

Table des matières

Attention : il s'agit du fichier Word tel que livré à l'éditeur. La pagination n'est donc pas celle de l'ouvrage imprimé

Introduction générale	5
Introduction à la collection : Les littératures francophones	5
Un objet problématique	6
Qualité littéraire ou représentativité ?	8
L'a priori linguistique et le comparatisme nécessaire	9
Une écriture de l'entre-deux	11
Une parole collective	13
Organisation de la collection	14
Introduction au volume 1 : le roman	17
Europe :	19
Le roman en Suisse romande	20
La littérature romande de fiction, entre repli identitaire et ouverture cosmopolite	20
L'"helvétisme" et le roman	21
Roman autobiographique, roman d'introspection : les jeux de la fiction	24
L'attachement au "pays"	26
L'invention d'un style spécifique dans le roman	26
Helvetia mediatrix : entre le roman français et le roman allemand	29
Deux siècles de production romanesque en Belgique francophone	33
A l'ombre des modèles français	33
Une autonomisation complexe	35
De décalages en dénégations	37
Vers des formes nouvelles de réappropriation de soi	40
Amérique :	44
Le roman de langue française en Amérique du Nord	45
Un genre suspecté	46
« Maria Chapdelaine »	50
Un nouveau réalisme	53
Du roman canadien-français au roman québécois	57
Les romans québécois récents	60

Les littératures régionales au Canada.....	62
États-Unis	63
Proche et Moyen-Orient :.....	66
Le roman au Proche-Orient	67
Les origines d'une littérature d'expression française au Proche-Orient.....	67
Le roman et les genres de la fiction narrative	68
Roman et identités nationales.....	69
L' "amour de la langue"	71
L'univers référentiel de la fiction réaliste	72
Le récit poétique et l'héritage surréaliste : Georges Henein, Joyce Mansour	77
Edmond Jabès et le "récit" du Livre.....	80
Quel avenir pour le roman de langue française ?	81
Maghreb	84
Le roman maghrébin	85
Quelle origine ? Quelle langue ?.....	85
Une insertion politique complexe	86
Ambiguïtés du genre romanesque	87
Le roman algérien.....	89
Quelles origines ?.....	89
Décrire.....	91
Nedjma	94
Double culture et engagement.....	95
L'Indépendance et sa stupeur.....	97
Pouvoirs et dérision de la parole	101
L'écriture comme projet.....	103
Un réel têtu et cruel	105
Le Roman marocain de langue française	109
De l'Exotisme colonial à l'expression identitaire	109
Identité et acculturation.....	110
« Souffles » : violence du texte et subversion formelle.....	111
Le contexte.....	111
Souffles et l'action subversive	112
Souffles et l'écriture narrative.....	114
L'Après Souffles : vers un récit postmoderne.....	117
Les Continueurs de Souffles.....	118
La revendication des femmes	119
Vers un récit postmoderne.....	120
Pour ne pas conclure	122
TUNISIE	122
La génération des années 50 : Albert Memmi.....	123
Depuis la fin des années soixante-dix	126
Afrique :	132

Le roman africain d'expression française	133
Permanence du récit oral	134
Dans le sillage du roman colonial	135
Les romans de dénonciation	139
Les romans de combat	142
Deux romans discordants à l'heure des indépendances	143
Des romanciers responsables	144
L'inscription prospective de la tradition orale	146
Eloge de l'irresponsabilité romanesque	147
Roman et écriture du destin	149
Persistance et renouveau du roman de contestation	150
Le roman familial	152
Le roman entre mythe et philosophie	153
Écrire les dictatures	154
Les romans de l'anomie	157
Les romans de la révolte solitaire	158
La montée des marginaux	159
Vers une écriture polyphonique	160
L'histoire revisitée	162
La trajectoire picaresque	165
Raconter pour exister comme sujet	166
Caraïbe :	169
Le roman caribéen d'expression française	170
Le roman beke ou la stratégie exotico-romantique	171
Roman haïtien entre histoire et politique	172
Le roman de mœurs créole et la question mulâtre	172
Le roman de mœurs populaire	174
Le réalisme social haïtien	175
L'appel au réalisme merveilleux	176
Le roman anticolonialiste	178
Itinéraire romanesque vers la folie	180
L'illusoire recours africain	181
La nécessaire quête d'un passé	182
Vers un nouveau rapport au temps	183
Une poétique de l'errance et de l'exil	185
Puissance de la fable	187
Rumeurs publiques et écriture romanesque	189
Vers un roman créole	190
Océan indien	193
Littératures francophones de l'Océan Indien (romans et nouvelles)	194
L'île Maurice	196
La Réunion	199

Madagascar	203
Bibliographie.....	207
Amérique : Québec.....	207
Maroc	210
LE ROMAN AFRICAIN	213
Textes Littéraires:.....	214
BIBLIOGRAPHIE SUR LES CARAÏBES.....	222
Notices biographiques.....	229
Maroc :	229
Notices et ouvrages critiques sur les romanciers africains	230
Notice et ouvrages critiques sur les romanciers caribéens	231

Introduction générale

Introduction à la collection : Les littératures francophones

Les travaux sur les littératures francophones n'ont pas toujours bonne presse dans le milieu universitaire français, alors même que de plus en plus d'universités étrangères privilégient les littératures francophones, plus en phase avec l'actualité politique mondiale. Le soupçon des universités françaises, qui a longtemps porté sur la valeur des textes eux-mêmes, porte à présent sur la validité de ce regroupement particulier d'oeuvres venues d'horizons si différents et dont le seul point commun serait l'usage du français. Les fils qui relient la catégorie « littérature francophone » aux grandes manoeuvres géopolitiques de la « Francophonie institutionnelle » seraient trop visibles pour que la noble tradition universitaire accueille sans scepticisme ce nouveau venu. Les universitaires travaillant dans ce domaine sont ainsi perçus parfois comme les ouvriers d'une politique de la Francophonie se jouant dans les arcanes du pouvoir, dont l'Université cependant est exclue le plus souvent.

Parmi ceux qui étudient ces littératures eux-mêmes, de nombreux chercheurs sont réticents à voir leurs travaux mis au service d'une stratégie visant à accroître le rayonnement de la langue française dans le monde et restent convaincus que la littérature a mieux à faire que de servir les enjeux de pouvoir (y compris de pouvoir linguistique). Il ne s'agit pas de jouer aux « belles âmes », mais d'une part de rejoindre des créateurs depuis longtemps engagés dans un combat contre les pouvoirs et d'autre part de renouer avec l'autonomie de la recherche universitaire, condition nécessaire à sa crédibilité.

Enfin, on sait que l'Université aime classer : réclamée depuis longtemps, la pluridisciplinarité n'y a encore fait qu'une timide apparition dans les études littéraires. De quelle discipline, se demande-t-elle dès lors, dépendent ces littératures ? Est-ce de la littérature française ? Est-ce de la linguistique ? Est-ce du comparatisme ? Est-ce de l'étude des langues, ou encore de l'anthropologie ? Hésitation compréhensible devant tout objet dont les contours ne sont pas encore nettement définis, à supposer qu'ils puissent l'être un jour. Hésitation qui nous mène en tout cas à commencer par nous interroger sur les limites d'une définition de l'objet : littérature, ou littératures francophone(s).

L'un des objectifs de la collection de trois ouvrages que nous inaugurons ici sur les littératures francophones, déjà présentées avant nous par plusieurs manuels ou anthologies (Voir la bibliographie), sera donc une sorte de mise en perspective universitaire d'un domaine littéraire jusqu'ici souvent

considéré comme marginal, ou réservé à des jeux politiques dans lesquels l'université française n'a jamais eu ni revendiqué sa place naturelle.

Un objet problématique

La catégorie « littérature francophone » est-elle viable ? Dans quelle mesure peut-elle servir de sujet à une recherche universitaire autonome ? La question est centrale. Si nous partons d'une définition en extension de cette littérature nous rencontrons deux critères : un critère linguistique (usage de la langue française) et un critère territorial (auteurs non français). Le couplage de ces deux critères en fait une catégorie très particulière. La littérature française par exemple ne retient que le critère territorial et intègre les textes en bas latin, picard, occitan... La double caractérisation de la littérature francophone l'enferme dans une logique d'exclusion qui dresse des cloisons de tous côtés. On traitera des littératures africaines mais en prenant bien soin d'exclure les textes écrits en arabe, en lingala, en wolof..., la littérature belge sera amputée des textes en flamand, la littérature québécoise des textes en anglais voire en joual, la littérature caribéenne ne sera ni créole, ni anglophone, ni hispanophone. Et diviser des pays comme la Suisse ou la Belgique en plusieurs aires linguistiques posées comme absolus culturels n'est-il pas nier cette autre identité, suisse ou belge celle-là, dont se réclament aussi beaucoup d'écrivains romands ou wallons ?

Une des conséquences de cette double logique d'exclusion est que les définitions souvent pratiquées des littératures à partir de ce qu'on appelle commodément des « aires linguistiques » vont se révéler ici plus inopérantes encore qu'elles le sont ailleurs. On peut fort bien lire et étudier la littérature « francophone » d'Afrique du Nord, par exemple, en ignorant l'arabe littéraire, qui est pourtant la langue de référence de cet espace, celle à partir de laquelle il est en tout cas défini dans cette logique d'« aires linguistiques », qui n'exclut d'ailleurs pas seulement le français ici, mais aussi le berbère ou l'arabe dialectal. Pourtant les « comparatistes » institutionnels s'étonneront qu'on puisse aborder ces textes écrits en français sans partir d'une connaissance de la langue arabe, que bien des écrivains concernés ne pratiquent qu'oralement et refusent même souvent comme cible de traduction de leurs textes : on se souvient des diatribes de Kateb Yacine contre les traductions de ses oeuvres en arabe littéraire, alors même qu'il cherchait à promouvoir un théâtre populaire en langue parlée.

Mais la réception universitaire la plus pratiquée encore ne considère le plus souvent les « aires culturelles » que sous l'optique de la langue, et valorisera davantage dans ces espaces les textes écrits dans leur langue officielle que ceux dont la langue consacre une sorte de marginalité par rapport à la norme. Marge pourtant plus signifiante, souvent, du point de vue du fonctionnement littéraire en sa complexité, mais aussi parfois de celui de la réalité culturelle qui lui sert de référent. Louis-Jean Calvet n'écrit-il pas avec raison qu'« il n'existe pas de pays monolingue » ?¹ Ceci est particulièrement vrai pour les littératures dites « francophones », qui le plus souvent se développent dans des contextes plurilinguistiques, que la communauté d'origine des écrivains soit ou non francophone. La logique d'« aires linguistiques » pratiquée encore majoritairement par la tradition comparatiste française ne peut-elle pas se réduire à affirmer que ces « aires » sont davantage de la compétence du linguiste que du littéraire, et donc à nier le comparatisme comme discipline ? Dominique Combe résume fort justement cet aspect du problème dans la formule : « Le problème des littératures francophones, c'est d'être écrites en français »².

Un autre cloisonnement pervers, que néanmoins nous reproduirons en partie, pour des raisons de commodité qu'on évoquera plus loin, exclut de toute cette littérature en français la littérature française elle-même. La définition la plus courante de la littérature francophone spécifie en effet « littérature de langue française écrite par des écrivains non-français ». Mais cette définition apparemment simple va se révéler peu opérante à l'usage, dans la mesure, par exemple, où beaucoup de ces écrivains, du fait de situations historiques complexes, vivent à Paris, ont souvent adopté la nationalité française, tout en se réclamant d'un pays d'origine avec lequel ils n'ont pas rompu et dont ils continuent à se réclamer. C'est le cas de nombreux écrivains et intellectuels maghrébins. Inversement, cette exclusion élimine

¹ Calvet, Louis-Jean, *La Guerre des langues*. Paris, Payot, 1987, p. 32.

² Combe, Dominique, *Poétiques francophones*. Paris, Hachette, 1995, p. 4.

également tous les écrivains francophones que la littérature française a assimilés, comme le belge Henri Michaux, le suisse Blaise Cendrars, ou encore Tzara, Jaccottet et beaucoup d'autres. Ou les non-francophones qui ont choisi le français comme langue d'expression, comme Beckett ou Julien Green.

Surtout, cette définition trop simple va désigner implicitement à la littérature francophone un centre, non pas absent, mais innommable. L'exclusion de la littérature « française » du champ de la littérature « francophone », va donner à cette dernière un centre de gravité absent, ou en tout cas indicible, alors même qu'il en est au moins une référence quasi-constante. On sera donc face à un nouveau paradoxe : c'est en quelque sorte l'absence proclamée de ce centre, qui va le créer comme tel. 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, contrairement à toute logique « positive ». Autour de cette case vide va se redistribuer toute la littérature francophone en une périphérie autour d'un centre de gravité créé par cette absence.

Si à partir de cette définition nous nous penchons sur le contenu de cet espace littéraire nous avons toutes les chances de nous retrouver face à ce que Salman Rushdie a vu dans la littérature du Commonwealth : une chimère à la tête de lion, au corps de bouc et à la queue de serpent ³. L'existence artificielle de ce monstre composite provoque au moins deux effets pervers qui correspondent à la double caractérisation de cette littérature. D'une part la logique territoriale autorise la pratique des quotas qui risque de promouvoir des textes médiocres sous l'argument littérairement suspect de représentation nationale, d'autre part la logique linguistique tend à détourner l'attention sur ce qui se passe vraiment dans ces régions de création plurilingues, en ramenant tout à la question de la langue française. Dans les deux cas de figure, la nécessaire rigueur d'un travail universitaire autonome risque d'être gauchie par l'objet d'étude.

Mais ne peut-on pas dire aussi que la notion même de littérature est en opposition avec celle de territoire, politique ou linguistique, et qu'en tentant ici de définir ce qu'est l'espace littéraire francophone, nous allons à l'encontre de ce que pourrait être l'intérêt majeur de ce concept : celui de déterritorialisation ? On n'est pas loin ici, bien sûr, des réflexions bien connues de Gilles Deleuze sur Kafka et la littérature « mineure ». Dès qu'il y a littérature, il y a quelque part aussi désappartenance, déterritorialisation. Pourquoi élaborerions-nous pour la Francophonie des modèles de description archaïques des littératures en tant qu'ensembles cohérents et localisés, que la non-définition du concept de littérature francophone, ou son irréductibilité à une définition satisfaisante, va précisément nous aider à saper un peu plus qu'ils ne le sont déjà ?

Les littératures francophones (pluriel que nous préférons donc au singulier qui pose comme évident un concept dont l'intérêt théorique réside en sa non-évidence) sont toutes pour nous des littératures « mineures », au sens certes où elles se servent d'une langue dont l'histoire s'est faite essentiellement ailleurs et qui leur permet une visibilité plus grande que ne l'aurait fait la langue vernaculaire, maternelle ou territoriale. Mais surtout parce que ce sont des littératures, au sens plein du terme. Car il est de la nature du langage littéraire d'être mineur. La littérature quelle qu'elle soit est depuis la fin du XIX^e siècle en rupture avec le discours social dominant, avec la norme d'un discours social, dont la nature affirmative dessine les contours d'une langue majeure. « Langue majeure » est entendu ici indépendamment de la définition habituelle de la langue : le concept est valable dans toute société industrielle ou postindustrielle. La littérature s'inscrit face à la norme sociale de la langue « majeure » dans un rapport de questionnement, de doute, de césure qui tantôt dessine une marginalité radicale, tantôt oblige la langue « majeure » à progresser. Une littérature francophone est donc mineure, non pas parce qu'elle peut être considérée comme dépaysée, délocalisée, déterritorialisée dans une langue dont le centre est ailleurs, ou absent, mais parce qu'elle est littérature, ce que précisément des habitudes de lecture bien souvent lui refusent.

³ Salman Rushdie a recours à cet image de la chimère pour caractériser la littérature de Commonwealth dans un article intitulé « La littérature du Commonwealth n'existe pas » in *Patries imaginaires*, Paris, Bourgois, coll. 10/18, 1993, pp.77-87.

Qualité littéraire ou représentativité ?

Du fait de la création relativement récente, pour certaines, des états dont elles se réclament, et surtout du fait de la reconnaissance tardive, et souvent non encore achevée, de ces nouveaux espaces comme susceptibles de produire une littérature, les littératures francophones sont encore fréquemment considérées comme « émergentes », avec tout ce que ce mot peut comporter de paternalisme.

Pour les littératures francophones européennes, en Suisse ou en Belgique, la dynamique est double et contradictoire. Personne ne pense plus, par exemple, au fait que Jean-Jacques Rousseau ait été citoyen de Genève : est-ce parce que son apport à la littérature « française », ou même universelle, est trop important ? On pourrait dire la même chose pour Émile Verhaeren ou Maurice Maeterlinck en Belgique : nos manuels de littérature nous ont habitués à les considérer comme partie intégrante de la littérature française. Il en est d'ailleurs de même pour des écrivains issus de pays non-francophones et ayant choisi d'écrire en français, comme l'irlandais Samuel Beckett ou l'américain Julien Green, déjà signalés plus haut. Par contre des oeuvres aussi importantes que celles de Ramuz ou de Charles De Coster sont souvent mises à distance au nom d'un régionalisme qui les empêcherait d'accéder à l'Universel. Et par ailleurs le discours belge sur la littérature francophone est souvent un discours auto-dévaluateur, comme le montre Marc Quaghebeur dans ce volume, ou bien au contraire revendicatif ou déçu, se plaignant du monopole parisien de la reconnaissance littéraire. Il en est un peu de même au Québec, même si la dépendance par rapport au « Centre » parisien s'y est nettement atténuée, et parfois même inversée depuis quelques années. Pour bien des lecteurs français cependant, *Maria Chapdelaine* reste encore souvent la référence littéraire québécoise majeure, et parfois unique.

S'installe de ce fait une sorte de dialogue, conscient ou non, entre le « régional » que ces littératures partagent avec le roman rustique français, et l'« universel » supposé d'une littérarité dont le « centre » serait Paris. On retrouve ici une problématique qu'évoquaient déjà George Sand, et avant elle Rousseau lui-même. L'opposition entre le « régional » ou le « populaire » d'une part, et l'« universel » d'autre part, y recoupe d'ailleurs aussi celle entre l'urbain et le rural. Le « roman rustique » est ainsi devenu une catégorie littéraire qui n'intéresse souvent le lecteur que si une relative maladresse du style en authentifie l'espace d'origine. Et tant pis alors si des écrivains comme Giono et tant d'autres s'avèrent être de « grands » écrivains : ne sont-ils pas l'exception qui confirme cet implicite, en lui conférant une sorte de respectabilité ?

Pour les littératures émergeant dans des pays anciennement colonisés par la France, cet a priori de non-littérarité est aggravé, d'abord, par le fait qu'il s'agit de littératures beaucoup plus récentes que celles qu'on vient d'évoquer. Toute littérature se légitime le plus souvent comme telle à partir de la visibilité de son « histoire littéraire », de sa mémoire littéraire. Et de fait cette mémoire, que partagent les textes et leurs lecteurs, est essentielle pour que s'établisse tout un jeu de références intertextuelles implicites sur quoi repose bien souvent la richesse des oeuvres. Certes, les littératures francophones européennes et américaines ont elles aussi une histoire littéraire relativement courte, ce qui participe à leur caractère « excentré ». Mais cette histoire est bien plus importante que celle de littératures nées ou perçues comme telles en même temps que le processus de décolonisation qui caractérise le dernier demi-siècle seulement.

De plus le lien de ces littératures avec le mouvement de la décolonisation va rendre leur perception bien plus dépendante, directement, du politique. La lecture de la littérature québécoise est certes rattachée plus que celle des littératures suisse et belge à certains faits politiques précis, et au Québec comme en Belgique il y a un militantisme francophone. Mais dans les pays anciennement colonisés par la France, la naissance et le développement des littératures qui nous intéressent ici sont directement liés aux principales époques de la décolonisation. Ainsi l'écrivain et critique marocain Abdelkebir Khatibi a-t-il pu montrer que l'intérêt du public international pour la littérature maghrébine de langue française, grâce auquel cette littérature avait pu émerger dans les années cinquante, était en partie celui de militants anticolonialistes européens désireux d'opposer au discours d'hégémonie coloniale la preuve de l'existence d'une culture colonisée. Au Québec et en Belgique, cette attente militante d'une littérature nationale francophone s'est développée à l'intérieur du pays avant de trouver des échos ailleurs. Au Maghreb et principalement en Algérie, à une époque où leurs textes n'étaient guère diffusés sur place, les premiers écrivains francophones reconnus comme maghrébins répondaient à la

solidarité politique d'intellectuels français avec les nationalistes, et rencontrent actuellement encore, parfois, un accueil mitigé de la part de certains de leurs compatriotes. La production de textes littéraires maghrébins a donc commencé à baisser deux ans après l'indépendance de l'Algérie (1962), puisqu'en toute logique, l'arabisation étant une des revendications du nationalisme, une littérature de langue arabe aurait dû alors les remplacer. Mais elle a très vite repris, à un rythme beaucoup plus important, à partir de 1969, à la faveur de la désillusion des militants des deux rives de la Méditerranée face aux nouveaux états indépendants, au point de devenir souvent une sorte de symbole de contestation. Et depuis, le nombre et la diversité de ces productions n'ont cessé d'augmenter, dépassant par ailleurs de loin la dynamique de contestation qui leur avait donné une impulsion décisive il y a vingt ans. §

Dans les deux cas ce lien avec une actualité politique dont dépendait parfois l'existence même des premiers textes ne pouvait qu'en altérer la lecture, chez ceux-là même, parmi les lecteurs, qui les réclamaient. Car ces lecteurs le plus souvent militants attendaient de ces textes un appui à leur action politique, ou plus simplement une justification de leur sympathie. Or ce regard de sympathie jeté a priori sur ces littératures « émergentes » sera peu exigeant quant à la qualité littéraire des textes, considérant que l'essentiel est qu'ils existent, et que leur contenu thématique soit porté au grand jour. Ce qui fait que les mêmes lecteurs, intellectuels pour la plupart, qui sauront apprécier ou déprécier la qualité littéraire d'un texte français, ne se poseront tout simplement pas cette question pour les littératures « émergentes » que sont le plus souvent les littératures francophones, particulièrement lorsqu'elles sont issues de pays anciennement colonisées par la France. Il y a certes moins de paternalisme littéraire pour ce qui est des textes contestataires surgis au Maghreb et en Afrique dans les années soixante-dix, puisque leurs lecteurs en sont bien plus souvent les anciens colonisés ou leurs enfants, mais la non-reconnaissance du fait littéraire est la même : dans les deux cas le texte est perçu comme un témoignage, et non pas comme une œuvre littéraire.

Il est même une lecture idéologique plus pernicieuse parfois, chez des « littéraires » très familiarisés avec ces domaines, dans certaines universités « tiers-mondistes » : elle consiste à partir d'observations parfaitement littéraires, comme par exemple l'étude des allocutaires implicites de certains textes, pour en déduire le degré d'« assimilation » ou non de ces textes au système colonial dominant à l'époque, et les frapper dès lors d'un anathème plus négateur encore de la littérarité des textes. Le procédé revient bien si l'on n'y prend garde à nier la littérarité au nom de l'idéologie, à refuser de lire les textes comme des textes.

Dans tous les cas il s'agit bien de la difficulté de reconnaître et de concevoir des ensembles littéraires ailleurs que dans des espaces traditionnellement considérés comme producteurs, non seulement de littérature, mais de littérarité. Dimension essentielle du fonctionnement littéraire, la mémoire joue ici un rôle fondamental dans la consécration d'une littérature en tant que telle, puisque 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 il établit ainsi une sorte de complicité autour d'une mémoire littéraire commune. Dans le cas des littératures traditionnellement considérées comme « majeures », cette complicité relève alors de l'évidence. Pour les littératures émergentes, les textes préexistants, par définition, manquent. Du moins dans l'acception consacrée de textes de référence issus du même espace culturel, dont l'accumulation séculaire produit habituellement un espace littéraire. Les littératures qui nous occupent ici sont comme les littératures « majeures » en dialogue avec des textes issus de multiples horizons littéraires. Mais elles apportent de plus une mémoire locale non-consacrée littérairement parfois, qui leur permet de développer des modalités inédites de surgissement, ou non, d'une dimension littéraire imprévue. C'est probablement là un des aspects par lesquels ces littératures bousculent souvent nos habitudes de description des textes littéraires, et nous obligent de ce fait à une nouvelle définition de ce qu'est, à proprement parler, la littérature.

L'a priori linguistique et le comparatisme nécessaire

L'enjeu pour les universitaires est en partie de montrer que les littératures francophones forment un objet d'étude consistant et non une « chimère ». Divers grands chantiers théoriques ont été ouverts

pour donner une consistance interne à cette catégorie. Tous ont en commun de passer par un questionnement sur la langue.

Le premier chantier a été ouvert au XVII^e siècle et exploité plus tard par Rivarol dans son *Discours sur l'universalité de la langue française* (1783). À l'âge classique s'est créé l'imaginaire d'une langue française consacrée à l'expression claire de la raison et vecteur d'universel. La *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* ne se conçoit bien qu'en français. Les écrivains étrangers ayant recours au français se verraient plongés dans un bain rationnel et humaniste. Leur écriture se mettrait au service de la propagation d'un message universel de libération de l'humanité. Choix d'une langue-vecteur. Si cet imaginaire de la langue française a pu servir de terreau à une théorisation de la littérature francophone, il est clair qu'il s'agit désormais d'un combat d'arrière-garde même s'il en reste quelques traces dans la rhétorique diplomatique, et dans la perception du phénomène francophone là où le discours sur la francophonie rencontre l'histoire ou la politique. C'est le cas dans les pays anciennement colonisés par la France. C'est le cas aussi de pays comme le Canada ou la Belgique dont une partie des conflits politiques internes se cristallisent parfois, à tort ou à raison, sur des clivages linguistiques.

Plus actuelle est l'approche linguistique qui prend la langue pour objet d'étude et observe les effets de la transplantation du français hors de l'hexagone. Le point commun de toutes les littératures francophones serait d'utiliser un français évidé de ses connotations hexagonales et chargé de connotations nouvelles propres au milieu d'implantation. Double mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation de la langue. Les écrivains francophones seraient tous engagés dans un travail de réécriture du français avec comme socle commun une langue réduite à l'état d'outil dénotatif. On pourra dans cette perspective parler d'appropriation, voire d'« indigénisation »⁴, de la langue française. Tout laisse penser que ce chantier s'est ouvert contre l'imaginaire universaliste de la langue française et dans la mouvance multiculturaliste et communautariste née dans les années 60. Dans cette nouvelle optique, le fil qui relierait les littératures africaine, caribéenne, québécoise ou belge francophones aurait la minceur d'une langue-outil purement dénotative, lien dont seuls les linguistes seraient aptes à rendre compte. D'un point de vue strictement littéraire, la littérature francophone apparaît comme une chimère composite et les attaques les plus violentes contre la francophonie viendront de ce camp-là.

On a connu jusqu'à une époque récente les conséquences d'une telle approche linguistique dans la politique de coopération culturelle menée par la France dans ses anciennes colonies, où sévit par ailleurs un discours identitaire monolingue dont on n'a pas fini de dénoncer les ravages : la langue de l'ancien colon que cette politique a toujours pour tâche de promouvoir, devenait soudain honteuse de sa mémoire, et la littérature en fut bannie en tant que telle, limitée au rôle de pourvoyeuse d'extraits interchangeable prétextes à une pédagogie purement instrumentale. Une telle attitude suicidaire est heureusement en train de céder le pas depuis quelques années. Quelle qu'en ait été cependant l'erreur politique, ce qui nous intéresse ici est bien l'erreur théorique grave sur laquelle elle repose, de la part de linguistes, dans leur perception de ce qu'est une langue.

Le chantier théorique ouvert le plus récemment prend acte de l'environnement plurilinguistique dans lequel sont plongés tous les écrivains francophones (mais sont-ils les seuls dans cette situation ?) pour en faire le principal critère de différenciation par rapport aux écrivains français, supposés profondément monolingues. Rares sont les tables-rondes d'écrivains où ne se pose pas la question du choix de la langue ou du rapport aux diverses langues disponibles. Les écrivains francophones vivraient tous un drame linguistique intime associant étroitement l'écriture à la question du choix (ou du refus du choix). La pente naturelle serait alors à l'introspection, à l'intimisation d'une écriture obsédée par son rapport à une langue maternelle ou paternelle, mais d'une façon ou d'une autre prise dans une problématique oedipienne.

Une langue-vecteur, une langue-outil, une langue-choix, tels sont les trois grands chantiers théoriques axés sur la langue qui se sont ouverts pour tenter de donner consistance à la notion de littérature francophone. Dans tous les cas le littéraire y est rabattu sur le linguistique : il fallait bien

⁴ Le terme apparaît dans le titre éclairant de l'ouvrage de Chantal Zabus : *The African Palimpsest, Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam/Atlanta, 1991.

semble-t-il partir de la langue française pour trouver un point commun à cette mosaïque littéraire. L'écueil est que le fait littéraire ne peut être totalement appréhendé par les linguistes, fussent-ils psycholinguistes ou sociolinguistes. Leurs travaux, au demeurant indispensables, s'arrêtent au seuil de la création littéraire qu'ils ne peuvent interpréter autrement qu'en termes d'inventivité verbale. A la dualité linguistique langue/parole il nous faut substituer la dualité littéraire image/voix si l'on veut rendre compte des convergences créatives de l'espace francophone. Non plus une approche qui rabat le fait littéraire francophone sur la francophonie et ses enjeux, mais une approche qui rende compte de la puissance visionnaire de cette littérature dont le combat déborde de tous côtés les seules questions de langue.

Notons que parmi ces trois approches linguistiques de la Francophonie, seule la première, la plus ancienne, table sur une spécificité supposée de la langue française. Si l'on prenait pour argent comptant cette représentation fantasmagorique du français, la consistance de la littérature francophone serait assurée. L'obstacle est que cet imaginaire étant rejeté par la grande majorité des écrivains contemporains, force est de se tourner vers les deux autres options. Or celles-ci sont applicables à toutes les littératures en langues exportées. Le portugais a été transplanté au Brésil et l'anglais en Inde. Ainsi les langues transplantées recouvrent ou côtoient beaucoup d'autres langues sur ces nouveaux territoires. La littérature francophone s'inscrirait alors dans un réseau beaucoup plus large qui comprendrait la littérature du Commonwealth, la littérature latino-américaine (hispanophone et lusophone), la littérature lusophone africaine.

On sait que le débat sur la Francophonie qui nous préoccupe ici apparaît souvent comme bien exotique à des non-francophones pour qui le recours à l'anglais est un geste naturel dans un contexte international. La francophonie et l'arabophonie sont probablement les espaces culturels où la question de la langue revêt l'aspect le plus idéologique, et ceux en tout cas où elle est le plus l'objet de programmes politiques d'Etats. Ainsi par exemple à l'époque où la littérature disparaissait des programmes d'enseignement du français subventionnés par la France, la question n'était même pas posée pour l'enseignement de l'anglais dans ces mêmes pays. Perçue d'emblée, et de manière tout aussi erronée, comme idéologiquement neutre, la langue anglaise pouvait en toute impunité rester indissociable de la littérature qui en fait la fierté. La langue n'y étant pas perçue (même si elle l'est) comme un enjeu politique, le faux problème, idéologique, de l'enseignement ou non de la littérature ne s'y posait tout simplement pas. Il est donc temps, nous semble-t-il, de sortir d'un débat idéologique très narcissique sur la langue dans le champ clos de la « Francophonie », pour nous ouvrir à une lecture comparative (et comparatiste) de la problématique de toutes les littératures en langues exportées.

Temps de découvrir que ce décentrement qu'on a mis en évidence dans le concept de Francophonie tel que nous l'entendons, fait de sa lecture une démarche qui ne peut être que comparatiste, dans tous les sens de ce terme en littérature : aussi bien confrontation de littératures de langues différentes, que mise en écho de langages différents comme de pratiques « majeures » ou « mineures » au sein d'une même « langue ». C'est peut-être grâce à cette approche comparatiste au sens large qu'on arrivera à dégager quelques caractéristiques qui sans avoir prétention à l'exhaustivité peuvent peut-être s'appliquer davantage à ces littératures qu'on a qualifiées de « décentrées », quelle que soit leur langue, qu'aux littératures plus traditionnellement reconnues comme telles.

Une écriture de l'entre-deux

Appréhender la langue française comme un simple outil que l'on transplante d'un milieu à un autre nous interdirait entre autres de penser une littérature qui accepte l'entre-deux, qui en fait le lieu instable d'une écriture en devenir. Il nous semble que la littérature francophone est bien davantage aux prises avec la question du devenir qu'avec celle de l'identité, même si le thème de l'identité y est récurrent. L'immense écho du réalisme merveilleux, par exemple, y est symptomatique de cette rébellion contre les grandes frontières à visées identitaires : il s'agit de renvoyer dos à dos l'imaginaire et le réel pour écrire dans un entre-deux à partir duquel toutes ces catégories s'effondrent.

D'où l'importance de la métamorphose, véritable principe d'écriture, machine de guerre rhétorique conçue en réponse à la question terroriste par excellence : « Qui es-tu ? », si rapidement intériorisée en

« Qui suis-je ? ». Déjouer les contrôles d'identité, inscrire les personnages dans des espaces mouvants qui les font douter d'eux-même avant de les faire passer ailleurs. La littérature francophone ouvre des espaces de « passage » où le sujet oublie d'où il vient et où il va, pour mieux épouser un réel concret, qui ignore toute forme de frontière, de classification en genres ou en espèces. Une littérature qui ne connaît ni hommes, ni arbres, mais qui croit plus que toute autre aux « hommes-arbres ».

De l'entre-deux à la marge il n'y a qu'un pas, et l'on peut constater ainsi que, du fait de leur statut « non-canonique », les littératures francophones font également bon ménage avec la plupart des expressions nouvelles que secrète la modernité, et dont le statut, comme le leur, reste problématique. Un des lieux privilégiés de la francophonie, par exemple, est le festival de Limoges, qui présente tous les ans au public européen des formes d'expression théâtrales nouvelles. Formes souvent très nourries par la tradition orale de leurs pays d'origine, qui font résonner en France une sorte d'étrangeté présente, laquelle dépasse très vite le carcan exotique pour devenir une des sources de renouvellement importantes de la recherche théâtrale mondiale. Or, cet impact du théâtre sur la perception européenne de la littérature francophone permet aussi d'y relativiser la position dominante du genre romanesque, ou encore de pervertir ce genre européen ou américain par nature qu'est le roman, grâce à l'écho de formes autres, qu'elles soient traditionnelles ou nouvelles.

D'autres expressions à la définition problématique, même si elles ne sont pas propres à l'espace littéraire francophone, y trouvent néanmoins une résonance privilégiée. C'est le cas par exemple de ce qu'on a appelé la littérature féminine, et qui nous intéresse ici précisément parce que sa définition ne fait pas l'unanimité. Certains « aires » littéraires francophones comportent un nombre plus important qu'ailleurs de femmes écrivains (on a forgé à ce propos des mots barbares comme « écrivaines »...). C'est le cas, nous montre ici Dominique Combe, pour la Suisse, dont la naissance au roman passe plus que pour d'autres pays européens au XVIII^e siècle par cette forme souvent féminine qu'est le roman épistolaire. En Amérique aussi, l'écriture féminine prolifère, servie semble-t-il par une dynamique des « minorités » (mais les femmes sont-elles une minorité ?) plus prégnante qu'ailleurs. Ainsi Jacques Cotnam montre-t-il que sur ce continent elle est encore plus importante chez les franco-américains que chez les québécois. Certes, du fait de différences de civilisation qu'il est inutile de préciser, il y a moins de femmes-écrivains au Maghreb ou en Afrique qu'en Suisse ou qu'au Québec, mais leur multiplication soudaine dans ces espaces depuis moins de dix ans ne laisse pas d'interroger. Des trois pays du Maghreb la Tunisie, majoritairement arabophone en littérature, était traditionnellement le pays comportant le plus de femmes écrivains au Maghreb. Mais il semble qu'en Algérie la situation tragique qu'elles connaissent depuis quelques années et l'extrême violence dans laquelle elles vivent ait poussé depuis deux ou trois ans un nombre grandissant de femmes à écrire.

Autre écriture « minoritaire » et problématique : celle des émigrations-immigrations, à travers lesquelles se pose le mieux le problème de la « territorialisation » ou de la « déterritorialisation ». Cette littérature est par excellence la littérature de l'entre-deux, puisque même si ses lecteurs cherchent le plus souvent à l'appréhender à partir de ce qu'ils appellent un peu vite sa « culture d'origine », elle est devenue souvent un élément essentiel de ce qu'on appelle tout aussi vite sa « culture d'accueil », dont elle focalise le métissage occulté. Dès lors l'« entre-deux » deviendra ici une dynamique, dont certains tenteront de se défendre : il ne s'agit plus d'un espace que des définitions identitaires pressées tentaient d'ignorer, mais d'une expression dont l'existence même corrompt les définitions identitaires trop stables, en soulignant la vérité angoissante de la mobilité essentielle de toutes les identités. Plus qu'une « aire » culturelle, la francophonie est donc, semble-t-il, une question à l'identité.

Dans la même optique on pourra s'interroger, dans le troisième volume du présent ensemble, sur l'importance du genre autobiographique dès les débuts de cette littérature. Là encore le grand initiateur fut Jean-Jacques Rousseau, même si l'autobiographie dans *Les Confessions* n'a sans doute pas la même signification que dans les textes autobiographiques comme *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun avec lesquels commencent le plus souvent les expressions littéraires des pays anciennement colonisés. Car il y a par exemple un paradoxe de l'autobiographie en pays musulman, où parler de soi est une entorse aux pesantes bienséances collectives, et où l'autobiographie sera de ce fait davantage à son aise dans la marginalité relative d'une littérature francophone qu'elle ne le serait dans une littérature de langue arabe, d'où elle n'est pas absente cependant. Mais dans ces contextes politiques

l'autobiographie, on le verra, sera moins une affirmation de l'individu comme chez Rousseau, qu'une sorte d'écriture-manifeste collective.

Une parole collective

La frontière entre l'intérieur et l'extérieur est elle aussi remise en question par des littératures qui souvent ne conçoivent pas l'intimité privée comme déconnectée des grands enjeux politiques. L'intimité personnelle ou familiale y est fréquemment publique. L'autobiographie d'un individu peut ainsi y être lue le plus souvent comme celle d'un groupe. L'individu qui se raconte narre à travers sa propre biographie celle du groupe qu'il représente face aux lecteurs, et le choix de l'autobiographie n'est dans ce cas qu'une manière de rendre plus « authentique », pour le lecteur, son témoignage sur sa communauté. On pourra donc s'interroger sur la dimension proprement autobiographique de certains textes qui se présentent comme tels dans des sociétés où parler de soi est parfois prohibé par la norme sociale, ou du moins beaucoup moins naturel que dans des sociétés connaissant la tradition chrétienne de la confession. Récurrente dans les premiers textes de la plupart de ces littératures, l'autobiographie y semble bien être plutôt un des modes performatifs d'affirmation d'un nouvel espace littéraire et culturel, qu'une véritable écriture personnelle. Elle n'acquerra cette dimension que dans des textes tardifs d'écrivains bien reconnus, comme dans *Neiges de marbre* (1990) de Mohammed Dib par exemple. C'est-à-dire une fois que par l'autorité qui est devenue la leur les plus grands écrivains seulement dépassent cette dimension de parole collective propre aux littératures émergentes.

La question du choix personnel de la langue n'est ainsi que la variante intimiste d'un problème babélien beaucoup plus large qui met en jeu les foules et leur rumeur polyphonique. Non des auteurs qui choisissent la langue française dans leur for intérieur (pour des raisons oedipiennes ou éditoriales aussi fastidieuses les unes que les autres), mais des auteurs habités par le tumulte plurilingue et dont l'écriture épouse les lignes de front d'un combat linguistique tous azimuts. L'expérience montre que très rares sont les écrivains francophones qui ont eu conscience d'avoir fait le choix du français. La donnée plurilinguistique ne se résout pas en choix mais en une écriture plurielle volontiers tentée par la polyphonie.

Les foules ou les chœurs seront de ce fait des éléments importants de cette littérature ouverte au collectif, aux multiplicités de toutes sortes. La rumeur publique avec son mode de gestion de la parole à la fois pluriel, décentralisé et dynamique pourra servir de principe narratif à une littérature en quête d'un souffle collectif. La formidable puissance de fabulation de la rumeur pourra être captée par des écritures d'autant plus singulières et inventives qu'elles auront fait de l'espace intime une place ouverte aux quatre vents d'une parole collective. De façon comparable on constate que dans les littératures issues de ce qu'on a appelé la « seconde génération » de l'Immigration, espace littéraire plus « inclassable » encore que ceux auxquels on pense le plus souvent sous l'appellation « littératures francophones », le héros, dans une écriture pourtant assez traditionnelle, est fréquemment un groupe de copains d'« origines » différentes, plutôt qu'un individu comparable à Julien Sorel chez Stendhal par exemple. Et parallèlement ces textes s'inscrivent dans une sorte d'hésitation sur la possibilité même d'une littérature comme exercice solitaire, à côté d'autres genres plus propices à l'expression du collectif, comme le cinéma et surtout la musique, aux multiples variantes groupales dont le rock et le rap sont les plus connues.

Le collectif est aussi une dimension essentielle de la lecture le plus souvent pratiquée de ces littératures francophones, et que nous voudrions relativiser ici. La démarche individuelle de l'écrivain, fondamentale dans la conception occidentale de la littérature, est souvent ignorée par les lecteurs occidentaux lorsqu'ils ont affaire à des littératures non-occidentales ou « périphériques ». On vient de voir que même des textes autobiographiques sont ainsi perçus comme des documents sur une société. Cette lecture collective des littératures francophones est selon Dominique Combe une explication possible de l'exclusion habituelle du champ de la francophonie de grands écrivains comme Beckett, Cioran, Julien Green et bien d'autres. Elle est surtout pour nous une explication de l'embarras fréquent des critiques lorsque les oeuvres des plus grands écrivains francophones deviennent trop personnelles et « atypiques », ce qui est nécessairement le cas lorsque ces écrivains acquièrent une envergure dépassant cette dimension collective. Un des meilleurs exemples en est certainement celui de

Mohammed Dib précisément, qui produit depuis les années soixante-dix une œuvre capitale de notre modernité littéraire mondiale, mais devant laquelle les critiques baissent les bras car elle ne correspond plus à l'image du militant que ses premières oeuvres avaient donnée à cet écrivain dans le début des années cinquante.

Organisation de la collection

Oublier un instant le débat ressassé sur la langue française pour mieux faire apparaître les liens qui unissent les littératures francophones aux littératures placées dans des situations similaires est un des objectifs de cette collection, même si la question de la langue ne pourra y être éludée. Ce glissement vers des questions littéraires qui se posent aussi à des littératures non-francophones est essentiel. A ce prix peut-être la catégorie « littératures francophones » trouvera une consistance qui permettra de dépasser la notion de « littératures périphériques », laquelle ne survit que par ce cloisonnement de littératures qui ont tant de choses en commun. Mises ensemble, ces littératures n'ont plus rien de périphérique, mais forment un immense corps littéraire mondial décentralisé, dont le dynamisme exceptionnel devrait parvenir à faire sauter les différents appareils de contrôle encore en place.

La mise entre parenthèse de la question de la langue dans l'étude des littératures francophones a en outre l'avantage d'ouvrir l'analyse aux dynamiques de création littéraire. Dépasser le matériau linguistique commun pour mieux faire apparaître les points de convergence créatifs. Si la littérature francophone existe, c'est en tant que processus de création et non comme simple catégorie idéologique prédéterminée. Transformer une catégorie figée en mouvance, telle serait selon nous la tâche des universitaires interrogés par le défi que nous lance à tous cet indéterminé qu'est le champ littéraire « francophone ». Cet indéterminé nous amènera peut-être, d'une part à remettre en question de façon radicale la définition linguistique de l'identité, et d'autre part à nous interroger de façon nouvelle sur cette énigme qu'est encore la littérarité. En rompant le lien communément admis entre la possibilité même d'une littérature et les « centres » géographiques ou linguistiques habituels des littératures « reconnues » ou « majeures », il obligera à reposer autrement la question que Sartre posait en termes essentiellement idéologiques : « Qu'est-ce que la littérature ? ».

A l'organisation géographique habituellement pratiquée par la plupart des ouvrages comparables nous ayant précédé (Voir la bibliographie), et que le récent *Poétiques francophones* (1995) de Dominique Combe est un des seuls à dépasser au profit d'une visée littéraire globale, nous avons préféré une organisation privilégiant la dimension littéraire des textes, plutôt que leur approche géopolitique, linguistique ou plus globalement idéologique ou identitaire. C'est pourquoi le genre sera le critère majeur d'organisation de cet ensemble, en ce qu'il est un des lieux principaux de rencontre littéraire de cultures dans le champ multiple qui nous intéresse. Il est en tout cas celui qui nous paraît le plus apte, sans ignorer les habituelles questions identitaires, à les relativiser et à revendiquer la littérature comme objet. Il permettra aussi un comparatisme entre les différentes « aires francophones », déjà amorcé voici longtemps par un fondateur comme Auguste Viatte dans son *Histoire comparée des littératures francophones* (1981), qui se plaçait cependant sur un plan plus thématique. Plus littéraire, notre approche s'interrogera par exemple sur l'importance plus grande de tel genre dans telle aire : pourquoi le roman est-il plus développé, ou en tout cas plus reconnu, au Maghreb qu'au Liban, les deux espaces relevant pourtant d'une même tradition arabe ?

Les genres par lesquels passe l'expression littéraire francophone sont le plus souvent des genres hérités. C'est le cas particulièrement pour le roman, genre qui s'est développé surtout dans les sociétés industrielles, au point d'y devenir le genre dominant et celui en tout cas par lequel passe toute reconnaissance littéraire. Pour les écrivains issus des pays anciennement colonisés par la France, on peut considérer que l'aliénation consécutive à l'utilisation presque obligée de ce genre est au moins aussi importante que celle de la langue. Nous nous risquerons même à dire qu'elle l'est davantage. Mais en même temps le roman est le genre par excellence de la mondialité, ou du plurilinguisme tel que Bakhtine par exemple l'a décrit. Il ne pouvait donc que fasciner ces écrivains du multiple que sont les écrivains « francophones ». Le traitement qu'ils font subir à ce genre sera intéressant à suivre. Les premiers écrivains de chacune des littératures qui nous intéressent ici semblaient d'abord,

conformément à l'attente à laquelle on verra qu'ils répondaient souvent, développer sur leur société d'origine la description réaliste constitutive du genre et qui ne correspond pas forcément à des habitudes littéraires de leur espace culturel de référence. Mais on verra en les relisant avec du recul que déjà ils subvertissaient discrètement ce modèle importé, que certains de leurs successeurs quant à eux dynamiseront ostensiblement par toutes sortes de procédés qu'il conviendra aussi de suivre, d'autant plus qu'ils participent à l'évolution sensible du genre qu'on observe dans le monde entier depuis quelques décennies.

Cette focalisation sur le genre, qu'on adopte ici comme parti-pris global, permet donc de montrer que loin d'être des annexes régionales ou exotiques des littératures « majeures », les littératures francophones en sont devenues fréquemment un des pôles majeurs de renouvellement. Le roman mondial n'est plus concevable en ignorant les renouvellements qu'ont fait subir à son écriture des écrivains comme Kateb Yacine ou Gabriel Garcia-Marquez que nous citons ici volontairement sur le même plan, même s'il n'est pas « francophone ».

Le premier volume de la collection sera donc entièrement consacré au genre romanesque, qui domine l'ensemble des littératures francophones comme l'ensemble des littératures de langues européennes. Mais comme le roman – et on aura compris que c'est là un de ses intérêts majeurs dans l'optique qu'est la nôtre – est probablement le genre littéraire à la définition la plus problématique et au polymorphisme le plus évident, on ne pourra le séparer des modes de narration qui en sont les plus proches, comme par exemple la nouvelle. Ou encore l'autobiographie, dont il est souvent bien difficile de le différencier, mais dont la problématique sera développée plus en détail dans le troisième volume, cependant que le second reprendra la nouvelle, au milieu d'autres genres, pour lui apporter des développements plus conséquents.

Le second volume en effet se penchera sur les autres genres « consacrés » que ces littératures illustrent, que ces genres soient liés à la tradition littéraire européenne ou originaires au contraire de leurs espaces de référence. On pourra ainsi développer un comparatisme entre des genres apparemment très éloignés, à l'histoire en tout cas totalement différente, et qui trouvent parfois dans le champ de la francophonie des symbioses originales et fécondes pour d'autres littératures que pour les littératures francophones. C'est là que le théâtre et l'oralité seront plus particulièrement évalués, et rien ne nous interdira alors de revenir parfois au genre « majeur » dans ces littératures, le roman, pour montrer davantage que ce que le premier volume ne l'aura fait l'impact qui s'y révèle, de l'oralité ou d'autres genres. Qu'on pense à l'utilisation par exemple du « hain-teny » malgache par J.-J. Rabearivelo. On verra aussi dans ce volume que la poésie tient dans les littératures francophones une place et un rôle différents de ceux, bien modestes, auxquels elle s'est progressivement limitée dans les sociétés industrielles devant l'impérialisme du roman. Et que plus encore que dans le roman cet aspect collectif dont on a parlé plus haut y est important.

L'organisation interne de ces deux premiers volumes sera géographique, pour des raisons de commodité. Commodité pour le lecteur, qui vient souvent à la francophonie pour découvrir l'une de ses « aires culturelles » plus que pour réfléchir sur le concept de francophonie lui-même. Commodité également au niveau de la rédaction des volumes, car qu'on croie ou non à la « territorialisation », les « spécialistes » que nous avons mis à contribution le sont malgré tout encore d'une ou de l'autre de ces « aires culturelles ». La succession de ces aires sera commandée, en gros, dans les deux premiers volumes par la date approximative d'émergence de chacune d'elle à la littérature. On introduira ainsi une relative perspective diachronique dont cependant on n'assumera pas nécessairement les implicites : en effet cette diachronie développera un mouvement centrifuge, depuis l'Europe où l'émergence de ces littératures est la plus ancienne, vers l'Amérique, puis seulement vers les anciennes colonies de cette Europe : on a l'impression presque de suivre ainsi les étapes de l'expansion coloniale. Mais comme cette dimension impériale est essentielle dans l'histoire comme dans le fonctionnement des littératures francophones, et on ne voit pas pourquoi on l'aurait ignorée ici.

Moins axé sur une succession d'aires culturelles, le troisième volume enfin tentera une théorisation des mécanismes de l'émergence dont les littératures francophones sont plus que d'autres l'illustration. On y sondera le statut des espaces littéraires aux territoires les plus problématiques, comme par exemple les littératures des diasporas, qui par définition ne peuvent se réclamer d'aucune localisation géographique, ou encore les problèmes d'écriture posés à la francophonie par des écrivains comme

Beckett dont le choix du français est personnel, indépendamment de toute détermination de groupe. On s'y interrogera aussi sur le statut d'espaces littéraires ne répondant à aucune des localisations tentées jusque là, comme celui de la « 2^o génération » des immigrations. Nés et élevés dans le pays « d'accueil », ces jeunes écrivains n'en sont pas moins marqués par l'origine de leurs parents, laquelle n'est plus exactement la leur, et conditionne néanmoins la réception de leurs textes dans les deux pays dont ils peuvent se réclamer. On est donc amené tout naturellement à examiner en détail dans ce troisième volume la question de la réception, oubliée traditionnelle des études littéraires, et pourtant essentielle plus encore pour les littératures francophones que pour les autres. Car le concept même de littérature francophone n'existe qu'en fonction de la réception de divers ensembles de textes considérés simultanément, et on ne parle de littératures francophones qu'à partir du moment où il y a perception de ce phénomène comme globalité. Cette globalité ne peut être définie qu'au niveau de la réception, qui conditionne de ce fait l'existence même de ces littératures. La réception est donc bien la question de départ et la question d'arrivée autour de laquelle se développent les littératures qui nous préoccupent ici, et c'est probablement une des originalités majeures de notre démarche par rapport à celle des ouvrages comparables qui nous ont précédés.

**Introduction au volume 1 :
le roman**

Europe :

Le roman en Suisse romande

La notion même d'une littérature "romande", aujourd'hui consacrée par l'usage, pose des questions de fond, bien au-delà de la simple terminologie qui, en l'occurrence, renvoie à des valeurs non seulement littéraires, mais idéologiques et politiques (au même titre d'ailleurs que les expressions "lettres françaises de Belgique", "littérature canadienne française" ou "littérature québécoise", par exemple). D.Maggetti, dans sa thèse *L'invention de la littérature romande*⁵, montre que l'expression "littérature romande" ne s'impose par rapport à ses concurrentes "littérature romane", ou "littérature de Suisse française", ou encore "littérature française de Suisse", pas avant la fin du siècle dernier, où émerge un sentiment "nationaliste" et identitaire des cantons francophones. L'idée qu'il existe une littérature francophone propre à la Suisse doit être replacée dans le débat sur l' "helvétisme", qui s'est développé au XVIIIe siècle dans le sillage des *Lettres sur les Anglais et sur les Français* (1725) du Bernois Bêat de Muralt (1665-1749), et appelle à des valeurs littéraires et artistiques communes à la Confédération, par delà les différences entre les langues dites "nationales" (allemand, français, italien et rhéto-romanche), entre les religions (protestantisme luthérien de Berne, calvinisme de Vaud et Genève, catholicisme de Fribourg, du Valais, d'une partie du Jura et du Tessin, etc.) et les traditions culturelles que seule l'histoire commune de la Confédération (luttres contre les Bourguignons, les Savoyards, les Habsbourg, neutralité, etc.) permet de réunir.

La littérature romande de fiction, entre repli identitaire et ouverture cosmopolite

La littérature "romande" se définit ainsi par rapport à la littérature "alémanique", qui a un rôle d'émulation depuis la fin du XVIIIe siècle et qui aujourd'hui encore s'impose à l'étranger (Frisch, Dürrenmatt, Hohl, Muschg, Zorn, Nizon...), alors que les francophones sont mal connus hormis Ramuz et Chessex, mais aussi une éventuelle littérature "nationale" helvétique, dont la plupart des critiques se demandent si elle peut exister. Mais elle se définit encore, et peut-être surtout, par rapport à la littérature "française de France", comme le dit Ramuz. La production "périphérique" (Bourdieu) entend ainsi se démarquer nettement du "centre" parisien depuis que, dans le *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Rousseau s'est proclamé "citoyen de Genève", tout en cédant d'ailleurs contradictoirement à la fascination du même modèle parisien. Ainsi que conclut Amiel (1821-1881) dans sa thèse programmatique de 1849 sur la littérature qu'il appelle encore "romane", tout en reconnaissant que "romande" serait préférable, cette littérature "n'existe pas encore", mais elle "peut" et même "doit" être. Ce programme est absolument inséparable du fort sentiment identitaire de la minorité francophone, qui défend activement ses intérêts culturels propres.

A cette volonté de trouver une identité sinon "helvétique", du moins *romande*, profondément liée à l'histoire complexe de la Confédération, qui rassemble les intérêts divers de cantons que, souvent, séparent la langue, la religion, la culture, s'oppose la tendance inverse, universaliste par

⁵ Payot, 1996

vocation. Au repli identitaire, d'autres romanciers préfèrent l'ouverture cosmopolite, favorisée par la richesse multiculturelle et polyglotte d'un pays situé au coeur de l'Europe et qui, depuis toujours, accueille des intellectuels, des artistes, des écrivains venus de tous horizons : huguenots français aux XVI^e et XVII^e siècles, "philosophes" au XVIII^e, opposants à Napoléon, contre-révolutionnaires, "libéraux" allemands en 1848, Russes blancs après 1917, réfugiés d'Europe centrale après-guerre (A.Kristof), des Balkans et d'Asie mineure, etc.

Romanciers suisses d'adoption. La question se pose d'ailleurs de l'appartenance de ces écrivains, suisses d'adoption, qu'ils soient francophones d'origine (Cohen) ou non (Kristof), à la littérature romande. Dans le cas du poète et essayiste Georges Haldas, né à Genève en 1917 d'un père originaire de Céphalonie, formé en Suisse et totalement impliqué dans la vie des lettres romandes, la question n'a guère de sens. En revanche, le cas d'**Albert Cohen** (1895-1981), né à Céphalonie, émigré en France, puis installé à Genève comme haut-fonctionnaire international, citoyen suisse, est plus délicat. Quoique la verve, l'oralité truculente de *Solal* (1930), de *Mangeclous* (1938) ou de *Belle du Seigneur* (1968) ne soit en rien comparable à celle d'un Chessex ou d'un Chappaz, et se rattache plutôt à une tradition orientale (proche de celle de l'Égyptien Cossery, par exemple), ses romans traitent largement de la Suisse et confrontent des personnages juifs sépharades avec la bourgeoisie protestante genevoise. En ce qui concerne l'oeuvre très forte, violemment ironique d'**Agota Kristof** (*Le Grand Cahier*, 1986), émigrée de Hongrie, installée à Neuchâtel, devenue sur le tard romancière de langue française, elle ne paraît guère se rattacher à une quelconque tradition romande (pas plus, peut-être, qu'à une tradition hongroise, si ce n'est par une ironie caustique sur fond de pessimisme et de mélancolie), même si elle situe son dernier roman - *Hier* (1995) - dans une ville anonyme qui pourrait être Neuchâtel.

Le roman cristallise ainsi de manière emblématique cette double postulation, centripète et "helvétiste" (nationaliste, patriotique), d'une part, centrifuge et cosmopolite, d'autre part. Ainsi, au XVIII^e siècle et au début du XIX^e, malgré l'attitude ambivalente de Rousseau, malgré le cosmopolitisme de fait de Mme de Staël ou de Mme de Charrière, au moment où se fait jour un projet identitaire, se développe un roman imprégné des valeurs "helvétistes" et du sentiment de l'identité "nationale" de la Confédération, qu'il contribue du reste à renforcer en retour. Si l'essor de la littérature de langue française remonte jusqu'au Moyen-âge - Othon de Grandson (1340-1397), poète de l'amour courtois, serait le premier écrivain de Suisse romande -, c'est avec la Réforme, qui fait de Genève le Refuge des élites huguenotes venues de France, qu'elle se développe activement autour de Calvin, de Farel (1489-1565), de Viret (1511-1571). Mais, hormis le théâtre d'inspiration biblique (Théodore de Bèze, 1519-1605) et la poésie épico-lyrique d'Agrippa d'Aubigné et de quelques autres, cette littérature est essentiellement vouée à l'apologétique chrétienne, aux essais et méditations. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que se développe la fiction, qui se trouve donc étroitement liée au statut de la Suisse, et singulièrement de Genève, qui accueille alors Voltaire, sur la scène internationale.

