telles misères, au lieu d'un anéantissement total, on a pu bâtir un homme dont l'identité est plurielle. En réalité, du point de vue de Glissant, il est impossible de parler de purification ethnique dans le contexte caribéen, dans la mesure où les habitants de la Caraïbe étaient mélangés dès le

---

<sup>37</sup> Buata B. Malela, *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008, pp. 326-327.

<sup>38</sup> E. Glissant, *Op.cit.*, p. 23.

départ. Il affirme à ce propos :

Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci : une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole.<sup>39</sup>

Pour Édouard Glissant, l'être antillais tient à plusieurs origines, ce qui entraîne dans la Caraïbe, en tout cas en Martinique et en Guadeloupe, l'existence, sans nul doute, de fondements solides pour une littérature antillaise qui s'identifie à la fois par ses motifs, par ses référents et par la diversité de ses sources, et qui soit capable de ne pas se rattacher à une quelconque idéologie, fut-elle celle de la Négritude. La littérature antillaise se fera une place respectable sur le plan institutionnel seulement à ces conditions. Sur ce plan d'ailleurs, la position d'Édouard Glissant semble assez ambiguë, comme le souligne Katell Colin :

Édouard Glissant est en quête de légitimité. Il souffre, dans sa relation à l'institution littéraire française, d'un 'défaut de légitimité' qui le pousse, par réaction, à mettre en place diverses stratégies susceptibles d'effacer le sceau d'une illégitimité constitutive qui marquerait sa praxis d'écrivain.<sup>40</sup>

Toutefois, avant de réclamer une quelconque légitimité institutionnelle, il nous semble qu'Édouard Glissant voudrait d'abord montrer l'image de la multiplicité culturelle antillaise par le biais d'un langage littéraire qu'il qualifie de « rapport aux mots qu'on construit »<sup>41</sup>. Ce rapport crée un langage qui dépasse les barrières linguistiques.

---

<sup>39</sup> É. Glissant, *Op.cit.*, p. 15.

<sup>40</sup> Katell Colin, *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2008, p. 36.

<sup>41</sup> É. Glissant, *Op.cit.*, p. 41.

Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant s'inscriront dans la même dynamique pour prendre leur distance avec la doctrine d'Aimé Césaire en mettant en avant le caractère composite et multidimensionnel de la société antillaise. *L'éloge de la créolité* augure cette rupture épistémologique et annonce les fondements d'un discours critique nouveau que ces auteurs s'évertueront à mettre en œuvre dans leurs productions romanesques, en partant d'un constat :

Nous sommes fondamentalement frappés d'extériorité. Cela depuis les temps de l'antan jusqu'au jour d'aujourd'hui. Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé « exotisé » par la vision française que nous avons dû adopter. Condition terrible que celle de percevoir son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs propres, avec le regard de l'Autre.<sup>42</sup>

La vision intérieure et l'acceptation de soi constituent les voies à emprunter pour sortir de cette situation. Mais Régis Antoine<sup>43</sup> perçoit dans ces positionnements, voire cette effervescence des années 1980-1992, les signes d'une modernité littéraire qui nécessite un certain réajustement.

## **B. Les théories de l'Antillanité et de la Créolité**

L'affirmation identitaire se fait aussi par le biais du renouvellement discursif sur la langue d'écriture, et sur le rapport entre la langue française et les langues locales. Ce renouvellement s'est opéré avec l'émergence d'auteurs et de théoriciens comme Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, entre autres. Le souci de prendre en compte le destin particulier des îles de la Caraïbe et d'affirmer leur identité culturelle, sociale et

---

<sup>42</sup> Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *L'éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.p. 14.

<sup>43</sup> Régis Antoine, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe, Martinique*, Paris, Karthala, 1992.

politique a poussé ces auteurs à explorer d'autres voies que celles tracées et défendues par Césaire. Édouard Glissant laissait déjà entendre au *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs* que « le propre du roman est de suivre la réalité dans ses moindres replis. [...] ; le propre du roman est de développer les mille et une variations de la réalité »<sup>44</sup>. La réalité étant pour lui la société antillaise dans son ensemble, Édouard Glissant pose ici les prémisses de ce qui va constituer les fondements conceptuels de sa théorie de l'Antillanité.

Le concept d'Antillanité introduit par Édouard Glissant débouche sur l'esthétique du divers, une notion développée par Victor Segalen<sup>45</sup>. Cependant, Victor Segalen définit le divers par rapport à la sensation d'exotisme « qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même [...] »<sup>46</sup>. Segalen entend « par esthétique l'exercice de ce même sentiment [...] »<sup>47</sup> à travers la pratique littéraire. Mais Édouard Glissant, lui, inscrit la notion du divers dans une démarche littéraire qui va à l'encontre de toute pratique présentant « la valeur d'un lieu comme valeur universelle »<sup>48</sup>. Ainsi, à la vision occidentale du monde, il oppose celle qui met en exergue le divers, lequel correspond à ses yeux aux « différences qui se rencontrent, s'ajustent, s'opposent, s'accordent et produisent de l'imprévisible »<sup>49</sup>, à l'image de la société elle-même.

Pour Édouard Glissant, la culture antillaise telle qu'elle était véhiculée, c'est-à-dire rabaissée au rang de sous-culture, demandait à être repensée. L'esthétique du divers et la

---

<sup>44</sup> É. Glissant, « Le Romancier Noir et son peuple. Notes pour une conférence », *Op.cit.*, p. 31.

<sup>45</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1978.

<sup>46</sup> V. Segalen, *Ibid.*, p. 36.

<sup>47</sup> V. Segalen, *Ibid.*, p. 73.

<sup>48</sup> É. Glissant, *Op.cit.*, p. 103.

<sup>49</sup> É. Glissant, *Ibid.*, p. 98.

poétique de la relation relatées dans ses différents essais lui permettent de repenser les rapports entre les cultures du monde. D'où la nécessité de formuler un concept nouveau, celui de l'Antillanité en l'occurrence, conçu par opposition à la Négritude. Par ce terme l'auteur entend prendre en charge l'ensemble des particularismes propres aux différentes îles que compte la Caraïbe à travers une réappropriation de soi et la reconnaissance du métissage culturel. Il veut surtout souligner la richesse culturelle de cette partie du globe où toutes les civilisations du monde sont entrées en contact. C'est pourquoi, à l'identité racine unique, Édouard Glissant substitue l'identité rhizome qui est une racine démultipliée permettant à chaque identité de s'étendre dans un rapport à l'autre. Mais au préalable, il faut reconnaître et accepter le phénomène de créolisation du monde, qu'il définit ainsi :

Les phénomènes de créolisation sont des phénomènes importants, parce qu'ils permettent de pratiquer une nouvelle approche de la dimension spirituelle des humanités. Une approche qui passe par une recomposition du paysage mental de ces humanités d'aujourd'hui.<sup>50</sup>

Dans *Philosophie de la relation*<sup>51</sup>, Édouard Glissant reprend cette thématique de la recomposition du monde. Ainsi il en arrive à exiger une nouvelle posture dans le rapport de soi à l'autre, parce que le sort des uns et des autres est inextricablement lié, comme l'explique sa théorie de la relation : « Parce que de même qu'on ne peut pas sauver une langue toute seule en laissant périr les autres, de même on ne peut pas sauver une nation ou une ethnie en laissant dépérir les autres. Et c'est ce que j'appelle la Relation »<sup>52</sup>. Car, cette interdépendance des langues et des cultures du monde entraîne incontestablement celle des identités.

---

<sup>50</sup> E. Glissant, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>51</sup> E. Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>52</sup> E. Glissant, *Idem.*, p. 99.

En effet, la créolisation est un mélange de cultures. Elle est aussi, selon Édouard Glissant, la pensée de demain où se mélangent toutes les cultures du monde. Il se sert en fait de ce concept pour désigner tous ces émigrés, ces exilés nés de parents immigrés dans les Caraïbes. Le mélange des cultures qui ne sont pas dans des rapports hiérarchiques aboutit toujours à de nouvelles cultures : « Car la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être ‘équivalents en valeur’ pour que cette créolisation s’effectue réellement »<sup>53</sup>. Cependant, selon Édouard Glissant, la créolisation dépasse largement la Caraïbe qui fait partie d’un monde éclaté. Du coup, il en appelle, pour cerner ce monde en diffraction, à une pensée archipélique, c’est-à-dire une pensée qui ne privilégie ni le centre, ni la périphérie. Ainsi, il constate que « la pensée archipélique convient à l’allure de nos mondes. Elle en emprunte l’ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n’est pas fuite ni renoncement. Elle reconnaît la portée des imaginaires de la Trace, qu’elle ratifie »<sup>54</sup>. Évoquant le *détour* et la *trace*, Édouard Glissant remarque que c’est par ces moyens que les hommes, arrachés à leurs patrimoines culturels et à leurs traditions ancestrales, ont pu reconstituer la mémoire de leur passé.

Aussi lie-t-il ce formidable parcours du génie antillais à la diversité de son environnement qu’il appelle paysage. En effet, le paysage, chez Édouard Glissant, concerne à la fois les conditions géographiques et climatiques, économiques et humaines. Ces conditions orientent, guident et symbolisent une identité en égale mesure personnelle (homme pluriel) et collective (société multiculturelle). En comparaison à d’autres paysages, le paysage antillais a pour signes distinctifs des îles en archipel composées de

---

<sup>53</sup> E. Glissant, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>54</sup> É. Glissant, *Op.cit.*, p. 31.

la mer, de l'océan et de la végétation tropicale. La culture antillaise est de ce point de vue le reflet de ce paysage insulaire qui permet de tout relativiser, à l'image de la mer Caraïbe qui « porte à l'émoi de la diversité »<sup>55</sup>. Ainsi, pour Édouard Glissant, le monde devrait être pensé dans sa pluralité et dans sa diversité, et non pas dans l'unicité. L'Antillanité est en effet la prise en charge de cette identité plurielle qui n'est pas une absence d'identité. Car la réalité antillaise est une réalité multiculturelle qui n'a jamais connu de centre, ni de périphérie, c'est une mosaïque. Selon Édouard Glissant, l'intérêt de cette mosaïque est d'intégrer plusieurs dimensions culturelles. Toutefois, de manière graduelle, on passera de l'Antillanité dans les années 1957-1958 avec Édouard Glissant à la Créolité lancée en 1989 par Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé, tant au niveau du discours critique qu'à celui de l'esthétique romanesque. Ainsi, Patrick Chamoiseau mettra également en avant les spécificités de son terroir à travers l'esthétique de la créolité. Car les auteurs de *L'Éloge de la créolité* proclament haut et fort leur ferme volonté de se déprendre, tant sur le plan culturel que littéraire, de toute « expression mimétique »<sup>56</sup>, et entendent renouveler les démarches au niveau de la production et de la réception des œuvres.

Alors même qu'ils se réclament d'Aimé Césaire comme l'un de leurs inspirateurs, à l'image d'Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé ont décidé de donner une nouvelle perspective à leur littérature, en mettant de côté tout ce qui pourrait les détourner des réalités locales de la société antillaise en général, et martiniquaise en particulier. Ainsi prendront-ils leur distance par rapport à leurs prédécesseurs. Patrick Chamoiseau, notamment, reproche à la Négritude son incapacité à

---

<sup>55</sup> E. Glissant, *Op.cit.*, p. 15.

<sup>56</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 15.

prendre en charge les véritables réalités culturelles des peuples concernés, et sa tendance « à domicilier notre identité dans une culture niée, déniée et reniée »<sup>57</sup>. Même si, à la décharge d’Aimé Césaire, ils reconnaissent la nécessité de redécouvrir, dans un premier temps, l’Histoire occultée des peuples sous domination coloniale, ils exigent en priorité la prise en compte de leur identité métisse.

Aussi prendront-ils la peine, dans *L’Éloge de la créolité*, de se définir d’abord sur le plan identitaire : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux : une vigilance, ou mieux encore, une sorte d’enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde »<sup>58</sup>. Ces propos illustrent leur volonté de se tourner d’abord vers eux-mêmes à travers « la vision intérieure »<sup>59</sup>. Cette dernière est une démarche nouvelle qui permet de saisir la complexité antillaise en privilégiant la dimension créole.

À propos de cette vision, Cilas Kemedjio indique :

La vision intérieure inaugure les conditions de possibilité d’une expression authentique qui passe par une exorcisation de la vieille fatalité de l’extériorité par une méfiance vis-à-vis de tout regard extérieur dont la seule présence risque toujours d’invalider les procédés les plus justes. La vision intérieure inaugure un renversement dans le champ de la connaissance antillaise [...].<sup>60</sup>

Par cette démarche et ce positionnement identitaires les écrivains antillais mettent sur un même pied l’ensemble des composantes culturelles de leur société. Dès lors, ils admettront qu’il y a en eux une sorte de mosaïque culturelle, comme Édouard Glissant l’a constaté auparavant. En effet, pour Patrick Chamoiseau, il faut promouvoir l’imaginaire

---

<sup>57</sup> P. Chamoiseau, *Ibid.*, p.18.

<sup>58</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 13.

<sup>59</sup> P. Chamoiseau, *Ibid.*, p. 15.

<sup>60</sup> Kemedjio Cilas, *De la Négritude à la créolité. Edouard Glissant, Maryse Condé et la malédiction de la théorie*, Hamburg, Litt, 1999, p. 268.



de la diversité et reconnaître chacun dans sa différence. Il dira : « une des entraves de notre créativité fut le souci obsessionnel de l'Universel. [...] D'où, à l'exception des miracles individuels, notre naufrage esthétique. Notre balbutiement »<sup>61</sup>. Cet échec collectif explique la nécessité d'un nouveau départ, lequel implique la reconnaissance, sur le plan littéraire, de l'enrichissement mutuel et le rôle primordial que doit jouer l'écrivain antillais qui vit une situation particulière au niveau linguistique: « La littérature créole d'expression française aura donc pour tâche urgente d'investir et de réhabiliter l'esthétique de notre langage »<sup>62</sup>, le langage étant pour Patrick Chamoiseau l'usage libre et créateur d'une langue quelle qu'elle soit. Car l'écrivain, selon lui, n'est jamais dans la langue communiquée ; il a un style qui naît de son aventure individuelle. Il est celui qui doit trouver sa langue dans la langue de tous, et son style naît de l'interférence culturelle.

En outre, selon lui, la langue résulte d'un mélange de cultures et constitue un carrefour qui se situe au-delà des frontières nationales. C'est pourquoi il faut prendre la langue à son compte, la moduler et l'enrichir d'apports divers : « Vivre en même temps la poétique de toutes les langues, c'est surtout rompre l'ordre coutumier de ces langues, renverser leurs significations établies. C'est cette rupture qui permettra d'amplifier l'audience d'une connaissance littéraire de nous-mêmes »<sup>63</sup>. La rupture ainsi initiée dans *l'Éloge de la créolité* sera poursuivie dans *Écrire en pays dominé*, dans lequel Chamoiseau préconise la libération totale et complète de l'imaginaire antillais pour sortir du système de domination qui bride tout génie créateur aux Antilles.

Quant à Maryse Condé, elle explore l'identité antillaise en mettant en cause d'une part la vision idéalisée de l'Afrique, et d'autre part le paternalisme colonial dans les

---

<sup>61</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 50.

<sup>62</sup> P. Chamoiseau, *Ibid.*, p. 47

<sup>63</sup> P. Chamoiseau, *Ibid.*, p. 48.

Antilles françaises. *Heremakhonon*<sup>64</sup>, republié sous le titre *En attendant le bonheur* est le premier à poser les bases d'une identité antillaise coupée de ses racines africaines, pour se focaliser sur le vécu et l'avenir des Antilles. En fait, l'héroïne du roman, Véronica Mercier, partie en Afrique pour y découvrir ses origines, se rend compte que le mythe du retour est un leurre, et que cela entraîne une désillusion. Au cours de son séjour, elle sera victime de racisme et de discrimination basée sur le sexe, comme ce fut le cas quand elle vivait en Guadeloupe. C'est cette découverte de l'Afrique sous un angle complètement inattendu qui provoque en elle une prise de conscience de la singularité de l'être antillais – ni Africain ni Français, mais tout à la fois.

En effet, pour échapper à la crise d'identité qu'éprouve l'état d'hybridité, l'héroïne accuse ses parents de lui avoir caché la vérité sur son histoire et sur ses origines. Ainsi, elle va se battre contre les déterminismes sociaux pour se démarquer de ses parents. Cela engendre son désir d'aller elle-même à la rencontre de ses racines, comme l'atteste Martine Fernandes : « Pour Véronica Mercier, Antillaise exilée à Paris et influencée par les idées de la Négritude, c'est le retour en Afrique qui apparaît comme la voie de l'unité et du bonheur »<sup>65</sup>. Mais en débarquant en Afrique avec comme seul héritage son éducation antillaise et française, elle sera plongée dans un monde moins hospitalier et dont elle ignore tout.

Dans *Moi Tituba, Sorcière... Noire de Salem*<sup>66</sup>, Maryse Condé propose une réécriture de l'Histoire des Antilles à travers le récit d'une jeune esclave, Tituba. Mais en exhumant l'histoire de la sorcière de Salem, Maryse Condé fait plus que donner la parole à une femme, elle réhabilite plutôt une des figures historiques tombées dans l'oubli,

---

<sup>64</sup> M. Condé, *Heremakhonon*, Paris, Robert Laffont, 1997 [1976].

<sup>65</sup> Martine Fernandes, *Les Écrivaines francophones en liberté*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.149.

<sup>66</sup> M. Condé, *Moi Tituba, Sorcière... Noire de Salem*, Paris, Gallimard, 1986.

comme toutes celles qui se sont illustrées dans la résistance à la domination coloniale en pratiquant le *marronnage*<sup>67</sup>. En effet dans ce roman, Tituba raconte sa vie en retraçant celle de sa race pour contredire l'Histoire officielle, en mettant en cause les préjugés contre les origines raciales et sociales. Née d'un viol, elle porte en elle les stigmates d'une rencontre douloureuse entre les Antilles et les colonisateurs.

En outre, la quête identitaire chez Maryse Condé passe aussi par l'évocation de souvenirs douloureux comme en attestent ces mots de Tituba : « Est-il nécessaire que je termine mon histoire ? Ceux qui l'ont suivie jusqu'ici, n'en auront-ils pas deviné la fin ? Et puis à la raconter, est-ce que je n'en revis pas, une à une, les souffrances ? Et dois-je souffrir deux fois ? »<sup>68</sup>. Le devoir de vérité impose certes cette souffrance, mais au bout du processus, Tituba se serait retrouvée et aura transmis son histoire à la génération future.

De plus, Tituba incarne aussi une nouvelle figure féminine qui résiste à la domination des hommes. À ce titre, elle est le symbole de la prise de la parole par les écrivaines qui l'avaient cédée aux hommes. À propos de cette nouvelle posture de l'écrivaine, Anne Malena déclare que « la romancière définit aussi sa position littéraire par réaction aux contraintes imposées par les modèles masculins [...] »<sup>69</sup>. Dès lors, la quête identitaire revient à affirmer son identité féminine et celle de la femme de couleur. Ce mouvement binaire dans la reconstruction identitaire se fait à travers une écriture axée sur le dialogisme entre les personnages du roman, et entre les personnages et les contextes

---

<sup>67</sup> Le marronnage était une forme de résistance pratiquée aux Antilles par les esclaves qui allaient se réfugier dans les montagnes pour échapper à leurs maîtres. Le marronnage peut être compris également comme le lieu de la résistance culturelle où se conserve et se transmet la mémoire des origines ancestrales.

<sup>68</sup> M. Condé, *Op.cit.*, p. 254.

<sup>69</sup> Anne Malena, « Le dialogisme au féminin dans l'œuvre romanesque de Maryse Condé » dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.248.

sociopolitique et historique dans lesquels ils sont plongés.

Cependant, c'est dans *Traversée de Mangrove* que l'auteure explore le mieux le principe du dialogisme. Maryse Condé engage notamment le débat sur le rôle de l'écrivain antillais et préconise une réorientation de la littérature antillaise francophone. Ainsi, à travers les personnages de Lucien Évariste et Carmélien, elle crée un dialogue entre les écrivains et évoque une multitude de possibilités d'écriture romanesque qui font une grande place à l'oral et au créole :

– Il dit qu'il est écrivain

– Un Écrivain ?

Lucien bondit, songeant à Alejo Carpentier et José Lezama Lima et se voyant déjà discutant style, technique narrative, utilisation de l'oralité dans l'écriture ! En temps normal, pareilles discussions étaient impossibles, les quelques écrivains guadeloupéens passant le plus clair de leur temps à pérorer sur la culture antillaise à Los Angeles ou à Berkeley.<sup>70</sup>

Ces propos témoignent de la nécessité de poser le débat de l'intérieur pour donner un nouveau souffle à la littérature antillaise.

### **C. Le concept de « Maghrébinité »**

La nécessité de prendre en compte, dans la littérature maghrébine d'expression française, la rencontre féconde de différents codes a amené les théoriciens de cette littérature à construire le concept de « maghrébinité ». Ainsi, dans *Littérature maghrébine d'expression française*, Charles Bonn et Naget Khadda qualifient de « maghrébinité » cette diversité qui transparaît dans les romans maghrébins d'expression française. Ainsi le

---

<sup>70</sup> M. Condé, *Op.cit.*, p. 219.

concept s'applique au corpus francophone de tout l'espace nord-africain, produit dans et par la langue française d'écriture. La maghrébinité permet dans ce sens de gommer les particularités entre les écrivains, en se focalisant sur les traits identitaires communs.

Quant aux écrivains, la rencontre des cultures et des codes leur fournit un prétexte pour explorer de nouvelles voies / voix autant sur le plan esthétique que discursif. Charles Bonn analyse leur rapport à la maghrébinité en indiquant :

Ils conçoivent la « maghrébinité » comme la résultante de convergences culturelles diversifiées et ouvrent des brèches décisives dans « le Grand Code » occidental – langues, mythes, référents culturels, formes génériques – pour y engouffrer des éléments du (des) code(s) originel(s). Deux systèmes modelants, à la fois conflictuels et complices, se manifestent, à titre égal, dans le travail de l'écriture.<sup>71</sup>

Cette rencontre des divers codes culturels se traduit par un mélange des ressources scripturales. Ainsi le texte en langue française accueille des personnages, des lieux et des situations venus de l'histoire de la civilisation arabo-berbère, sans aucune procédure de présentation, comme s'ils appartenaient au fonds culturel commun.

L'évocation de la maghrébinité se fait également par la convocation de la culture arabe et islamique dans les œuvres romanesques. Dans *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun, la narratrice explique ainsi l'incongruité de son prénom, et donne en même temps l'origine de celui-ci en indiquant : « Tu vois, par exemple, moi je m'appelle Hadja ! Non seulement je n'ai jamais mis les pieds à la Mecque, mais je ne fais pas le ramadan et ne me souviens pas quand j'ai prié pour la dernière fois ! »<sup>72</sup>. Cette posture de la narratrice l'inscrit dans l'intervalle entre deux cultures, à savoir la culture occidentale et celle maghrébine, qui l'influencent à tour de rôle.

---

<sup>71</sup> C. Bonn, *Op.cit.*, p. 16.

<sup>72</sup> T. Ben Jelloun, *Op.cit.*, p. 208.

Cependant cette pratique littéraire est plutôt une ouverture, et non pas un enfermement dans un passé lointain. Dans ce sens Charles Bonn remarque que « la ‘maghrébinité’ s’affirme dans une stratégie de transformation culturelle et non plus dans un quelconque mythe d’essence extérieure / antérieure à toute praxis sociale »<sup>73</sup>. Dès lors, l’évocation d’une culture ne signifie pas le rejet de l’autre, mais cela relève de l’expression d’un choix assumé.

En outre, la maghrebinité est une réflexion sur le langage littéraire qui fait ressortir des aspects identitaires à travers la pratique romanesque des écrivains. Ainsi, les écrivains maghrébins des années 1980 vont s’intéresser au statut de leur propre parole tout en s’appuyant sur leur maghrebinité pour développer une écriture véritablement littéraire dans la rencontre des différents langages culturels dont ils sont les dépositaires. En tant que fins observateurs, ces écrivains jettent un regard averti sur la rencontre des divers codes culturels au Maghreb. Cette rencontre des cultures dans les textes nécessite une nouvelle approche de l’écriture romanesque maghrébine.

Dans *L’Amour la Fantasia*, Assia Djébar propose une réflexion sur la parole littéraire se réalisant sur elle-même. Cette forme de mise en abyme qui se fait à travers une réappropriation de la mémoire et de la féminité permet de déjouer les falsifications de l’Histoire. Ainsi, pour Assia Djébar, l’accès à la langue française permet de s’ouvrir au monde en s’exprimant dans la langue de l’Autre. De plus, l’acquisition de la langue française est un moyen de libération pour la femme.

---

<sup>73</sup> C. Bonn, *Ibid*, p. 17.