L'"helvétisme" et le roman

Le roman épistolaire et le modèle de *La Nouvelle Héloïse*. C'est la publication de *La Nouvelle Héloïse*, en 1761, qui signe véritablement (ce n'est toutefois pas le premier roman) l'acte de naissance d'un roman de langue française en Suisse, et avec lui d'une littérature spécifiquement "romande". Comme l'écrit J.Starobinski, dans une préface au roman, l'exploitation de la "différence féconde" entre la Suisse et la France fait de Rousseau le "premier écrivain romand". L'immense succès de l'oeuvre, en Suisse, en Allemagne, en France et à travers l'Europe entière joue un rôle déterminant dans l'éveil de l'helvétomanie que partagent les innombrables voyageurs qui traversent le pays, de Senancour à Alexandre Dumas. A telle enseigne qu'il n'est sans doute pas excessif d'affirmer que le roman est l'acte fondateur de la Suisse littéraire. Le public s'identifie intensément

à la passion flamboyante de Julie et de Saint-Preux, son précepteur, liés par un pacte, bientôt transgressé, d'amour platonique (puisque Julie ne peut pas épouser le roturier Saint-Preux et doit se marier avec M. de Wolmar). Le retour de Saint-Preux, après un long voyage, auprès de M et Mme de Wolmar dans la communauté de Clarens, qui ressuscite leur amour, et qui se solde par la mort de Julie, émeut l'Europe entière. Mais ce que le public européen retient encore du roman, ce sont les longues descriptions idylliques du paysage de Clarens, des rives du Léman et, surtout, des cimes enneigées et étincelantes du Valais. La très célèbre lettre XXIII, qui fait l'apologie de la simplicité et de la pureté des moeurs des montagnards valaisans, par opposition à la corruption de Paris et de la grande ville moderne, fait en somme de la nature le personnage central du roman. Avec *La Nouvelle Héloïse*, la montagne, jusque là représentée comme un désert hostile et mortifère, fait son entrée en littérature : c'est le point de départ du mythe alpestre dans les littératures européennes, et avec lui de l'idylle suisse, qui avait déjà trouvé en Suisse allemande son expression canonique dans les poèmes d'Abrecht von Haller, *Die Alpen*. (1729), dans les *Idylles* (1756, 1772) et le roman pastoral *Daphnis* (1754) de Salomon Gessner. Rousseau, en reprenant les thèses du *Discours sur les sciences et les arts* (1750) et du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1755), donne à l'helvétisme un fondement philosophique : la Suisse devient l'image du Paradis originel, de sorte qu'il importe à l'écrivain de défendre son innocence de "citoyen de Genève". Le roman d'amour entre Julie et Saint-Preux s'infléchit vers le roman philosophique, le roman à thèse (l'athéisme de M. de Wolmar, l'utopie de Clarens, l'affrontement de la passion et des contraintes sociales, etc.), où sont développées les grandes idées rousseauistes sur la civilisation, la morale, l'éducation, la religion, le langage. *La Nouvelle Héloïse* entre ainsi en résonance avec les essais et ouvrages théoriques de Rousseau - les *Discours*, *l'Emile*, le *Contrat social* -, dont elle est en quelque sorte l'illustration par la fiction. Cette portée théorique est encore soulignée par les préfaces, en particulier la "Préface de Julie ou Entretien sur les romans", qui défend la simplicité du style des "campagnards". C'est à la tradition du roman d'amour, sublimé en apologie de l'amour fou, dont la mystique courtoise est exaltée jusqu'aux limites du langage, qu'est rattachée cette exigence d'authenticité absolue.

Le roman féminin. Dans le sillage de l'immense succès de *La Nouvelle Héloïse*, la Suisse, comme du reste la France elle-même, voit la publication d'innombrables romans sentimentaux sous la forme épistolaire, parmi lesquels il faut signaler *Caroline de Lichtfield* (1786) de Mme de Montolieu, *Le Mari sentimental* (1783) de Samuel de Constant. On retrouve dans toutes ces oeuvres, dont le public est avant tout féminin, le problème central du mariage, de l'antagonisme entre la passion et la raison sociale, et de la morale, également au coeur du roman du pasteur genevois Jacob Vernes, proche de Voltaire : *La confiance philosophique* (1771), qui dénonce le libertinage. Le point commun à ces romans est précisément le moralisme, qui distingue la Suisse protestante du roman libertin à la française (Crébillon, Denon, etc.).

Mais, après Rousseau, la figure majeure, c'est celle d'**Isabelle de Charrière** (1740-1805), aristocrate hollandaise née près d'Utrecht (Van Tuyll, de son nom de jeune fille), installée à Colombier, près de Neuchâtel, après avoir épousé un gentilhomme vaudois. Représentante par excellence de l'"Europe française" au siècle des Lumières, cette aristocrate qui a séjourné à Genève, à Paris, en Angleterre, qui a été liée à Hume et à Benjamin Constant, acquise aux idées libérales, témoigne bien de l'importance de la littérature féminine (si ce n'est féministe avant la lettre) en Suisse romande comme en France. Dans sa demeure de Colombier, elle attire des personnalités venues de l'Europe entière et tient un salon brillant, comme plus tard sa rivale Mme de Staël à Coppet. Aux stéréotypes du roman sentimental, Mme de Charrière apporte l'ironie caustique de la satire sociale, déjà présente dans un conte de jeunesse écrit aux Pays-Bas : *Le Noble* (1763), qui dénonce les hypocrisies de la haute société d'Utrecht. Cette indépendance d'esprit, qui ne manque pas de faire scandale, se retrouve dans les romans *Lettres neuchâteloises* (1784), *Lettres écrites de Lausanne* (1785), suivies de *Caliste* (1787), dans les nouvelles réunies

sous le titre *Trois femmes* (1795), ses oeuvres principales et qui ont largement éclipsé le théâtre (*L'Emigré*, 1793) aussi bien que les pamphlets politiques (*Lettres d'un évêque français à la nation*, 1789; *Lettres trouvées dans la neige*, 1793). Les *Lettres neuchâteloises* mettent en scène Henri Meyer, jeune bourgeois allemand envoyé en apprentissage chez un négociant de Neuchâtel, qui fait sa maîtresse de Julianne C., une jeune couturière avec laquelle il finit par rompre au nom de la hiérarchie sociale, et Marianne de la Prise, jeune fille noble et désargentée dont il est tombé amoureux. Lorsque Julianne annonce à son amant qu'elle est enceinte, celui-ci reconnaît ses torts, avoue sa faute et prend toutes dispositions pour assurer l'avenir de la mère et de l'enfant, ce qui lui gagne les faveurs de Marianne, définitivement conquise par son honnêteté. Outre le message moral, qui atteste la volonté de dépasser les préjugés sociaux, il faut relever l'attention portée au peuple par Mme de Charrière, qui assume le risque de choquer le public lettré. *Caliste*, la continuation des *Lettres écrites de Lausanne*, reprend la thématique de l'amour contrarié par les conventions sociales, et relate l'histoire d'une femme empêchée d'épouser l'homme qu'elle aime du fait de son passé (elle a été "achetée" et entretenue par un Lord anglais dans sa jeunesse). Mme de Charrière dénonce la condition dans laquelle les femmes sont tenues par une société hypocrite.

Madame de Staël (1766-1816), contrairement à une idée reçue, ne compte pas moins pour ses romans *Delphine* (1802) et *Corinne ou l'Italie* (1807) que pour ses essais *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1813), dont le retentissement fut décisif, en particulier pour la pénétration de la littérature et de la pensée allemandes en France. Dans l'ensemble de son oeuvre les romans sont d'ailleurs absolument inséparables des ouvrages théoriques. C'est par la lecture admirative de Rousseau, à qui elle consacre très jeune les *Lettres sur le caractère et les écrits de Jean-Jacques Rousseau* (1788), que Germaine Necker, fille d'un banquier genevois installé à Paris, devenu surintendant des finances de Louis XVI, entre en littérature, et cette admiration, qu'accompagne un engagement en faveur de la révolution et d'une république modérée, se manifeste ouvertement dans son premier roman, *Delphine* (1802), qu'avaient précédé un traité *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* et surtout un *Essai sur les fictions* (1795). Dans cet essai célébré par Goethe, Mme de Staël défend la supériorité du genre romanesque. Comme Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, elle fait de *Delphine* et, surtout, de *Corinne* le lieu de débats philosophiques - sur l'art et la littérature, sur les "nationalités", sur la morale, la politique et l'histoire -, de sorte qu'on peut leur appliquer la catégorie du "roman à thèse" (surtout pour *Corinne*, précisément sous-titré *de l'Italie*, comme pour montrer que le personnage central lui-même s'efface derrière une réflexion sur les cultures italienne, allemande, française, britannique, à chaque fois incarnées par un personnage emblématique). Par ses origines anglo-italiennes, *Corinne* réunit l'esprit du "Midi" et du "Nord". Le roman est ainsi étroitement lié à la question des identités "nationales", qui préoccupe beaucoup le groupe de Coppet, dans lequel elle accueille les plus grands penseurs européens (A-W.Schlegel, Bonstetten, Sismondi, Constant, etc.). Les amours de *Corinne* avec Oswald, lord Nelvil, qui finit par épouser Lucile, la demi-soeur de *Corinne*, au nom des traditions nationales britanniques, tournent finalement au débat philosophico-moral sur les caractères nationaux, dépassant la thématique sentimentale. Comme chez Mme de Charrière et comme chez Rousseau, *Corinne* aussi bien que *Delphine* sont construits sur un chassé-croisé d'amours différées et contrariées par les convenances sociales, qui posent directement la question du statut de la femme dans la société moderne. Connue et détestée pour son indépendance de pensée (qui lui vaut son exil à Coppet, sous la Révolution, mais surtout sous l'Empire), la forte personnalité que fut Mme de Staël met le roman au service d'un combat féministe avant la lettre en faveur de l'émancipation de la femme. Après avoir, la première, défini le statut moderne de la "littérature" (et non plus des "Belles-lettres") par rapport à la "perfectibilité" humaine dans *De la littérature* (1800), Mme de Staël, qui hérite des salons aristocratiques des Lumières, a été la première "écrivaine". Ses romans philosophiques, de ce point de vue, se situent à l'articulation de deux siècles et de deux conceptions de la littérature. Si la forme épistolaire retenue pour *Delphine*

renvoie encore au XVIII^e siècle, il est clair que les idées philosophiques, politiques et esthétiques qui y sont développées sont inséparables de *De l'Allemagne*, qui constitue la charte du romantisme européen.

Il faudra attendre les années 50 de notre siècle pour que les femmes recommencent à jouer dans la littérature romande ce rôle décisif que lui ont donné Mmes de Charrière et de Staël dans le roman : force est de reconnaître que, malgré le succès de ses écrits (avec une touche de scandale), Mme de Staël n'aura guère d'héritière en Suisse romande au siècle suivant, où le roman - à vrai dire assez mal représenté - sera d'abord une affaire d'hommes, comme du reste toute la littérature.

Parmi les lointaines héritières de Mme de Staël, il faut citer au premier rang **Monique Saint-Héliier** (1895-1955), qui a quitté La Chaux-de-Fonds à vingt ans pour s'installer à Paris avec son mari, le peintre Blaise Briod. Liée d'une amitié passionnée avec Jean Paulhan (leur correspondance a été publiée récemment) et avec Rilke, elle est à l'écoute de la vie artistique parisienne depuis sa chambre de l'île Saint-Louis où, paralysée, elle est recluse. Ses romans, en particulier *Bois-Mort* (1934) et *Le Martin-pêcheur* (1953), salués par la critique, traduits en allemand grâce à Hermann Hesse, alors qu'ils passent largement inaperçus en Suisse romande, mettent en scène les souffrances de l'amour à travers la famille des Alérac. Monique Saint-Héliier livre l'essentiel de sa psychologie dans l'exergue à *L'Arrosoir rouge* (1955), emprunté à *Suréna* de Corneille : "Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir". La reconnaissance de **Catherine Colomb** (1893-1965) en Suisse s'est également fait attendre. Née dans une riche famille de propriétaires de vignobles de La Côte, elle évoque le déclin de familles désunies par la ruine, la jalousie, la mort (*Châteaux en enfance*, 1945; *Les Esprits de la terre*, 1953; *Le Temps des anges*, 1962). Le bouleversement de la chronologie, l'apparent décousu de la narration, le mélange de la fiction et de l'autobiographie expliquent peut-être que Catherine Colomb ait été plus facilement reconnue à Paris, où on l'a rapprochée, sans doute à tort, des "Nouveaux romanciers", qu'à Lausanne. **Yvette Z'Graggen** (née en 1920), plonge dans l'histoire ténébreuse de la Suisse pendant la guerre, qui suscite aujourd'hui scandales et polémiques (*Les Années silencieuses*, 1982). Mais, du point de vue idéologique, c'est **Alice Rivaz** (née en 1901) qui incarne le mieux le mouvement féministe. Au cœur de ses romans (*Comme le sable*, 1946; *Le Creux de la vague*, 1967) et de ses nouvelles (*Sans alcool*, 1961; *De mémoire et d'oubli*, 1973), elle confronte ses personnages féminins à la contradiction entre la vie familiale et la vie professionnelle. Ce réalisme social et l'engagement qu'il présuppose (Alice Rivaz est la fille du chef socialiste Paul Golay), la distingue de l'univers esthétisant de Catherine Colomb ou de la psychologie de Monique Saint-Héliier. Dans la génération suivante, il faut mentionner, de manière non exhaustive, **Anne Cunéo** (née à Paris en 1936), d'une famille antifasciste italienne réfugiée en Suisse, pour le roman historique *Le Trajet d'une rivière* (1993), qui relate la biographie romancée d'un musicien à travers l'Europe de la Renaissance, **Anne-Lise Grobéty** (née à La Chaux-de-Fonds en 1949) (*Pour mourir en février*, 1970), **Marie-Claire Dewarrat**, remarquée pour *Carème*.

Roman autobiographique, roman d'introspection : les jeux de la fiction

Benjamin Constant (1767-1830) a largement contribué à la fortune du roman d'analyse en Suisse romande. Né à Lausanne, élevé en Angleterre et en Allemagne, installé en France, où il a joué un rôle politique considérable comme opposant à Bonaparte, avec qui il finira d'ailleurs par se réconcilier, uni à Mme de Staël par une liaison orageuse qui a fait les beaux jours de la critique biographique, point de mire dans le groupe de Coppet, il s'inscrit lui aussi dans l'entre-deux-siècles. Homme des Lumières, héritier de la Révolution, défenseur du libéralisme, il ouvre directement sur le siècle romantique par son tempérament incertain et velléitaire, qui l'apparente aux héros pré-romantiques et romantiques tels qu'Obermann et René. Si son unique roman (et encore vaudrait-il

mieux parler en l'occurrence de "récit") : *Adolphe* (1816) a suffi à lui assurer la gloire pour la postérité, c'est au prix d'un malentendu : la grande affaire, pour Constant, n'est certainement pas le roman, mais la réflexion philosophique, tel qu'il peut la conduire dans ses essais sur la politique, sur le droit constitutionnel et, surtout, dans l'ouvrage qu'il préparait sur les religions, demeuré inachevé. Il n'empêche qu'*Adolphe*, peut-être au corps défendant de son auteur, devait influencer les littératures européennes de manière presque aussi décisive que *Werther* (1774) ou *René*. (1801). A telle enseigne que le récit de la liaison sado-masochiste avec Ellénore que le narrateur, Adolphe, veut rompre, et qu'il ne parvient à défaire que par l'intervention malheureuse d'un tiers, qui signe en même temps l'arrêt de mort d'Ellénore, a d'emblée été considérée par les lecteurs comme une confession autobiographique à peine déguisée de la liaison de Constant avec Mme de Staël. Outre que la figure d'Ellénore recouvre plusieurs figures féminines réelles, dont on trouve l'écho dans les ouvrages proprement autobiographiques aujourd'hui connus (*Journal intime*, *Le Cahier rouge*, *Cécile*), une telle lecture fait fi du masque de la fiction.

Le roman d'introspection. Toujours est-il que le genre du roman d'introspection et d'analyse devait connaître en Suisse une fortune exceptionnelle, à l'origine de laquelle se trouve manifestement *Adolphe*. Et ce roman, par sa linéarité, l'économie de ses moyens, contraste singulièrement avec la profusion des romans épistolaires du siècle précédent, comme si le modèle de la *Nouvelle Héloïse* paraissait s'effacer. *Adolphe* prépare directement l'empire de la subjectivité romantique, au même titre que *Werther* (1774). La critique n'a pas manqué de souligner le lien profond entre le genre de la confession autobiographique et la culture protestante, calviniste, qui prédispose à l'auto-examen et au repli narcissique du sujet sur lui-même. De ce point de vue, *Adolphe* pré luderait aux 17000 pages du journal d'Amiel aussi bien qu'à la *Confession du pasteur Burg* (1967) de Jacques Chessex, qui met en scène un pasteur hanté par le péché, ou qu'à *Je* (1959) d'**Yves Velan**, monologue lyrique d'une subjectivité tourmentée et révoltée, célébré par Barthes.

Fiction et autobiographie. *Adolphe* est bien à l'origine de la fortune du roman d'introspection en Suisse romande, aussi bien d'ailleurs que du roman autobiographique. A cet égard, *Le Préau* (1952), du romancier valaisan **Georges Borgeaud** (né en 1914), installé à Paris, qui relate, à peine transposées, les années passées au célèbre collège de Saint-Maurice, le remariage de sa mère, s'inscrit dans la tradition ouverte par Constant. *Le Voyage à l'étranger* (Prix Médicis 1974), qui évoque le passage à l'âge adulte, poursuit la même quête de l'intériorité.

L'oeuvre de **Jacques Chessex** (né en 1934), qui fait encore parfois scandale en Suisse, alors que le romancier a été consacré en France par le Prix Goncourt (*L'Ogre*, 1973), au point d'éclipser d'autres romanciers, parfois aussi importants que lui, pose encore la question de l'articulation de la fiction et de l'autobiographie (le suicide du père, grand bourgeois dominateur, craint de ses proches, revient de manière obsessionnelle comme le fondement de l'oeuvre tout entière). Après des études à Fribourg, Chessex enseigne au Gymnase de Lausanne, fonde la revue *Ecriture* et collabore à différents quotidiens romands. Les premiers romans, depuis *La Tête ouverte* (1962), avec la reconnaissance et la protection de Jean Paulhan, *La Confession du Pasteur Burg* (1967) et, surtout, *L'Ogre*, Prix Goncourt 1973, remettent inlassablement en question l'autorité patriarcale, les valeurs hypocrites de la Suisse calviniste. Les romans suivants - *L'Ardent royaume* (1975), qui relate le dévoiement d'un grand notable lausannois et sa lente déchéance sociale, *Morgane madrigal* (1990), où la "fée Morgane" asservit le narrateur par une liaison perverse - déclinent inlassablement les fantasmes de narrateurs maniaques, dont les obsessions sexuelles semblent l'envers du puritanisme calviniste. Lecteur de Bataille, Chessex fait de la transgression et de l'éros coupable la thématique centrale de *Judas le transparent* (1982), où il évoque une secte fondée sur la divinisation satanique du sexe, de *Jonas* (1987), où le narrateur revient à la ville catholique de Fribourg, pour découvrir que, de sa liaison avec Anne-Marie, est né un fils, aujourd'hui décédé.

L'attachement au "pays"

Roman rustique et conte populaire. La tradition et le genre du roman rustique, qui s'est développée en France au début du siècle dans la filiation de George Sand (Henri Pourrat, pour l'Auvergne, par Maurice Genevoix, pour la Sologne, etc.) a trouvé en Suisse, comme au Québec (à partir de *Maria Chapdelaine* (1914) du Français Louis Hémon) son lieu d'élection, préparé par les valeurs "helvétistes" du terroir et des valeurs paysannes. Dans la littérature alémanique, le célèbre roman pour la jeunesse de Johanna Spyri, *Heidi* (1880-1881), suffit à résumer les mythes moralisants, empreints de religiosité d'une Suisse éternelle conforme aux stéréotypes alpestres. Le genre est par nature solidaire de valeurs nationalistes, d'un certain conservatisme social et politique, dont témoigne par exemple l'univers des romans du Valaisan **Maurice Zermatten** (né en 1910) : *Le Coeur inutile*, 1936; *La Colère de Dieu*, 1940; *La Montagne sans étoiles*, 1950; *La Fontaine d'Aréthuse*, 1958, etc. Consacré par de nombreux prix et promu, après la disparition de Ramuz en 1947, le principal représentant d'une littérature "nationale", Zermatten livre une vision politique conservatrice au service des valeurs ancestrales du terroir, de la religion catholique, de la pureté de la langue, contre la modernité urbaine et les métissages culturels. On trouve aussi au Jura une forte tradition identitaire (qui a conduit à la création d'un canton autonome en 1978) et un attachement viscéral à la terre. Avant les combats nationalistes des poètes contemporains - Jean Cuttat (né en 1916) et Alexandre Voisard (né en 1930), en particulier -, les romanciers, dès le siècle dernier (Virgile Rossel, également poète et historien de la littérature romande), ont défendu les valeurs d'un Jura francophone, rural, contre la germanité bernoise. Aujourd'hui, **Jean-Pierre Monnier** (né en 1921) présente une image beaucoup plus universaliste de la terre jurassienne et du protestantisme, à travers sept romans, publiés entre 1953 et 1986 (parmi lesquels on retiendra surtout *L'Allègement*, 1975 et *L'Arbre un jour*, 1971). Dans le canton de Fribourg, également, dans la mouvance du penseur maurassien Gonzague de Reynold (1880-1970), Léon Savary (1895-1968), René de Weck (1887-1950) ou Alexis Peiry (1905-1968) lient le roman à la terre et au catholicisme.

Les romanciers renouent avec l'univers du conte, toujours présent dans les cantons ruraux et montagnards - en particulier dans le Valais et dans la Gruyère. A l'instar du romancier alémanique Jeremias Gotthelf (1797-1854) pour *L'Araignée noire* (1842), et surtout de **Charles-Ferdinand Ramuz** (1878-1947) pour son chef-d'oeuvre *Derborence* (1934), fondé sur l'histoire véridique, amplifiée par la légende, de la destruction d'un village par un gigantesque éboulement du massif des Diablerets, ou pour l'histoire d'un faux-monnayeur mythique venu du Val d'Aoste (*Farinet ou la fausse-monnaie*, 1932), des auteurs comme Maurice Zermatten (*Contes de Hauts pays du Rhône*, 1940) ou **Corinna Bille** (1912-1979) se fondent sur des légendes et des thèmes populaires paysans pour construire leurs nouvelles et leurs romans. Corinna Bille, quant à elle, après un roman réaliste d'inspiration paysanne: *Théoda* (1944), excelle plutôt dans la nouvelle (*La Fraise noire*, 1963; *Juliette éternelle*, préfacé par le poète français Pierre Jean Jouve), où la thématique rustique se combine avec le récit fantastique. Beaucoup plus ouvertes sur le monde que celles de Zermatten, ses fictions sont essentiellement poétiques, et c'est à une vision de la nature intime, subjective, empreinte de sensualité, qu'elle convie le lecteur.

L'invention d'un style spécifique dans le roman

Le roman épistolaire et la reproduction du "parler suisse". La principale innovation stylistique apportée par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, destinée à marquer profondément l'histoire ultérieure de la littérature en Suisse romande jusqu'à Ramuz, c'est que le roman épistolaire, malgré sa rhétorique abondante, est censé reproduire le style maladroit mais passionné, la "langue du coeur" des Valaisans, qui ne sont pas instruits de l'éloquence artificielle et trompeuse

des salons parisiens, dans lesquels Rousseau se sentait si mal à l'aise. L'invention d'un style "helvétique" spécifique, opposé à celui du roman "français", devient le principal critère d'une littérature sinon indépendante (ce qui serait un anachronisme, et même, dans le cas de la Suisse, un contresens, puisque le problème, à la différence par exemple de celui de la Belgique, ne se pose pas dans ces termes historiques). L'"effet de réel" - certes encore bien timide - est ici produit par l'emploi de quelques idiomatismes ou régionalismes, commentés en notes par le l'"éditeur" des lettres, qui refuse de "faire parler un Suisse comme un académicien", et qui demande au lecteur de "s'armer de patience sur les fautes de langue, sur le style emphatique et plat, sur les pensées communes rendues en termes ampoulés" : "ceux qui les écrivent ne sont pas des Français, des beaux-esprits, des académiciens, des philosophes; mais des provinciaux, des étrangers, des solitaires, de jeunes gens..." Rousseau, dans sa défense des helvétismes et des provincialismes érigés en critères de la sincérité et de la vertu naturelles, est l'héritier direct de Bèat de Muralt, d'ailleurs cité dans *La Nouvelle Héloïse*, qui stigmatise le "bel esprit" superficiel à la française. Le procédé est repris par Isabelle de Charrière, qui utilise encore la forme épistolaire pour faire parler ses personnages conformément à leur milieu. C'est ainsi que les *Lettres neuchâteloises* accueillent des tournures incorrectes et, surtout, des provincialismes, d'ailleurs signalés et expliqués en note, de manière didactique. Ce mélange des niveaux de langue a suscité une polémique parmi les lecteurs et les critiques, qui ont reproché à Mme de Charrière de transgresser les règles de la bienséance stylistique (et morale).

L'invention d'une langue d'auteur. Le Genevois **Rodolphe Töpffer** (1799-1846), dessinateur et génial précurseur, entre autres, de la bande dessinée moderne, s'est rendu célèbre par des albums illustrés (*Histoires et aventures de Mr Jabot, Crépin, Vieuxbois, Pencil, Festus, Cryptogame, Albert*, 1833-46) et, surtout, des récits de voyage (*Voyages en zigzag*, 1844, *Nouveaux voyages en zigzag*, 1854) dans les Alpes autour de Genève, dont le ton humoristique et la volontaire désinvolture devaient marquer un courant de la littérature romande jusqu'à Cingria et à Bouvier, comme un profond antidote à l'esprit de sérieux et le moralisme qui la guettent. Töpffer, qui a été directeur d'école, est lui-même un pédagogue qui sait tempérer le didactisme par l'humour. Töpffer est également l'auteur de *Nouvelles genevoises*, dont la fiction est réduite à sa plus simple expression, et qui sont le plus souvent prétextes à décrire des paysages alpestres - selon une vocation de peintre contrariée par une maladie des yeux -, conformes au *topos* rousseauiste et dans lesquels se déroulent des drames intimes à portée morale. Parmi ces récits, célébrés par Xavier de Maistre, puis par Sainte-Beuve dans ses *Causeries du lundi* et dans ses *Portraits littéraires*, figure la célèbre "Bibliothèque de mon oncle" (1832), adressé à Goethe avec des illustrations originales. Le fait que ces récits soient souvent à la première personne renforce encore l'impression qu'il s'agit de textes autobiographiques comparables à ceux des *Voyages*. Mais on oublie aujourd'hui que Töpffer est encore l'auteur d'un roman à thèse - *Le Presbytère* (1832) -, ainsi que de *Rosa et Gertrude*, publié après sa mort, en 1847. Töpffer semble reproduire fidèlement les particularismes genevois, les helvétismes de ses personnages. Mais, en réalité, il s'invente un style propre, ce qui fait de lui un précurseur de Ramuz, ainsi que l'observe finement Sainte-Beuve : "Töpffer, on le sait, a une langue à lui; il suit à sa manière le procédé de Montaigne, de Paul-Louis Courier. Profitant de sa situation excentrique en dehors de la capitale, il s'était fait un mode d'expression libre, franc, pittoresque, une langue moins encore genevoise de dialecte que véritablement *composite* [...] Cette veine lui est heureuse en mainte page de ses écrits, de ses voyages; il renouvelle ou crée de bien jolis mots. Qui n'aimerait chez lui, par exemple l'âne qui *chardonne*, le gai voyageur qui *tyrolise* aux échos ? Mais le goût a parfois à souffrir aussi de certaines duretés, de rocailles, pour ainsi dire, que rachètent bientôt après, comme dans une marche alpestre, la pureté de l'air et la fraîcheur." Malgré les éloges de Sainte-Beuve, la renommée de Töpffer n'a toutefois guère dépassé les limites de la Suisse.

Ramuz et l'invention d'un "grand style paysan". L'oeuvre de **Charles-Ferdinand Ramuz** (1878-1947), poète à ses débuts, homme de théâtre pour la célèbre *Histoire du soldat* (1918), écrite en collaboration avec Stravinski, et surtout romancier, domine de très haut l'histoire littéraire moderne de la Suisse, qui trouve en lui, avec Cingria et Roud (1897-1976), un écrivain de la stature de Céline ou de Giono. Ramuz a souvent été récupéré, de son vivant même, comme le représentant d'une littérature "nationale", non seulement romande mais encore suisse (il a été traduit et célébré très tôt dans les cantons alémaniques). De cette image du romancier officiel offerte par la Suisse à elle-même et à ses voisins - à la France, en particulier - à celle de l'écrivain régionaliste défenseur de son "terroir", il n'y avait qu'un pas, vite franchi, au prix d'une trahison. Comme de nombreux écrivains romands, après des études de lettres à Lausanne et des séjours en Allemagne, Ramuz s'installe à Paris (1902-1914), où il se forme au contact des romanciers "réalistes" ou populistes (Charles-Louis Philippe), mais aussi des peintres impressionnistes (et Cézanne, à qui il consacre un essai). Pendant cette période parisienne, il se fait connaître grâce à des romans où le réalisme s'infléchit vers le récit poétique grâce à une écriture inspirée du modèle pictural (*Aline*, 1905; *Les Circonstances de la vie*, 1907; *Jean-Luc persécuté*, 1909), où l'amour semble conduire fatalement à la folie et à la mort, dans une atmosphère pessimiste et tragique, fortement marquée, comme l'ensemble de son oeuvre, par son éducation calviniste. De cette période témoignent encore les admirables romans autobiographiques *La Vie de Samuel Belet* (1913), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), qui met en scène le peintre que Ramuz aurait aimé être. A son retour à Lausanne, où il s'installe définitivement après la guerre, Ramuz renoue avec le "pays" de ses origines, dont il veut, avec quelques amis (Gilliard, Cingria, de Reynold), restaurer la vie littéraire et artistique. En publiant dans les *Cahiers vaudois*, qui font suite à la défunte *Voile latine*, le manifeste "Raison d'être" (1914), Ramuz souligne le désir de se réenraciner, tout en suscitant un malentendu chez ses lecteurs. Profondément attaché à ses racines, non pas tant suisses que vaudoises, le romancier fait des vigneronns de la Côte du Léman et des montagnards valaisans les personnages centraux du *Règne de l'Esprit malin* (1917), de *La Séparation des races* (1922), de *L'Amour du monde* (1925), de *La Grande peur dans la Montagne* (1926), considéré à juste titre comme son chef-d'oeuvre, qui représente l'effroi de l'homme devant la montagne, perçue comme une divinité vengeresse. Dans une lettre célèbre adressée à son éditeur parisien, Bernard Grasset, en 1924, il défend, dans la lignée de Rousseau et de Töpffer, la spécificité de la langue française parlée en Suisse, et en tire le "droit de mal écrire", au regard des conventions académiques. En donnant la parole aux paysans, dont le narrateur est solidaire grâce à l'emploi de procédés stylistiques tels que l'indirect libre et le monologue intérieur, il suscite une violente polémique (*Pour ou contre Ramuz*, 1926), qui a en définitive pour objet les canons du roman traditionnel. Mais, aux yeux de Ramuz, la "langue-geste" fondée sur le souffle de l'oralité, qu'il oppose à la "langue-signe" abstraite, ne saurait simplement reproduire le parler réel des gens simples. A la différence des procédés épistolaires retenus par Rousseau ou Mme de Charrière, on ne trouve chez lui que très peu de particularismes vaudois ou valaisans, et le propos n'est aucunement réaliste. Ramuz invente une fiction de "grand style paysan", de sorte que ce ne sont pas des Vaudois ou des Valaisans qui s'expriment, ainsi que dans le roman rustique traditionnel, mais des hommes confrontés aux forces de la nature. C'est dire que la visée ramuzienne est celle de l'humanité originelle, dont les paysans sont les plus proches, et qu'il ne participe donc pas plus de l'idéologie "helvétiste", que Giono du félibrisme. Du coup, son esthétique romanesque, fondée sur la déconstruction de la narration et de la temporalité grâce à la multiplication des points de vue, l'introduction de l'oralité, le montage cinématographique, etc. apparaît d'une singulière modernité, qui rapproche Ramuz de Faulkner beaucoup plus que d'Henri Pourrat. Par cette esthétique, le roman cherche à livrer une vision originelle, pré-réflexive, de la nature, qui suscite une sorte d'horreur sacrée, sur fond de mythes bibliques liés à l'éducation protestante reçue par Ramuz dans sa jeunesse (certains romans comme *Le règne de l'Esprit malin* (1917) se lisent comme des paraboles où le fantastique, à travers la présence de Satan, procède toujours d'une culpabilité collective). En approfondissant la spécificité d'une culture et d'un "pays",

Ramuz accède aux thèmes universels d'une sorte d'épopée où l'homme s'affronte avec les forces cosmiques.

Helvetia mediatrix : entre le roman français et le roman allemand

La Suisse, pays de tous les paradoxes, cultive à la fois le repli identitaire le plus étroit et l'ouverture cosmopolite la plus large, favorisée par la tradition de l'émigration (le service extérieur des soldats dans les armées européennes, française en particulier, depuis le XVI^e siècle), et par une identité plurielle, qui la voue à faire le lien entre les différentes cultures "nationales" - allemande, française, italienne. D'où la formule traditionnelle *Helvetia mediatrix*, qui ne s'applique pas seulement à la fameuse neutralité politique. Cette formule définirait en quelque sorte la version helvétique du cosmopolitisme, dont témoigne le littérature romande en général, et singulièrement le roman.

Dans la littérature du XX^e siècle, quoiqu'elle serve de décor à certains romans de Mercanton ou de Barilier, et qu'elle réapparaisse dans la dernière génération de romanciers d'origine italienne ou tessinoise (Adrien Pasquali, Daniel Maggetti...) force est de reconnaître que l'Italie, qui était au centre du roman *Corinne* de Mme de Staël, ne joue qu'un rôle secondaire (malgré l'importance de traducteurs comme Bernard Comment ou Philippe Jaccottet). La référence, en matière de roman, reste française ou allemande.

Récit de voyage et roman d'aventures. Depuis la "vie" de l'humaniste valaisan Thomas Platter (1499-1582), le récit de voyage constitue l'un des genres majeurs de la littérature en Suisse. S'il est hors de propos d'aborder les oeuvres non fictionnelles de Charles-Albert Cingria (1883-1954) ou de Nicolas Bouvier (né en 1929), il faut néanmoins être attentif à l'influence du genre sur le roman proprement dit, selon une lignée qui va de Rodolphe Töpffer à Blaise Cendrars. **Blaise Cendrars** (pseudonyme de Frédéric-Louis Sauter, 1887-1961), le poète de la "Prose du Transsibérien" (1913), l'autobiographe et essayiste de *L'Homme foudroyé* (1945), *La Main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) est au contraire l'emblème d'un cosmopolitisme non moins typiquement suisse, hérité du siècle des Lumières comme des Genevois. Né à La Chaux-de-Fonds, mais élevé dans sa petite enfance au Caire puis à Naples, Cendrars, qui quitte le domicile familial à quinze ans pour voyager en Russie, en Asie, puis aux Etats-Unis, au Brésil, qui s'engage dans la Légion étrangère française pendant la Grande Guerre (où il perd le bras droit), finalement installé en France, témoigne de la volonté de s'inscrire dans l'universel comme citoyen du monde. Les rapports de Cendrars avec la Suisse, son pays d'origine, sont d'ailleurs complexes et ambigus, marqués contradictoirement par la détestation et l'attachement viscéral qui se manifeste, par exemple, dans ses romans *Moravagine* (1926) et, surtout, *L'Or* (1925), sous-titré "La merveilleuse histoire du Général Johann August Suter". L'histoire de ce général suisse, émigré aux Etats-Unis, qui défriche un immense territoire vierge de l'Ouest, "La Nouvelle Helvétie", ruiné par la découverte de l'or sur son territoire, fait le lien entre l'Europe et le Nouveau Monde, et peut se lire au plan allégorique. Suter illustre, par sa volonté acharnée de vaincre la nature hostile par le travail humain, qui le place à la tête d'un empire et d'une fortune colossale souligne le lien profond entre l'éthique protestante du Général bâlois et le capitalisme. Mais la ruine de Suter ironiquement provoquée par la découverte fortuite des richesses infinies de l'or semble répondre aux desseins impénétrables de la Providence : "Que Ta volonté soit faite. Ainsi soit-il". Car cette dépossession est un châtement de l'orgueil humain, interprété selon l'Ecclésiaste : "Tout ce qu'il a de plus cher, tout ce qui représente la vie et l'orgueil d'un homme s'est envolé, cendres et fumée". Roman d'aventures dans la tradition de Stevenson et de t'Serstevens, qui fut l'ami de Cendrars, traduit dans toutes les langues, adapté au cinéma, *L'Or* a connu et connaît encore un immense succès qui tient à la rigueur et à la concision de sa composition, à la vivacité du récit (Cendrars fut également reporter), et prend une signification métaphysique et théologique. Pour faire reconnaître son titre de propriétaire sur l'or, Suter, qui est un lecteur assidu de la Bible, en réfère à la justice divine elle-

même qui, après sa mort, doit réparer la justice défaillante des hommes. Dans *Moravagine*, Cendrars relate l'histoire d'un rejeton d'une grande famille de l'aristocratie hongroise, interné dans un asile psychiatrique, évadé avec son médecin, et qui parcourt le monde en semant le désordre et le chaos. Mû par les forces de l'instinct naturel, Moravagine tue et détruit l'ordre social. La dimension politique de l'anarchisme moravagien (le narrateur est présenté comme le cerveau de la bande à Bonnot) s'accompagne d'une référence à la psychiatrie et à la psychanalyse. L'identification fascinée du narrateur à *Moravagine* contribue à brouiller les cartes d'une fiction qui confine à l'autobiographie d'un mythomane. Les frontières de genres, comme dans les "essais" autobiographiques - *La Main coupée*, *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel...* - s'estompent, et le roman d'aventures se trouve ainsi sublimé.

Il faut bien reconnaître que le cosmopolitisme opposé par Cendrars à tout enracinement dans un quelconque "pays" est en réalité un cosmopolitisme français (au sens où la culture française serait universelle). Dans ses innombrables pérégrinations, le "Bourlingueur" aura toujours la France pour port d'attache, et c'est encore dans la littérature française que cet inclassable est le mieux à son aise. Avant Cendrars, le roman du XIXe siècle - exception faite de Töpffer - semble lui-même largement marqué par le tropisme genevois à l'égard de Paris, comme en témoignent les figures de Victor Cherbuliez et, après lui, d'Edouard Rod ou de Louis Dumur (1863-1933), qui fut l'un des fondateurs du *Mercur* de France.

Les écrivains romands à Paris. A une époque où les universités de Suisse romande offraient peu de possibilités de recherche, il était de coutume de séjourner à Paris pour compléter ses études à la Sorbonne : ainsi de Ramuz, parti pour rédiger une thèse sur Maurice de Guérin, ou de Gonzague de Reynold (1180-1970). La plupart revenaient en Suisse, après des séjours plus ou moins longs (douze ans, pour Ramuz), mais certains restaient, selon là encore une pratique solidement établie depuis le siècle dernier (ainsi d'ailleurs que pour les écrivains de Belgique). **Victor Cherbuliez** (1829-1899), né à Genève, comme son ami Amiel, fait des études à Paris et en Allemagne, s'installe à Paris où, naturalisé français, il est élu à l'Académie française, témoignant de la fortune littéraire possible pour un Suisse, pourvu qu'il renonce à ses origines. De la vingtaine de romans qui lui assurent un succès populaire, lui attirant les sarcasmes de Flaubert et de Baudelaire, il faut retenir *Le Comte Kostia* (1863), dans lequel Cherbuliez rassemble les poncifs des romans "gothiques" à la mode anglaise, agrémentés d'un exotisme slavisant de paccotille, qui prélude à *L'Aventure de Ladislas Bolski* (1870), où se déploie le mythe polonais. **Edouard Rod** (1857-1910), né à Nyon, de la même manière, fait carrière à Paris, où il fréquente les milieux naturalistes, avant de découvrir Tolstoï et le roman russe. Le thème de la pitié fonde ainsi *La Course à la mort* (1885) et, plus tard, *Le sens de la vie* (1889). Mais à cette conception morale du roman succède une autre veine, qui renoue avec les valeurs helvétistes : dans *Les Roches blanches* (1895), *Là-haut* (1897) et, surtout, *L'Ombre s'étend sur la montagne* (1907), le paysage rustique, alpestre (la Jungfrau vue d'Interlaken, dans ce dernier roman) est mis en valeur contre les turpitudes de la ville moderne - Paris, en tout premier lieu - selon le paradigme mis en place par *La Nouvelle Héloïse*. Par sa position éminente dans les lettres françaises (chroniqueur à l'influente *Revue des Deux Mondes*), il contribue, comme Cherbuliez avant lui, à aider les jeunes écrivains suisses "montés" à Paris : c'est en partie grâce à Edouard Rod que Ramuz doit d'être reconnu en France, avant de l'être dans son propre pays. Le succès de romanciers tels que Cherbuliez ou Rod, relayé par des critiques helvétophiles comme Sainte-Beuve (plus tard Edmond Jaloux, Pierre-Henri Simon, et aujourd'hui Jérôme Garcin), ou tout simplement d'autres écrivains et critiques suisses établis en France, tels Albert Béguin (1901-1957), Georges Borgeaud (né en 1914), Georges Piroué (né en 1920), Jean-Luc Benoziglio (né en 1941) témoigne de l'importance de ces groupes d'écrivains suisses à Paris (d'ailleurs comparable à celles des groupes antillais, québécois, roumains, etc.) La notoriété de Chessex, à l'heure actuelle, tient sans doute à la permanence de tels réseaux d'influence dans les milieux de l'édition.

Comme Cendrars, certains des auteurs fixés à Paris récuse toute appartenance, voire renient leur origine helvétique, au nom de l'universel. Tout comme Michaux, poète belge né à Namur, **Robert Pinget** (né à Genève en 1919, installé à Paris depuis 1946) fait rarement état de sa citoyenneté helvétique, préférant rappeler les origines savoyardes de sa famille. De toute manière, dans des textes qui, depuis *Le Renard et la boussole* (1953), le rattachent à son corps défendant au Nouveau Roman, Pinget récuse tout déterminisme biographique, à l'instar de son ami Samuel Beckett, lui aussi exilé volontaire. Le paradoxe veut que le plus grand romancier suisse contemporain - et d'ailleurs aussi le plus important auteur de théâtre -, qui a obtenu le Prix des Critiques pour *L'Inquisiteur* en 1962, le Femina pour *Quelqu'un* en 1965, comme Cendrars avant lui, récuse totalement le critère nationale, au nom de la *littérature*. L'écriture romanesque de Pinget tire son extraordinaire richesse d'un travail quasi-musical - *Passacaille* (1969) est d'ailleurs le titre de l'un de ses récits - sur la voix, sur les variations de ton et de rythme, proche des recherches conduites par Nathalie Sarraute sur les "sous-conversations".

Le roman de formation et le modèle germanique. Sur un autre versant, les échanges entre Suisse allemande et Suisse française et la proximité du monde germanique expliquent sans doute la faveur du *Bildungsroman* chez les écrivains de Suisse romande, qui se réfèrent volontiers aux *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1797) de Goethe, et à leur héritiers modernes, comme Thomas Mann ou Hermann Hesse. Dans la littérature suisse alémanique, le célèbre roman de Gottfried Keller *Der Grüne Heinrich* (1854-55), parfaitement fidèle au modèle goethéen, et qui se rattache à un romantisme tardif, semble constituer une référence pour les romands eux-mêmes. La littérature romande, aux confins de la latinité et de la germanité, du "Sud" et du "Nord", de ce point de vue, paraît admirablement correspondre à la célèbre formule *Helvetia mediatrix*.. Après *Marins d'eau douce* (1919) et *Montclar* (1926), *La Pêche miraculeuse* (1937) de **Guy de Pourtalès** (1881-1941) perpétue la tradition du roman de formation d'inspiration germanique (le romancier est un représentant emblématique d'un certain cosmopolitisme helvétique: né à Neuchâtel, d'origine française, il a étudié à Bonn et à Berlin). Pourtalès y évoque à travers la figure d'un jeune pianiste la fin d'un monde, le déclin de l'Europe romantique, précipité par la Guerre de 14. La confession autobiographique rencontre ici la passion pour la musique, à laquelle Pourtalès a consacré de nombreuses biographies, qui confinent d'ailleurs souvent au roman (*La Vie de Franz Liszt*, 1925; *Chopin ou le poète*, 1927; *Wagner, histoire d'un artiste*, 1932; *Berlioz et l'Europe romantique*, 1928).

Mais, selon ce modèle goethéen, la figure majeure est assurément celle de **Jacques Mercanton** (1910-1996), malheureusement peu connue en France. Comme Pourtalès, Mercanton appartient à l'Europe cosmopolite (il séjourne en Allemagne, en France, en Italie), il se lie à Thomas Mann, dont l'influence se fait profondément sentir sur ses romans, à James Joyce, à qui il consacre *Les Heures de James Joyce*, à Malraux, Eluard, Fargue. Dans son plus célèbre recueil de nouvelles : *La Sibylle* (1967) se révèle son amour pour l'Italie. Professeur à l'Université de Lausanne, Mercanton est aussi un essayiste dont l'intérêt pour les classiques français: Molière, Racine, Pascal, La Rochefoucauld n'a jamais faibli, ainsi que pour la littérature allemande (études sur Thomas Mann) et la mystique arabe (Al-Hallaj), qui lui vaut l'amitié de Louis Massignon. Depuis *Thomas l'incrédule* (Prix Rambert 1943) et *La Joie d'amour* (1951), Mercanton met en scène des adolescents en proie à l'angoisse du passage à la vie adulte, hantés par la musique (Monteverdi, Alban Berg). La plus grande réussite de Mercanton reste assurément *L'Été des Sept-Dormants* (1974), où un groupe d'adolescents, dans un pensionnat, se retrouve confronté à l'amour, à l'art et à la mort (le personnage principal, "Beau ténébreux" proche de l'univers de Julien Gracq, se jette dans le Danube). Le décor naturel, aux confins de l'Autriche, de la Bavière et de la Bohême, est certainement la composante la plus importante dans ce roman de formation sur lequel plane l'ombre du grand écrivain autrichien, post-romantique Adalbert Stifter (1805-1868). Dans *Le Soleil ni la mort* (1948), dont le titre renvoie à La Rochefoucauld, c'est le couple et la passion qui font l'objet

d'une méditation douloureuse. La ville de Prague, qui constitue le fond du décor, atteste encore la fascination de l'auteur pour l'Europe centrale, et avec elle pour un certain romantisme. Le rôle dévolu à la psychologie, la splendeur d'une langue ultra-littéraire peuvent expliquer toutefois la relative désaffection connue par Mercanton dans son propre pays - alors même qu'il y a reçu tous les honneurs. Par sa thématique et ses références littéraires, l'univers de Mercanton appartient bien plus au siècle dernier, revu et corrigé par Thomas Mann, qu'à celui de Joyce.

Etienne Barilier (né en 1947) semble remplir la même fonction de "passeur" entre culture française et culture allemande propre aux lettres romandes. Traducteur de son état, musicologue spécialiste d'Alban Berg, Barilier construit ses romans sur les grands mythes littéraires et artistiques de la culture allemande. Depuis *Orphée* (1971) et *Laura* (1973), Barilier implique ses personnages dans des fictions d'inspiration philosophique. Dans *Le Chien Tristan* (1977), une intrigue pseudo-policrière permet de rassembler à Venise les musiciens Paganini, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner et Nietzsche qu'on découvre assassiné, mais qui s'est en réalité suicidé. La figure de Nietzsche réapparaît dans *Le Duel* (1983), sans doute le meilleur roman de Barilier, dans un hôtel de Sils-Maria, en Engadine, où l'écrivain André Péras se joue de son admirateur, le jeune Jacques Fischer dans un "duel" sur fond de philosophie nietzschéenne. La référence à *La Montagne magique* (1924) de Thomas Mann, également lecteur de Nietzsche, est ici évidente. A la manière du Laforgue des *Moralités légendaires* (1887), Barilier rassemble dans ces deux romans les mythes musicaux et littéraires fondateurs du monde romantique allemand, qu'il partage avec Mercanton ou Pourtalès, pour mieux les parodier, tout en assurant leur pérennité en Suisse romande. Comme chez Mercanton, l'amour de la musique est un trait d'union entre la littérature romande et la littérature allemande, au sens large.

Après les manifestes "helvétistes" du XVIII^e siècle et le développement d'une littérature "nationaliste" romande enracinée dans son terroir, jusqu'à la guerre, il semble aujourd'hui que les romanciers cherchent à se définir, à trouver leur place dans cet "entre-deux", à mi-chemin de la latinité et de la germanité. Pour des romanciers comme Barilier, la spécificité romande vis-à-vis de la littérature française, d'ailleurs de plus en plus contestée par les écrivains nés après la guerre, réside bien dans ce "double-lien" culturel. A la différence des Belges ou des Québécois, il semble que les écrivains romands ne se préoccupent guère d'établir des relations profondes avec d'autres littératures francophones (d'ailleurs peu connues en Suisse), de sorte que le roman contemporain résulte principalement du dialogue avec la France et l'Allemagne - et, accessoirement, avec l'Italie, quand ce n'est pas, tout simplement, avec le monde anglo-saxon, dont le modèle permet de dépasser les clivages culturels à l'intérieur de la Confédération.

Dominique Combe

Professeur à l'Université de Fribourg (Suisse)

Deux siècles de production romanesque en Belgique francophone

La proclamation de l'indépendance du royaume de Belgique en 1830, suite aux journées de septembre qui boutent les troupes hollandaises hors des frontières des anciens Pays-Bas méridionaux, met fin à la reconstitution artificielle par le Congrès de Vienne d'une entité politique qui correspondait pour l'essentiel⁶ aux Etats patrimoniaux de Charles-Quint. Or le Nord et le Sud de cette entité artificielle connaissaient, depuis deux siècles, des destins différents — le Nord s'étant façonné à la manière des Etats-nations.

Le Limbourg hollandais et le futur Grand-Duché de Luxembourg participent à cette révolution qui accouche d'un Etat constitutionnel modèle, dont les grandes puissances européennes finissent assez rapidement par s'accommoder. Elles le condamnent en revanche à une neutralité dont la Grande-Bretagne, la France, la Prusse et la Russie se portent garantes. Les troupes françaises arrêtent fin 1831 l'offensive hollandaise, et reconquièrent Anvers au profit du nouvel Etat en 1832, sous l'autorité du général Belliard. En 1839, le roi des Pays-Bas finit par accepter de prendre acte de la perte des territoires méridionaux qui lui avaient été octroyés en 1815. Non sans exiger — et voir confirmée — la récupération du Limbourg hollandais, du Brabant septentrional, de la Flandre zélandaise et de la partie orientale du Luxembourg. Celle-ci est érigée en Grand-Duché indépendant en l'an 1867, au profit de la branche cadette de la maison de Nassau. La liberté de navigation sur l'Escaut n'est, quant à elle, obtenue pour les Belges qu'en 1863 sous la forme du rachat du droit de péage. Ainsi un vieux pays dont l'histoire échappe aux modèles qui régissent la plupart des Etats de la façade occidentale du continent européen prend sa forme moderne.

A l'ombre des modèles français

Durant ces décennies s'inscrit la figure d'un écrivain, prématurément décédé, qui ressortit à la fois à la littérature grand-ducale dont il est le précurseur et à la littérature belge de langue française à laquelle il donne un de ses premiers récits en prose. Ami et compagnon de route de Charles de Coster, Félix Thyès meurt en effet dans les jours qui suivent l'achèvement de *Marc Bruno Profil d'artiste*, roman qui paraît à Bruxelles en 1855. Eugène Van Bommel, qui fut le professeur de De Coster et de Thyès à l'Université de Bruxelles et l'animateur de *La Revue trimestrielle* dans le premier numéro de laquelle Thyès publie son *Essai sur la poésie luxembourgeoise*, se charge de la publication de ce récit qu'il fait précéder d'une notice biographique. Il se réjouit "de faire connaître à la Belgique une œuvre qui comptera certainement, dans notre littérature, comme une des premières productions de ce genre"⁷. Dans sa préface, Thyès lui-même entend inscrire son œuvre dans ce champ littéraire. Non sans s'avouer que l'enthousiasme avéré de la Belgique pour les arts et les lettres ne s'adresse généralement

⁶ A l'exception, notamment, des parties des anciens Pays-Bas espagnols que les troupes françaises enlevèrent au XVII^e siècle et qui furent reconnues comme partie intégrante du domaine français au XVIII^e siècle.

⁷ F. Thyès, *Marc Bruno. Profil d'artiste*. Bruxelles, établissement typographique de Henri Samuel, 1855. Le texte a été réédité en 1990 par le Centre d'études de la littérature luxembourgeoise. Il est présenté par Frank Wilhelm qui y a inclus de nombreux documents parmi lesquels des fragments de la correspondance avec De Coster.

aux "travaux de ses propres enfants" qu'après que l'étranger les eut couronnés. Ce comportement, le jeune auteur l'attribue à un manque de "confiance en (soi)"⁸ chez ses compatriotes d'adoption.

L'œuvre de Thyes n'est pas sans manifester, à travers la vie de son personnage, quelque parenté avec cette situation endémique dont les origines sont évidemment historiques. Elle prend place dans cette lignée de romans belges qui reflètent les feux atténués du romantisme sous forme de nostalgie un peu mélancolique et tendent peu ou prou vers une sorte de réalisme dont témoignera en 1862 le roman de Paul Reider, *Mademoiselle Vallantin*. C'est cette nostagie qui nimbe l'échec par l'existence d'une autre dimension, intérieure, que l'on retrouve à l'œuvre dans *Le Roman d'un géologue* (1874) de Xavier de Reul, dans le récit par Octave Pirmez de la vie et du suicide de son frère, *Rémo* (1878), ou dans le maître-livre de Van Bommel, *Dom Placide* (1875), évocation d'amants contrariés par la révolution française dans l'antique abbaye de Villers-la-Ville⁹. Emouvantes, et souvent subtiles, ces œuvres ne constituent pas de véritables contrepoids aux œuvres d'Hugo, de Flaubert ou des Goncourt. Elles font d'autant mieux ressortir l'originalité du premier grand roman du XIX^e siècle en Belgique, le chef-d'œuvre de Charles De Coster.

C'est que le contexte dans lequel paraît en 1867 *La Légende d'Ulenspiegel*¹⁰ est celui d'un pays qui connaît un développement des forces productives tel qu'il figure, à la fin du siècle, parmi les premières puissances industrielles de la planète. Il dispose de la constitution la plus libérale de son temps mais repose, sous la structure étatique, sur un jeu permanent entre les "familles" (catholique et libérale tout d'abord; catholique, libérale et socialiste ensuite) et sur de très anciennes traditions communales. Ce pays est le prolongement d'une fédération d'Etats que l'histoire du XVI^e siècle a conduite au singulier destin de constituer une entité reconnue comme telle¹¹, dépendante d'un prince lointain mais situé dans la descendance de la famille de Charles-Quint. Ce pays se développe économiquement à la façon des Etats modernes tout en ne connaissant pas les processus de stratifications sociales et de développements culturels propres aux Etats-nations. Rien d'étonnant dès lors à ce que la production littéraire, dans les deux langues du pays, y ait connu une profonde léthargie aux XVII^e et XVIII^e siècles. Or, ceux-ci coïncident avec la formation décisive du français classique, avec l'hégémonie politique et culturelle de la France en Europe, et avec l'inscription croissante du fait littéraire comme consubstantiel à la civilisation française. Comme corollaire de son identité...

Lorsque les prosateurs belges de langue française du XIX^e siècle se lancent dans l'aventure littéraire, avec le souci de doter leur pays d'une littérature nationale, ils se trouvent aux prises avec cet héritage d'une histoire nationale très différente de la leur. Cet héritage constitue un modèle d'autant plus intériorisé comme universel que la civilisation qui l'exprime représente alors LA Civilisation. Ce matériau, linguistique et culturel, plonge, dans un passé lointain, au cœur d'un processus de développement dont leurs aïeux furent totalement partie prenante mais qui est désormais le fruit de l'histoire de leurs voisins beaucoup plus que de la leur — phénomène que l'on retrouve également en Suisse, pour des raisons parallèles. De surcroît, la perception de ce mélange d'appartenance et d'aliénation, qui explique le manque de confiance dont parlait Thyes, est renforcé par le fait que la langue, telle qu'elle s'est constituée aux XVII^e et XVIII^e siècles, véhicule une culture nationale sucée par les Belges au miel des seuls modèles français; comme par le fait qu'il n'existe pas de métadiscours capable de dire leur histoire et leurs spécificités. Lorsqu'ils s'y risquent, ils le font donc dans des moules issus d'une histoire qui est aux antipodes de la leur.

Ne pas disposer d'une langue propre et éprouver la sensation d'une histoire spécifique à l'heure des romantismes nationaux renforce chez les auteurs belges de langue française la tension intérieure et esthétique. Dès l'origine, elle dessine la question du rapport aux modèles français et à la norme

⁸ *Idem*.

⁹ Les livres de Reider et de de Reul ont été réédités par l'Académie royale de langue et de littérature françaises. Celui de Van Bommel fait partie de la collection Passé/Présent (Bruxelles, éditions Les Eperonniers).

¹⁰ Il s'agit en fait de *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Thyl Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. L'édition scientifique du texte, due à J. Hanse, est publiée dans la collection Espace Nord (Bruxelles, éditions Labor).

¹¹ Dans ces anciens Pays-Bas, il faut noter la pérennité et l'autonomie de la principauté de Liège — elle regroupe des territoires situés aujourd'hui en Wallonie et en Flandre — politiquement reliée au Saint-Empire romain de la nation germanique, et dont Charles-Quint avait entamé le processus de rapprochement avec le Cercle des 17 Provinces.

parisienne de la langue française comme une des lignes essentielles de fracture ou de spécification du champ des lettres belges de langue française. Soit, en effet, l'on considère que ces modèles et cette pratique sont intangibles et constituent un surmoi monumental par rapport auquel mieux vaut filer doux. Soit, au contraire, on estime intolérable et aliénant ce carcan, et l'on cherche à s'en défaire par tous les moyens pour revivifier langue et forme. Soit encore, on en prend acte afin d'en mieux jouer et de tâcher de lui faire dire le contraire de ce qu'il est censé dire. Maeterlinck ou les surréalistes de Bruxelles s'inscriront à cette enseigne, comme les romanciers des années soixante-septante du XX^e siècle qui utiliseront les techniques du nouveau roman pour se réapproprier l'histoire de leurs origines.

Une autonomisation complexe

Charles De Coster, l'homme qui, le premier, incarne la seconde des attitudes évoquées ci-dessus, s'est donné pour objectif de restituer l'histoire de la rupture historique qui amène les riches provinces Belges à ne pas devenir un Etat-nation. L'évocation de cette époque, celle de la révolte du XVI^e siècle contre l'absolutisme de Philippe II — lequel constitue un des premiers avatars de l'Etat moderne — lui permet en outre d'exalter le ferment d'un principe de liberté qui ne s'accommode pas de ce qu'implique le mode de fonctionnement des Etats. L'histoire qu'il relate est celle d'une défaite, mais d'une défaite loin d'être inexorable puisque la Belgique contemporaine en est sortie, au terme d'un long processus historique.

Pour incarner ce processus, pas question pour De Coster de recourir au roman historique stricto sensu, même si le récit atteste sa vaste conscience des faits de l'époque et met en scène nombre de péripéties de la révolte des anciens Pays-Bas. Ce qui détermine le sens de ce récit, ce n'est pas l'histoire mais ce qui la traverse et la rythme au-delà de l'horreur dont elle accouche : chansons et visions, quasiment ésotériques, d'une part; faits et gestes du personnage-clef du récit, d'autre part, Thyl, qui échappe à la temporalité des vies humaines et se voit lancé dans une quête spirituelle qui ne l'empêche pas d'être un acteur essentiel du processus historique en cours. L'histoire qu'exaltent jusqu'à satiété les sanglantes histoires nationales n'est dès lors qu'un lieu d'épisodes — d'aventures — dont la clef, humaniste, réside ailleurs. Seule peut la situer une très moderne légende. De Coster entend l'écrire en mêlant les genres. Le picaresque s'y joint ainsi à l'historique. Ils tendent la main aux très anciennes facéties. Le roman ésotérique et le roman de formation y inscrivent tout autant leurs strates pour faire chorus avec l'épique et le légendaire, genres issus de traditions qui précèdent celles qu'engendrent les Etats modernes.

Non content de baroquiser de la sorte les compartimentages au cordeau des jardins littéraires à la française qui diffuse une certaine tradition belge, De Coster rompt avec la langue classique dont il dénonce, dans *La Préface du Hibou*, l'effet de sclérose en Belgique. Pour ce faire, il renoue avec un état de langue antérieur à la versailisation de la langue, celle du XVI^e siècle et des vieux maîtres dont Rabelais est le symbole. Française, sa phrase apparaît donc toutefois comme quelque peu étrangère. Elle privilégie les associations poétiques sur le suivi narratif. De la même façon, la structure de progression de son livre fonctionne sur de fabuleux jeux de dédoublements et de miroir dont témoigne le titre exact d'un livre qui constitue sans doute le premier roman francophone¹² de l'histoire de la langue française.

L'œuvre de De Coster est à ce point atypique et audacieuse pour son temps qu'elle laisse aussi perplexes et distantes Bruxelles que Paris. Ne touche-t-elle pas à une sorte de tabou que les aires francophones non françaises craignent généralement d'enfreindre ? Et n'ouvre-t-elle pas des portes qui indiquent que les espaces culturels francophones ne peuvent se satisfaire des seuls modèles hégémoniques parisiens, sauf à les subvertir (fût-ce insidieusement) ? L'échec de *La Légende*, De Coster en prend acte. Il en comprend intimement les raisons et publie un petit roman à la française, *Le*

¹² Cf. note 5. On notera que l'invention de cet adjectif est contemporain de la composition de ce livre. Dans *Naissance d'une littérature* (Bruxelles, Labor, 1992), où l'on trouve de nombreuses précisions sur les premières décennies littéraires du XIX^e siècle en Belgique, Joseph Hanse consacre plusieurs chapitres à l'étude de ce maître-livre.

Voyage de noce (1872), qui l'apparente à Thyès, de Reul et Van Bemmel¹³, mais l'éloigne de l'immortalité que lui apportera après sa mort, particulièrement dans les pays non francophones, la composition d'une œuvre polyphonique, baroque et carnavalesque, cocasse et libertaire, que ses compatriotes de la génération de 1880 qualifient de "patriale", et non de "nationale". Preuve, parmi d'autres, d'une histoire foncièrement différente de celle qui a prévalu en France.

Nombreux sont les symptômes qui permettent de l'attester tout au long d'une histoire littéraire dont la proximité avec celle de la France va de pair avec un incessant travail de décalage. L'impact du naturalisme en Belgique à travers Zola mais aussi Cladel, sa réverbération vers la France à l'heure où il fait l'objet de dures attaques, comme l'ambivalence des propos des Belges à son égard¹⁴ dès que ceux-ci ont trouvé leurs marques montrent clairement que les enjeux ne sont pas identiques en dépit de leur proximité. Ils s'inscrivent non seulement dans des histoires littéraires et des stratégies contrastées¹⁵ mais proviennent d'histoires différentes qui ne peuvent se réduire à la seule perception d'un champ linguistique censé être homogène. Camille Lemonnier ou Georges Eekhoud, par exemple, les deux romanciers "naturalistes" les plus notoires de la fin du XIX^e siècle en Belgique, accordent ainsi une attention toute particulière à des recherches linguistiques qui tentent d'inventer une "langue belge". *La Fin des bourgeois* (1892) de Lemonnier constitue la limite de cette tentative. Celle-ci n'hésite ni à puiser dans les parlers locaux ni à créer des néologismes. Elle intègre les uns et les autres dans une phrase qui n'est pas sans se situer dans la filiation de la langue artiste chère à d'autres champs esthétiques français de la fin de siècle. Par rapport au réalisme, qui enserrait les Belges dans un carcan narratif, le naturalisme, par ses excès visionnaires, fournit aux Belges une forme plus malléable qui leur permet de dire le réel de leur époque tout en accomplissant leur volonté d'art.

Les productions de la fin de siècle prennent ensuite des chemins divers. Des écrivains "régionalistes", tel Maurice des Ombiaux, n'hésitent pas à plonger dans les traditions, notamment rurales, de son pays, et particulièrement celles des pays wallons. Le parcours des frères Rosny est tout aussi singulier. Ceux-ci produisent en alternance, ensemble ou chacun de leur côté à partir de 1908, récits de mœurs, romans préhistoriques et fictions fantastiques¹⁶. Ce filon, dont on trouve des affleurements chez De Coster comme chez Lemonnier, chez Verhaeren comme chez Eekhoud, deviendra au XX^e siècle une des formes esthétiques parmi les plus prégnantes à travers le fantastique et le réalisme magique. Il révèle son emprise latente, non seulement du côté du naturalisme et de l'expressionnisme, mais aussi du symbolisme. Les récits de Maeterlinck en sont imprégnés, qu'il s'agisse du *Massacre des Innocents* (1886), d'*Onirologie* (1889) ou de *L'Anneau de Polycrate* (1893). Ceux de Rodenbach, tout autant. Ainsi de *L'Arbre* (1898), récit de tragiques amours en Zélande qui s'achèvent autour d'un arbre métamorphosé; ou de *Bruges-la-morte* (1892), roman dans lequel la ville et la chevelure de la morte jouent un rôle quasi magique. Le fait que le décor dans lequel se déroule le drame soit un protagoniste essentiel de celui-ci est, de surcroît, particulièrement important puisqu'il permet au narrateur belge de n'avoir pas à affronter la contradiction dans laquelle s'enferment nombre de ses pairs : celle d'un décor que saturent souvent des descriptions soucieuses de lui donner un corps capable de faire pièce à une langue qui paraît trop abstraite et inconsistante. Comme si les mots, dans leur entendement littéraire usuel, s'y refusaient. Comme si, dès lors, l'action apparaissait presque toujours bancal par rapport à ce décor¹⁷.

Cette fissure, dans laquelle s'engouffreront bien sûr les fantastiqueurs du XX^e siècle, n'est pas étrangère à la perception, consciente ou diffuse, en Belgique d'un fort divorce entre les mots (et les modèles qu'ils induisent) et les choses. Celui-ci découle de l'histoire objective des faits linguistiques et culturels précédemment évoqués. Cette fissure explique de même la prolifération dans les romans

¹³ Durant cette décennie, le réalisme social se dégage par contre du sentimentalisme dans les quatre récits de Paul Hensy : *Un coin de la vie de misère* (1876).

¹⁴ Y compris ceux des frères Rosny dont la carrière littéraire se fait franco-française dès 1886-87.

¹⁵ Naturalistes et symbolistes font, par exemple, cause commune en Belgique contre les tenants du primat des modèles classiques français. Ils soutiennent le Parti Ouvrier Belge.

¹⁶ *Nell Horn* (1886) ou *Daniël Valgraive* (1891); *La guerre du feu* (1911); *La jeune wampire* (1920).

¹⁷ Dans *Tempo di Roma* (1957) de Curvers, roman ressortissant à une tout autre esthétique, le constat se vérifie — le parallèle pouvant être poussé jusqu'au fait de la disparition violente de sir Craven.

belges, chez des auteurs que n'affecte pas l'exil objectif — y compris ceux qui intègrent l'histoire¹⁸ — de personnages qui sont toujours de guingois par rapport au monde qu'il côtoient, et surtout à l'histoire dans laquelle ils débarquent, comme par devers eux. Hugues Viane, le héros de Rodenbach, n'existe qu'à travers cette distance au monde que le meurtre lui permet à nouveau de franchir au moment où un lien réel avec une femme, qui n'est censée être qu'une image, menace cette symbiose. Elle le réduit au silence.¹⁹

A côté de ces écrits qui prennent place dans l'histoire de l'écriture fin de siècle, l'expansion coloniale de la Belgique en Afrique centrale, sous le règne de Léopold II, laisse une trace majeure, longtemps occultée : *Les Mystères du Congo*²⁰. C'est que les textes, qui paraissent tout d'abord sous forme de livraisons, appartiennent à la littérature populaire de grande diffusion. Fort bien documenté sur le Congo-Zaïre, cet ouvrage légitime la conquête au travers des aventures, hautes en couleurs, d'un groupe de personnages emmenés par une sorte de héros mythique, Ketje²¹, comparable, à certains égards — par son impertinence et son ingéniosité — à l'Ulenspiegel de De Coster. Il le fait en outre en jouant à fond de l'humour belge du XIX^e siècle, connu sous le nom de zwanze.

De décalages en dénégations

Avec l'armistice de 1918, la Belgique entre dans une autre phase de son histoire. Le rêve de synthèse européen qui fut le sien a été rudement mis à mal par le premier conflit mondial qui mit à bas l'image culturelle de l'Allemagne romantique. Le suffrage universel pour les hommes rend par ailleurs désormais compte de sa dualité linguistique.

Convaincus, au siècle précédent, du rôle que la langue française pouvait jouer, grâce à eux, dans le but de synthétiser et métamorphoser aussi bien les diversités du pays que celles des grandes cultures européennes dont la Belgique est le lieu de passage et de rencontre, les écrivains francophones du XX^e siècle sont contraints de se repositionner. Les bases des mythes élaborés au XIX^e siècle pour tenter de dire les spécificités de la Belgique et des lettres belges sont en effet minées. La prise en considération de la réalité bilingue du pays paraît en outre bien plus difficile à accepter que celle de sa biculturalité. N'implique-t-elle pas la remise en cause d'une certaine image impériale de la langue et de la culture françaises, et de son intériorisation par les élites lettrées du royaume ?

Dès lors, l'entre-deux-guerres constitue une époque dans laquelle la dénégation de soi prend des proportions saisissantes. Elles ne seront dépassées en intensité que par certains des comportements dominants des deux décennies qui suivent la fin de la seconde guerre mondiale. La publication du *Manifeste du lundi* — il voit le jour en 1937 à l'heure de la montée de tous les périls en Europe — est particulièrement indicative de cette attitude. Futurs collaborateurs de l'occupant nazi ou futurs résistants s'accordent en effet à signer un texte qui ne fait aucune allusion à la situation politique de l'heure mais affirme que les écrivains belges de langue française sont des écrivains français à part entière et que les traces de l'histoire de la Belgique dans leurs œuvres ne représentent rien de significatif par rapport à l'homogénéité foncière censée découler de la pratique du français. Difficile de trouver une position plus anhistorique que celle-là ! Elle indique, et l'emprise du modèle français dans lequel la langue joue à la fois rôle identitaire et fonction d'universalisation, et le réflexe de panique qui saisit les écrivains belges, non situés dans les marges du champ littéraire, à l'heure des premières phases du déclin de la position hégémonique du français au sein du royaume de Belgique. Fuir l'histoire et le réel devient une sorte de maître-mot. Elle se réalise par la projection fantasmatique dans

¹⁸ Les naturalistes belges ne se sont pas contentés de restituer le versant industriel de leur époque. Celui-ci ne constitue pas la part dominante de leurs œuvres. Un siècle plus tard, l'histoire de Sanchotte des *Bons Offices* de Mertens, le *Morales de Terre d'Asile*, le *Benn des Eblouissements*, voire le *Léopold II d'Une Paix royale*, perpétuent ce fait structurel.

¹⁹ Le héros de Ghelderode dans *Le Sommeil de la raison* connaît, à sa façon, un parcours qui n'est pas dépourvu d'homologie.

²⁰ Cet ouvrage est publié à Bruxelles, chez Maes, en 1886. Il se compose de trois tomes attribués pour le premier à un certain Nirep et, pour les deux autres, à un certain De Graef. Ce sont vraisemblablement des pseudonymes. Les ouvrages sont illustrés par d'excellents graveurs.

²¹ Une sorte de Gavroche bruxellois.

un espace culturel abstrait univoque, celui de la langue. L'espérance est celle de la reconnaissance et de la protection françaises. Elle met le tiers hors jeu ou hors lieu.

A l'origine du *Manifeste*, deux écrivains de sensibilité politique différente, liés tous deux à l'école du "fantastique réel"²², qu'ils contribuent à imposer comme un des lieux majeurs d'expression du champ littéraire belge²³ : Franz Hellens, l'auteur de *Mélusine* (1919), et Robert Poulet, l'auteur de *Handji* (1931). L'époque voit en outre s'élaborer une bonne part de la production fantastique de Jean Ray, l'auteur de *Malpertuis* (1943) et des *Contes du whisky* (1925), dont l'impact populaire sera très important durant la seconde guerre mondiale, mais qui prendra toute son ampleur autour des années soixante avec le phénomène, commercial et médiatique, de "l'école belge de l'étrange". C'est également dans cette période que Michel de Ghelderode, dont Ray est un ami, publie des nouvelles rassemblées sous le titre *Sortilèges* (1941). L'auteur de *L'Histoire comique de Keizer Karel* (1922) fait d'ailleurs paraître un livre au titre significatif, *La Flandre est un songe* (1953). Alors que la présence et la prégnance d'une réalité flamande bien différente de celle du mythe franco-belge créé au XIX^e siècle devient, au sein du pays, de plus en plus évidente, l'écrivain ne cesse de déployer son univers dans une Flandre mythique du XVI^e siècle. Durant cette même époque, toujours, Marcel Thiry imagine dans *Echec au temps* (écrit en 1938 et publié en 1945), roman qui se déroule à Ostende, un instrument apte à métamorphoser les faits historiques, en l'occurrence la défaite française à Waterloo — défaite qui mit un terme aux vingt années durant lesquelles les provinces qui constituent la Belgique furent des départements français.

Avec Jean Ray, maître d'un fantastique dont la présence est dotée d'un faible capital symbolique dans le champ littéraire français, se réalise une des opérations les plus originales du champ littéraire de l'époque. Alors que les Verhaeren et les Maeterlinck avaient occupé, au siècle passé, des créneaux de la "grande littérature" laissés vacants par les Français — ceux de la poésie expressionniste et du théâtre symboliste — Jean Ray, Georges Simenon²⁴ ou Hergé s'inscrivent en force dans la paralittérature. Leurs œuvres y prendront peu à peu figure de littérature au sens strict. Et cela, même si dans le cas d'un Simenon, la carrière des Maigret va de pair avec celle des "romans durs" qui s'apparentent aux récits français classiques dont ils poursuivent la tradition à l'heure où celle-ci est mise en cause par les travaux de Gide, de Proust ou de Céline. Le personnage de Maigret lui-même présente ce même type de double appartenance puisque, si son originalité comme enquêteur a beaucoup à voir avec la Belgique de son créateur, il est censé incarner la plus fine tradition du Quai des Orfèvres.

La carrière de Tintin, le héros-fétiche d'Hergé, est tout aussi emblématique. Le rapport texte-image propre à la bande dessinée permet au narrateur d'éviter les problèmes de la description et de l'évolution de l'action — ils sont confiés à l'image — et de se concentrer dans les bulles sur des fragments de dialogues. L'analyse attentive de ceux-ci permet en outre de voir que la famille hergéenne reproduit les grandes attitudes des écrivains belges face à la langue. Si les propos du "petit reporter" sont dignes de Maurice Grevisse²⁵, ceux du capitaine Haddock eussent fait pâlir d'envie Charles De Coster ou James Ensor, dont les célèbres injures constituent sans doute les ancêtres de celles du capitaine. Tournesol existe, quant à lui, en deçà de la langue puisqu'il comprend toujours le contraire de ce qu'on lui dit sans que cela prêle à conséquence sur son génie. Les deux Dupond(t), par contre, incarnent à merveille l'aberration dans le réel de qui entend trop coller à l'usage compassé de la langue. Si l'on ajoute à cela la carnalisation fabuleuse du nom propre dans ces albums et l'emblématisation d'une situation caractérisée par l'absence du père²⁶, on constatera que ces récits, destinés aux jeunes de 7 à 77 ans, plongent au plus profond de l'être belge et de sa situation identitaire complexe.

²² Il s'agit du titre d'un essai de Franz Hellens, publié en 1967, et republié chez Labor (Bruxelles) en 1991.

²³ Cette mouvance, dite aussi du réalisme magique, connaît également de beaux fleurons dans la partie néerlandophone du pays.

²⁴ On peut ajouter, dans le domaine du policier, le nom de Stanislas-André Steeman, l'auteur de *L'assassin habite au 21* et de *Légitime défense*, que le cinéma immortalise sous le titre *Quai des Orfèvres*.

²⁵ L'œuvre de ce grammairien du *Bon Usage* est contemporaine de l'invention de Tintin.

²⁶ François Tisseron a fort bien montré, dans *Tintin chez le psychanalyste* (Paris, Aubier, 1985), que le capitaine Haddock, lointain descendant du chevalier de Hadoque, se situe en fait dans une sorte de descendance bâtarde de Louis XIV. Lorsqu'on sait le rôle du "grand siècle" dans la formation du français moderne, on voit que ces "aventures" sont bien plus que ce qu'elles prétendent être.

Tout aussi singulière, et nettement marquée à gauche — ce qui est loin d'être le cas des auteurs qui font de la paralittérature le tremplin de leur destin littéraire —, l'histoire des avant-gardes prend — en tous les cas à Bruxelles — de sérieuses distances par rapport à certaines assertions des surréalistes français en matière de langue et de conception de la littérature; elle n'en demeure pas moins solidaire du combat global des surréalistes. Aucun interdit ne frappant chez les Belges tel ou tel genre, des récits sortent de leurs mains. Une nouvelle érotique d'une très grande force, *Le Carnet secret de Feldheim* (1928), de Paul Nougé voisine ainsi avec le mystérieux récit de Marcel Lecomte, *L'Homme au complet gris clair* (1931), qui détourne les récits d'enquête ou l'univers du réalisme magique; voire, avec les récits, fort différents mais tout aussi marqués par cette volonté de décalage, de Louis Scutenaire : *Les Vacances d'un enfant* (1947) ou *Les jours dangereux, les nuits noires*²⁷. Le principe de ses différents tomes d'*Inscriptions* découle du même parti pris. Marcel Marien ne dérogera pas à la règle dans ses *Figures de poupe* (1979).

En Hainaut, où le mouvement surréaliste est plus tardif et plus déférent à l'égard de Breton, Fernand Dumont trame des récits qui mêlent les visées surréalistes avec de lointains échos du romantisme nervalien dont témoignent déjà les nouvelles de *La Région du cœur* (1939). *La Dialectique du hasard au service du désir*²⁸ relate ainsi les rencontres amoureuses essentielles de l'écrivain en les reliant aux théories de Breton alors que les textes brefs du *Traité des fées* (1942) évoquent des apparitions féminines, quasiment miraculeuses. De ces récits, on rapprochera, sans vouloir les confondre pour autant, mais pour saisir ce que la démarche surréaliste inscrit de spécifique, le *Passage des Anges* d'Odilon-Jean Périer (1927), récit plus débridé d'une conscience ludique, quelque peu malheureuse, qui ne porte pas une forme de foi.

La radicalité du refus des surréalistes belges par rapport à ceux et celles qui entendaient faire de la littérature au sens usuel frappe Charles Plisnier, militant internationaliste des années vingt exclu du Parti communiste belge en 1928 par la faction stalinienne, qui plaida auprès de Breton ce qu'il considérait comme sa proximité avec le surréalisme. Auteur d'un roman post-symboliste, *L'enfant aux stigmates* (1933), Plisnier obtient en 1937 le prix Goncourt pour les cinq nouvelles de *Faux Passeports*. Parmi ces récits de destins révolutionnaires de l'entre-deux guerres, *Igor* constitue un des rares témoignages sur ce qui se passa au Congrès d'Anvers de 1928 et un bel exemple de mise en exergue des mécanismes de broyage des individus propres au Komintern. Reconnu en France, Plisnier passe alors à la composition de romans de facture plus classique (les cycles *Meurtres*, 1939-41 et *Mères*, 1946-49). Il retrouve le christianisme de sa mère et devient rattachiste.

Dans cette génération, l'histoire sociale trouve en outre à s'incarner dans le roman prolétarien lié à l'activité minière wallonne du sillon Sambre et Meuse²⁹. S'en dégagent les figures de l'écrivain-mineur Constant Malva dont le journal *Ma nuit au jour le jour* (1937-38) est publié dans les années cinquante, époque où paraît aussi *La Légion du Sous-sol* (1958) d'Eugène Mattiato, un des nombreux émigrés italiens de l'après-guerre venus chercher de quoi vivre en Belgique. En 1930, le roman de Pierre Hubermont, *Treize hommes dans la mine*, avait fait en la matière l'événement tandis que les romans d'O.P. Gilbert atteignaient un public plus voué aux règles du roman traditionnel avec le cycle minier ouvert par *Bauduin des mines* (1941-48). Plus singulier, le récit par Madeleine Bourdouxhe, dans *La femme de Gilles* (1937), d'une femme de milieu ouvrier ouvre des abîmes d'un romanesque authentique.

La réalité sociale malheureuse de nombre de ses récits ainsi que les options de son principal éditeur (Rieder) amenèrent souvent la critique à situer dans cette mouvance l'œuvre d'André Baillon. Son originalité se situe pourtant ailleurs. L'évocation de la vie d'une prostituée londonienne dans *Zonzon Pépette* (1923) ou d'un homme en train de perdre la raison dans *Un homme si simple* (1925) est en

²⁷ Composé dans les années trente, ce texte complexe n'est publié qu'en 1972.

²⁸ Écrit entre 1938 et 1942, le livre est publié en 1979 par les soins de Tom Gutt aux éditions Brassa.

²⁹ On notera que la misère rurale a trouvé son chantre chez Francis André dans *Les Affamés*, récit des affres des bûcherons ardennais déportés en Allemagne durant la première guerre mondiale (1931). De la littérature prolétarienne en Belgique francophone, Paul Aron a donné une bonne synthèse dans la collection *Un livre, une œuvre* (Bruxelles, Labor, 1996).

effet l'occasion pour l'écrivain d'un travail sur le langage³⁰ qu'on trouve alors fort peu dans les récits réalistes, sociaux ou engagés. Cette dialectique, vertigineuse pour le sujet, ne se retrouve pas non plus dans les romans de Marie Gevers, profondément enracinés dans le tuf régional anversoïse et campinois que Baillon évoque pour sa part dans *En sabots*. Ce récit de saynètes s'intitula d'abord *Moi, quelque part* (1930). Avec *La Comtesse des digues* (1931), *Madame Orpha* (1933) ou *Paix sur les champs* (1941), Marie Gevers donne au roman régionaliste belge une dignité qui l'écarte de tout folklorisme et le différencie ainsi de la série des *Toine Culot* d'Arthur Masson. Celle-ci connaît un énorme succès en Wallonie après la guerre. Il n'en dépasse pas les frontières.

Parallèlement à ce phénomène, qui indique une volonté d'enracinement, la Belgique de l'après-guerre développe un courant de romans néo-classiques qui poussent la langue à une forme de pureté presque intemporelle. En la matière, le chef-d'œuvre est le récit de Francis Walder, *Saint Germain ou la négociation* (1958), qui obtient le prix Goncourt. A l'heure où le nouveau roman prend en France le relais de l'absurde et de l'existentialisme³¹, il réussit à donner une quintessence de la langue et du récit classiques. Son sujet, une impossible négociation.

Prix Sainte-Beuve en 1957, Alexis Curvers donne, lui, avec *Tempo di Roma*, un roman dont Rome est à la fois l'objet et le sujet. Au francophone non français qu'est l'auteur, la latinité baroque offre l'accomplissement qu'il ne trouve ni en Belgique, ni en France. Avec *La Confession anonyme* (1960), qui se déroule elle aussi en Italie, ou *Le Divertissement portugais* (1960), lequel a pour décor certains des grands palais baroques lusitains, Suzanne Lilar donne, elle aussi, dans une langue et une forme classiques, des romans du désir inaccompli ou brisé qui révèle le sujet — ici, l'héroïne — à lui-même au travers de ces rencontres d'une indispensable altérité maîtrisée par la seule langue.

Au même moment, l'école belge de l'étrange, que les récits fantastiques de Thomas Owen alimentent, depuis la guerre, de sang frais, prend son essor éditorial. Comme si le déni des spécificités historiques de la Belgique prenait prioritairement, durant cette phase centrifuge, l'aspect de l'hypostase de la langue classique ou de la plongée dans un imaginaire plus réel que le réel. Significatif à cet égard, le titre du premier roman de Paul Willems, *Tout est réel ici* (1941). Egalement emblématique, le récit, tout en méandres, de Guy Vaes intitulé *Octobre, long dimanche* (1957). Un riche héritier, demeuré jusque-là à l'étranger, n'accepte-t-il pas de se laisser passer pour le jardinier du domaine dont il devait hériter ?

Durant la même décennie, Christian Dotremont, l'homme qui fut avec le Danois Asger Jorn l'inventeur et l'animateur de Cobra, publie son seul récit, *La Pierre et l'oreiller* (1955), histoire du traitement à Silkeborg de leurs tuberculoses respectives. La révélation à soi-même du sujet se produit, là aussi, dans un ailleurs à la fois proche et lointain. L'analyse de la catastrophe personnelle liée à la maladie n'exclut toutefois pas, chez ce tenant des avant-gardes, la prise en considération de l'histoire réelle, celle de l'après-guerre.

Vers des formes nouvelles de réappropriation de soi

En ce sens, ce texte, unique dans la production de l'inventeur des "logogrammes", augure des tentatives de réappropriation de sa propre histoire qui marquent une part de la production des années soixante. L'esthétique néo-classique comme la propension au réalisme magique ou au fantastique ne s'éteignent pas pour autant. La première trouve une belle illustration dans *Brève Arcadie* (1959), récit d'une jeune romancière, Jacqueline Harpman, qui cesse de publier entre 1966 et 1987 et engrange dans son œuvre, à partir de cette époque, l'apport de la psychanalyse. Dans *Journal d'un crime* (1961), premier roman de Charles Bertin, l'auteur laisse aussi affleurer une forme de doute ontologique dont cette esthétique est peu coutumière. Comme si la tâche en incombait à son pendant, le fantastique réel. Maître de la poésie néo-classique, Marcel Thiry donne ainsi, en 1960, ses *Nouvelles du Grand possible*, six ans après qu'Hellens ait publié son magistral *Mémoires d'Elseneur*. Poète de facture classique lui aussi, Gérard Prévot publie, à partir de 1970, une série de contes fantastiques à la langue

³⁰ Ce travail est fort différent de celui qu'accomplit Marius Renard, à la fin du XIX^e siècle, dans *Les Ceux d'chez nous*.

³¹ Ces courants n'ont quasiment pas connu d'équivalents en Belgique francophone.

plus serrée que celle de Jean Ray. Jean Muno a, quant à lui, pris son essor de conteur d'un fantastique quotidien et discret avec *L'hipparion* (1962). A Paris, Jacques Sternberg se fait une spécialité de cet art qu'illustreront de nombreux récits mêlant froide distanciation et imagination débridée. Ses *Contes glacés* (1974) en constituent un bel exemple.

L'emprise non métaphorique de la réalité sur les œuvres du champ littéraire belge de langue française qui entendent d'abord souscrire à une volonté de formalisation et d'imaginaire demeure, on le voit, loin d'être fort prégnante, sauf chez ceux qui, tels David Scheinert ou Daniel Gillès³², se moulent dans le canevas du roman réaliste. Chez certain(e)s, elle parvient toutefois à s'y inscrire au travers de multiples médiations stylistiques qui permettent à l'imaginaire de n'avoir pas à s'accomplir, soit dans l'anhistorisme, soit dans l'ailleurs.

Avec *Le lit* (1960), Dominique Rolin abandonne le récit linéaire et les règles convenues de la fiction pour se livrer à une écriture bien plus complexe — elle culmine dans la trilogie *L'Infini chez soi* (1980), *Le gâteau des morts* (1982) et *La Voyageuse* (1984). Cela lui permet de jouer la dimension autobiographique de l'écrit et d'intégrer dans ses textes l'héritage belge qui est le sien. Chez Hubert Juin, dont l'œuvre s'ouvre d'une part sur la réflexion de l'opposition entre langage littéraire et silence des campagnes (*Les Bavards*, 1956) et, d'autre part, sur l'évocation brutale des mentalités du pays dont il est originaire, la Gaume (*Les sangliers*, 1958), c'est à travers le cycle romanesque *Les Hameaux* (1962-68) que l'auteur trouve la forme qui lui permet d'assumer à la fois cette origine et son travail d'écrivain contemporain. Pour lui, comme pour Rolin, le nouveau roman ne constitue pas une école à laquelle adhérer mais le déclencheur, symbolique et concret, qui permet de remettre en cause la phrase et la construction françaises classiques. Il en va de même du premier roman d'Henry Bauchau, *La Déchirure* (1966), inextricable évocation de la mort de sa mère, de son enfance et de son analyse avec Blanche Reverchon-Jouve. La structure du second roman, *Le régiment noir* (1972), est encore plus complexe.

Leur contemporain, Jacques-Gérard Linze, fait de même durant cette décennie stratégique. Il donne quatre romans majeurs dont *La Conquête de Prague* (1965) est l'emblème. Plus proches du moule français que ceux de ses collègues, les romans de Linze mettent en scène un court-circuit de la mémoire qui contraint le sujet à se raccrocher aux données de l'espace. Au même moment, Marcel Moreau entame, avec *Quintes* (1962) et *Bannière de bave* (1967), une œuvre torrentielle et éructante qui recourt à une sorte de phrase infinie pour restituer la vie d'un sujet éperdu de beauté et soucieux de vivre sans chaînes. Il n'oublie pas que sa révolte, comme les menaces d'enlèvement qui pèsent sur elle, s'originent dans un rapport d'amour-haine avec le pays natal et la région minière qui le vit naître, le Borinage.

Dans la décennie suivante, ce travail de réappropriation prend de nouveaux tours. L'histoire apparaît en tant que telle dans de nombreux récits de jeunes écrivains ou d'écrivains plus consacrés. La Belgique des années 30-45 se trouve quasi au cœur du cycle, inachevé, de Daniel Gillès qui débute en 1974 par *Le Festival de Salzbourg* ou du *Tramway des Officiers* (1974) de George Thinès, évocation d'une petite ville belge sous l'occupation. Chez les jeunes écrivains, l'approche de l'histoire de Belgique et de l'histoire en général continue de se faire au travers d'individus en partie irréalisés par celles-ci. Ils n'y accèdent que de biais ou les restituent de façon plus ou moins carnavalesque.

A l'instar de leurs aînés des années soixante mais sur un tout autre mode, moins marqué par la hantise du langage, Mertens comme Detrez commencent par évoquer leur prime enfance. L'un dans *L'Inde ou l'Amérique* (1969), l'autre dans *Ludo* (1974). L'adolescence suit avec *La Fête des anciens* et *Les plumes du Coq* (1975). Dans ce récit, Detrez évoque en outre ce qui constitue encore une sorte de tabou à l'époque, la question royale qui déchira le pays entre 1944 et 1950. En 1974, Mertens publie *Les Bons Offices*, récit baroque mais critique de l'enlèvement dans les sables du Moyen-Orient d'un négociateur belge au nom significatif, Sanchotte, tandis que Detrez évoque dans *L'herbe à brûler* (1978), au travers d'une forme baroque beaucoup plus onirique, la scission de l'Université catholique de Louvain en 1968 et son engagement révolutionnaire au Brésil. La même année, Mertens publie

³² Le premier, qui avait donné, dans *L'Apprentissage inutile* (1948), une évocation émouvante du drame juif durant la seconde guerre mondiale, parle de la dualité belge dans *Le Flamand aux longues oreilles* (1959) tandis que le second, qui a décrit la collaboration économique dans son cycle *Les publicains* (1954-56), donne, dans *La Termitière* (1960), une saisissante évocation des dernières années du Congo colonial.

Terre d'asile, récit qui met en œuvre sa vision de la Belgique par les yeux d'un exilé chilien arrivé à Bruxelles en plein été. Le pays est désert. Pour sa part, Kalisky s'attaque, dans *L'Impossible royaume* (1979), au conflit palestino-israélien. Syncopée et visionnaire, son écriture propulse un héros éperdu d'histoire qui se retrouve en son sein comme on l'est au cœur d'un jeu d'ombres et d'illusions. Parmi leurs aînés, le militant qu'est Charles Paron accusait, dès 1967, ce divorce dans *Les vagues peuvent mourir*.

Chez ces auteurs, en qui s'inscrit notamment la déréliction du sujet belge face à une histoire qu'il tente de saisir à travers des codes qui ne sont pas ceux de sa propre histoire, la passion et le désir d'histoire demeurent toutefois inscrits. Et cela, même si les romans ultérieurs de Mertens approfondiront le divorce entre l'une et l'autre. Chez Gaston Compère, en revanche, dont les options politiques sont différentes, l'hallucination historique va de pair avec une forme de parodie qui n'exclut pas l'abjection. *Portrait d'un roi dépossédé* (1978) est un des plus purs exemples de cette vision qui se confirme dans *Les griffes de l'ange* (1980), *La Constellation du Serpent* (1982) ou *Dieu dans le trou* (1985). Moins touffu, plus ironique et plus marqué par la réflexion sur la structure narrative, l'art de Paul Emond produit en 1979 une *Danse du fumiste* qui mêle l'irrégularisation du langage à la carnavalisation d'un héros, Caracalla. La hantise du masque et du double y est poussée à l'extrême.

Cette génération, qui se déploie à l'heure où Mertens et Javeau inventent le concept de belgitude — il dit, à la façon des anciens colonisés, l'être-là d'un pays nanti d'une histoire coloniale mais qui se vit et se dit en creux³³ faute d'avoir jamais disposé d'un discours approprié à son histoire —, rompt avec des décennies de dénégation, ouverte ou biaisée, et tente d'inscrire, volens nolens, des parcours insérés dans une histoire qui ne refuse plus forcément son nom. Chacun n'en demeure pas moins si pas privé de nom propre, du moins en décalage ou en déperdition par rapport à ce qu'il voudrait saisir.

Quelles qu'aient été les discussions et les polémiques autour du vocable "belgitude", il marque un moment (un début de réappropriation de soi mais de maintien dans la fascination du plein, lequel ne peut être que le modèle venu de l'Autre) de l'histoire de ce champ littéraire plus qu'il ne définit la belgité; ce qui frappe dans les années quatre-vingt, c'est, d'une part, la richesse de la production littéraire et, d'autre part, l'omniprésence de ce creux significatif, même chez ceux qui s'en défendent. Des *Jardins du désert* (1981) de Charles Bertin, exaltation de la figure d'un hiérarque imposant sa norme à une population insulaire qui a survécu au désastre de la planète, au *Conservateur des ombres* (1984) de Thierry Haumont, évocation de l'étouffement de l'Allemagne des années trente, en passant par *Ombres au tableau* (1982) ou *Perdre* (1983) de Pierre Mertens, on peut en suivre le travail et prendre mesure, par là-même, de la singularité historique de la plus ancienne des aires francophones.

Que Mertens ait eu recours, dans les *Eblouissements* (1987), au poète expressionniste allemand Gottfried Benn, profondément isolé à Bruxelles, durant la première guerre mondiale, au sein d'un pays qui se rétracte face à l'occupant, pour donner à voir la Belgique constitue un signe qui ne trompe pas. Que, dans son maître-livre, *Œdipe sur la route* (1990), Bauchau choisisse de prendre le héros grec antique là où plusieurs millénaires de vie du mythe ne l'ont jamais suivi, est tout aussi symptomatique. C'est en effet dans le trajet que suivent, des années durant, Œdipe et Antigone (entre l'expulsion de Thèbes et la magnification de Colones) que le romancier décide d'ancrer son récit. Entrecoupé de quelques grands poèmes, celui-ci met en scène un homme rejeté par l'histoire et par son pays, condamné à l'errance et à la déréliction, qui se forge une nouvelle conscience historique dans laquelle le chant se substitue à la langue, et l'art à la politique. Fût-elle complexe et toujours plus ou moins oblique, fût-elle dépourvue d'un métadiscours étayé (et diffusé) capable de contrer les forces d'amnésie, de dénégation ou de fuite, la prise en charge par une génération littéraire de son historicité, à l'heure où la Belgique connaît de profonds changements constitutionnels qui l'amènent à devenir un Etat fédéral fait de Communautés et de Régions, a modifié l'assise symbolique d'une production littéraire qui se fit longtemps sans être capable de se dire. Les écrivains qui émergent au tournant des années nonante bénéficient de cette mutation. Ils sont beaucoup moins impliqués que leurs aînés dans les débats identitaires. Et cela, même si certains de leurs textes apportent à cette question des

³³ A sa façon, l'anti-héros du *Ripple-Marks* (1976) de Muno, qui se contemple dans les creux laissés sur la plage par le reflux des vagues, l'incarne tout autant que le Morales de *Terre d'Asile* de Mertens; ou que les héros de la série romanesque de Francis Dannemark inaugurée par *Le voyage à plus d'un titre* (1981) et accomplie dans *Les mémoires d'un ange maladroît* (1984).

éclairages essentiels. Dans un pays où coexistent en chacun, sans noyau unificateur dur, des identités multiples, *Nous deux* (1992) de Nicole Malinconi — elle est fille de père italien et de mère wallonne — offre non seulement une transcription de cette dualité mais donne à lire, pour la première fois, et sans doute du fait même de cette tension, ce qu'était la langue de la mère : ce français elliptique, dru et imagé, que l'on entend partout en Wallonie dans la classe populaire. Dans *De cendres et de fumées* (1990), un Belge d'origine iranienne, Philippe Blasband, confronte son héros aux affres d'un langage qui calcine ses propres souvenirs.

Longtemps lié au situationnisme, Jean-Louis Lippert choisit une écriture baroque et hallucinée pour évoquer dans *Pleine lune sur l'existence du jeune bougre* (1990) la déglingue profonde des mœurs et des êtres à Bruxelles sous le coup de la société capitaliste avancée, et de mêler, dans *Mamivata* (1995), images du Congo belge de son enfance et de la Belgique d'aujourd'hui. Chez François Emmanuel, comme chez Henry Bauchau, la quête du sujet s'inscrit moins directement dans les référents historiques. L'île nordique de *La Nuit d'Obsidienne* (1992), la Sicile et la Finlande de *La Partie d'échecs indiens* (1994) ou le New York du *Tueur mélancolique* (1995) incarnent ces espaces d'altérité et de proximité où se trouver à partir d'une fuite originare que l'être au monde des Belges francophones ne fait qu'exacerber. Sans doute Jean-Claude Pirotte en avait-il fourni le clavecin bien tempéré dans *Sarah, feuille morte* (1989), récit des errances d'une jeune femme aux croisements de divers paysages et de diverses identités. Dans cette partition à la langue translucide, l'être belge apparaît clairement pour qui sait lire, notamment dans l'ironie finale de l'inversion du nom de la plus célèbre pomme de terre belge avec une plante exotique dans le très parisien Jardin des Plantes.

Entamée au milieu des années septante avec *L'empire* (1976) et *Mentir* (1977), l'œuvre d'Eugène Savitzkaya poursuit le long méandre de sa phrase infinie et haletante pour toucher du doigt l'enfance perdue. Elle se transforme pour coller plus à cette réalité qui ne cesse de s'échapper ou de tout engluier, à partir de *Marin mon cœur* (1992). Plus ironiques, les récits de Jean-Philippe Toussaint, ouverts par *La Salle de bains* (1985), donnent plus qu'aucun autre la sensation de l'aléatoire et de court-circuit historique. Cette étrange déperdition, Jacqueline Harpman l'a prise en compte dès son retour à l'écriture en 1987 avec *La Mémoire trouble*. Elle l'incarne dans l'étrange fable de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) au cœur d'un pays désertifié que gère un fantomatique système totalitaire.

Les structures historiques et symboliques repérées au XIX^e siècle ne cessent, on le voit, de produire leurs effets tout en enregistrant, au fil des évolutions du pays, des variations significatives. Celles-ci ne remettent toutefois pas en cause la structure profonde d'un processus lié à l'insertion très singulière dans l'espace de la langue française de populations, dont le destin historique appartient à la modernité européenne mais n'est pas passé par le moule unificateur des Etats-nations dont la France a donné l'exemple le plus accompli. Différence donc dans la proximité. Différence subtile, mais insistante et insidieuse. Elle est de celles dont la prise en considération véritable pourrait peut-être faire évoluer l'espace de la francophonie. Mieux vaudrait dire des francophonies.

Marc QUAGHEBEUR,
Archives et Musée de la Littérature,
Bruxelles.

Amérique :

Le roman de langue française en Amérique du Nord

C'est à l'enseigne de la thématique amérindienne et du prosélytisme religieux, que s'inscrivent, à l'aube du romantisme, les récits qui inaugurent l'histoire du genre narratif au Canada français. L'auteur anonyme de « L'Iroquoise », légende initialement publiée en anglais en 1827 et traduite en français la même année, et Georges Boucher de Boucherville, celui de « Louise Chawinikisique » (1835), ont manifestement lu *Atala* (1801) de Chateaubriand, auteur en vogue au Québec depuis plusieurs années déjà, et fort probablement *Le dernier des Mohicans* (1826) de James Fenimore Cooper. Avec la nouvelle intitulée « La Tour de Trafalgar » (1835), il revint également à Boucher de Boucherville d'introduire le récit d'aventures dans la littérature naissante sous les couleurs du « roman noir » ou gothique.

Inspiré par la chronique judiciaire qui avait fait état de la terreur semée par un groupe de malfaiteurs et d'assassins dans la ville de Québec, en 1834, *Les révélations du crime ou Cambray et ses complices* (1837), récit de François-Réal Angers, où se conjuguent le réel et la fiction, se rattache en un sens à ce même genre. Tour à tour chroniqueur et romancier, l'auteur, se situant dans la perspective d'un narrateur omniscient, raconte les procès des brigands, cite des témoignages, invente des dialogues, prête des motifs secrets aux accusés, expose les déficiences du système pénal et judiciaire, sans négliger de faire au passage œuvre de moraliste. Comme pour éviter une méprise quant à ses intentions, il cite en épigraphe ce vers de Racine : « Ainsi que la Vertu le crime a ses degrés. » Soit ! Mais sied-t-il d'exposer le crime à la vue des Canadiens ? Certainement pas, s'empresse d'affirmer sous l'anonymat un lecteur scandalisé dans *Le Canadien* du 28 juillet 1837, en évoquant le danger de donner le mauvais exemple et en condamnant sans équivoque le caractère populaire et séduisant de la pratique romanesque. « Je pense, que ce livre est un des plus dangereux que l'on ait mis jusqu'à présent entre les mains des Canadiens, parce que ce livre est à la portée de tous », se plaint-il. *Caveant scriptores* !

C'est en cette même année 1837 que parut le premier roman canadien : *Le chercheur de trésors ou l'influence d'un livre*. Adoptant une pratique courante en France et qui le deviendra rapidement au Canada, au cours des décennies suivantes, Philippe Aubert de Gaspé, fils, fait précéder son roman d'une préface dans laquelle il se charge d'assurer le relais de l'esthétique nouvelle, en déclarant à ses compatriotes que « le siècle des unités est passé » et que « c'est le cœur humain qu'il faut développer à notre âge industriel. La pensée ! voilà son livre. ». Après s'être réjoui d'offrir à son pays « le premier roman de mœurs canadien », il explique la nature de son projet :

« Les mœurs pures de nos campagnes sont une vaste mine à exploiter ; peut-être serais-je assez heureux pour faire naître, à quelques-uns de mes concitoyens, plus habiles que moi, le désir d'en enrichir ce pays. *Le chercheur de trésors ou l'influence d'un livre* est historique, comme son titre l'annonce. J'ai décrit les événements tels qu'ils sont arrivés, m'en tenant presque toujours à la réalité, persuadé qu'elle doit toujours remporter l'avantage sur la fiction la mieux ourdie. Le Canada, pays vierge, encore dans son enfance, n'offre aucun de ces grands caractères marqués, qui ont fourni un champ si vaste au génie des romanciers de la vieille Europe. Il a donc fallu me contenter de peindre des hommes tels qu'ils se rencontrent dans la vie usuelle. [...] »³⁴

³⁴ Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, *L'Influence d'un livre*, 1837, p. III.

Hypnotisé par le « génie des romanciers de la vieille Europe », Aubert de Gaspé se révèle impuissant à prendre en charge la réalité canadienne, qu'il considère une source d'inspiration peu intéressante comparativement à l'univers romanesque que lui présentent ses modèles. Après avoir proclamé la droiture de ses intentions et plaidé en faveur de la vérité historique, de l'étude du cœur humain et des mœurs pures de la société canadienne, il choisit de retenir l'insolite, en entremêlant la recherche de la pierre philosophale à une histoire de meurtre et d'amour. Les protagonistes marginaux qu'il met en scène, un alchimiste, une nécromancienne et un assassin, évoluent dans un milieu terrifiant où règne la superstition. Empruntant à la tradition orale, le jeune romancier introduit dans la série d'épisodes plus ou moins autonomes qui constituent son roman deux légendes fantastiques où intervient le diable. Dans le but de légitimer son projet, il multiplie, ainsi qu'on le fera fréquemment par la suite, les marques d'intertextualité, que ce soit en faisant précéder chaque chapitre d'une épigraphe ou en intercalant des citations et des allusions littéraires dans son récit.

En l'absence d'une tradition littéraire nationale, les premiers romanciers canadiens, qui connaissent Walter Scott et parfois Ann Radcliffe, fréquentent l'école d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas. En vain ils s'évertuent à leur faire concurrence, en misant sur la popularité du roman d'aventures, tout en prenant la précaution de protester dans un texte liminaire qu'ils ne tentent aucunement d'imiter leurs maîtres, que condamnent le clergé, tant à l'école que du haut de la chaire et au confessionnal, de même que l'élite bien-pensante qui se plaît à lui faire écho. Ils leur empruntent pourtant formule et procédés littéraires. Les interventions du narrateur visant à mettre en valeur ses idées et à édifier le lecteur sont constantes. Les jugements moraux sont courants ; les bons sont récompensés et les méchants habituellement châtiés en temps et lieu, c'est-à-dire à la fin du roman.

Reprise bon nombre de fois, la recette des feuilletonistes français ne donne guère le succès escompté, toutefois. Il ne suffit pas de connaître les ingrédients du roman d'aventures, encore faut-il savoir les doser correctement et les mélanger avec art. Or, non seulement les premiers romanciers canadiens doivent-ils acquérir les artifices du métier tout en luttant contre un préjugé favorable aux auteurs français qui leur nuit au départ, mais il leur faut de surcroît travailler à la légitimation d'un genre qui a mauvaise réputation auprès du clergé et de ses acolytes.

Un genre suspecté

Accusé d'être subversif et immoral, associé au romantisme et discrédité comme un genre inférieur, facile et sans règle aucune, apte tout au plus à satisfaire une masse ignorante et avide de sensations, le roman, le roman d'aventures tout particulièrement, a aussi la fâcheuse réputation d'être inutile. « Quel est le jeune Canadien qui, en prenant pour le lire un des romans du jour puisse, la main sur la conscience, se dire qu'il ne saurait plus utilement employer son temps et pour lui et pour son pays ? En effet qu'y apprendra-t-il ? qu'y verra-t-il ? des leçons de morale, en supposant qu'il y en ait ? Son catéchisme lui a tout dit là-dessus, et bien mieux que ne sauraient le faire Eugène Sue ou Alexandre Dumas », jugera Étienne Parent, un homme qui fait pourtant figure de libéral aux yeux de ses compatriotes, lors d'une conférence sur l'importance de l'étude de l'économie politique, devant des membres de l'Institut canadien, le 19 novembre 1846. Morale, la littérature canadienne naissante se doit aussi d'être utile à la collectivité. C'est à l'aulne de ce double critère que sera jugé pendant plus d'un siècle le roman canadien. Fait paradoxal, ce roman naîtra en se refusant et en s'adressant à un destinataire qui le nie avant même qu'il soit.

Conscients du discrédit dont le roman d'aventures est l'objet, les auteurs cherchent à s'en distancer dans un avant-texte ou une postface où ils prétendent avoir fait tout autre chose. Joseph Doutre, par exemple, qualifie son roman de « nouvelle » et le présente sous l'étiquette d'« Essai de littérature canadienne » ; dans l'avant-propos à *Jean Rivard, le défricheur* (1862), Antoine Gérin-Lajoie prend la peine de prévenir les « jeunes et belles citadines qui ne rêv[ent] que de modes, bals et conquêtes amoureuses » que cette histoire n'est pas pour elles. « Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides, ou d'intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs. » Dans sa préface à *François de Bienville* (1870), Joseph Marmette avance, pour sa part, n'avoir « à dessein, employé d'intrigue que ce qu'il en faut pour animer [s]on récit ». Semblables exemples sont nombreux

Évitant de se réclamer d'un genre littéraire spécifique comme ils le feraient volontiers dans le cas de genres consécatoires, tels l'histoire et la poésie, les auteurs soulignent le caractère utilitaire de leur entreprise. En vain, cependant, un Eugène L'Écuyer et un Joseph Doutre évoquent-ils les visées morales et sociales d'un Eugène Sue en avançant qu'ils ambitionnent à l'instar de leur modèle de dénoncer l'injustice, de réprimer les abus et de redresser les torts dont sont victimes les pauvres gens ; pas plus *La Fille du brigand* (1844) du premier que *Les Fiancés de 1812* (1844) du second ne parviennent à convaincre leurs critiques du bien-fondé de leur position. L'Écuyer est âgé de 22 ans ; Aubert de Gaspé, fils, de 23 ans ; Doutre, de 19 ans seulement. Dans leur enthousiasme, ces jeunes gens imaginent peut-être qu'une déclaration de principes qui atteste la droiture de leurs intentions suffira à changer l'opinion publique et à la rendre perméable aux idées nouvelles. Quel écho peut cependant trouver dans une société agricole, sous la houlette du clergé, un discours d'inspiration socialiste où il est question de « siècle positif » et d'« âge industriel » ?

La prétention au réalisme a mauvaise presse, surtout lorsqu'on s'avise de peindre le vice, car les gardiens de la moralité, qui se méfient de ce qui peut donner élan à l'imagination, prêtent plus volontiers à cette peinture un pouvoir de séduction que de dissuasion. Ils se montrent d'autant plus vigilants que le roman, favorisé par l'essor de la presse, est en voie de devenir objet de consommation populaire. Dans le but d'attirer de nouveaux lecteurs et de nouvelles lectrices — à qui ils prétendent vouloir tout particulièrement plaire — les éditeurs de journaux ont en effet recours au roman-feuilleton, tout comme c'est le cas en France, attestant ainsi la popularité du genre suspect et frivole. Les feuilletonnistes et les romanciers à la mode en France le sont presque en même temps au Canada. La presse religieuse elle-même, pourtant réfractaire à l'essor du roman, se mettra, vers le milieu du siècle, à publier de « bons » feuilletons sous prétexte de contrer ainsi l'influence des « mauvais ».

En antidote au « romans ensanglantés » qu'il convient d'abandonner « aux vieux pays, que la civilisation a gâtés », Patrice Lacombe, dans sa postface à *La Terre paternelle* (1846), propose de peindre « l'enfant du sol, tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère, jouissant de l'aisance et de la fortune, sans orgueil et sans ostentation, supportant avec résignation et patience les plus grandes adversités [...], n'ayant d'autre désir que de pouvoir mourir tranquillement sur le lit où s'est endormi son père, et d'avoir sa place près de lui au cimetière avec une modeste croix de bois pour indiquer au passant le lieu de son repos ». Présentant *Charles Guérin* de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, roman de filiation balzacienne qui avait tout d'abord paru sous la rubrique « Études morales » dans l'*Album de la Minerve* en 1846, l'éditeur G.-H. Cherrier, qui ne manque pas de marquer ses distances par rapport à l'esthétique romantique, écrit :

« C'est à peine s'il y a une intrigue d'amour dans l'ouvrage : pour bien dire, le fond du roman semblera, à bien des gens, un prétexte pour quelques peintures de mœurs et quelques dissertations politiques ou philosophiques. De cela cependant il ne faudra peut-être pas autant blâmer l'auteur que nos Canadiens, qui tuent ou empoisonnent assez rarement leur femme, ou le mari de quelque autre femme, qui se suicident le moins qu'ils peuvent, et qui en général mènent, depuis deux ou trois générations, une vie assez paisible et dénouée d'aventures auprès de l'église de leur paroisse, au bord du grand fleuve ou de quelqu'un de ses nombreux et pittoresques tributaires. »³⁵

« Un prétexte pour quelques peintures de mœurs et quelques dissertations politiques ou philosophiques » ; voilà effectivement l'allure qu'adopte le roman de mœurs canadien et qui suffit à donner au genre honni un rôle utilitaire. Être utile consiste d'abord à privilégier le collectif au détriment de l'individu, le général au détriment du cas particulier. Qu'en France les romantiques et des romanciers dépravés s'intéressent au crime et à la déviance ne fait que confirmer l'opinion que l'on cultive d'une mère-patrie régicide qui, ayant perdu la foi, est devenue anticléricale, amoral, libérale et matérialiste. L'écrivain canadien, qui se doit d'être croyant, se voit pour sa part investi d'une haute mission, à savoir celle de mettre sa plume au service de la cause de la survivance nationale. Il lui incombe à cette fin de promouvoir la fidélité à la terre natale et aux valeurs ancestrales, tout particulièrement à la langue et à la religion de ses pères, et de mettre en lumière la pureté des mœurs canadiennes, héritées des temps glorieux de la Nouvelle-France, époque d'évangélisation. Tournant le dos au présent, il cherchera à donner à l'avenir couleur d'un passé exemplaire ; entretenant la méfiance

³⁵ « Avis de l'éditeur », dans P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin*. Roman de mœurs canadiennes, édition présentée et annotée par Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1978, p. 31.

à l'endroit du progrès et de l'industrie naissante que développent les héritiers du conquérant, il survalorisera la tradition et le travail de la terre, pour présenter ce dernier comme le seul qui soit en harmonie avec la volonté divine. De fait, à l'aide de tableaux rustiques et de personnages édifiants, il s'agit pour lui de peindre le Canadien tel qu'on voudrait qu'il soit, vivant dans une société-musée à l'abri des bouleversements de l'histoire, hors du temps. C'est cette société mythique que l'écrivain doit représenter comme réelle. Qu'à l'instar d'un L'Écuyer, un romancier ose rompre l'harmonie de ce discours consacré pour raconter *Un épisode de la vie d'un faux-dévo*t (1853), son œuvre sera aussitôt qualifiée de subversive et frappée d'anathème.

Au roman d'aventures qu'affectionne le grand public, on s'évertue ainsi à substituer un roman sérieux, didactique et édifiant qui, sous le couvert de la fabulation, avance des idées « politiques ou philosophiques », voire une thèse. Comme pour mieux accentuer ce caractère sérieux, le romancier insère volontiers des notes en bas de page et à la fin de son roman. Que ce soit pour dénoncer l'engorgement des professions libérales, promouvoir la colonisation en préconisant la fondation de paroisses industrielles exemplaires dirigées par des leaders messianiques, louer la grandeur de la vocation de l'agriculteur, comme le font Chauveau dans *Charles Guérin* et Gérin-Lajoie dans *Jean Rivard, défricheur* (1862) et *Jean Rivard, économiste* (1864), enseigner avec l'auteur de *La Terre paternelle* qu'il ne faut pas « risquer les profits toujours certains de l'agriculture contre les chances incertaines du commerce », ou traduire les inquiétudes et les idéaux d'un peuple qui, se sentant menacé d'extinction, se replie et se referme sur lui-même, le roman de mœurs, tel qu'on le conçoit, sert à véhiculer une idéologie monolithique. À un idéal de liberté propre à attiser un esprit de revendication teinté d'individualisme, il oppose un idéal axé sur l'esprit de soumission et l'intérêt supérieur de la nation ; à l'attrait de l'aventure et du nomadisme, jugé propice à la licence, il oppose l'évangile du sédentaire, prônant l'ordre établi ; à un ailleurs, lieu de malheur et de châtiement, un ici, source de bonheur et de récompense ; à un espace ouvert et menaçant, un espace clos et sécurisant ; à un *eux*, hérétique, usurpateur, dominateur et mercantile, un *nous* catholique, dépossédé, résigné et sensible aux valeurs spirituelles ; à la ville corruptrice et malsaine où règne le vice, la campagne salubre où fleurit la vertu.

Que désireux de légitimer son œuvre, le romancier s'empresse de prétendre seconder le travail de l'historien, voire de faire lui-même œuvre d'historien, n'a rien d'étonnant dans une pareille conjoncture. La célébrité qu'acquiert François-Xavier Garneau suite à la publication de son *Histoire du Canada* (1845-1848) favorise cette prétention. Le roman de Georges Boucher de Boucherville, *Une de perdue, deux de trouvées*, est révélateur de l'évolution des attentes à cet égard. Publiée en feuilleton de 1849 à 1851, la première partie de ce roman, qui se déroule dans le cadre exotique de la Louisiane, possède les caractéristiques du roman d'aventures ; parue de janvier 1864 à juillet 1865, la seconde partie ressuscite la période de la rébellion et s'apparente à la tradition du roman historique. De même, sensible à l'air du temps, Henri-Émile Chevalier publie *L'Héroïne de Chateauguay* trois ans après ses *Mystères de Montréal* (1855). De fait, partageant procédés et stéréotypes, roman d'aventures et roman historique s'entrelacent au point où celui-ci donne facilement l'impression d'être l'adaptation patriotique de celui-là.

La fortune exceptionnelle des *Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé, père, que celui-ci publie à l'âge de 77 ans, contribua à légitimer un genre qui n'osait pas dire son nom et à lui reconnaître une valeur consécatoire. Sous une trame décousue et à peine romancée qui opposent deux amis, l'un écossais et l'autre canadien, que leur sens du devoir a forcés, à la suite de la fatalité de l'histoire, à choisir un camp ennemi, Aubert de Gaspé, tout en prêchant la réconciliation, cherche à mettre en valeur les avantages du régime seigneurial, qu'à ses yeux les conquérants ont eu le tort d'abolir. À l'aide de digressions nombreuses, il peint les mœurs et les vieilles coutumes du passé et se plaît à raconter des légendes qu'il emprunte à la tradition orale, comme déjà l'avait fait son fils. De fait, le mot de Charles Nodier : « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il les ait oubliées » prend pratiquement valeur de doctrine à partir des années 1860. N'est-il pas souhaitable que le Canadien en vienne à préférer des ouvrages inoffensifs tels *Trois Légendes* (1861) et *Forestiers et voyageurs* (1863) de Jean-Charles Taché aux *Misérables* (1862) de Hugo, un roman subversif ?