C'est donc à travers la rencontre des codes culturels et linguistiques qu'Assia Djébar s'est retrouvée elle-même. Dans son entrevue avec Lise Gauvin, Djébar affirme qu'en Algérie la configuration des cultures se fait par l'entremise des langues :

Il y a l'arabe depuis quatorze siècles avec sa diglossie, avec son aspect populaire et son aspect littéraire. [...]. En dehors de ce territoire de l'arabe, il y a celui du berbère, la langue de ma grand-mère. Mais dans mon adolescence, j'étais persuadée que c'était une langue orale, qu'elle n'avait pas d'alphabet. Au centre de mon roman se creuse ce questionnement linguistique parce que c'est un roman sur la mémoire féminine.<sup>74</sup>

C'est le français en tant que langue d'écriture qui permet cette interrogation sur les deux langues natales, à savoir l'arabe et le berbère. Pour Assia Djébar, la maghrebinité consiste à vivre et à créer entre deux langues, entre deux cultures. On retrouve la même interrogation sur le statut de la langue chez Tahar Ben Jelloun, dans sa représentation de la parole comme féminine. Cette féminisation de l'écriture s'accompagne d'un détournement du statut du père et de la mère. C'est dans *L'Enfant de sable*<sup>75</sup> et dans *La Nuit sacrée*<sup>76</sup> que l'auteur marocain approfondit la réflexion sur les bouleversements sociaux, facteurs de nouvelles reconfigurations identitaires.

L'usage de la langue devient alors une interrogation sur l'identité maghrébine. Dans *Littératures francophones*, Jacques Noiray constate que « la question de la langue est donc pour les écrivains francophones (spécialement au Maghreb où l'histoire a laissé des traces douloureuses, et où la civilisation autochtone est la plus riche et mieux enracinée qu'ailleurs) une question véritablement d'identité »<sup>77</sup>. Ainsi, pour sauvegarder

---

<sup>74</sup> A. Djébar, « Territoires des langues », dans Lise Gauvin, *Op. cit.*, p. 18-19.

<sup>75</sup> T. Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.

<sup>76</sup> T. Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>77</sup> Jacques Noiray, *Littératures francophones. T.1. Le Maghreb*, Paris, Édition Belin, 1996, p. 116.

leur identité d'origine tout en écrivant dans une langue étrangère comme le français, les écrivains maghrébins utilisent souvent les deux langues.



## CHAPITRE V : L'ESTHÉTISATION DE LA LANGUE

L'esthétisation du français en tant que langue d'écriture dans le roman francophone par le biais de son adaptation aux langues locales et aux spécificités de la configuration identitaire de l'écrivain permet également de circonscrire les termes de l'identité de groupe. Cette esthétisation se traduit dans les textes par des pratiques d'appropriation de la langue, laquelle est inscrite dans des environnements plurilinguistiques dont s'inspirent les écrivains. En effet, pour traduire les visions du monde qui résultent de leurs histoires collectives et individuelles en rapport à leurs cultures diverses, pour dire les faits et gestes de leurs personnages de manière authentique, les écrivains francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles ont adapté la langue française d'écriture aux univers décrits, et ont fait revêtir à la langue une couleur locale capable de refléter les réalités ainsi décrites.

De ce fait, si on évoque respectivement chez les romanciers d'Afrique subsaharienne et du Maghreb, les procédés d'africanisation de la langue française et d'écriture bilingue pour qualifier leur pratique littéraire, aux Antilles les écrivains ont théorisé et mis en application l'esthétique de la créolisation qui leur permet de faire intervenir dans leurs textes en français les mots et les structures de la langue créole. Ainsi, par le biais de cette pratique littéraire innovante, différents univers parviennent à cohabiter dans les romans à travers un mélange fécond de ressources esthétiques et stylistiques, lesquelles confèrent à la littérature francophone une identité particulière.

## I. Les pratiques d'appropriation de la langue d'écriture

Les pratiques d'appropriation de la langue française en tant que langue d'écriture sont des marques caractéristiques de l'esthétique littéraire francophone. Cela résulte du fait que, comme l'affirme Édouard Glissant, « l'écriture en langue française impose des cadres qui ne sont pas forcément naturels au romancier »<sup>1</sup>. Dès lors, l'appropriation de la langue française devient une nécessité pour le romancier francophone. De ce travail sur la langue, le français en sort coloré et modulé sur l'usage de locuteurs autres que les Français de France. En effet, plongés dans des contextes socio-culturels divers dans lesquels plusieurs langues et plusieurs cultures s'entremêlent au quotidien, les écrivains francophones d'Afrique noire, du Maghreb et des Antilles ont trouvé divers moyens de traduire dans leurs œuvres romanesques cette situation de multiculturalisme et de plurilinguisme en africanisant la langue d'écriture ou en la créolisant.

### A. L'africanisation de la langue

Rendant hommage à René Maran, Senghor<sup>2</sup> considère que c'est l'auteur de *Batouala, véritable roman nègre*<sup>3</sup> qui est le premier écrivain à exprimer l'âme nègre avec le style nègre en français. Mais la véritable appropriation de la langue d'écriture ou l'africanisation du français s'est opérée avec *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma, publié pour la première fois en 1968 aux Presses de l'université de Montréal, après avoir été refusé par les éditions du Seuil justement pour la « médiocre » qualité du

<sup>1</sup> É. Glissant, « Le Romancier Noir et son peuple. Notes pour une conférence », *Op.cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> L. S. Senghor, *Liberté I. Négritude et Humanisme*. Paris, Seuil, 1964.

<sup>3</sup> René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1938 [1921].

français utilisée par l'auteur ivoirien. Car avec cette œuvre, l'auteur introduit un élément nouveau dans la littérature africaine qui défrayera la chronique littéraire des années 1970, à savoir la transgression des formes et des styles classiques du roman dans le but de se les approprier.

En effet, c'est Ahmadou Kourouma qui s'est inscrit le premier dans une entreprise de « décolonisation » de la langue d'écriture qu'est le français. Cette africanisation affectera en fait la langue d'écriture telle qu'elle était employée dans les romans précédant *Les Soleils des Indépendances*, et l'orientera vers un style de moins en moins académique en jouant sur plusieurs registres. Ahmadou Kourouma revendique cette possibilité d'africaniser le français après l'avoir adopté. Ainsi, au cours d'un entretien avec Michèle Zalesky, il déclare :

Les Africains, ayant adopté le français, doivent maintenant l'adapter et le changer pour s'y trouver à l'aise, ils y introduiront des mots, des expressions, une syntaxe, un rythme nouveaux. Quand on a des habits, on s'essaie toujours à les coudre pour qu'ils moulent bien, c'est ce que vont faire et font déjà les Africains du français. Si on parle de moi, c'est parce que je suis l'un des initiateurs de ce mouvement.<sup>4</sup>

De cette sorte, la langue française devient une langue africaine, en intégrant les ressources des différentes langues qu'elle côtoie chaque jour selon l'endroit et son contexte d'utilisation.

Dès lors, aux formules recherchées, voire archaïsantes du français, vont s'adjoindre des expressions familières sous la forme d'emprunt aux langues locales ou au français déformé et populaire. Mais ces mots souvent sortis de leur contexte habituel, en plus d'entraîner la mise en valeur de la couleur locale, créent un effet d'étrangeté par

---

<sup>4</sup> A. Kourouma, Entretien avec Michèle Zalesky, *Diagonales*, n° 7, 1988, p. 5.

leurs sonorités exotiques, voir insolites pour certains lecteurs francophones. Ce procédé d'africanisation devient dès lors un exercice de style et renforce l'enracinement identitaire des auteurs qui le pratiquent.

Par l'ouverture à d'autres langues, fussent-elles orales, par la subversion que représente leur introduction dans le livre édité dans un « nouveau français », par le plurilinguisme même, ces auteurs se singularisent et deviennent autonomes par rapport à la langue et au genre choisis. Les distorsions que subit la syntaxe, la reconnaissance des créations spontanées du peuple, font la particularité des œuvres. C'est pourquoi le premier roman d'Ahmadou Kourouma apparaît comme une véritable nouveauté dans la littérature africaine et francophone. Ainsi, Alain Ricard notait que la langue, tel qu'elle fonctionne dans ce roman, est « vigoureuse, libre de la tutelle de Paris, qui ne craint pas le calque de la langue africaine »<sup>5</sup>. Car Ahmadou Kourouma ne s'est pas contenté des timides retouches formelles habituelles de ses prédécesseurs, il fait vraiment parler le narrateur et les personnages dans la langue de leur terroir, comme le prouve l'incipit des *Soleils des indépendances* : « Il y a une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahim, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume [...] »<sup>6</sup>. Ici, l'emploi du verbe « finir » dans le sens de « mourir » est directement inspiré du malinké et conduit à un renouvellement sémantique de ce verbe qui n'a pas la même utilisation en français standard. L'écrivain effectue dans ce passage une transposition qui lui permet de faire l'annonce du décès d'Ibrahim en gardant textuellement les subtilités du malinké en la matière, en livrant un message bien codifié.

---

<sup>5</sup> Alain Ricard, « La littérature africaine de langue française et ses problèmes actuels » dans *Année africaine*, Paris, 1977, p. 432.

<sup>6</sup> A. Kourouma, *Op.cit.*, p. 7.

En effet, l'auteur avait le choix entre plusieurs verbes ou expressions pour faire cette annonce. En malinké, les verbes et expressions signifiant « mourir » sont nombreux ; il s'agit entre autres de « ne plus être », « partir », « se coucher » ou « se reposer » etc. En portant son choix sur « finir », l'auteur voudrait simplement dire que Koné Ibrahim n'a laissé derrière lui aucun héritier, que la branche le concernant dans un éventuel arbre généalogique s'arrête complètement avec sa mort. Au contraire, dire de quelqu'un après sa mort qu'il « s'est couché » ou « s'est reposé » c'est souligner le caractère apaisant de la mort par rapport à une éventuelle douleur qu'il subirait en étant en vie, alors qu'on dirait de quelqu'un qui a laissé un vide sur le plan affectif après sa mort qu'il « est parti ». Connaissant toutes ces nuances de la langue d'origine, l'auteur ne pouvait procéder que par transposition. Car, comme le remarque Laté Lawson-Héllu, « la transposition met davantage l'accent sur le maintien de l'identité (forme et contenu) de la réalité traduite, de sa langue ou domaine source à sa langue ou domaine cible »<sup>7</sup>. Ce procédé permet de maintenir dans la langue d'arrivée toutes les charges sociales, identitaires et symboliques de la langue d'origine de l'écrivain. Ainsi le verbe « finir », comme euphémisme pour désigner la mort, prend tout son sens en se référant à un contexte socioculturel bien précis.

Une autre occurrence de cette transposition est à noter dans les propos du narrateur expliquant les raisons profondes de la chute de Fama Doumbouya dans *Les Soleils des Indépendances* :

On l'avait bien prévenu. Les gens de l'indépendance ne connaissent ni la vérité, ni l'honneur, ils sont capables de tout, même fermer l'œil sur une

---

<sup>7</sup> Laté Lawson-Héllu, « Norme, éthique sociale et hétérolinguisme dans les écritures africaines », *Semen* 18, 2004, URL : <http://semen.revues.org/2256>.

abeille. On lui avait dit que là où les graterons percent la coque des œufs de pintade, ce n'est pas un lieu où le mouton à laine peut aller. Il s'est engagé, il a voulu terrasser les soleils des Indépendances, il a été vaincu. Il ne ressemblait maintenant qu'à une hyène tombée dans un puits ; il ne lui restait à attendre que de la volonté d'Allah ; que de la volonté de la mort.<sup>8</sup>

Pour percer la signification de ces propos, il est nécessaire de comprendre le rapport qu'entretiennent les gens de Horodougou, réputés pour leur bravoure avec l'univers animalier évoqué ici par quelques bêtes symboliques à savoir l'hyène, le mouton et la pintade. Si le mouton a toujours été un animal bien perçu, quant à l'hyène, elle représente tout ce qui est négatif dans la conscience collective malinkée. Ainsi comparer quelqu'un à une hyène enfermée dans un puits, c'est souligner sa déchéance totale. Fama Doumbouya, issue d'une famille princière, se trouve au plus bas de l'échelle sociale par la faute des Soleils des Indépendances. Mais en même temps, le courage de ceux qui sont capables de fermer l'œil sur une abeille dépasse celui des gens de Horodougou dont fait partie Fama Doumbouya. La comparaison dans ce contexte, même si elle met en lumière le triste sort de Fama Doumbouya, l'exonère dans la mesure où il ne pouvait rien faire face aux nouvelles autorités. On remarque bien qu'Ahmadou Kourouma ne pouvait faire autrement que de recourir à la transposition s'il ne voulait pas perdre l'image si évocatrice qui transparait dans ses propos. Mais à y regarder de près, nous pouvons affirmer que la raison principale du recours à la transposition permettant la cohabitation de plusieurs univers linguistiques dans un même texte s'explique par l'impossibilité de tout traduire textuellement.

En transférant les structures du malinké dans la langue française, Ahmadou Kourouma montre d'ores et déjà une volonté d'affirmer ses origines ethniques et

---

<sup>8</sup> A. Kourouma, *Op.cit.*, p. 168.

culturelles. Il utilise aussi à merveille des proverbes et des images qui lui permettent de transcrire une vision du monde, celle du monde malinké. C'est pourquoi il déclare que *Les Soleils des Indépendances* ont été « pensés en malinké et traduits en français<sup>9</sup> » afin « d'appréhender la démarche de la pensée malinké dans sa manière d'appréhender le vécu<sup>10</sup> ». Ainsi, les interférences entre le français et le malinké sont déroutantes et surprennent le lecteur. Comme le constate Edmond Biloa, « dans ce roman, Kourouma mélange allégrement le discours français à la parole malinké pour produire un métissage linguistique truculent »<sup>11</sup>. Une telle démarche s'inscrit dans un processus d'affirmation identitaire de la part de l'auteur.

Ahmadou Kourouma lui-même explique ce qui l'a poussé à se lancer dans cette voie pour combler le fossé habituel entre l'univers décrit et les modalités linguistiques de cette description en indiquant : « Qu'avais-je donc fait ? simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain »<sup>12</sup>. Ainsi, son récit va résonner de tonalité malinké à travers une écriture en pleine hétérogénéité linguistique, dans une zone frontière entre deux langues. Ahmadou Kourouma explique sa démarche de la façon suivante:

Je n'avais pas le respect du français qu'ont ceux qui ont une formation classique. [...]. Ce qui m'a conduit à rechercher la structure du langage malinké, à reproduire sa dimension orale, à tenter d'épouser la démarche de la pensée malinké dans sa manière d'appréhender le vécu.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Propos recueillis par Bernard Magnier, Notre Libraire, n° 87, Avril-Juin 1987, p. 12.

<sup>10</sup> Entretien avec Ahmadou Kourouma, par Yves Chemla, Revue *Le Serpent à plume*, 1993, p. 163.

<sup>11</sup> Edmond Biloa, « Appropriation, déconstruction du français et insécurité linguistique dans la littérature africaine d'expression française. » dans Synergie Afrique centrale et de l'ouest, Revue du GERFLINT, n° 2, 2007, p. 111.

<sup>12</sup> A. Kourouma, « L'Afrique littéraire et artistique » n° 10, Avril 1970, p. 2.

<sup>13</sup> Propos recueillis par Yves Chemla, Le Serpent à plume n° 8, 1993, p. 51.

Cette démarche originale qui singularise l'écrivain, lui donne aussi plus de liberté dans le maniement de la langue.

Dans *Monné, outrages et défis*<sup>14</sup> également, Ahmadou Kourouma pose la problématique de la langue pour en faire un des thèmes majeurs de cette œuvre. L'auteur situe l'action de ce roman dans un contexte qui, en lui-même, crée un environnement propice au contact des langues et des cultures, en ce sens qu'il raconte un épisode de la conquête coloniale en Afrique, le premier contact entre le français et le malinké. Ce qui pose un problème de communication entre ces peuples désormais condamnés à cohabiter.

À cet effet, l'épigraphie de *Monné, outrages et défis* est assez révélatrice :

Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot *monné*. « Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement », répondit le Toubab qui ajouta : « En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le *monné* malinké ». <sup>15</sup>

Ainsi, afin de rendre le plus fidèlement possible toute l'idée qu'il y a derrière ce mot *monné*, Ahmadou Kourouma le juxtapose avec *outrages* et *défis* dans le titre de son roman. Dès lors, les procédés de transposition et d'interconnexion de plusieurs langues permettent à Ahmadou Kourouma d'inventer une langue métisse qui puise sa substance dans les ressources stylistiques traditionnelles malinké, et capable de résoudre les malentendus communicationnels. Abdelkebir Khatibi explique cette difficulté de traduction de manière assez éloquente :

Ce serait une sorte de folie de croire qu'une langue (n'importe laquelle), puisse écrire et récrire une autre langue de l'intérieur, et puisse la domestiquer selon une loi parfaitement invisible. Pourtant, un tel désir

---

<sup>14</sup> A. Kourouma, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>15</sup> A. Kourouma, *Op.cit.*, p. 9.



de *transposition radicale*, de traversée renversante d'une langue à l'autre, transite dans certains textes tentés par l'intraduisible.<sup>16</sup>

Il est donc impossible pour Ahmadou Kourouma de traduire le malinké dans toutes ses subtilités sans le trahir.

Henri Lopes ou encore Sony Labou-Tansi procèdent de la même façon en africanisant le français dans leurs œuvres. Chez Henri Lopes, l'acte créateur découle d'un métissage linguistique que Jean-Claude Blachère qualifie de « négrification » de la langue du roman :

J'appelle « négrification » l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France. Ces procédés s'attachent au lexique, à la syntaxe, aux techniques narratives.<sup>17</sup>

Dans *Le Pleurer-rire*, Henri Lopes forge une langue africaine imaginaire faite de français et de langues africaines authentiques. Ainsi, en plaçant son écriture à la croisée des cultures, et en associant plusieurs niveaux de langues, l'auteur se soustrait aux contraintes liées à l'utilisation du français classique. C'est ce qui permet à Henri Lopes de faire parler les protagonistes dans leurs langues en restituant l'ambiance linguistique de la rue africaine. Les emprunts au substrat linguistique traditionnel que l'on retrouve dans le texte en français sont des marques d'un double ancrage de l'écrivain dans la tradition et la modernité.

---

<sup>16</sup>A. Khatibi, T. Todorov et A. Boukous, *Op.cit.*, p. 192.

<sup>17</sup> Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 116.

Dans *Le Devoir de violence*<sup>18</sup> Yambo Ouologuem également fait de la dislocation des structures de la langue française d'écriture et de l'inversion de l'ordre syntaxique classique un trait majeur de son esthétique romanesque. Cette dislocation de l'écriture, agrémentée d'un subtil mélange de styles, est novatrice à l'époque de la parution de ce texte. C'est aussi un roman qui inaugure l'esthétique du grotesque dans la littérature africaine francophone.

Confronté à l'usage de la langue française dans un contexte bilingue, Tahar Ben Jelloun n'hésite pas à utiliser lui aussi les deux langues qu'il possède, l'arabe et le français. De ce fait, le langage utilisé intègre des ressources des deux langues et des deux cultures. Dans *Les Yeux Baissés*, il ne s'agit certainement pas d'un « drame linguistique »<sup>19</sup> tel que décrit par Albert Memmi, c'est-à-dire une catastrophe culturelle, mais la situation linguistique de l'héroïne, Fathma, montre quand même le tiraillement entre deux univers linguistiques.

## **B. La créolisation de la langue**

La créolisation de la langue française d'écriture procède d'une créativité lexicale et syntaxique qui fait intervenir dans le texte en français des ressources du créole. Cette influence du créole se manifeste soit par un transfert des structures spécifiques de cette langue dans la langue d'écriture, soit par une intrusion des mots et expressions créoles dans le roman. Ainsi, les écrivains utilisent des tournures et des déviations lexicales et les intègrent dans la phrase française sans interrompre la progression du récit.

---

<sup>18</sup> Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

<sup>19</sup> Albert Memmi, *Le Portrait du colonisé*, Paris, Éditions Payot, 1979, p. 135.

La créolisation permet de transformer le discours écrit en y ajoutant des aspects de l'oralité. Dès lors, comme l'indique Danielle Deltel, « l'oralité peut s'inscrire dans un récit sous deux formes : celle, énonciative, du discours ou de l'histoire contée ; celle, grammaticale, de la langue parlée »<sup>20</sup>. Ainsi, aussi bien dans le discours que dans la syntaxe, le créole envahit le texte en le contaminant.

Dans les romans de Patrick Chamoiseau, cette pratique est fréquente. Il insère en général dans le texte la traduction du mot créole, soit entre parenthèses, soit en caractères typographiques différents. Dans *Chroniques des sept misères* l'auteur nous en donne l'exemple dans ce dialogue entre Pipi et Man Joge :

- Alors, tu as abandonné l'enfant de Gogo ? s'étonna Pipi. Où ça, han ?
- À l'église Saint-Antoine.
- A-a !
- Sa anté pé fé ? (Que pouvais-je faire d'autres ?) gémissait Man Joge.
- [...] Anlé sav là ti-manmay la passé, Pipi... (Je veux savoir où il se trouve...)<sup>21</sup>

Patrick Chamoiseau mélange ici allégrement les langues française et créole, et juxtapose les niveaux de langue, à savoir la langue soutenue et la langue populaire. Cette mixité au niveau de la langue est rendue possible grâce au créole. Pour Danielle Deltel, la liberté que prennent les écrivains antillais dans leur rapport à la langue vient du fait que leur langue natale qu'est le créole est une langue libre de toute règle grammaticale. Elle affirme à ce propos :

le créole est un espace linguistique pluriel, dans lequel les linguistes distinguent plusieurs strates. [...]. Le créole est une langue orale, employée dans un registre non formel : il n'y a pas de norme limitative. Tout ce qui serait possible dans le système de la langue devient normal

<sup>20</sup> Collectif, *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 192.

<sup>21</sup> P. Chamoiseau, *Op. cit.*, p. 95.

dans la parole. Le créole offre ainsi à chaque écrivain un champ mouvant de virtualités expressives dans lequel peut s'exercer sa créativité.<sup>22</sup>

Ainsi, les écrivains en arrivent à inventer un langage romanesque fictif, provenant du mélange entre les langues en présence. La créolisation de la langue devient dès lors la production d'un discours en rapport avec l'identité métisse des écrivains antillais.

Dans l'entretien accordé à Lise Gauvin dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Patrick Chamoiseau évoque le rapport nouveau qui s'établit désormais entre les écrivains antillais et leur langue d'écriture qu'est le français, et déclare :

Le rapport que nous devons instituer actuellement, c'est un rapport où, dans l'utilisation de la langue française, nous restons ce que nous sommes : simplement créoles, martiniquais qui, au cours d'un processus historique bien compréhensible, avons intégré cette langue.<sup>23</sup>

Cette conception identitaire de la langue n'est pas nouvelle puisque la langue française s'est répandue dans les anciennes colonies françaises avec des visées identitaires et idéologiques. Mais, dans le cas des écrivains antillais, elle traduit une situation unique de polyvalence dans l'utilisation du français et du créole.

Raphaël Confiant, lui aussi, après avoir écrit ses premiers romans en créole, a décidé de suivre la même démarche créolisante du français, à l'exemple de Patrick Chamoiseau. Dans *Adèle et la pacotilleuse*, les phrases créoles sont imprimées différemment et accompagnées de leurs traductions françaises, comme dans l'extrait suivant : « *Moboya ka lenndé nou kou ! Sé an zespri ki séléra pasé sélerat* » (Moboya nous roue de coups ! C'est un esprit d'une scélératesse sans nom). [...]. *Inale boattica*

---

<sup>22</sup> Collectif, *Ibid.*, p. 194.

<sup>23</sup> P. Chamoiseau, *Op. cit.*, p. 37.

*bacouyouni* !' (Promets-moi que tu reviendras !) »<sup>24</sup>. L'auteur pose ici la problématique identitaire principalement en termes linguistiques. Mais Raphaël Confiant ira plus loin que Patrick Chamoiseau en évoquant l'influence d'une troisième langue dans les questions d'identité aux Antilles. Dans *Black is Black*, c'est l'anglais que Raphaël Confiant traduit en français. « 'Yes, I know ! I know ! My color is more... yellow than black. Sorry, boy !' (Oui, je sais ! Je sais ! J'ai le teint plus... jaune que noir. Désolé, mec !) »<sup>25</sup>. Cette traduction systématique de l'anglais ou du créole en français montre qu'au-delà de la diversité linguistique, le français demeure la langue qui réunit tous les Antillais dans leur quête identitaire.

## II. Les stratégies scripturales dans le roman francophones

L'esthétisation de la langue française en tant que langue d'écriture a poussé les écrivains francophones d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et des Antilles à mettre en place des stratégies scripturales et discursives dans le roman francophone. Ces stratégies prennent en compte la place de l'auteur dans le texte, la participation du narrateur dans l'élaboration du discours, et mettent le lecteur au centre de leurs préoccupations. Il se produit alors une sorte de polyphonie narrative qui brise la monotonie d'une intrigue unique et univoque. De plus, le roman convoque plusieurs ressources provenant d'autres genres littéraires tels que le conte, le mythe ou l'épopée en créant de ce fait un syncrétisme au niveau formel et stylistique.