Peu à peu, écho de l'enseignement du clergé, émane un discours vantant le peuple « élu », à qui la divine Providence a épargné les horreurs de la Révolution française pour lui confier le rôle de témoin privilégié des valeurs spirituelles sur un continent fasciné par les apparences et les valeurs matérielles. Codifiant ces attentes, l'abbé Casgrain préconise l'essor d'une littérature « grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois ». Se disant confiant de voir naître sous peu une littérature nationale qui donnera « à la France une colonie intellectuelle, comme nous lui avons donné une France nouvelle sur ce continent », il en trace la voie en prenant soin de décréter que ce « miroir fidèle de notre petit peuple [...] n'aura point ce cachet de réalisme moderne, manifestation de la pensée impie, matérialiste »³⁶. Cette peur du réalisme freinera pendant longtemps l'évolution du roman canadien.

Sous les couleurs du roman de mœurs et du roman historique, on offre en exemple, comme autant de modèles à imiter, la vie d'humbles et valeureux agriculteurs et celle de personnages héroïques qui, par leur foi et leur sens du devoir, témoignent de la noblesse de leurs origines et rappellent les temps glorieux de la Nouvelle-France. L'œuvre de Marmette met cet objectif en lumière. Le roman historique a pour but, explique cet auteur dans sa préface à *François de Bienville*, « de rendre populaires, en les dramatisant, des actions nobles et glorieuses que tout Canadien devrait connaître ». C'est à ce compte-là que le *je* romanesque devient acceptable, car il acquiert alors une fonction représentative. Le mythe se substitue à la réalité au point tel qu'on en vient rapidement à taxer d'irréel tout ce qui s'en écarte.

L'essor modeste que prend sous ce double couvert le roman canadien, à partir des années 1860, ne suffit pas, toutefois, à étouffer la méfiance vis-à-vis du genre. « Le roman, quelque religieux qu'il soit, est toujours un genre secondaire. On s'en sert, comme du sucre pour couvrir les pilules, lorsqu'on veut faire accepter certaines idées, bonnes ou mauvaises », écrit Octave Crémazie à l'abbé Casgrain en lui conseillant de ne pas publier de romans dans sa revue pour mieux habituer ses lecteurs « à se nourrir d'idées sans mélanges d'intrigues et de mise en scène »³⁷. À ceux qui s'aventurent à pratiquer ce genre suspect, la critique ultramontaine ne manque pas de rappeler régulièrement qu'il leur importe de prêcher le bon exemple, « de montrer le rôle de la providence dans l'histoire, de mieux graver dans la mémoire les événements humains et d'enseigner aux peuples le chemin de la grandeur et de la vertu »³⁸. Le romancier canadien n'est pas sourd à ce genre de conseil. La préface dont Edmond Rousseau fait précéder son roman, *Les Exploits d'Iberville* (1888) est manifeste à cet égard :

« Chaque page de notre histoire renferme un drame. Eh bien ! dramatisons l'Histoire du Canada, faisons mouvoir devant les yeux de notre peuple ces grandes figures de nos annales avec leurs vertus, leurs passions, et le peuple nous lira. Puisqu'il veut du roman moderne, puisqu'il est gâté sous ce rapport, eh bien ! donnons-lui du roman, mais du roman vraiment bon, honnête, vertueux, national. Il y a dans ce sens à exercer un véritable apostolat. »

En somme, le roman canadien est toléré, parce qu'on en est venu à lui reconnaître une certaine utilité ; on mise sur lui pour contrer l'engouement dont le roman français demeure l'objet. Jean-Paul Tardivel, émule canadien de Louis Veillot, explique dans sa préface à *Pour la patrie* (1895)³⁹ qu'il s'est résigné à utiliser une « arme forgée par Satan lui-même pour la destruction du genre humain » afin de la retourner contre lui. On persiste d'ailleurs à dénoncer la production française, l'auteur des *Misérables* et celui des *Rougon-Macquart* ayant succédé à celui des *Mystères de Paris* comme repoussoirs. « L'œuvre de Zola a fait plus de mal à la France que les armées prussiennes », affirme Louis Fréchette dans *L'Électeur* du 19 avril 1888. Que celui ou celle qui tient à lire des romans français ouvre plutôt ceux d'un Paul Féval converti ou d'un Raoul de Navary ! Quoi qu'il en soit de ce pieux conseil, peu de lecteurs sont disposés à abandonner le roman français en faveur du roman canadien. Déplorant que « de tous les genres de littérature cultivés au Canada, c'est celui de la fiction

³⁶ Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire », *Le Foyer canadien*, 1866,

³⁷ Lettre d'Octave Crémazie à l'abbé Henri-Raymond Casgrain, 29 janvier 1867, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976, vol. 2, p. 90.

³⁸ A.-B. Routhier, *Causeries du dimanche*, Montréal, 1871, p. 250-251.

³⁹ Notons que ce roman, qui est le premier à promouvoir l'indépendance du Québec — dans le but de protéger ainsi son identité catholique —, est aussi le premier roman d'anticipation, puisqu'il situe les événements en 1945.

qui rapporte le moins », A. D. Decelles constatera, en 1913, qu'il « est dans la destinée du roman canadien de lutter contre un ennemi formidable : l'œuvre des Balzac, des Daudet, des Bourget et autres ... »⁴⁰ Seul, selon lui, *Les Anciens Canadiens* « conserve un grand attrait, grâce à ses reflets d'histoire de notre pays qui lui prêtent leur charme »⁴¹.

Les romanciers canadiens du XIX^e siècle se montrent peu intéressés à discuter d'esthétique. Ils se contentent généralement de réclamer leurs coudées franches. « Que les puristes, les littérateurs émérites, choqués de ses défauts, l'appellent roman, mémoire, chronique, salmigondis, pot-pourri, peu m'importe », affirme l'auteur des *Anciens Canadiens*, en précisant qu'il écrit pour s'amuser « au risque de bien ennuyer le lecteur qui aura la patience de lire ce volume » et qu'il n'a aucunement l'intention de « composer un ouvrage *secundum artem* ». Charles Marcil, pour sa part, explique dans sa préface à *L'Héritière d'un millionnaire* (1867) : « N'écrivant pas un poème, nous n'avons pas cru devoir nous soumettre passivement à une discipline littéraire rigoureuse. Nous avons laissé courir notre plume librement, plus anxieux de plaire par les détails que par les combinaisons de l'ensemble ».

La critique n'est guère plus sensible aux questions de métier. Volontiers chicaneuse, elle s'en tient généralement aux canons traditionnels et juge de la qualité d'un roman à la lumière de l'orthodoxie de sa morale et de la doctrine qu'il diffuse. C'est ainsi, par exemple, que l'abbé Casgrain, passe pratiquement sous silence l'originalité — dans le contexte du roman canadien, s'entend — de la stratégie narrative à laquelle a recours Laure Conan dans *Angéline de Montbrun* (1884), où elle utilise tour à tour correspondance, narration omnisciente et journal intime. Affirmant partager la méfiance d'Eugénie de Guérin à l'égard du « genre perfide », exception faite d'ouvrages tels *Fabiola* du cardinal Wiseman, l'abbé Casgrain, aveugle au trouble profond que révèle le premier roman psychologique canadien, loue « ce livre dont on sort comme d'une église, le regard au ciel, la prière sur les lèvres, l'âme pleine de clartés et les vêtements tout imprégnés d'encens ». Il ne manque pas de souligner que l'auteur est fille de cultivateur et qu'elle « descend de ces rudes colons normands, bretons ou poitevins, aux poignets solides comme des nœuds d'érable, au courage plus solide encore, qui sont venus ici se tailler, dans la forêt, de ces terres que nous nommons aujourd'hui des biens de famille et qu'on prendrait en Europe pour des fiefs ». Vantant la « plume si virile » de la première romancière canadienne, il reproche cependant à celle-ci d'avoir donné à son roman « une physionomie trop européenne ». « Notre littérature, rappelle le critique dont l'influence est grande à l'époque, ne peut être sérieusement originale qu'en s'identifiant avec notre pays et ses habitants, qu'en peignant nos mœurs, notre histoire, notre physionomie : c'est sa condition d'existence ». « Notre Eugénie de Guérin » retiendra cette leçon ; elle n'écrira plus par la suite que des œuvres patriotiques et édifiantes, mettant en valeur l'histoire du pays.

En vain, Robert-Errol Bouchette avec *Robert Lozé* (1903), Arsène Bessette avec *Le Débutant* (1914) et Ernest Chouinard avec *L'Arriviste* (1919) tentent-ils de renouveler l'imaginaire en abordant de nouveaux thèmes ou en situant le roman de mœurs dans un cadre urbain. En osant se risquer du côté de la critique sociale, ils vont trop à contre-courant pour faire école. Bessette voit son roman, qui dénonce la servilité de la presse et discute de problèmes sociaux tels l'alcoolisme et la prostitution, condamné par l'archevêque de Montréal ; il doit alors quitter le *Canada-français*, dont il était le rédacteur. Abattu, il ne reprendra plus la plume.

« *Maria Chapdelaine* »

Si *Les Habits rouges* (1923) de Robert Laroque de Roquebrune et *Les Engagés du Grand Portage* (1938) de Léo-Paul Desrosiers raffraîchissent la tradition du roman historique et parviennent à l'affranchir de l'idéologie apologétique de la survivance, c'est cependant le roman du terroir qui, exploitant la veine de l'agriculturisme et glorifiant les mérites de la vocation agricole, gage de prospérité du peuple canadien-français, s'impose dans la période de l'entre-deux guerres. Amorcé par la publication de *Claude Paysan* (1899) d'Ernest Choquette, de *Restons chez nous* (1908) et de *La*

⁴⁰ A. D. Decelles, préface à Hector Bernier, *Ce qui disait la flamme*, Québec, Imprimerie de l'Événement, 1913, p. vii.

⁴¹ *Ibid.*, p. viii.

Terre (1916) de Damase Potvin, l'essor de ce type de romans est favorisé par le succès retentissant de *Maria Chapdelaine* en France et la vogue qu'y connaît le roman rustique pendant les années 20 et 30.

Publié tout d'abord dans *Le Temps*, en 1914, le roman de Louis Hémon attire l'attention de Louvigny de Montigny qui, pour « l'édification de notre public et surtout pour servir de modèle à nos littérateurs »⁴², en fait paraître une édition, en 1916, tirée à 1200 exemplaires. Fait significatif, car il illustre à quel point on demeure sensible à l'opinion de la France, l'éditeur canadien s'adresse tout d'abord à un destinataire français, qu'il prie de ne pas juger le Canada d'après ce roman : « Les Chapdelaine ne sont pas tous les Canadiens, ni tous les paysans canadiens ». Soucieux de ménager la susceptibilité de ses compatriotes et de leur présenter une image plus flatteuse d'eux-mêmes et tout particulièrement de leur clergé, il se fait, par ailleurs, un devoir de « corriger » le parler québécois. Ainsi, par exemple, *Ouais* et *toé* deviennent *oui* et *toi* et le « viens un peu par icitte » que prononce le curé est tout simplement retranché. En somme, il ne faut pas porter atteinte au mythe de la pureté.

Si cette édition canadienne de *Maria Chapdelaine* attire peu l'attention, bien qu'elle ait été cautionnée par une préface d'Émile Boutroux, de l'Académie française, et une autre de Louvigny de Montigny, de la Société royale du Canada, il en est tout autrement de celle que publie Bernard Grasset, en 1921, pour inaugurer sa collection des « Cahiers verts ». Réhaussé par le prestige d'une réception dithyrambique de la part de la droite française, réception habilement orchestrée par Bernard Grasset et Daniel Halevy, le roman a tôt fait de prendre un caractère de légende, dont les chantres de l'idéologie de la survivance tirent profit. Ils en font une lecture conforme au discours traditionnel et mettant en relief la primauté du message. Ils se réjouissent ainsi que l'écrivain français ait fait entendre « la voix du pays de Québec, qui était à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre », cette voix qui dit qu'« au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer... »⁴³. La femme associée à l'Église, l'une et l'autre gardiennes de la foi et des valeurs-refuges ! Quelle meilleure leçon souhaiter que celle de Maria Chapdelaine qui, ne pouvant épouser celui qu'elle aimait, un nomade qui refusait de « [...] gratter toujours le même morceau de terre d'année en année »⁴⁴ et que la nature a puni, accepte de donner sa main à un brave défricheur, voisin sédentaire de sa famille, plutôt qu'à un prétendant qui l'aurait amenée vivre dans une ville de la Nouvelle-Angleterre ? Pour ceux qui, impuissants à enrayer l'exode rural qui s'accroît⁴⁵, prônent l'enracinement et décrient le progrès de l'industrie sous la poussée d'étrangers et de la puissance de l'argent, la « voix du Québec » se fait rassurante : « Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir... » Régionalistes et nationalistes plaident la même cause. À *L'Appel de la terre* (1919) d'un Damase Potvin fait écho *L'Appel de la race* (1922) d'un Lionel Groulx, roman dans lequel l'historien de *Notre maître le passé* (1924) dénonce le danger de l'exogamie. Quelques années plus tôt, l'abbé Groulx avait du reste fourni sa contribution à l'école du terroir avec *Les Rapailages* (1916), où il racontait « La leçon des érables », « Les adieux de la Grise », « Une leçon de patriotisme », « L'ancien temps » et autres souvenirs du genre propres à affermir la volonté de résistance au changement.

Les régionalistes reconnaissent en *Maria Chapdelaine* « un modèle de littérature canadienne ». Plus que jamais le mimétisme paraît de rigueur. Le romancier français n'a-t-il pas su trouver au Canada matière à un roman capable de retenir l'attention de la vieille mère-patrie, destinataire virtuel privilégié ? N'est-ce pas la preuve que seul le régionalisme peut doter le Canada d'une littérature nationale reconnue à l'étranger ? Faute de pouvoir écrire des romans qui parlent aux Canadiens, qu'on en écrive qui parlent des Canadiens ! De là à concevoir un exotisme à rebours et à chercher à se voir à travers les yeux de l'étranger, il n'y a qu'un pas parfois vite franchi.

Venant d'ailleurs, Hémon avait observé le paysan canadien dans une perspective nouvelle et sans parti pris idéologique. Évitant les longues digressions et les leçons de morale, il avait cédé la parole à ses personnages et respecté leur façon de parler. Dosant habilement l'emploi des canadianismes et les

⁴² Lettre de Louvigny de Montigny à A. Foucher, 14 janvier 1916, citée par Nicole Deschamps, dans Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve, *Le Mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 20.

⁴³ Louis Hémon, *Maria-Chapdelaine*, Paris, Bernard Grasset, 1954, p. 240-241.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁵ De 66% en 1891, la population rurale passe à 52% en 1911 et à 44% en 1921. Elle ne sera plus que 37%, en 1941, et de 25%, vingt ans plus tard.

descriptions de scènes pittoresques, il avait su donner couleur locale à son récit tout en lui conservant un caractère universel. Si sa façon de tirer profit d'un particularisme langagier en indispose plusieurs, qui lui reprochent, se souvient de Montigny, « d'avoir ramassé les expressions les moins académiques et les plus vulgaires de nos terriens, pour répandre à l'étranger la croyance que les Canadiens français parlent fort mal la langue de leurs ancêtres »⁴⁶, les régionalistes en revanche applaudissent le procédé dont ils font eux-mêmes usage, car il leur paraît propre à assurer un caractère distinctif à la production nationale. « Si nous persistons à écrire dans une langue parlée couramment par les écrivains français, nous ne parviendrons jamais à produire des livres supérieurs aux leurs, et pas un peuple sur terre ne lira nos œuvres, qu'elles traitent du terroir ou non »⁴⁷, affirmera Claude-Henri Grignon. À l'intention des romanciers, il formulera ce conseil : « Peu importe la langue : soyons réalistes, originaux ; soyons nous-mêmes. Dites réellement ce que vous voyez avec des mots à vous, et du coup ce sera original, la langue canadienne aidant, nous aurons une littérature nationale. »⁴⁸ Plus question pour lui de marginaliser l'emploi des canadianismes ni de s'en distancer par l'insertion de guillemets, d'italiques ou d'une note. Rendant compte du roman de l'abbé Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur* (1937), peu après sa parution, il s'empare : « Mais blasphème de blasphème ! pourquoi le romancier a-t-il fait imprimer en italiques toutes ces saveurs ? Voulait-il se défendre de commettre un gros péché ? ... C'est inexplicable, c'est impardonnable. »⁴⁹

De fait, encore que son influence ait sans doute été exagérée, *Maria Chapdelaine* est rapidement devenu le « roman-étalon », selon l'expression de Normand Villeneuve, « celui avec lequel on juge de la valeur des dernières parutions »⁵⁰. Louvigny de Montigny, en 1937, songe même à « mettre à la portée de nos écoliers un manuel qui leur apportera des notions profitables sur le style de *Maria Chapdelaine*, leur expliquera les procédés au moyen desquels l'auteur a atteint une aussi imposante sobriété d'expression, et leur révélera, si possible, le secret de ses images originales et saisissantes. »⁵¹

Ni le prix Femina attribué à *Grand-Louis l'innocent* (1925) de Marie Le Franc, lors de sa réédition en France en 1927, ni le prix Goncourt décerné en 1928 à *Un homme se penche sur son passé* de Maurice Constantin-Weyer ne valent à la romancière bretonne établie à Montréal depuis 1906 et au romancier français installé au Manitoba depuis 1904 une renommée comparable à celle de Louis Hémon au Québec. Si avec ses intrigues, ses aventuriers, ses Indiens et ses scènes pittoresques du Grand Nord, l'œuvre abondante de Constantin-Weyer, qu'on a rapprochée de celle de Jack London, est de nature à répondre aux attentes du lecteur français avide d'exotisme, elle demeure trop étrangère au discours dominant pour satisfaire celles des régionalistes canadiens. Quant à *Grand-Louis l'innocent*, où le Canada est évoqué de façon passagère, il s'agit d'un roman sans doute trop personnel pour être proposé en exemple aux romanciers canadiens, d'autant plus que certaines scènes font crier au scandale. *La Forêt* (1935) du Français Georges Bugnet, qui avait pris racine dans l'Ouest canadien depuis 1905, ne connaîtra pas meilleur sort, les difficultés tant physiques que psychologiques que rencontre le jeune couple qu'il met en scène étant de nature à nuire à la propagande en faveur de la colonisation, pseudo remède à la crise économique. En somme, pour être agréables ces romans ne sont pas utiles.

Il s'en faut de beaucoup, toutefois, pour que le culte de Louis Hémon touche le gros public et que celui-ci se reconnaisse dans « l'épopée du miracle canadien ». Au dire de Montigny, « l'œuvre de Louis Hémon n'a guère plu à la majorité de nos lecteurs initiés au roman par les feuilletons des journaux populaires, et qui demandent à ce genre de littérature des aventures à donner la chair de poule et de l'amour savamment cuisiné ; elle a désobligé des gens bien pensants, éduqués dans la croyance que le Canada est le plus beau pays du monde et que son peuple est l'élu de Dieu. Les lecteurs de cette catégorie, respectueux des poncifs, n'admettent point qu'un roman montre un Canadien autrement que dans une posture héroïque et triomphante. »⁵² D'autre part, offensés d'avoir

⁴⁶ Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions de l'A. C.-F., 1937, p. 67.

⁴⁷ Claude-Henri Grignon, *Ombres et clameurs*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, p. 189.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁹ *Les Pamphlets* de Valdombre, I, 1937, p. 393.

⁵⁰ N. Deschamps, R. Héroux et N. Villeneuve, *op. cit.*, p. 212.

⁵¹ Louvigny de Montigny, *op. cit.*, p. 17.

⁵² *Ibid.*, p. 92.

été associés malgré eux à une idéologie réactionnaire, certains vont jusqu'à inviter Henry Bordeaux à venir au Canada écrire un « contre-Maria Chapdelaine »⁵³.

Il s'en faut de beaucoup également pour que l'intention idéalisante des régionalistes s'impose sans opposition ou que tous les romanciers en viennent à se réclamer d'un Louis Hémon, d'un René Bazin, d'un Alphonse de Chateaubriant ou d'un Henri Pourrat. Déjà un Rodolphe Girard et un Albert Laberge, avaient tourné en dérision le roman du terroir, le premier dans *Marie Calumet* (1904) et le second dans *La Scouine* (1918), en en présentant une satire et une caricature qui leur avaient valu d'être condamnés par le clergé. Il est certain que ni un épisode tel celui que Girard intitule « Ousqu'on va met' la sainte pisse à Monseigneur ? », ni ses propos concernant la dîme, n'étaient de nature à plaire aux bien-pensants. Il fut forcé de démissionner du journal qui l'employait. Par ailleurs, dans une suite décousue de petites scènes de la vie rurale, Laberge, qui a manifestement lu *La Terre* de Zola, s'attaque aux poncifs du discours hégémonique et démystifie la thèse agriculturiste. Loin d'idéaliser le travail du cultivateur, il présente ce dernier sous les traits d'un homme avili et décrit « [...] le rude travail de tous les jours, les continuelles privations, les soucis pour conserver la terre ingrate, l'avenir incertain, la vieillesse lamentable, une vie de bête en somme ; puis la fin, la mort, pauvre et nu comme en naissant, et le même lot de misère laissé en héritage aux enfants sortis de son sang, qui perpétueront la race des éternels exploités de la glèbe »⁵⁴. Échaudé par l'intervention de l'archevêque de Montréal qui, le 27 juillet 1909, avait interdit aux catholiques par voie d'un mandement « de collaborer au journal *La Semaine*, de le vendre, de l'acheter, de le lire ou de le garder en [leur] possession », parce que cet hebdomadaire avait publié un chapitre de *La Scouine* jugé pornographique, Laberge ne fit tirer qu'une édition hors commerce de soixante exemplaires de son roman.

Un nouveau réalisme

À partir des années 30, alors qu'à la consternation du clergé le cinéma fascine de plus en plus une population en voie de s'urbaniser rapidement, que les premiers romans-feuilletons sont diffusés à la radio et que le roman d'amour gagne en popularité, le genre romanesque, qui s'ouvre lentement à la réalité urbaine, prête de plus en plus souvent son support à la critique sociale. *André Laurence, Canadien-français* (1930) de Pierre Dupuy exprime le désarroi d'une jeunesse qui se cherche. Moins enclins à peindre en rose leur milieu, qu'ils apprennent à observer d'un œil davantage critique, des romanciers en révèlent les failles et mettent lumière son conformisme contraignant. Des voix contestataires se font entendre et, fait qui ne manque pas de choquer une société patriarcale, des voix de femmes s'y mêlent. Tournant le dos à Maria Chapdelaine, une Éva Senécal, *Dans les ombres* (1931) et une Jovette-Alice Bernier, dans *La Chair décevante* (1931), pour ne nommer qu'elles, osent aborder des sujets jusqu'alors tabous et parler, à la première personne, de passion, d'amours illicites et de mères célibataires. D'autres femmes leur emboîtent bientôt le pas, qui écrivent autre chose que des romans pour la jeunesse et des romans à l'eau de rose, sous-genres qu'on leur abandonnait volontiers. Dans *La Rivière solitaire* (1934), Marie Le Franc pourfend à son tour le mythe agriculturiste en peignant la vie misérable du défricheur.

Une écriture féminine prend forme, en marge du discours en vogue, qui remet en question l'image stéréotypée de la femme-modèle, chargée de transmettre les valeurs ancestrales à de nombreux enfants, cette femme à qui Napoléon Bourassa rend hommage dans *Jacques et Marie* (1865) : « Mariées à quatorze ans, elles étaient mères à quinze ans, puis elles l'étaient de nouveau tous les dix-huit mois, jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans ». La mise en cause, voire le rejet de la morale traditionnelle, que suscitent les revendications de cette conscience féministe en émergence n'est pas sans causer un remous dans l'opinion publique. Tout autant que la critique sociale, l'introspection crée un malaise chez l'élite bien-pensante. Rendant compte de « trois romans de la jeune génération », dont ceux d'É. Senécal et de J. Bernier, Séraphin Marion constate : « Quelques-uns même expriment des désordres de l'imagination et de la sensibilité avec de si pathétiques accents de vérité que le lecteur sans expérience

⁵³ N. Deschamps, R. Héroux et N. Villeneuve, *op. cit.*, p. 117-118.

⁵⁴ Albert Laberge, *La Scouine*, édition critique par Paul Wyczynski, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 169.

pourrait bien croire à un pacte conclu entre le romancier et je ne sais quel agent de dissolution, propagateur de sollicitations équivoques dans de lourdes atmosphères »⁵⁵.

Réclamant d'ouvrir grandes les fenêtres afin d'aérer une société claustrée et repliée sur elle-même, Max Hubert, dans *Les Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey, autre roman écrit à la première personne, récuse la philosophie de clocher qu'on s'évertue à imposer à la collectivité. Ivre de vie et de liberté, refusant d'abdiquer son moi rebelle, ce jeune journaliste iconoclaste, qui oh ! scandale ! vit en concubinage, écrit ce qu'il pense et entame le procès du « troupeau domestiqué » qui habite « ce pays de l'impersonnel et de l'artifice, où la seule pensée officielle avait eu droit de cité »⁵⁶. Ce roman peu convaincant, qui expose l'antithèse des idées reçues et qui, comme la plupart de ceux qui l'ont précédé, ne conserve plus qu'un intérêt documentaire, inquiète pourtant l'évêque de Québec suffisamment pour qu'il en interdise la lecture dans son diocèse et obtienne le congédiement de l'auteur.

Cette condamnation, venant après celle des L'Écuyer, Bessette, Girard et Laberge, rappelle que la censure cléricale demeure efficace : non satisfaits d'affubler le romancier canadien d'œillères, le clergé et ses acolytes n'hésitent guère à resserrer sa muselière, lorsqu'ils le jugent à propos. C'est pourquoi son impuissance à créer des personnages humains ne reflète peut-être pas autant son incapacité de voir que son incapacité de dire. Il lui reste à conquérir le droit à la parole. Si un romancier canadien s'avisait de publier une *Thérèse Desqueyroux*, « la critique pudibonde excommunierait ce malfaiteur public, coupable d'avoir dit la vérité », s'attriste Blaise Orlier, en 1939. Selon lui, il n'y aura pas de « vrai roman » canadien tant que le romancier n'aura pas « la liberté de peindre *tout ce qui est* », c'est-à-dire tant qu'il sera dans l'obligation de peindre « un peuple privilégié, un peuple sans faiblesse ni misère, un peuple de saints qui, doués d'une volonté infrangible, ont su faire taire en eux la voix de toutes les passions, celle de l'héroïsme exceptée, bref, un peuple d'anges (de bêtes, dirait Pascal) ». Il doit être permis au romancier, plaide-t-il, de regarder la vérité en face et de l'exposer, sans moraliser et sans qu'il lui soit nécessaire « d'employer les plus longues périphrases pour exprimer les choses les plus simples. [...] Notre roman (et notre littérature tout entière) sera humain ou ne sera pas »⁵⁷. Et d'inviter en guise de conclusion les porte-parole de l'orthodoxie morale à laisser le roman au romancier. Voilà qui était beaucoup demander, à l'époque.

Déjà, cependant, ainsi que le reconnaît Orlier, C.-H. Grignon dans *Un Homme et son péché* (1933) et Ringuet dans *Trente arpents* (1938) avaient présenté une vision du monde différente. Rompant avec les stéréotypes du « roman de la fidélité », ils avaient mis de côté, dans un cas comme dans l'autre, l'image idéalisée du paysan et de sa vie laborieuse pour les représenter dans une perspective plus réaliste, plus humaine. Avare et cruel envers sa femme, Séraphin Poudrier montre que les paysans ne sont pas sans péché ; ingrate et indifférente à qui la possède, la terre à qui Euchariste Moisan s'est donné corps et âme sa vie durant lui préfère son fils, lorsqu'il n'est plus en mesure de la satisfaire. Ces deux romans, *Trente arpents* surtout, de même que *Menaud, maître-draveur* (1937) de F.-A. Savard, où la dépossession prend une signification collective, annoncent sans équivoque que le pays de Maria Chapdelaine est en pleine mutation sociale et que les traditions s'effritent, quoi qu'aient dit les voix. Séraphin Poudrier meurt sans héritier ; Menaud devient fou à la pensée que des étrangers s'empareront du territoire ; sa famille s'étant dispersée, Euchariste Moisan, dépossédé de sa terre, finit ses jours aux États-Unis, dans un milieu hostile, entouré de ses petits-enfants et d'une belle-fille qui ne parlent pas français. Dans *Le Survenant* (1945) et *Marie-Didace* (1947) de Germaine Guèvremont, la lignée des Beauchemin s'éteint : « Après lui, la terre des Beauchemin ne vivrait guère ; Amable-Didace, le fils unique, maladif et sans endurance à l'ouvrage, ne serait jamais un vrai cultivateur »⁵⁸. Le Survenant, le « grand dieu des routes », le « fend-le-vent » refuse de se laisser enraciner. Du côté du roman historique, ce n'est guère plus encourageant puisque le mercantilisme finit par triompher dans *Les Engagés du Grand Portage* (1939) et que, reniant les liens sacrés du passé, Nicolas Montour y dépossède les siens.

⁵⁵ Séraphin Marion, « Trois romans de la jeune génération », *Revue dominicaine*, juin-août 1932, p. 345.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁷ Blaise Orlier, « Le roman canadien », *Les Idées*, mai 1939, p. 452-456.

⁵⁸ Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Fides, 1966, p. 39.

Cette rupture avec le passé marque un tournant décisif dans l'histoire du roman canadien-français. Celui-ci entre dans la phase du dégel qui lui donnera enfin accès à la modernité. Après avoir atteint son sommet avec *Un homme et son péché*, *Menaud, maître-draveur*, *Trente arpents* et *Le Survenant*, le roman du terroir tombe en désuétude, au lendemain de la guerre. Au paysan succède le citoyen comme protagoniste et celui-ci a vite fait de découvrir que la ville ne lui appartient pas. La transition se fait péniblement. Il lui faut prendre conscience de son aliénation économique et culturelle et apprendre à l'énoncer. Survivre ne suffit plus ; c'est vivre qu'il exige et il se met à le dire, avec la rage au cœur parfois. Fait significatif, à plusieurs reprises ce protagoniste est écrivain ou rêve de le devenir. Le processus de cette métamorphose qui renouvellera l'imaginaire est irréversible. Au Canadien français succèdera bientôt le Québécois.

La fondation, au moment où la France est occupée, de plusieurs maisons d'éditions à Montréal, qui rééditent des ouvrages étrangers, dont nombre de romans français, contribue certainement à accélérer ce changement de mentalité et à accroître l'intérêt pour le roman. Mieux éclairée, la critique commence à se montrer davantage exigeante sur le plan esthétique, tout comme l'élite intellectuelle, plus au courant de ce qui s'écrit ailleurs. Si l'œuvre des Bernanos, Mauriac, Green, Duhamel et autres romanciers français continue de retenir l'attention, elle ne l'accapare pas au point d'être exclusive. On découvre en effet le roman américain. Par ailleurs, le fait que *Trente arpents* paraît chez Plon et *Les Engagés du Grand Portage* chez Gallimard semble de bon augure.

Rien d'étonnant par conséquent que la fresque sociale qu'avec un humour grinçant peint Roger Lemelin dans *Au pied de la pente douce* ait pour certains l'effet d'une bouffée d'air frais. Dans *Le Jour* du 1^{er} juillet 1944, Émile-Charles Hamel fait part de son enthousiasme :

« Voilà un roman tel que j'en attendais un depuis longtemps. Un roman dont l'auteur n'est pas un sermonneur, mais un romancier. Un romancier qui n'est pas obsédé de réminiscences de Maria Chapdelaine ... qui ne considère pas le Canada français tout entier comme un immense Péribonka et qui conçoit qu'il existe dans nos villes une vie qui vaut la peine qu'on l'étudie. Pour M. Lemelin la ville n'est pas uniquement un endroit de perdition où viendra se corrompre quelque vertueux paysan qui, Dieu merci! retournera sur la terre salvatrice. Non. C'est un lieu où l'on naît, où l'on vit, où l'on aime, où l'on souffre, où l'on meurt. »

Le prix Femina qui couronne *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy paraît confirmer avec éclat cet esprit de renouveau, marqué au coin du réalisme. Le cadre se déplace et s'élargit. Lemelin avait donné vie à une paroisse ouvrière de la ville de Québec, dominée par son curé ; Roy situe l'action de son roman dans un quartier ouvrier de Montréal sis au pied de l'opulente ville de Westmount. Si la ville demeure le lieu de la confrontation, ni l'obstacle ni l'enjeu ne sont perçus de la même façon. Dans un cas, la parole est l'agent du pouvoir ; dans l'autre, c'est l'argent. Tandis que Denis Boucher rêve de s'affranchir de son milieu par l'écriture, Jean Lévesque, dans le roman de Roy, ambitionne de gravir la montagne en devenant riche. Culturelle chez Lemelin, l'aliénation est plutôt d'ordre économique chez Roy.

Si le succès international que connaissent *Au pied de la pente douce* et *Bonheur d'occasion* a l'effet d'un aiguillon, il ne suscite guère le mimétisme, encore que Lemelin cultive son succès avec *Les Plouffe* (1948). L'heure n'est plus au roman réaliste. Signes avant-coureurs de la Révolution tranquille, s'inscrivent toutefois dans ce sillage, outre le *Poids du jour* (1949) de Ringuelet, où celui-ci s'intéresse à l'ascension de ses compatriotes dans le milieu des affaires, plusieurs romans prêtant voix à la contestation. Tel est le cas, par exemple, d'*Au milieu, la montagne* (1951) de Roger Viau. Quelques années plus tard, *Le Feu dans l'amiante* (1956) de Jean-Jules Richard, *La Bagarre* (1958) de Gérard Bessette et *Les Vivants, les morts et les autres* (1959) de Pierre Gélinas se feront porteur de revendications syndicales. Ces romans, auxquels il faut joindre *Le Diable par la queue* (1957) de Jean Pellerin, rendent compte de l'extérieur, pourrait-on dire, d'un climat social encore mal défini qui affecte, dans la plupart des cas, des personnages démunis et laissés à eux-mêmes. S'intéressant peu au milieu ouvrier et au réalisme social, les adeptes du roman psychologique, qui prend essor à la fin des années 40, s'évertuent par contre à explorer les dédales des âmes et consciences et à présenter de l'intérieur le malaise existentiel de leurs personnages angoissés.

La réflexion critique de Robert Charbonneau sur *La connaissance du personnage* (1944) ouvre cette voie. Fervent lecteur de Bernanos, Mauriac, Proust et Dostoïevski, à l'écoute de Maritain et de Mounier, Charbonneau, qui avait lui-même publié un roman, *Ils posséderont la terre*, en 1941, assigne au romancier la fonction de « rendre la vie telle qu'il la conçoit avec fidélité et vérité. » À l'instar d'Orlier plus tôt, il pose la problématique du roman réaliste dans une perspective morale, sollicitant au fond la promesse d'une absolution. Le romancier n'est pas libre, avance-t-il, « de nier le mal en fermant les yeux sous le prétexte de ne pas scandaliser. [...] Un monde romanesque d'où tout péché aurait été évacué, ne serait pas notre monde, ne serait pas l'univers. »⁵⁹ À l'intention des bien-pensants, que Berthelot Brunet avait pris pour cible dans *Le mariage blanc d'Armandine* (1943) et *Les hypocrites* (1945), Charbonneau déclare : « Et si le christianisme d'un homme cultivé n'est pas suffisamment fort pour le défendre contre ce que certaines œuvres peuvent présenter de danger, alors, ce ne sont pas les œuvres qu'il faut brûler, c'est son christianisme qui doit être tonifié. Brûler des livres ne sera jamais que l'aveu d'une défaite, la réaction de la brute devant l'Esprit. »⁶⁰ Convient-il de rappeler ici ce que Gide écrivait à Mauriac, après avoir lu *La Vie de Jean Racine* : « En somme, ce que vous cherchez, c'est la permission d'écrire *Destins* ; [...] vous n'êtes pas assez chrétien pour n'être plus littérateur »⁶¹ ?

Poursuivant sa réflexion dans *La France et nous* (1947), Charbonneau presse le romancier canadien de tourner le dos au régionalisme et au « détail pittoresque » pour s'ouvrir à l'universel. Il l'exhorte à user des techniques romanesques modernes, celles mises à la mode par le roman américain notamment, et à se soustraire à la tutelle de Paris. Après avoir ainsi déclaré qu'il est temps de « répudier toute conception coloniale de la culture », il encourage l'écrivain canadien à s'efforcer de découvrir sa « signification américaine »⁶². Ce langage est assurément nouveau.

Comme pour donner raison à l'auteur de *Connaissance du personnage* qui, à l'heure où Robbe-Grillet écrit *Les Gommages*, professe que « le roman est fondé sur la vérité psychologique des personnages, sur leur vérité ontologique. » et que « la fin du roman en tant qu'œuvre d'art, c'est de créer des êtres autonomes dans un monde fictif »⁶³, André Giroux dans *Au delà des visages* (1948) et *Le Gouffre a toujours soif* (1954), Françoise Loranger dans *Mathieu* (1949), Robert Élie dans *La fin des songes* (1950), André Langevin dans *Évadé de la nuit* (1951), *Poussière sur la ville* (1953) et *Le Temps des hommes* (1956), Eugène Cloutier dans *Les Témoins* (1953), Jean Filiatrault dans *Chaînes* (1955) et *L'Argent est odeur de nuit* (1961), Adrienne Choquette dans *Laure Clouet* (1961), Gilles Marcotte dans *Le Poids de Dieu* (1962) mettent en lumière les secrets et conflits de la vie intérieure. R. Lemelin et G. Roy se laissent eux-mêmes tentés par l'analyse psychologique dans *Pierre le magnifique* (1952) et *Alexandre Chenevert* (1955).

Rejetant le catéchisme régionaliste et la couleur locale prononcée, les adeptes du roman d'analyse cherchent à exprimer au profit d'un lecteur universel l'inquiétude de l'Homme moderne, celle dont parle Simone de Beauvoir dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Désireux de liquider les vestiges du passé, ils rejoignent les romanciers de mœurs urbaines par l'esprit de contestation qui imprègne leurs protagonistes, contestation dont les valeurs-refuges et les institutions naguère sacrées, la famille, l'Église et l'école, font habituellement les frais. « Cherche Dieu dans ta vie et un immense vide répond à l'appel de ce mot. Pouvait-il habiter les églises de ton enfance ou inspirer l'enseignement de tes maîtres ? » se demande Marcel, dans *La Fin des songes*⁶⁴. Et d'en arriver à cette conclusion, quelques jours plus tard : « Notre société est sans exigence. À aucun moment, nous n'entrons sous le feu des réflecteurs et nous arrivons à la vieillesse sans avoir jamais été au bout de nos forces. On nous a bien appris à compter nos péchés, à mesurer nos chances de survivance, mais non pas à vivre en acceptant les risques de la liberté. L'esprit dort et tout le monde est content ! »⁶⁵

⁵⁹ Robert Charbonneau, *Connaissance du personnage*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, p. 14-15.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁶¹ Lettre d'André Gide à François Mauriac, 24 avril 1928.

⁶² Robert Charbonneau, *La France et nous*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947 ; Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 34.

⁶³ R. Charbonneau, *Connaissance du personnage*, p. 21-22.

⁶⁴ Robert Élie, *La Fin des songes* (1950), *Œuvres*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 187.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 195.

Quelles qu'en soient les causes germe la révolte qui, contagieuse, éclatera quelques années plus tard, au moment de la Révolution tranquille. Que ce soit par la satire ou autrement, avec ou sans humour, qu'ils aient recours à la narration omnisciente, à la première personne ou à voix multiples, au monologue intérieur, au journal intime ou à l'épistolaire, ces romanciers font le procès de leur société. Dans ce contexte, un romancier aussi difficile à classer qu'Yves Thériault, dont *La Fille laide* (1950) et *Le Dompteurs d'ours* (1951) ne sont pas sans évoquer par endroits le Giono de *Colline* et d'*Un de Baumugnes*, participe à la catharsis collective avec des œuvres telles *Aaron* (1954), *Agaguk* (1958) et *Ashini* (1960) qui exposent les conflits entre générations au sein de minorités ethniques, l'intolérance du groupe vis-à-vis de l'individu et la pénible adaptation aux réalités de la vie contemporaine.

Du roman canadien-français au roman québécois

Tout comme *Les Chambres de bois* (1958) d'A. Hébert et *Les Vivants, les morts et les autres* de P. Gélinas, les premiers romans de G. Bessette annoncent celui qui est sur le point de voir jour. Si par sa thématique de la contestation, le mélange des niveaux de langue et la présence du personnage-écrivain s'interrogeant sur l'art du roman, *La Bagarre* est révélateur à cet égard, *Le libraire* (1960) l'est autant, sinon plus. Avare de paroles, Jodoin a recours à l'écriture pour y dénoncer, sous la forme d'un journal intime, le pouvoir censorial d'un clergé qui, persistant à se percevoir comme gardien de l'institution littéraire, cherche à monopoliser le droit à la parole et la diffusion du savoir.

Refusant de se sacrifier sur l'autel de la patrie, nombreux sont les protagonistes qui, dans le roman des années 60 et de la première moitié des années 70, remettent en question. Ces « appelés-à-disparaître qui restent des affamés-de-vie »⁶⁶ brûlent de s'expliquer eux-mêmes tant pour être compris des autres que pour se mieux comprendre eux-mêmes. À l'instar de Galarneau, ils en arrivent ainsi à prendre conscience de leur aliénation, qu'ils apprennent à énoncer. « Je ne suis pas un écrivain professionnel, moi, nous prévient-il, ça me fait mal quand je cherche une phrase »⁶⁷. Cependant, une fois qu'il a commencé à se dire, Galarneau se rend compte qu'il ne peut plus s'arrêter à mi-chemin ; il n'est pas question de s'interrompre avant d'avoir tout dit. Ses cahiers le « suivent, [le] rattrapent, [le] sollicitent »⁶⁸. Incapable de choisir entre vivre et écrire, il ambitionne finalement de *vécrire*, donnant ainsi à sa vie et à son œuvre un caractère exemplaire qui atteste, à sa façon, l'avènement de ce qu'on s'est plu à nommer « l'âge de la parole ».

Le protagoniste typique de cette période n'a plus peur des mots. Chez Ducharme et ses émules, il s'efforce d'en prendre pleine possession. Transposant sa révolte sur le plan du langage, il brise volontairement la syntaxe, rejette la dictature de la grammaire, invente des néologismes, imagine des calembours et utilise des artifices typographiques de toutes sortes. Faisant violence à la langue maternelle, il joue avec les mots, les triture de multiples façons. Il en use parfois à la façon d'explosifs. « Il faut tout nommer, tout écrire avant de tout faire sauter ; il faut tout épeler pour tout connaître, appeler la révolution avant de la faire. L'écrire minutieusement, c'est préfacer sa genèse violente et incroyable », lit-on dans *Trou de mémoire* (1968) de H. Aquin. Affichant sa marginalité, il en vient même à créer son propre langage. La Bérénice de Ducharme se met à parler *bérénicien*. « Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue », explique-t-elle. Or, fait extrêmement significatif, « en bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir »⁶⁹.

Le roman devient un lieu privilégié où exorciser ses démons. Qu'il s'apparente à celui du *Cassé* (1964) de Jacques Renaud, du *Cabochon* (1964) d'André Major, ou à la famille de monstres auxquels ont donné naissance Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme, le protagoniste anti-conformiste du roman d'alors appelle le désordre, la violence. Rejetant un passé contraignant, il ne cherche plus tant à gravir la montagne pour profiter à son tour du système qu'à saper les fondations de l'ordre établi. Il

⁶⁶ Jean Ethier-Blais, *Mater Europa*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1968, p. 81.

⁶⁷ Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 129.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁹ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1969, p. 250.

veut mettre le feu aux poudres. Dans l'intention avouée de scandaliser une société qu'il méprise, il s'acharne à en secouer la torpeur ancestrale en ayant recours à la scatologie, à l'érotisme, voire à la pornographie et au blasphème. Bref, naguère obsédé par le péché, il se défoule.

Il n'y a plus de thèmes tabous ; au contraire, ce qui hier faisait pousser les hauts cris, notamment tout ce qui avait trait à la sexualité, devient monnaie courante. La vie en concubinage, l'adultère, les amours de Corydon, ceux de Lesbos, l'inceste, le meurtre, la bestialité, le blasphème, l'avortement ..., rien ne paraît désormais interdit au romancier. Poussant plus avant la contestation initiée par ses prédécesseurs, il s'attaque sans relâche aux assises de la société traditionnelle et dénonce la veulerie, la bigoterie, les faux-monnayeurs et les valeurs à ses yeux opprimantes. Les récits d'enfance malheureuse sont relativement nombreux qui exposent la tyrannie familiale et cléricale. « Pourquoi Dieu ne m'a-t-il pas sauvé de cette famille et épargné d'en subir les avatars, et tout, et tout », s'interroge le narrateur d'*Une dent contre Dieu*⁷⁰. Dressant un bilan carnavalesque des obsessions et frustrations d'hier, M.-C. Blais les systématisé d'une façon magistrale dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965).

Nombreux sont les personnages qui énoncent leur difficulté d'être ou se veulent autres. « Ce n'est pas aux reins que nous avons mal, mais à l'âme », se plaint l'un d'eux dans *L'Avalée des avalés* de Ducharme. D'où une tendance au masochisme, à l'automutilation et à l'auto-destruction. D'où aussi tendance à la fuite et à la recherche de l'évasion. Si elle s'énonce au singulier, cette difficulté d'être prend toutefois une signification collective et, sous l'influence de Jean-Paul Sartre, Franz Fanon, Jacques Berque et Albert Memmi, le sentiment d'aliénation un sens politique. Le rebelle prend figure de colonisé et ne tarde pas à donner naissance au révolutionnaire. / *Ethel et le terroriste* (1964) de Claude Jasmin, *Prochain épisode* (1965) d'Aquin, *Les Ecœurants* (1966) de Jacques Hébert, *Mon cheval pour un royaume* (1967) de Jacques Poulin, *Un rêve québécois* (1972) de V.-L. Beaulieu, *L'Enfirouapé* d'Yves Beauchemin (1974) mettent en scène des terroristes, ou du moins des personnages qui aspirent à le devenir, qui sont manifestement mal à l'aise dans leur peau.

Les narrateurs du *Couteau sur la table* (1965) de J. Godbout, de *Soliloque en hommage à une femme* (1968) d'Adrien Thériot, de *Jos Connaissant* (1970) de Victor-Levy Beaulieu et nombre d'autres rejettent leur identité canadienne-française comme s'il s'agissait d'une tare. À cet égard, l'œuvre des romanciers du groupe Parti pris retient particulièrement l'attention. Ainsi que l'a montré Robert Major, ces romanciers, qui ont lu Sartre, ont en commun une thématique exposant le misérabilisme, l'aliénation et la dépossession de leurs personnages, des êtres sans racines, désemparés, fréquemment orphelins et victimes d'agressions de toutes sortes, qui vivent dans un univers visqueux et nauséabond, un univers en décomposition⁷¹. Se donnant pour tâche de révéler le Canadien français à lui-même et de mettre à nu son aliénation, ils font du « joul » parlé par leurs personnages, non plus un simple artifice susceptible de rehausser la couleur locale et de faire vrai, mais le symbole de leur déculturation et le miroir de leur soumission, de leur honte. Ils choisissent « de mal écrire parce qu'il s'agit de réfléchir le mal vivre »⁷². « Le bon français, explique Gérard Godin, c'est l'avenir souhaité du Québec, mais le joul c'est son présent »⁷³.

À une identité canadienne-française aliénante se substitue une identité québécoise riche d'espoir. « Notre littérature s'appellera québécoise ou ne s'appellera pas », déclare Laurent Girouard⁷⁴. L'auteur du *Couteau sur la table* précise, pour sa part, que son roman est aussi l'histoire d'une autre rupture, non moins significative : « C'est pourquoi ce roman, s'il fait encore partie de la "littérature française", est peut-être déjà plus près de celle de la *francité*, dont parle Berque. Dans cette *francité* nous nous reconnaissons de Dakar à Montréal ; mais plutôt qu'être *Français*, d'une façon personnelle, nous préférons maintenant être *nous-mêmes*, en français. »⁷⁵

Ce n'est pas tant la question nationale que l'émancipation de la femme qui retient l'attention des romancières de cette époque. Si les romanciers ont tendance à voir dans la libération du nous une

⁷⁰ Marcel Godin, *Une dent contre Dieu*, Paris, Laffont, 1969, p. 17.

⁷¹ Voir Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1979, p. 231-243.

⁷² Paul Chamberland, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, janvier 1965, p. 36.

⁷³ Gérard Godin, « Le joul et nous », *Parti pris*, janvier 1965, p. 19.

⁷⁴ Laurent Girouard, « Notre littérature de colonie », *Parti pris*, décembre 1963, p. 30.

⁷⁵ Jacques Godbout, préface à *Le Couteau sur la table*, Paris, Le Seuil, 1965, s. p.

condition essentielle à l'épanouissement du je, il semble bien qu'il importe plutôt aux romancières, qui s'apparentent sur ce point aux « analystes » de la décennie précédente, d'affranchir le je en premier lieu. Bon nombre d'entre elles pourraient reprendre le titre du roman de Michèle Mailhot : *Dis-moi que je vis* (1964). Plus question pour ces romancières de célébrer la mère-poule ni de s'attarder à plaindre la Mater dolorosa. Si les Claire Martin, Diane Giguère, Paule Saint-Onge, Suzanne Paradis, Monique Bosco et Yolande Chéné, pour ne nommer qu'elles, donnent la parole à des femmes généralement meurtries par la vie, c'est pour exposer leur déception face à l'amour, leur aliénation ou exprimer leur révolte. A. Hébert avait amorcé ce mouvement de libération dans *Les Chambres de bois* ; elle le poursuit dans *Kamouraska* (1970).

La femme moderne, avec ses intérêts et ses activités à l'extérieur du foyer, accède au roman, encore qu'elle cherche souvent sa place dans la société qui est la sienne. Tout comme le protagoniste masculin, elle rejette volontiers les valeurs du passé. Elle ne considère plus la maternité comme essentielle à son épanouissement et la monogamie n'est pas nécessairement une vertu à ses yeux. De plus en plus ouvertement, cette femme réclame le droit au plaisir. Fait à noter, c'est pendant cette période que la lesbienne apparaît dans le roman québécois, notamment dans les œuvres de L. Maheux-Forcier, de M. -C. Blais et d'Yvette Naubert (*La dormeuse éveillée*, 1965).

Lui-même écrivain engagé, Aquin met cependant le romancier québécois en garde contre la tentation de consacrer sa plume au service exclusif d'une cause, si chère soit-elle :

« Quant aux écrivains de peuples aliénés, ils peuvent honnir l'aliénation dont leurs frères sont l'objet. Mais ils se privent d'un statut de liberté, en tant qu'artistes, s'ils se limitent à n'être que des porte-paroles de cette aliénation collective. Et, dans ce cas, leur production littéraire se dégrade, s'appauvrit, se détériore. Ils écrivent, sans le savoir, des romans nationalistes — tout comme, à une autre époque, on faisait des romans régionalistes. ⁷⁶ »

Cet avertissement, on le devine, s'adresse en tout premier lieu aux écrivains de *Parti pris*. Aux yeux d'Aquin, l'usage du « joul » conduit à une impasse et ne fait, somme toute, qu'accroître l'isolement et l'aliénation de celui qu'on prétend libérer. En réalité, si certains romanciers sont effectivement obnubilés par le projet national et le message à transmettre, il s'en trouve aussi bon nombre qui, encouragés sans doute par les expériences du nouveau roman, font preuve d'audace sur le plan de la forme et des techniques romanesques. Des œuvres telles celles d'H. Aquin, V.-L. Beaulieu, G. Bessette, M.-C. Blais, R. Ducharme, J. Ferron, J. Godbout et A. Hébert, de même que *L'Or des Indes* (1962) de P. Gélinas, *Amadou* (1963) de L. Maheux-Forcier, *Le Poisson pêché* (1964) de Georges Cartier, *La Jument des Mongols* (1964) de Jean Basile, *Quelqu'un pour m'écouter* (1964) de Réal Benoit, *Mon cheval pour un royaume* (1967) de J. Poulin, indiquent clairement que le roman québécois est entré dans une phase nouvelle de son histoire.

Superposition des temps, espaces multidimensionnels, intertextualité, usage du pastiche, de la parodie, du ludique et du carnavalesque, remise en question de l'Histoire, fragmentation du récit, je protéen et narrateurs à identité multiple et interchangeable, mélange des genres et des formes d'écriture, protagoniste-écrivain, mise en abyme, recours à différents niveaux de langue, voilà autant de procédés et stratégies d'écriture, dont bon nombre ont été depuis associés au post-modernisme, qui peuvent être repérés dans le roman de l'époque et qui ont été maintes fois utilisés par la suite. À plusieurs endroits, l'auteur intervient dans le récit notamment pour remettre en question la fonction du roman, quand ce n'est pas tout simplement pour se dissocier du genre : « Je laisse les vrais romans aux vrais romanciers », lit-on dans *Prochain épisode* ⁷⁷, où le protagoniste-écrivain fait corps avec l'œuvre en train de s'écrire. « Je suis ce livre d'heure en heure au jour le jour ; et pas plus que je ne me suicide, je n'ai tendance à y renoncer. Ce livre défait me ressemble. » ⁷⁸, observe-t-il. Ailleurs, cherchant à détruire l'illusion romanesque, on rejette la fiction au profit du témoignage : « je raconte ce que j'ai vu, senti, vécu, je ne peux plus jouer à l'auteur détaché, au jeu du camouflage » ⁷⁹. La subjectivité se révèle prépondérante ; on n'a que faire de l'expression d'une réalité dite objective ! Par ailleurs, si l'énoncé intertextuel permet l'inscription dans le discours fictif d'une voix fraternelle et amie ayant

⁷⁶ Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », *Mosaic*, automne 1968, p. 48.

⁷⁷ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, p. 14.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁹ Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter*, Montréal, Cercle du livre de France, 1964, p. 77.

pour fonction d'invoquer la caution d'un auteur consacré, il arrive souvent que ce soit plutôt pour le tourner en ridicule ou le discréditer. « Les citations littéraires contribuent à démythifier la référence aux auteurs célèbres et toute la conception du monde inscrite dans une société qui prône l'imitation à l'instar des classiques. »⁸⁰

Bien qu'il ait ralenti par moments, l'essor qu'a pris le roman dans les années 60 et la première moitié des années 70 ne s'est guère interrompu. Au contraire ! Depuis une vingtaine d'années, le roman domine la production littéraire du Québec. Au cours de cette période où il s'est publié en moyenne plus d'une centaine de romans par an, nombreux sont les romanciers et les romancières qui y ont acquis une réputation enviable et plusieurs ont ajouté leurs noms au palmarès de la francophonie internationale. On ne met plus en doute l'autonomie du roman québécois. Dans sa langue originale ou en traduction, il est inscrit à maints programmes scolaires, au collège et à l'université, et fait régulièrement l'objet de thèses et d'études savantes tant au Québec qu'au Canada anglais et à l'étranger. Des voix venues d'ailleurs se sont mêlées à celles des Québécois dits de souche. À titre d'exemple, mentionnons Gérard Étienne et Dany Laferrière qui sont originaires d'Haïti ; Pierre Billion, de Suisse ; Naïm Kattan, d'Irak, Anne-Marie Alonzo, d'Égypte ; Jean-François Somcynsky et Régine Robin, de France ; Jacques Folch-Ribas, d'Espagne ; Monique Bosco, d'Autriche ; Alice Poznanska-Parizeau, de Pologne, Michel M. Salomon, de Roumanie et Yin Chen, de Chine. Ajoutons que Bernard Assiniwi a publié en 1976, le premier roman amérindien de langue française, *Le bras coupé*, où il fait état de la dépossession culturelle de son peuple, tout comme An Antane Kapesch, dans *Qu'as-tu fait de mon pays ?* (1979). Phénomène récent, ce croisement pluraliste des cultures, qui enrichit l'imaginaire en lui ouvrant de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives, remet forcément en question l'ethnocentrisme ancestral de la société québécoise et change ainsi le rapport avec l'Autre. Cela est évident dans la métamorphose du visage de Montréal dans le roman des deux dernières décennies.

Les romans québécois récents

Outre cette pluralité des voix, ce qui caractérise le roman québécois de ces dernières années, c'est avant tout la diversité des courants qu'il alimente et la recherche formelle dont il est souvent le lieu. L'éventail est grand qui s'ouvre de *Lueur. Roman archéologique* (1979) de Madeleine Gagnon à *Vamp* (1988) de Christian Mistral ; des *Anthropoïdes* (1977) de G. Bessette à *Jamādhlavie* (1989) de Guy Ménard ; de *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978) de Michel Tremblay à *Jérôme ou de la traduction* (1990) de Jean Marcel ; de *Bof Génération* (1987) de Jean-Yves Dupuis au *Quatrième roi mage* (1993) de Jacques Desautels ; de *La Vaironne* (1988) d'Evelyne Bernard au *Cantique des plaines* (1993) de Nancy Huston ; de *Quand le voile fassaille* (1980) de Noël Audet au *Sexe des étoiles* (1993) de Monique Proulx ; du *Voyageur distrait* (1981) de Gilles Archambault au *Désert mauve* (1987) de Nicole Brossard ; de *Chère voisine* (1982) de Chrystine Brouillet au *Souffle de l'Harmattan* (1986) de Sylvain Trudel ; de *Piano-trompette* (1983) de J. Basile à *L'ingratitude* (1995) de Yin Chen ; d'*Agonie* (1985) de Jacques Brault à *La note de passage* (1985) de François Gravel ; des *Silences du corbeau* (1986) d'Yvon Rivard à *Je vous ai vue, Marie* (1990) de François Barcelo ; du *Vieux chagrin* (1989) de J. Poulin à *Silence ... on tue !* (1992) de Francine Picard, au *Poids des ombres* (1994) de Marie Laberge ou à *L'Écureuil noir* (1994) de Daniel Poliquin. Et encore ne s'agit-il là que d'un échantillon succinct qui pourrait être modifié à volonté.

Ouverte à toutes les tendances, des plus traditionnelles aux plus modernes, la production romanesque des dernières décennie se prête mal à la classification, si perméables soient les catégories retenues. S'il est permis, toutefois, d'avancer quelques généralisations, notons qu'au tout premier plan de cette production hétérogène, à en juger tout au moins par leur nombre et leur tirage, viennent les saga familiales, du genre de celle que poursuit V.-L. Beaulieu avec « la tribu des Beauchemin », de même que les chroniques et les fresques sociales, telles la « Chronique du Plateau Mont-Royal » de M. Tremblay ou celle de « La Petite patrie » de Claude Jasmin, ou telles encore *Le Matou* (1981) d'Yves Beauchemin et *Maryse* (1983) de Francine Noël. Très en vogue est aussi le roman historique, que

⁸⁰ Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 110.

l'insertion de l'histoire dans la fiction se fasse à la manière de Louis Caron dans *Le Canard de bois* (1981), d'A. Hébert dans *Les Fous de Bassan* (1982), de Jean-Éthier Blais dans *Les Pays étrangers* (1982), de Madeleine Ouellette-Michalska dans *La Maison Trestler* (1984) ou dans *L'été de l'île de Grâce* (1993), d'Arlette Cousture dans *Les Filles de Caleb* (1985) ou de Georges-Hébert Germain dans *Christophe Colomb, naufrage sur les côtes du Paradis* (1991). Si la pratique du roman féministe semble avoir fléchi au cours des récentes années, en revanche celle du roman psychologique se maintient, tandis que celle du roman policier et du roman de science-fiction est à la hausse.

Quoi qu'il en soit de ces catégories somme toute superficielles, le roman québécois d'aujourd'hui témoigne d'une profonde métamorphose sociale. Ressuscitant l'héroïne de Louis Hémon, Gabrielle Gourdeau, dans *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé* (1992), présente une Maria, âgée de 80 ans, féministe, indépendantiste et avocate des droits des animaux. Remises en question depuis les années 30, les assises traditionnelles de la société canadienne-française se sont écroulées. De moins en moins, en effet, est-il question de religion dans le roman contemporain, si ce n'est par dérision et en référence à un passé révolu. Si la famille retient l'attention, c'est qu'on persiste à y voir la source de bien des maux, mais c'est surtout qu'on constate sa dislocation. Manque de communication entre les conjoints, infidélité conjugale, séparation, divorce, enfant abandonné, crise d'adolescence, démission des parents sont autant de thèmes récurrents qui attestent cette dislocation. L'atmosphère est souvent morbide ; la mort est au premier plan et les cas de folie, d'inceste, de viol et de suicide sont fréquents. Par ailleurs, le roman continue d'offrir une tribune à la contestation et aux revendications de toutes sortes, parfois les plus contradictoires. On n'a certes pas fini de régler ses comptes avec le passé, encore que cela soit souvent fait avec humour et sans créer l'impression d'une obsession collective. Reste que le roman demeure dans l'ensemble tourné vers le passé, qu'il ressasse à loisir, et que les récits d'enfance ou présentés dans la perspective d'un enfant ou d'un adolescent sont une constante. Le discours en faveur de la préservation de l'environnement, du patrimoine et de la petite entreprise, que l'on trouve chez Beauchemin par exemple, ne s'inscrit-il pas à cette même enseigne du passé ? Manifeste paraît aussi la propension à la confession et à l'insertion d'éléments autobiographiques dans le récit. Moins en faveur que pendant la Révolution tranquille, la thématique nationaliste demeure tout de même présente, notamment dans l'œuvre de J. Godbout, où la question identitaire est fréquemment posée par des personnages tiraillés entre leur américanité et leur francité.

Souvent excentrique ou marginal, le protagoniste du roman québécois d'aujourd'hui ne saurait être réduit à un portrait-type. On constate cependant que, mieux instruit habituellement que celui des années 60 et 70, il n'est pas moins instable et voué à l'échec. Ainsi qu'il est patent dans *Les Grandes marées* de J. Poulin, il a souvent peine à établir le contact avec les autres. Angoissé mais capable d'auto dérision, il se cherche d'autant plus désespérément qu'il a rejeté les valeurs-refuges de naguère sans parvenir à leur en substituer de nouvelles qui le satisfassent vraiment. Aussi n'est-il pas rare qu'il tente de se réinventer une vie. Tant par curiosité que besoin d'évasion ou tentative de fuite, il voyage beaucoup, ce qui lui permet, à l'occasion, de se mieux voir à travers l'Autre. Comme dans *Les Silences du corbeau* d'Yvon Rivard, il séjourne parfois en des lieux exotiques. Ce sont toutefois les États-Unis, la côte ouest principalement, qui ont un attrait spécial à ses yeux, alors qu'il ignore à peu près complètement le Canada anglais. Ainsi que le montrent *Volkswagen blues* de Jacques Poulin et *Une histoire américaine* (1986) de J. Godbout, si ce protagoniste se laisse attirer par le mirage américain, il en demeure rarement dupe et, la plupart du temps, il finit par revenir au pays.

Quoique bon nombre de romanciers et romancières marquent leur distance par rapport à l'écriture expérimentale prisée par l'avant-garde et continuent par conséquent de privilégier une facture plus ou moins traditionnelle, la recherche formelle ne demeure pas moins l'une des caractéristiques les plus évidentes du roman québécois contemporain, du roman féministe notamment. La parution, pendant la seconde moitié des années 70 et au début de la décennie suivante, d'œuvres aussi étonnantes et aussi denses que *Comme une enfant de la terre* (1975) et *La Mère des herbes* (1979) de Jovette Marchessault, *L'Euguélonne* (1976) et *Pique-nique sur l'Acropole* (1979) de Louky Bersianik, *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977) et *Picture Story* (1982) de Nicole Brossard, *L'Herbe et le varech* (1977) et *La Noyante* (1980) d'Hélène Ouvrard, *Une Voix pour Odile* (1978) et *Nous parlerons comme on écrit* (1982) de France Théoret, *Le Plat de lentilles* (1979) de Madeleine Ouellette-Michalska, *Lueur* (1979) de Madeleine Gagnon, *La Vie en prose* (1980) de Yolande Villemaire et *La Québécoise* (1983) de Régine Robin signale avec éclat l'émergence du sujet féminin et d'une écriture

féminine affichant le sceau de la post-modernité et laissant libre-cours à l'imaginaire de la femme. Au centre de ces romans « engagés », classifiés parfois sous l'étiquette de théorie-fiction, une réflexion poussée sur la problématique de l'écriture, posée sous différents angles, accompagne un discours féministe accusateur et revendicateur.

Le mélange des styles et des formes, la fragmentation du récit, la variation des voix narratives, le dialogisme intertextuel, la mise en abyme et autres techniques et procédés hérités du roman de la Révolution tranquille s'affinent et se révèlent d'usage de plus en plus courant. Monique LaRue, par exemple, réussit un pastiche remarquable du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett dans *Copies conformes* (1989). Si, à l'exception de V.-L. Beaulieu et de M. Tremblay, peu de romanciers persistent à écrire en joutil, l'invention langagière demeure cependant féconde et la variété des niveaux de langue prend pratiquement valeur de constante. C'est surtout la transgression des genres, toutefois, le collage de discours hétérogènes, la fréquence de l'insertion de diverses formes autobiographiques dans le texte, l'encodage d'un discours théorique et l'implication manifeste de l'auteur dans le récit, la réflexion sur l'écriture en gestation et sur le rapport du langage au réel, la présence explicite du narrataire, qui, à différents degrés, confèrent un caractère distinct à tout un courant de la production romanesque des dernières décennies. La fin des années 70 marque un tournant décisif. Dans *L'Euguélienne*, par exemple, essai, poèmes en prose, discours romanesque, citations, maximes, slogans, notes savantes, science-fiction, satire, parodie et dictionnaire de néologismes s'entrelacent. En plus d'une leçon sur la traduction émaillée de citations extraites de dictionnaires, nous trouvons dans *Les Grandes marées* (1978) de J. Poulin une lettre, la transcription d'une recette de biscuits et des bandes dessinées. *Monsieur Melville* (1978) de V.-L. Beaulieu mélange habilement fiction, biographie, critique littéraire et autobiographie de l'auteur et de son alter ego, Abel Beauchemin, tandis que *Le Semestre* (1979) de G. Bessette nous présente, illustrée de considérations sur Freud et la psychanalyse, une critique savante du roman de Gilbert La Roque, *Serge d'entre les morts* (1976). Entremêlant journal intime, lettres, conversations, références au cinéma, à l'art, à la chanson, annonces publicitaires, poèmes, etc., *La Vie en prose* de Y. Villemaine engage une profonde réflexion sur l'écriture et la littérature. Lieu de questionnement sur lui-même, le roman est aussi le lieu de sa propre mise en question, voire celui de sa négation. « Je préfère éliminer tout caractère descriptif, narratif. Il n'y aura pas d'histoire, ni personnages. Simplement livres les incidences visuelles, mnémo-psychiques, qui sont au fond la seule raison d'être du voyage, et seront celle du livre »⁸¹, explique la narratrice de *L'Herbe et le varech*.

Passionnante pour qui s'intéresse au décodage textuel et à la dissection savante, la recherche formelle frôle parfois la surenchère, il faut bien le dire. Faut-il s'étonner, quoi qu'il en soit, que cette recherche coïncide avec le raffinement du discours critique et qu'elle soit fréquemment l'œuvre d'enseignants qui semblent n'envisager de lecteurs qu'à leur image ? Sans doute pas davantage que du penchant pour les formes autobiographiques et de la récurrence de l'auto-représentation sous la figure de l'écrivain et du professeur.

Les littératures régionales au Canada

L'une des conséquences de la Révolution tranquille fut de remettre en question l'existence du Canada français tel qu'on avait coutume de le concevoir depuis la confédération de 1867. L'assemblée des États généraux du Canada français, en 1967, marqua la rupture : les Québécois y revendiquèrent leur droit à l'autodétermination. En rejetant l'identité canadienne-française au profit d'une identité strictement québécoise, le Québec força les minorités francophones dispersées à travers le Canada anglais, à l'exception des Acadiens qui possédaient depuis longtemps leur identité propre, à se redéfinir elles-mêmes. Les francophones de l'Ontario apprirent alors à se nommer Franco-Ontariens (ou Ontariois), ceux du Manitoba, Franco-Manitobains, du Saskatchewan, Fransaskois, de l'Alberta, Franco-Albertains et ceux de la Colombie-Britannique, Franco-Colombiens.

Encouragées par la politique du bilinguisme et du multiculturalisme mise en œuvre par le gouvernement du Canada dans le dessein de contrer notamment la prétention du Québec de former une

⁸¹ Hélène Ouvrard, *L'Herbe et le varech*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1980, p. 13.

« société distincte », certaines de ces communautés connaissent depuis le début des années 70 un regain de vitalité culturelle remarquable, dont témoigne l'émergence d'une institution littéraire. Des associations d'écrivains, des maisons d'éditions, des journaux et des revues y furent fondés ; des centres de recherches y furent créés ; bon nombre d'ouvrages y furent publiés. Toutefois, s'édifiant plus ou moins à l'écart des principaux lieux de production et de diffusion situés à Montréal, ignorées par les instances décisives de consécration, les littératures régionales demeurent marginales et souvent peu connues des communautés mêmes dont elles se veulent la voix.

Deux pages à intercaler ici, où il sera question des littératures régionales. C'est ici que je parlerai brièvement d'Antonine Maillet, par exemple.

États-Unis⁸²

Si l'on fait abstraction de quelques romans parus en feuilleton dans les journaux et qui n'ont pas été inventoriés ni réédités sous forme de livres, l'histoire du roman dit franco-américain se limite à une douzaine d'ouvrages signés par autant d'auteurs et publiés entre 1875 et 1983. Ce roman est fondamentalement un roman de la mémoire prêchant la résistance à l'assimilation ou pleurant un passé révolu. À lui seul, Ernest Dufault, « The Drifting Cowboy » qui cacha ses origines canadiennes-françaises sous le pseudonyme de Will James, en publia deux fois plus, en anglais.

Témoin d'une époque où la Nouvelle-Angleterre était perçue comme une extension naturelle du Canada français — la majorité des romanciers franco-américains sont d'ailleurs nés au Québec et l'un d'entre eux, Honoré Beaugrand, est même devenu maire de Montréal en 1885.—, le roman franco-américain révèle cette étroite parenté tant par sa forme que par sa thématique⁸³. Dans sa préface à *Deux testaments. Esquisse de mœurs canadiennes* (1888), Anna Duval-Thibault insiste sur l'importance de combattre l'influence malsaine du roman français en offrant « des productions canadiennes se rattachant à nos mœurs, à notre histoire et qui, si elles ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre, ne contiennent néanmoins rien de préjudiciable à la morale, ou n'excluent pas totalement l'idée de Dieu ». En dépit de ce vœu pieux, elle utilise elle-même les procédés du feuilleton français et montre peu d'ardeur à révéler « à la génération qui croît — génération plus ou moins exposés à l'absorption de la race anglo-saxonne — les traditions et les coutumes de nos pères »⁸⁴.

Aux yeux d'André Senécal, qui préfère parler de « romans québéco-américains », ce qui caractérise ces derniers, c'est qu'ils accusent « les intérêts de classe d'une mince élite transplantée aux États-Unis »⁸⁵, en exposant l'écart entre l'idéologie généralement prônée par leurs auteurs, membres d'une petite élite demeurée en contact avec le Québec et qui y envoyait souvent leurs enfants faire leurs études, et les attentes d'une classe ouvrière généralement illettrée, aux prises avec des conditions de vie difficiles et un milieu hostile. Ces romans, avance-t-il, reflètent peu l'expérience du Franco-américain ; ils mettent plutôt en lumière des idéaux et des valeurs qui relèvent nettement d'un subjectivisme de classe, « un subjectivisme qui ne colle pas à la réalité historique ». De fait, que ce soit pour le propager ou l'invalider, ils font écho pour la plupart au discours sur la survivance qui avait alors cours au Canada français et selon lequel ceux qui quittaient le Québec pour les États-Unis succombaient à l'attrait des biens matériels et mettaient ainsi en péril leur langue et leur foi, c'est-à-dire en somme leur identité. La fidélité au sol natal, à sa langue et à sa religion, de même que la nostalgie d'un Québec mythifié où l'on rêve de retourner pour y vivre ses vieux jours, sont aussi des

⁸² Nous tenons à remercier André Senécal et Elizabeth Aubé qui nous ont fourni de précieux renseignements sur le roman franco-américain.

⁸³ Notons qu'à l'exception de *Jeanne la fileuse* d'Honoré Beaugrand, dont l'édition la plus récente, présentée par Roger Le Moine, a été publiée à Montréal, chez Fides, en 1980, les romans franco-américains dont nous faisons mention ont été réédités la même année, à Bedford, N. H., par le National Materials Development Center for French.

⁸⁴ Duval-Thibault, Anna, *Les deux testaments. Esquisses de mœurs canadiennes*, Fall River, Mass., Imprimerie de L'Indépendant, 1888, p. 2.

⁸⁵ André Senécal, « Journalisme et création romanesque en Nouvelle-Angleterre francophone, 1875-1936 », dans Claude Poirier et al. [s. la dir. de], *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 145-154.

thèmes récurrents de contes, récits et nouvelles épars dans les périodiques franco-américains et dont l'inventaire reste à compléter.

Essentiellement régionaliste, le roman franco-américain se veut la plupart du temps une étude de mœurs, quand il ne se propose pas tout simplement de véhiculer une idéologie politique, à l'instar de *Jeanne la fileuse. Épisode de l'émigration franco-canadienne aux États-Unis* (1878) d'Honoré Beaugrand. Le romancier sacrifie volontiers l'intrigue à la thèse qu'il a cœur de propager. Beaugrand avoue sans ambages dans sa préface : « Ce livre est moins un roman qu'un pamphlet, moins un travail littéraire qu'une réponse aux calomnies que l'on s'est plu à lancer dans certains milieux politiques contre les populations franco-canadiennes des États-Unis ». Si le journaliste emprunte la forme romanesque, c'est qu'il est conscient de la popularité du genre et qu'il ambitionne de rejoindre ainsi un plus grand nombre de lecteurs. Dans une intention polémique, cet apologiste de l'industrie disserte sur les causes de l'émigration en assaisonnant de statistiques ses tableaux folkloriques de mœurs canadiennes et franco-américaines. Son roman ne conserve plus qu'une valeur documentaire. Il en va de même d'*Un Revenant. Épisode de la guerre de Sécession aux États-Unis* (1884), roman autobiographique de Rémi Tremblay, de *L'innocente victime* (1936) d'Adélarde Lambert, et de *Bélanger ou l'histoire d'un crime* (1892) de Georges Crépeau.

Fait à souligner environ 40 % de la production romanesque franco-américaine est l'œuvre d'auteurs féminins. Sous le couvert d'une intrigue romanesque invraisemblable, Alberte Gastonguay-Sasseville, dans *La Jeune Franco-Américaine* (1933), fait entendre « l'appel de la race » franco-américain et présente le triomphe de la vertu et des valeurs traditionnellement associées à la femme. Prétexte à raconter la petite histoire, *Mirbah*, qu'Emma Dumas, sous le pseudonyme d'Emma Port-Joli, fait paraître en dix fascicules de 1910 à 1912, n'est guère plus emballant. Ce roman, toutefois, dénonce certains abus du patriarcat masculin et donne ainsi voix à la revendication. *Canuck* (1936), publié par Camille Lessard-Bissonnette sous le pseudonyme de Liane, est intéressant à cet égard. Bien que cet ouvrage évoque à la manière de ses prédécesseurs des scènes traditionnelles de la vie rurale canadienne-française, il se démarque ostensiblement d'eux par le tableau réaliste qu'il nous offre de la vie franco-américaine et par le refus de son héroïne de se soumettre à la volonté d'un père qui prend figure d'opresseur.

S'ils conservent généralement de l'affection pour le français, la langue dans laquelle ils apprirent à prier et à jurer, une langue interdite à l'école et fréquemment associée à la misère, les héritiers des Canadiens français qui émigrèrent massivement en Nouvelle-Angleterre et dont le nombre s'élevait à plus d'un million à la veille de la Seconde guerre mondiale, n'utilisent plus que l'anglais à toute fin pratique. Depuis *Sanatorium* (1938) de Paul Dufault, roman autobiographique dont le combat contre la tuberculose est le sujet principal, et *Les Fils de Mammon* (1939) de Marie Retté, seuls, à notre connaissance, *Les enfances de Fanny* (1951), autre roman autobiographique, que Louis Dantin écrivit de 1936 à 1942 et qui ne fut publié que neuf ans après sa mort, et *L'Héritage* (1983) de Robert Perreault parurent en français.

Comme Will James, Jacques Ducharme a choisi d'écrire *The Delusson Family* (1939) en anglais et Albéric Archambault a fait de même pour *Mill Village* (1943). Sans chercher pour autant à renier leurs origines et le milieu de leur enfance, un Jack Kerouac, que V.-L. Beaulieu considère comme un frère, « le meilleur romancier canadien-français de l'Impuissance », et une Grace de Repentigny-Metalious, auteur de *Peyton Place* (1956) et de *No Adam in Eden* (1963), pour ne retenir ici que ces deux romanciers célèbres et à supposer qu'ils eussent pu écrire en français, n'ont sans doute guère songé à inscrire leur œuvre à l'enseigne d'une marginalité institutionnalisée. La situation n'est guère plus florissante dans le Mid-West américain, jadis « possession française », où le folklore et la tradition orale préservèrent jusque dans les premières décennies du XX^e siècle le souvenir du fait français.

En Louisiane, comme au Canada français, c'est à l'heure du romantisme que naquit le roman. Comme ce fut aussi le cas au Canada français et, plus tard, en Nouvelle-Angleterre, les écrivains, dont plusieurs font œuvre de journalistes, dépendent tout d'abord du journal pour assurer la diffusion de leur production. Fréquentant eux aussi l'école de Dumas et de Sue et souscrivant volontiers au mythe d'une Louisiane enchanteresse mis à la mode par un Chateaubriand qui n'y a jamais mis les pieds, ces écrivains, qui sont pour la plupart originaires de France et libre-penseurs, s'adonnent d'autant plus librement à la pratique du récit romanesque qu'ils ne sont point soumis aux exigences d'une mission

patriotique ni à la censure d'une opinion publique asservie par le clergé. Point question pour eux de cultiver la nostalgie d'un passé mythique, ni de promouvoir un messianisme évangéliste. Conscients des attentes que suscite la lecture des feuilletons français véhiculés par la presse, ils tentent d'y satisfaire eux-mêmes avec des récits d'aventures émaillés de scènes pittoresques et de couleurs locales de manière à plaire également aux lecteurs de l'ancienne métropole, si par bonheur ils arrivent à y faire paraître leurs ouvrages.

Cinq ans après que le Français Louis-Placide Canonge ait ouvert la voie avec *Fantômes* (1839), soit la même année où, à Montréal, Doutre, s'inspirant lui aussi de Sue, avance de semblables arguments pour tenter de gagner l'opinion publique à sa cause, Charles de la Gracerie, dans le *Courrier de la Louisiane* du 18 novembre 1844, prétend contribuer à la reconstruction de l'état social et à « l'amélioration des masses par les mœurs et par le travail » avec *Les Mystères des bords du Mississipi*. Sous la même enseigne se placent *Whip-Poor-Will ou les Pionniers de l'Orégon* (1847) d'Amédée Bouis, roman à la Fenimore Cooper, et *La jeunesse dorée par le procédé Ruolz* (1848) d'Albéric Second qui, à travers une série d'aventures, peint un sombre tableau de la société française. Après s'être proposé de populariser l'histoire de la Louisiane en s'engageant à livrer, à tous les quinze jours, une tranche de 32 pages de ses *Veillées louisianaises* (1849), Charles Testut publie les quatre volumes des *Mystères de la Nouvelle-Orléans* (1852-1853), en leur donnant, soit dit en passant, un fin étonnamment moderne. « Et les personnages de mon roman, puisqu'il est d'usage de connaître leur fin ... où sont-ils ? ... Que m'importe, après tout ? »⁸⁶. Le titre de ces romans suffit à donner idée du contenu. Il en est de même du *Soulier rouge* (1849) et des *Amours d'Hélène* (1854) de Jacques de Roquigny, de *La Nègresse du diable* (1851), *La Chemise sanglante ou La Louisiane républicaine* (1854) et *Les Pauvres garçons* (1855) de Prudent d'Artlys. La veine romantique est loin d'être épuisée pour autant, puisque sous le pseudonyme de Chahta-Ima, Adrien Rouquette fait paraître *La Nouvelle Atala*, en 1879.

Français ou de formation française, la plupart des romanciers louisianais du dernier tiers du XIX^e siècle demeurent tournés vers la France et, avec plus ou moins de retard, ils en imitent les romans en vogue. Qu'ils publient à Paris ou à la Nouvelle-Orléans, ils satisfont sa soif d'exotisme et, à l'occasion, son penchant anticlérical. Ce dernier trait est en effet manifeste chez Testut qui poursuit son œuvre (*Les Aventures de deux amis, Somebody et Nobody*, 1871 ; *Le vieux Salomon*, 1873 ; *Les Filles de Monte-Cristo*, 1877), de même que chez Edward Dessommes (*Femme et statue*, 1869 ; *Jacques Morel*, 1870) et Alfred Mercier (*La Fille du prêtre*, récit social, 1877 ; *Lidia*, 1887 ; *Johnelle*, 1891). De son côté, Madame de la Houssaye [née Sidonie Perret] aborde le roman d'amour dans *Le Mari de Marguerite* (1883), le roman historique avec *Charles et Ella* (1892) et dans un roman-fleuve, *Les quarteronnes de la Nouvelle-Orléans*, elle dénonce le préjugé raciste. Pour compléter ce rapide bilan, mentionnons aussi *Tante Cydette* (1888) de Georges Dessommes, qui, né à la Nouvelle-Orléans, est plus à même peut-être de constater la profonde mutation de la société louisianaise en voie de « s'américaniser ».

La mise au ban de l'enseignement du français dans les écoles en 1916 marque la fin d'une époque. Par la suite, la vie culturelle de langue française trouve refuge dans la tradition orale. De génération en génération, celle-ci s'est transmise jusqu'à nos jours. Depuis quelques années, grâce notamment à l'action du CODOFIL, des conteurs, des chanteurs et des poètes louisianais se sont fait connaître en français ou en créole. Aucun romancier, toutefois, ne s'est encore manifesté. Chose certaine, le succès de *Louisiane* (1977), *Fausse Rivière* (1979) et *Bagatelle* (1981) de Maurice Denuzière le confirme, l'image d'une Louisiane enchanteresse et romantique n'a guère perdu son attrait en France.

Le roman de langue française est chose du passé en Louisiane et ailleurs aux États-Unis. Il survit au Canada français où il semble même prendre vigueur depuis quelques années. Au Québec, où il a connu une longue gestation et une naissance difficile, il atteste aujourd'hui une indéniable vitalité et sa voix distinctive se fait de plus en plus clairement entendre au sein de la francophonie.

⁸⁶ Cité par Auguste Viatte dans *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Paris, Presses universitaires de France ; Québec, Presses universitaires Laval, 1954, p. 269.

Proche et Moyen-Orient :

Le roman au Proche-Orient

Les origines d'une littérature d'expression française au Proche-Orient

Syrie, Liban. Les liens économiques, politiques et culturels entre la France et le Proche-Orient (Machrek) - Syrie, Liban, Palestine, Egypte - remontent à tout le moins aux Croisades. Mais, plus précisément, c'est du régime des capitulations commerciales, signées par François Ier avec Soliman le Magnifique dès 1535, qu'il convient de dater l'introduction de la langue française, d'abord en Syrie et au Liban. L'afflux de missionnaires français au Liban, en Syrie, en Palestine, à partir du XVI^e siècle, et l'ouverture d'écoles confessionnelles qui dispensent leur enseignement en français, suivie de la création par les Jésuites de l'Université Saint-Joseph à Beyrouth en 1881, ont contribué de manière décisive à l'installation de la langue et de la culture françaises dans cette région de l'Empire ottoman, dont témoigne aujourd'hui l'existence d'une importante littérature. Au XIX^e siècle, l'aide apportée par la France aux chrétiens libanais massacrés par les Ottomans (envoi d'un corps expéditionnaire en 1860), renforce encore cette solidarité qui fait de la France une "seconde Mère" pour les chrétiens libanais, mais aussi pour les musulmans hostiles au pouvoir ottoman. L'instauration du Mandat français sur le Liban décidée par la SDN (1920-1943) consolide la présence française; l'indépendance en 1946, malgré quelques réactions d'hostilité, ne remet pas en question le profond attachement du Liban à la langue française, pratiquée comme langue seconde, avant l'anglais, par une majorité de Libanais, en particulier dans les villes. La première oeuvre littéraire écrite en français (un recueil poétique de Michel Misk, en 1874) est inséparable des luttes nationales contre l'occupation ottomane, à l'origine du nationalisme arabe moderne. C'est à Paris que se publient les revues d'opposition (*La Correspondance d'Orient*, 1908) et que sont représentées, au début du siècle, les premières pièces du théâtre libanais, sur fond de luttes nationales (Chékri Ganem, *Antar*, 1910). Dans les années 20, de jeunes journalistes, proches de la pensée de Maurras, développent une presse francophone (*L'Orient*, de Georges Naccache, en 1924, *Le Jour* de Charles Ammoun et Charles Hélou, en 1934, qui fusionneront en 1971). La vitalité de l'édition libanaise en langue française, même durant les années les plus sombres de la guerre civile, témoigne de l'existence d'une solide tradition littéraire, qui s'illustre principalement dans la poésie et le roman. Le français s'impose aujourd'hui encore, malgré la concurrence de l'anglais, comme la langue des élites sociales, économiques, politiques et culturelles, le plus souvent associée à l'arabe et à l'anglais dans un trilinguisme.

Egypte. La culture française est moins ancienne en Egypte qu'au Liban, puisqu'elle ne remonte pas avant l'Expédition d'Egypte conduite par Bonaparte en 1798. C'est à compter du siècle dernier que l'Egypte, sous la conduite de Méhémet Ali, s'ouvre sur l'Europe (*Nahda*) - et tout particulièrement sur la culture française⁸⁷. D'où la diffusion et le progrès foudroyant de la

⁸⁷ Cette période est mise en scène par le grand roman historique, fondé sur des sources authentiques, *L'Egyptienne*, de Gilbert Sinoué (lui-même né en Egypte), qui a obtenu en 1991 le prix Quartier Latin.

langue française au cours du XIXe siècle - dans l'armée, dans la vie politique, dans le droit et dans l'économie -, à la faveur de l'installation de congrégations religieuses qui ouvrent des écoles où l'enseignement se donne principalement en français, puis d'une Ecole de Droit réputée et de lycées français au Caire et à Alexandrie. Une littérature de langue française naît de cet échange intense (Joseph Agoub (1795-1832, premier écrivain francophone égyptien) - culturel, mais aussi commercial - qui se maintient au Caire et à Alexandrie jusqu'à la Révolution nasserienne de 1952, et dont l'expédition du Canal de Suez, en 1956, marque la fin, avec l'expulsion des "étrangers". Il semble particulièrement symbolique qu'à la cour du roi Farouk le français soit la première langue, avant l'arabe, et même l'anglais, partiellement imposé par le protectorat instauré en 1882, et qui n'a jamais donné naissance à une littérature en Egypte. C'est dire que l' "arabisation", pour le nouveau régime, s'imposait comme une priorité absolue, ne serait-ce que pour marquer la rupture avec l'ancienne aristocratie dirigeante. Mais l'enseignement du français, certes en recul, ne devait pas disparaître pour autant, les nouveaux dirigeants continuant à envoyer leurs enfants dans les écoles religieuses, où ils apprenaient encore majoritairement le français. D'où la permanence d'une élite francophone, dans la vie politique, économique et culturelle. La littérature francophone égyptienne, qui a connu son âge d'or dans les années 30-50, semble, elle, en voie de disparition.

Le roman et les genres de la fiction narrative

Ce n'est assurément pas par les genres narratifs que le Proche-Orient s'impose dans le monde de la francophonie, à la différence du Maghreb. En Egypte comme au Liban, les écrivains francophones se consacrent plus volontiers à la poésie qu'à la prose, selon une tradition qui est probablement liée à la prééminence de la poésie dans la tradition arabo-musulmane. Les plus grands écrivains francophones du Machrek sont en effet des poètes - Charles Corm (1894-1963), Georges Schehadé (1907-1989), Salah Stetié (né en 1925), pour le Liban, Georges Henein (1914-1973), Joyce Mansour (1928-1986), Edmond Jabès (1912-1991), pour l'Egypte - à la notable exception près de Farjallah Haïk (1906-1979) et d'Albert Cossery (né en 1913), exclusivement romanciers. Ahmed Rassim (1895-1958), parfaitement bilingue, l'une des figures les plus intéressantes et les plus secrètes de la littérature égyptienne, a travaillé sur des formes brèves (*Chez le marchand de musc*, 1932) - sentences, proverbes, apophtegmes - totalement étrangères au récit.

Mais cette apparente désaffection pour le roman mériterait d'être réexaminée. Car si Georges Henein ou Edmond Jabès sont reconnus comme des "poètes", leurs oeuvres participent néanmoins indéniablement des genres de la fiction narrative, dans la mesure où, précisément, elles s'efforcent de dépasser les clivages de genres (le "Livre" jabèsien), associant volontiers la poésie versifiée au poème en prose qui, amplifié, devient conte, nouvelle, récit. De cette affinité profonde de la poésie avec les genres narratifs témoigne l'oeuvre tout entière de Joyce Mansour, constituée de courts récits dont la fonction poétique est manifeste. Les romanciers officiellement désignés comme tels, sont eux-mêmes souvent poètes : ainsi d'Andrée Chedid (née en 1921), bien évidemment, mais aussi de Vénus Khoury-Ghata (née en 1937), toutes deux libanaises, qui publient recueils de poèmes et de nouvelles, romans, pièces de théâtre. Georges Schehadé lui-même, poète, homme de théâtre, n'avait-il pas la réputation, à Beyrouth comme à Paris, d'être un extraordinaire conteur, dans la plus grande tradition orientale ? Alors que, massivement, les romanciers arabophones (Naguib Mahfouz, né en 1911, Prix Nobel de littérature 1988, marqué par Zola et les Naturalistes) adoptent le modèle "réaliste" européen, le nombre de romans "réalistes" en français semble largement en retrait par rapport aux autres genres, en particulier les "romans poétiques" (J-Y.Tadié). Mais, paradoxalement, le plus connu - et sans doute pour cela même - des romanciers égyptiens, Albert Cossery, s'inscrit dans le courant "réaliste".

Roman et identités nationales

Cosmopolitisme. Mais le premier problème que pose un panorama de la prose de fiction, c'est précisément la définition d'une aire géographique et culturelle. De manière générale, est-il possible de parler de littérature *libanaise*, ou *égyptienne*, de langue française ? Cette question préjudicielle concerne certes l'ensemble de la francophonie et nombreuses sont les entreprises de récupération (ou de réintégration) d'écrivains que la littérature française s'est facilement annexés - de Schehadé à Jabès. La situation est cependant plus complexe lorsqu'il s'agit du Proche-Orient et, singulièrement, de la Syrie, du Liban (dont les frontières elles-mêmes sont discutées) et de l'Égypte - sans parler, évidemment, d'Israël. Tout comme Salonique et Smyrne, Damas, Alep, Beyrouth, Jérusalem, Le Caire, Port-Saïd, Ismaïlia et surtout Alexandrie étaient devenues depuis le siècle dernier des villes cosmopolites où se croisaient Ottomans, Levantins, Syro-libanais, Arméniens, Grecs, Roumains, Italiens, Français, Anglais et Arabes, ainsi que le montrent encore le *Quatuor d'Alexandrie* (1957-1960) de Lawrence Durrell, les romans de Panaït Istrati du cycle *Méditerranée* (1934-35) ou, plus récemment, *Cités à la dérive* (1960-1965) de Stratis Tsirkas. Le français constitue alors la langue véhiculaire de ces communautés dispersées, à Alexandrie, Lattaquié ou Beyrouth et qui, souvent, ne possèdent pas la nationalité de leur pays d'adoption. D'où la question de la pertinence du critère de l'identité nationale, ce qui incite à une problématisation générale, plutôt qu'à étude pays par pays. Le cosmopolitisme de Salonique, de Smyrne ou d'Alexandrie est la matrice de la formidable effervescence culturelle du début du siècle ; la montée des nationalismes - l'hellénisation de Salonique, la turquisation de Smyrne, dans les années 20, l'arabisation d'Alexandrie dans les années 50 - ont signé l'arrêt de mort de ces cultures multilingues et cosmopolites, médiatrices entre l'Orient et l'Europe.

Communautés. La question des "nationalités", en Orient, compte d'ailleurs finalement moins que celle des communautés religieuses et culturelles. Ce qui rassemble les groupes sociaux n'est peut-être pas tant l'appartenance à la nation - encore que le sentiment national apparaisse très fort en temps de crise et de guerre - qu'à des communautés religieuses, d'ailleurs souvent officiellement reconnues, comme au Liban (système politique confessionnel). Ce qui rassemble les écrivains déjà cités, c'est par exemple que la plupart (mais pas tous) appartiennent aux différentes communautés de chrétiens d'Orient qui, en un sens, transcendent les différences nationales : copte orthodoxe, dans le cas de Cossery et de Henein, maronite dans celui de Schehadé et de Chedid.

La communauté juive compte Edmond Jabès (même si sa famille n'était guère pratiquante), la journaliste et romancière **Paula Jacques** (pseudonyme de Paula Abadi) née en Égypte, dont la famille a dû s'exiler en 1957, auteur d' *Histoire de l'oeil* (1980) et de *L'héritage de tante Carlotta* (1987), où elle décrit la vie de sa famille cairote. Née au Caire, Paula Jacques (de son vrai nom, Abadi) a dû, comme Edmond Jabès, quitter l'Égypte en 1957. Arrivée en France, elle exerce différents emplois temporaires, avant de se consacrer à l'animation culturelle et de monter son propre théâtre en 1971, à Saint-Etienne. Depuis 1975, elle est journaliste à Radio-France. En 1991, elle a reçu le prix Fémina pour *Déborah ou les anges dissipés*, son troisième roman après *Lumière de l'œil* (1980) et *L'héritage de tante Carlotta* (1987). Le psychanalyste **Jacques Hassoun**, auteur du roman *Alexandries* (1985), évoque le cosmopolitisme de sa ville natale où se croisent les langues. L'exemple le plus singulier est certainement celui de **Naim Kattan** (né en 1928), issu de la communauté juive arabophone de Bagdad, alors sous domination britannique. Après avoir étudié le français à Paris grâce à une bourse de l'Alliance israélite universelle, Kattan décide de poursuivre son itinéraire de l'Orient vers l'Occident, et se fixe au Canada, à Ottawa, où il est nommé président du Conseil des arts. C'est alors en tant qu'écrivain canadien qu'il témoigne de son attachement à la langue française, à laquelle son origine irakienne ne le prédestinait nullement a priori, tout particulièrement dans son roman autobiographique *Adieu Babylone* (1975) - à mettre

en perspective avec le roman de **Shalom Cohen**, journaliste né à Bagdad, émigré en Israël après avoir vécu à Alexandrie : *Inchirah, une fille d'Alexandrie* (1992), et celui, également autobiographique, du Syrien **Moussa Abadi**, *La Reine et le calligraphe : mes juifs de Damas* (1993). Dans ses essais (*Le Réel et le théâtral*, 1971), Naïm Kattan confronte sa culture orientale avec les valeurs de l'Occident. Le nombre et l'importance des romanciers orientaux de confession israélite suffiraient à nourrir une étude qui ferait le pendant à celle de Guy Dugas pour la littérature judéo-maghrébine⁸⁸.

Mais l'attachement à la culture française ne se limite aucunement aux communautés chrétiennes ou israélites; en Syrie, au Liban, en Egypte - comme du reste dans l'ensemble de l'Empire ottoman -, les élites musulmanes sont traditionnellement francophones, comme en témoigne du reste l'oeuvre d'écrivains comme Ahmed Rassim, Farjallah Haïk ou, plus près de nous, Salah Stetié.

Emigration et exil. Les littératures libanaise et égyptienne, tout en reflétant des préoccupations souvent différentes, sont étroitement imbriquées l'une dans l'autre, ne serait-ce que parce que la plupart des écrivains ont été confrontés au problème de l'émigration et de l'exil : la plupart des grandes figures francophones libanaises et égyptiennes vivent aujourd'hui hors de leur pays natal : Salah Stetié, Andrée Chedid, Vénus Khoury-Ghata, Amin Maalouf, Albert Cossery, etc. Il existe en outre, surtout depuis les années 20-30, des échanges féconds entre le Liban et l'Egypte, qui brouillent largement les idées reçues sur les nationalités. Parmi les noms les plus importants, nombreux sont ceux qui appartiennent d'ailleurs à des communautés "étrangères". Andrée Chedid, aujourd'hui naturalisée française, par exemple, appartient à la communauté syro-libanaise du Caire, de sorte qu'on la compte tantôt comme égyptienne, au regard de sa naissance et de son passeport, tantôt comme libanaise, en raison de ses "racines". Georges Schehadé lui-même est né à Alexandrie dans une famille d'origine "syro-libanaise". Le journaliste et romancier français **Robert Solé**, d'origine égyptienne, relatant la saga d'une famille syrienne dans les romans *Le Tarbouche* (1992) et *Le Sémaphore d'Alexandrie* (1994), ou encore *La Mamelouka* (1996), évoque de manière saisissante le cosmopolitisme à l'oeuvre à Alexandrie. Quant à Edmond Jabès, né dans une famille fixée en Egypte depuis des générations, de nationalité italienne (l'Egypte n'ayant pas accordé la nationalité aux ressortissants juifs), il fut contraint à l'exil comme la plupart des juifs égyptiens, assimilés à des "étrangers" au moment de la crise de Suez, en 1956. Se pose également le problème d'écrivains issus de couples mixtes, comme Joyce Mansour ou Georges Henein, de mères anglaise et italienne. Pour la plupart des prosateurs - à la notable exception d'Albert Cossery, dont la famille, quoique de très lointaine ascendance syrienne, est "égyptienne" - l'appartenance nationale, problématique, rend incertaine la définition d'un corpus strictement égyptien, ou libanais (et a fortiori syrien).

Nombreux sont les écrivains, artistes et intellectuels en exil, volontaire ou non. Andrée Chedid a quitté l'Egypte depuis 1947, tout comme Albert Cossery, depuis 1945, pour s'installer à Paris. Quant à Georges Henein, quoique de nationalité égyptienne, il a dû s'exiler pour s'être opposé à Nasser - en Grèce, en Italie, en France -, comme Edmond Jabès, qui n'avait jamais quitté l'Egypte : est-ce à dire que, ayant été naturalisés français (pour Jabès, en 1967, après 10 ans de vie à Paris), ces auteurs cessent pour autant d'appartenir à la littérature *égyptienne* de langue française ? Albert Cossery, fixé à Paris et écrivant en français, continue à revendiquer son "égyptianité" selon ses propres termes. Le réflexe nationaliste fait d'ailleurs que Georges Henein, Albert Cossery ou Edmond Jabès, en Egypte même, sont parfois considérés comme des étrangers ayant trahi à la fois leur langue et la "patrie arabe". Parmi les prosateurs importants de la période concernée, seuls Out El Kouloub et Farjallah Haïk n'ont jamais cessé de vivre dans leur pays - l'Egypte, le Liban.

⁸⁸ *La Littérature judéo-maghrébine*, L'Harmattan, 1991.

C'est donc ailleurs qu'il faut chercher la cohérence et l'unité des littératures francophones du Machrek, fondées sur une mosaïque de nationalités, de religions et de situations : dans ce que Jabès appelle "la demeure" du "Livre", rendu possible par "l'hospitalité de la langue" : "La langue est hospitalière. Elle ne tient pas compte de mes origines" (*Le Livre de l'hospitalité*, 1991).

L' "amour de la langue"

Il se peut que la spécificité du Machrek vis-à-vis du Maghreb, réside dans le rapport qu'il entretient avec la langue française. La francophonie en Egypte et au Liban a toujours paru un facteur d'ouverture et de liberté, de sorte que les écrivains francophones n'éprouvent guère le sentiment douloureux d'aliénation qui frappe les auteurs maghrébins de la première génération, dépossédés de leur langue maternelle par la colonisation. Si le français a toujours été moins répandu en Egypte qu'au Liban, où le bilinguisme, du moins jusqu'à une date récente, concernait toutes les couches de la population, il est cependant toujours apparu comme la langue "naturelle" des élites politiques et intellectuelles. Ainsi qu'en témoignent Edmond Jabès ou Andrée Chédid, le français a joué en outre le rôle d'une langue alternative à l'anglais, langue du colonisateur. Dans certains cas, le facteur religieux a pu jouer, dans la mesure où il existe une affinité naturelle entre les élites catholiques - minoritaires au sein de la communauté chrétienne, elle-même minoritaire - et la France. Au Liban, comme le montre le roman d'Amin Maalouf : *Le Rocher de Tanios* (Prix Goncourt 1993), le partage entre francophiles et anglophiles recoupe souvent les différences confessionnelles (maronites, druzes, chiites, etc.). Le cas de Joyce Mansour, née en Angleterre, est évidemment différent, et le choix entre le français et l'anglais - et non l'arabe - ne revêt aucunement pour elle un sens politique ou religieux.

On doit certes méditer sur cette première colonisation que représenterait, en définitive, l'Expédition d'Egypte - et récuser le français au nom du "néo-colonialisme". Il n'empêche que, dans l'immédiat après-guerre, le français est vécu comme une langue de culture, émancipatrice vis-à-vis de l'anglo-américain qui s'impose à travers le commerce et l'économie planétaire.

Le rapport entre le français et l'arabe n'est pas non plus comparable à celui qui prévaut au Maghreb - en Algérie, en particulier : la différence entre le dialecte et la langue écrite est moins grande, et l'arabe littéral n'a jamais cessé d'être enseigné. Le Liban, tout particulièrement, a su maintenir un équilibre entre l'enseignement des langues "secondes" (français, anglais) et de l'arabe littéral. Les écrivains d'expression française sont pour la plupart issus de milieux essentiellement francophones, pour lesquels le fait d'écrire en français n'est pas un choix (à l'exception du poète et essayiste libanais Salah Stétié, qui s'en explique dans *Archer aveugle*, 1985), encore moins une nécessité, comme au Maghreb -, mais une évidence. C'est ainsi que, faute d'être bilingue, Edmond Jabès n'a guère eu le *choix* de la langue française, qui s'est en quelque imposée à lui "par défaut" (quitte à ce que ce défaut soit mué en attachement sincère et profond). Tel n'est pas tout à fait le cas d'Albert Cossery qui, élevé dans un milieu arabophone (petite bourgeoisie chrétienne) et ayant appris le français chez les Frères des Ecoles chrétiennes, ne l'a jamais abandonné - d'autant moins que, engagé très tôt dans la marine, puis fixé à Paris, il n'a guère vécu sur le sol égyptien. Pour les communautés "étrangères" - italiennes, grecques, arméniennes, etc. - de Beyrouth ou d'Alexandrie, le français s'impose avec la même évidence, et permet ainsi de transcender les différences d'origine. La langue française constitue le ciment de l'unité nationale de ces communautés cosmopolites.

L'univers référentiel de la fiction réaliste

Le mouvement de renaissance des lettres arabes (*Nahda*) au siècle dernier a été profondément marqué par les modèles européens. C'est ainsi que le roman réaliste ou naturaliste a exercé une influence décisive sur les grands romanciers égyptiens ou syriens, qui avouent leur dette à l'égard de Flaubert, de Maupassant et de Zola. Les romanciers francophones n'ont pas non plus échappé à cette influence (aujourd'hui, ils sont plutôt marqués par le Nouveau Roman).

Le roman algérien de langue française de la première génération (Feraoun, Dib, Mammeri) s'efforce de compenser la privation de la langue arabe par la représentation de la terre et du peuple algériens. Cossery, qui a vécu la plupart du temps à l'étranger, fait de l'Égypte et des Égyptiens le sujet exclusif de ses romans (à l'exception du dernier en date, *Une ambition dans le désert* (1984), situé dans les Emirats du Golfe persique, c'est-à-dire tout de même encore en Orient). Fixé en France depuis 1945 et écrivant exclusivement en français, Cossery⁸⁹ n'a pourtant jamais cessé de revendiquer non seulement son origine, mais son identité égyptienne : "Je ne suis pas français. Je suis un écrivain de langue française, c'est tout et bien que je vive en France, je continue à sentir mon égyptianité", et de représenter l'Égypte moderne dans ses romans. Loin d'aspirer à des thèmes universels, ses romans et ses nouvelles sont profondément ancrés dans des lieux, des personnages spécifiquement égyptiens, sans pour autant tomber dans le pittoresque et l'exotisme touristique. Tous ses romans, mettent en scène la vie quotidienne misérable du petit peuple des quartiers populaires "indigènes" du Caire, selon le mot de Cossery, mais aussi d'Alexandrie ou de Damiette. Par là, ils s'inscrivent pleinement dans la tradition réaliste-naturaliste des romans de Naguib Mahfouz, inspirée de Flaubert, de Zola et de Maupassant, dont ils sont très proches.

Les "oubliés de Dieu", comme dans les films militants de Youssef Chahine -*La Terre*, en particulier - sont accablés par la destinée : "C'est un jour comme les autres : lent, féroce et affamé de victimes humaines. Personne ne peut dire quelles sortes d'horreurs se préparent à naître, ni préciser le genre de désastres nouveaux qui menacent la vie des hommes..." Cette tragédie sociale - surtout dans les premiers romans, publiés avant la Révolution de 1952 - et cette malédiction de la misère appelle à la révolte, comme dans le vibrant et lyrique final de *La Maison de la mort certaine*, vaste allégorie de la société égyptienne du règne de Farouk : "La maison s'écroulera sur nous, dit Abdel Al. Mais nous sommes nombreux. Elle ne tuera pas tout le monde. Le peuple vivra et saura venger tous les autres. Si Khalil écoute cette voix qui monte dans la nuit. Chaque minute qui passe le sépare de son ancienne vie. L'avenir est plein de cris, l'avenir est plein de révoltes. Comment endiguer ce fleuve qui va submerger les villes?"

Farjallah Haïk (1906-1979), qui est certainement le plus grand romancier libanais de langue française, occupe une place comparable à celle de Cossery pour l'Égypte. Contemporain de Schehadé, Haïk représente pourtant une tendance radicalement opposée et non moins importante de la littérature libanaise, perpétuant une conception naturaliste du roman, fondée sur la description et l'évocation du peuple paysan des villages libanais, notamment de Beit-Chabab, son propre village natal. Dès *Barjoute* (1942), Farjallah Haïk met en scène les moeurs des *fellahin*, dont il souligne l'attachement viscéral à la terre. Dans sa trilogie *Les Enfants de la terre* : *Abou-Nassif* (1948, Prix Rivarol en 1949), *La fille d'Allah* (1949), *La prison de la solitude* (1951), les personnages vivent en communion avec le rythme cosmique des saisons et des travaux des champs, et le romancier élève jusqu'au mythe cette symbiose de l'homme avec le cosmos. Comme *La Terre* de Zola, dont il partage la vision à la fois pessimiste et grandiose, les romans de Haïk, touchant à l'élémentaire, atteignent à l'épique. Mais il faut également évoquer le sordide décor urbain de *L'Envers de Caïn* (1955), sans doute son oeuvre la plus forte, qui met en scène la misère et la violence des parias des faubourgs, dans la tradition des *Bas-fonds* de Gorki. Haïk se montre

⁸⁹..89 Albert Cossery a obtenu en 1990 le Grand prix de la francophonie décerné par l'Académie française.

ici plus violent et plus désespéré dans la critique sociale que Cossery. Comme Cossery, d'ailleurs, mais avec une cruauté qui n'est guère tempérée par l'humour, Haïk tente de restituer l'oralité de l'arabe parlé, de "libaniser" le français, en insufflant la verve du dialecte, afin d'augmenter l'"effet de réel". A travers le sordide misérabiliste, et une certaine complaisance pour le "langage-de-la-ceinture-et-au-dessous", selon une expression de *L'Envers de Caïn*, la vision prend alors une dimension paradoxalement poétique.

Polyphonies et représentations de la langue. L'"amour de la langue" dont parle Stetié dans ses essais a de profondes incidences sur la stylistique du roman, qui est émaillé d'expressions et de tournures traduites littéralement de l'arabe, ou inspirées de ses structures, dans une polyphonie franco-arabe. Les romans de Farjallah Haïk, d'Albert Cossery et, plus récemment, de Paula Jacques, font une large place à ces "arabismes" qui infléchissent la francophonie vers ses variantes dialectales. Cette mise en scène du "français d'Orient" vise à un "réalisme" comparable à celui du roman européen du XIXe siècle. De même que le Baron de Nucingen chez Balzac se caractérise par son parler franco-alsacien, les "oubliés de Dieu" de *La Maison de la mort certaine* (1944), *Mendiants et orgueilleux* (1955) -, les paysans des *Fainéants dans la vallée fertile* (1948) -, la petite bourgeoisie des fonctionnaires ou des commerçants de *La Violence et la dérision* (1964), et d' *Un Complot de saltimbanques* (1975) -, se définissent essentiellement par la langue. Cossery s'efforce de transcrire, dans les dialogues, le parler imagé et truculent du dialecte cairote. Ainsi, dans *Les Hommes oubliés de Dieu*, d'une conversation entre le repasseur Hanafi et le facteur Zénouba qui apporte une lettre recommandée: "Que dis-tu? Fils de chien! Une lettre pour moi? Quel est donc ce maquereau qui s'amuse à m'écrire? Tu peux la garder ta sale lettre ou la donner à ta mère. Je n'en veux pas. Tu te moques de moi, farceur du diable! [...] - Par Allah! Hanafi mon frère, je ne me moque pas de toi! C'est bien une lettre à ton nom. Et une lettre recommandée encore [...]" . Cette langue parlée familière, qui fait une large place aux exclamations, interjections et insultes, est souvent calquée directement sur l'arabe du dialecte cairote, qu'elle traduit littéralement. Ainsi des innombrables formules de politesse ("Salut sur toi", "ô homme"...), des stéréotypes et proverbes qui émaillent les dialogues de la rue, saisis sur le vif. L'"effet de réel" produit par ces "calques" peut sembler banal au lecteur français; pourtant les romanciers arabes, naguère encore, suscitaient la réprobation en écrivant dans le dialecte qui, pour des raisons religieuses et idéologiques, devait rester oral : à la provocation d'introduire la langue parlée dans une littérature qui sacralise l'écrit, Cossery ajoute le paradoxe de la traduire mot à mot en français. Donner la parole au peuple misérable des "oubliés de Dieu", opprimés par les riches et par le gouvernement, en faire des héros de romans - et pas seulement un arrière-plan sociologique destiné au pittoresque -, c'est bien pour Cossery signifier un engagement social et politique, et par là un enracinement dans la vie égyptienne, malgré l'expatriation. Farjallah Haïk procède de la même manière avec le parler de la campagne libanaise, émaillé de proverbes, de sentences et d'idiomatismes ("avoir le sang léger", avoir une nouvelle dans le visage", etc.), qu'il traduit parfois littéralement.

Le langage des "gueux" influe aussi sur le style de l'ensemble des romans, au-delà même des dialogues. Ecrits à la troisième personne, ces romans de Cossery et de Haïk, où le narrateur omniscient manipule les personnages, sont en définitive contaminés par la langue de leurs personnages. Le style narratif et descriptif semble émaner lui aussi de ces personnages dont le narrateur épouse le point de vue. La place dévolue au style indirect libre, qui permet d'abolir les frontières entre le discours du narrateur et celui des personnages, en témoigne, comme lorsque Cossery évoque la maison branlante "de la mort certaine" : "Tapie au sommet de la venelle des Sept Filles, la maison de Si Khalil, le propriétaire dégoûtant, craquait sous la rafale et achevait de se convertir en ruines. Il faut dire l'atroce vérité. Cette maison ne tenait debout que par miracle. Seuls, des fils de putain, aveuglés par une misère abjecte, pouvaient abriter leur chétive existence entre ces murs délabrés..." C'est encore aux adjectifs qui, souvent chez Cossery comme chez Haïk,

expriment l'exaspération hyperbolique des sentiments - "dégoûtant", "atroce", "abjecte", "chétive" - que se révèle la présence de ces personnages, devenus "auteurs implicites", dans une narration apparemment objective, et que sourd la révolte contre les injustices d'une société inégalitaire.

Le conte. A la différence des romanciers maghrébins (Tahar Ben Jelloun, Nacer Khemir, etc.), qui s'inspirent largement des contes, seule **Out El Kouloub**, ainsi qu'Adès et Josipovici l'avaient fait en reprenant le personnage mythique de Goha dans *Le Livre de Goha le sage* (1919) restent attachés à la tradition orientale, populaire ou savante : les Mille et une nuits sont en filigrane de plusieurs des romans d'Out El Kouloub, dont *La Nuit de la destinée* (1954). Dans *Harem* (1937), elle représente la vie des femmes recluses et dans *Hefnaoui le magnifique* (1961), elle multiplie les aventures romanesques et chevaleresques.

La critique sociale et politique. L'intention réaliste s'accompagne tout naturellement, comme chez les romanciers européens, d'une critique de la société. Comme chez Naguib Mahfouz, les œuvres de Cossery, comme celles de Haïk, développent une critique sociale et politique véhémement, qui rappelle que le romancier, sans avoir milité dans un quelconque parti, a été proche du groupe surréaliste égyptien, dont les activités provocatrices avaient scandalisé la bourgeoisie lettrée des salons. A la différence pourtant des romans idéologiques de Mohammed Cherkawi (*La Terre*, adapté par Y. Chahine), par exemple, cette œuvre, dénuée de tout esprit de sérieux, procède avant tout de la satire. De Georges Henein, Cossery partage en effet en anarchiste la démystification jubilatoire de toutes les formes de pouvoir et d'oppression. Les locataires ligués contre Si Khalil, le propriétaire de la maison "de la mort certaine", s'attaquent au pouvoir de l'argent; Heykal, dans *La Violence et la dérision*, ridiculise le pouvoir de l'Etat en la personne d'un gouverneur littéralement tué par une campagne de flagornerie. Et il n'est pas de thématique plus constante dans les romans de Cossery que la démystification de toute autorité - de l'administration, de la police, en particulier, mais aussi du savoir. Dans *Mendiants et orgueilleux*⁹⁰, dont le titre évoque Dostoïevski, Gohar renonce à sa position de professeur d'université pour devenir mendiant. Ainsi, passées les deux premières publications - *Les Hommes oubliés de Dieu* et *La Maison de la mort certaine* -, la révolte s'intériorise et c'est l'humour qui prend en charge la critique sociale. *La Violence et la dérision*, qui avait reçu en 1965 le prix de la Société des gens de lettres, à cet égard, formule bien l'alternative qui s'offre aux "esprits libres" : contester le pouvoir par la "violence" - la révolution ou le terrorisme -, ou par la "dérision". Il est vrai que le complot et l'attentat sont aussi omniprésents : en la personne du communiste Taher, dans ce roman, mais aussi à travers les explosions déclenchées dans *Une ambition dans le désert*, ou encore les enlèvements mystérieux qui troublent la ville tranquille de Damiette, dans *Un complot de saltimbanques*. Mais, selon la leçon même de *La Violence et la dérision*, cette violence est vouée à l'échec puisque, dérisoirement, Taher assassine le gouverneur alors même que celui-ci, ridiculisé par l'éloge outrancier que fait de lui Heykal par une campagne d'affichage, vient d'être destitué : "D'un bourreau il avait fait une victime, un exemple glorieux de civisme et de sacrifice pour les générations futures, perpétuant ainsi l'éternelle imposture".

Cette condamnation de l'action révolutionnaire, pourtant directement appelée à la fin de *La Maison de la mort certaine*, au bénéfice du rire destructeur - de ce "rire énorme" qui envahit Karim dans *La Violence et la dérision*, lorsqu'on lui apprend que la rue où il habite est une "voie stratégique" -, écarte Cossery du roman "engagé". Tous les gouvernements, d'avant comme d'après la Révolution, sont renvoyés dos-à-dos dans une incommensurable bêtise dont se délectent ces héros-philosophes. Car les héros, grâce à leur humour corrosif, démasquent toutes les "impostures" : le travail, et avec lui la position sociale. Innombrables sont les scènes où l'autorité tente en vain de réveiller ses sujets endormis, à l'image de ce clochard qui, dans *Un Complot de saltimbanques*, dort sous la statue du "Réveil de la nation".

⁹⁰ Dont Asma El Bakri a tiré un film en 1992.