---

<sup>24</sup> Raphaël Confiant, *Adèle et la pacotilleuse*, Paris, Mercure de France, 2005, p. 190.

<sup>25</sup> R. Confiant, *Black is Black*, Éditions Alphée. Jean-Paul Bertrand, Monaco, 2008, p. 182.

### A. Le dialogisme et la multiplication des voix narratives

Le dialogisme et la polyphonie sont deux notions introduites dans la critique par Mikhaïl Bakhtine pour évoquer les différentes instances narratives dans l'œuvre littéraire, le roman en l'occurrence. Le dialogisme signale la présence d'une voix autre dans le récit d'autrui ; en contrepartie, la polyphonie est la pluralité de voix dans une œuvre romanesque. Selon Mikhaïl Bakhtine, l'auteur joue dans ce cadre un rôle actif consistant à entrer en dialogue avec les personnages. Il est une instance qui dirigerait les voix pour produire un effet de sens global. De ce point de vue, il ne serait pas passif dans l'œuvre, malgré des procédés de distanciation qu'il peut utiliser. Qu'en est-il du rapport entre les personnages dans cette activité dialogique ? Mikhaïl Bakhtine n'établit pas une hiérarchie entre les personnages qui entrent en dialogue, ni entre les différentes voix d'un personnage.

L'introduction du discours d'autrui dans l'énoncé de quelqu'un d'autre sert à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. À ce propos, Mikhaïl Bakhtine remarque : « L'auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire 'normal' auquel est corrélé le récit [...], mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à chacun des deux »<sup>26</sup>. Cette dissimulation de l'auteur dans différentes voix narratives ne parvient pas à faire disparaître les traces plurilinguistiques dans le texte.

Si au départ, les notions de « dialogisme » et de « polyphonie » étaient utilisées par Mikhaïl Bakhtine pour analyser l'œuvre de Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, le

---

<sup>26</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975], p. 135.

souffle nouveau qu'elles introduisent dans la critique littéraire nous permet de voir dans quelle mesure ces notions restent pertinentes dans l'approche des œuvres littéraires francophones.

En effet, dans *Le Pleurer-rire* de Lopes, à titre illustratif, nous notons la multiplicité des instances narratives comme en témoigne cet extrait du *Pleurer-rire* dans lequel l'auteur mêle au récit du narrateur une chanson commentée par une autre instance narrative :

*Des hommes. Des hommes véritables. Y avait plus de race. Tous unis dans un même sang.*

C'est nous les Africains  
 Qui revenons de loin.  
 Nous rev'nons des colonies  
 Pour défendre le pays.  
 Là-bas nous avons laissé nos femmes et nos amis  
 Papom papom papom papom pa-pom  
 Papom papom papom papom pa-pom....

*Le groupe des harkis était particulièrement uni et solide.*<sup>27</sup>

Cette pluralité de voix entraîne l'absence de narrateur omniscient dans le roman. Cela permet à l'auteur de présenter plusieurs points de vue à la fois autour d'un même événement.

*Le Pleurer-rire* ne présente pas une intrigue unique non plus. Au contraire, sur l'histoire principale, viennent se greffer trois récits secondaires : le récit du maître d'hôtel, narrateur du *Pleure-rire* ; l'histoire du capitaine Yabaka ; et le récit de la vie de Tiya, ancien instituteur et militant anticolonialiste. Cela donne à ce roman une structure de mosaïque circulaire, et c'est au narrateur de réunir les diverses pièces de la mosaïque. Ce dernier, le maître d'hôtel, travaille au palais du Président Bwakamabé Na Sakkadé,

---

<sup>27</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 117.

une situation idéale pour noter et raconter les faits et gestes du Président. Par ailleurs, il connaît et fréquente les principaux protagonistes et peut ainsi révéler la destinée du capitaine Yabaka, comme le désespoir du vieux Tiya, en tant que témoin privilégié des événements qui se déroulent sous ses yeux.

Cependant, la multiplicité des personnages prédominants et des intrigues qui s'interpénètrent dans *Le Pleurer-rire* trouve son unité dans l'action du roman. Débarrassée à la fois de l'unicité et de la linéarité habituelles dans le roman africain dit classique, l'action ou le mouvement interne du récit se fonde sur les relations entre les protagonistes des différentes intrigues relatées. Henri Lopes préfère une composition romanesque qui procède de la juxtaposition de plusieurs intrigues plutôt que leur hiérarchisation ou leur fusion dans une même histoire. Dans la même logique, l'espace subit évidemment les mêmes perturbations; il se retrouve fatalement lié au temps perdu: « Le pays n'est pas sur la carte. Si vous tentez à le retrouver, c'est dans le temps qu'il faut le chercher »<sup>28</sup>, déclare le narrateur du *Pleurer-rire*. En quelque sorte, l'espace n'est plus configuré de la même manière que dans les romans antérieurs à ceux de Lopes et de sa génération.

Du point de vue de l'écriture, comme le montre cet exemple du texte du personnage de Soukali : « Quand Soukali enjambe la fenêtre du roman ou (au choix) de la réalité »<sup>29</sup>, tantôt c'est Henri Lopes qui écrit, tantôt c'est un autre narrateur qui s'exprime. De ce fait, la voix du narrateur devient un écho de la voix auctoriale. Ceci nous renvoie à ce que Mikhaïl Bakhtine a déjà remarqué dans *Esthétique et théorie du roman* :

Par-delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur et qui, de surcroît, se

---

<sup>28</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 58.

<sup>29</sup> H. Lopes, *Ibid.*, p. 313.



réfère au narrateur lui-même. [...]. Le narrateur lui-même, son discours, et tout ce qui est narré, entrent ensemble dans la perspective de l'auteur.<sup>30</sup>

Ce procédé de narration laisse largement la parole aux personnages principaux et diversifie les points de vue. Par exemple à l'intérieur du pays, la radio, le journal officiel, les slogans et le discours de Tonton donnent leur version de la réalité qui se conforme bien rarement au témoignage du maître narrateur. Il y'a aussi la « Radio trottoir », cette rumeur qui court les rues de Moundié et dont la présence est si puissante dans tout le roman qu'elle a une fonction non négligeable. « Radio trottoir » est un contre-pouvoir potentiel qui libère le peuple de ses frustrations en lui donnant la parole. Ses voix extérieures sont le directeur de cabinet en exil, ancien collaborateur de Tonton, et les journaux *Le Monde*, et *Gavroche Aujourd'hui*.

Ainsi, le récit allie la confidence intime du narrateur et le discours public du personnage officiel. De ce fait, tendresse et humour alternent avec farce tragique. Des lecteurs supposés expriment leurs points de vue sur le récit de manière parfois acerbe. Cette démarche destructrice qui interrompt la continuité narrative devient constructive puisqu'elle constitue la structure même du roman. Ce mélange de genres crée une œuvre à multiples voix, solidement architecturée. Cette technique aura pour conséquence une transformation de la structure même du roman francophone.

Dans *Le Pleurer-rire*, par exemple, nous remarquons qu'à mesure que l'histoire avance l'auteur / narrateur envoie son manuscrit pour avis à un autre personnage du roman qui s'appelle « le compatriote ancien directeur de cabinet ». Il s'agit d'un témoin privilégié du règne du Président Bwakamabé Na Sakkadé. Ceci démontre, si besoin en

---

<sup>30</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Op.cit.*, p. 134-135.

est, que « les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme »<sup>31</sup>. Le narrateur prend donc part à l'élaboration de l'écriture romanesque, en faisant des commentaires sur les problèmes et les événements qu'il expose pour mieux sensibiliser le lecteur. Ainsi, à travers ce processus, il se produit dans l'œuvre d'Henri Lopes une intertextualité qui se traduit également sur le plan formel. Ce qui fait du *Pleurer-rire* un roman de la rencontre des genres et des styles, caractérisé par le « plurivocalisme », lequel désigne dans le texte les différentes strates vocales. Mais si Henri Lopes superpose dans son œuvre plusieurs voix qui diffractent l'histoire principale, Sony Labou-Tansi, quant à lui, développe trois intrigues imbriquées les unes dans les autres par un subtil procédé d'enchâssement. Il y a en effet chez Sony Labou-Tansi une polyphonie narrative qui résulte de la multiplication des intrigues.

Le dialogisme peut se lire à travers les procédés de composition de son roman *La Vie et demie*. L'auteur a développé tout au long de cette œuvre trois intrigues imbriquées les unes dans les autres : le récit des règnes successifs de la dynastie des « Guides Providentiels », souverains de la Katamalanasia ; celui de la famille de Martial qui ne veut pas mourir, et qui est suppléé par sa descendance dans son combat contre la dictature, notamment par Chaïdana; et le rapport de celle-ci avec les Pygmées et leur lutte contre le pouvoir central. Ces trois intrigues sont subtilement reliées par l'auteur de manière à briser la linéarité du récit et l'unité de l'action. Pour cela, il utilisera diverses

---

<sup>31</sup> M. Bakhtine, *Op.cit.*, p. 136.

techniques telles que l'enchâssement des intrigues et la multiplication des personnages-narrateurs.

Dans ce roman, la famille des Guides est une dynastie. Au moins une dizaine de présidents se sont succédés à la tête de la Katamalanasia, et aucun ne semble être la figure dominante tant ils rivalisent par la cruauté et la bouffonnerie qui les caractérisent. Le récit consacré à Martial et à ses descendants est raconté d'une manière assez particulière par le narrateur. En effet, le rapport narrateur/ narrataire est brouillé à cause de l'instabilité du point de vue. Le texte brouille le récit en lui refusant tout repère temporaire cohérent. Ceci est peut-être la condition *sine qua non* pour un passage fluide entre le présent et le passé qui s'enchâssent. Martial, qui refuse de « mourir cette mort » que lui a donnée le Guide Providentiel, revient hanter le sommeil des dirigeants. Chaïdana, la seule survivante de cette famille qu'elle a été contrainte de manger sous l'œil menaçant du Guide Providentiel, poursuit le combat initié par son père. Mais si, après sa mort, sa fille continue le combat dans l'espoir de reprendre la ville, c'est dans un flot de souvenirs que le récit se lance à la recherche du passé :

Chaïdana se rappelait ces scènes-là tous les soirs, comme si elle les recommençait, comme si, dans la mer du temps, elle revenait à ce port où tant de cœurs étaient amarrés à tant de noms- elle était devenue cette loque humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des « pas-tout-à-fait-vivants », comme elle disait elle-même.<sup>32</sup>

Dès lors, le personnage de Chaïdana sert à établir le pont entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, à travers ses souvenirs et ses rétrospections. On voit ainsi que même mort, Martial continue d'occuper une place importante dans la vie des habitants de la Katamalanasia.

---

<sup>32</sup> S. Labou-Tansi, *Op.cit.*, p. 17.

Quant aux Pygmées, le récit qui leur est consacré est d'une moindre importance certes, mais leur farouche résistance aux tentatives d'intégration dont ils ont fait l'objet et l'évocation de leur terroir par le narrateur à travers les pérégrinations des personnages, notamment de Chaïdana, ou de Chaïdana- fille, font d'eux des membres à part entière de l'état dissident du Darmellia.

Sir Amanazavou avait convaincu le guide des qualités martiales de ses confrères et l'avait persuadé d'installer une base militaire essentiellement pygmée à Darmellia. C'était à cette époque que la chasse aux Pygmées pour leur intégration atteignit son paroxysme [...]. On avait emmuré au parc d'attractions près de trois mille Pygmées.<sup>33</sup>

Un autre procédé qui permet à l'auteur de faire des Pygmées des protagonistes de sa « fable » est d'envoyer Chaïdana-fille dans leur univers. En effet, l'initiation de Chaïdana-fille, qui retourne dans la forêt pour se préparer à la guerre du sexe entamée par sa mère, nous permet de découvrir ce milieu des Pygmées de la région, mais aussi leur enracinement et les liens affectifs qu'ils établissent avec leur univers.

Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana. Les sèves qu'on met dans les yeux pour voir très loin ou pour voir la nuit. Les sèves qu'on met dans les narines pour respirer l'animal ou l'homme à distance. Les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages ou les effets de vin. La gamme de poisons. La gamme de drogues. Les mots aussi. Les mots qui guérissent. Les mots qui font pleuvoir. Les mots qui donnent la chance. Ceux qui la tuent.<sup>34</sup>

Elle y retrouve la connaissance et la maîtrise des secrets des plantes et de la nature, donc de la vie tout court comme lui dit le vieux Pygmée. Cependant, à travers ces déplacements des personnages d'un milieu à un autre, ce qui est à l'œuvre ici c'est la

---

<sup>33</sup> S. Labou-Tansi, *Op.cit.*, p. 102-103.

<sup>34</sup> S. Labou-Tansi, *Op.cit.*, p. 98.

rencontre d'univers distincts, parfois opposés, qui dialoguent. La composition du roman montre la complexité des relations entre les personnages et entre les univers.

C'est donc sur le plan de sa structure que le texte de Sony Labou-Tansi dialogue avec lui-même. Les procédés de mise en abyme participent aussi de ce dialogisme du point de vue de la narration. Les poèmes que Chaïdana compose dans le roman en train de s'écrire l'illustrent parfaitement :

Elle compose des chansons, des cris, des histoires, des dates, des nombres, un véritable univers [...]. Ainsi naquit la 'littérature de Martial' qu'on appelait aussi littérature de passe ou évangile de Martial. Les manuscrits circulaient clandestinement de main en main.<sup>35</sup>

Ces textes qui sont une sorte de pied de nez au pouvoir en place sont aussi un défi lancé à la littérature. L'accès aux manuscrits permet d'atteindre le cœur même de l'œuvre littéraire à venir. C'est aussi un manifeste de la future littérature pourra-t-on dire, où le destinataire participe à l'élaboration de l'œuvre littéraire en gestation.

Le discours romanesque chez Ahmadou Kourouma émane aussi d'une foule de narrateurs aux statuts et aux niveaux de langue très divers. Cette multiplicité provoque un effet d'hétérogénéité du discours et confère à ses œuvres un caractère polyphonique comme c'est le cas de *Monné, outrages et défis*. Le narrateur nous décrit ici une scène au cours de laquelle plusieurs voix se font entendre :

Ce deuxième vendredi du mois de sorgho, le Blanc parla et l'interprète euphorique s'exclama :  
 – *Tjogo-tjogo! Tjogo-tjogo!*  
 – Que signifie *tjogo-tjogo*? Demanda le Blanc.  
 – Cela signifie coûte que coûte dans notre langue.  
 En criant le mot de ralliement *tjogo-tjogo*, tout Soba se rassembla, le lendemain matin de bonne heure, dans la brousse, à l'ouest de la ville.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> S. Labou-Tansi, *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>36</sup> A. Kourouma, *Op.cit.*, p. 67.

Ainsi, à la voix du narrateur se mêlent plusieurs autres voix qui font intervenir en même temps diverses langues. Mais si nous considérons ce constat de Mikhaïl Bakhtine selon lequel « tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investis en lui, est un hybride »<sup>37</sup>, nous constaterons que ces voix transposent dans la narration cette primauté du collectif et du social, si caractéristique de la pratique littéraire francophone.

Dès lors, le roman cesse d'être le parcours d'un individu problématique pour devenir l'aventure collective d'un peuple. Cette voix collective transpose au niveau du discours écrit le fonctionnement de la tradition orale – celui des mythes, légendes ou épopées, à savoir le dialogue direct avec l'auditoire. En même temps, cette voix éclatée rend compte d'une identité elle aussi éclatée, pourrait-on dire. La narration hétérogène qui transparait dans ses romans est à notre avis une des inventions les plus originales et les plus intéressantes d'Ahmadou Kourouma.

Le besoin de communication directe avec le lecteur qui se manifeste chez Ahmadou Kourouma se révèle aussi dans les œuvres d'Henri Lopes, qui y introduit un lecteur fictif. Ainsi, en étant membre à part entière de l'univers romanesque, ce lecteur fictif se trouve impliqué dans le récit, et est lié au narrateur par une relation de complicité intense. Aussi, le maître d'hôtel peut-il s'adresser à lui pour dire son émotion devant les faits ; « le lecteur entend ma gorge serrée »<sup>38</sup>. Il y a ici une conception bakhtinienne du discours selon laquelle tout discours émane d'autrui au sens où c'est toujours en considération d'autrui qu'il se construit. De ce fait, l'auteur a une importance capitale dans l'activité dialogique, mais la reconnaissance du lecteur comme instance de dialogue

---

<sup>37</sup> M. Bakhtine, *Op.cit.*, p. 182.

<sup>38</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 107.

et le fait que les personnages peuvent constituer des consciences autres à part entière, deviennent des éléments qui confèrent au roman un caractère plurivocal.

Ce plurivocalisme et ce plurilinguisme se réalisent également dans les romans maghrébins, comme le constate Abdallah Mdarhri-Alaoui : « La langue d'écriture se trouve de ce fait profondément marquée par la polyphonie : voix plurielles, registres et accents variés, interpénétrations des plans énonciatifs, discursifs ou historiques, mélangeant des codes linguistiques (arabe, français, écrit, oral...) »<sup>39</sup>. Cela conduit à des pratiques innovantes autant sur le plan formel que stylistique.

### **B. Les innovations formelles et stylistiques**

La métamorphose se manifeste surtout par ce que l'on pourrait appeler le renoncement à l'histoire linéaire dans le roman. Sur le plan formel, cette transformation se traduit d'abord chez Henri Lopes par l'irruption dans le tissu narratif d'un quotidien nouveau. Lopes transcrit des slogans et des coupures de presse, mais il ne s'agit jamais de résumer ces textes ordinairement peu romanesques ou d'en rendre compte par le biais de la narration. Ils sont restitués directement. Henri Lopes pousse même l'imitation jusqu'à la fidélité à la typographie journalistique pour copier les extraits du journal *Le Monde* :

La déclaration de la Voix de la Résurrection Nationale confirme certaines rumeurs dont nous nous étions fait déjà l'écho dans nos éditions antérieures et selon lesquelles, d'une part, le président Bwakamabé Na Sakkadé aurait échappé à un attentat, d'autre part, le dépôt d'armes des Forces Armées nationales aurait été attaqué. Notre article avait suscité, à l'époque, une violente réaction des autorités du Pays. Après la saisie sur place de notre édition du 27 juin, l'ambassadeur du Pays à Paris nous avait fait parvenir un communiqué

---

<sup>39</sup> C. Bonn, N. Khadda et A. Mdarhri-Alaoui, *Op.cit.*, p. 144.

dans lequel il qualifiait notre information ‘d’allégations gratuites et fantaisistes, inspirées par la haine et la jalousie des régimes totalitaires’. Il ajoutait que les informations du Monde étaient ‘cousues de contradictions et de contre-vérités de nature à jeter le discrédit sur le régime du respecté président Bwakamabé Na Sakkadé’.<sup>40</sup>

On assiste ainsi, dans *Le Pleurer-rire*, à la disparition du récit unique anecdotique derrière sa multiplication et sa discontinuité. La subversion du récit linéaire comme celle de l’action unique se trouvent donc réalisées par la multiplication de l’intrigue et des personnages.

On note la même démarche intertextuelle chez les écrivains antillais. Chez Patrick Chamoiseau en l’occurrence, plusieurs types de récits typographiés différemment peuvent cohabiter dans le texte pour signaler la distinction entre les voix narratives. Ainsi, *Écrire en pays dominé* est rempli de textes seconds avec des références intertextuelles qui révèlent les sources d’inspiration diverses de l’auteur, comme en témoigne ce passage :

De Mohammed Dib : Contre leur force  
 Coloniale, l’écriture-incendie, qui prolifère aveugle-visionnaire  
 jusqu’aux embrassements... - *Sentimenthèque*  
 De Segalen : L’Existence, intensité goûtée de Différence et de Divers -  
*Sentimenthèque*  
 D’Alberto Savinio : L’errance fluide dans les genres ; fécondé -  
 fécondant – *Sentimenthèque*.<sup>41</sup>

Ces textes seconds appelés « *Sentimenthèque* » sont à la fois des commentaires sur ce qui précède et des révélations sur le rapport que l’auteur entretient avec la langue. Ils inscrivent également Patrick Chamoiseau dans une sorte de filiation vis-à-vis d’autres écrivains non-antillais.

Chez Maryse Condé également, la quête identitaire se fait par l’intermédiaire

---

<sup>40</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 272.

<sup>41</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 208.



d'une œuvre qui dialogue avec elle-même. C'est pourquoi dans *Traversée de la Mangrove* l'intrigue se construit autour de plusieurs voix narratives et de différents niveaux de discours. Ainsi, en évoquant les conditions de vie difficiles en Guadeloupe, Maryse Condé recourt à la polyphonie, à la mise en abyme et parfois au monologue intérieur.

À propos de l'innovation formelle et stylistique dans la pratique littéraire francophone, notamment africaine, Georges Ngal affirme :

Il est incontestable que la littérature africaine qui a longtemps baigné dans les mêmes poncifs hérités de la littérature de contestation du colonialisme connaît depuis quelques années un renouvellement de formes. Aux réalités politiques nouvelles correspondent des écritures nouvelles. Cela est surtout sensible dans le genre romanesque.<sup>42</sup>

Mais ces traits novateurs du genre romanesque seront poussés encore plus loin avec des auteurs comme Sony Labou-Tansi et Boubacar Boris Diop. Entre autres innovations, on note la dérision dans le traitement des thèmes, la représentation désinvolte des personnages, la prééminence du narrateur, l'appel à l'intertexte, et surtout la réflexion portant sur l'écriture et sur la langue.

Dans *La Vie et demie* de Labou-Tansi également, nous constatons la participation du narrateur à l'élaboration de l'écriture romanesque à travers le rôle de conteur traditionnel. Ceci transparaît à travers des marques d'oralité dans le texte. À ces procédés il s'ajoute le fonctionnement particulier du temps romanesque. En effet, dans cet environnement déconstruit, c'est la notion de temps qui est la plus perturbée, et qui refuse ici la linéarité d'une chronologie précise, préférant se cantonner dans une sorte de passé indéfini, comme l'indique précisément le narrateur à propos de la date des événements

---

<sup>42</sup> Georges Ngal, cite par A. Nzabatsinda, *Op.cit.*, p. 20.

relatés dans le roman : « C'est l'année où Chaïdana avait eu ses quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer »<sup>43</sup>. Le lecteur ne perçoit qu'une durée vague du temps, ainsi que le confirme la succession des événements, des générations et des régimes. La datation qui ponctue par moments le récit ne représente qu'un leurre temporel dénué de la fonction de repère. Nous assistons avec Sony Labou-Tansi à un dysfonctionnement des référents traditionnels du roman.

Ce projet romanesque nouveau, on le trouve aussi chez l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, qui procède par un brouillage systématique de tous les référents convenus du roman traditionnel : l'espace, le temps, les événements, les personnages, etc. Ses œuvres sont composées d'histoires fragmentées, et il n'y a pas d'intrigue cohérente et linéaire. Ainsi, dans *Le Temps de Tamango*<sup>44</sup> les instances de la narration sont multiples, et l'objet même du récit se diversifie en embrassant les événements, les pensées et les rêves, les comportements individuels, mais aussi la genèse du roman et la voix de l'auteur lui-même.

En considérant cette pluralité des instances narratives dans l'œuvre, il sera aisé dès lors de partager cette affirmation de Bakhtine selon laquelle,

le roman peut ne pas accorder à son personnage un discours direct, il peut se limiter à ne représenter que ses actions, mais dans cette représentation par l'auteur, si elle est substantielle et adéquate, on entendra inévitablement résonner des paroles étrangères, celles du personnage lui-même, en même temps que celles de l'auteur.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> S. Labou-Tansi, *Op.cit.*, p. 11.

<sup>44</sup> Boubacar Boris Diop, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

<sup>45</sup> M. Bakhtine, *Op.cit.*, p.155.

La pratique esthétique du roman de Boubacar Boris Diop confirme cette assertion. *Le Temps de Tamango* se développe en fait autour de trois préoccupations majeures : une crise sociale ; la destinée du personnage Ndongo ; et l'esthétique romanesque fondée sur la discontinuité du récit. Par un jeu de miroirs, la mise en abyme, et les décalages, l'auteur met ce personnage dans une situation où il peut devenir commentateur du roman de Khader, un autre personnage du texte.

Ces jeux de miroirs, ces décalages, et cette mise en abyme permettent à l'auteur de s'interroger sur ce qui pourrait être une écriture vraie du réel. C'est dans *Le Temps de Tamango* notamment que la réponse nous est donnée par le narrateur qui définit l'écriture romanesque comme une écriture qui cherche à saisir des « tas de choses qui ne veulent rien, qui ne vont nulle part, qui viennent de nulle part »<sup>46</sup>. Il y a donc une sorte de dérobage du récit qui passe de narrateur en narrateur, ce qui crée l'impression d'une absence de cohérence entre les histoires racontées dans le roman.