Autant dire que l'anarchisme cosserien, par cet éloge de la paresse, est d'une "nature véritablement aristocratique" qui permet aux dandies de cultiver à loisir la dérision. Le spectacle de l'universelle bêtise, à laquelle est constamment opposée l'intelligence aiguë des contestataires, suscite un véritable plaisir esthétique. Il n'est pas fortuit que la première œuvre de Cossery - un recueil de poèmes composé au lycée, *Les Morsures*, et rejeté par la suite - s'inspire jusqu'au plagiat de Baudelaire: en face de la misère et de l'oppression, les personnages affichent une morale aristocratique et un culte de l'intelligence qui fait d'eux des poètes, à l'image de Foulad Yeghen, dans *Mendiants et orgueilleux*. De la dérision, qui est un art, à l'écriture, il n'y a qu'un pas, si bien que les terroristes du rire - Heykal, Medhat - deviennent des doubles du romancier en satiriste. Dans le "passage des miracles" du vieux Caire, les mendiants eux-mêmes sont des artistes : l'"école des mendiants" ouverte par l'intellectuel Tewfik Gad, qui enseigne à ses élèves la nécessité de se parer, n'est-elle pas présentée par ses détracteurs à la fois comme une "innovation d'ordre esthétique" et comme "une mascarade, un désir abject de se moquer du monde", comme une "immense facétie" ? Et Sayed Karam des "Affamés ne rêvent que de pain" n'est-il pas un ancien acteur en mal d'"inspiration"? Comme dans les romans populistes, l'éloge du peuple est essentiellement d'ordre esthétique. Et ces "saltimbanques" - mot-clé du vocabulaire de Cossery - qui traversent la ville de Damiette comme une vivante allégorie de la liberté sont la figure même de l'artiste romantique telle que Jean Starobinski l'évoque, précisément, dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Les héros cosseriens s'apparentent à ces princes des gueux, aristocrates généreux sensibles à la poésie du peuple et méprisant la bêtise des bourgeois, qui hantent les bas-fonds de Hugo, de Sue ou de Dostoïevski mais aussi des Mille et une nuits. Du fait de cet humour sur fond d'anarchisme aristocratique, le romancier francophone paraît très éloigné de l'idéologie de la "génération de 67" représentée par exemple par Sonallah Ibrahim) qui, après la défaite de l'Égypte, remettait en question les fondements politiques et sociaux de l'État et de l'idéologie pan-arabe.

Les écrivains libanais et la guerre de 1975. Les atrocités de la guerre civile suscitent un mouvement de révolte qui se traduit par la publication de recueils poétiques, de pièces de théâtre et de romans, publiés par **Nohad Salameh, Claire Gebeyli, Marcelle Achkar Haddad**. Parmi les œuvres les plus significatives de cette période, il convient de citer le roman d'**Andrée Chedid** : *La Maison sans racines* (1985), qui évoque le désarroi de familles dispersées par la guerre. C'est l'histoire et l'identité du peuple libanais tout entier qui est ainsi interrogée à travers une famille démantelée. **Vénus Khoury-Ghata**, quant à elle, aborde la guerre sur le mode de la dérision et de l'ironie grinçante dans le roman *Vacarme pour une lune morte* (1983). Le Liban est ici représenté sous la fiction allégorique de la Nabilie, en proie à une violence meurtrière qui conduit à un suicide collectif.

Le roman historique. Dans leur méditation sur l'identité, les romanciers adoptent naturellement le genre du roman historique, bien établi en Égypte comme au Liban. Andrée Chedid tente de renouer avec l'Égypte pharaonique dans *Nefertiti ou le Rêve d'Akhenaton* (1974), comme dans les nouvelles réunies dans *Les Marches de sable* (1981). Mais, malgré le fondement historique de ces récits, l'Égypte ancienne sert principalement de support au mythe poétique, qui se déploie à la faveur d'une rêverie sur les noms d'Akhenaton et de Nefertiti. Sans doute faut-il lire ici, en outre, une manière de renouer avec le passé immémorial de l'Égypte, avant l'Islam, et de ressourcer le peuple égyptien à ses racines. L'histoire apparaît alors comme un facteur d'unité et d'identité. Les larges fresques du Libanais **Amin Maalouf** (né en 1949, fixé en France depuis 1976) semblent plus proches du roman historique proprement dit que les romans poétiques de Chedid. *Samarcande* (1988), *Les Jardins de lumière* (1991), qui évoque la religion manichéenne, *Le Rocher de Tanios* (Prix Goncourt 1993), qui relate l'histoire de son village natal du Liban au siècle dernier recourent aux effets de réel propres au roman historique. Amin Maalouf est d'abord l'historien des *Croisades vues par les Arabes* (1983), et c'est dire le soin, la précision apportée à la

reconstitution du cadre historique. A cet égard, la plus grande réussite de Maalouf est certainement *Léon l'Africain* (1986), qui l'a d'ailleurs fait connaître. L'autobiographie imaginaire de Hassan est fondée sur l'existence attestée, au XVI^e siècle, d'un ambassadeur maghrébin, capturé par des pirates siciliens, offert en cadeau au pape Léon X et qui, sous le nom de Jean-Léon de Médicis, dit Léon l'Africain, devient le géographe attitré du pape pour la description de l'Afrique. L'itinéraire rocambolesque de Léon, chassé d'Andalousie par la *reconquista*, exilé à Fès, voyageant jusqu'à Tombouctou, installé au Caire au moment de sa conquête par les Ottomans, emprisonné à Rome, puis libéré, permet de mettre en scène l'histoire de la Méditerranée de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècles. Mais, au-delà des individus, dont les sources se veulent authentiques, cette histoire est aussi celle de la confrontation entre Arabes, Ottomans, Espagnols et Italiens, entre Orient et Occident, entre Islam et Christianisme. Léon l'Africain devient en quelque sorte, comme "cosmopolite", le symbole du métissage des langues ("De ma bouche tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent", est-il dit dans le prologue au lecteur), des cultures et des religions qui font de la Méditerranée le creuset du monde moderne. Mais c'est aussi, en raccourci, l'histoire du Liban moderne, entre l'Europe et le monde arabo-musulman, qui est ainsi racontée, avec un appel implicite à la tolérance et au multiculturalisme. Le roman historique, qui n'hésite pas à emprunter ses procédés narratifs au roman d'aventures (Alexandre Dumas n'est pas si éloigné), débouche ainsi sur le roman symbolique. Le roman historique consacre encore le talent de l'un des écrivains syriens les plus prometteurs, **Myriam Antaki**, née à Damas, qui a obtenu le prix de l'amitié franco-arabe pour le roman *La Bien-Aimée*, en 1985. L'oeuvre de Myriam Antaki paraît plus significative, en effet, que celle du poète-romancier Kamal Ibrahim, fixé à Paris, qui vise à déstructurer la logique de la langue française (*Le Voyage de cent mêlées*, 1979), ou encore que *La Festivalière* (1992), de **Chérif Khaznadar**, qui a longtemps dirigé la Maison des cultures du monde à Paris. *Les Caravanes du soleil* (1991) fait revivre la cité d'Ebla, dans la Syrie du Nord, il y a cinq mille ans, à travers les amours et les rêves de Tiadamu, jeune vestale au service du temple d'Ishtar, personnage principal et narrateur. Myriam Antaki s'appuie, selon la plus pure tradition du roman historique - et plus particulièrement de ce qu'on pourrait appeler le "roman archéologique" héritier du *Roman de la momie* (1858) de Théophile Gautier et, surtout, de la *Salammbô* (1862) de Flaubert, qui semble le modèle des *Caravanes du soleil* -, sur des sources citées en fin de volume, notamment sur les travaux du professeur Paolo Matthiae, "inventeur" de la cité enfouie d'Ebla, à qui l'ouvrage est dédié. Mais, comme dans *Salammbô*, la précision historique, la fidélité dans la reconstitution du décor et de l'atmosphère est la condition du déploiement d'un imaginaire puissant, nourri de sensualité et d'érotisme. La distance temporelle, creusée par une écriture hiératique, dont la perfection classique n'est pas sans évoquer *Les Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar, mais aussi les romans "archéologiques" d'Andrée Chedid - *Nefertiti ou le rêve d'Akhenaton*, *Les Marches de sable*, et la pièce de théâtre *Bérénice d'Egypte* -, permet le dépaysement complet du lecteur, qui est transporté hors du temps. Si la Syrie (ou l'Egypte) moderne est présente par allusions et par métaphores, les préoccupations sociales et politiques, surtout chez Myriam Antaki, semblent passer au second plan, derrière l'aspiration à des valeurs esthétiques universelles et intemporelles, imputables à ce qu'on pourrait appeler un "néo-classicisme". L'esthétique à l'oeuvre dans ces romans de Chedid et Antaki, fondée sur la pureté d'une langue châtiée, qui affiche constamment sa portée littéraire, dès l'ouverture, contraste singulièrement avec les mélanges et la trivialité délibérée de Cossery et de Haïk : "Le devin d'Ebla m'a prédit l'immortalité et j'ai recueilli de mes mains suppliantes le froment d'espérance qu'il a déposé dans mes paumes moites et tremblantes. La déesse du Soleil Utu a choisi ma peau pour la caresser de ses rayons de cristal et de miel, et j'ai ainsi chéri la vie car j'ai porté ma couronne de misère et ma gloire royale avec la même passion immense qui rend l'éphémère impérissable..." Mais on est également assez loin de la recherche de la couleur locale

des romans de l'écrivain finlandais Mika Waltari dans *L'Etrusque* et, surtout, *Sinouhé l'Égyptien*, traduit dans toutes les langues.

Le récit poétique et l'héritage surréaliste : Georges Henein, Joyce Mansour

Breton, qui récusait violemment le roman pour son propos "réaliste", avait pourtant largement contribué à la promotion du genre narratif, rebaptisé "récit surréaliste", grâce à *Nadja* et à *L'Amour fou*. L'introduction du surréalisme au Liban et en Égypte, dès les années 30⁹¹, devait favoriser le développement du récit poétique ainsi conçu. C'est ainsi que les oeuvres de **Georges Henein** et de **Joyce Mansour** comptent parmi les plus importantes du surréalisme d'après-guerre, au moment où le groupe français éclate et où Breton lui-même semble avoir de la peine à trouver un second souffle. Né au Caire en 1916, de mère italienne, et de père égyptien, diplomate, Georges Henein appartient à la haute société chrétienne (copte orthodoxe). Elevé en France et en Italie, où son père est ambassadeur, il partage son temps entre Le Caire et Paris. Il fréquente le salon littéraire de Marie Cavadia, se lie avec les écrivains et artistes de passage au Caire - Eluard, Michaux, notamment. Il milite dans les rangs trotskystes de la IV^e Internationale. Après avoir rencontré André Breton à Paris en 1938, il introduit le surréalisme en Égypte de manière retentissante, organisant expositions de peinture, conférences et manifestations, avant de rompre en 1948. Aux côtés d'Edmond Jabès, son ami, il anime les éditions *La Part du sable* après-guerre, et publie quelques pamphlets. Après avoir accueilli favorablement la Révolution, il critique le "tyran au nez de sémaphore" et, brutalement, se trouve privé d'emploi, devant s'exiler rapidement - en Italie, puis en France. Militant des causes tiers-mondistes, il collabore comme journaliste à *Jeune Afrique* et à *L'Express*, publiant de moins en moins de textes littéraires. Il meurt en 1976, reconnu seulement de quelques amis, parmi lesquels on compte Yves Bonnefoy, qui lui a consacré un bel hommage⁹². Son épouse, Ikbal El Alaily, petite fille du "prince des poètes" Ahmed Chawki, a publié de nombreux inédits - parmi lesquels les notes et aphorismes réunis dans *L'Esprit frappeur*. Henein avait introduit le surréalisme par des conférences et, surtout, l'organisation d'une exposition surréaliste qui avait fait scandale dans une bourgeoisie francophone habituée à un art mondain et de bonne compagnie. Les premiers poèmes de Henein, publiés à Paris chez José Corti sous le titre *Déraison d'être* (1938) indiquaient la volonté explicite de balayer les conventions poétiques. De manière moins ouverte, mais peut-être plus efficace et plus insidieuse, les "récits" publiés après-guerre dans *Le Seuil interdit* (1956) marquent une étape importante dans l'histoire de la prose égyptienne de langue française. Henein s'y montre en définitive plus proche de certaines nouvelles de Mandiargues et, surtout, des "textes" de Michaux, son ami, que des grands récits surréalistes de Breton. Car le statut générique de ces textes paraît hautement incertain, tant il est vrai que Henein cultive délibérément la transgression des genres codifiés. *Le Seuil interdit*, de ce point de vue, regroupe ce que Henein lui-même appelle des "nouvelles lyriques", ou encore des "poèmes romancés", à mi-chemin entre le conte (ou le "récit") et le poème en prose, textes brefs de quelques pages, au style elliptique et dense, ironique, qui transportent le lecteur dans un univers où les lois de la logique ordinaire sont bafouées, ouverts sur un fantastique quotidien.

La thématique centrale de ces récits du *Seuil interdit*, reprise dans *Notes sur un pays inutile*, c'est assurément la violence et la négativité qui frappe êtres et choses, provoquant un cataclysme à l'échelle cosmique. Lecteur de Hegel comme de Lénine, revus et corrigés à travers un nihilisme désespéré, Henein fait l'apologie d'une violence régénératrice qui doit accoucher d'un monde

⁹¹ Henein rencontre Breton à Paris en 1934; il fonde au Caire un groupe surréaliste en 1937, dans lequel on compte les peintres Kamel Telmissany, Fouad Kamel, Ramzi Younane, l'écrivain Ahmed Rassim, auteur d'aphorismes et de sentences.

⁹² "Georges Henein", *Le Nuage Rouge*, Mercure de France, 1977

nouveau. Le texte capital intitulé “La Déviation” montre précisément la force irrésistible, magnétique, qui emporte un groupe d’êtres dans ce processus dévastateur. C’est la raison pour laquelle l’univers imaginaire de ces récits est hanté par des terroristes qui, à la manière des “Possédés” de Dostoïevski, fomentent perpétuellement un complot contre l’Etat, mais aussi contre les valeurs de la civilisation occidentale : ainsi du récit “Il n’y a rien à sauver” dans lequel un groupe d’amis, réunis par un mystérieux projet révolutionnaire, trouvent dans le Nous collectif - qui n’est pas sans rappeler le collectif du groupe surréaliste auquel Henein appartenait - le ciment de leur unité. La fascination pour la Terreur robespierriste dont il célèbre le “prestige”, pour la figure de Saint-Just, traverse le recueil, en écho à l’hommage appuyé que Henein rend par ailleurs à la figure de l’Empereur Julien l’Apostat, contempteur et persécuteur du christianisme.

Cette négativité omniprésente prend parfois la forme d’un simple retrait vis-à-vis du monde. Ainsi du narrateur de “La Déviation” qui refuse de nouer tout lien, tout contact avec autrui : “Je me sentais chaque jour plus exposé, à la merci du premier saligaud venu qui demain me donnerait peut-être des gages d’affection et dont je devrais partager les loisirs et la table”. A telle enseigne que l’amour, dans “Nathalie ou le souci”, n’existe que *par et dans* la distance, et aucunement dans l’étreinte, ne serait-ce que d’une main. Par cette obsession de la distance, ce refus de la communication, Henein rejoint Henri Michaux, dont il célèbre précisément, dans un essai admirable - *Le Voyageur du septième jour* - le “refus de pactiser”, selon une “mystique” de l’“impartageable”.

Mais cette distance prise par rapport au monde n’a d’égale que celle prise par rapport à soi-même. Le “Portrait partiel de Lil”, par exemple, dénonce ironiquement le narcissisme des genres autobiographiques, auxquels il emprunte pourtant la première personne. Et c’est là un des traits stylistiques majeurs des récits de Henein, que d’hésiter délibérément entre le “Je” et le “Il”, pour mieux tromper la confiance du lecteur dans une parodie d’autobiographie. Les personnages - on hésite à utiliser ce terme, tant les figures qui traversent ces récits paraissent désincarnées, privées d’état social et de caractérisation, tant physique que morale ou psychologique - sont ainsi perpétuellement en porte-à-faux avec eux-mêmes, en rupture avec leur passé. Le regard ironique du narrateur achève de créer le malaise en accentuant encore la division.

L’ironie - et bien souvent l’auto-ironie -, et la parodie sont les procédés fondamentaux de l’écriture narrative de Henein ; elle introduit la distance du négatif qui est le fait d’une “conscience malheureuse”. L’humour “surréaliste”, quant à lui, participe de la même fonction destructrice : “l’humour est à l’être humain ce que la vivisection est aux animaux”, déclare Henein. Il ne s’agit pas là de jeux de langage, de calembours, comme chez Leiris, ou d’humour noir comme chez Joyce Mansour, mais bien plutôt d’une attitude distanciée à l’égard du monde.

Cette double postulation à l’oeuvre dans les récits du *Seuil interdit* - violence et ironie destructrices - caractérise bien le sens de l’activité poétique selon Henein. Car la distance et l’agressivité sont d’abord le fait du langage lui-même, à telle enseigne que ces récits semblent de véritables allégories de la création. L’imperfection du langage, qui se heurte partout à l’absence, est bien à l’origine de la tentation nihiliste qui traverse l’oeuvre et la vie de Henein - celle du silence, vers lequel ces micro-récits, réduits à une épure, semblent tendre parfois, comme ultime forme de la distance absolue. Exilé à Rome, puis à Paris, Henein, devenu journaliste, déclarait être dans l’incapacité de “prendre la plume à des fins littéraires”. Ainsi, selon un aphorisme recueilli de manière posthume dans *L’Esprit frappeur*, “la parole est une plaie dont on ne peut se défendre que par un grand silence noir”, et l’écriture se retourne contre elle-même. Le “pays inutile”, c’est bien le monde impossible à nommer : “Il devenait impossible de nommer les choses par leur nom”, celui de la “beauté sans ambages/beauté non transmissible, non-invocable”, “nuit sans étoiles qui recouvre les eaux”. C’est dire que les récits allégoriques relatent finalement une expérience mystique de la dépossession de soi et de la parole afin d’atteindre le “rivage

ontologique” de l’ “île” qu’évoque “La vigie”. Par cette thématique de la violence et du sacré, Henein rejoint l’ “expérience intérieure” et la théologie négative de Georges Bataille, qu’il admire à l’égal de Michaux. Le récit poétique confine alors au récit initiatique, à la portée métaphysique manifeste. Par sa haute exigence, le récit s’élève au-dessus de l’anecdote, et Henein apparaît assurément comme la figure dominante, quoique méconnue, de la francophonie égyptienne et du surréalisme international.

Joyce Mansour(1928-1986) a été élevée en Angleterre et en Suisse, puis s’est fixée à Paris. Remarquée par Breton pour la publication de son premier recueil de poèmes :*Cris*, en 1953, elle s’intègre rapidement au groupe surréaliste d’après-guerre. L’oeuvre de Joyce Mansour comporte, outre des poèmes, de nombreux récits en prose désormais disponibles⁹³, parmi lesquels *Les gisants satisfaits* (1958), célébré par Breton, *Jules César* (1958), *Ca* (1970) et les *Histoires nocives* (1973), avec un certain succès de scandale, dû à sa réputation sulfureuse. La critique a pu attribuer le retour obsessionnel de fantasmes sexuels sado-masochistes qui hantent ces récits à la position de Joyce Mansour en tant que femme dans le groupe surréaliste. Et il est vrai qu’elle fut une des rares femmes, avec Gisèle Prassinos, Leonora Carrington, Leonor Fini et Unica Zorn, dans ce groupe masculin voué à la célébration de la Femme. En un sens, toute son oeuvre vise à renverser l’image idéalisée de la Femme célébrée par *Nadja*, *L’Amour fou* et *Arcane 17*, dont la fée Mélusine pourrait être l’emblème. La femme, selon Joyce Mansour, est marquée par une perversité constitutive, dont il s’agit d’exhiber avec complaisance l’éros maléfique, indissoluble de la fascination pour la mort. Ces récits se présentent donc comme la déclinaison inlassable et incantatoire d’un érotisme cruel et macabre, où le sado-masochisme se mêle à la nécrophilie et à l’inceste. L’influence de Sade y est d’ailleurs manifeste, comme celle de Lautréamont. Marie, l’ “héroïne” du premier grand récit de Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits*, est littéralement envoûtée par les mains sanglantes de son amant-assassin, qui a promis de la tuer après l’avoir réduite à son service. Mais cette fascination pour l’éros, étalée de manière provocatrice avec une crudité qui rappelle à la fois Bataille et Mandiargues, est sans doute le revers d’une condamnation puritaine de la chair, toujours présentée sous son aspect le plus sordide : comme dans les *Chants de Maldoror*, la jouissance est associée à des sensations dysphoriques où la laideur, la vieillesse le disputent à la misère et à la saleté pour susciter la répulsion chez le lecteur. L’héroïne du “Cancer” est ainsi amoureuse de la tumeur monstrueuse d’une vieille femme et la complaisance des descriptions physiologiques montre de quelle malédiction le corps coupable est frappé. De même que chez Jouve, lu par l’héroïne des *Histoires nocives*, on trouve chez Joyce Mansour le rêve d’un éros purifié qui, paradoxalement, ne peut être atteint que dans l’abjection la plus complète - à telle enseigne qu’il est possible de lire dans ces proses une forme de mysticisme inversé.

A la différence des nouvelles de Mandiargues, le statut de ces “récits” est toutefois plus incertain. Certes, *Les Gisants satisfaits* proposent une trame narrative - l’amour de Marie pour son assassin, qui finit par la tuer -, tout comme *Jules César*, ou les courts textes de *Ca*. Mais il faut observer, réciproquement, que les poèmes de *Cris* (1953), *Déchirures* (1955), *Rapaces* (1960) eux-mêmes s’établissent souvent sur une histoire, quoique souvent minimale. L’unité obsessionnelle de la thématique établit des correspondances étroites entre poèmes et récits, d’autant plus que, fréquemment, les personnages des récits se mettent, tel l’assassin, à chanter des chansons qui ne sont autres que des poèmes. C’est dire combien les frontières entre les genres, une fois encore, paraissent perméables. Le terme de “récit poétique” (J-Y.Tadié) s’applique assez bien à ces “histoires nocives”, dans la mesure où elles offrent un compromis, ou une synthèse entre la trame narrative et l’image poétique. Car, à la différence de Henein, le récit est en somme suspendu par la prolifération emphatique de l’image dès lors qu’il s’agit de décrire un lieu, de caractériser un personnage ou de susciter le dégoût du lecteur : “Le soir, tandis que la mer, énervée par la

⁹³ Oeuvres complètes, Actes Sud, 1991

froide incandescence lunaire, se frottait contre les galets de la plage, Marie ouvrit grande la fenêtre car un désespoir l'habitait. Le monde secret de la haine, la lumière minérale de la cérébralité, tout ceci faisait partie de son être et le désir d'une autre façon de vivre était devenu intolérable. Les journées sortaient en ligne droite du marécage et l'assassin se déplaçait dans le fumier de son existence avec la lourde et foudroyante rapidité d'un raton laveur". C'est la puissance affichée de l'image jusqu'à la surcharge précieuse (qui évoque Mandiargues), lorsqu'affleurent les fantômes, qui empêche de situer les proses de Mansour sur un même plan que celles de Bataille (ou d'*Histoire d'O.*, ainsi qu'on a pu le faire). La richesse proliférante des métaphores non référentielles, déconnectées de la logique ordinaire, en particulier, atteste un lyrisme débordant aux antipodes du "langage émacié" dont rêve Georges Henein. A cet égard, on ne saurait imaginer de poétiques plus antithétiques que celles de Joyce Mansour, hantée par l'imaginaire baroque, et de Georges Henein, aux confins du silence. Seul resterait en commun l'humour, délibérément "noir" chez Joyce Mansour, et qui manifeste malgré tout une certaine distance permettant, comme chez Lautréamont, l'exorcisme des fantômes. Le lecteur, par là même, ne saurait adhérer à cet univers onirique (de cauchemar), Joyce Mansour ne cherchant aucunement à produire un quelconque "effet de réel" qui, par la mimésis et le vraisemblable, susciterait la "crédulité" du lecteur et l'identification avec les personnages. Cette perpétuelle distanciation parodique - par l'imagerie surréaliste, par l'auto-dérision - semble en définitive relever davantage du travail poétique que de la fiction comme telle.

Edmond Jabès et le "récit" du Livre

Un lien d'amitié très fort unissait Edmond Jabès (1912-1991) - né au Caire dans une famille de banquiers juifs, de nationalité italienne - à Georges Henein dès l'adolescence, et un commun amour de la littérature française, concrétisé par la création des *Cahiers de La Part du Sable*, où l'on trouve les noms de Michaux, de Char, de Bonnefoy. Très vite Edmond Jabès, après avoir publié des poèmes inspirés de Max Jacob, proches du surréalisme ("La voix d'encre", en particulier, repris dans *Je bâtis ma demeure* en 1947), devait prendre ses distances par rapport aux excès du surréalisme. Mais il n'empêche que l'expérience surréaliste, sinon dans les faits (puisque Jabès a toujours refusé d'adhérer à quelque groupe que ce fût), du moins dans l'inspiration, a conditionné la transmutation d'écriture opérée par le vaste *Livre des Questions* paru en France entre 1963 et 1973. Et c'est ici que le poète de *Je bâtis ma demeure* (1947), rompant avec l'imagerie surréaliste, devient l'écrivain ascétique de la série des "Livres" (*Le Livre des Questions*, *Le Livre des Ressemblances*, *Le Livre de l'Hospitalité*, etc.), où le récit joue un rôle important. Certes, de prime abord, ces "textes" qui se présentent comme une longue série de dialogues et de sentences prêtés à des rabbins imaginaires, paraissent relever davantage du recueil d'aphorismes, que du récit. Mais, comme Henein et Mansour - et sans doute est-ce là une constante de la littérature égyptienne -, Jabès s'attache, dans la grande tradition héritée du symbolisme à transcender les distinctions génériques, de sorte que ses "Livres" englobent tous les genres : récit de fiction, poème, poème en prose, essai, maxime, autobiographie... La question est de savoir dans quelle mesure Jabès peut être compté ici parmi les "romanciers".

Les "personnages" du *Livre des Questions* mettent en abyme la définition générique du "Livre" : "J'ai, entre mes mains, *Le Livre des Questions*. Est-ce un essai? Non, peut-être. - Est-ce un poème aux puits profonds? - Non, peut-être. Est-ce un récit? Peut-être [...] - Livre étranger comme le vocable et comme le juif, inclassable parmi les livres, comment l'appeler? - Peut-être pourrais-tu l'appeler : le Livre". Indéfinissable, le *Livre* relève en définitive davantage du récit que de tout autre genre, peut-être parce que, selon Jabès, il est l'anagramme d' "écrit", sur quoi porte précisément toute sa méditation, qui interroge le "nom" de Dieu, le "vocable", la "lettre". Le

“Livre” ne peut être qu’un récit de cette quête dans laquelle Dieu et le sens se confondent. Mais c’est aussi parce qu’il appelle la récitation orale, que Jabès qualifie son “Livre” de “récit”⁹⁴.

Et il est exact que *Le Livre des Questions*, l’oeuvre majeure de Jabès, née des douleurs de l’exil et de la prise de conscience de la judéité, est structuré comme un récit de fiction. Non point comme un roman dans le sens traditionnel, genre récusé parce qu’il assure le “triomphe de l’écrivain sur le livre”, mais sous la forme plutôt du récit éclaté, discontinu à la manière de Pinget ou de Sarraute, de sorte qu’il n’est pas excessif de l’inclure dans une histoire du roman. C’est ainsi que, sous le tissu des aphorismes et apophtegmes rabiniques court le fil de l’histoire de Sarah et Yukel et d’un “amour détruit par les hommes et par les mots”. Cette “histoire” de Sarah et de Yukel est celle de l’holocauste, vue à travers deux enfants qui s’aiment et périssent en déportation. Certes, le récit est déconstruit, mis en question par l’irruption de dialogues et de commentaires qui suspendent la chronologie et brouillent les références, mais il est à l’image de la mémoire collective qui doit reconstituer son passé et représenter l’irreprésentable. Ce récit brisé est rendu nécessaire par le devoir de se remémorer l’holocauste qui incombe à l’écrivain juif. A cette tâche nouvelle, qui a affaire avec l’indicible, doit correspondre un genre nouveau - celui du “Livre” -, forcément inouï : Jabès introduit un nouveau mode de la fiction narrative, qui n’est ni le roman, ni le conte, ni même la nouvelle.

Pareille forme narrative est profondément ancrée dans la réalité autobiographique; mais celle-ci ne peut se dire que par le détour de la fiction, parce que, selon Jabès, “seule la fiction permet de transcender l’événement brut, de le ressaisir dans ses prolongements les plus intimes”. C’est donc l’autobiographie et l’histoire qui se mêlent à la fiction dans le “récit” jabèsien, dont la portée, au-delà du peuple juif, s’étend à la condition humaine tout entière. Car, comme chez Henein, l’élément personnel et anecdotique est sublimé jusqu’à l’universel : point de couleur locale, d’exotisme lorsque le désert égyptien est évoqué, brièvement et de manière allusive. A ce titre, comme les “poèmes romancés” de Henein, le “récit” du Livre relate une expérience mystique qui est celle de l’écriture, puisque la quête du souvenir de l’holocauste se confond avec celle de la “lettre” et du signifiant : le récit devient alors “spéculaire”, comme récit allégorique de l’écriture elle-même.

Quel avenir pour le roman de langue française ?

Georges Henein (1914-1973), Edmond Jabès (1912-1991), Albert Cossery (né en 1913) et Farjallah Haïk (1906-1979) appartiennent encore à la grande époque de la francophonie. Formés au Caire, à Beyrouth (ou en Europe, dans le cas de Georges Henein) dans les salons de l’aristocratie ou de la grande bourgeoisie francophone, dans les années 30, ils sont entrés en littérature immédiatement après la guerre. Ces auteurs, qui parfois se sont connus et fréquentés, même si leurs voies ont ensuite divergé, appartiennent au même monde, qui allait basculer, pour l’Egypte, non pas tant au moment de la Révolution de 1952 que de l’expédition franco-britannique de Suez de 1956. C’est en effet à cette date que le lien affectif entre l’Egypte et la France, mais aussi l’Europe en général, est rompu et que la langue française marque un certain recul. La littérature égyptienne ne se remettra jamais de ce traumatisme. Car, malgré la reprise de relations diplomatiques, commerciales et culturelles, malgré l’enseignement et la diffusion du français au Caire et à Alexandrie, après l’exil des “européens”, la ville du Caire a été supplantée par celle de Beyrouth, devenue la métropole intellectuelle francophone, du moins jusqu’à la guerre de 1975. S’il reste de nombreux francophones en Egypte, l’extraordinaire vitalité du théâtre, du livre et des revues jusqu’aux années 50 semble s’être en revanche largement perdue. Il est significatif que, à

⁹⁴ C’est également ainsi qu’il intitule un “poème” de 1980, repris dans *Le Seuil, le Sable, Poésies complètes 1943-1988*, Poésie/Gallimard, 1990.

la différence du Liban, qui voit éclater après-guerre le talent de Farjallah Haïk, et aujourd'hui d'Amin Maalouf, l'Égypte ne connaisse aucun écrivain francophone important, une fois passée la génération de Cossery, de Henein et de Jabès. De sorte que la francophonie, certes encore bien vivante dans les années 90 (commerce, diplomatie, droit, etc.), ne compte pour ainsi dire plus de littérature. Bien que le bilinguisme arabe-français soit en recul au Liban, la littérature et l'édition francophones y restent néanmoins dynamiques, s'enrichissant de la vie culturelle arabe, surtout depuis le retour de la paix. Si l'on recense les écrivains liés de près ou de loin à l'Égypte - outre Cossery, dont on réédite les romans, mais qui n'a plus publié depuis *Une ambition dans le désert* (1984), roman qu'on peut juger inférieur à l'ensemble de son oeuvre -, on ne trouve plus que des émigrés de la seconde génération. **Paula Jacques**, qui a obtenu en 1991 le prix Médicis pour *Déborah ou les anges dissipés*, tente de ressusciter le Caire de ses parents, tout comme le journaliste **Robert Solé**, né au Caire de parents syriens (*Le Tarbouche*, 1992), ou encore **Josette Alia**, qui évoque la saga des chrétiens d'Orient (*Quand le soleil était chaud*, 1992). Il est significatif que ces romanciers soient d'abord des journalistes, et qu'ils témoignent tous trois de leur enfance : d'un monde révolu. Reste Andrée Chedid, qui publie régulièrement poésie, théâtre, roman, nouvelles. Mais on a vu que, née en Égypte, aujourd'hui naturalisée française, ses "racines" sont plutôt au Liban et que, de toute manière, elle appartient à un monde en voie de disparition ? On peut donc se demander quelle génération d'écrivains francophones est susceptible d'assurer la relève - hormis quelques auteurs isolés, comme **Fawzia Assad** (*L'Égyptienne*, 1975) qui, à l'instar de la Libanaise **Evelyne Accad** (*L'Excisée*, 1982), poursuit davantage un but idéologique (la dénonciation de l'oppression de la femme, selon une tradition féministe représentée emblématiquement, en arabe, par Nawal El Saadaoui) que littéraire.

Sans doute peut-on imputer cette disparition progressive de la littérature égyptienne en langue française à une arabisation réussie. Le roman égyptien qui suit la génération de Naguib Mahfouz et de Tewfik El Hakim (Sonallah Ibrahim, Youssef Idriss, Ihsan Abd El Qodous, Gamal El Ghitani, Nabil Naoum, etc.), reconnu dans le monde arabe et traduit en Europe, est exclusivement en langue arabe. Preuve a posteriori, si besoin était, que le français n'avait pas empêché à l'arabe de vivre sa vie. Mais on ne peut s'empêcher de regretter le plurilinguisme des années 50⁹⁵ qui, loin d'introduire une concurrence entre les langues, favorisait les échanges : Albert Cossery n'a pas nui à la célébrité de Naguib Mahfouz. Au Liban, en revanche, la relève du roman francophone semble assurée, comme l'atteste la réussite d'Amin Maalouf, mais aussi de **Monique Safa** (*Le violoniste au couvent de la lune*, 1991), de **Gérard Khoury** (*La Maison absente*, 1991), du journaliste **Selim Nassib** (*L'Homme assis*, 1992; *Fou de Beyrouth*, 1992) ou du politologue, spécialiste reconnu du Proche-Orient, **Georges Corm**, qui signe son premier roman, d'inspiration fantastique : *La Mue*, en 1992. Pour la Syrie, que sa situation politique sur la scène mondiale écarte de la francophonie, alors même que le français est encore bien vivant à Damas, Alep et Lattaquié, les récentes publications de **Myriam Antaki** semblent annoncer un certain renouveau de la création francophone. Pour la Palestine, en revanche, hormis quelques publications dispersées - par exemple du pianiste et diplomate **Ibrahim Souss** (*Loin de Jérusalem*, 1987; *Les Roses de l'ombre*, 1989) -, malgré la présence de nombreux intellectuels francophones, la création en langue française demeure un phénomène essentiellement individuel, de sorte qu'il n'est guère possible de parler de littérature francophone palestinienne. On notera toutefois la parution récente, en 1996, de *L'an prochain à Tibériade : lettres d'une jeune Palestinienne du Liban à un ami français*, de R.Salah, qui, sans appartenir au roman, suggère peut-être la possibilité d'une littérature palestinienne d'expression française.

⁹⁵ La plupart des écrivains contemporains, issus de milieux arabophones, ne pratiquent guère les langues étrangères - et en tout cas, exceptionnellement le français - à l'exception de Gamal El Ghitani, qui apprend le français. C'est toute la différence avec la génération de Taha Hussein, bien évidemment, mais aussi de Tewfik El Hakim et, plus récemment, du romancier alexandrin Edouard El Kharrat qui, connaissant parfaitement le français, peuvent contrôler les traductions de leurs livres.

Dominique Combe,
Professeur à l'Université de Fribourg (Suisse)

Maghreb

Le roman maghrébin

Contrairement à celle de Belgique, de Suisse ou du Québec, par exemple, la littérature maghrébine de langue française est un phénomène relativement récent, puisqu'on n'en a pris conscience qu'après 1950 en Algérie et au Maroc, et que jusqu'aux années 70 la Tunisie, mis à part Albert Memmi, n'avait que peu de romanciers francophones. De plus cette écriture est ici liée aux soubresauts politiques, non seulement par ses thèmes, mais par son existence même, et particulièrement le choix de langue et de genre qu'elle implique. Pourtant on aurait tort de ne lire ces romans qu'à l'aune de l'histoire de la décolonisation dont ils sont certes inséparables : ce serait méconnaître le profond renouvellement formel que l'ambiguïté même de ses conditions d'émergence a permis à cette littérature d'apporter à l'histoire de la littérature mondiale.

Quelle origine ? Quelle langue ?

La question de l'origine est sans nul doute une des raisons de la passion qui anime au Maghreb tout débat sur la littérature nationale de langue française. Car cette question soulève celle de la légitimité, tant sur le plan de la langue que sur celui des contenus politiques et identitaires.

La langue française est ici d'abord, quelle que soit l'utilisation subversive qui en a été faite le plus souvent, la langue du colon, et en tant que telle l'instrument d'une profonde blessure identitaire autant que politique. Le choix de cette langue est parfois vécu comme celui de la capitulation, et il est à l'origine celui des pères défailants dans leur rôle de garants de la Loi que représente la langue. On trouve une belle illustration de cette capitulation, vécue comme une faillite du père entraînant le sacrifice de la mère, à la fin du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine (1966), où le père du futur écrivain, pourtant fin lettré en arabe, décide :

de me fourrer sans plus tarder dans la "gueule du loup", c'est-à-dire l'école française. [...] Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés ! (p. 180-182).

Ainsi l'écriture de langue française dans un pays colonisé ou ex-colonisé par la France procède-t-elle d'emblée d'une rupture généalogique. L'écriture se développe dans la blessure de l'être. Et cette écriture sera souvent une écriture tourmentée, détruisant sans fin ses modèles pour mieux les réinventer, dans une sorte de roman familial où la haine de la langue est aussi désir et séduction de cette même langue : « Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel, ô faiseur de signes hagards », dit aussi le Marocain Abdelkebir Khatibi dans *La Mémoire tatouée* (1971, p. 188).

Il faut peut-être préciser que si la langue française est ici la langue du colon, l'arabe littéraire n'est pour certains écrivains comme Nabile Farès que la séquelle d'un rapt plus ancien, celui de Kahéna l'ancienne reine berbère d'une civilisation orale et hédoniste séduite par Qoceïla l'homme du Livre. Les expériences de création romanesque en arabe parlé sont peu nombreuses en Algérie, contrairement à ce que firent en Tunisie certains écrivains comme Bechir Khraïef insérant au moins des dialogues en arabe parlé maghrébin dans des romans en arabe littéraire. L'arabe littéraire n'est certes pas que la

langue du Coran. Il a permis le développement en Tunisie, et à un moindre degré au Maroc, d'une littérature importante même si le roman n'en est pas le genre dominant. Mais en Algérie le retard de pratique littéraire de l'arabe est encore important, ce qui peut également y expliquer en partie la violence du débat linguistique, lequel est beaucoup plus serein en Tunisie. D'ailleurs la reconnaissance littéraire des romans de langue arabe se fait elle aussi ailleurs : non plus à Paris, mais au Caire, à Damas ou à Bagdad, et peut-être un peu tout de même à Tunis.

Les Tunisiens en effet disposent d'une littérature de langue arabe que les Algériens et, à un moindre degré, les Marocains, leur envient, et avec laquelle tous les efforts de l'arabisation n'ont pas encore permis aux premiers de rivaliser. D'ailleurs en Algérie les noms emblématiques d'une production littéraire de langue arabe sont curieusement liés à des périodes de mutation, de rapt historique : c'est Ibn Khaldoun, historien et sociologue de la Conquête arabe, et l'émir Abdelkader, connu surtout pour sa résistance à la colonisation française. De façon comparable d'ailleurs, plus près de nous, les noms des deux écrivains contemporains algériens de langue arabe les plus connus, Abdelhamid Benhedouga et Tahar Ouettar, sont inséparables également de ce qui voulut un temps être une des mutations les plus importantes de l'Algérie socialiste : la Révolution agraire. L'écriture ici est encore une fois violence, ne serait-ce que parce que la langue dont elle se réclame n'est pas exactement celle qu'on parle dans la quotidienneté : elle est au contraire projection volontariste, souvent étatique, d'une Unité arabe d'autant plus réaffirmée que la réalité quotidienne sans fin la dément tout en la proclamant.

Une insertion politique complexe

L'écrivain est investi au Maghreb, comme dans la plupart des aires culturelles dites « francophones », d'une fonction politique bien plus importante que celle qu'il connaît en Europe. Et ce, à deux niveaux : du fait de la langue qu'il utilise et du fait de sa maîtrise des codes littéraires internationaux, il est une sorte de relais. En Algérie les écrivains ont joué un rôle important de témoins face à l'opinion étrangère, lors de la guerre d'indépendance. Et il n'était guère besoin pour ceci de développer des plaidoyers nationalistes : la qualité de leur œuvre était souvent plus efficace, quel qu'en soit l'objet. Au Maroc l'emprisonnement d'Abdellatif Laâbi a mobilisé des solidarités intellectuelles dans tous les pays démocratiques, et permis une pression internationale pour le respect des droits de l'homme. Mais cette langue tout comme le genre romanesque, genre importé également, vont mettre l'écrivain francophone en situation d'avoir à exprimer ce qu'il est impossible de dire lorsqu'on est à l'intérieur du cercle de l'identique, et dont l'urgence se fait néanmoins sentir dans la contradiction entre modèles culturels qui déchire ces pays en ce moment. Les années 70 en particulier seront dans les trois pays du Maghreb celles d'un certain malentendu entre les exigences de création d'écrivains qui commencent à être reconnus comme tels, et l'attente essentiellement politique de leurs deux publics.

Les jeunes lecteurs maghrébins attendent de leurs écrivains consacrés une expression de leur mal-être quotidien. Les lecteurs français quant à eux, s'ils gardent une attente essentiellement documentaire, commencent pour certains à s'apercevoir eux aussi des désillusions de la décolonisation, et soutiennent volontiers des œuvres de contestation violente. Dans les deux cas la dimension proprement littéraire des textes est occultée, et les meilleurs écrivains, comme Mohammed Dib dans ses derniers romans, ne sont pas reconnus à leur juste valeur. Le prix Goncourt de Tahar Ben Jelloun lui-même n'a pas été attribué au meilleur de ses romans, même si *La Nuit sacrée* est un texte important.

Si l'écrivain tient au Maghreb une place plus importante qu'en Europe, il vit donc en partie sous le règne du malentendu, ses plus grands admirateurs n'étant pas nécessairement ceux qui perçoivent la dimension essentielle de ses textes. Mais ce malentendu est sans doute commun à la plupart des littératures qu'on a pu qualifier d'« émergentes », en ce qu'elles surgissent d'espaces culturels non reconnus comme « littéraires » jusque là, et ce en général à la faveur d'une actualité politique. L'émergence du roman maghrébin de langue française dans les années cinquante est due en grande partie à l'attention prêtée soudain au Maghreb par une opinion publique internationale attentive aux débuts de la décolonisation. Sa prolifération définitive dans les années soixante-dix peut être attribuée

en partie à la désillusion entraînée des deux côtés de la Méditerranée par les nouveaux Etats indépendants, particulièrement à partir de 1965, année du coup d'Etat militaire du colonel Boumédiène en Algérie, mais aussi de la répression des émeutes de Casablanca et de l'enlèvement en France du leader de l'opposition Mehdi Ben Barka pour ce qui est du Maroc. L'opinion publique demande alors, avant même le témoignage politique, des documents pour comprendre ces nouvelles sociétés autrement qu'à travers un exotisme convenu.

Ambiguïtés du genre romanesque

Faire connaître sa société à un public européen suppose tout naturellement la description à laquelle nous a habitué le roman réaliste, et dont Emmanuel Roblès entre autres fournit dans ses récits des modèles ensoleillés qu'on retrouvera dans certaines nouvelles de Dib par exemple. Car le roman est également le genre littéraire le plus prisé par les lecteurs européens de littérature, et il est de plus le genre qui consacre un écrivain, ou une littérature lorsqu'un effet de masse, comme ici, commence à se faire jour. Et par ailleurs le réalisme romanesque est aussi un des modes d'expression privilégiés, depuis le XIX^e siècle, de l'engagement en littérature.

On ne se pose donc pas alors la question que des critiques se poseront bien plus tard, de l'inscription de ce genre dans une tradition littéraire proprement maghrébine. Or le roman n'a aucune histoire avant le XX^e siècle, non seulement au Maghreb musulman, mais encore dans la littérature arabe elle-même. Les premiers romans arabes paraissent en Egypte à partir de 1920, dans des milieux littéraires très occidentalisés et « modernistes ». Et c'est bien ce qui se passe en Algérie dans les années 1950, par exemple pour Mouloud Feraoun chez qui l'idée de progrès lié au développement de l'école, de type français, est fondamentale. L'école tient d'ailleurs dans tous ces récits une place très importante, qu'on retrouve dans toutes les littératures émergentes.

D'un point de vue littéraire, le choix du genre romanesque, destiné au départ à une lecture en « métropole », peut donc être considéré comme une aliénation au moins aussi grande que celle du choix de la langue française. Aucun des repères implicites du genre n'est en effet familier ici. Aussi ne sera-t-on pas étonné par exemple qu'avant même de publier *La grande Maison*, son premier roman, en 1952, Mohammed Dib ait publié dans *Forge, Alger républicain* ou *Liberté* des articles sur les romanciers américains ou soviétiques, avec une orientation progressiste marquée. Le choix du genre romanesque est un choix progressiste, mais paradoxalement ce progressisme est aussi dépersonnalisant, car ses implicites ont été définis ailleurs.

On peut en dire autant du réalisme descriptif, élément essentiel du progressisme lié à l'histoire du genre romanesque. Le village sur lequel s'ouvre *Le Fils du pauvre* est décrit du point de vue du touriste étranger, tout comme Verrières dans *Le Rouge et le Noir* l'est du point de vue du parisien : l'un et l'autre sont supposés découvrir ces sites exotiques depuis LA Civilisation qu'ils représentent, et dont les normes deviendront ainsi dominantes. Mais si cette instauration d'un pouvoir dans la description peut paraître un élément anecdotique de la conception du Monde de Stendhal en ce qui concerne *Le Rouge et le Noir*, elle double dans les romans de colonisés la relation de pouvoir sur laquelle repose le fonctionnement colonial.

Le débat sur la langue et la signification politique de son utilisation a longtemps occulté et occulte encore bien souvent celui, bien plus significatif en littérature, du genre littéraire dominant ici (même si les plaquettes de poésie sont peut-être légèrement plus nombreuses : l'important ici est l'impact du genre au niveau de la réception d'une littérature) : le roman. On a vu au chapitre précédent que le roman occupait au Machrek, et particulièrement au Liban, une place nettement moins importante. Mais dans les autres genres littéraires le problème de la dépendance par rapport aux modèles littéraires occidentaux se pose aussi davantage au Maghreb qu'au Liban, où la question de la langue française est peut-être également moins politisée.

En fait les deux questions sont liées, et il est significatif que le groupe d'écrivains contestataires regroupés au Maroc autour d'Abdellatif Laâbi et de sa revue *Souffles* ait développé son action en même temps sur l'un et sur l'autre : ce groupe considérait la langue française et le genre romanesque à la fois, comme un héritage impérialiste, certes, mais indispensable pour combattre cet impérialisme sur

son terrain. La langue française comme le roman permettent en effet de bénéficier, grâce aux circuits d'édition parisiens, d'une audience qu'on n'aurait jamais trouvée autrement. Comme le montre Marc Gontard, ces écrivains vont développer une « violence du texte » dans leur écriture, plus subversive que ne le serait une dénonciation purement dénotative, dans un style plus traditionnel. En même temps qu'ils tenteront, comme Mohammed Khaïr-Eddine, de dynamiser la langue française de l'intérieur, de façon à ce que le lecteur français se sente étranger dans sa propre langue, ils procéderont de même avec les genres littéraires hérités, dont la déconstruction est certainement plus importante au Maghreb que dans aucune autre des littératures francophones. Les écritures des marocains Khaïr-Eddine, Khatibi, ou du tunisien Meddeb, pétries d'une culture qu'elles retravaillent pour nous la rendre « étrange » plutôt qu'étrangère, déconcertent fortement une lecture « sage ».

Moins théorisée, cette déconstruction du roman était déjà dix ans plus tôt en Algérie la caractéristique principale de l'un des textes les plus importants des littératures francophones : *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine. Et elle sera reprise sous des formes différentes par la plupart des romans maghrébins les plus significatifs. On peut dès lors se demander si cette violence formelle, avant même d'être théorisée par le groupe de *Souffles*, n'était pas inscrite dans les conditions mêmes de surgissement de cette littérature, et particulièrement dans ce rapt culturel déjà évoqué. La domination coloniale d'abord, et plus encore ensuite la dépendance post-coloniale ont engendré une relation inextricable de désir et de meurtre qui sollicite peut-être dans l'écriture son implicite le plus tragique.

Violentant, ainsi, les formes littéraires héritées par lesquelles passe nécessairement sa lisibilité, le roman maghrébin n'est pas le plus souvent d'une lecture de tout repos, même si certaines de ses réalisations sont d'écriture tout à fait traditionnelle (et reposante de ce fait, diront certains lecteurs...). Mais cette relative difficulté de lecture de beaucoup de ses textes, si elle s'est souvent présentée elle-même comme subversive, ce qu'elle est sans aucun doute, est peut-être aussi une réponse, consciente ou non, au paternalisme de bien des lecteurs. La communication avec certains publics s'installe ainsi dans un malentendu entretenu par la complémentarité entre lecture exotique et lecture militante, qui l'une et l'autre passent à côté de l'activité majeure de l'écrivain : la littérature.

Le roman algérien

Le roman algérien est jusqu'à ces dernières années le plus important, du moins en volume, dans la production littéraire maghrébine de langue française. Autant dire d'emblée que son histoire est indissociable de celle, fort complexe et contradictoire, et toujours passionnelle, des relations entre l'Algérie et la France. L'Algérie n'a-t-elle pas été, des trois pays du Maghreb, celui dont la colonisation fut la plus profonde ? Car l'Algérie fut la première conquise (en 1830), et si la Tunisie et le Maroc ont été des protectorats (respectivement en 1881 et 1912) gardant au moins des apparences de pouvoir national, l'Algérie fut un temps administrée comme un ensemble de trois départements français.

Plus donc que ses deux voisines, la littérature algérienne sera nécessairement lue, des deux côtés de la Méditerranée, à l'aune de cette guerre dont les séquelles subsistent d'autant plus dans les mémoires collectives des deux pays concernés que de part et d'autre son histoire reste problématique, conflictuelle, douloureuse.

Elle est également précédée, dans l'Algérie coloniale, par une littérature prestigieuse des français d'Algérie, dont Albert Camus ou Emmanuel Roblès, ou encore Jean Pélégri sont quelques noms parmi les plus connus. Ceci la fait arriver dans une mémoire littéraire déjà bien habitée, dont on verra qu'elle a joué un rôle non négligeable dans son développement, mais de la présence de laquelle elle aura peut-être parfois du mal à se libérer.

Sa réception passe peut-être aussi, en France, par le prisme de l'immigration d'origine maghrébine et de son actualité dans le débat politique de ces dernières années. Ou encore plus récemment par les échos tragiques de l'actualité algérienne et de son cortège sanglant.

Autant d'éléments qui font que l'émergence de cette littérature n'est pas un phénomène simple, et que plus qu'une autre peut-être cette littérature est née dans le malentendu. Mais ce malentendu, s'il soulève souvent des débats qui dans leur passion oublient vite qu'il s'agit de littérature, est peut-être aussi une force pour une écriture qui du fait de ce malentendu même se retrouve toujours à la frontière du dicible et de l'indicible, au carrefour de la gratuité et de la véhémence, à la rencontre des cultures dans l'inadéquation de la plupart de leurs étiquettes identitaires, qui vont l'amener à créer parfois bien plus que de la littérature : l'être même. La littérature algérienne est inséparable d'un besoin collectif, et comme l'ont souligné plusieurs de ses écrivains, ils se sentent en permanence interpellés.

Quelles origines ?

L'expression littéraire de langue française reste prédominante en Algérie, même si la pratique du français semble baisser. Les premiers romans algériens sont à chercher dans les années trente, même si on date en général les débuts de la littérature algérienne proprement dite des années cinquante, c'est-à-dire de celles du début de la guerre d'Algérie, commencée

le 1^o novembre 1954. Or 1930 n'est pas non plus une date anodine dans l'histoire algérienne : elle est celle de la célébration triomphante du centenaire de la Conquête.

Les premiers romans d'auteurs musulmans en Algérie datent en effet de cette période où la colonisation semble ne plus devoir être remise en question. Il s'agit surtout de *Ahmed Ben Mostapha, gommier* (1920), de Mohammed Ben Cherif, de *Zohra, la femme du mineur*, de Abdelkader Hadj-Hamou (1925), de *Mamoun, l'ébauche d'un idéal* (1928) et *El Eudj, captif des Barbaresques* (1929), de Chukri Khodja, et de *Myriem dans les palmes* (1936), de Mohammed Ould Cheikh. Ces romans sont cependant en petit nombre, et sont écrits le plus souvent par des fonctionnaires « indigènes » de l'administration coloniale. Les critiques algériens qui les ont décrits depuis les considèrent souvent comme une sorte de sous-ensemble dans la littérature coloniale de l'Algérie de l'époque. Cette dernière, sous le nom d'Algérianisme, se considérait d'ailleurs comme algérienne. On peut en citer pour mémoire les romanciers lauréats du Grand Prix littéraire de l'Algérie, entre 1921 et 1938 : Ferdinand Duchêne, Maximilienne Heller, Louis Lecoq, Gabriel Audisio, Charles Courtin, Robert Randau, Jeanne Faure-Sardet, Lucienne Favre, A. Tony-Zannet, Magali-Boisnard et Paul Achard. L'Algérianisme dont le théoricien le plus connu était Robert Randau insistait alors sur la méditerranéité d'une identité algérienne de souche essentiellement latine, dans laquelle la dimension nord-africaine était surtout une manière de s'affirmer en opposition à la « Métropole », sans pour autant accepter la dimension arabo-musulmane de cette Afrique du Nord. Aussi l'itinéraire des héros de ces premiers romanciers musulmans est-il souvent celui d'une assimilation à la culture des colons, comme le montre le titre même du plus ancien des textes qu'on vient de citer. D'autres titres fleurent bon un exotisme de bon aloi qu'on trouve aussi chez les romanciers coloniaux de la même époque.

La présente étude portera sur les écrivains proprement algériens d'expression française, au sens où l'on entend « algérien » depuis que ce pays a conquis son indépendance. Mais il convenait de signaler ces précurseurs, et surtout que le mot « algérien » n'a pas eu toujours l'acception devenue évidente depuis.

Il convient aussi de signaler une autre filiation, plus pertinente celle-ci : non plus celle des Algérianistes au paternalisme un peu encombrant malgré la qualité de certaines oeuvres, mais celle de ce qu'on a appelé « L'Ecole d'Alger ». Il s'agit d'un groupe d'écrivains parmi lesquels on retrouve Gabriel Audisio, mieux entouré ici que dans la mouvance de Robert Randau ou de Louis Bertrand. Mais dont les noms les plus connus sont sans conteste ceux d'Albert Camus, d'Emmanuel Roblès et de Jean Pèlegri, et dont le principal éditeur fut Charlot. L'Ecole d'Alger se démarqua, de 1935 à 1955 environ, du mythe d'une Méditerranée latine développé par Louis Bertrand puis les "Algérianistes", pour mettre en avant au contraire une Méditerranée plus complexe et ambiguë du métissage : celle d'Ulysse pour Audisio, celle plus inquiétante déjà de Jugurtha chez Jean Amrouche. Ce mouvement se développa particulièrement lorsqu'Alger fut devenue la capitale littéraire de la France libre après la défaite de 1940. Il offrit aussi une tribune aux premiers écrivains algériens proprement dits, enfin reconnus comme tels, particulièrement grâce aux efforts d'Emmanuel Roblès, qui dirigea dans les années 1950 la célèbre collection « Méditerranée » des éditions du Seuil.

La question du corpus et celle de la filiation se rejoignent ici, car les origines sont bien d'abord l'espace de la confusion, que les raccourcis de lecture idéologique successifs n'ont pas contribué à éclaircir, y introduisant au contraire foule de malentendus supplémentaires. Il est impossible d'affirmer de manière péremptoire, comme l'ont fait bien des intellectuels algériens, que Camus n'est pas algérien. Mais en même temps ses origines familiales sont ailleurs, tout comme l'est encore plus son espace de reconnaissance littéraire. C'est peut-être

bien parce que Camus ne peut pas être exclu de la définition littéraire de l'Algérie que la lecture algérienne de son œuvre reste encore de nos jours aussi biaisée.

On date parfois d'une interview de Mohammed Dib dans *Les Nouvelles littéraires* en 1953 le début d'une perception en tant que telle d'une littérature algérienne naissante de souche arabo-musulmane auprès des lecteurs. L'essentiel est ici de souligner que ce qu'on a appelé « L'Ecole d'Alger » a fourni aux premiers romanciers algériens arabo-musulmans ou kabyles des lieux de publication et une première reconnaissance littéraire. Mais aussi une sorte d'antériorité non antinomique d'expression littéraire de l'espace culturel dont les uns et les autres se réclamaient.

Car les premiers écrivains algériens, Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri et d'autres, comme Malek Ouary par exemple, et un peu plus tard Kateb Yacine, se réclamaient certes d'un espace à la définition bien problématique. Mais cet espace était « inauguré » en littérature par d'illustres prédécesseurs, vis-à-vis desquels ils ne manifestèrent pas une opposition « frontale », et avec les œuvres desquels ils purent établir d'emblée ce dialogue intertextuel sur lequel pour bien des théoriciens se fonde une part essentielle de ce qui fait qu'un texte est « littéraire ». Ceci n'est sans doute pas étranger au fait que malgré la timidité apparente de premiers romans comme *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun (1950), la qualité littéraire ait été d'emblée au rendez-vous, ce qui fut moins le cas par exemple dans les textes de cette « 2^e génération » de l'Immigration d'origine maghrébine qui se développe en France depuis les années 1980.

Décrire

Les références littéraires qu'on peut lire à l'intérieur de ces premiers romans algériens sont diverses, mais signalent déjà quel est l'interlocuteur implicite de ces textes. Lorsque dans *Le Fils du Pauvre* (1950), considéré par certains critiques comme le premier roman, autobiographique, représentatif de cette nouvelle génération d'écrivains algériens, Mouloud Feraoun veut parler d'un fanfaron ou d'une querelle comique entre ses oncles, il fait référence à *Tartarin de Tarascon* ou aux *Fourberies de Scapin*, alors que les modèles pour les personnages qu'il fait vivre sont légion dans la tradition orale kabyle à laquelle il a lui-même consacré un autre livre par la suite. Les premiers romans algériens s'adressent de toute évidence à des lecteurs dont les références culturelles et littéraires sont celles des « Humanités » françaises.

Mais pouvait-il en être autrement ? On a déjà vu que ces premiers écrivains avaient été révélés par leurs confrères français de « L'Ecole d'Alger », particulièrement Emmanuel Roblès, qui les introduisit aux Editions du Seuil, lesquelles restèrent longtemps ensuite la maison d'édition privilégiée de la plupart des écrivains maghrébins. Ces premiers romans, comme l'a montré Abdelkébir Khatibi dans la première thèse sur *Le Roman maghrébin*, publiée en 1968, répondaient d'abord à l'attente d'un public français spécifique : celui d'une petite minorité engagée en-dehors des deux grands partis de gauche, dans la mise en question du système colonial puis le refus de la Guerre d'Algérie. Devant le discours colonial dominant dans les années cinquante, y-compris dans les partis de gauche, cette minorité d'intellectuels rassemblés autour de la revue *Esprit*, de l'hebdomadaire *Témoignage chrétien* et de ces mêmes éditions du Seuil avait besoin de prouver qu'il existait bien une culture algérienne, et que la colonisation n'avait pas été la première à apporter la « civilisation » en Afrique. Et au-delà de ces groupes militants, un public commençait à s'intéresser aux « colonies » pour les découvrir autrement que par les discours officiels, convenus, « de l'intérieur » en quelque sorte. Public manifestant, donc, une curiosité de sympathie et

recherchant d'abord une description des sociétés colonisées plus vivante, plus chaleureuse que celle des érudits, et si possible également « authentique ». L'écrivain issu de ces sociétés avait donc un rôle tout trouvé : celui du témoin, dont l'origine comme la dimension semi-autobiographique de son récit garantiraient l'authenticité de la parole.