Les romans de Boubacar Boris Diop sont effectivement inclassables. Entre la dérobage du récit qui passe de narrateur en narrateur, et l'impression d'une absence de cohérence entre les histoires racontées, chaque personnage joue le rôle que lui attribue le narrateur meneur de jeu. Ce qui détermine Ernest Le Carvenec à faire l'affirmation suivante, parlant notamment du *Temps de Tamango* :

Ce roman qui n'arrive pas à se construire serait la métaphore de l'écriture ; [...], l'Écriture apparaît comme une pratique de recherche authentique de la vérité qui ne se referme pas sur un sens imposé, mais dont la quête, aussi exigeante soit-elle, ne peut désormais déboucher que sur un texte où se retrouvent inextricablement mêlées fiction et réalités du passé.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> B. B. Diop, *Op.cit.*, p. 123.

<sup>47</sup> Jean Bessière, Ernest Le Carvenec, *Mythologies de l'écriture et roman*, Paris, Lettres Modernes, 1995, p. 226.

C'est en s'inscrivant en porte à faux par rapport aux modalités narratologiques traditionnelles que Boubacar Boris Diop inaugure son esthétique de la déconstruction de la pratique du roman.

Ainsi, dans *Le Temps de Tamango*, il fait exploser le verbe et invente une écriture personnelle, politique et même intimiste. En effet, dans ce texte, il ya un narrateur qui fait part de ses recherches imaginaires sur l'histoire cachée d'une révolution. Trois chapitres, dans une œuvre segmentée, se lisent indépendamment les uns des autres. Vision d'une réunion de crise dans les salons de la présidence, entrevue fugitive des dernières pensées d'un homme qui meurt sous les balles de la police en pleine manifestation, témoignages croisés sur une société secrète, anarchisme, rébellion, etc., tels sont les univers décrits tour à tour dans ce roman.

En fait, Boris Diop veut se démarquer d'un certain type de récit qui est en définitive celui du roman africain traditionnel de composition linéaire et à caractère réaliste. Car pour lui, le réel est insaisissable. Du coup, son roman se ramène, non plus à l'aventure d'un héros, mais à celle d'un procédé scriptural. Il s'agit pour lui de se défaire des vieilles conventions qui ont fait de la littérature ou du roman un « rituel », pour échapper à l'impasse de l'écriture.

De plus, il faut signaler le caractère transgénérique des œuvres de Boris Diop qui mêlent les ressources de l'oralité et celles de l'écriture dans un questionnement de l'esthétique romanesque. *Le Cavalier et son ombre* est le roman qui illustre le mieux cette transgénéricité en mélangeant l'histoire du roman et celle d'un conte relaté par un des personnages principaux, Khadidja en l'occurrence.

Dans ce roman, la situation de Khadidja en tant que conteuse illustre bien celle de l'auteur : « Sa capacité d'invention était tout simplement stupéfiante et elle éprouvait une immense joie à voir les choses prendre, par le seul pouvoir des mots, des formes de plus en plus précises et n'arriver pas à être vraies que par un excès d'extravagance, [...]»<sup>48</sup> ». C'est cette extravagance qui va enfanter à son tour le monde onirique « Le Cavalier et son ombre » dans lequel l'héroïne va complètement plonger. En effet, le récit de Khadidja est un récit mis en abyme, né du délire et de la folie de l'héroïne, et qui porte le même nom que celui du roman de Boubacar Boris Diop. Elle sera capturée et dévorée par cette histoire en confondant le monde réel et celui du conte dont elle est porteuse.

Dans le contexte maghrébin, la fusion du réel et de l'imaginaire par le biais de la transgénérité est également présente dans *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun où Fathma se réfugie dans le conte pour échapper à la cruauté de la réalité. En fait, nous constatons que l'héroïne est marquée par une oscillation entre son monde imaginaire et le monde réel qu'elle fuit constamment. Fathma est livrée à l'errance à travers les désordres de la mémoire et de l'imaginaire comme elle le dira dans ce passage :

Mon histoire – ce qui était supposée être mon histoire – n'était pas banale. Elle sortait d'un gros livre plein de contes. Ce fut Victor, le personnage aux yeux écarquillés, qui me la conta. Lui, assis sur sa chaise pliante, moi par terre, les jambes croisées, nous eûmes toutes la nuit pour retrouver les rues, les maisons et les palais où cette histoire était censée se dérouler en un siècle lointain.<sup>49</sup>

En se repliant sur une histoire sortie de son imagination, Fathma tente de recréer un univers dans lequel elle se trouve en harmonie avec elle-même. C'est ainsi que par moment, dans la trame de l'œuvre, le conte prend le pas sur le roman. De ce fait, dans

---

<sup>48</sup> B. B. Diop, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997, p. 71.

<sup>49</sup> T. Ben Jelloun, *Op. cit.*, p. 209.

l'intervalle entre les deux pôles, l'ambivalence et le merveilleux représentent pour l'héroïne un itinéraire qui se déploie par le biais du libre dire de l'écriture, de la mémoire et de l'imaginaire. En ce sens, Fathma est en quelque sorte une représentation de l'auteur dans la conception de l'écriture romanesque. Comme le constate Rachida Saigh Bousta, dans les œuvres de Ben Jelloun, « le réel côtoie et cohabite avec l'in vraisemblable dans une symbiose toute particulière »<sup>50</sup>. Ainsi dans *Les Yeux baissés*, à l'histoire principale se greffe un second récit à la fois merveilleux et singulièrement étrange qui raconte la quête du trésor caché dans un endroit secret dans la montagne. L'héroïne qui se jette d'un univers à l'autre confond dès lors son monde onirique à celui qui l'entoure. On assiste alors à un emboîtement ou à une intégration de deux genres littéraires. Ce fait souligne l'aspect hybride qui caractérise les œuvres de Tahar Ben Jelloun. On assiste par ce fait à une redéfinition du roman maghrébin qui devient une narration orale-écrite.

En outre, la référence imbriquée des éléments biculturels et l'utilisation déroutante de la langue, qui rend tout projet de traduction hypothétique, entraînent un entrecroisement des langues et des genres littéraires. Abdelkebir Khatibi traduit cette difficulté par une volonté de la part des écrivains à résoudre le conflit qu'induit les multiples langues qu'ils possèdent :

Dès que le bilinguisme et le monolinguisme sont hantés par un dehors intraduisible, les auteurs font appel à des fragments d'autres langues, comme si le texte ne devait pas revenir à sa langue propre, et se multipliait vers une jouissance toujours plus écartée, et vers un ailleurs qui fait reculer l'indicible, le silence, la folie d'écrire et la confusion des langues dans leurs limites.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Rachida Saigh Bousta , *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire, et imaginaire*, Beyrouth, Éditions Afrique Orient, 1999, p. 171.

<sup>51</sup> A. Khatibi, T. Todorov et A. Boukous, *Op.cit.*,p. 180.

En fait, le contexte socio-culturel des langues, ainsi que leurs rapports à l'histoire font que chaque langue porte les stigmates d'une autre langue de manière visible ou invisible. De ce fait, l'esthétisation de la langue française d'écriture, laquelle fait intervenir dans les romans écrits en français d'autres langues telles que les langues africaines, l'arabe ou le créole, se pose en termes identitaires pour les écrivains francophones.

## CHAPITRE VI : L'EXPRESSION DE LA SUBJECTIVITÉ

*L'expression de la subjectivité et de l'individualité de l'écrivain* dans le roman francophone par le biais de la langue française en tant que langue d'écriture constitue le troisième mode d'identification des termes de l'identité de groupe dans ce roman. Cet élément de configuration de l'identité de groupe chez les écrivains francophones se traduit dans les textes par l'évocation de thèmes ayant trait aux aspects historiques (époque coloniale, période des indépendances), aux aspects sociaux (la situation de l'individu et du groupe social) et aux aspects culturels (espaces ethnoculturels) des pays dont sont originaires les écrivains. Il se manifeste également par toutes les formes d'expression identitaire propres à chaque écrivain au-delà du fait francophone, c'est-à-dire par l'expression de l'identité individuelle ou collective, du genre masculin ou féminin, de la culture, ou du courant politique, entre autres.

En effet, même si la problématique identitaire est au cœur de la création littéraire francophone à travers les aspects identitaires individuels et/ou collectifs que les écrivains francophones évoquent ou inscrivent dans leurs œuvres, ces formes d'expression divergent d'un auteur à l'autre, et d'une région culturelle à l'autre. Ainsi, alors même que certains romanciers comme Sembene Ousmane, Henri Lopes ou Tahar Ben Jelloun mettent en scène le sort de l'individu ou de la collectivité, d'autres, à l'image d'Ahmadou Kourouma, Massa Makan Diabaté ou Sony Labou-Tansi, accordent une place primordiale à l'Histoire et aux référents ethnoculturels dans leurs œuvres.



## I. Aspects historiques

Les multiples rapports à l'Histoire, celle de la colonisation et de la période des indépendances précisément, ont servi de fil conducteur à la création d'œuvres de fiction mais également de discours critiques sur cette littérature francophone d'Afrique, du Maghreb ou des Antilles. En effet, l'émergence et le développement de la littérature francophone sont intrinsèquement liés aux contextes politiques de leurs espaces de naissance. Ces rapports complexes et multidimensionnels à l'Histoire se présentent de diverses façons. Ainsi, comme l'indique Justin K. Bisanswa, « la relation de la littérature avec l'Histoire pose implicitement la problématique de la représentation en littérature »<sup>1</sup>. Car cette relation accorde une part importante à l'expression de la subjectivité de l'écrivain. Dans le cadre de la littérature francophone d'Afrique par exemple, la représentation se traduit dans les œuvres par une dénonciation violente de l'entreprise coloniale et de ses avatars, à savoir la déstructuration des sociétés africaines, l'imposition d'un nouvel ordre social et le rapport aux pouvoirs politiques, économiques et religieux. Les nouveaux régimes installés à la faveur des indépendances ont également fait l'objet de regards critiques de la part des écrivains en tant qu'observateurs de la société.

---

<sup>1</sup> J. K. Bisanswa, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 192.

## A. L'histoire coloniale dans le roman francophone

La prise en compte du fait colonial et de son incidence sur la production littéraire permet de mieux cerner le cadre historique de la naissance et du développement des littératures francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles. En effet, de nombreux chercheurs comme Jean-Pierre Makouta-Mboukou<sup>2</sup> et Bernard Mouralis<sup>3</sup> ont relevé l'importance du fait colonial en tant que référent privilégié dans la production littéraire francophone et dans son interprétation, ce qui fait dire à Bernard Mouralis, évoquant le cas spécifique du contexte africain, qu'« il était logique d'associer le développement d'une littérature africaine aux luttes qui étaient menées sur le continent contre le système colonial et de concevoir l'activité d'écriture comme une volonté de rupture avec celui-ci et le monde européen »<sup>4</sup>. Cette littérature apparaît ici comme étant le contre-discours en guise de réponse à celui produit par le colonisateur.

On constate effectivement que beaucoup d'œuvres romanesques produites à propos du colonialisme et de son rapport avec les populations autochtones, se conforment à cette tendance. Ainsi, *Batouala, véritable roman nègre*<sup>5</sup> de René Maran, *Mission terminée*<sup>6</sup> de Mongo Béti, *Le Vieux nègre et la médaille*<sup>7</sup> de Ferdinand Oyono sont tous des romans qui ont questionné le fait colonial et évoqué la cohabitation difficile entre les cultures occidentales et celles africaines. À l'image de ces premiers romanciers, les poètes du mouvement de la Négritude porteront également ce combat pour une émancipation des

---

<sup>2</sup> Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*. Paris, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

<sup>3</sup> B. Mouralis, *Op.cit.*

<sup>4</sup> B. Mouralis, *Op.cit.*, p. 654-655.

<sup>5</sup> R. Maran, *Op.cit.*

<sup>6</sup> Mongo Béti, *Mission terminée*, Paris, Hachette, 1985 [1957].

<sup>7</sup> Ferdinand Oyono, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.

peuples colonisés, en indexant les actes barbares commis par le colonisateur. Ainsi, le travail des écrivains consistait à dénoncer le système imposé par le colon pour mener à bien son entreprise de domination.

*Le discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire est sans doute l'œuvre qui dévoile le plus le fonctionnement du système colonial. Le poète commence d'abord par démonter l'argument principal de l'entreprise coloniale, à savoir la mission civilisatrice, en déniait tout rapport entre la colonisation et la civilisation. Il indique à ce propos que « de la colonisation à la civilisation, la distance est infinie ; que de toutes les expéditions coloniales accumulées, de tous les statuts coloniaux élaborés, de toutes les circulaires ministérielles expédiées, on ne saurait réussir une seule valeur humaine »<sup>8</sup>. Pour Aimé Césaire, en effet, l'entreprise coloniale telle qu'annoncée est une supercherie dont le but réelle consiste à asservir les peuples des colonies en exploitant leurs richesses économiques, culturelles et sociales.

Ainsi, face aux arguments souvent brandis tels que la construction d'infrastructures (les routes, les hôpitaux, etc.), Aimé Césaire oppose la destruction des structures sociales et des systèmes économiques locaux, et l'asservissement imposé à ceux qui subissent la colonisation. En réalité, pour le poète, « entre colonisateur et colonisé, il n'y a de place que pour la corvée, l'intimidation, la pression, la police, l'impôt, le vol, le viol, les cultures obligatoires, le mépris, la méfiance, la morgue, la suffisance, la muflerie, des élites décérébrées, des masses avilies »<sup>9</sup>. Les rapports de domination et d'exploitation qui fondent la colonisation ne sauraient être masqués par une

---

<sup>8</sup> A. Césaire, *Le Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1995 [1955], p. 10.

<sup>9</sup> A. Césaire, *Ibid.*, p. 19.

fallacieuse mission civilisatrice. Ainsi, Aimé Césaire pose ces rapports entre le colonisateur et le colonisé en termes d'équation inéquitable, en déclarant :

À mon tour de poser une équation : *colonisation = chosification*.  
 J'entends la tempête. On me parle de progrès, de « réalisations », de maladies guéries, de niveaux de vie élevés au-dessus d'eux-mêmes.  
 Moi je parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions minées, de terre confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires *possibilités* supprimées.<sup>10</sup>

Telle qu'établie, cette équation ne plaide pas en faveur de la colonisation. Aimé Césaire devient ainsi un des pourfendeurs les plus virulents contre l'entreprise coloniale à travers ses différentes œuvres qui analysent ce lien historique entre les pays colonisateurs et ceux colonisés. Le poète regrette surtout la façon dont le contact s'est établi entre l'Afrique et le monde occidental, en indiquant que « le grand drame historique de l'Afrique a moins été sa mise en contact trop tardive avec le reste du monde, que la manière dont ce contact a été opéré »<sup>11</sup>. En effet, ce n'est pas tant le contact avec l'Europe que le but inavoué de ce contact que le poète récuse.

Effectivement, l'analyse des romans consacrés à ce sujet montre que ce contact n'a pas été facile car fait de violence ; les risques qu'encourageaient les indigènes étaient trop grands s'ils violaient les interdits coloniaux. Ainsi, dans *Le Vieux nègre et la médaille*, Ferdinand Oyono nous en donne la preuve à travers la mésaventure d'un des personnages, en l'occurrence Meka. Ce dernier a eu tout son malheur pour avoir ignoré l'interdiction de franchir les barrières qui séparent la zone des Blancs et celle des Noirs, et dont les frontières ont été tracées arbitrairement. Meka, comme tous ses congénères, n'aurait jamais dû se rendre dans la zone interdite. En violant cette interdiction basée sur la

---

<sup>10</sup> A. Césaire, *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>11</sup> Césaire, *Op.cit.*, p. 22.

ségrégation raciale, il a été sévèrement puni par l'administration coloniale, à la suite d'une cérémonie de décoration faite à son honneur.

Il faut cependant signaler que le rapport à l'histoire coloniale n'a pas tout le temps été un rapport frontal dans son traitement romanesque. Certains auteurs ont proposé une autre voie, à savoir l'exaltation des valeurs culturelles africaines. Ce changement de perspective se comprend lorsqu'on médite ces propos du poète franco-sénégalais David Diop. Dans le numéro 16 de *Présence Africaine* d'octobre-novembre 1957, évoquant *Mission terminée* de Mongo Béti, il affirme : « Deux cents pages de généreuse indignation ne constituent pas nécessairement un bon roman et atteignent rarement leur but »<sup>12</sup>. Le poète indique ici que malgré l'atrocité de la colonisation, la dénonciation tous azimuts ne constitue point l'unique voie que doit emprunter l'écrivain africain.

Il nous semble que c'est ce qu'a compris Camara Laye qui, face à la négation de sa culture et de son histoire par le colonisateur, a préféré mettre en exergue les valeurs culturelles africaines traditionnelles dans *L'enfant noir*. Ce roman autobiographique est le récit d'une enfance et d'une adolescence que le narrateur présente comme étant des moments importants dans son parcours. Cette enfance s'est passée dans un village de la Haute Guinée, dans un cadre familial et communautaire. Le jeune Laye qui a grandi auprès d'un père forgeron et orfèvre fait son apprentissage de la vie dans ce milieu traditionnel plein de secrets et de mystères pour l'enfant qu'il était. Ainsi, petit à petit, le jeune Laye découvre des facettes de la vie traditionnelle qu'il ignorait et devant lesquelles il s'émerveille. Cet émerveillement sera plus grand lorsqu'il découvre que son père

---

<sup>12</sup> Propos tenu par David Diop dans le n°16 de *Présence Africaine* d'octobre- novembre 1957, p. 187.

possède des pouvoirs qui lui permettent d'entrer en communion avec les esprits par l'intermédiaire d'un serpent, le totem familial.

Envoyé périodiquement à Tindican pour qu'il y prenne contact avec la véritable vie des paysans, l'enfant est surtout frappé par le sens communautaire des villageois, sens basé sur la volonté spontanée de tous. En évoquant les travaux champêtres, Laye raconte le déroulement de la saison des récoltes en ces termes: « La moisson se faisait de compagnie et chacun prêtait son bras à la moisson de tous »<sup>13</sup>. Au delà du sens communautaire, ce que souligne Camara Laye c'est le courage, l'endurance morale et le sentiment de l'honneur exigés dans l'éducation traditionnelle.

Après des études à Kouroussa et à Conakry, le jeune part compléter sa formation en France. Ainsi, à travers les yeux du jeune garçon, en saisissant le déroulement de la vie quotidienne au rythme des saisons et des jours qui passent, Camara Laye nous expose les valeurs culturelles africaines fondées sur la solidarité et l'entre-aide mutuelle et nous fait connaître surtout comment l'éducation traditionnelle africaine est organisée de façon à inculquer aux jeunes ce sens communautaire. Pour constituer un patrimoine moral et résister aux tentations de l'extérieur, la fidélité à la tradition devient donc un rempart plus que solide. De ce fait, *L'Enfant noir* de Camara Laye devient un démenti aussi cinglant que *Le Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire, à propos de la négation de l'histoire et des cultures africaines par le colonisateur. Car, en faisant l'éloge d'une culture dont l'existence est niée par le colonisateur, Camara Laye devient un pourfendeur incontestable de la thèse coloniale.

---

<sup>13</sup> C. Laye, *Op.cit.*, p. 65.

## **B. La période post-coloniale dans le roman francophone**

La fin de l'occupation coloniale avait suscité un immense espoir sur tout le continent africain. Grande fut cependant la déception qui s'en est suivie, d'autant plus qu'après le départ du colonisateur, ce fut une oligarchie corrompue, préoccupée par son propre enrichissement, qui se trouva investie du pouvoir. Le roman africain francophone a mis alors en scène cet échec des indépendances, en dénonçant les nouveaux dirigeants qui sont restés en connivence avec l'ancien maître.

En effet, les raisons de cette situation d'échec après l'accession des États à l'indépendance sont clairement identifiables. D'abord, la fin de la domination coloniale n'a aucunement signifié la fin de l'influence politique de la France. Très souvent, l'ancienne puissance coloniale intervient pour mettre au pouvoir des hommes à sa solde et éliminer ceux qui sont jugés trop nationalistes. Ensuite, ce sont les accords de coopération négociés ici et là qui vont perpétuer le lien entre la métropole et les nouveaux États souverains. Cela crée une situation de dépendance de fait vis-à-vis de la France et instaure ce qu'on a qualifié de « néocolonialisme occidental ». Car l'Afrique francophone deviendra la chasse gardée de la France grâce à ces accords qui permettent de plus en plus une ingérence dans les affaires intérieures des États africains.

Dès lors, la France n'hésite pas à mettre en œuvre des actions civiles ou militaires afin de placer ses propres pions ou de provoquer des situations de conflit qui pourraient nécessiter son intervention par le biais notamment de ces accords de défense signés au début des années soixante, et dont le but officiel était de soutenir et d'encadrer les nouvelles armées africaines. Ainsi, parmi les multiples interventions militaires de la

France en Afrique francophone, on peut citer les exemples suivants : en 1964, la France rétablit le président Léon M'ba dans ses fonctions après le putsch d'une partie de l'armée au Gabon ; en 1977, par le biais de l'opération «Verveine» l'armée française vient en soutien au maréchal Mobutu Sese Seko contre la rébellion du Shaba<sup>14</sup> ; en 1979-1981, avec l'opération « Barracuda » en Centrafrique, l'empereur/président Jean Bedel Bokassa est destitué puis remplacé par David Dacko au pouvoir ; en 1986, 150 parachutistes français débarquent en renfort au Togo suite à une tentative de coup d'État contre le président Gnassingbé Eyadéma.

De plus, une autre forme, la plus durable, de l'influence française ou plutôt de la présence française en Afrique a été la mise en place de la coopération culturelle et technique. En réalité, le néocolonialisme se manifeste de différentes façons. Le but c'est surtout l'instauration de relations privilégiées entre les anciens colonisateurs et les élites francophiles. Le maintien des cadres français à des postes clés pour épauler les nouveaux dirigeants devient de plus en plus fréquent. Les écrivains francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles thématisent cette situation de fait en soulignant la responsabilité des nouveaux dirigeants.

Ainsi, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes fournit un exemple patent à travers l'organisation du pouvoir du président Bwakamabé Na Sakkadé. On y voit que les services de renseignement du dictateur sont infiltrés par des hommes de l'ombre qui le dressent contre ses ministres. C'est le cas de M. Gourdain qui s'illustre en fait par sa grande expérience dans la répression coloniale et néocoloniale et de Karam, un riche Libanais qui lui dit un jour : « Je ne veux pas me mêler de vos problèmes intérieurs

---

<sup>14</sup> Shaba (cuivre en langue swahili) correspond à l'actuel Katanga, une province méridionale de la République Démocratique du Congo.



Monsieur le Président, mais ce capitaine Yabaka m'a tout l'air de vouloir saboter votre politique de développement économique »<sup>15</sup>. Ces propos illustrent la nature des relations qui peuvent exister entre les nouveaux et les anciens maîtres du continent noir.

Ainsi, lorsque le néocolonialisme succède aux indépendances, le peuple perd ses illusions de liberté. Il prend conscience avec amertume et déception que l'indépendance n'est pas venue pour lui, mais qu'elle a été réclamée pour le bonheur et le bien-être de la minorité dirigeante. Car, si la réclamation de l'indépendance avait pour base l'amélioration de la situation matérielle et socioculturelle du peuple, ses espoirs ont été déçus. Le peuple continue de souffrir de la répression et de la pauvreté galopante. Comme le constate le personnage de Fama dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, les indépendances n'ont apporté que la répression policière et les partis uniques qui étendent leur contrôle sur le peuple.

À cela, il faut ajouter les malversations économiques de la part des nouveaux dirigeants. Même au sommet des États, la corruption revêt des allures de pillage des deniers publics. En outre, les querelles de leadership entre les détenteurs du pouvoir et les conflits ethniques et tribaux viennent aggraver la situation. Dans cet univers chaotique, on assiste à la violation des libertés, aux abus de pouvoir de tout genre, aux trafics d'influence et à une justice à deux vitesses. Les nouveaux dirigeants, incapables de changer le présent des peuples et d'envisager un futur meilleur, transforment les pays en États policiers pour masquer leurs carences.

Dans un tel contexte, les citoyens sont dirigés d'une main de fer par les détenteurs de pouvoir qui mettent en place une administration fondée sur le tribalisme et sur la

---

<sup>15</sup> H. Lopes, *Op. cit.*, p. 38.

violence. Dans *Le Pleurer-rire*, Bwakamabé Na Sakkadé qui s'était fait introniser par sa tribu, s'entoure des membres de son clan, les Djabotama en l'occurrence, et met en place une idéologie tribale qui lui permet d'assujettir tous les autres groupes ethniques. La violence étant devenue légitime, le Président lui-même trouve la torture normale et un moyen d'exercice du pouvoir : « La torture est obligatoire. Elle existe dans les pays révolutionnaires. Comment veux-tu faire parler à un bandit qui refuse d'avouer, sinon en le faisant souffrir »<sup>16</sup>. La répression lui permet donc de canaliser les récalcitrants et de tuer dans l'œuf toute velléité de contestation.

Mais on se rend compte que cette violence inouïe pour masquer les échecs individuels des dirigeants qui n'ont jamais su tenir les belles promesses des indépendances, ne parvient pas à dissimuler l'extrême pauvreté des masses populaires. Ces dictateurs n'ont pas réussi la modernisation politique et économique tant attendue par les peuples.

Chez Alain Mabanckou également, il est question de peindre l'Afrique telle qu'elle se présente maintenant sans complaisance aucune. Ainsi dans *Verre Cassé*, à travers l'histoire d'un ivrogne du même nom, On témoigne des tares d'une Afrique en proie à de multiples maux, le plus souvent liés aux hommes politiques qui rivalisent de stupidité et de vantardise à l'image du Président de la République et d'un de ses ministres. En témoigne de manière éloquente cette colère noire du Président de la République à la suite de l'allocution du ministre de l'agriculture :

Le lendemain de l'intervention du ministre Zou Loukia, le président de la République en personne, Adrien Lokouta Eleki Mingi a piqué une colère [...] et nous avons appris par Radio-Trottoir FM que le président Adrien Lokouta Eleki Mingi, qui était par ailleurs général des armées, manifestait sa jalousie quant à la

---

<sup>16</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 172.

formule « j'accuse » du ministre de l'Agriculture, en fait le président-général des armées aurait voulu que cette formule populaire sorte de sa bouche à lui [...].<sup>17</sup>

Ce qui marque le propos d'Alain Mabanckou ici, c'est l'abandon de la langue de bois et celle du politiquement correct au profit d'un franc-parler comme en sont capables ceux qui fréquentent le bar « Le Crédit a voyagé » géré par l'Escargot entêté, un des personnages du roman.

Aux Antilles, le rapport à l'histoire est tout à fait différent. Au moment où les Africains demandaient leur indépendance, les Antillais ont privilégié une autre voie, celle de la départementalisation. En effet, si l'éveil des consciences après la deuxième guerre mondiale a conduit les intellectuels africains à revendiquer leur autonomie, il a poussé ceux des Antilles françaises à adopter l'assimilation politique qui s'est traduite par l'adoption d'une loi qui fait d'elles des Départements d'Outre Mer dès 1946. La Réunion, la Guyane, La Guadeloupe et la Martinique, étant devenues françaises, la tâche devient plus facile pour la Mère patrie de les protéger contre des convoitises étrangères.

En outre, la nouvelle politique assimilationniste fait miroiter les bienfaits des lois sociales, l'augmentation du niveau de vie et le développement économique à venir. Les prestations familiales et sociales alignées sur celles de la Métropole, le développement de la politique de migration, les aides à l'industrialisation, entre autres, devaient faire taire les velléités autonomistes. C'était aussi la seule issue favorable qui pourrait contribuer à la naissance d'une vraie démocratie aux Antilles, comparée à ce qui se passait à la même époque en Afrique. Ainsi, assimiler les Antilles à la France signifierait l'introduction de plus de justice sociale, et permettrait d'assainir le système économique et politique de ces territoires d'outre-mer.

---

<sup>17</sup> Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005, p. 18.

La départementalisation avait donc suscité l'espoir de mettre fin aux inégalités sociales et faciliter l'intégration des classes défavorisées. Ainsi, la Métropole apparaissant comme une promesse de bonheur dans l'avenir, il fallait s'assimiler en même temps et devenir l'Autre, c'est-à-dire être français en adoptant sa culture et ses modes de vie. Patrick Chamoiseau, dans *Écrire en Pays dominé*, souligne de façon ironique cet espoir suscité par la départementalisation: « cette identité d'assimilation nous sauvegardait du chaos identitaire levé des plantations »<sup>18</sup>. La politique assimilationniste apparaissait donc comme l'unique voie capable de réunir les différentes composantes de cette société sous le contrôle de la France. Devenir français pallierait au manque identitaire et rendrait la parole à ceux qui ne l'ont jamais eue. D'une certaine manière, c'était pour eux le moyen de devenir des hommes à part entière en se hissant à la hauteur de l'ancien maître : « on réclama l'unique voie d'humanisation discernable : l'Être français lui-même »<sup>19</sup>. Or c'est cette naïveté de la part du peuple antillais et de tous ceux qui ont cru à cette politique d'assimilation que Patrick Chamoiseau dénonce dans son essai. Car pour lui, si l'assimilation politique et économique permet une amélioration des conditions de vie de la population, cela signifie aussi la perte du pouvoir de décision sur la réalité économique et politique de leurs territoires.

Selon Patrick Chamoiseau, la politique assimilationniste reste une forme de colonisation plus cruelle, laquelle a conduit à l'anéantissement de l'être antillais par un procédé d'aliénation culturelle. La prétendue universalité des valeurs n'est qu'un moyen de promotion de la culture française dominante au détriment de celle des Antilles. Il

---

<sup>18</sup> P. Chamoiseau, *Op.cit.*, p. 217.

<sup>19</sup> P. Chamoiseau, *Ibid.*, p. 218.

déclare à ce propos : « La départementalisation nous sépara de nous-mêmes »<sup>20</sup>. Car l'Antillais devient stérile devant ses propres valeurs en contribuant lui-même à promouvoir la culture occidentale, et en ignorant ses valeurs de culture héritées du monde des plantations.

Qualifiant cette situation de « domination silencieuse », Patrick Chamoiseau propose de la combattre afin d'arrêter l'emprise des anciens maîtres sur les Antilles. Car la domination silencieuse est certes moins violente que celle de la force, mais elle est tout aussi aliénante. Difficilement perceptible, elle dépossède l'Antillais de son être et de ses moyens de défense en le rendant amnésique vis-à-vis de ses propres références. L'aliénation se fait donc en douceur et avance masquée en remplaçant une forme de domination par une autre. En fait pour lui, la Martinique ou la Guadeloupe, entre autres, demeurent des colonies en proie à l'étouffement de leurs diversités culturelles. Par conséquent, le combat contre l'idéologie dominante doit amener l'Être antillais à s'accepter d'abord dans ce qu'il a de spécifique et de particulier. Il s'agit pour Patrick Chamoiseau de mettre en avant ses propres références culturelles et de s'opposer à la soumission culturelle et sociale prônée par la France pour imposer sa perception du monde à ceux qu'elle domine.

Dans ce contexte, la création romanesque se présente comme une entreprise d'émancipation culturelle et idéologique. Ainsi, la première des missions de l'écrivain sera d'abord de déclencher chez les Antillais une prise de conscience par rapport à la domination silencieuse. Le titre même de l'essai de Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, souligne l'urgence de la situation et interpelle les écrivains quant au rôle à jouer

---

<sup>20</sup> P. Chamoiseau, *Ibid.*, p. 227.

dans cet éveil des consciences. Car l'abolition de l'esclavage, en éliminant les signes les plus manifestes de l'oppression, a pu donner aux Antillais le sentiment d'être libres alors que ce n'est pas le cas selon l'essayiste. Les mécanismes à l'œuvre sont plus subtils et provoquent une aliénation de l'imaginaire. Il faut donc selon Patrick Chamoiseau une littérature plus engagée et plus militante afin d'en faire un instrument de libération, un lieu de démarcation et d'affirmation identitaire par rapport à l'ancienne puissance coloniale.

En somme, il s'agit de dénoncer dans les romans, après plusieurs décennies d'indépendance et de départementalisation, les agissements des nouveaux dirigeants qui continuent le pillage des ressources de ces pays, et de couper les liens néocoloniaux avec la France. Car à l'évidence, même indépendante, l'Afrique semble toujours être la chasse-gardée de la France, alors que par le fait de la départementalisation, les Antilles demeurent françaises. La différence des situations fait qu'en Afrique, les écrivains francophones en appellent à la bonne gouvernance, alors qu'aux Antilles ils prônent la reconnaissance de la spécificité de la situation politique, économique et culturelle de leurs îles. En endossant ainsi ce rôle d'éveilleurs de conscience, les écrivains francophones africains et antillais montrent le rapport entre la littérature et son environnement, à savoir son lieu de production et son contexte social ou politique.

## II. Aspects sociaux

Le rapport au fait social montre comment la création artistique et littéraire francophone se fait influencer par des événements extérieurs et vice versa. En effet, un des aspects marquants du roman francophone d'Afrique, du Maghreb ou des Antilles réside dans le traitement des faits sociaux. Mais le plus souvent, c'est le rapport entre l'individu et la société à travers les différentes structures communautaires telles que la famille, le groupe social, la classe d'âge, entre autres, qui est examiné dans les oeuvres romanesques. Ainsi, les groupes sociaux ont toujours été pris en compte par les écrivains francophones. De *Doguicimi*<sup>21</sup> de Paul Hazoumé au *Baobab fou*<sup>22</sup> de Ken Bugul, les auteurs placent à chaque fois l'individu dans un contexte où il est en prise avec le groupe, soit pour dénoncer l'emprise de ce dernier sur lui, soit pour en être le guide. Cependant comment sont représentées ces différentes situations ?

### A. L'individu dans le roman francophone

La construction identitaire de l'individu se fait en général dans des structures communautaires et institutionnelles. Jean-Claude Ruano-Borbalan évoque la construction identitaire de l'individu dans la société en indiquant :

Quoique déterminée par les structures mentales et les processus psychologiques, l'identité personnelle se construit dans le cadre d'expériences totalement singulières. L'individu se trouve inséré dans des institutions canalisant son action et lui fournissant des justifications symboliques. Les institutions (famille, religion,

---

<sup>21</sup> Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978 [1935].

<sup>22</sup> Ken Bugul, *Baobab fou*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982 [1976].

État), pourtant chahutées, maintiennent leur place centrale dans les dispositifs d'identification sociale.<sup>23</sup>

De ce fait, le rôle des structures communautaires est primordial dans la construction identitaire de l'individu dans la société. C'est pourquoi quelques rappels sur la place des groupes sociaux dans l'Afrique précoloniale nous semblent ici nécessaires. En effet, les collectivités traditionnelles sont le ciment des sociétés africaines. Et c'est pour magnifier ces entités que les romanciers fouillent dans l'histoire africaine afin d'en tirer des éléments constitutifs de l'identité individuelle.

Le premier à se lancer dans cette entreprise de reconstruction historique fut Paul Hazoumé avec *Doguiçimi*. L'intention de l'auteur était nettement claire à la lecture de la préface de son roman. Il s'agit de faire la peinture d'une société basée sur des valeurs de groupe autour du royaume de Dahomey. Le roman retrace à la fois la lutte des peuples, et l'héroïsme de la princesse Doguiçimi à travers qui le peuple de Dahomey se reconnaissait. La société décrite est une collectivité qui gravite autour du roi Guézo. L'individu perd dans ce contexte toute liberté de pensée et d'action. La soumission est même érigée en règle, et cette condition semble être acceptée par les sujets du roi. De ce fait, même quand il existe une certaine individualisation, celle-ci est limitée.

Denys Cuche, pour sa part, indique que « l'identité préexisterait à l'individu qui ne pourrait qu'y adhérer, sous peine d'être un marginal, un 'déraciné' »<sup>24</sup>. Car l'individu ne peut exister qu'avec l'accord du groupe auquel il appartient ; son existence individuelle ne doit pas en outre mettre en péril l'harmonie sociale. Par conséquent, chaque individu a un rôle qui lui est conféré par la société. Dans *Doguiçimi*, personne

---

<sup>23</sup> Jean-Claude Ruano-Borbalan, *L'Identité : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre. Éditions Sciences Humaines, 1998, p. 1.

<sup>24</sup> Denys Cuche, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2001, p. 84.



n'est à l'abri de la pression du groupe. L'histoire de Doguicimi, l'héroïne du roman de Paul Hazoumé, montre cette emprise de la collectivité sur l'individu. Car, si elle a résisté au départ à la collectivité pour s'affirmer, Doguicimi finit par accepter un destin que lui impose la collectivité en se faisant enterrer vivante dans la tombe de son mari mort au combat.

L'œuvre romanesque d'Henri Lopes également, surtout son recueil de nouvelles *Tribaliques*, inscrit cette thématique au centre de ses préoccupations. L'auteur y soulève la question de la liberté de l'individu dans la société africaine communautaire. Il prônera un individualisme militant en s'appuyant notamment sur la femme, l'intellectuel et l'artiste. Tous sont aux prises avec le groupe, tant sur la question du mariage par exemple que sur le rôle à jouer dans la société. Par exemple, dans *Tribaliques*, les filles de « Monsieur le Député » font l'amère expérience du décalage qui existe entre les paroles officielles modernistes de leur père et la réalité de la condition de vie à la maison. Cela montre que la femme a beau réussir ses études à l'égal de l'homme, son statut reste inférieur. Il existe en outre un clivage entre les jeunes et les anciens, les conservateurs et les modernistes. Alors que les anciens mettent en avant la solidarité communautaire, les jeunes récusent la prééminence du groupe sur l'individu.

L'expression de la subjectivité qui permet à l'individu de se réaliser en dehors de l'appartenance groupale a fait également l'objet d'une réflexion quant à la place de l'artiste dans la société dans *Sur l'autre rive*. L'héroïne de ce roman, une jeune femme peintre en butte aux obligations de la famille africaine, a bien du mal à répondre à ses exigences personnelles. Elle se confesse en ces termes : « Mon besoin de solitude était

mal ressenti par Anicet et mon entourage »<sup>25</sup>. Pourtant, c'est elle qui va le plus loin dans la rupture avec la communauté, puisqu'elle finira par quitter sa famille et changer son nom. En fait, l'individu qu'Henri Lopes place au centre de sa création romanesque aspire à l'indépendance sociale, et à une certaine autonomie personnelle. Pour lui, l'individu qui se libère de la subordination de la communauté s'ouvre par la même occasion au monde. Ce qui fait que l'individualisme qu'il prône débouche forcément sur de nouvelles appartenances identitaires.

Dans *Le Baobab fou* de Ken Bugul également, l'auteure évoque une autre dimension de l'emprise du groupe sur l'individu à travers une peinture de la société africaine traditionnelle. L'auteure met en scène la difficile émergence de l'individu dans une société fortement ancrée dans des valeurs de groupe à travers un personnage féminin en décalage par rapport à cette identification groupale. Ainsi, sous forme d'autobiographie, Ken, la narratrice du roman, raconte sa vie, depuis son enfance dans une famille traditionnelle sénégalaise jusqu'à sa vie d'adulte qui la mène en Europe. Son parcours confirme ce qu'affirme Jean-Claude Ruano-Borbalan à propos de la formation de l'identité individuelle : « L'individu se socialise et construit son identité par étape, au cours d'un long processus qui s'exprime fortement de la naissance à l'adolescence, et se poursuit à l'âge adulte »<sup>26</sup>. De ce fait, l'identification individuelle résulterait d'un conditionnement social.

De plus, d'autres problématiques sociales sont abordées par Ken Bugul dans son roman. Par exemple, les questions de la polygamie et de la difficile cohabitation entre les coépouses sont relatées avec un brin de critique. Dans son roman, Ken Bugul a voulu

---

<sup>25</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 216.

<sup>26</sup> J.C. Ruano-Borbalan, *Op.cit.*, p. 3.

représenter l'emprise du groupe social sur l'individu, de la famille sur l'enfant. Mais la révolte de la petite fille solitaire peut être perçue comme celle qui annonce le combat des féministes, à savoir la lutte pour l'émancipation des femmes.

### **B. Le groupe social dans le roman francophone**

Les sociétés africaines ont été caractérisées par le poids de la tradition et l'importance des structures communautaires. L'avènement de la colonisation a entraîné un chamboulement des piliers sur lesquels reposent ces sociétés. Ainsi, en épousant les valeurs de l'Occident conquérant, c'est une Afrique qui se meurt au profit d'une autre. Nous assistons dès lors à l'éclatement du groupe social au profit de l'individu qui se libère de tout ce qui le liait à la communauté. Du coup, les valeurs attachées à l'individualisme deviennent les siennes. Ce qui entraîne un changement des statuts sociaux, qu'il s'agisse du rôle de la femme ou de celui de l'enfant. L'émergence de l'individu en tant que sujet autonome au détriment de la communauté traditionnelle fait naître un homme nouveau.

Dans *Les Bouts de bois de Dieu*<sup>27</sup>, par exemple, Sembene Ousmane met la société devant ses responsabilités, en l'opposant à un groupe d'individus qui menait la révolte. Son œuvre part d'un fait réel, la grève des cheminots du Dakar-Niger dans les années quarante. En effet, cette œuvre est la chronique d'une lutte syndicale avec plusieurs protagonistes et dont l'action se déroule dans un espace sous-régional. Dakar, Thiès au Sénégal, et Bamako au Mali sont les principales villes où les faits se sont passés. La

---

<sup>27</sup> Sembene Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1971 [1960].

dédicace de l'œuvre indique que c'est un roman qui met en scène « les hommes et les femmes qui, du 10 octobre 1947 au 19 mars 1948, engagèrent cette lutte pour une vie meilleure [...]. Leur exemple ne fut pas vain. Depuis l'Afrique progresse »<sup>28</sup>. Il s'agit en fait d'une grève des cheminots du Dakar-Niger qui a mobilisé l'ensemble de la classe ouvrière dont les travailleurs revendiquent une revalorisation salariale et l'attribution de prestations sociales au même titre que ceux de la Métropole. Mais si cette grève est déclenchée par les hommes, ce sont les femmes qui vont la faire aboutir à travers une marche longue de plus de 80 kilomètres, entre Thiès et Dakar.

Si Sembene Ousmane ajoute une dimension politique à la question féministe, Henri Lopes, quant à lui, élude cet aspect afin de donner à la femme une parole libre de toute contrainte. Ainsi, dans *La Nouvelle Romance*, publié en 1976, un an après l'année internationale de la femme<sup>29</sup>, il traite plutôt des rapports d'égalité dans le couple. L'œuvre d'Henri Lopes est en fait un hymne à la femme, un hymne qui chante une naissance, celle de la femme nouvelle à l'image de Wali, l'héroïne du roman. On le constate dans ce passage du livre : « La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai »<sup>30</sup>. Cette femme acquiert toute son indépendance par le travail, l'éducation et par ses prises de responsabilité.

Ainsi, ayant connu la situation de la femme africaine chez elle, Wali découvre à Bruxelles, où elle s'est installée, un autre visage du rapport dans le couple. Contrairement à la situation d'exploitation dont elle a fait l'expérience en Afrique, elle constate chez un jeune ménage belge que tout était partagé, que ce soit les tâches ménagères ou les

---

<sup>28</sup> S. Ousmane, *Op.cit.*, Dédicace.

<sup>29</sup> L'année 1975 a été proclamée « Année internationale de la Femme » par L'Organisation des Nations Unies, dans la résolution 3010 (XXVII) du 18 décembre 1972 adoptée par l'Assemblée générale, en réponse aux mouvements féministes internationaux.

<sup>30</sup> H. Lopes, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Éditions Clé, 1976, p. 5.

obligations parentales. Elle prend conscience dès lors du sort réservé à ses consœurs sur le continent et décide de s'assumer pour avoir son indépendance dans le couple qu'elle forme avec Bienvenu Délarumba. C'est ainsi qu'elle refuse d'être à la charge de son mari. Ce refus correspond en fait à une exigence d'égalité et de dignité de sa part.

En fait, l'auteur met l'accent sur le rôle libérateur de l'éducation. Cette dernière a permis à Wali de mieux appréhender la vie et de rejeter les survivances d'une époque qu'elle juge révolue. Les propos d'Awa, une amie de Wali soulignent cet aspect de l'éducation dans l'émancipation des femmes :

Il en était ainsi depuis le jour où elle avait appris que le sexe n'était dû qu'à un chromosome, que conçue deux semaines avant ou après, elle eut pu être un homme. Dès lors, elle s'était donné pour tâche de développer en elle ces aptitudes dont les hommes tiennent leur supériorité. Et à son avais, c'était d'abord la vie intellectuelle.<sup>31</sup>

Mais si l'éducation permet de briser la supériorité de l'homme sur la femme selon Awa, il faut surtout une transformation profonde de la société pour que se réalise une réelle indépendance de la femme :

Ce que je me prépare à faire, ce n'est pas pour moi mais pour nous toutes, pour notre pays [...]. Mais aujourd'hui je sais que ta situation dans la société, celle de Bienvenu même, mon mariage, la condition de la femme ne pourront être changés sans transformer la société. Mais nous, les femmes, avons un rôle particulier à jouer dans cette entreprise. Car les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive de l'Afrique, ce sont les femmes.<sup>32</sup>

Il y a ici une volonté de rompre avec la tradition dans laquelle la femme, ayant moins de responsabilité dans le ménage puisque prise en charge par l'homme, est cantonnée dans le rôle de domestique.

---

<sup>31</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 59.

<sup>32</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 193.

En effet, le voyage en Europe donne à Wali un élément de comparaison. Elle y découvre une nouvelle culture, une autre vie où la femme occupe une place qui fait d'elle l'égale de l'homme. Son voyage lui a permis d'avoir assez de distance critique pour prendre la mesure du caractère acceptable de la condition féminine. Dans une correspondance adressée à une amie restée au pays, pour lui expliquer la situation dans son ménage et les décisions qu'elle compte prendre, Wali écrit:

Mon séjour chez les Européens m'a ouvert les yeux. [...]. Ici, j'ai beaucoup appris. D'ici j'ai découvert l'Afrique, comme on découvre notre ville quand l'on monte sur les montagnes bleues qui la bordent du côté terre. Certes, on ne connaît bien une société, un milieu, que si l'on y est. Mais on peut y vivre et n'y rien comprendre. Ici j'ai beaucoup appris, grâce surtout à ces Impanis dont je t'ai souvent parlé dans mes lettres. J'ai compris que la vie que je menais avec Bienvenu, et qui m'apparaissait normale et comme la marque du destin, était anachronique au regard du monde qui se fait et encore plus de celui vers où va l'humanité. J'ai acquis la conviction que je devais me dresser contre cette condition, dût même le scandale en naître. Voilà pourquoi je ne veux pas revoir Bienvenu. Qu'il demande le divorce si cela lui chante. Je serai libre. Sinon, je le suis quand même. Oui, déjà.<sup>33</sup>

En effet, Wali compte réunir les conditions de sa liberté pour ne plus subir le poids de la tradition. En ce sens, *La Nouvelle romance* constitue un plaidoyer chaleureux en faveur de l'émancipation de la femme africaine. Mais ce féminisme ostensible d'Henri Lopes transparait aussi dans d'autres de ses romans. Ainsi dans *Sur l'autre rive* qui met l'accent sur l'ingérence de la famille, il dénonce « le poids du clan »<sup>34</sup> sur le couple.

Chez Tahar Ben Jelloun, également, l'émancipation de la femme passe par une rupture vis-à-vis de la tradition ancestrale. Dans *Les Yeux baissés*, il peint la situation d'une jeune fille, Fathma, en prise avec son entourage familial. Cependant, même élevée dans une tradition à laquelle ses grands parents ont cru, elle refuse de croire à la fatalité, et se met au ban de la société. Ainsi avouera-t-elle : « Le destin a frappé. La fatalité s'est

---

<sup>33</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 192-193.

<sup>34</sup> H. Lopes, *Op.cit.*, p. 120.

exprimée [...]. Ma mère croyait à ces histoires comme sa mère et son arrière-grand-mère... Moi je refusais d'avalier une telle ignominie. Je voulais être celle par qui la rupture arrive »<sup>35</sup>. En fait, ayant séjourné en France et s'étant imprégnée de la culture occidentale, Fathma n'appréhende plus les relations dans le couple de la même manière que ses parents.

L'un des éléments importants pour l'amélioration de la condition féminine c'est encore une fois l'éducation. C'est par le biais de l'école qu'elle a fréquentée en France que l'héroïne a découvert les aberrations qui perdurent dans sa société d'origine au Maroc. Sa révolte la pousse à envisager un changement de comportement des hommes dans le couple. Elle dira ces mots en guise de défis :

Il me veut les yeux baissés comme au temps où la parole de l'homme descendait du ciel sur la femme, tête et yeux baissés, n'ayant pas de parole à prononcer autre que « oui, mon seigneur ! ». Il appelle ça de la pudeur, moi je dis que c'est de la bassesse, de l'hypocrisie et de l'indignité. La pudeur, c'est regarder l'homme en face et confronter nos désirs et nos exigences. Si aujourd'hui encore, l'homme monte sur le mulet et sa femme suit à pied, si tout le monde trouve cela normal, moi pas.<sup>36</sup>

La révolte de Fathma vise à rompre avec des pratiques culturelles qu'elle trouve obsolètes. Elle est résolue à ne plus subir une vie reléguée au second plan comme celle de ses parents. La mutation sociale à l'œuvre ici, l'auteur l'avait déjà évoquée dans un autre de ses romans, *L'Enfant de sable*. Ben Jelloun y expose les tares de la société patriarcale qui opprime la femme.

En effet, ce roman évoque une société construite par des hommes et pour des hommes afin d'assurer leur domination et satisfaire leurs désirs. Ainsi, le père d'Ahmed, conscient du fait que la femme n'a aucun droit dans sa société, décide de faire passer sa

---

<sup>35</sup> T. Ben Jelloun, *Op.cit.*, p. 44.