A y regarder d'un peu plus près cependant on s'aperçoit vite que cette description « réaliste » n'est peut-être pas véritablement celle à quoi cette analyse nous faisait nous attendre. Tout d'abord les sociétés traditionnelles kabyles décrites, tant par Mouloud Feraoun que par Mouloud Mammeri, sont loin d'être figées à la manière de descriptions exotiques. Elles sont vues de l'intérieur, mais avec un regard nourri aux exigences humanistes de l'Occident. Et dès lors ce regard est aussi fissuré que la société en tragique décomposition sur laquelle il se pose. Car sur ces sociétés traditionnelles dont la perception du temps était fondamentalement différente de celle dans laquelle vit l'Occident depuis le début de l'ère industrielle, toute intrusion d'un regard extérieur ne peut qu'apporter cette fissure que la modernité, ensuite, élargira inexorablement.

Dans les deux romans majeurs de Feraoun, *La Terre et le Sang* (1953) et *Les Chemins qui montent* (1957), le héros (Amer le père dans le premier, Amer le fils dans le second), a vécu en Métropole, en émigration, et son retour ne pourra que perturber la vie du village, principalement par le biais d'une aventure amoureuse illicite, qui finira tragiquement. Les deux héros meurent : celui de *La Terre et le sang* d'un inexplicable « accident » qui ressemble à s'y méprendre à celui dont il avait été l'outil involontaire au fond d'une mine du Nord de la France, celui des *Chemins qui montent* à la suite d'un malentendu et d'un aveuglement d'où la tragédie grecque n'est pas loin, abandonnant Dehbia qui de toute façon était condamnée d'avance car orpheline elle avait été élevée chrétienne par les Soeurs blanches : c'est lorsque les héros de Feraoun, instruits par l'humanisme occidental, veulent le plus rompre avec le poids de la tradition, qu'ils s'enferment eux-mêmes dans le piège de sa fatalité. En ce sens la mort de Feraoun est elle-même significative du tragique inhérent à la rencontre de deux cultures à laquelle il travaillait avec une admirable foi humaniste, puisqu'elle eut lieu à une réunion d'enseignants des deux communautés, trois français y ayant d'ailleurs trouvé la mort en même temps que les trois algériens dont Feraoun faisait partie.

Ce même tragique se trouve dans *La Colline oubliée* (1952) de Mouloud Mammeri, où les héros « évolués », désireux de libérer le village du poids de la tradition séculaire n'en échouent pas moins dans leurs projets et entraînent à leur suite la décomposition de leur société sans rien gagner en échange. Epris d'Aazi, « la fiancée de la nuit » sans arriver à s'opposer aux traditions qui l'éloigneront de lui parce qu'elle est stérile, Mokrane y découvre que toute tentative d'harmoniser ses deux univers est impossible. La seule harmonie possible est la mort, mélodieuse et éblouie, dans la neige du col de Tizi N'Kouilal. Mort-retrouvailles d'un personnage séparé à la fois du monde nouveau, dont il vient d'abandonner la camionnette, et du monde ancien que les valeurs qu'il porte en lui l'empêchent désormais de rejoindre.

Loin d'être la description statique rassurante, que certains voulurent classer comme « régionaliste », ou que d'autres, plus sérieux, appelèrent « ethnographique », les premiers romans algériens reconnus comme tels, s'ils nous brossent incontestablement l'image d'une société traditionnelle fort différente de l'univers de la plupart de leurs lecteurs, n'en restent pas là. On trouvera plutôt une telle description chez des écrivains « algérienistes » comme Albert Truphémus (*L'Hôtel du Sersou, roman du Sud algérien*, 1930, *Ferhat, instituteur indigène*, 1935) vingt ans plus tôt : depuis, la situation politique a changé, et les romans de Feraoun, de Mammeri, de Malek Ouary (*Le Grain dans la meule*, 1956), ou de manière différente la trilogie « Algérie » de Mohammed Dib sont plutôt ceux de la tension tragique

entre deux mondes. Même si la colonisation n'en est pas l'objet central, c'est bien de la dislocation de la société colonisée qu'il s'agit. Ce très beau passage de *La Colline oubliée* (p. 42-44) où la mélodie funèbre des mères blessées par le départ de leurs fils pour la guerre de 1939-45 court de colline en colline dans cette nuit de la fin d'un monde est peut-être une des marques les plus mélodieuses de cette blessure.

La réception critique contradictoire de ce roman dans la presse française et dans la presse nationaliste algérienne de l'époque illustre sur un autre plan l'inscription de ces premiers romans dans le malentendu inévitable pour toute littérature émergente, surtout dans le contexte politique tendu qui commençait alors à s'installer. Si la presse française s'empressa de parler de « roman de l'âme berbère » et si *L'Echo d'Alger* attribua même au romancier le Prix des Quatre Jurys auquel il n'avait pas fait acte de candidature et à la remise duquel il n'alla pas, des nationalistes algériens répondirent dans *Le Jeune Musulman* en parlant de « La Colline du reniement » ou de « consciences anachroniques ». Dans les deux cas l'essentiel de ce qu'on vient de dire de ce roman est manqué, et particulièrement son intérêt littéraire, reposant en partie sur la dimension tragique de ce roman, comme de *La Terre et le Sang* de Feraoun.

L'annonce idéologique est plus évidente dans les trois romans de la trilogie « Algérie » qui fit connaître Mohammed Dib à la même époque. Le symbolisme de *L'Incendie*, qui donne son titre au deuxième, paru en 1954 l'année même du déclenchement de la lutte armée, comble davantage une attente idéologique, même si avant l'annonce voilée de la guerre qui va embraser le pays il s'agit ici d'abord de l'incendie bien réel des masures des paysans de Bni Boublen engagés dans une des premières grèves de l'histoire de l'Algérie. Est idéologique également, en rapport avec l'engagement communiste de l'auteur à cette époque, la peinture de la misère des petites gens à la ville dans le premier de ces trois romans, *La Grande Maison* (1952). Ou celle de l'exploitation du travail dans une petite entreprise dans *Le Métier à tisser* (1957). De plus ces trois romans sont construits autour de la découverte progressive des injustices du monde qui l'entoure par un enfant, Omar, à la ville d'abord, puis à la campagne et enfin dans le travail salarié. Schéma bien didactique en apparence, conforme à l'engagement de l'auteur à cette époque. Il est vrai aussi que ce schéma se prête à la description, même si celle-ci est au service d'une thèse.

Pourtant malgré l'utilisation qui en a été faite, par exemple dans les manuels scolaires algériens, ces romans ne sombrent jamais dans le « réalisme socialiste » et la glorification du héros. Les personnages de Dib sont plutôt des « hommes sans qualités », qui n'incarnent pas une idée, mais assistent à son lent cheminement en eux, alors qu'a-priori ils n'étaient guère préparés à l'accueillir. Ce qui intéresse Dib dans son propre engagement à l'époque est déjà la question des pouvoirs du langage : celle, ici, de l'adéquation entre un discours révolutionnaire et le mode de fonctionnement des petites gens qu'il est censé servir. Quel que puisse être le bien-fondé de l'idéologie, le vécu quotidien des paysans lui échappe, de même que lui échappe la découverte de leur corps et de leur sexualité par Omar adolescent et sa cousine dans *L'Incendie*. L'image rayonnante de lendemains glorieux sur laquelle se terminerait un roman « réaliste-socialiste » est ici remplacée par celle, bien plus poétique, de la masturbation de la jeune fille : la sexualité n'est-elle pas le lieu où achoppent les idéologies les mieux intentionnées ? Certes le tragique qu'on trouvait chez Feraoun et Mammeri est absent chez Dib. Mais la description y est plus perverse, puisque tout en répondant à son programme idéologique, l'écriture de Dib le distancie. Plus : la description y affiche en quelque sorte sa convention, montrant ainsi implicitement l'impossibilité du réalisme. Ce qui fait que plutôt que dans l'explicite de son discours, l'efficacité politique de *L'Incendie* est peut-être à chercher dans ce qu'on pourrait appeler la « tension didactique » de ce texte, à partir d'une

sorte d'insatisfaction voulue du lecteur que la convention affichée de l'écriture amènera à effectuer en partie lui-même l'analyse politique de la situation narrée.

Une lecture actuelle de ces premiers romans algériens amène donc à remettre en question l'analyse de contenu d'une part, ou de stricte inscription idéologique d'autre part, qui en a été faite le plus souvent jusqu'ici, pour inviter à chercher le véritable fonctionnement de ces textes dans leur écriture, et sa relation intertextuelle à tous les discours qui l'entourent.

Nedjma

C'est en ce sens que *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine a pu apparaître comme le véritable texte fondateur par le renversement qu'il opère de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui lui préexistaient. Cette dimension fondatrice lui vient en partie de ce qu'il a permis le développement dans le champ littéraire algérien d'un faisceau de références à des textes issus d'Algérie même, plus qu'à des oeuvres plus familières à la culture humaniste du lecteur français. L'une des meilleures critiques de cette littérature, Naget Khadda, a pu ainsi montrer par exemple dans *Nedjma* un retournement, à travers la dynamique récurrente de la violence, de celle de *L'Etranger* de Camus. On est allé depuis plus loin en montrant que ce roman est en grande partie retournement des polarités mêmes de la description réaliste attendue par le lecteur européen. L'objet décrit comme exotique, dans les rares passages qui sans être vraiment des descriptions s'en rapprochent quelque peu à travers la narration, n'est plus le musulman, saisi dans sa différence avec l'europpéen, comme chez Pierre Loti ou chez les « Algérienistes » parfois, mais bien la Société « Pied-Noire », par exemple lors de ce mariage burlesque de M. Ricard, ou son espace, comme lors de l'arrivée du train de Lakhdar à Bône.

Mais de plus cette révolution introduite par Kateb dans le champ littéraire algérien a fait de son oeuvre une des références intertextuelles privilégiées par les écrivains maghrébins qui l'ont suivi, comme Rachid Boudjedra par exemple, dont on reparlera : ces références à une oeuvre algérienne désormais incontournable créent et développent ainsi ce champ littéraire nouveau. La dynamique de production des textes, tout en restant ouverte à des lectures multiples, perd ainsi en partie sa dépendance.

La description est en fait quasiment absente, dans *Nedjma*, qui se caractérise surtout par un foisonnement d'actions diverses, aux récits souvent enchâssés les uns dans les autres à la manière des poupées russes : ainsi dans la 3^e partie Mourad raconte que Rachid lui racontait que Si Mokhtar lui racontait, et ainsi de suite. Emboîtement, mise en abyme qu'on pourrait comparer aussi à celle qu'on trouve fréquemment dans la tradition orale arabe ou persane, dont un exemple très connu est celui des *1001 Nuits*. Certes, de tels emboîtements existent dans le roman européen, mais leur récurrence, ici, va attirer l'attention du lecteur, non tant sur ce qui est raconté que sur le fait même de raconter.

La maîtrise de son identité passe en effet par la capacité de se raconter soi-même, alors qu'une littérature dépendante comme une Histoire dominée se font dans les mots de l'autre et surtout dans ses normes de lisibilité. Aussi lorsque dans la 3^e partie l'histoire de Rachid a progressivement pris corps à travers sa narration au 2^e degré par Mourad, la substitution de narrateur peut-elle soudain avoir lieu, et Rachid peut-il reprendre lui-même à la 1^{re} personne sa propre histoire, commencée à la 3^e personne par Mourad : contrairement à une causalité positiviste pour laquelle il faut nécessairement un narrateur pour qu'il y ait une histoire, c'est ici l'histoire de Rachid qui, par le seul fait d'exister, a en quelque sorte généré son narrateur. Inversement, si certains critiques ont pu voir dans le personnage de Nedjma une personnification de la nation à venir, et cette lecture est certes possible si on ne s'y limite pas,

le fait que seule des cinq personnages principaux du roman *Nedjma* ne soit jamais narratrice de son histoire, mais au contraire toujours racontée par les autres, peut avoir une signification politique : cette « nation à venir » ne maîtrise pas encore son histoire, et *Nedjma* comme le discours qui donnerait un sens politique à ce roman en sont une sorte de centre absent, vide.

Roman de la génération écrasée par la répression sanglante de la manifestation du 8 mai 1945 dans l'Est algérien, à laquelle Kateb lycéen avait participé et à la suite de laquelle il connut la prison, *Nedjma* n'a rien en effet du roman à thèse, et encore moins du « réalisme socialiste » que prônaient pourtant certains des amis communistes de l'écrivain. Les discours qui permettraient pour certains de s'opposer au discours colonial dominant n'y font pas recette, puisque la réalisation tentée par Si Mokhtar et Rachid de leur identité musulmane (certes problématique...) dans un voyage à La Mecque échoue : les deux personnages ne peuvent quitter la soute du navire une fois arrivés, et c'est là que Si Mokhtar racontera à Rachid l'histoire de leur tribu : la réduction implicite de l'Islam à une histoire tribale qu'on pourrait lire là ne serait alors qu'un des sacrilèges de la vie et de l'œuvre de Kateb Yacine ! Mais l'identité tribale, certes beaucoup plus présente dans le roman, n'en connaîtra pas pour autant une réalisation plus convaincante lors du voyage des deux compères, qui ont enlevé *Nedjma*, vers le lieu d'origine de la tribu dispersée : exécuteur des consignes de l'Ancêtre disparu, le Nègre gardien du Nadhor retiendra *Nedjma* et tuera Si Mokhtar d'une décharge de chevrotine dans le gros orteil, séquence dont l'in vraisemblance grotesque participe avec d'autres éléments pour faire dire à certains critiques que cet épisode n'est peut-être que rêvé par Rachid dans la fumerie au-dessus de la caverne du Rhummel où *Nedjma* fut conçue, dont il est devenu le gardien halluciné.

S'il récuse l'illusion épique, *Nedjma* n'en est pas moins parcouru souvent du souffle de l'épopée. Le récit mythique de l'histoire de la tribu y dynamite souvent le modèle romanesque hérité, même si l'épique à son tour est souvent corrodé par l'humour féroce de telle formule ou de telle situation. Dès lors ce roman résonne souvent dans un registre proche de celui de la tragédie grecque, que l'on retrouve d'ailleurs dans le cycle théâtral qu'écrivait Kateb à la même époque, *Le Cercle des représailles* (1959).

Double culture et engagement

Les débuts du roman algérien sont contemporains de la guerre d'Algérie ou de ses prémises, et beaucoup de lecteurs français ou algériens associent encore l'émergence de cette littérature à cet événement politique capital pour la mutation des mentalités de toute une génération. Pourtant, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il y a peu de romans algériens consacrés à la guerre d'Algérie, même si les blessures de celle-ci sont en filigrane dans un grand nombre d'entre eux. On a par contre l'impression que l'itinéraire de l'intellectuel vers cet engagement commence par une description de sa double culture et des contradictions de comportement qu'elle entraîne dans la vie quotidienne, et que cette description débouchera ensuite sur un cahier de doléances adressé à la culture humaniste française qui n'a pas tenu ses promesses, pour n'arriver que dans un troisième temps à des récits d'engagement proprement dit dans la guerre elle-même.

On a vu comme *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri pouvait être lu comme le roman d'une blessure apportée par la culture européenne et ses mirages de progrès dans une société traditionnelle dont toute modification de ses équilibres immémoriaux ne peut qu'entraîner la mort, sans aucune contrepartie d'amélioration de la vie. Du même auteur, *Le Sommeil du juste* (1955) nous fait lire trois ans plus tard une véritable lettre de doléances, assez virulente, du héros principal, Arezki, au professeur qu'il a tant admiré et qui l'a amené à rejeter les

traditions dont il est issu. Ce n'est que dix ans plus tard, en 1965, que le même auteur publiera *L'Opium et le bâton*, roman-fresque de la guerre d'Algérie proprement dite.

De manière comparable, Assia Djébar, première romancière algérienne et actuellement encore une des meilleures représentantes de l'écriture féminine dans ce pays, avait commencé par deux romans publiés par Julliard, l'éditeur à succès de Françoise Sagan peu avant, où se voyait la découverte de la féminité et du couple dans le contexte de la rencontre de deux cultures dont ce thème est précisément un des lieux majeurs de divergence. Or lorsqu'elle écrivait *La Soif*, publié en 1957, elle participait déjà, normalienne, à la grande grève des étudiants algériens, et son militantisme se retrouvera donc tout naturellement dans les romans qu'elle publiera en 1962 et 1967.

Inversement, le premier à être perçu d'emblée comme écrivain de la guerre est Malek Haddad, peut-être plus d'ailleurs dans ses poèmes, où l'on sent l'influence d'Aragon ou Eluard (*Le Malheur en danger*, 1956, *Ecoute et je t'appelle*, 1961) que dans ses romans : *La Dernière impression* (1958), *Je t'offrirai un gazelle* (1959), *L'Elève et la leçon* (1960), *Le Quai aux fleurs ne répond plus* (1961). Mais en fait ces courts romans sont d'écriture plus lyrique qu'épique, et toujours centrés sur le drame de conscience individuel d'intellectuels de culture française plus que bilingue, comme celle de l'auteur lui-même, et néanmoins confrontés à la rupture par la violence de cette guerre et de leurs propres contradictions internes, de l'harmonie personnelle et collective à laquelle ils aspiraient à contre-courant.

Assia Djébar, la première, tente une fresque de la Société algérienne en guerre dépassant l'écriture quelque peu monologique de Malek Haddad, avec *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962). Dépassant l'écriture parfois auto-complaisante de Malek Haddad, Assia Djébar passe, du moins dans son projet qui est de donner voix aux principales paroles en présence, à ce qu'on pourrait appeler une énonciation à la troisième personne. Car pour être représentatives des différents vécus en présence, ces paroles doivent nécessairement être distancées, dans leur juxtaposition symbolique elle-même. Mais ce roman, pourtant assez bien venu, souffre de la contradiction entre un projet didactique parfois rigide, même s'il sait éviter le manichéisme, et la projection de l'auteur dans l'un de ses personnages, intellectuelle algérienne acculturée comme elle, qui le rend cependant attachant.

Cette contradiction, qu'Assia Djébar a atténuée dans *Les Alouettes naïves* (1967), se retrouve dans *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri. Aussi l'adaptation cinématographique de ce roman par Ahmed Rachedi en 1970 a-t-elle pu facilement le défigurer en en développant exclusivement la dimension épique, au détriment de toute l'intériorité du personnage principal, intérêt essentiel de ce roman qui n'est pas le meilleur de Mouloud Mammeri.

Une fois l'Indépendance acquise, Malek Haddad a pratiquement cessé d'écrire, considérant que continuer à écrire en français tout en revendiquant une arabisation à laquelle il n'avait pas la formation nécessaire pour participer était contradictoire. Il est mort en 1978 dans la contradiction culturelle dans laquelle il avait toujours vécu, et que les fonctions officielles de censeur déguisé qu'il occupa à partir de 1968 ne l'ont certes pas aidé à résoudre. Contradictions qui sont aussi celles du Parti Communiste Français, dont il était très proche, dans son attitude vis-à-vis de l'Algérie : On peut ainsi se demander si le peu de romans algériens consacrés à la guerre ne tient pas en partie à une sorte d'ambiguïté de la « commande » implicite à laquelle répondent le plus souvent les textes suscités par un événement politique aussi grave ? Les romans consacrés à la guerre plusieurs années après l'Indépendance par la nouvelle génération d'écrivains, dont Boudjedra, Bourboune ou Farès sont parmi les plus connus, montreront que parler de la guerre, sauf à reproduire les directives

du pouvoir, peut très vite verser dans la « subversion », car la première subversion est peut-être celle de la mémoire, dans un pays qui se cultivera vite amnésique.

L'Indépendance et sa stupeur

Même s'il parle peu de cette guerre, on a vu que l'existence et la reconnaissance du roman algérien sont en grande partie inséparables de cette guerre, qui peut expliquer à la fois l'intérêt militant (et inconsciemment paternaliste) d'une partie de ses lecteurs, et le refus violent d'autres, jusque encore dans les années 90. Une telle logique de subordination de la création à des impératifs politiques supposés fera nécessairement s'attendre au dépérissement d'une production censée participer à une dynamique militante, une fois l'Indépendance acquise. On a pu annoncer également que l'arabisation étant l'un des objectifs prioritaires des mouvements nationalistes, les littératures maghrébines étaient condamnées à mourir jeunes. Or, ces littératures ont connu dans les années 70 un prodigieux développement, qui ne permet plus actuellement les jugements paternalistes les subordonnant à une actualité politique toujours éphémère.

Il est vrai cependant que les années qui suivirent l'Indépendance de l'Algérie, après l'éphémère flambée de témoignages des deux premières, ont très vite été celles d'une inquiétante baisse de la production romanesque de ce pays. Les tableaux récapitulatifs proposés par Jean Déjeux (par exemple dans *Maghreb : Littératures de langue française*, 1993, p. 48) sont éloquents : Si 1962 voit paraître quatre romans, dont des textes aussi capitaux que *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib ou *Les Enfants du Nouveau Monde* d'Assia Djebar, 1963 n'en produit plus que deux, relativement inconnus, et *L'Opium et le Bâton* de Mouloud Mammeri sera le seul roman de 1965. Par contre depuis 1969 cette production ne cesse d'augmenter, pour atteindre une quarantaine de titres par an dans les années 80, c'est-à-dire dix fois plus qu'avant l'Indépendance, avec de plus des tirages plus élevés. Cette augmentation peut être cependant liée aussi à des événements politiques qui ont créé des dynamiques nouvelles : la prise du pouvoir par le colonel Boumédiène en 1965 situa à nouveau l'Algérie, comme ses deux voisins, dans une dynamique contestataire, cependant que la conjonction dans les années 1980 d'une actualité de l'émigration et de la montée de l'Islamisme devait créer ce développement récent sans précédent. Dans tous ces cas, et sans qu'il soit possible de généraliser, on constate bien que toute littérature émergente est tributaire d'événements qui confèrent soudain à son espace de référence une actualité politique. Mais en même temps les textes les plus importants, y-compris lorsqu'ils ont l'air de répondre à l'actualité, sont le plus souvent ceux qui sans oublier cette actualité posent les problèmes littéraires essentiels qui ne sont pas nécessairement ce qu'un lecteur pressé attendrait d'eux à ce moment.

Tel est le cas de *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib en 1962. L'année même de l'Indépendance, ce roman est certes d'abord description de l'horreur de cette guerre, vécue du côté des petites gens d'une ville algérienne. En ce sens certaines comparaisons pourraient y être faites, par exemple autour de ces nombreux vécus d'attente, avec *Les Enfants du Nouveau Monde* d'Assia Djebar paru la même année. Mais Dib innove dans la postface de son roman en le posant explicitement comme une expérience d'écriture : cette postface montre en effet que face à l'horreur toute description réaliste est impuissante à en rendre le vécu lui-même, et que ce dernier ne peut être que suggéré par une écriture ne tombant pas dans le piège du réalisme. Et il se réclame dans sa tentative de ce qu'avait fait Picasso dans son célèbre *Guernica*. Dès l'Indépendance, ce roman inaugure ainsi ce qui va devenir à présent le thème dominant de l'œuvre courageuse de Mohammed Dib, qui comme Picasso encore changera par la suite plusieurs fois de « manière » pour atteindre son but : une

interrogation de plus en plus angoissée sur les pouvoirs du langage, sur la fuite inévitable du réel et sur cette « rive sauvage » où la folie fascine, qui sera celle de l'entreprise d'écrire. *Cours sur la rive sauvage* sera d'ailleurs le titre de son roman suivant (1964), qui déconcerta vivement les critiques habitués à réduire l'œuvre de cet auteur, le plus important de la littérature algérienne, à l'écriture supposée « réaliste » et « engagée » de ses trois premiers romans.

Seules des œuvres de l'importance de celle de Dib ou de Kateb, dont *Le Polygone étoilé* (1966) déconcerta autant, peuvent en tout cas se permettre alors, du fait de la stature incontournable de leur auteur, de ne pas s'inscrire dans cette sorte d'attente stéréotypée qui accueille nécessairement une littérature « émergente », surtout lorsque comme la littérature algérienne elle est d'existence problématique car liée par bien des lecteurs à une guerre qui vient de s'achever, et dont il est encore difficile pour les anciens militants contre cette guerre qu'en sont souvent ces lecteurs, d'admettre qu'elle n'ait pas produit avec l'Indépendance les résultats qu'ils rêvaient. Dans le discours de la gauche française à qui s'adresse en partie le roman algérien, l'Algérie indépendante va être longtemps présentée comme un modèle de socialisme tiers-mondiste sur lequel tout questionnement apparaîtra comme une intolérable subversion. Il faudra le coup d'état militaire du 19 juin 1965 pour que se lève un moment le voile de cette chape militante, jusqu'à sa récupération très habile par les bénéficiaires de ce coup d'Etat lors du lancement de la Révolution agraire en 1971-72.

On peut dès lors parler d'une véritable seconde naissance du roman algérien dans les années qui suivirent ce coup d'Etat. Ce roman algérien va connaître à partir de là un développement sans précédent, et irréversible cette fois, dû à une nouvelle dynamique de contestation, renforcée sans aucun doute par l'écroulement partiel (et provisoire ?) des « langues de bois » auquel on assista en France en mai 1968, c'est-à-dire au moment où les romans écrits à la suite du coup d'Etat arrivaient au stade de la publication. C'est d'ailleurs également autour de 1968 que commencèrent à paraître, chez l'éditeur « engagé » François Maspéro, les premières études universitaires sur cette littérature, dans la collection dirigée par Albert Memmi.

S'il fit fuir ou emprisonna les intellectuels à son arrivée, le nouveau pouvoir en comprit cependant très vite l'enjeu et tenta d'abord de susciter une littérature dirigée, grâce à une maison d'édition nationalisée, la SNED, devenue plus tard ENAL, et à une revue culturelle du Ministère de l'Information et de la Culture, *Promesses*, dirigée par Malek Haddad (19 numéros parus, de 1969 à 1974). Le grand mot était alors l'« authenticité », au nom de laquelle des concours de création furent même lancés, qui visaient à produire une littérature commémorative de la guerre, dans laquelle le peuple était nécessairement uni contre le méchant colon, derrière les valeureux héros de la Révolution. Force est de constater que les romans publiés dans cet esprit (Salah Fellah, *Les Barbelés de l'existence*, 1967, Ahmed Aroua, *Quand le soleil se lèvera*, 1969, Leïla Aouchal, *Une autre vie*, 1970, Ahmed Akkache, *L'Evasion*, 1973, Rachid Mimouni, *Le Printemps n'en sera que plus beau*, 1978, Yamina Mechakra, *La Grotte éclatée*, 1979, Châbane Ouahioune, *La Maison au bout des champs*, 1979, Amar Metref, *La Gardienne du feu sacré*, 1979, Mouhoub Bennour, *Les Enfants des jours sombres*, 1980) furent assez peu nombreux et que leurs auteurs, mis à part Rachid Mimouni dont *Le Printemps n'en sera que plus beau* n'est que rarement signalé depuis que son auteur a publié à Paris des textes bien moins maladroits, ne sont pas restés dans le Panthéon des Lettres algériennes... Surtout, ces romans ne passionnaient pas les foules, et s'entassaient donc sur les rayons des librairies nationalisées, cependant que leurs lecteurs potentiels répondaient à une enquête sur la lecture que j'avais faite alors (voir ma *Littérature algérienne et ses lecteurs*, 1974), que la littérature nationale les intéressait peu parce que ses thèmes dominants étaient la guerre et la description des villages. Pourtant cette littérature de

commémoration épique devait produire quelques années plus tard un écrivain de la guerre dont il faut reconnaître le souffle même s'il n'a pas ébranlé le fonctionnement littéraire algérien : Azzedine Bounemour (*Les Bandits de l'Atlas*, 1983, *Les Lions e la Nuit*, 1985, *L'Atlas en feu*, 1987, *Cette Guerre qui ne dit pas son nom*, 1993).

Cette époque sera donc celle où l'écrivain, principalement de langue française, sera interpellé par un public déçu par l'Indépendance, et qui attendra de lui les mots pour dire son mal-être, ses aspirations rentrées. La semi-extranéité de l'écrivain de langue française, surtout lorsqu'il est reconnu par l'institution littéraire internationale tout en restant une sorte de porte-parole des siens, lui permet en effet d'échapper à une sorte de consensus obligatoire, de norme qui régit la communication à l'intérieur du groupe. On attendra de lui la parole que de l'intérieur du cercle on ne peut énoncer, tout en la réclamant.

Ce qu'on a pu appeler une seconde naissance du roman algérien à la fin des années soixante et surtout au début des années soixante-dix procède donc d'emblée d'une dynamique de rupture, dont la manifestation la plus connue est *La Répudiation* (1969) de Rachid Boudjedra. Ce texte sera en effet la manifestation scandaleuse des deux paroles indicibles dans le système clos du discours algérien convenu : celle de la sexualité et celle de la mémoire. Ce roman a surtout été perçu comme une violente dénonciation de l'hypocrisie sexuelle du « Clan » des commerçants qui détient le pouvoir, « allié aux mouches et à Dieu », et a participé à créer l'image qui fut longtemps celle du roman maghrébin dans les années 70 : celle d'un espace pour les paroles illicites, ou simplement pour la dénonciation. On verra donc dans ces années 70 surgir de nouveaux écrivains portés par cette attente contestataire d'une jeunesse souffrant de la clôture dans laquelle elle était enfermée par le pouvoir et les conformismes. Mais jeunesse également privée d'une mémoire collective, très vite perçue comme confisquée par l'historiographie officielle d'un pouvoir peu désireux de voir mis au clair certains épisodes de la guerre.

La mémoire en tant qu'intermédiaire et reconstruction du réel, entre l'événement passé et le présent du récit, n'est que rarement interrogée en tant que telle dans les textes de qualité médiocre dont il a été question plus haut. Elle est au contraire un des thèmes essentiels, plutôt que le souvenir qu'elle porte, de la plupart des meilleurs textes. Elle est le centre de *La Danse du Roi* (1968) de Mohammed Dib, où deux rescapés des maquis tentent alternativement de se raconter l'un à l'autre un souvenir intolérable et hallucinant, et s'enferment dans un jeu parodique qui soulignera surtout leur propre inutilité dans une Société qui n'a plus que faire de leur mémoire, sur laquelle pourtant elle se fonde. Elle est aussi le centre des deux romans suivants du même auteur, *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973), où le désir sincère de Kamal Waéd, homme de pouvoir, d'installer le progrès dans son pays ne peut qu'échouer faute de reconnaître l'origine même du pouvoir qu'il a entre les mains. Projetant sur son pays des modèles de développement forgés ailleurs et amnésiques, Kamal ne peut en fin de compte que faire appel à l'armée et révéler que la volonté de progrès elle-même peut être violence à l'être.

La mémoire est également le centre, la même année 1968, du *Muezzin* de Mourad Bourboune, féroce et brillante histoire du retour de Saïd Ramiz, muezzin bègue et athée, mis à l'écart à l'Indépendance, et bien décidé à faire exploser la ville de ceux qui étaient pressés de s'asseoir, pour continuer la Révolution inachevée. Si dans *La Danse du Roi* de Mohammed Dib ce grand portail de la fin du roman qui s'ouvre au petit matin sur le vide pour ceux-là que leur mémoire hallucinée rend étrangers dans leur propre pays est lourd d'interprétations possibles, la condamnation de cette exclusion de la mémoire par la ville nouvelle est explicite chez Bourboune et chez Boudjedra. L'un et l'autre décrivent une Cité nouvelle où la mémoire est interdite, et où dans une ville construite par les maçons de la onzième heure, les tenants du

rêve n'ont plus qu'à rejoindre la "cohorte des éclopés, les vaincus de l'espérance, les parias de la gloire, les détruits par leur propre victoire : déchets dans un monde qu'ils ont fait naître" (*Le Muezzin*, p. 139). La Révolution est aux mains des avorteurs, et celui qui veut s'en souvenir est à l'hôpital ou en prison. La mémoire est subversive, parce qu'au récit d'une unanimité de convention du peuple et de ses dirigeants révolutionnaires, par lequel les romans maladroits publiés à la SNED se coupent du réel, elle substituerait celui des trahisons et des meurtres fratricides. C'est le thème essentiel chez Boudjedra, non seulement de *La Répudiation*, mais aussi de *L'Insolation* (1972) qui lui fait suite dans une écriture plus maîtrisée, et surtout du *Démantèlement* (1982), ainsi que du *Vainqueur de coupe* (1981).

On trouve une tentative comparable chez un autre nouveau-venu qui bouleverse d'emblée les habitudes narratives du roman algérien : Nabile Farès, dont l'essentiel de l'oeuvre, du moins de *Yahia, pas de chance* en 1970 à *L'Exil et le Désarroi* en 1976, peut être lu comme une sorte de dire de la brisure, de l'éclatement de l'être, du corps et du champ/chant par la blessure de la guerre. Blessure qui est aussi celle d'une modernité meurtrière de l'exil, dont la guerre participe. "Exil de la pierre en ce monde. Où l'homme tue. Faisant voler la pierre, ou l'argile, là, au-dessus de nous, pour dire : Aucun lieu en ce monde... Aucun lieu... Que cette déflagration meurtrière de votre terre...", dit l'inscription du *Champ des Oliviers* (1972), que développe *Mémoire de l'Absent* (1974), probablement le meilleur livre de cet auteur, avant le poignant désenchantement de *L'Exil et le Désarroi* qui clôt en 1976 ce cycle d'une guerre-blessure et chant d'écartèlement. La parole éminemment poétique de Farès dans ce cycle est bien en partie ce dire impossible de l'acmé du meurtre, instant insupportablement suspendu, arrêt du temps. Mais une telle entreprise exclut la répétition, l'autocitation qui est devenue un des modes de production les plus intéressants de cette écriture de ressassement qu'est en partie celle de Boudjedra. Habitant l'acmé du meurtre, l'écriture de Farès ne pouvait que finir par se saborder, retournant contre elle-même la violence du pouvoir, dans des textes où la mort des hommes devient aussi la mort réelle de l'écriture. Après *La Mort de Salah Baye* (1980) l'écriture de plus en plus clairsemée de Farès semble en effet avoir pris comme objet essentiel, consciemment ou non, les signes inefficaces de sa propre extinction.

D'écriture plus traditionnelle, les deux romans injustement méconnus d'Ali Boumahdi, *Le Village des Asphodèles* (1970) et *L'Homme-cigogne du Titteri* (1987), sous le récit nostalgique d'une enfance et d'une adolescence définitivement perdues dans le premier, et sous l'apparence d'un conte drolatique sur les dysfonctionnements bureaucratiques de l'Algérie indépendante, en développent sans tapage une critique acérée et redoutable, de laquelle se dégage également un goût de mort que conforte la rareté de cette écriture qui se situe en-dehors de tous les circuits habituels de lecture de cette littérature.

Il y a enfin une dynamique comparable chez Rabah Belamri, récemment disparu, qu'on connaissait d'abord comme un excellent conteur, parcourant les écoles et les associations culturelles de la région parisienne, et ayant publié de fort bons recueils de contes au début des années 80. La discrétion, l'humilité de récits semi-autobiographiques apparemment intimistes comme *Regard blessé* (1987), *L'Asile de pierre* (1989), *Femmes sans visage* (1992) laissent cependant sentir très vite une violence profonde, une sensation aiguë et tragique de la perte derrière lesquels la condamnation est sans doute plus acérée que chez des écrivains qui la proclament parfois davantage. Et parallèlement à ces récits, Rabah Belamri est aussi un excellent poète, dont on reparlera à ce titre dans le second volume.

On voit que les choses ne sont pas si simples que l'explosion idéologique des années 70 le laissait penser. La violence fondatrice du texte littéraire maghrébin, si elle s'accompagne souvent d'opposition politique, est-elle vraiment opposition au pouvoir en place ? N'est-ce pas tomber dans les plus grands simplismes d'une histoire littéraire bien dépassée, que de

confondre la marginalité du texte, et l'opposition politique de son auteur ? D'ailleurs cette opposition politique est-elle toujours aussi grande que l'on veut bien le dire, et l'exemple de Boudjedra devenu un officiel du régime et continuant à produire des textes aussi subversifs que *Le Démantèlement* ne doit-il pas faire réfléchir ? On en arrive ainsi à proposer, qu'au lieu d'une opposition à tel régime politique, qui pourrait devenir dans ce cas participation à une autre orientation, la violence fondatrice du texte romanesque réside plutôt dans sa différence de nature, et sa complémentarité néanmoins, avec le discours idéologique quel qu'il soit.

Les années 70 ont donc été celles d'une seconde et décisive naissance du roman algérien, à partir d'une dynamique de contestation à l'impact bien plus grand que celui que lui avait donné la problématique de la guerre d'Algérie dans les années 50 et 60. Mais elles ont également permis aux écrivains, une fois leur reconnaissance évidente en même temps que celle du pays dont ils se réclament, de dépasser un contexte d'émergence collective, pour se consacrer enfin à leurs exigences profondes d'écriture proprement dite, pour développer la singularité du dire de chacun.

Pouvoirs et dérision de la parole

Ce dualisme entre nécessités collectives et fondamentale singularité de chaque écriture, dans lequel naissent la plupart des littératures émergentes avait été bien décrit par Mohammed Dib dès les années cinquante, où il avait volontairement mis en attente les textes de recherche qu'il écrivait déjà, pour privilégier une écriture militante commandée par le combat national, puis lorsqu'à partir de *Qui se souvient de la mer* en 1962 il considérait que libéré des nécessités collectives il pouvait enfin donner libre cours aux préoccupations d'écriture qui avaient toujours été les siennes. Ce qui fait que l'essentiel de son œuvre, qui est majoritairement postérieure à 1962, sera une succession de « manières » différentes, dont chacune tente de cerner d'un peu plus près la limite toujours plus hallucinée de cette « Rive sauvage » qui donne son titre au roman publié en 1964, *Cours sur la rive sauvage*.

Que ce soit dans *Qui se souvient de la mer*, dans *Cours sur la rive sauvage*, dans *La Danse du Roi* ou dans *Dieu en Barbarie*, à chaque fois la quête du sens par le personnage central débouche sur une fin dérisoire : ce grand rire strident de Hellé ou de Kamal dans la nuit déserte, cet arrêt du temps dans la ville des profondeurs enfin rejointe par le narrateur de *Qui se souvient de la mer* ou cette parodie théâtrale à laquelle aboutissent Rodwan et Arfia dans *La Danse du Roi* exhibent d'abord, théâtralement, la vanité du sens : toute signification est dérisoire, à commencer par celle à laquelle on a sacrifié sa vie entière. *Le Maître de chasse* poussera à l'extrême cette contradiction. Les Mendiants de Dieu sont partis chercher une réponse dans le village le plus pauvre, le plus éloigné de toute "civilisation", ce qui ne peut que se terminer tragiquement car l'armée envoyée par Kamal pour mettre fin à ce désordre, tire. La logique du bonheur technocratique est une logique violente, mais de plus sa violence est sans objet, car les Mendiants de Dieu non plus ne trouveront pas la réponse qu'ils étaient venue chercher : Peut-il y avoir une réponse donnée dans les mots ? Les villageois confondus avec cette rocaille dans laquelle ils vivent ont refusé l'aide que ce groupe de citoyens était venue leur porter, et la réponse, finalement, n'en est pas une :

Rien. Voilà qui me met en joie. Une réponse se réduisant au mot rien, il y a de quoi être comblé. Je m'en tiens là, moi aussi, je n'ajoute pas autre chose. La parole est maintenant à la pupille du jour dilatée sur ces montagnes. Elle est au vent et à la lumière qui balaient leur solitude. Elle est à l'après-midi qui ne passe plus.
(p. 73).

Habel (1977) pourrait se lire à un premier niveau comme l'histoire d'un jeune émigré maghrébin dans Paris. Cette dimension n'est bien sûr pas absente de ce texte, qui comme toute l'œuvre de Dib est aussi une réflexion sur la modernité et sa violence. Violence de l'exil qui

sépare. Violence avec les victimes de laquelle Habel souvent s'identifie : cet individu rossé étalé dans la pisse des toilettes d'un café, ce jeune homme qui s'émascule lui-même devant un parterre choisi dans cette étrange cérémonie à laquelle Habel est convié par "Le Vieux", alias "La Dame de la Merci" avant d'être prostitué par lui. La réflexion politique est latente derrière celle sur les pouvoirs de la parole. Mais elle ne peut être lue de manière univoque. La jouissance est brouillage du sens et installe l'ambiguïté. Espace du dédoublement, de l'inversion du sens comme des identités, la ville est aussi parole double et temps dédoublé. Habel dialogue avec son frère resté au pays, depuis ce carrefour (la Fontaine Saint-Michel) où il a vu la mort en face et où elle se dédouble à son tour en Lily, elle-même double inverse et vertigineux de Sabine, et dédoublée à son tour par la Dame de la Merci. Car si Habel a vu l'Ange de la Mort, il devient à son tour, tout fruste qu'il puisse paraître par ailleurs, par exemple lorsqu'il vole les papiers d'Éric Merrain pour "les jeter aux chiottes", celui qui est chargé "de donner à chaque chose très précisément un nom". Son entrée finale délibérée en folie peut être lue ainsi comme une nouvelle métaphore de l'écriture du désastre dont Habel dans sa rencontre avec le Vieux, écrivain connu dont les papiers volés l'ont en quelque sorte rattrapé, est devenu le gardien.

Dans *Les Terrasses d'Orsol* (1985), on retrouve d'abord une quête initiatique qui peut rappeler par certains aspects celle de *Qui se souvient de la mer* ou de *Cours sur la Rive sauvage*. Mais une fois de plus la quête ne dévoile qu'une évidence que son énormité seule cachait, comme le faisait l'identité de Kamal Waëd dans *Dieu en Barbarie*. Évidence dont le sens est grandement politique, comme le sont l'identité de Kamal dans ce roman ou la prostitution du héros dans *Habel*. Sens politique dont l'évidence devient simple lorsqu'on ne l'attend plus, mais où l'on rencontre comme par hasard un personnage qui a tout d'un immigré. Pourtant il serait vain de se limiter à cette signification possible, car sinon pourquoi tous ces glissements sur les noms, par exemple, comme ceux d'Orsol et Jarbher qui désignent leur gratuité, ou celui même d'Eïd qui se modifie dans le livre pour se fondre presque, phonétiquement, avec ceux de ses partenaires féminines ? Derrière le nom, c'est encore une fois de l'être même du quêteur qu'il s'agit, qui va trouver dans l'amour une gloire devant laquelle l'enquête initiale n'est plus qu'un leurre. Pourtant l'amour lui-même existe-t-il vraiment ? Car comment faut-il comprendre le sacrifice d'Eïd (devenu Ed) le quêteur revenu dans la ville qui est celle aussi d'Aëlle, par un ballet nocturne infernal de motocyclistes toutes femmes ? Et cependant dans l'amour l'être tout entier est engagé : se révèle ainsi la folie de Faïna dans *Le Sommeil d'Eve* (1989), possédée par le Loup d'une légende nordique également vivante dans le Maghreb de l'écrivain.

Dans *La Danse du Roi*, les récits successifs de Rodwan étaient autant de visages de femmes ou de jeunes filles, sous lesquels le récit suivant découvrait un autre visage, et ainsi de suite jusqu'au visage ultime de la morte. L'oeuvre de Dib toute entière peut être lue comme cette levée successive de tous les masques superposés de la littérature comme simulacre, jusqu'à cette découverte d'un envers, d'un en-deçà de la folie même, illustration extrême de ce rapport toujours déçu de la parole avec le sens. Un point commun de l'oeuvre de Dib pouvait être cette dérision, essence même de la tension littéraire à proprement parler du texte, de la perte constante du réel par les mots. On n'en sera que plus surpris par la fraîcheur et la profondeur conjointes de son dernier roman « nordique » à ce jour, *L'Infante maure* (1994), où sous leur apparente simplicité les paroles croisées d'un père et de sa fille de cultures différentes tressent des variations sur la perte et la profondeur de vivre qui font probablement de ce texte un des plus grands romans de tous les temps. De même le tout dernier recueil de nouvelles *La Nuit sauvage* (1995) nous livre des récits d'une violence inouïe sur toutes les horreurs de l'Histoire mondiale récente, aussi bien l'Holocauste que la Bosnie, que la guerre d'Algérie bien sûr, et nous permet de retrouver en même temps des échos saisissants de la

plus grande partie de l'œuvre antérieure de l'auteur. Œuvre qui apparaît ainsi comme n'ayant jamais cessé, même aux moments où certains critiques ne suivaient plus son exigence littéraire toujours plus grande, d'être attentive aux scandales politiques les plus révoltants de notre modernité.

On l'aura compris : cette dérision soulignée ici, et qu'on aurait pu développer encore plus dans *Le Désert sans détour* (1992) n'est jamais sarcasme ou indifférence, mais au contraire manifestation essentielle du vécu le plus profond et peut-être le plus effrayant en chacun de nous. Dès lors toute localisation de l'œuvre de Dib serait la plus grande des dérisions : cette œuvre dépasse de très loin tous les cadres dans lesquels une critique paternaliste a souvent tenté de l'enfermer, entre autres parce qu'elle pose la question de la possibilité même du sens.

L'écriture comme projet

Pourtant en ce qui concerne l'Algérie la sollicitation par le réel est particulièrement insistante, et trop souvent cruelle. Mais l'écrivain algérien est-il de ce fait condamné à n'être que l'enregistreur ou le témoin de cette horreur dont les années 70 ne laissaient certes pas prévoir encore le développement que l'on connaît dans les années 90 ?

Les années 70 vont fournir aux écrivains un thème de circonstance à propos duquel ce malentendu fécond de leur relation avec le réel va se manifester : une série d'assassinats racistes d'émigrés en France mettra soudain en évidence la réalité de l'émigration maghrébine, dont les deux pays concernés ne parlaient encore qu'avec réticence, et parlent sans doute encore de manière inadaptée : des deux côtés en effet de la Méditerranée cette émigration oblige à repenser les définitions identitaires. Les écrivains maghrébins vont dès lors être sollicités comme porte-paroles, comme témoins. Mais les textes qu'ils produisent alors vont beaucoup plus loin que cette « commande » : on l'a vu pour *Habel* de Mohammed Dib. La marge sociale dans laquelle se situe l'émigration y devient une sorte de prétexte, de lieu privilégié pour cette autre marge qu'est celle de l'écriture, et lui fournit un angle d'observation saisissant le réel à une profondeur sans commune mesure avec la commande circonstancielle de l'horizon d'attente des lecteurs. C'est le cas aussi pour *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) de Rachid Boudjedra, dont la relative maladresse, comparée à la maîtrise de *Habel*, permet cependant de souligner un certain décalage de la recherche littéraire et de la réalité brute. Le propos de Boudjedra y est en effet beaucoup plus l'exercice d'écriture, où la double paternité de Claude Simon et de la sémiologie, entre autres, est revendiquée, que la description d'un quotidien de l'émigré : son personnage, d'ailleurs, meurt avant même d'avoir pu connaître cette quotidienneté.

Les romans suivants de Boudjedra s'inscrivent dans une logique d'écriture qui, si elle se nourrit du quotidien de l'Algérie, obéit néanmoins à des nécessités qui sont davantage celles du développement d'une œuvre que celles du témoignage immédiat. On y soulignera entre autres, à côté de grands romans touffus, baroques et parfois auto-complaisants comme *La Macération*, *La Prise de Gibraltar* (1987) ou *Le Désordre des choses* (1991), des textes plus courts, apparemment plus limpides et hautement ciselés, comme *L'Escargot entêté* (1977), *La Pluie* (1986), et enfin *Timimoun* (1994), qui est sans doute un des meilleurs romans de cet auteur souvent contradictoire. Et si le texte de 1977 est une intéressante description de l'intérieur d'un bureaucrate obsessionnel à travers lequel on peut lire la névrose de tout un système, les variations sur la solitude qu'ils développent tous débouchent tout naturellement sur la solitude de l'exercice d'écrire. Exercice dont *La Pluie* souligne la dimension féminine, qu'on retrouve en partie dans *Timimoun*, et à partir de laquelle on pourrait faire une comparaison intéressante entre Boudjedra et le marocain Ben Jelloun, dans des textes à peu

près contemporains comme *L'Enfant de sable*, et *La Nuit sacrée*, dont on sait qu'il valut le prix Goncourt à son auteur.

Chez les deux auteurs, de plus, cette représentation féminine de l'écriture s'accompagne d'un retour du père, mourant, certes, dans *La Macération* de Boudjedra et *Jour de silence à Tanger* de Ben Jelloun, mais modifiant par ce retour le processus complexe de séduction de la lecture occidentale, auquel il avait jusque là été sacrifié : l'entrée de Boudjedra dans la reconnaissance littéraire ne s'était-elle pas faite en partie par cette virulente charge contre le père qu'étaient *La Répudiation* et *L'Insolation*, romans dont la dynamique était en même temps celle d'une affirmation violente de la sexualité virile du fils ? Chez Kateb déjà on avait vu l'entrée dans la « gueule du loup » de la langue française, qui est aussi et surtout celle de l'exercice de littérature, s'accompagner d'une démission du père et d'un abandon du bagage historique de la culture qu'il représentait. A partir des *1001 années de la nostalgie* (1979) et du *Démantèlement* (1982), Boudjedra dépassera ainsi la subversion politique immédiate de la mémoire du maquis, qui soulignait la trahison des pères, en l'inscrivant dans une réappropriation plus vaste de l'Histoire, dont la culture arabe du père deviendra un élément incontournable et glorifié. Même si l'affichage très discuté par Boudjedra de son passage supposé à l'écriture en arabe entre 1982 et 1991 a pu être lu comme un opportunisme bien ambigu, il procède sans aucun doute de la même dynamique.

De façon moins ostentatoire c'est également à une réappropriation de l'Histoire, cohérente d'ailleurs avec sa formation universitaire d'historienne, que procède Assia Djebar à partir de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, nouvelles parues en 1980, et surtout *L'Amour, la fantasia* (1985), qui reste son meilleur roman. Ce dialogue avec l'Histoire bien différent certes de celui de Boudjedra, est quête jamais terminée d'une voix. Voix féminine peu entendue et peu licite en terre maghrébine, réservée à un univers de l'intime que des descriptions hâtives présentent en général comme un refuge contre l'histoire et ses violences. Ses deux fresques de la guerre d'Algérie, *Les Enfants du nouveau Monde*, et *Les Alouettes naïves* montraient déjà, au contraire, que cette guerre était autant affaire de femmes que d'hommes, particulièrement dans certaines de ses expériences les plus violentes, et recherchaient à travers une sorte d'épaisseur du temps, entre autres, un vécu féminin de cette violence, ainsi qu'une voix féminine et en quelque sorte sororale pour le dire. *L'Amour, la fantasia* élargit le champ historique en décrivant la prise d'Alger en 1830 déjà comme une sorte de viol fantasmatique d'un espace féminin, et parallèlement l'entrée dans la langue française (et donc aussi dans la littérature), comme une perte au niveau de la féminité la plus intime, ressentie comme une autre violence, une autre modalité de cette « gueule du loup », encore. Et en même temps cette langue française assimilée grâce au père met assez paradoxalement celle qui l'habite, à la fois dans une sorte d'exclusion de sa propre intimité, et dans une solidarité sororale avec toutes celles qui ne la possèdent pas. De celles-ci il s'agit de devenir la voix, et en même temps l'intermédiaire vers une libération ambiguë, puisqu'elle mène aussi à une nouvelle solitude : celle de la seconde épouse soudain confrontée à ce carrefour énigmatique et ouvert à la fin d'*Ombre sultane* (1987). Celle de toutes ces femmes d'hier et d'aujourd'hui dont *Vaste est la prison* (1995) dresse une nouvelle fresque, dans cet entrecroisement si particulier à l'écriture d'Assia Djebar entre le récit autobiographique et celui d'une sorte de communauté étalée dans l'histoire d'expériences féminines algériennes de milieux divers.

On peut adhérer moins qu'à ces trois romans, à cette autre histoire collective de femmes qu'est *Loin de Médine* (1991), reconstitution historique romancée de la vie des femmes qui entourèrent le Prophète et peuplent encore la mémoire de l'Islam. Son projet est cependant cohérent avec eux : trouver une sorte de voix collective immémoriale des femmes en civilisation musulmane, et inscrire celle de l'auteur en une sorte d'amplificateur, à la fois

singulier et multiple. Certes, Assia Djébar n'est pas la seule, depuis les années soixante, à proposer à ses lecteurs l'expression d'une sorte de parole féminine. Ni même à développer cette expression dans une perspective historique. Cependant l'histoire dont il s'agit ici est celle d'une longue mémoire de violences, parmi lesquelles celle, ambiguë, de la langue de l'autre donne à ces romans une musicalité toute particulière : cette langue est en effet devenue celle de l'écriture et d'une parole libérée en même temps que mutilée dans cette libération.

Le propos de Leïla Sebbar est différent, mais se situe dans une quête comparable de paroles non encore codifiées. D'ailleurs le statut même de cette romancière au sein d'un ensemble « romanciers algériens » pose problème, ce qui fait qu'on reparlera d'elle dans le troisième volume. Il est intéressant cependant de souligner chez elle un itinéraire qui va également du témoignage vers une sorte de fonction de porte-voix des traditionnels exclus de la parole. Fonction qui va l'amener grâce à l'absence de statut des paroles auxquelles elle donne voix, à faire elle aussi de la possibilité même de dire, et de la nature de la parole produite, un des centres de son œuvre.

Leïla Sebbar avait commencé par publier deux essais féministes (*On tue les petites filles*, 1978, *Le Pédophile et la maman*, 1980) sans rapport direct avec l'univers maghrébin ou émigré. Elle aborde cependant le roman en donnant voix aux femmes immigrées dans *Fatima ou les algériennes au square* (1981), récit qui est encore à la limite de l'enquête sociologique, mais dans lequel l'entrée en littérature de voix analphabètes traditionnellement considérées comme non-littéraires donne lieu à un travail d'écriture intéressant. De son œuvre déjà bien fournie et assez diverse, on retiendra surtout pour ce chapitre la série des « Shérazade » (*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, 1982, *Les Carnets de Shérazade*, 1985, *Le Fou de Shérazade*, 1991), qui bouscule les représentations habituelles de la « beurette » à travers un personnage attachant dont une des préoccupations inattendues est par exemple de retrouver les traces d'Arthur Rimbaud, de même que le jeune délinquant de *J.H. cherche âme sœur* (1987) nous fait vivre son enthousiasme non moins inattendu pour *Nedjma* de Kateb Yacine, découvert par hasard à la bibliothèque de la prison. Shérazade ne porte pas pour rien le nom de l'héroïne des *1001 Nuits* sur laquelle *Ombre sultane* d'Assia Djébar était aussi une variation : la question est bien celle de la parole, et plus précisément de la parole littéraire. La parole, ou le silence, qui donne son titre au roman le plus récent et le plus achevé de Leïla Sebbar : *Le Silence des rives* (1993). « Qui me dira les mots de ma mère », y répète dans l'imminence de la mort un émigré solitaire, dont la voix que lui prête Leïla Sebbar développe un registre nouveau, à la fois simple et juste.

Plus récemment enfin, une autre voix féminine a surgi, elle aussi difficile à localiser : Nina Bouraoui, née à Rennes et vivant en France, sera étudiée plus en détail dans le 3^o volume, avec les écrivains de la « 2^o génération ». Mais son premier roman, *La Voyeuse interdite* (1991) situe son action à Alger, même si la localisation de ses deux romans suivants *Poing mort* (1992) et *Le Bal des murènes* (1996) n'est plus algérienne. On signale seulement ces textes ici pour la difficulté de la localisation, pour le critique, de cette écriture dont le jeu cruel avec la mort ou l'absence d'amour plutôt que la haine interpellent.

Un réel têtu et cruel

Le réel deviendra cependant de plus en plus insistant au début des années 80, et ce dans deux espaces culturels différents. En France on verra la naissance d'une nouvelle littérature écrite par ce qu'on a appelé la « 2^o génération de l'émigration maghrébine ». On parlera de ces textes dans le 3^o volume, car les problèmes de lecture et de délimitation de corpus qu'ils posent sont spécifiques. Soulignons-y cependant une écriture se réclamant parfois de ce que le

réel peut avoir, surtout dans l'espace des banlieues, de moins littéraire. Écriture qui nous amènera à réfléchir sur la possibilité même d'une production littéraire dans des espaces culturels aussi privés de parole que l'Immigration.

En Algérie même, la dérive du système laisse de moins en moins place aux illusions, et de nouveaux écrivains surgissent, parmi lesquels Rachid Mimouni surtout tiendra jusqu'à sa mort en exil en 1995 le rôle de dénonciateur qui fut un temps celui de Boudjedra. Son premier roman, *Le Printemps n'en sera que plus beau* (1978) a pu être lu comme un exercice au thème convenu (un épisode tragique du maquis) dans lequel l'admiration de l'auteur pour Kateb Yacine était évidente. Cependant ce choix d'un modèle difficile marquait déjà une assez grande exigence littéraire, à une époque où la Société Nationale d'Édition (SNED) publiait plutôt des oeuvres de commémoration assez médiocres. Le véritable démarrage littéraire de Mimouni date du *Fleuve détourné* (1982), qui est aussi son premier roman publié en France. Cette parabole de la Révolution détournée contient déjà la forte contestation politique des oeuvres suivantes, même si le modèle du *Polygone étoilé* de Kateb y est encore présent. C'est avec *Tombéza* (1984) que s'affirme véritablement la maturité de cette écriture de l'horreur à laquelle l'Algérie est parvenue, sous une plume à laquelle son apparente froideur donne une férocité inégalée.

On a souvent comparé la violence de Mimouni à celle de Boudjedra, lui aussi influencé par Kateb. Et cette fonction comparable a été soulignée de plus en 1992 lorsqu'ils ont publié en même temps deux essais sur l'islamisme qui commençait sinistrement à se développer : *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (Mimouni) et *FIS de la haine* (Boudjedra). Mais à la logorrhée de Boudjedra (sauf dans *L'Escargot entêté*, *La Soif* et *Timimoun*), Mimouni oppose depuis *Tombéza* cette force tranquille de la concision de petites séquences qui lui donnent une efficacité bien plus grande. Aussi peut-il aisément passer de l'événementiel cru de *Tombéza*, succession de courtes séquences où l'horreur s'étale sur toute une vie, reflet de la constante horreur que connut l'Algérie tant coloniale qu'indépendante, à l'utilisation distanciée des formes de l'oralité qu'il pratique dans *L'Honneur de la Tribu* (1989) pour narrer la destruction progressive du même pays par les faux technocrates au pouvoir, puis à l'allégorie transparente de la vie et de la mort d'un tyran dans *Une Peine à vivre* (1991). Cette maîtrise prometteuse s'estompe cependant quelque peu dans *La Malédiction* (1993), peut-être parce que la laideur qui gagne ne laisse plus de place à la littérature ?