<sup>36</sup> T. Ben Jelloun, *Op.cit.*, p. 274.

filles pour un homme afin de sauver son héritage. Ahmed aura pour ce faire une éducation réservée aux hommes, et bénéficiera de certains privilèges auxquels ses sept sœurs n'ont pas droit. Mais sa nature féminine qu'elle ne peut plus masquer à vingt ans la pousse à dénoncer ce simulacre longtemps vécu comme un déni d'identité. Elle se plaint de cette situation auprès de son père en ces termes : « Suis-je un être ou une image, un corps ou une autorité, une pierre dans un jardin fané ou un arbre rigide ? Dis-moi qui suis-je ? »<sup>37</sup>. En mettant ainsi son père devant ses responsabilités, Ahmed s'insurge contre l'ordre établi en dénonçant la mystification et le mensonge dans lesquels elle est enfermée.

### III. Aspects culturels

Les aspects culturels qui transparaissent dans les œuvres du corpus révèlent l'importance des référents ethnoculturels liés à l'Histoire (histoires précoloniales, espaces culturels historiques) dans la construction identitaire. En effet, les références à l'histoire ancienne précoloniale sont fréquentes dans le roman francophone, notamment celui de l'Afrique noire francophone. Beaucoup d'auteurs ancrent le plus souvent leurs récits dans des espaces ethnoculturels de référence - région d'origine, communauté culturelle - qui sont pour le moins repérables sur une carte. Ainsi les problématiques identitaires se posent en termes de micro-identités dans certains cas comme en témoignent les œuvres d'Ahmadou Kourouma, de Massa Makan Diabaté ou encore de Sony Labou Tansi qui s'interrogent sur l'importance de l'espace en tant que paradigme pertinent dans la compréhension de leur histoire. Toutefois, on constate que les zones géographiques qui se

---

<sup>37</sup> T. Ben Jelloun, *Op.cit.*, p. 50.



dessinent dans les œuvres de fiction transcendent toujours les frontières des États actuels, et présentent une plus grande cohérence linguistique et culturelle. Alors, même si le paradigme ethnique sert de référent pour reconstituer ou réaffirmer les réalités culturelles anciennes en rapport aux espaces convoqués tels que le Mandé et le Kikongo, comment les auteurs circonscrivent-ils leurs œuvres dans ces univers socioculturels?

### **A. Les espaces ethnoculturels : l'exemple du Mandé**

Contrairement aux États dits modernes sur le continent africain, on ne saurait parler d'histoire et de géographie de façon distincte dans le cas des Empires qui les ont précédés, notamment l'Empire du Mali auquel elles sont intrinsèquement liées. Alors quelle est cette histoire et cette géographie qui servent de références aux auteurs mandingues tels qu'Ahmadou Kourouma ou Massa Makan Diabaté ?

On appelait Mandé, l'ensemble des régions géographiques et culturelles qui avait pour langue le Mandé (Mandingue, Bambara, Malinké, Dioula, Soussou, etc.). C'était donc la langue qui délimitait l'espace Mandé. Cet espace est le berceau de l'Empire du Mali. Une petite précision s'impose ici : le Mandé a toujours existé en tant qu'espace culturel cohérent et reconnu comme tel, à côté d'autres espaces comme le Fouta, le Djolof entres autres ; mais l'empire du Mali, quant à lui, doit son existence à Soundjata Keita qui a pu réunifier dès le 13<sup>e</sup> siècle les royaumes ayant en commun notamment la culture et la langue Mandé.

En effet, le mot Mali veut dire littéralement « Hippopotame » en Mandingue, Bambara, Dioula et Malinké. L'empire du Mali s'étendait entre le Sahara et la forêt

équatoriale, l'Océan Atlantique et la Boucle du Niger, comprenant les États actuels du Mali, du Burkina Faso, du Sénégal, de la Gambie, de la Guinée, de la Guinée Bissau, de la Mauritanie et une grande partie de la Côte d'Ivoire. Le Mandé était divisé en trois provinces dirigées par les clans malinkés : les Condé régnaient sur la province du Do, les Camara sur le Bouré et les Keïta alliés aux Traoré et aux Konaté dans le Kiri. Vers 1050, le clan des Keïta l'emporte sur les autres. Ainsi, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, règne Naré Maghann Konaté, père de Soundjata Keïta. Il cherche à s'allier avec les royaumes voisins afin de s'opposer aux nomades venant du Sahara. Mais la réunification des grandes provinces qui constituent l'empire du Mali n'est effective qu'avec l'avènement vers 1230 de Soundjata Keïta.

Selon la tradition racontée par les griots, Soundjata Keïta serait né handicapé et ce n'est que très tard qu'il aurait pu marcher. Il aurait été persécuté par son frère aîné Dankaran Tuman, ce qui l'aurait poussé à s'exiler à Néma. Mais vers 1230, il revient au bercail, devient roi et réunit les clans malinkés à Siby. Selon les traditions orales, il aurait organisé une armée composée de dix mille cavaliers et de cent mille fantassins et entrepris la guerre contre le roi du Sosso. Après plusieurs batailles, c'est vers 1235 que Soundjata Keïta vainc l'armée de Soumaoro Kanté à Kirina. Selon la légende, Soumaoro disparaît dans les montagnes autour de Koulikoro. Soundjata Keïta conquiert alors tous les royaumes de la région qu'il unifie pour former l'Empire du Mali. Il est proclamé « Mansa » ou le « Roi des rois ». Le règne de Soundjata Keïta est connu dans le Mandé comme étant une période de paix, de prospérité et de liberté, suite à la proclamation de la

« Charte du Mandé »<sup>38</sup> en 1222. Soundjata Keïta meurt vers 1255, vraisemblablement par noyade. Selon la légende, il se serait transformé en hippopotame.

Les œuvres des auteurs mandingues, Ahmadou Kourouma et Massa Makan Diabaté en l'occurrence, font constamment référence à cette histoire et à cet espace ethnoculturel. Tant sur le plan linguistique que culturel, ils en nourrissent abondamment leurs récits. Prenons l'exemple des rites initiatiques mandingues, dans leurs œuvres respectives. Camara Laye nous révèle dans *L'Enfant Noir* le caractère essentiel de ces rites initiatiques dans la culture mandingue (les cérémonies de circoncision qui regroupent les camarades d'âge, le serpent-totem du forgeron...).

En effet, l'éducation traditionnelle accorde beaucoup d'importance à l'acte initiatique. Dans le cadre de la circoncision, on apprend à l'enfant comment passer à l'âge adulte. L'initiation a pour but de rendre l'enfant endurant et lui permet de rentrer dans la société des hommes. La part du secret qui entoure cette pratique la rend beaucoup plus mystérieuse aux yeux des non-initiés comme l'affirme le jeune Laye dans *L'Enfant noir* : « Tant que nous n'avons pas été circoncis, tant que nous ne sommes pas venus à cette seconde vie, qui est notre vraie vie, on ne nous révèle rien »<sup>39</sup>. Ce passage à une autre vie est nécessaire pour tout jeune mandingue. Chez Ahmadou Kourouma et chez Massa Makan Diabaté, l'univers initiatique est souvent évoqué à travers les cérémonies de Komo<sup>40</sup> et de la chasse.

---

<sup>38</sup> La Charte du Mandé proclamée en 1222 est une déclaration d'intention faite par les chasseurs réunis au tour de Soundjata Keita. Elle décline les règles de la bonne gouvernance basées sur les droits de la personne. Cette charte, qui est une sorte de constitution, a garanti la stabilité de l'empire du Mali même après la mort de son fondateur Soundjata Keita vers 1255.

<sup>39</sup> C. Laye, *Op.cit.*, p. 138.

<sup>40</sup> Le Komo est un rite spirituel permettant de transmettre le secret des signes lors d'une cérémonie d'initiation où l'on effectue toute sorte de sacrifices à l'intention des esprits.

Sur le plan culturel, les auteurs prennent généralement comme témoin des personnages historiques ou symboliques ancrés dans la conscience collective des peuples des régions culturelles de référence. Ainsi dans *Monné, outrages et défis*, Ahmadou Kourouma a convoqué un des personnages historiques les plus illustres du Mandé depuis Soundjata, en l'occurrence Samory Touré: « Samory Touré, l'Almamy, le 'Fa', était le plus valeureux du Mandingue ; il avait le savoir, la stratégie et les moyens de vaincre les Français et les avait défaits sur plusieurs fronts »<sup>41</sup>. Dans ces propos, un lecteur averti saura tout de suite qu'Ahmadou Kourouma fait référence à la résistance de Samory Touré face à la pénétration coloniale en Afrique occidentale, notamment dans la zone couverte par l'empire mandingue. En réalité, l'Almamy c'est le guide des musulmans, et le « Fa » en mandingue c'est le Père de famille. Alors pourquoi c'est références ethnoculturelles ? D'abord, il y a là la valorisation du personnage, ensuite l'inscription du récit dans une sorte d'authenticité historique, et enfin un clin d'œil au lecteur qui trouvera ici un repère à la fois dans le temps et dans l'espace.

Quand, dans *Les Soleils des indépendances*, l'auteur nous conte l'incident à la frontière entre Fama Doumbouya et un douanier qui lui demandait sa carte d'identité, il nous montre le décalage entre les réalités politiques actuelles et la conscience historique qu'avaient les peuples de la limite de leurs terroirs, comme en témoigne cet extrait :

Déjà la camionnette roulait sur les terres de la province de Horodougou. [...]. Le dernier village de la Côte des Èbènes arriva, et après, le poste des douanes, séparant de la République socialiste de Nikinai. Là, Fama piqua le genre de colère qui bouche la gorge d'un serpent d'injures et de baves, et lui communique le frémissement des feuilles. Un bâtard, un vrai [...] osa [...] sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité ! Avez-vous bien entendu ? Fama étranger sur cette terre de Horodougou !<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> A. Kourouma, *Op.cit.*, p. 25.

<sup>42</sup> A. Kourouma, *Op.cit.*, p. 100-101.

Cet épisode prouve si besoin en est que les populations ont du mal à intégrer les limites entre les États, au détriment de leur liberté de circulation sur des terres qui étaient les leurs. Kourouma, tout en circonscrivant le cadre de ses romans dans l'espace Malinké tel que le Horodougou, met en lumière le décalage entre les nouvelles autorités et celles plus anciennes.

De même chez Ahmadou Kourouma, les références ethniques sont assez fréquentes ; elles sont souvent la représentation du monde Malinké. Ainsi, *Les Soleils des indépendances* est un roman qui s'enracine dans l'univers malinké du Horodougou, ou « le pays de la kola » dont est originaire Ahmadou Kourouma. Dans ce récit, l'auteur a opéré toute une série de collages de la parole Malinké sur son propre discours narratif, de telle sorte qu'il est difficile de distinguer la frontière séparant le mythe et la narration proprement dite. L'histoire fabuleuse du chasseur Balla et le récit des origines légendaires du clan des Doumbouya sont des éléments d'emprunts à la tradition, plus particulièrement aux récits mythiques malinké. C'est donc tout naturellement que l'écrivain fait évoluer ses personnages dans un univers culturel traditionnel.

C'est aussi le cas dans les œuvres de Massa Makan Diabaté, notamment dans *Kala Jata* et dans *Le Lieutenant de Kouta*. L'espace choisi par l'auteur est celui du Mandé. Les récits ont souvent comme toile de fond un cadre villageois, et décrivent les mœurs et les coutumes de toute une contrée à travers ses personnages.

## B. Les régions culturelles : l'exemple de l'espace culturel Kikonko

La région culturelle constitue un espace référentiel récurrent dans le roman francophone. Ainsi, les œuvres de Sony Labou-Tansi posent avec acuité la question de l'espace culturel régional dans sa dimension identitaire. Ses récits s'inscrivent explicitement dans un espace géographique et culturel identifiable par le lecteur : il s'agit du Grand empire Kongo. Il faut cependant nuancer ce point de vue selon Josias Semujanga<sup>43</sup> qui pense que le roman africain s'inscrit d'abord dans une poétique transculturelle qui lui confère une dimension internationale plutôt que régionale ou locale.

Cependant, à travers la « fictionalisation » des éléments réels, le lecteur peut reconnaître aisément un monde connu. Car l'œuvre de Sony Labou-Tansi repose essentiellement sur un substrat culturel Kongo, d'après Jean-Michel Devésa qui considère « le socle culturel Kongo »<sup>44</sup> comme le fondement de l'œuvre romanesque de Sony Labou-Tansi. En effet, pour le romancier, le Congo représente, au-delà de la réalité géographique, une autre entité dont il s'agit de montrer l'existence par l'écriture. Le questionnement du réel par l'auteur permet une remise en cause de l'héritage historique colonial au profit d'une réhabilitation des faits de culture et de civilisation Kongo. Pour l'écrivain la période coloniale est une parenthèse douloureuse de l'histoire qu'il faut fermer à présent en s'inspirant des temps qui l'ont précédé. C'est pourquoi il s'attèle à une réécriture de l'histoire à travers une revendication identitaire. Ce pays Kongo qu'il peint, enjambe le fleuve et embrasse l'autre rive. Car la terre de Sony Labou-Tansi ne se

---

<sup>43</sup> Josias Semujanga, « De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, 37. 2 (2001), p. 133-156.

<sup>44</sup> Jean- Michel Devésa, *Sony Labou-Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 114.

confond pas avec le territoire du Congo contemporain, il vise le Kongo de ses ancêtres, pour endosser une posture transculturelle qui se caractérise par son refus de tout cloisonnement.

Ainsi, la volonté de transcender les frontières qui ont taillé dans le vif des cultures sans coup férir devient manifeste. Sony Labou-Tansi réfute la pertinence de ces frontières nées du partage de l'Afrique en 1885 à Berlin et au lendemain des indépendances. En outre, l'auteur s'en prend aussi aux régimes nés de ces indépendances africaines qui n'ont pas su passer outre ses barrières artificielles. C'est donc tout l'espace culturel kikongo que l'écrivain convoque pour reconstruire une double identité ethnique et spatiale.

On assiste dès lors à un processus binaire, d'un côté la déterritorialisation qui consiste à faire sauter les barrières hérissées par les colons, et de l'autre, la reterritorialisation permettant de rétablir l'espace culturel d'antan. Sony Labou-Tansi ancre ainsi son œuvre dans les réalités ethniques de sa région d'origine. La zone géographique qui se dessine fait fi des états actuels, pour mettre en avant des réalités historiques et culturelles plus anciennes. Cette référence ethnique renvoie à un espace aux frontières physiques moins nettes certes, mais d'une plus grande cohérence culturelle et linguistique :

On pense que le Congo est un petit pays parce qu'on n'en connaît pas les véritables frontières. On croit aux frontières coloniales et on ne voit pas les frontières culturelles. [...] Quand on connaît l'histoire, on sait que c'est dans cette région qu'il y eut de très grands royaumes, de très grandes organisations sociales et politiques qui donnèrent lieu à des créativité de toutes sortes ; que les mines de cuivre et d'étain recherchées par les Portugais n'étaient pas de la fiction.<sup>45</sup>

Ces propos permettent de saisir l'importance de l'inscription de l'histoire et de la géographie dans l'entreprise romanesque de Sony Labou-Tansi. Aux frontières

---

<sup>45</sup> Propos tenu par Sony Labou-Tansi dans *Littérature congolaise*, Notre Libraire, 1998, p. 1.

géographiques héritées de la colonisation, l'auteur substitue les frontières culturelles. À cet effet, le pays Kongo apparaît alors comme un carrefour culturel ouvert sur le monde. Il y'a, ici, une superposition des espaces et des cultures.

En effet, l'œuvre romanesque est foncièrement imbibée de la culture et de l'identité linguistique kongo. L'objectif de Sony Labou-Tansi est de promouvoir, dans le rapport entre les différentes cultures, une vision kikongo du monde, une manière pour lui de s'inscrire dans une dynamique transculturelle. Mais ceci n'est pas le propre de Sony Labou-Tansi. On trouve la même démarche identitaire chez d'autres écrivains africains francophones comme Félix Couchoro ou Cheikh Hamidou Kane dont les œuvres ont une portée régionale, voire internationale malgré les références locales.

L'écrivain togolais Félix Couchoro dont les œuvres, notamment *L'Esclave*<sup>46</sup>, reflètent l'univers culturel de l'auteur, s'inscrit dans cette logique identitaire à travers le paradigme régional. Le pays Éwé, dont l'espace géographique couvre plusieurs États issus du partage de l'Afrique – le Togo, le Bénin, entre autres – est la région culturelle de référence de Félix Couchoro. Cheikh Hamidou Kane aussi, en se référant au « Pays des Dillobés » dans *L'Aventure ambiguë*, convoque un espace ethnoculturel dont les frontières dépassent celles de son Sénégal natal. L'espace qui se dessine à travers ce pays dont parle l'auteur renvoie plutôt au Fouta Tôro historique et très islamisé, ancien royaume de la vallée du fleuve Sénégal, sur le Sud de l'actuelle Mauritanie et le Nord de l'actuel Sénégal. Toutefois, même si cet espace historique est désigné comme étant la région naturelle des Peulhs, on les retrouve cependant partout en Afrique, notamment au Sénégal, en Guinée, au Niger, en Mauritanie, et même au Cameroun.

---

<sup>46</sup> Félix Couchoro, *L'Esclave*, London, Mestengo Press, 2005 [1929].



Force est donc de constater que le recours à la région culturelle semble être la voie empruntée par la plupart des auteurs mandingues dont les œuvres peuvent être lues dans une perspective identitaire. Dans cette optique, les références ethnoculturelles deviennent aussi des révélateurs de la pratique littéraire qui participe à la formation de l'identité groupale des écrivains francophones.

## CONCLUSION

L'identité groupale des écrivains francophones d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et des Antilles, telle qu'elle se constitue chez les auteurs du corpus, et dans la perspective de sa conceptualisation procède de deux facteurs majeurs et distincts, à savoir les rapports aux institutions (politiques et littéraires) françaises et/ ou francophones et à la pratique littéraire qui fait intervenir les problématiques culturelles, linguistiques et esthétiques qui se posent à l'écrivain.

L'analyse du rapport à l'institution nous a conduit à considérer ainsi dans notre approche la notion de champ, avec ses agents, son appareil et son mode de fonctionnement. En effet, le champ implique un ensemble structuré et organisé, avec un système social qui définit les positions des agents et leurs rapports entre eux. De cette organisation, se définissent des positions, des rôles, des postes et des fonctions qui n'existent qu'à travers le système ainsi établi. Les œuvres littéraires, qu'elles portent ou non les marques du champ, seront dès lors appréciées à travers ce prisme institutionnel. Lire un texte littéraire, c'est donc essayer de déceler ce que ce texte révèle sur le plan des prises de position de son auteur et les moyens dont celui-ci dispose pour conforter sa position dans le champ littéraire dont il se réclame. Le texte littéraire devient alors un révélateur idéologique et institutionnel permettant de définir le rapport de l'écrivain au champ auquel il appartient. De ce point de vue, le texte littéraire ressemble à tout discours social (politique, religieux, philosophique) adossé à une idéologie quelconque, sans se dévoiler forcément, mais qui ne cesse d'œuvrer pour faire ou défaire les positions des agents dans le champ.

En effet, l'analyse institutionnelle permet de déterminer les points de jonction ou de disjonction entre le champ, ses agents et l'idéologie que chacun propage à travers des prises de positions publiques ou privées. L'écrivain n'est donc pas en réalité un agent isolé ; il fait partie d'un réseau de relations qui fait de lui un maillon parmi d'autres vis-à-vis de l'institution. Il est surtout le porte-étendard de l'institution qui participe à son éclosion ou à sa consécration par le biais de ses appareils de diffusion et de promotion, mais celle-ci peut aussi mettre fin à sa notoriété à travers ces mêmes appareils. C'est ce qui justifie les accointances ou les hiatus que l'on peut noter entre un champ littéraire ou ses agents (les écrivains et les critiques notamment) et les institutions qui le soutiennent ou le combattent ouvertement ou discrètement.

Dans le cadre de la littérature francophone, le fait littéraire est intimement associé dès les années 1980, à l'institution de la Francophonie politique, laquelle est subordonnée à la politique culturelle et étrangère de la France métropolitaine. Ce n'est pas un hasard si les premières œuvres francophones ont été primées à partir de cette période. On pense par exemple à la consécration avec les prix Goncourt d'Antonine Maillet pour son roman *Pélagie-la-Charrette*<sup>1</sup> en 1979, de Tahar Ben Jelloun avec *La Nuit sacrée* en 1987, ou de Patrick Chamoiseau avec *Texaco* en 1992. On assiste dès lors à ce qu'on pourrait considérer comme étant une acceptation de la diversité francophone, du moins sur le plan de la création littéraire. Kasongo M. Kapanga dans « Francophonies africaines sous le parapluie de la France ? » fait le constat que désormais, « le terroir n'est plus le sol traditionnel constitué par l'Hexagone, mais tout sol francophone qui a vu la langue s'y

---

<sup>1</sup> Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, Paris, Éditions Grasset, 1979.

implanter, se raffermir, et évoluer »<sup>2</sup>. Cette « ouverture » de la France à la pénétration de la diversité francophone dans son espace culturel et linguistique ne saurait masquer un handicap foncier, celui de l'absence d'appareils proprement francophones. Le constat est que le fonctionnement de l'institution littéraire francophone, au-delà de l'utilisation du français, dépend toujours des institutions françaises et de leurs circuits de diffusion et de consécration. Cette dépendance est en réalité un des traits identitaires caractéristiques de la francophonie littéraire en tant que champ constitué. Or comme l'affirment avec raison Charles Bonn et Xavier Garnier : « Toute littérature se légitime le plus souvent comme telle à partir de la visibilité de son histoire littéraire, de sa mémoire littéraire »<sup>3</sup>. Alors comment faire vulgariser par les institutions françaises une histoire littéraire qui s'est construite en partie dans la dénonciation du colonialisme de l'Hexagone ? C'est indubitablement dans la réponse à cette interrogation que s'écrira d'une certaine manière le rapport d'égalité ou de soumission entre le champ littéraire français et celui de la francophonie dans sa diversité.

De plus, la subordination aux institutions françaises telle que nous la constatons désormais, pose la problématique de la relation entre le centre (Paris, ses maisons d'éditions et ses institutions universitaires) et la périphérie (les littératures de langue française venues d'ailleurs). En effet le fait littéraire francophone, sur le plan de sa caractérisation, se définit paradoxalement par rapport au champ de la littérature française. À ce propos Charles Bonn et Xavier Garnier soulignent la prégnance de la référence constante à la littérature française dans le champ francophone en indiquant :

---

<sup>2</sup> Kasongo M. Kapanga, « Francophonies africaines sous le parapluie de la France ? » (p. 47-51) dans Justin Bisanswa et Michel Tétu, *Op.cit.*, p. 49.

<sup>3</sup> Charles Bonn et Xavier Garnier, *Littérature francophone*, Paris, Hatier, 1997, p.11

La référence au modèle de la littérature française- que ce soit pour s'en réclamer ou, le plus souvent, pour le récuser ou le violenter- est une dimension essentielle de la dynamique littéraire francophone mais qui ne se conçoit qu'arc-boutée sur l'exclusion de la catégorie *littérature française* par laquelle la catégorie *littérature francophone* se crée.<sup>4</sup>

Ce rapport paradoxal et singulier entre ces deux champs s'ajoute à celui que les écrivains eux-mêmes entretiennent avec la France. En effet, la plupart d'entre- eux ont, soit la double nationalité (française et nationalité d'origine), soit ils sont installés en France depuis longtemps tout en gardant un lien étroit avec le pays d'origine. En outre, ces écrivains évoquent dans leurs œuvres soit leurs pays d'origine et leurs référents culturels, soit les relations entre la France en tant que pays d'accueil et ceux d'où ils viennent. Ce positionnement identitaire des écrivains francophones ne se comprend que par le prisme des situations historiques complexes entre la France et ses ex-colonies, et par l'importance de l'Histoire dans le fait littéraire francophone.

En effet, les problématiques identitaires pour l'écrivain francophone se posent aussi en termes de rapport à l'Histoire. Selon Vincent Jouve, l'histoire est notamment un paradigme qui permet de révéler le sens de l'œuvre littéraire dans son intelligibilité. À ce propos, il indique:

La sphère du littéraire relève du déterminisme culturel : les signes de la littérature d'une part, les modalités de la réception de l'œuvre d'autre part, sont liés avec l'Histoire. Ce qui limite le choix de l'écrivain. La forme littéraire est toujours marquée socialement. [...]. La littérature, en ce sens, n'existe pas hors du rapport qui lie l'écrivain à la société. Et c'est parce que ce rapport évolue que le langage littéraire évolue.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> C. Bonn et X. Garnier, Op.cit., p. 10.

<sup>5</sup> Vincent Jouve, *La Littérature selon Barthes*, Les Éditions de Minuit, 1986, p.16

L'examen du rapport de la littérature francophone avec l'Histoire permet de déceler en l'occurrence un lien intrinsèque avec l'Histoire précoloniale mais également avec celle de la colonisation et de la période post-coloniale. Ainsi, la configuration thématique dans le roman francophone, laquelle fait appel à *la subjectivité ou à l'individualité de l'écrivain*, montre ce lien étroit entre l'Histoire et le discours littéraire. En effet, l'Histoire est un élément important dans la naissance des littératures francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles. C'est la raison pour laquelle les rapports à l'Histoire coloniale notamment ont nourri de manière constante la production littéraire de ces espaces, et ont guidé les perspectives critiques dans l'analyse des œuvres.

Dans ce sens, les premiers romanciers africains francophones, Ousmane Socé Diop, Paul Hazoumé, Sembene Ousmane, ou Mongo Béti entre autres, ont bien illustré ce rapport entre l'Histoire et la littérature, en évoquant dans leurs romans l'Afrique précoloniale avec une reconstruction parfois nostalgique, ou les thèses colonialistes qu'ils contestent. La révolte contre le fait colonial est souvent présentée à travers le conflit des générations et des cultures, mais il est également évoqué par le biais d'une affirmation identitaire telle que nous pouvons la noter chez Camara Laye. Cet aspect identitaire associé aux revendications politiques a donné au mouvement de la Négritude son aura dès les années 1930, date de la création des premières revues vouées à cette cause et de la publication des premières œuvres contestataires.

En outre, les écrivains francophones inscrivent leurs récits dans des espaces socioculturels et historiques en rapport à leurs passés et à ceux des peuples dont ils se font les porte-parole. De tels constats nous permettent de saisir toute l'importance des problématiques spatio-temporelles dans la littérature francophone comme moyen de

représentation des sociétés africaines, magrébines ou antillaises par exemple. En réalité, qu'il soit géographique, politique ou culturel, l'espace à l'image de celui du Mandé, du Kongo ou de la Caraïbe, est transposé de façon omniprésente et sous toutes ses formes dans les œuvres de fiction qui s'en nourrissent.

Quant aux faits sociaux tels qu'ils sont perçus avant et après la colonisation, ils sont traités dans le roman francophone soit en montrant les mutations sociales en cours, soit en indexant les résistances aux valeurs nouvelles. C'est dans cette perspective que les œuvres retracent le sort de l'individu vis-à-vis du groupe social (la famille, le clan, la communauté entre autres), ou la recomposition des identités collectives et individuelles. Nous avons pu constater chez Henri Lopes, Sembene Ousmane ou Tahar Ben Jelloun les différentes situations dans lesquelles l'individu, le plus souvent contre son gré et parfois sous la contrainte, devient le symbole vivant des pratiques sociales séculaires de la société à laquelle il appartient. Ainsi, dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, les pratiques coutumières liées à l'héritage familial ont conduit le père de famille à faire passer sa fille Ahmed pour un garçon afin de respecter la tradition qui consiste à léguer ses biens à la progéniture mâle, en excluant les filles. Il en résultera la révolte de l'héroïne qui voulait retrouver sa condition de femme. Fathma rompra elle aussi, dans *Les Yeux baissés*, avec les us et coutumes qui amènent la femme maghrébine à obéir à son époux sans broncher.

C'est également sous le signe de la révolte que Wali, dans *La Nouvelle romance* d'Henri Lopes, a pu se défaire de l'emprise de son mari et de sa communauté et s'installer finalement en Europe pour retrouver sa liberté. C'est aussi au nom de la liberté et de la dignité humaine que les épouses des ouvriers du chemin de fer Dakar-Niger ont conduit la grève dans *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane, en affirmant le rôle de la

femme dans les sociétés modernes africaines par exemple. Ces personnages, souvent en rupture de ban, préfigurent les changements à venir.

Toutefois, l'inscription de l'œuvre dans un espace social ou historique particulier relève souvent d'une affirmation identitaire que les écrivains eux-mêmes revendiquent, en rapport à leur environnement culturel et linguistique. Ainsi, à propos des romanciers africains par exemple, Justin K. Bisanswa indique que ces derniers « ne cessent donc de nous renvoyer à une Histoire politique et sociale autant que littéraire »<sup>6</sup>. C'est donc à travers ce rapport au réel que se montre l'engagement de l'écrivain francophone autant sur les plans politique, social qu'artistique.

De plus, l'identité culturelle et artistique, dans le cadre d'une identité multiculturelle, est un des éléments principaux qui sauvent l'écrivain d'une perte certaine de repères. À cet effet, la création littéraire contribue à l'instauration et à la diffusion du sentiment collectif de l'identité culturelle, telle qu'elle transparaît dans les œuvres des écrivains francophones comme Henri Lopes, Assia Djébar ou Patrick Chamoiseau. Ce dernier en particulier, évoquant la composition de la créolité aux Antilles en tant que catégorie identitaire, affirme pour s'en réjouir : « La Créolité est *l'agrégat interactionnel ou transactionnel*, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol »<sup>7</sup>. En effet, surgissant d'une société dont la personnalité culturelle est composite, l'écrivain antillais portera toujours les stigmates de cette pluralité dans sa pratique littéraire. Ainsi de façon générale, l'acceptation de ce pluralisme culturel et son incarnation par les écrivains francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles, font d'eux un groupe identitaire

---

<sup>6</sup> J. k. Bisanswa, *Op. cit*, p. 194.

<sup>7</sup> P. Chamoiseau, J. Bernabé, R. Confiant, *Op.cit*, p.26.



dont la mission s'inscrit également dans la diffusion de cette posture identitaire, en devenant la conscience sociale de leur peuple.

Ainsi, en devenant par exemple le porte-parole d'une communauté ou d'un groupe social donné, l'écrivain francophone assume un rôle qui a toujours été le sien, celui notamment de la conscience sociale du peuple. C'est la raison pour laquelle tout en dénonçant la domination silencieuse de la métropole française sur les Antilles dans *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau s'est fait aussi le porte-parole des *djobeurs*, et des laissés-pour-compte dans *Chroniques des sept misères*, et entreprit le combat pour ressusciter la mémoire collective dans *Texaco*, à travers le personnage de Marie-Sophie Laborieux. De ce fait, l'écrivain inscrit son œuvre dans un contexte qui lui permet d'être en phase avec la société et avec son terroir.

Le rapport à l'espace et à l'Histoire peut déterminer en outre la position d'un écrivain dans l'institution littéraire, en ce sens qu'il pourrait s'agir d'une prise de position orientée. À ce propos, Georges Ngal indique :

L'espace social est un système de différences ou de positions qui ne se comprennent (se définissent) que dans et par leurs relations réciproques. Dans les pratiques sociales, les agents sociaux sont orientés, de façon consciente ou non, par rapport à des axes de valeurs socialement établies et perçues comme des couples d'opposition [...]. Le champ est donc un espace traversé par des luttes internes en fonction de certains enjeux fondamentaux.<sup>8</sup>

Cette configuration thématique déterminera celles esthétique et discursive dans l'évolution de la littérature francophone telle que cela transparait dans les œuvres des auteurs du corpus. Ainsi, sur le plan de la pratique littéraire, les œuvres de la première génération des écrivains francophones des aires géographiques que nous avons retenues

---

<sup>8</sup> Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.9.

se sont illustrées par une certaine imitation de la littérature française au niveau stylistique pour cadrer avec les normes académiques dans l'usage de la langue. Ce mimétisme est selon Charles Bonn et Xavier Garnier, « la prise en considération du regard de l'Autre »<sup>9</sup>. Ces œuvres ont été également marquées de façon indélébile par les stigmates de l'histoire coloniale au niveau du discours, lequel fait ressortir la dépendance du fait littéraire au fait politique dans le cadre de la littérature francophone.

Par contre, la génération d'auteurs qui a suivi celle du mouvement de la Négritude a proposé une nouvelle alternative méthodologique, en se tournant résolument vers les réalités locales à travers une vision intérieure par opposition à l'extériorité. Ainsi, en Afrique subsaharienne, la pratique littéraire laisse transparaître un renouvellement esthétique perceptible à travers les formes d'écriture et la structure romanesque. On a pu constater que la tradition du récit linéaire et de l'intrigue telles qu'elles se manifestent chez les écrivains de la première génération comme Camara Laye ou Cheikh Hamidou Kane, se retrouvent amendées par la subversion et l'invention chez ces romanciers, en l'occurrence Sony Labou-Tansi, Henri Lopes ou Boubacar Boris Diop. Les nouveaux procédés esthétiques et stylistiques employés par ces écrivains donnent dès lors au roman une identité ancrée dans la culture locale. La pratique scripturale s'inscrit désormais dans la logique d'une quête identitaire à la fois formelle et thématique, une des préoccupations majeures du roman francophone contemporain après l'obsolescence de la Négritude.

Aux Antilles, Raphaël Confiant, Jean Bernabé ou Patrick Chamoiseau revendiquent certes l'héritage césairien comme le fondement de leurs œuvres fictionnelles et théoriques en affirmant: « La Négritude césairienne est un baptême, un acte primal de

---

<sup>9</sup> C. Bonn et X. Garnier, *Op.cit.*, p. 12.

notre dignité retrouvée. Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire »<sup>10</sup>. Mais tout en rendant hommage à Aimé Césaire qui a contribué à la constitution d'une conscience antillaise, ils proposent d'autres horizons pour la quête identitaire. Édouard Glissant qui était dans un premier temps épigone du mouvement de la Négritude s'en est éloigné après l'obsolescence de la thématique raciale, en orientant sa pratique littéraire vers les réalités créoles et caribéennes. Ainsi, le besoin de renouvellement de l'esthétique romanesque a conduit ces écrivains antillais de la deuxième génération à se tourner résolument vers les ressources de la tradition orale. C'est ce qui explique la présence de figures tutélaires ancestrales à l'image du conteur, et des marques d'oralité dans les textes. Ce syncrétisme au niveau de la forme et du discours est un marqueur identitaire qui caractérise les écrivains antillais de la Créolité et de l'Antillanité, notamment.

Au Maghreb, alors que les premiers romanciers tels que Kateb Yacine, Driss Chraïbi ou Rachid Boudjedra ont axé leurs discours sur la situation coloniale et les mutations sociales qui s'y associent, les textes produits depuis les années 1980 par les écrivains de la deuxième génération de l'immigration se manifestent surtout par le retour à une certaine réalité liée aux parcours individuels des personnages, mais également des écrivains eux-mêmes. Ces derniers se donnent comme fonction essentielle de décrire un espace socio-politique (l'émigration/ immigration) resté en marge ou mal pris en charge par les générations précédentes. Selon Charles Bonn, « la marginalisation de l'émigration devient prétexte à mettre en scène la marge de l'écriture, ou de l'écrivain »<sup>11</sup>. Il s'agit là d'une démarche scripturale et discursive qui traduit une posture identitaire, laquelle

---

<sup>10</sup> P. Chamoiseau, J. Bernabé, R. Confiant, *Op.cit.*, p. 48.

<sup>11</sup> C. Bonn, N. Khadda et A. Mdarhri-Alaoui, *Op.cit.*, p.16.

oblige l'écrivain maghrébin francophone à prendre en compte les nouvelles configurations sociales tant dans les pays d'origine que dans les pays d'accueil.

Ainsi, les écrivains tels qu'Assia Djébar ou Tahar Ben Jelloun ont mis en scène dans leurs œuvres l'interaction entre les peuples et les mutations identitaires qui en résultent. Assia Djébar notamment a exploré dans ses romans les thématiques de l'altérité, de l'entre-deux identitaire ou du pluralisme culturel et linguistique. Tahar Ben Jelloun a exploité le même créneau en plongeant ses personnages romanesques dans les milieux où ils sont confrontés à cette diversité culturelle et linguistique dans leurs quêtes identitaires. Comme le souligne Michel Tétu : « La culture s'exprimant à partir de la langue française et émanant d'elle, n'est pas monolithique. La francophonie culturelle est multiple »<sup>12</sup>. C'est cette pluralité culturelle que les écrivains francophones de notre corpus expriment dans leurs pratiques littéraires.

En outre, l'analyse de la configuration esthétique et thématique de la pratique littéraire francophone nous a permis d'inventorier les repères esthétiques qui l'ont toujours guidée, et le renouvellement du discours critique depuis le mouvement de la Négritude jusqu'à celui de la Migritude. Ainsi, la naissance du manifeste de *Pour une littérature-monde en français* par exemple, lequel exprime le refus du confinement de l'imagination des écrivains classifiés en « écrivains francophones », a contribué, en plus de relancer le débat à propos du rapport centre/ périphérie, à préciser le positionnement des écrivains dans leur milieu d'évolution. Par conséquent, l'écrivain francophone revendique désormais sa place dans l'environnement multiculturel et plurilinguistique qui est le sien, ainsi que l'affirment les signataires du dit manifeste en indiquant :

---

<sup>12</sup> Michel Tétu, *La Francophonie. Histoire, problématique, perspectives*, Montréal, Guérin littérature, 1987, p. 284.

Écrivain, je me sens du monde entier, habité de tous les livres qui ont pu compter pour moi, écrits aux quatre coins du monde dans toutes les langues possibles [...]. Tout romancier écrivant aujourd'hui dans une langue donnée le fait dans le bruissement autour de lui de toutes les langues du monde.<sup>13</sup>

Ce positionnement se reflète en fait sur la pratique littéraire qui s'autonomise davantage, eu égard à ses caractéristiques intrinsèques. En effet, force est de reconnaître que les productions littéraires et artistiques francophones s'affranchissent de plus en plus de l'allégeance à un lectorat étranger, principalement métropolitain, auquel les premières œuvres étaient adressées. Car elles retrouvent aujourd'hui un public qui reconnaît leur légitimité et leurs qualités multiples, faite entre autres de transgénéricité, d'intertextualité et de recours aux ressources de l'oralité.

Par conséquent, toute définition de la pratique littéraire francophone d'Afrique subsaharienne, du Maghreb et des Antilles se doit de souligner le rôle prépondérant de cette polyphonie narrative qui se réalise par la convocation notamment des genres oraux dans les textes francophones. Les propos de Charles Bonn et de Xavier Garnier trouvent ici toute leur pertinence, lorsqu'ils disent : « La perception d'un texte comme littéraire lui vient bien souvent de la multiplicité des échos d'autres textes qu'y perçoivent ses lecteurs, avec lesquels s'établit ainsi une sorte de complicité autour d'une mémoire littéraire commune »<sup>14</sup>. De ce fait, l'intertextualité en tant que concept d'analyse se trouve au cœur de la pratique littéraire francophone. C'est la raison pour laquelle, si l'oralité constitue une dimension essentielle dans la spécification du champ littéraire africain par exemple, c'est également par elle que se fixe le texte antillais à travers la figure du conteur que représente l'écrivain. Au Maghreb, les sources orales du conte et de la

<sup>13</sup> M. Le Bris, J. Rouaud, *Op.cit.*, p.42-45.

<sup>14</sup> C. Bonn, X. Garnier, *Op.cit.*, p. 13.

légende constituent un terreau inépuisable pour les auteurs contemporains qui trouvent dans ces genres traditionnels un moyen d'affirmation identitaire, tout en s'ouvrant à d'autres pratiques romanesques. En effet les littératures francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles sont en dialogue permanent avec des textes issus de multiples horizons littéraires mais elles apportent en même temps une mémoire locale qui leur permet de développer des modalités inédites de pratique littéraire, et, comme le remarquent Charles Bonn et Xavier Garnier, « c'est probablement là un des aspects par lesquels ces littératures bousculent souvent nos habitudes de description des textes littéraires et nous obligent à une nouvelle définition de ce qu'est, à proprement parler, la littérature »<sup>15</sup>. Car ces littératures, qui se signalent particulièrement par leur grande fécondité et leur créativité, bouleversent à la fois la conception des catégories littéraires et les postures identitaires qui en découlent.

Ainsi, malgré la diversité et la vivacité créatives de la pratique littéraire francophone, celle-ci révèle des traits communs qui autorisent à poser l'existence d'une identité groupale, notamment à travers le rapport particulier à la langue française d'écriture. La langue étant le moteur de la diversité, c'est par elle et autour d'elle que se constituent les différentes postures identitaires des écrivains francophones. En l'occurrence, la relation à la langue française qui résulte de la pratique littéraire permet d'affirmer que l'identité de groupe des écrivains francophones se caractérise par l'expression de *la subjectivité ou de l'individualité de l'écrivain* dans la langue française tel que nous l'avons évoqué précédemment, tout comme elle se manifeste par *le*

---

<sup>15</sup> C. Bonn, X. Garnier, Op.cit., p. 13.

*consensus sur la langue d'écriture notamment le français, et par l'adaptation du français aux réalités locales*, par les écrivains.

*Le principe de consensus sur la langue d'écriture* suppose, dès lors que lorsqu'on dit d'un écrivain qu'il est francophone, c'est qu'on affirme en même temps qu'il rédige son œuvre ou une partie de son œuvre en français, que le français soit sa langue première ou non, et que cet écrivain appartienne à un espace plurilingue ou pluriculturel ou non, pour que son public privilégié soit principalement ou uniquement francophone. L'écrivain ainsi désigné est, de ce fait, censé produire une partie de son œuvre au moins en français. Par un tel principe, *le consensus sur la langue d'écriture*, fait de l'usage du français la condition nécessaire qui vient immédiatement à l'esprit pour identifier un écrivain francophone. Auguste Viatte, analysant l'histoire littéraire de la francophonie, lie justement l'importance désormais grandissante du qualificatif « francophone » dans les études littéraires à l'usage de la langue française.

Cependant, comme nous avons pu le constater tout au long de cette analyse, la langue française d'écriture cohabite avec d'autres langues dans cet environnement plurilingue, lesquelles font irruption dans les œuvres d'auteurs issus de ces espaces multiculturels. Dès lors, la francophonie en général et la francophonie littéraire en particulier ne sauraient être une défense frileuse et conservatrice de la langue française contre les impuretés linguistiques venant d'ailleurs. C'est la raison pour laquelle la traduction dans l'écriture romanesque du pluralisme linguistique se fait notamment par l'adaptation du français aux réalités locales.

Ainsi, le principe de *l'adaptation du français aux réalités locales* répond à des préoccupations d'ordre ontologique, plus que communicationnel. Selon Michel Tétu : « la

langue française, telle qu'elle a été façonnée en France, ne convient pas toujours, dans la pensée des créateurs non-hexagonaux, pour traduire leur personnalité et exprimer leur imaginaire »<sup>16</sup>. Pour parer à cette situation qui pourrait créer des incompréhensions, les écrivains francophones d'Afrique, du Maghreb et des Antilles ont adapté le français pour atteindre leurs différents publics ou traduire leurs intentionnalités diverses dans l'écriture. C'est pourquoi la question de la langue d'écriture pour les écrivains francophones possédant d'autres langues est aussi importante que la quête identitaire telle qu'elle se thématise dans les œuvres étudiées.

De plus, la quête identitaire se manifeste chez les auteurs du corpus à travers l'évocation de leurs origines au niveau linguistique, culturel, social ou spatial dans leurs œuvres. Dans les romans d'Ahmadou Kourouma par exemple, l'évocation d'un lieu (Horodougou, Soba) ou « d'un parler local » n'est jamais fortuite. Au contraire, ces différents éléments viennent soutenir la quête identitaire qui sous-tend la démarche scripturale et énonciative de l'auteur. Ainsi, comme le suggère Makhily Gassama, « la langue d'Ahmadou Kourouma »<sup>17</sup> est aussi celle du monde malinké dont sont issus Fama Doumbouya et Djigui Kéïta, les héros respectifs *des Soleils des indépendances* et de *Monnè outrages et défis*. Dans ces œuvres, le destin individuel devient la traduction de la destinée de tout un peuple, comme c'est le cas dans la plupart des romans du corpus. À cet effet, Massa Makan Diabaté et Sony Labou-Tansi également, se référant respectivement aux espaces linguistiques et culturels Mandé et Kikongo, donnent corps à leurs quêtes identitaires en se situant dans des espaces et dans des Histoires qui ont nourri leurs imaginaires. Par conséquent, les systèmes de référence culturels qu'ils convoquent

---

<sup>16</sup> M. Tétu, *Op.cit.*, p. 204.

<sup>17</sup> M. Gassama, *Op.cit.*



forment leur mentalité et leur vision du monde, repérables dans les œuvres qu'ils produisent, quand bien même ils concourent à donner forme à leur appartenance groupale « francophone ».

Ainsi au terme de cette analyse, nous pouvons affirmer que toute identité individuelle, quelle qu'elle soit, se définit toujours par rapport à une collectivité, soit en adhérant à ses valeurs et à ses repères, soit en les contestant. Dans le cadre de la francophonie littéraire, cette collectivité se constitue autour de la langue française devenue la langue des écrivains qui s'en emparent, l'adaptent et expriment à travers elle leurs subjectivités. C'est en ce sens que ces écrivains francophones forment un groupe identitaire dont les pratiques littéraires se démarquent d'autres pratiques du même genre et faites dans la même langue. Cependant cette identité groupale, du fait même des interactions et des changements de contextes de référence, est appelée à évoluer et à se transformer, au fur et à mesure que de nouveaux systèmes de valeurs se créeront.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. Auteurs du corpus et leurs œuvres

BEN JELLOUN Tahar, *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil, 1991.

\_\_\_\_\_, *La Nuit Sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

\_\_\_\_\_, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_, *A l'insu du souvenir*, Paris, Maspero, 1980.

CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

\_\_\_\_\_, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

\_\_\_\_\_, *Chroniques des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.

CONDÉ Maryse, *Heremakhonon*, Paris, Robert Laffont, 1997[1976].

\_\_\_\_\_, *En attendant le bonheur*, Paris, Robert Laffont, 1997[1988].

\_\_\_\_\_, *Traversée de la Mangrove*, Paris, Mercure de France, 1992 [1989].

\_\_\_\_\_, *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1988  
[1986].

\_\_\_\_\_, *Ségou*, Paris, Robert Laffont, T1, 1984, T2, 1985.

\_\_\_\_\_, *La parole des femmes : essai des romanciers des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979.

DIABATE Massa Makan, *Le Boucher de Kouta*, Paris, Éditions Hatier, 1982.

\_\_\_\_\_, *Le Coiffeur de Kouta*, Paris, Éditions Hatier, 1980.

- \_\_\_\_\_, *Le Lieutenant de Kouta*, Paris, Éditions Hatier, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Kala Jata*, Bamako, Éditions populaires du Mali, 1970.
- DJEBAR Assia, *L'Amour la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [1985].
- \_\_\_\_\_, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 2003 [1997].
- \_\_\_\_\_, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981].
- \_\_\_\_\_, *L'intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 [1969].
- \_\_\_\_\_, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996 [1995]
- \_\_\_\_\_, *La Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1995 [1970].
- \_\_\_\_\_, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.
- LABOU-TANSI Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
- \_\_\_\_\_, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.
- \_\_\_\_\_, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.
- LOPES Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.
- \_\_\_\_\_, *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, Éditions CLE, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Tribaliques*, Yaoundé, Éditions CLE, 1972.

\_\_\_\_\_, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.

\_\_\_\_\_, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.

SEMBENE Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Livre contemporain, 1960.

\_\_\_\_\_, *Le Docker noir*, Paris, Présence africaine, 2000 [1956].

### **B. Autres œuvres citées**

BETI Mongo, *Mission terminée*, Paris, Hachette, 1985 [1957].

BUGUL Ken, *Baobab fou*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982[1976].

CAMARA Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1960 [1956]

CONFIANT Raphaël, *Adèle et la pacotilleuse*, Paris, Mercure de France, 2005.

\_\_\_\_\_, *Black is Black*, Éditions Alphée. Jean-Paul Bertrand, Monaco, 2008.

COUCHORO Félix, *L'Esclave*, London, Mestengo Press, 2005 [1929].

DADIE Bernard, *Climbié*, Paris, Seghers, 1956.

Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

\_\_\_\_\_, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997.

DIOP Ousmane Socé, *Mirage de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1977 [1937].

HAZOUME Paul, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978 [1935].

KANE Cheick Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

MABANCKOU Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

MAILLET Antonine, *Pélagie-la-Charrette*, Paris, Éditions Grasset, 1979.

MARAN René, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1938 [1921].

NGAL Georges, *Giambatsita Viko*, Paris, L'Harmattan, 2003.

OUOLOGUEM Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

OYONO Ferdinand, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.

### C. Œuvres critiques et théoriques

ALBERT Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éditions Karthala, 2005.

\_\_\_\_\_, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.

ANGENOT Marc, *1889 : Un état du discours social*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1989.

ANOZIE Sunday, O., *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier, 1970.

ANTOINE Régis, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe, Martinique*, Paris, Karthala, 1992.

ARNAUD Jacqueline, *Littérature maghrébine de langue française*, Paris, Publisud, 1986.

ARON Paul et al. *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992.

BAECHLER Jean, *Qu'est-ce que l'idéologie?*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975].

BARTHES Roland, *Le Degrés zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BENIAMINO Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BERNABE Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, *L'éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

BESSIERE Jean et Ernest LE CARVENNEC, *Mythologies de l'écriture et roman*, Paris,

Lettres Modernes, 1995.

BESTMAN Martin T., *Sembene Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*,

Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, 1981.

BHABAH Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007

[1994]

BILOA Édmond, *Le Français des romanciers négro-africains. Appropriation,*

*variationnisme, multilinguisme et normes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BISANSWA Justin K., *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la*

*modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009.

BISANSWA Justin K. et Michel TETU, *Francophonie au pluriel*, Québec, CIDEF-AFI,

2003.

BLACHERE Jean-Claude, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*,

Paris, L'Harmattan, 1993.

BOKIBA André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris,

L'Harmattan, 1998.

BONN Charles, Naget KHADDA, et Abdallah MDARHRI-ALOUÏ, *Histoire littéraire de la*

*francophonie. Littérature maghrébine d'expression française*, Vannes, EDICEF,

1996.

BONNET Véronique, *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, Paris,

L'Harmattan, 2002.

BORGOMANO Madeleine, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan,

1998.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris,

Seuil, 1992.

CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djébar où la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

\_\_\_\_\_, *Assia Djébar. Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

CAMARA Sory, *Les Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992.

CESAIRE Aimé, *Le Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1995 [1955].

CHANCE Dominique, *L'Auteur en souffrance : essai sur la position et de la représentation de l'auteur dans le roman antillais*, PUF, 2000.

CHEVRIER Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.

CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996.

CILAS Kemedjio, *De la Négritude à la créolité. Edouard Glissant, Maryse Condé et la malédiction de la théorie*, Hamburg, Litt, 1999.

COLIN Katell, *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2008.

COMBE Dominique, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, P.U.F, 2010.

\_\_\_\_\_, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

CONFIANT Raphaël et Chamoiseau, Patrick, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-*

1975, Paris, Hatier 1991.

COUSSY Denise, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Kartha, 2000.

CUCHE Denys, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2001.

DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DELCROIX Maurice et Hallyn FERNAND, *Introduction aux études littéraires*, Gembloux, Éditions Duculot, 1987.

DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DEVESA Jean Michel, *Sony Labou Tansi. Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

DIOP Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris, Nathan, 1978.

DUCHET Claude, *La sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.

FANON Frantz, *Peau noir, masque blanc*, Paris, Seuil, 1952.

\_\_\_\_\_, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1970.

FAROUK May, *Tahar Ben Jelloun. Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FERNANDES Martine, *Les Écrivaines francophones en liberté*, Paris, L'Harmattan, 2007.

FONKOUA Romuald et Pierre HALEN, *Les champs littéraires africains*, Paris, Editions Karthala, 2001.

GARNIER Xavier et Charles BONN, *Littérature francophone*, Paris, Hatier, 1997.

GASSAMA Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le Français sous le soleil*



*d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995.

GAUVIN Lise, *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*,  
Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1999.

\_\_\_\_\_, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala,  
1997.

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

GRASSIN, Jean-Marie, *Littératures émergentes*, Bern, Peter Lang, 1996.

GRUTMAN Rainier, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au 19e siècle  
québécois*, Québec, Fides-Cétuq, 1997.

HERZBERGER-FOFANA Pierrette, *Écrivains africains et identités culturelles : Entretiens*,  
Tübingen, Stauffenburd-Verlag, 1989.

HESS Déborah M., *La poétique de renversement chez Maryse Condé, Massa Makan  
Diabaté, et Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2006.

\_\_\_\_\_, *Maryse Condé. Mythe, parabole et complexité*, Paris, L'Harmattan,  
2011.

JOPPA Francis Anani, *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française :  
du témoignage au dépassement*, 1982.

JOUBE Vincent, *La Littérature selon Barthes*, Les Éditions de Minuit, 1986.

KANE Mouhamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Éditions  
Africaines, 1982.

KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit  
et de l'oral : Afrique noire et Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1995.

KEITA Cheick M. Cherif, *Un Griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris,

L'Harmattan, 1995.

KESTELOOT, Lilian et Bassirou DIENG, *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala  
1997.

KHATIBI Abdelkebir, Tzvetan TODOROV et Boukous AHMED *Du Bilinguisme*, Paris,  
Éditions Denoël, 1985.

LAMBERT Fernando, *Études littéraires. L'institution littéraire en Afrique subsaharienne*,  
Québec, Département des littératures de l'Université Laval, Vol. 24, n°2, automne  
1991.

LAWSON –HELLU Late, *Roman africain et idéologie. Tchicaya U Tam'Si et la réécriture  
de l'Histoire*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

LE BRIS Michel et Jean ROUAUD, *Pour une littérature monde en français*, Paris,  
Gallimard, 2007.

LEMIRE Maurice, *L'institution littéraire*, Québec, Centre de recherche en littérature  
québécoise, 1986.

LEQUIN Lucie et Catherine MAVRIKAKIS, *La Francophonie sans frontière. Une nouvelle  
cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MAIGNAN-CLAVERIE Chantal, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises*,  
Paris, Karthala, 2005.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, *Initiation aux méthodes d'analyse du discours*, Paris, Hachette,  
1976.

MAKOUTA-MBOUKOU Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de*

*langue française. Problèmes culturels et littéraires.* Paris, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

MALELA Buata B., *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008.

MATHIEU Martine, *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996.

MEMMI Albert, *Le Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Éditions Buchet/ Chastel, 1957.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *Ecrire en pays colonisé. Plaidoyer pour une nouvelle approche des rapports entre la littérature négro-africaine d'expression française et le pouvoir colonial. Essai critique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

\_\_\_\_\_, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

MILNE Lorna, *Patrick Chamoiseau : Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2006.

MOUDILENO Lydie, *Parades postcoloniale : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

\_\_\_\_\_, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997.

MOURALIS Bernard, *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007.

\_\_\_\_\_, *Littérature et Développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris,

- Agence de coopération culturelle et technique, 1984.
- MOURA Jean- Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- MUCCHIELLI Alex, *L'Identité*, Paris, PUF, 2003 [1986].
- NDAO Papa Alioune, *La Francophonie des pères fondateurs*, Paris, Karthala, 2008.
- NDONGO Jacques Fame, *Le Prince et le scribe : Lecture politique et esthétique du roman négro- africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988.
- NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Lire le Discours sur le colonialisme d' Aimé Césaire*, Paris, Présence africaine, 1994.
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Littératures africaines*, Paris, Éditions Silex, 1984.
- N'GORAN David K., *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- NIANE Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'Épopée mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960.
- NOIRAY Jacques, *Littératures francophones. T.I. Le Maghreb*, Paris, Édition Belin, 1996.
- NZABATSINDA Anthère, *Normes Linguistiques et Écriture africaine chez Sembene Ousmane*, Toronto, Éditions du Gref, 1996.
- OUEDRAOGO Jean, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma. Griots de l'indicible*, New York, Peter Lang Publishing, 2004.
- PARE François, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Éditions Le Nordir, 1992.
- PERRET Delphine, *La créolité : Espace de création*, Paris, Ibis Rouge édition, 2001.

- PERROT Maryvonne, *Création et créativité dans les littératures francophones*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1996.
- PROVENZANO François, *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*, Liège, Les Impressions nouvelles, 2011.
- RELOUZAT Raymond, *Tradition orale et imaginaire créole*, Martinique, Ibis Rouge Éditions, 1998.
- RICŒUR Paul, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- ROBERT Lucie, *La recherche littéraire*, Montréal, XYZ, 1993.
- ROCHMANN Marie-Christine, *L'Esclave fugitive dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000.
- RUANO-BORBALAN Jean-Claude, *L'Identité : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 1998.
- SABATIER Colette, *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- SAID Edward W. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.
- SAIGH-BOUSTA Rachida, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Beyrouth, Édition Afrique Orient, 1999.
- SARTRE Jean Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1947.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, éditions Payot, 1995 [1913].
- SCHUERKENS Ulrike, *La Colonisation dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Montpellier, Éditions

Fata Morgana, 1978.

SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

SIBLOT Paul, Jacques BRES, Catherine DETRIE, *Figures de l'interculturalité*,

Montpellier, Praxiling -Université Paul Valéry, 1996.

TAP, Pierre *Identité collectives et changements sociaux*, Toulouse, Privat éditeur, 1980.

TETU Michel, *La Francophonie. Histoire problématique et perspectives*, Montréal,

Guérin littérature, 1987.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Makhtine, le Principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*,

Paris, Seuil, 1989.

VIATTE Auguste, *La Francophonie*, Paris, Librairie Larousse, 1969.

YERGEAU Robert, *À tout prix, les prix littéraires au Québec*, Montréal, Triptyque, 1994.

Zima Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union générale d'éditions,

1978.

ZUMTHOR Paul, *Essai poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

#### **D. Articles et revues**

ALEXIS Jacques, « Où va le roman ? » :

[http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0101/11\\_alexis.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0101/11_alexis.html).

ALTHUSSER Louis, *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

\_\_\_\_\_, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une

recherche », *La Pensée*, n° 151, juin 1970, dans ALTHUSSER, Louis,

*Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

- ARON Paul, *Discours social*, vol. 2, no 3-4, 1995.
- BADDY Moncef, « L'Afrique littéraire et artistique » Interview avec Ahmadou Kourouma n° 10, 1975.
- BILOA Edmond, « Appropriation, déconstruction du français et insécurité linguistique dans la littérature africaine d'expression française. », dans Synergie Afrique centrale et de l'ouest, Revue du GERFLINT, n° 2, 2007, p. 109-126.
- BLACHERE Jean-Claude, « Les maux du langage dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », dans Christiane Albert, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p.137-146.
- CESAIRE Aimé, Léopold Sédar SENGHOR, Léon DAMAS et Birago DIOP *L'étudiant noir*, 1934.
- CHAMOISEAU Patrick, « Un rapport problématique », dans Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 35-48.
- CHEMLA Yves, « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *Le Serpent à plume* n° 8, 1993.
- DETRIE Cathérine, « De l'identité collective à l'ipséité : l'écriture de Patrick Chamoiseau », dans SIBLOT Paul, Jacques BRES, Catherine DETRIE, *Figures de l'interculturalité*, Montpellier, Praxiling -Université Paul Valéry, 1996, p.99-140.
- DIOP David, *Présence Africaine*, octobre- novembre 1957, n°16.
- DIOP Samba, « L'émergence de la postcolonialité au sein de l'espace littéraire africain et francophone » dans DIOP Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002. p.15-32.
- DJEBAR Assia, « Territoires des langues », dans Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 17-34.

- DUCHET Claude, « La sociocritique dans l'histoire littéraire », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Colloque du centenaire, numéro supplémentaire, 1995, p.179-184.
- DUBOIS Jacques, « La sociologie de la littérature » dans DELCROIX, Maurice et Hallyn FERNAND, *Introduction aux études littéraires*, Gembloux, Éditions Duculot, 1987, p.288-295.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes » dans DELCROIX, Maurice et Hallyn FERNAND, *Introduction aux études littéraires*, Gembloux, Éditions Duculot, 1987, p. 305-313.
- DUGAS Guy, « Francophonie, acculturation, littératures nationales et dominées...Retour sur quelques concepts mal définis » dans COLLECTIF, *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 15-21.
- DUMAS Pierre-Raymond « Interview d'Ernest Mirville», *Conjonction*, no 161-162, mars-juin 1984.
- GARCIA Mar, « Ethnographie et fiction dans le roman africain. Le cas de *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ, un exemple d'écriture transgénérique. *Revue de l'Université de Moncton*, vol.34, numéro 1-2, p.337-361.
- GLISSANT Édouard, « Le Romancier Noir et son peuple. Notes pour une conférence » Paris, *Présence africaine*, n°16- octobre- novembre, 1957, p.26-31.
- GRASSIN, Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », dans Christiane Albert, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999. Paris, Karthala, 1999, p.301-316.



KAPANGA Kasongo M., « Francophonies africaines sous le parapluie de la France ? »  
dans BISANSWA Justin K. et Michel TETU, *Francophonie au pluriel*, Québec,  
CIDEF-AFI, 2003.

KOUROUMA Ahmadou, Entretien avec Michèle Zalessky, *Diagonales*, n° 7, 1988.

\_\_\_\_\_, « L'Afrique littéraire et artistique » n° 10, Avril 1970.

LABOU-TANSI Sony, *Littérature congolaise*, Notre Libraire, 1998.

LAWSON –HELLU Late, « Norme, éthique sociale et hétérolinguisme dans les écritures  
africaines », *Semen* 18, 2004, URL : <http://semen.revues.org/2256>.

LE BRIS Michel et al. « Pour une littérature-monde en français ». « Le Monde des  
livres », mars 2007.

MELANÇON Benoît, « Théorie institutionnelle et littérature québécoise » dans LEMIRE,  
Maurice *L'institution littéraire*, Québec, Centre de recherche en littérature  
québécoise, 1986.p.27-42.

MENIL René, Aimé CESAIRE, Suzanne CESAIRE, et Aristide MAUGEE, *Tropiques*, 1941.

MONNEROT Jules, Étienne LERO et René MENIL *Légitime défense*, 1932.

MOURA Jean-Marc « La francophonie littéraire : quelle diversité et quelle cohérence »  
dans BISANSWA, Justin K. et Michel TETU, *Francophonie au pluriel*, Québec,  
CIDEF-AFI, 2003. p.93-98.

\_\_\_\_\_, « Critique postcoloniale et littératures francophones africaines.

Développement d'une philologie contemporaine », dans DIOP Samba, *Fictions  
africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.67-82.

\_\_\_\_\_, « Perspectives postcoloniales », dans MOURA Jean- Marc,

*Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 37-48.

- NAJJAR Alexandre, « Contre le manifeste ‘‘Pour une littérature-monde en français.’’*Expliquer l’eau par l’eau*, « Le Monde des livres », mars 2007.
- NARDAL Andrée, Paulette NARDAL et SAJOUS Léo, *Revue du monde noire*, 1931.
- PARAVY Florence, « L’altérité comme enjeu du champ littéraire africain », dans FONKOUA, Romuald et Pierre HALEN, *Les champs littéraires africains*, Paris, Editions Karthala, 2001, p. 213- 227.
- RABEMANANJARA Jacques « Le poète noir et son peuple », Paris, Présence africaine, n°16- octobre- novembre, 1957, p. 9-25.
- RICARD Alain, « La littérature africaine de langue française et ses problèmes actuels » dans *Année africaine*, Paris, 1977.
- SEMUJANGA Josias, «De l’africanité à la transculturalité: éléments d’une critique littéraire dépolitisée du roman», *Études françaises*, 37. 2 (2001), pp. 133-156.
- ZEKRI Khalid, « Le Style du commencement dans *l’Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni » dans COLLECTIF-Université Paris XII- Val de Marne, *Littératures francophones : Langues et styles*, Paris, L’Harmattan, 2001

## Curriculum Vitae

**El hadji Camara**

### FORMATION

- Sept.2006 – 2012 : **Doctorat** en Études françaises, l'Université Western Ontario (London, ON).  
Thèse de doctorat: *L'identité de groupe chez les écrivains francophones : postures institutionnelles et pratiques littéraires.*
- 2004 –2005: **Diplôme d'Études Approfondies (Master Degree II)** en Littérature Générale et Comparée, l'Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris III (France).
- 2003 –2004 : **Maîtrise (Master Degree I)** de Lettres Modernes, l'Université Paul Valery- Montpellier III (France).
- 2000 –2001 : **Licence de Lettres Modernes**, l'Université Paul-Valery- Montpellier III (France).
- 1997 –1999 : **Diplôme Universitaire d'Études Littéraires (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> année)** de Lettres Modernes, l'Université Cheikh Anta Diop-UCAD (Sénégal).
- 1996 : **Baccalauréat, Serie A3**, Lycée Ibou Diallo de Sédhiou (Sénégal).

### LANGUES

Français (parlé, lu, écrit)  
Anglais (parlé, lu, écrit)  
Wolof (parlé, lu, écrit)  
Arabe (notions)  
Mandingue (langue maternelle)

## DOMAINE DE SPECIALISATION

1. Littérature francophone d’Afrique subsaharienne, du Maghreb et des Antilles.
2. Théories et perspectives historiques, sociocritiques, et postcoloniales.
3. Roman français du vingtième siècle : le nouveau roman.

## EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE

### *Université Western Ontario*

- Automne 2012 :           **Le français de la santé**  
French 2208A – *Niveau avancé, 2<sup>e</sup> année.*  
(enseignement en ligne)
- Été 2012 :               **Langue et analyse de textes**  
French 2905A – *Niveau avancé II, 2<sup>e</sup> année.*
- Été 2011 :               **Langue et analyse de textes**  
French 2905A – *Niveau avancé II, 2<sup>e</sup> année*
- Hiver 2011 :           **French « The Fast Track » LANG 6311** : Cours de langue pour  
débutant (Responsable du cours), Faculté d’éducation permanente,  
UWO.
- Hiver 2011 :           **Langue et expression**  
French 2906B – *Niveau avancé II, 2<sup>e</sup> année.*
- Automne 2010 :       **Langue et analyse de textes**  
French 2905A – *Niveau avancé II, 2<sup>e</sup> année.*
- 2009 – 2010 :       **Français débutant**  
*French 1010.*
- 2008 – 2009 :       **Cours de langue française, Niveau 1**  
*French 1910 / Français intermédiaire, 1<sup>e</sup> année.*
- 2007 – 2008 :       **Cours de langue française, Niveau 1**  
*French 021 / Français intermédiaire, 1<sup>e</sup> année.*

***Collège Boréal -Centre d'Accès à London (ON)***

- Été 2011 : **FLS – Débutant III** : Cours de langue française (responsable du cours).
- 2008 – 2009 : **FLS – Débutant II** : Cours de langue française (responsable du cours).
- 2007 – 2008 : **FLS – Débutant II** : Cours de langue française (responsable du cours).

***Enseignement scolaire***

- 2009 – 2010 : Encadrement et aide aux devoirs des élèves avec le Centre Communautaire Régional de London, École Marie-Curie (London, ON).
- 2007 – 2008 : Encadrement et aide aux devoirs des élèves avec le Centre Communautaire Régional de London, École Frère André (London, ON).
- 2000 – 2005: Encadrement et aide aux devoirs des élèves du niveau Primaire et Secondaire (Paris).

**DÉVELOPPEMENT DE COURS**

- Été 2010 : Conception du cours *French 2407A/2447A: French & Francophone Cultures: La Francophonie*. (Cours d'introduction aux cultures et civilisations francophones)
- Préparation des cours et du matériel éducatif pour *le French 1910 (Français intermédiaire, 1<sup>e</sup> année)* et le *French 3900 (Français avancé, 3<sup>e</sup> année)*.
- Été 2009 : Refonte et conception des cours de laboratoire du *French 1910 (Français intermédiaire, 1<sup>e</sup> année)* et du *3900 (Français avancé, 3<sup>e</sup> année)*.
- 2006 – 2007 : Préparation de cours, de tests et d'examens pour *le French 1910 (Français intermédiaire, 1<sup>e</sup> année)*

## FORMATION PROFESSIONNELLE

- Été 2011 : **Graduate Studies 9500: The Theory and Practice of University Teaching.** This is an interdisciplinary graduate credit course on the theory and practise of university teaching. In addition to readings and seminars, this course includes supervised practice teaching sessions designed to improve classroom skills.
- Sept 2009: **TATP (The Teaching Assistant Training Program).**This is an interdisciplinary course for Graduate Teaching Assistant on the strategies and practice of University Teaching.
- Sept 2007 : **TATP (The Teaching Assistant Training Program).**This is an interdisciplinary course for Graduate Teaching Assistant on the strategies and practice of University Teaching.
- Août 2007 : **Communication in the Canadian Classroom.** This is an interdisciplinary course for Graduate Teaching Assistants on communication strategies in university teaching.

## PUBLICATIONS/ACTES DE COLLOQUE

- *Articles parus*

- Avril 2012 : « Normes et anticonformisme : de l'appropriation linguistique à la rénovation générique dans le roman africain francophone. » ; Communication présentée à L'Université Western Ontario en mai 2009 ; article publié à la *Revue Tortue Verte en avril 2012*.  
<http://www.latortueverte.com/DOSSIER%20%20La%20Norme%20La%20Tortue%20verte%20avril%202012.pdf>
- Nov. 2011 : « Le plurilinguisme textuel et les mécanismes de sa mise en œuvre chez Ahmadou Kourouma et Patrick Chamoiseau.» ; Communication présentée au Congrès de Montréal avec l'APFUCC en Mai 2010 ; article publié dans la revue *Voix Plurielles* 8.2, p. 30- 41.  
<http://www.brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/view/389>

- Mai 2010 : « L'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi », article publié dans *L'entre-deux dans les littératures d'expression française* par les Cahiers du GRELCEF, No1, p.215-226.  
([http://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef\\_01\\_txt14\\_camar a.pdf](http://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef_01_txt14_camar a.pdf))
- 2009 : « L'Entre-deux identitaire dans *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun » article publié dans *Société et énonciation dans le roman francophone*, Québec, Marquis, 2009, p.117-131.
- 2008 : « Le double identitaire ou la quête de soi dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et dans *La Goutte d'Or* de Michel Tournier », article publié dans *Littératures et déchirures*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 91-104.
- Déc. 2008 : « Identité plurielle ou identité de synthèse : la question du métissage chez Patrick Chamoiseau et Henri Lopes », article publié dans *Questionner l'espace des frontières*. Numéro sous la direction de Jorge Calderón et Mariana Ionescu. *Voix plurielles* 5.2, p. 99- 108.  
(<http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles05-02/index.html>)

- **Articles acceptés pour la publication**

« Affirmation identitaire et renouvellement discursif chez Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau. » ; Communication présentée à l'Université Laval à Québec en Mai 2010, accepté pour publication à la Chaire de Recherche du Canada en Littératures africaines et Francophonie.

« Antifiction et question mémorielle chez Boubacar Boris Diop. » ; Communication présentée au Congrès d'Ottawa-Université Carleton avec l'APFUCC en Mai 2009, accepté pour publication à la *Revue Palabres*.

« Espaces culturels régionaux et expression identitaire chez Sony Labou Tansi L'exemple de *Des Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, et de *La vie et demie*. » ; Communication présentée à l'Université Laval à Québec en Mai 2008, accepté pour publication à la Chaire de Recherche du Canada en Littératures africaines et Francophonie.

- *Articles soumis pour la publication*

«*Un temps de saison* de Marie Ndiaye ou l'espace-temps entre dépossession et quête identitaire », Communication présentée au Congrès de la «*African Literature Association* », à L'Université Vermont-Étas-unis, en Avril 2009, soumis pour publication à L'Harmattan.

## **ASSISTANAT DE RECHERCHE**

### *Université Western Ontario*

- Automne 2012 : Tutorat pour Dr. Ken McKellar à King's College : correction des copies de tests et d'examens des étudiants de 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> année de littérature française.
- Hiver 2012 : Assistanat de recherche pour Dr. Alain Goldschäger : éditions bibliographies et indexes.
- Automne 2011 : Assistanat de recherche pour Dr. Alain Goldschäger : éditions bibliographies et indexes.
- Été 2011 : Assistanat de recherche pour Dr. Jean Leclerc : études lexicales sur le burlesque au 19<sup>e</sup> siècle.
- Été 2008 : Assistanat de recherche pour Dr. Laté Lawson-Hellu : recherche bibliographique sur l'idéologie et son rapport à l'utopie dans les littératures francophones.
- Été 2007 : Assistanat de recherche pour Dr. Laté Lawson-Hellu : recherche bibliographique sur la question identitaire dans les littératures francophones.



## ACTIVITÉS ACADÉMIQUES SÉLECTIONNÉES

### *Université Western Ontario*

- 2011-2012: Président du comité d'organisation du colloque interuniversitaire (UWO, Queen's, UQAM, Waterloo et UQAM) sur « L'exemple et le contre-exemple en littérature et en linguistique », les 21 et 23 octobre 2011, Université Western Ontario.
- Président de l'Association des Étudiant.e.s des 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> cycles au Département d'Études françaises.
- Hiver 2011 : Animateur à la journée d'orientation au Département d'Études françaises, Faculté des Arts et Sciences Humaines.
- Hiver 2010 : Animateur à la journée d'orientation au Département d'Études françaises, Faculté des Arts et Sciences Humaines.
- Hiver 2009 : Animateur à la journée d'orientation au Département d'Études françaises, Faculté des Arts et Sciences Humaines.
- Mai 2009 : Membre du comité d'organisation du colloque sur « La norme et ses infractions en littérature et en linguistique », Université Western Ontario.
- Hiver 2008 : Animateur à la journée d'orientation au Département d'Études françaises, Faculté des Arts et Sciences Humaines.

## ADHÉSIONS PROFESSIONNELLES ET ASSOCIATIVES

- 2011 – en cours : Membre du CCRL (Centre Communautaire Régional de London) – organisme francophone.
- 2009 – en cours : Membre du Conseil d'Administration du Regroupement Multiculturel Francophone de London.
- 2008– en cours Membre du GRELCEF (Groupe de recherche et d'enseignement sur les littératures et civilisations des espaces francophones). Université Western Ontario.
- 2007– en cours : Membre de l'APFUCC (Association des professeurs de français des Universités et Collèges canadiens).

**PRIX ET BOURSES**

- 2009 – 2010 : Bourse de travail PSAC/UWO.
- 2006 – 2010 : Western Graduate Research Scholarship (UWO).
- 2006 – 2007 : Bourse d'excellence (Département d'Études françaises, UWO)
- 2004-2006: Allocation d'études de l'État du Sénégal, -Université Paul Valéry- Montpellier III (France).
- 1996- 2000: Bourse de l'État du Sénégal- Catégorie 'Bourse entière',  
-Université Cheikh Anta Diop de Dakar- UCAD (Sénégal)