L'envahissement du littéraire par un réel de plus en plus dur est visible également chez un nouvel écrivain à l'itinéraire comparable à celui de Mimouni, Abdelkader Djemaï, qui se détourne lui aussi de l'écriture rocailleuse de son premier roman, *Saison de pierres* (1986), pour nous livrer avec *Un Été de cendres* (1995), et surtout avec *Sable rouge* (1996) une chronique mi-réelle mi romancée de la quotidienneté d'Alger ou d'Oran en période de terrorisme dont l'humour féroce et dépouillé à la fois sont certes plus efficaces, tant pour la critique politique que pour l'intérêt du lecteur, qui découvre en ces temps de réel oppressant que la distance littéraire est souvent bien utile pour faire passer le témoignage.

La laideur en tout cas a eu raison le 26 mai 1993 de celui qui était devenu une sorte de symbole de résistance intellectuelle, et conciliait une remarquable activité journalistique libre (journaliste à *Algérie Actualité*, il avait créé et dirigeait *Ruptures*, devenu le meilleur hebdomadaire culturel et politique algérien pour une période malheureusement trop courte), avec une grande exigence de création : Tahar Djaout. Cet écrivain disparu au moment où il donnait le meilleur de lui-même était connu depuis 1975 pour sa poésie, qui apportait un grand renouvellement formel, et qui permettait de l'associer à d'autres poètes prometteurs comme Hamid Tibouchi ou Habib Tengour. Son entrée dans le genre romanesque avec *L'Exproprié* en 1981 était d'ailleurs celle d'un poète, car ce texte est un hybride souvent

déconcertant entre les deux genres. C'est d'ailleurs là un point commun entre l'écriture de Djaout et celle de Tengour, que cette manière de déconcerter le lecteur par des jeux culturels qui sont d'abord des pieds de nez à la bêtise et à l'inculture ambiantes.

Chez Tengour ils donnent lieu dans *Le Vieux de la Montagne* et *Sultan Galièv*, tous deux de 1983, à un jeu constant sur le dédoublement ou la fusion des voix et des époques, que l'on peut lire cependant dans un rapport direct avec l'actualité, tant politique qu'autobiographique. Fusion des registres aussi dans *L'Épreuve de l'Arc* (1990), où l'autobiographique est cependant plus explicitement présent. La difficulté même de lecture des textes de Tengour, comme de ceux du tunisien Abdelwahab Meddeb ou du marocain Abdelkebir Khatibi, lesquels jouent également sur une polyphonie culturelle que peu de lecteurs maîtrisent, est ici revendication, peut-être hautaine ou désespérée pour certains, anachronique pour d'autres, mais nécessaire.

Les trois romans suivants de Djaout sont d'écriture apparemment plus limpide que celle de *L'Exproprié*, même s'ils usent volontiers de la parabole et d'un humour mordant pour pointer les falsifications de la mémoire par le système en place. *Les Chercheurs d'os* (1984) narre un périple initiatique à travers le pays à la recherche des os disséminés des martyrs de la guerre, source entre autres de pensions pour leurs survivants. *L'Invention du désert* (1987), à travers le récit de la narration par l'écrivain d'un épisode de l'Islam médiéval, promène le prophète Ibn Tournert, prêcheur rigide et exalté, sur les Champs Élysées parisiens actuels, au milieu des touristes danoises fort dénudées, pour prendre avec la culture arabo-islamique un recul amusé et acéré à la fois. A travers une autre parabole, celle d'un inventeur que la bêtise de la bureaucratie algérienne actuelle empêche de déposer son brevet, *Les Vigiles* (1991), sous les petites touches d'une écriture à la fois tranquille et corrosive, provoque chez le lecteur des échos plus sombres, dont le tragique n'est pas loin. Il n'est pas interdit de voir dans le sacrifice du lampiste qui devra payer pour ses chefs une fois l'inventeur primé à l'étranger quelque chose d'une prémonition inconsciente de la mort de l'auteur lui-même. Quoiqu'il en soit c'est bien d'un tragique qui est celui de son pays, mais aussi du statut de l'intellectuel et de l'écriture, que s'approche ainsi cet humour tranquille si particulier à l'écriture des trois derniers romans de Djaout.

La dimension ludique de l'écriture de Djaout et de Tengour apparaît ainsi comme une sorte de sursaut désespéré dans un contexte où l'intelligence, peut-être, n'a tout simplement plus sa place. L'aggravation, la perte de sens généralisée de l'horreur en Algérie depuis le début des années 90 ne va cependant pas éteindre la production littéraire. Mais cette production, dans les toutes dernières années et depuis la mort symbolique de Tahar Djaout, semble avoir en grande partie tourné le dos à la littérature, pour multiplier les témoignages.

Ces témoignages sont sans doute autant suscités par une politique des éditeurs friands de drames actuels que par une évolution littéraire « normale » en rapport avec cette actualité. De plus, autre fait significatif, ils sont souvent le fait de femmes. C'est le cas des récits de Leïla Aslaoui, *Survivre comme l'espoir* (1994), ou de ceux de Malika Boussouf, *Vivre traquée* (1995), de Fériel Assima, *Une Femme à Alger. Chronique du désastre* (1995), de Nayla Imaksen, *La troisième Fête d'Ismaël. Chronique algérienne, août 1993-août 1994* (1994). C'est le cas encore des entretiens de la très médiatique Khalida Messaoudi avec Elisabeth Schemla : *Une Algérienne debout*. (1995).

La violente exclusion des femmes de l'espace algérien actuel commence cependant à produire aussi des romans féminins de témoignage, à forte dimension autobiographique, dont certains ne manquent pas d'intérêt. C'est le cas pour ceux de Hafsa Zinaï-Koudil, aux titres explicites : *La Fin d'un rêve* (1984), *Le Pari perdu* (1986), *Le Papillon ne volera plus* (1990), *Le Passé décomposé* (1993), et enfin *Sans voix* (1997). L'écriture de Malika Mokeddem est

plus maîtrisée, et prend d'ailleurs une distance plus grande avec l'événement immédiat pour y introduire une dimension romanesque bienvenue dans ces ensembles d'où la littérature semblait peu à peu disparaître au profit de l'horreur. Même si ce sont des textes de révolte, *Les Hommes qui marchent* (1990), *Le Siècle des sauterelles* (1992), *L'Interdite* (1993), *Des Rêves et des assassins* (1995) sont aussi de bons romans d'écriture « classique » qu'il convenait de signaler.

Parallèlement bien sûr, l'actualité sanglante en Algérie est l'objet d'un nombre grandissant d'analyses journalistiques ou politiques qui sortent de notre perspective uniquement littéraire. Cette actualité algérienne est aussi une des raisons du net regain d'intérêt auquel on assiste depuis peu pour ce qui concerne le Maghreb dans les circuits d'édition européens ou américains. Mais que l'attente de lecture qu'elle entraîne est beaucoup plus documentaire que littéraire. Quoiqu'il en soit la littérature en profite également, ne serait-ce que dans la multiplication des traductions de littérature maghrébine francophone en d'autres langues européennes.

On en est ainsi revenu, parfois, à une sorte de point zéro de l'émergence de nouvelles littératures : celui auquel on assistait dans les années cinquante alors que le début des « événements » au Maghreb faisait découvrir et attendre une littérature descriptive. On comprend cette description parfois un peu naïve dans une littérature effectivement émergente comme celle issue de la 2^e génération de l'émigration qui n'existe guère que depuis les années 80. Mais dans une littérature aussi consacrée à présent que la littérature maghrébine de langue française proprement dite, des récits d'enfances dans des villages avant les indépendances peuvent apparaître a-priori comme désuets, eu égard à une actualité littéraire et politique, même si un roman comme *La Loi des incroyants* (1995) de Saïd Amadis, dont c'est apparemment le premier roman, est d'une assez belle venue. Premier roman décrivant lui aussi une enfance campagnarde, que celui d'Abed Charef, au titre explicite : *Miloud, l'enfant algérien* (1995), même si cette enfance permet au journaliste et essayiste politique qu'est également son narrateur d'y faire une analyse déjà critique des premières années de l'Indépendance, là où le roman de Saïd Amadis situait son action pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie. Fatima Bakhaï enfin situe résolument quant à elle, non sans nostalgie, l'enfance narrée par *La Scaléra* (1993), dans Oran de l'époque coloniale, et continue dans la même veine avec *Un Oued pour la mémoire* (1995). Et Laura Mouzaïa avec *Illis u Meksa (La Fille du berger)* (1994) nous ramène dans la Kabylie de Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri.

Ce « point zéro » de l'émergence de nouvelles littératures auquel semble parfois revenu le roman algérien du fait de sa découverte par certains nouveaux éditeurs à la faveur des événements actuels est certes en grande partie le fait de politiques éditoriales généralement plus contraignantes pour les littératures émergentes que pour des littératures plus consacrées. Il n'en interroge pas moins sur l'évolution générale de la production de la littérature, à une échelle mondiale cette fois : Et si l'attention à la littérarité du texte était en train de devenir, comme l'affirment certains membres de jurys de prix littéraires, une caractéristique des nouveaux espaces de la littérature mondiale, parmi lesquels les textes « francophones », par opposition à la littérature « française », tiennent une place essentielle ?

Le Roman marocain de langue française

Le roman marocain de langue française, avec une centaine de titres publiés, forme aujourd'hui un ensemble nettement repérable, au sein de la littérature maghrébine, de sorte qu'il est possible, avec un demi-siècle de recul, de mieux comprendre son émergence et son évolution, en relation avec l'histoire politique et sociale du pays. Or cette évolution affecte non seulement la thématique des oeuvres mais aussi et surtout les dispositifs narratifs par lesquels le sens vient à l'écriture.

De l'Exotisme colonial à l'expression identitaire

Depuis l'établissement du Protectorat en 1912, jusque dans les années 50, la littérature de langue française au Maroc reste exclusivement une littérature française sur le Maroc. Le roman marocain, proprement dit, apparaît donc à la même époque et dans les mêmes conditions qu'en Algérie : dans le sillage de la littérature coloniale. Ce qui explique l'ambivalence de la critique à l'égard du premier roman d'Ahmed Sefrioui : *La Boîte à merveilles* (1954).

A sa naissance, le roman marocain de langue française est en effet un roman de transition qui tente de donner de la réalité socio-culturelle une vision de l'intérieur en opposition avec les représentations mythiques et idéologiques des écrivains français, voyageurs (Loti, Les frères Tharaud, Camille Mauclair, Henri Bordeaux, Robert Brasillach) ou résidents (Paul Odinet, Maurice Le Glay). Mais la littérature coloniale a eu aussi ses auteurs progressistes et François Bonjean, par exemple (*Confidences d'une fille de la nuit*, 1939, *Reine Yza amoureuse*, 1947) a sans doute été l'un des modèles de Sefrioui dont il fut le professeur à Fes, puisqu'il lui préfaça son premier livre, tandis que Sefrioui écrivit à son tour la préface d'une réédition marocaine de Bonjean en 1968.

Ce qui frappe donc, dans le premier roman de Sefrioui, c'est un mimétisme du récit qui, par le biais de l'autofiction, s'attache à évoquer la vie quotidienne d'une famille populaire dans la vieille ville de Fes. On y relève certes, une authenticité et une fraîcheur que lui permet la focalisation par le regard d'enfant, mais aussi des procédés qui rappellent le roman exotique comme l'insistance sur le pittoresque et la présence de mots arabes traduits en bas de page ou commentés dans le contexte, dont la visée implique un lecteur étranger à la culture marocaine. Cette hésitation du point de vue entre intériorité et extériorité, authenticité et exotisme, a fait classer Sefrioui dans le courant « ethnographique », appellation péjorative qui désigne une forme inconsciente d'aliénation culturelle que l'on retrouve, au plan de la diégèse, dans l'absence de position claire vis à vis de la situation coloniale. Encore qu'il faille nuancer car s'il n'y a pas d'engagement politique manifeste dans les récits de Sefrioui, le refus d'évoquer la présence française dans l'environnement culturel marocain et le silence imposé à l'enfant quant à cette intrusion, peuvent être lus comme une protestation en creux. Mais on découvre en outre, dans son oeuvre, un élément formel qui suffit à la réhabiliter sur le versant identitaire, c'est l'intégration au discours romanesque des formes orales du conte appuyées sur un point de vue narratif qui emprunte au soufisme, c'est-à-dire à la mystique musulmane, son mode de structuration du réel.

Culture populaire et vision soufie de l'existence, que l'on retrouve dans le second roman de Sefrioui : *La Maison de servitude* (1973), constituent pour lui les formes de

l'expression, sinon de la revendication identitaire, dans un univers culturel fortement déstructuré par la présence coloniale.

Identité et acculturation

A la même époque, Driss Chraïbi ouvre le roman marocain de langue française à l'expérience inverse. Au lieu de se retrancher sur des valeurs ancestrales, il choisit de faire de son premier narrateur, Driss Ferdi, le lieu d'une « réaction » violente que le récit développe à la manière d'une expérience chimique, entre le milieu marocain traditionnel et la culture française. *Le Passé simple* (1954) nous raconte en effet la révolte d'un adolescent formé à l'école française contre son père, figure féodale et patriarcale de la grande bourgeoisie marocaine, dont il rejette le despotisme et l'hypocrisie religieuse. Sans doute ce roman venait-il trop tôt dans le contexte politique de l'époque et le déchaînement de la presse nationaliste contre ce qui, à ses yeux, pouvait porter atteinte à l'identité marocaine, montre à quel point Chraïbi aborde une question sensible : le conflit des cultures. En dénonçant, dans un récit violent et cruel, les tares et l'archaïsme de la famille patriarcale que Driss déserte pour la France, le romancier semble donner des armes au colonisateur. En fait l'oeuvre ne faisait que commencer. Le second roman, *Les Boucs* (1955) est le récit d'une désillusion qui pourrait être celle de Driss dont le regard sur la condition des immigrés, en France, nous en révèle la dévalorisation, à travers une quête amoureuse elle-même déceptive.

Etranger à sa propre culture dont il s'est exilé et marginalisé dans son pays d'accueil, le héros chraïbien tente un retour au Maroc à l'occasion de la mort de son père (*Succession ouverte*, 1962). Il y découvre un pays nouvellement indépendant qui tarde à s'engager sur la voie du progrès et malgré sa réconciliation avec l'image paternelle il s'envole à nouveau pour la France assumant définitivement son exil géographique, symbole de sa déchirure identitaire.

Toute l'oeuvre de Chraïbi, dès lors, est marquée par le sentiment de la perte, de l'aliénation, dans la recherche d'une authenticité - individuelle, à travers l'amour (*Un ami viendra vous voir*, 1967, *Mort au Canada*, 1975) - ou collective, qu'il s'agisse de la reconnaissance de la femme dans une société qui la marginalise (*La Civilisation ma mère !...*, 1972) ou de la préservation de la culture berbère, au-delà d'une Histoire originelle confuse qui est encore celle d'une acculturation.

En effet, il faut lire *Une enquête au pays* (1981) comme l'aboutissement d'une dégradation culturelle dont le récit parodique ne fait que renforcer le sentiment tragique. A travers l'enquête policière que mènent deux fonctionnaires marocains dans un petit village de la confédération berbère des Aït Yafelman, c'est le renforcement moderne du « Maghzen⁹⁶ », hiérarchique, bureaucratique et centralisateur, qui est stigmatisé. Certes, la résistance au pouvoir, de la tribu, aboutira au meurtre du policier en chef, Mohammed. Mais le retour de son adjoint, l'inspecteur Ali, montre que le village de Raho et d'Ajja n'échappera pas à la répression et que la liberté des berbères montagnards se trouve condamnée à brève échéance, de même que leur culture où subsistait encore un peu de ce rêve édénique des origines. Rétrospectifs par rapport au roman précédent, *La Mère du printemps* (1982) et *Naissance à l'aube* (1986), remontent le temps jusqu'à l'époque, entre mythe et histoire, de ce paradis primitif où sur les bords de L'Oum-er-bia, les Aït Yafelman vivent les dernières heures de ce naturalisme païen qu'incarne le personnage principal, Azwaw. Les troupes du général arabe Oqba Ibn Nafi envahissent le pays et pour sauvegarder la paix de la tribu, Azwaw accepte de

⁹⁶ : Nom de l'administration centrale du sultanat par opposition à l'état de « Siba » ou de dissidence qui a longtemps caractérisé les tribus berbères.

se convertir à l'islam et de devenir imam, tout en gardant l'esprit de résistance qui fera de lui le complice de l'embuscade dans laquelle périront Oqba et ses cavaliers.

Fidélité à l'islam, allégeance et insoumission au pouvoir du Maghzen, tel est le dilemme de la culture berbère sur laquelle cette trilogie de Driss Chraïbi porte le regard en mêlant fiction, mythe des origines et histoire du Maroc. Même si les berbérisants se sont montrés critiques sur le sens même de cette entreprise romanesque, qui reste fondamentalement une chronique de l'acculturation berbère, elle garde le mérite d'avoir touché à ce problème crucial des rapports conflictuels entre les deux cultures qui constituent la marocanité originaire du pays.

Le récit chraïbien porte donc, au-delà du vertige identitaire, la double trace du manque et de la quête, individuelle et collective. Cette double caractéristique apparaît dans ses constructions à structures symétriques articulées sur une dynamique logico-temporelle, une dimension volontiers introspective qui fonctionne sur le mode de l'auto ou du psycho-récit et une mise en oeuvre conflictuelle de la parole dans un dialogue qui prend plus souvent l'allure d'un duel que d'un duo.

« Souffles » : violence du texte et subversion formelle

La période post-coloniale au Maroc, après une courte période de latence, voit l'émergence d'une écriture nouvelle dont les caractéristiques seront la violence et la subversion.

Le contexte

En effet, le système politique que la France laisse en place en se retirant est le sultanat, converti formellement en royauté par le jeune souverain Hassan II qui accède au trône alaouite à la mort de son père, en 1961. Or dès ses premières heures le régime est confronté à une situation particulièrement conflictuelle à laquelle il va réagir avec violence pour asseoir son autorité sur un pays largement déstructuré où les cadres militaires proches du pouvoir sont d'anciens officiers du protectorat, où la revendication syndicale s'organise autour de l'ex parti communiste et où les militants nationalistes de l'Istiqlal⁹⁷ revendiquent leur place dans le redéploiement politique en cours.

Après la répression dans le Rif qui avait ensanglanté la fin du règne de Mohammed V, le roi Hassan II et son bras droit, le général Oufkir, cherchent à décapiter la gauche en visant d'abord les leaders, Moumen Diouri, Cheikh El Arab, le Fqih Basri et surtout ceux dont l'audience risquait de devenir internationale (disparition de Ben Barka, le 29 octobre 1965). Puis les soulèvements populaires (Casablanca, 23 mars 1965) sont écrasés et donnent lieu à une sanglante répression. Face à la violence du pouvoir qui multiplie enlèvements, arrestations, torture, la gauche se radicalise à son tour et des mouvements révolutionnaires clandestins constitués en *Front (Al- Jahba)* d'obédience marxiste se substituent aux partis et aux syndicats officiels. Les grèves d'étudiants et de lycéens se multiplient, dégénèrent en manifestations, tandis que s'ouvre l'ère des arrestations et des grands procès politiques avec l'affaire du complot baasiste jugé en 1971 à Marrakech.

L'armée tente à son tour de s'emparer du pouvoir : coup d'état de Skirhat, le 10 juillet 1971, dirigé par le général Medbouh et les cadets d'Ahermoumou, attentat contre l'avion

⁹⁷ : Parti nationaliste de centre droit, dondé par Allal El Fassi.

royal, le 16 août 1972 sur l'initiative du colonel Amokrane, qui aboutira à l'élimination du général Oufkir, remplacé par l'un de ses fidèles, le colonel Dlimi.

Le premier procès contre les frontistes qui s'ouvre en 1973 coïncide avec de violentes grèves étudiantes qui vont entraîner une répression contre l'UNEM (Union Nationale des Etudiants Marocains) et l'UNFP (Union Nationale des Forces populaires), parti socialiste, tandis qu'à l'intérieur du pays une tentative de subversion armée dirigée par le Fqih Basri échoue. Tout ceci débouche sur un nouveau procès à Kénitra en 1973 où l'on juge, en plus des frontistes, 159 accusés basristes et militants de gauche. Les rafles dans les milieux frontistes se prolongeront jusqu'en 1976 et le dernier procès contre les militants du front s'ouvrira le 3 janvier 1977.

Souffles et l'action subversive

C'est dans ce contexte explosif que naît en 1966 la revue *Souffles*, dont on mesure mieux aujourd'hui l'importance dans l'orientation et le développement au Maroc d'une littérature post-coloniale de langue française. Fondée par Abdellatif Laâbi autour d'un collectif d'intellectuels, d'écrivains et de plasticiens, *Souffles* s'engage d'abord dans une action culturelle de refondation qui cherche à penser le problème de l'identité nationale en relation avec la situation linguistique, les pratiques artistiques (littérature mais aussi peinture et cinéma) et les mouvements de libération qui agitent l'Afrique et le Proche-Orient.

Dans le prologue du N°1, qui prend valeur de manifeste, Laâbi revendique ainsi la naissance d'une nouvelle écriture capable à la fois de rompre avec *la sclérose des formes et des contenus* et de dépasser la problématique de l'acculturation dans laquelle s'inscrit la littérature maghrébine de langue française :

Faut-il l'avouer, cette littérature ne nous concerne plus qu'en partie, de toute façon elle n'arrive guère à répondre à notre besoin d'une littérature portant le poids de nos réalités actuelles, des problématiques toutes nouvelles en face desquelles un désarroi et une sauvage révolte nous poignent. (Souffles N°1, Prologue)

C'est en engageant la littérature dans un mouvement général de contestation et de revendication culturelles que le groupe *Souffles* lui assigne sa fonction subversive. Car s'il s'agit de rompre avec le passé en déconstruisant, notamment, les modèles académiques et sclérosés, il s'agit aussi, dans l'optique d'une culture nouvelle à construire, d'être actif dans les luttes qui se livrent au présent. Et deux menaces se précisent à l'horizon immédiat du groupe : la menace néo-coloniale à travers l'extension de la langue française et la menace féodale avec le renforcement du pouvoir politique. C'est sur ce double front que va se jouer le destin de *Souffles*.

En effet, il n'est pas indifférent, pour l'évolution des formes romanesques au Maroc, que les écrivains qui collaborent à *Souffles* soient majoritairement des poètes, qu'il s'agisse des membres fondateurs du groupe, Abdellatif Laâbi, Mostafa Nissaboury, Abdellaziz Mansouri, Bernard Jakobiak, ou des collaborateurs qui se reconnaissent dans son action : Abdelkebir Khatibi au Maroc, Mohammed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun en France... Car la notion même de genre romanesque est la première convention que l'écriture subversive du groupe cherche à faire tomber. Dès lors, les formes narratives telles qu'elles se manifestent chez Khaïr-Eddine (*Agadir*, 1967), Laâbi (*L'Oeil et La Nuit*, 1969), Khatibi (*La Mémoire tatouée*, 1971), Ben Jelloun (*Harrouda*, 1973), doivent se définir en dehors du code romanesque, dans une constante interaction entre le poétique et le narratif. Le premier effet de subversion qui relève d'une rupture avec le passé se traduit donc par une déconstruction de ce genre occidental, véhiculé par l'école et par la culture françaises, qu'on appelle « roman ».

Très vite également, la question de la langue va se poser aux écrivains de langue française même si dans le prologue du N°1 de *Souffles* Laâbi esquive le problème :

La langue d'un poète est d'abord « sa propre langue », celle qu'il crée et élabore au sein du chaos linguistique, la manière aussi dont il recompose les placages de mondes et de dynamismes qui coexistent en lui.

Cette position va rapidement devenir intenable à cause de l'extension même du français dans le Maroc indépendant, effet pervers d'une politique de scolarisation massive qui contraint les pays du Maghreb à se retourner vers l'ancienne métropole pour suppléer à la carence de cadres enseignants dont le protectorat porte la responsabilité. La généralisation de l'enseignement en français et le retard de l'arabisation provoquent un vif sentiment d'inquiétude et instituent un contexte de diglossie et de compétition symbolique entre les langues, qui oblige les écrivains à se déterminer par rapport à leur usage du français. C'est ainsi que *Souffles*, dans un Numéro spécial « Nous et la Francophonie », prend ses distances. Tout en rappelant la nécessité d'une unification future de la littérature nationale en langue arabe, Laâbi définit sa pratique du français comme une opération transitoire de transcodage dominée par la défiance :

Notre attitude, nous pouvons la caractériser par la formule de co-existence, mais une co-existence non pacifique, empreinte de vigilance. Nous sommes constamment sur nos gardes. Assumant provisoirement le français comme instrument de communication, nous sommes conscients en permanence, du danger dans lequel nous risquons de tomber et qui consiste à assumer cette langue en tant qu'instrument de culture. (Souffles, N° 18, P. 36)

Tel est le second pôle de la subversion qui travaille l'écriture de *Souffles* engagé dans un combat contre la langue étrangère dans laquelle pourtant s'énonce la recherche identitaire. C'est ce que Mohammed Khaïr-Eddine, contraint lui-même, par sa formation, d'écrire en français, nomme dans une formule restée célèbre, la *guérilla linguistique*.

Enfin, le groupe *Souffles* dans son entreprise de refondation fait bientôt l'expérience de l'interdépendance du culturel et du politique. Dès 1968, la revue, devenue bilingue, s'aligne sur la charte culturelle du PLS (Parti de la Libération et du Socialisme : ex parti communiste marocain). Avec l'arrivée au comité de rédaction d'Abraham Serfaty, elle accentue ses prises de position politiques et à partir du N° 15 (3ème semestre 1969), consacré à la Révolution Palestinienne, s'engage dans la voie frontiste c'est-à-dire marxiste et révolutionnaire. Ainsi, après avoir rompu avec le PLS, considéré désormais comme un parti révisionniste, Laâbi et Serfaty créent le mouvement *Ilal Aman (En Avant)* qui à côté des deux autres mouvements révolutionnaires : le *Mouvement du 23 mars* (souvenir de l'émeute de Casablanca) et le mouvement *Servir le peuple*, vont constituer le Front.

A la violence du pouvoir et à l'urgence de l'action, les écrivains répondent par une *violence du texte* où la désarticulation des formes traditionnelles, l'éclatement syntaxique et l'hallucination de la parole, vont devenir les caractéristiques de l'écriture narrative de la nouvelle génération. Mais au-delà même de cette subversion textuelle, les membres du groupe *Souffles* par leur engagement personnel vont participer au combat pour l'avènement d'une nouvelle culture dans une société libérée où pourra s'épanouir *L'Homme total* (Laâbi).

La répression ne se fera pas attendre et en 1972, après 22 numéros en français et 6 en arabe sous le nom d'*Anfas*, la revue est définitivement interdite. Laâbi et Serfaty seront l'un et l'autre arrêtés, soumis à l'interrogatoire et incarcérés à Kenitra avec 138 intellectuels et militants frontistes. Le premier sera condamné, au procès de 1973, à 10 ans de prison, tandis que Serfaty, arrêté un peu plus tard, se verra infliger la prison à perpétuité, au procès de 1977. L'un des meilleurs témoignages sur la violence, les luttes et les souffrances de cette époque reste le récit autobiographique de Driss Bouissef Rekab : *A l'ombre de Lala Chafia* (1989). Il faudra l'action conjuguée des comités de soutien, de la presse internationale et des interventions politiques franco-américaines pour que Laâbi soit libéré, en 1980, après huit ans et demi de prison, tandis que Serfaty devra attendre jusqu'en 1991.

Souffles et l'écriture narrative

Ce bref rappel du combat mené par *Souffles* va nous permettre de mieux comprendre une écriture qui inscrit la révolte au cœur même du dispositif narratif. En effet, même des écrivains comme Khatibi ou Ben Jelloun qui se sont éloignés du groupe après ses prises de position politiques restent fidèles à un esprit et une esthétique qui font de l'artiste, selon une belle image de Laâbi, un *Bloc enraciné et irradiant. Volcan éruptif* (*Souffles*, N° 4, P. 45). C'est cette écriture « sismique » qui se prolonge jusque dans les années 80, que nous allons évoquer à présent à travers les principales oeuvres narratives.

Abdellatif Laâbi

Dans son premier récit, *L'Oeil et la nuit* (1969), Abdellatif Laâbi choisit de décentrer la forme romanesque occidentale par un dispositif importé de l'arabe : la *Rhila* ou *itinéraire*, subdivisée en *maqamat* ou *séances*. Mais de cette forme traditionnelle analysée par A. Kilito⁹⁸, Laâbi ne retient que la souplesse énonciative qui lui permet d'échapper au cadre logico-temporel du montage réaliste et les possibilités de fragmentation du récit linéaire en « séances » hétérogènes et discontinues. Dès lors, la confrontation symbolique de l' « oeil » et de la « nuit » commande la désintégration du récit comme par un effet de violence où l'oppression subie est retournée contre le pouvoir oppresseur, tentaculaire et tyrannique. D'où l'éclatement du discours narratif en séquences courtes, désarticulées, hybrides, qui manifeste la révolte d'un je optique aux prises avec la double nuit de l'identité et de l'oppression.

Le second récit de Laâbi, *Le Chemin des ordalies* (1982), est un texte autobiographique construit comme un roman où le narrateur dédoublé par l'utilisation de la deuxième personne, raconte sa sortie de prison et le dur réapprentissage de la liberté lorsqu'une mémoire à vif le ramène sans cesse en arrière. D'où l'irruption constante dans le récit de séquences analeptiques : arrestation, torture, luttes communes, mêlées à des souvenirs plus lointains de l'enfance, qui viennent sans cesse trouser et obscurcir cette marche vers la lumière qu'est la sortie de prison et le retour à l'aimée :

Libre. Vieux loup des mers carcérales. Si tu es libre maintenant, c'est parce que tu portes cette citadelle, pour le restant de tes jours, gravée au coeur. (P. 199)

Tahar Ben Jelloun

Avec *Harrouda* (1973), que ses éditeurs ont baptisé « roman-poème », Ben Jelloun reprend à sa manière la forme-itinéraire inaugurée par Laâbi dans *L'Oeil et la nuit*, avec sa structure d'éclatement et sa violence qui ici emprunte au sexe une autre dimension de type profanatoire.

Le dispositif de subversion inscrit la dynamique du récit dans un double mouvement de lecture et de prise de parole. La lecture est d'abord celle de l'espace et le déchiffrement qui passe par le regard de l'enfant, dénonce dans la topographie de Fes une structure idéologique d'aliénation où la ville blanche des notables, siège du pouvoir religieux et patriarcal, frappe d'exclusion le peuple marqué par les couleurs rouge et brune de la terre : artisans et paysans mais aussi la femme et l'enfant. A Casablanca la *Ville à venir*, la révolte des *enfants-oiseaux*, allégorie de l'émeute de 1965, est réprimée dans le sang par le *poulpe* du pouvoir militaro-politique, tandis que Tanger, ville de la nostalgie, où on se souvient de la grandeur passée de l'Andalousie musulmane comme de celle d'Abd-el-Krim, le révolté du Rif, devient la ville de la décadence. Les *zoufris*⁹⁹ passifs et dépossédés y cherchent l'oubli dans la trahison quotidienne du tourisme sexuel et les fumées du kif.

⁹⁸ : *Les Séances : récits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri*, Paris, Sindbad, 1983.

⁹⁹ : ouvriers en dialecte populaire marocain.

Mais cette lecture qui, dans sa référence insistance à Roland Barthes, fonctionne comme une sémiologie de l'espace marocain, est aussi une lecture du corps, du corps blessé et opprimé des femmes, livrées au pouvoir et aux fantasmes hypocrites de l'homme. Leur révolte s'exprime à la fois à travers l'image subversive d'Harrouda-Aïcha Kandischa, la sorcière prostituée qui hante l'imagination populaire et par celle de la propre mère du narrateur à qui la parole est ici donnée. D'où la violence du discours maternel : démythification du pouvoir patriarcal, désacralisation, profanation.

Dans ce premier récit, caractéristique de l'écriture de *Souffles*, apparaissent les motifs essentiels et les procédés d'écriture qui traversent les meilleurs textes de Ben Jelloun, de *La Réclusion solitaire* (1976) à *Moha le fou, Moha le sage* (1978) pour culminer avec ce très beau récit-itinéraire : *La Prière de l'absent* (1981) où un enfant qui apparaît dans le cimetière Bab-Ftough de Fes va traverser le Maroc pour tenter de régénérer une identité dégradée, en descendant vers le sud, illuminé par la mémoire glorieuse du Cheikh Ma-El-Aïnin. Et les « séances » vont multiplier, lieux, personnages et narrateurs sur cet itinéraire symbolique qui mêle dans une instabilité modale propre aux récits de Ben Jelloun, réalisme, merveilleux et fantastique.

Mohammed Khaïr-Eddine

Si le terme d' « écriture sismique » définit admirablement l'écriture de *Souffles*, c'est sans doute chez Mohammed Khaïr-Eddine que la métaphore trouve son origine et sa meilleure illustration. Chargé d'une enquête pour le compte de la sécurité sociale dans la ville d'Agadir, après le séisme de 1960, il en tire le titre et le motif de son premier roman qui paraîtra en France, où il choisit de s'exiler après les événements de Casablanca, en 1965.

Le séisme est en effet, chez Khaïr-Eddine, la métaphore d'une violence disjonctive qui confond dans une même figure honnie, le Père, le Roi et le Fqih, dont la tyrannie conjuguée aboutit à un véritable éclatement de l'être, à une dépossession du moi. Ebranlé dans son affectivité par l'agressivité monstrueuse du père, victime, avec ce peuple dont il se sent solidaire, de la violence du pouvoir, révolté par une religion hypocrite et détournée de ses valeurs spirituelles, Khaïr-Eddine en se réfugiant dans l'exil se trouve voué à l'imprécation, à l'errance et à la nostalgie du sud berbère, paradis d'une très lointaine enfance qui travaille ses fictions.

C'est autour de ces motifs que se déploie l'oeuvre narrative, après le séisme inaugural d'Agadir (1967) : *Corps négatif* suivi de *Histoire d'un bon dieu* (1968), et surtout *Le Déterreur* (1973) qui, à la violence iconoclaste des récits précédents ajoute l'horreur d'une histoire de *bouffeur de morts* dont la confession à la première personne éclate en une véritable hystérie de la parole où se mime l'impossibilité même pour la conscience de se constituer. Dans ces textes, à dominante narrative, plus encore que chez Laâbi ou Ben Jelloun, le code romanesque vole en éclats et la multiplication des voix narratives, le mélange des genres- récit, poésie, théâtre- la violence même des images qui mêlent le sexe, l'excrémentiel, le bestiaire fantastique, instituent le délire et l'hallucination comme modalités dominantes. Dès lors, ce qui semble caractériser le récit, chez Khaïr-Eddine, c'est sa propre impossibilité, reflet de l'impossibilité d'être de l'auteur lui-même.

Tel est encore le fonctionnement d'*Une odeur de mantèque* (1973) qui débute comme un conte fantastique à la troisième personne autour de deux personnages : le vieux et le supervieux. Très vite la fiction qui tente de s'élaborer se dissout dans une confrontation de monologues à la première personne, eux-mêmes constitués de multiples micro-récits à travers lesquels vieux et supervieux se disputent l'accès au pouvoir narratif, jusqu'à ce que le vieux y parvienne. Commence alors le récit d'une mémoire qui se vomit en étalant les tares de la société patriarcale avant qu'une crise de conscience ne laisse émerger enfin une parole

démystificatrice et subversive où, sous le masque du vieux, se reconnaît la voix l'auteur lui-même. Confusion pronominale, disjonction généralisée, concurrence des discours, font de ce récit vertigineux un espace où la diégèse qui ne parvient pas à s'ordonner en récit unitaire nous offre l'exemple même de ce qu'on peut appeler, chez Mohammed Khaïr-Eddine, le récit impossible.

Après son retour au Maroc, en 1980, négocié par L.-S. Senghor, Khaïr-Eddine inaugure un modèle narratif plus linéaire avec *Légende et vie d'Agoun'chich* (1984) qui donne forme à sa nostalgie parisienne du sud berbère, lieu mythique d'une identité mise en pièce. C'est à travers les aventures épiques d'une sorte de bandit d'honneur qu'il choisit en effet d'incarner le sud héroïque et rebelle. Mais il y a dans Agoun'chich trop d'éléments qui renvoient à la figure paternelle pour que l'identification soit totale et la désertion finale du personnage fait de l'espace sudique le lieu ambivalent d'une introuvable identité.

Abdelkebir Khatibi

Si Abdelkebir Khatibi qui a collaboré aux premiers numéros de *Souffles* reste dans la mouvance du groupe, son itinéraire est cependant plus personnel, plus singulier et sans doute plus surprenant pour qui le lit superficiellement. En effet, il n'y a pas, chez Khatibi, l'unité de ton que l'on relève par exemple chez Ben Jelloun ou chez Khaïr-Eddine (le dernier roman excepté). Chez lui, chaque texte expérimente un nouveau dispositif, de sorte qu'il reste sans doute le plus inventif des écrivains de sa génération. Mais au-delà de cette recherche textuelle permanente, son itinéraire a la cohérence d'une réflexion qui s'élabore autour de l'opposition binaire *identité/différence*, pour évoluer vers les notions d'*aimance* et d'*étrangeté* à travers lesquelles il tente de métaphoriser une identité plurielle qui, au plan de l'écriture, passe par la *bilangue*.

La Mémoire tatouée (1971) se présente comme l'*Autobiographie d'un décolonisé* et il est vrai que le récit semble se plier aux lois du genre en évoquant sur le mode linéaire et chronologique les années de formation avec déjà, cependant, suffisamment d'ellipses narratives pour que l'on retrouve ici une structure proche des séances (les *maqamat*) dans ce discontinu caractéristique de l'écriture *Souffles*. La naissance, tout d'abord, inscrit dans le nom propre une double allégeance à l'islam : Abd-el-Kebir : le serviteur du Grand et à l'écriture : Khatib : l'écrivain. Les études, au lycée franco-marocain de Marrakech verront se développer dans une crise latente entre l'apprentissage de la langue étrangère à travers laquelle l'identité se dédouble et le goût de l'écriture par laquelle l'être tente de se reconstituer. Puis c'est le départ pour Paris, les études à la Sorbonne, les voyages en Europe, le corps de l'étrangère et la découverte plénière de l'autre dont la langue est inscrite en soi. Expérience totalement ambivalente, euphorique et *hagarde*, au sens mallarméen : le mot revient souvent sous sa plume comme pour désigner cette « haie », cette séparation, ce clivage que la langue de l'autre institue. C'est à ce moment que le récit autobiographique, déjà dédoublé en récit de soi et discours sur soi, éclate en théâtre vocal avec l'affrontement *Double contre double* où s'expriment l'écart tensif, la violence intersticielle, qui fondent l'être bilingue dans la perte de l'origine et l'altérité à soi.

Le Livre du sang (1979) peut se lire comme une mise en parabole du couple dialectique identité/différence dont Khatibi développe le paradigme à partir des oppositions binaires : origine/effacement, amour/séparation, beauté/mort, bien/mal... Mais le paradigme s'incarne ici dans une fiction mystique empruntée à l'histoire du pète soufi Jalal Eddine Roumi, amoureux de son maître spirituel Chem's de Tabriz qui, à cause de lui, abandonne la confrérie qu'il dirige à Konia pour aller s'enfermer à Baghdad. Le fils de Jalal, Sultan Walda, part alors à la recherche du Maître et le ramène au sein de la confrérie. Mais les disciples de Roumi le jetteront dans un puits pour mettre fin à cet amour qui perturbe l'ordre de la secte. C'est pour

chanter son « inconsolation » du Maître que le poète mystique écrira l'un de ses plus beaux textes : *Matnaoui (Le Duel)* à partir duquel, Khatibi forge, pour l'un des personnages, le nom de *Muthna*.

L'intertextualité entre le texte de Rumi et *Le Livre du sang*, est soulignée par l'insertion en italique, dans le roman, d'extraits du *Matnaoui*, mais Khatibi s'écarte très vite de sa source. Chez lui, l'action, atopique et intemporelle qui se déroule dans la *Secte des Inconsolés* articule autour du Maître un couple androgynique dont l'Echanson représente l'attrance pour le Même : l'amour mystique, l'identité, le bien, tandis que sa soeur Muthna incarne la tentation de l'Autre : l'amour érotique, la différence, le mal. Ecartelé par sa passion pour ce corps impossible, le Maître, figure allégorique de l'être bilingue, se trouve dépossédé de lui-même, s'ouvrant à la folie et au suicide, tandis que Muthna, symbole pervers de l'altérité est égorgée par les fidèles de la secte. *Le Livre du sang* illustre ainsi la violence de l'être clivé et tout en mimant dans son écriture même la transe mystique, le roman dans sa beauté étrange et fascinante apparaît comme une prémonition de cette folie sanglante du même et de l'origine, qui travaille aujourd'hui, d'une manière tragique le corps intégriste, au Maghreb.

Avec *Amour bilingue* (1982), Khatibi met en récit le dédoublement linguistique de l'identité dans la passion d'un couple mixte où l'amante étrangère, symbole de la séduction par où se creuse l'écart à l'origine, représente le travail de la langue française dans et par rapport à l'arabe. Le discours sur l'identité se trouve donc ici narrativisé dans la relation ambivalente entre les deux instances du récit : *Il* (le Récitant) et *Elle* (l'Etrangère). Mais de cette expérience va surgir la conscience d'une identité nouvelle qui se construit dans l'entre-deux, dans la *bilangue*, au-delà de toute traduction, dans cet intraduisible, *corps imprononçable*, que Khatibi évoque en termes de *palimpseste* ou de *simulacre*, double espace de jouissance et de folie.

L'Après Souffles : vers un récit postmoderne

Les dispositifs narratifs inaugurés par *Souffles* fonctionnent, dans la littérature marocaine de langue française, jusque dans les années 80. Politiquement, la décennie suivante voit l'élimination de l'extrême-gauche et le renforcement du régime hassanien qui parvient, avec l'épisode de La Marche Verte (1973) et la récupération du Sahara, contre le Polisario, à obtenir un consensus national. Le parlementarisme, institué par le pouvoir, fait des partis de gauche - le PPS et l'USFP¹⁰⁰ - des instances officielles dont la combativité a été émoussée par les épurations de la période précédente et les états-majors louvoient entre la tentation du jeu démocratique et la crainte de se compromettre avec un régime qui n'en respecte pas toujours les règles.

Les émeutes « de la faim » qui ébranlent encore le Maroc en 1984, et la situation insurrectionnelle qui, pendant une semaine, coupe la ville de Fes du reste du pays, à la veille de la guerre du Golfe, prennent déjà une tout autre tournure et annoncent la montée de l'intégrisme, favorisée par la création, dans les universités, de départements d'études islamiques. En voulant susciter, face au danger de la gauche révolutionnaire, un contre-pouvoir, le régime va ainsi mettre en place une nouvelle opposition, bien plus redoutable, de sorte qu'aujourd'hui, dans une situation où les partis gouvernementaux se sont discrédités et où la gauche déliquescence perd son enracinement populaire, la menace intégriste laisse se

¹⁰⁰ : PPS, Parti du Progrès et du Socialisme (ex. PLS), parti communiste dirigé par Ali Yata; USFP, Union Socialiste des Forces Populaires, (ex. UNFP), parti socialiste dirigé par Abderrahim Bouabid.

profiler, dans le futur contexte de la succession au trône alaouite, un horizon d'incertitude, sinon de violence.

Ce renversement de la donne politique qui résulte de l'appauvrissement des classes populaires, sensibles aux arguments intégristes mais aussi du désarroi des intellectuels et de la classe moyenne, marginalisés par le cynisme du libéralisme économique, sur fond d'explosion démographique, engendre en littérature deux types d'attitudes. Ou l'écrivain de langue française s'inscrit dans la lignée contestataire de *Souffles* en poursuivant la quête d'une émancipation collective contre les forces de régression. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'émergence, en littérature, de la revendication féminine. Ou, face au blocage d'une société qui le renvoie à lui-même, l'écrivain se replie sur une problématique plus personnelle du moi en déchiffrant dans sa propre dualité les signes d'une étrangeté par laquelle il accède à l'aventure de l'être postmoderne.

Les Continueurs de Souffles

Tard venu à l'écriture après s'être engagé en politique, Edmond Amrane El Maleh révèle un vrai talent de romancier en publiant coup sur coup : *Parcours immobile* (1980), *Aïlen ou La Nuit du récit* (1983), *Mille ans un jour* (1986), *Le Retour d'Abou El Haki* (1991). Souvent proche des récits de *Souffles*, ses textes portent la marque d'une violence inaugurale qui détermine chez le narrateur une sorte d'errance identitaire. Mais chez El Maleh, Juif Marocain, cette violence opère sur l'être un double marquage. Il s'agit d'abord de la rupture inter-communautaire entre Juifs et Arabes qui a contraint la population israélite du Maroc à quitter en *un jour* ce pays, où depuis *mille ans* elle avait tissé des liens étroits avec la culture arabo-berbère. Or cette violence subie s'est retournée en agression anti-arabe et le sionisme dont El Maleh dénonce l'action en Palestine, est l'autre pôle de la blessure qui traverse son oeuvre narrative.

Nostalgie, déchirure, critique des idéologies totalisantes comme le communisme ou le sionisme, dénonciation de la nouvelle bourgeoisie marocaine et des pratiques autoritaires du pouvoir, ces thèmes s'entrelacent dans des récits où l'alternance des points de vue et des trames narratives, les interférences linguistiques entre le français et des éléments de langue sépharade ou d'arabe dialectal, donnent à l'écriture une épaisseur où se récrée, dans la jouissance de l'imaginaire et le plaisir de conter, un peu de l'être perdu.

Abdelhak Serhane apparaît, quant à lui, davantage comme un épigone de *Souffles*. Les trois romans qu'il a écrits jusqu'à présent : *Messaouda* (1983), *Les Enfants des rues étroites* (1986), *Le Soleil des obscurs* (1992) peuvent apparaître comme une critique virulente de la société marocaine à travers les chroniques de familles éclatées qui prennent pour cadre la ville d'Azrou dans le Moyen-Atlas, dont il est originaire. Et il est vrai que l'on trouve dans ses romans une violente dénonciation de la société patriarcale dans ses archaïsmes, son hypocrisie, sa brutalité, dont les victimes sont principalement les femmes et les enfants. Mais en dépit de son intention critique, cette littérature marque un recul par rapport à *Souffles* dans la mesure où la violence n'y apparaît que comme élément thématique, comme simple contenu, dans le surcodage de séquences érotiques où l'acte sexuel ne se décline que sur le mode sanglant du viol. Car, cette violence, insoutenable, parfois, se trouve narrativisée d'une manière chronologique et linéaire qui renoue avec le réalisme engagé, contre les dispositifs formels de subversion qui font tout l'intérêt de *Souffles*. En outre, il faut reconnaître que la problématique de Serhane aujourd'hui était celle de Chraïbi en 1954 (*Le Passé simple*), de Boudjedra en 1969 (*La Répudiation*), de Ben Jelloun en 1973 (*Harrouda*) et que loin de les prolonger, il tombe trop souvent dans la réécriture sinon dans le plagiat. Mais Serhane est un

écrivain qui se cherche, face à des modèles qui le fascinent, et par lesquels il fallait sans doute qu'il passe pour parvenir à exprimer ce qui fera sa spécificité.

La revendication des femmes

Si la revendication des femmes passe d'abord par le discours de l'homme (Chraïbi, Ben Jelloun, Serhane), le travail, en langue française, d'universitaires et de sociologues marocaines comme Fatima Mernissi (*Sexe, Idéologie, Islam*, 1983, *Le Maroc raconté par ses femmes*, 1984), Soumaya Naaman-Guessous (*Au-delà de toute pudeur*, 1989), Souad Filal (*L'Incontrôlable désir*, 1991), a largement ouvert la voie à l'expression littéraire des femmes.

Certes, la production reste encore assez faible et la plupart des romancières n'en sont qu'à leur première publication. Toutefois, depuis *Aïcha la rebelle* (1982) d'Halima Benhaddou les titres se succèdent régulièrement et de nouveaux auteurs se révèlent de manière continue : Leila Houari (1985), Noufissa Sbaï (1987), Nouzha el Fassi (1990), Fatiha Boucetta (1991), Rachida Yacoubi (1995), Hanan El-Cheikh (1995), Bahaa Trabelsi (1995)... Pour ces romancières l'urgence étant de témoigner de la difficulté des relations homme-femme dans une société patriarcale et musulmane. L'écriture emprunte ses modèles au récit autobiographique (Rachida Yacoubi : *Ma vie, mon cri*, 1995), le plus souvent converti en autofiction (Fatiha Boucetta : *Anissa captive*, 1991). Ainsi la plupart de ces romans se présentent-ils comme le récit d'un apprentissage qui mène l'héroïne de l'enfance à la vie conjugale avec des variantes narratives qui accordent toujours une place essentielle à l'expression d'un moi dont l'expérience peut prendre une valeur d'exemple. Autour du personnage central gravitent généralement d'autres figures de femmes qui expriment, selon les milieux sociaux ou les contextes familiaux, les possibles existentiels de l'être féminin au Maroc.

D'où la mise en place, le plus souvent, d'un récit linéaire à la première personne dont l'intrigue réside dans la prise de conscience de la féminité comme identité refoulée ou agressée, ce qui entraîne un mouvement de révolte contre le pouvoir masculin aliénant : celui du père, de l'époux ou de l'amant. Souvent cette révolte, pour ce qui concerne le roman de langue française, passe par le détour de l'étranger qui favorise ou accentue la prise de conscience. Si Zeida dans le roman de Leila Houari (*Zeida de nulle part*, 1985) est d'origine fassie, très jeune elle a émigré en Belgique avec sa famille; Anissa, le personnage de Fatiha Boucetta a vécu dans son enfance en Italie et en Europe; Leila, chez Bahaa Trabelsi (*Une femme tout simplement*, 1995) part faire ses études en France tout comme Boutâïna, chez Nafissa Sbaï (*L'Enfant endormi*, 1987) qui, à son retour au Maroc, impose à sa famille le mariage mixte avec un Français.

La structure d'apprentissage impose donc au récit féminin sa forme et rares sont pour l'instant les romancières qui échappent à la prégnance du modèle. Notons toutefois la double focalisation à l'oeuvre dans le roman de Fatiha Boucetta qui nous immerge d'abord dans la conscience d'Anissa, par l'intermédiaire de son journal, avant d'élargir le point de vue dans un psycho-récit à la troisième personne. Leila Houari choisit un mode d'énonciation plus discontinu, plus proche du récit poétique pour nous raconter la tentative avortée de Zeida dont le moi, obscurci dans l'exil, cherche à retrouver une lumière intérieure en retournant vivre au Maroc. Mais au bout du périple elle se rend compte qu'elle est devenue étrangère à ce pays où son comportement de femme libre la rend vite indésirable. Reprenant l'avion pour l'Europe elle réalise qu'il lui faut désormais assumer, dans son étrangeté culturelle, son moi-femme qui constitue sa véritable identité.

C'est peut-être le roman de Noufissa Sbaï qui, en enchâssant les récits autour de trois figures féminines, Boutaina, Yezza, Hayat, nous donne le plus intensément le sentiment du vertige et de l'écoeurement face à la répétition de ce drame circulaire qui, du viol à la prostitution, en passant par la répudiation, livre les femmes au bon vouloir de l'homme dont l'injustice et l'hypocrisie se trouvent confortés par le pouvoir juridico-religieux.

Vers un récit postmoderne

Si le postmodernisme émerge en France à la faveur de la crise, en traduisant une sorte de scepticisme devant l'échec des valeurs de la modernité qui accordaient au progrès technique l'idée de l'émancipation de l'homme, cet état d'esprit se radicalise depuis la chute du mur de Berlin et l'effondrement à l'est du bloc communiste qui matérialisent ce que Lyotard appelle l'incrédulité à l'égard des méta-récits. Problématique occidentale... certes, mais la mondialisation ne laisse guère aujourd'hui de pays à l'écart des grands bouleversements de la pensée, surtout pas le Maroc dont la plupart des romanciers concernés vivent en France. C'est vrai pour Chraïbi, depuis 1945, pour Khaïr-Eddine, depuis 1965, pour Ben Jelloun, depuis 1971, pour Laâbi qui après une brève tentative de réinstallation au Maroc est revenu en France. Quant à Khatibi, le seul qui réside au Maroc de manière continue, ses fréquents séjours à l'étranger et sa participation au Collège International de Philosophie, à Paris, aux côtés de J. Derrida, en font sans doute le plus informé des romanciers marocains de langue française.

Les traits postmodernes que révèle aujourd'hui le roman marocain, en relation avec un massif retour du sujet, sont la pratique de l'auto-référence, la mise en oeuvre de dispositifs hétérogènes de métissage et d'hybridation ainsi que le recours à la réécriture et au pastiche.

La tentation métanarrative qui détourne l'énoncé romanesque en discours sur lui-même apparaît chez Laâbi dans *Les Rides du lion* (1989). Si le récit s'annonce comme une méditation à la première personne sur les problèmes de l'écriture, très vite le dédoublement, en figures actoriales, du moi scripteur, donne à la réflexivité une dimension auto-ironique. Ainsi, Aïn (l'oeil) qui reprend, sous forme de personnage, la figure optique de *L'Oeil et la nuit*, refuse-t-il de se lancer dans une description à la manière de Balzac, tandis que Hdiddane, autre dédoublement de l'instance narrative en figure populaire, entreprend malicieusement de biffer et de réécrire toute une séquence. Cette activité métanarrative dont l'humour apparaît dès le titre du livre, manifeste chez Laâbi un désir de recul par rapport à son image d'écrivain révolutionnaire, qui tend à se figer dans les attentes du public. Car, chez lui aussi, l'enthousiasme des grandes Vérités a fait place, après la violence même de l'expérience carcérale, à une sagesse prudente face aux redéploiements en cours dans le monde.

Si le narrateur de Khatibi, dans *Un été à Stockholm* (1990) n'est pas à proprement parler un écrivain, comme chez Laâbi, c'est un traducteur, interprète en simultané, dont le métier consiste à vivre entre les langues. Son aventure de l'*interlangue* est donc celle du récit lui-même, redoublée dans un second effet de réflexivité par l'expérience transculturelle de Descartes en Suède dont le cinéatre italien Alberto Albertini écrit le scénario.

Mais c'est surtout chez Ben Jelloun que la métafiction envahit l'espace du roman. A partir de *L'Enfant de sable* (1985), notamment, il inaugure un dispositif complexe dans lequel le conteur populaire, tel qu'il existe encore à Marrakech, sur la place Jemaâ el Fna, devient la figure majeure de l'instance narrative. Le discours sur le récit se trouve dès lors pris en charge par les commentaires du conteur qui harangue sa *halqa* (le cercle des auditeurs) et par une constante mise en reflet de l'écriture (de la métaphore du récit comme itinéraire cadastré

par des portes, au jeu intertextuel qui introduit dans le roman la figure de Borgès). Un tel dispositif ouvre le roman suivant : *La Nuit sacrée* (1987) et se retrouve dans *La Nuit de l'erreur* (1997) où les conteurs Dahmane et Jamila sillonnent le pays dans une camionnette pourvue d'un micro, pour conter l'histoire de Zina dont ils tirent leur subsistance. Leur récit s'élabore entre deux modèles qui gèrent la réflexivité de l'écriture : l'hypertexte des *Mille et une nuits* (« Raconte une histoire ou je te tue ») et l'hypotexte de Salman Rushdie, *Haroun ou la mer des histoires*, qui désigne la menace mortelle à laquelle s'expose le romancier, face à un pouvoir aveugle et répressif.

Si l'auto-référence permet à l'écriture, dans une perspective postmoderne, de marquer l'écart entre textualité et réalité, un autre aspect majeur de l'évolution du roman marocain de langue française est la pratique du métissage textuel, comme réponse, directe ou indirecte, à la problématique de la double culture. Chez Khatibi, en effet, la réflexion sur le bilinguisme qui s'est d'abord élaborée en termes passionnels de déchirure et de fascination (*Amour bilingue*) a mis en jeu un nouveau concept, *l'aimance*, afin de substituer à la violence de la relation passionnelle, les rites de courtoisie et d'hospitalité de la relation aimante (*Par-dessus l'épaule*, 1988). La bilangue, désormais langue de l'aimance, devient chez *l'étranger professionnel* dont il revendique le statut, le signe d'une identité plurielle, métisse, comme toute identité prise dans la dynamique de l'histoire, contre le mythe fondamentaliste de la pureté de l'origine. Cette problématique qui rejoint, dans un autre contexte, la revendication créole (Bernabé, Confiant, Chamoiseau), se trouve particulièrement à l'oeuvre dans *Un été à Stockholm*.

En effet, le nom propre du narrateur, Gérard Namir, se constitue en signe métis inscrivant à la fois l'occidentalité comme appartenance et l'origine comme palimpseste dans la mesure où pas une seule fois, dans le roman, le Maroc n'est nommé comme espace identitaire. Le même effacement de l'origine caractérise l'énonciation car dans le discours à la première personne du narrateur toutes les références culturelles qui construisent la deixis du sujet sont françaises. Enfin, c'est en Suède, à travers une quête de l'aimance que Gérard Namir va vivre une aventure transculturelle qui l'ouvre à l'étrangeté, dans une expérience limite de décentrement, de déterritorialisation de l'être et du moi.

La défense du métissage, la transgression des huis-clos identitaires et la revendication d'une dimension planétaire de l'existence aboutissent de même, chez Laâbi, à cette phrase d'explicit sur laquelle s'achève *Les Rides du lion* :

Il advient que la pays n'a plus de nom car tous les noms lui vont à merveille.

Chez Ben Jelloun, l'étrangeté du sujet bilingue, comme métaphore de l'être postmoderne, se manifeste dans l'hybridation des formes narratives qui fait de l'énonciation orale du conte populaire un dispositif labyrinthique de montage, selon une technique éprouvée par Borgès, l'un des « conteurs » de *L'Enfant de sable*. Ainsi, dans *La Nuit de l'erreur*, quatre narrateurs entreprennent de raconter huit histoires qui mobilisent pas moins de douze personnages. Or le caractère labyrinthique des romans de Ben Jelloun traduit précisément l'indicible et le trouble du corps bilingue dont l'étrangeté à soi se trouve métaphorisée par l'ambivalence sexuelle d'Ahmed-Zahra (*L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*) ou par l'ambiguïté ontologique de Zina, née d'un viol perpétré par quatre hommes, la Nuit de l'Erreur, en qui on ne peut départir le sujet maléfique de l'être de lumière.

Il faudrait signaler une autre dimension postmoderne du roman marocain dans cette série policière que Chraïbi organise autour des aventures de l'inspecteur Ali : *L'Inspecteur Ali* (1991), *Une place au soleil* (1993), *L'Inspecteur Ali à Trinity College* (1994), *L'Inspecteur Ali et la CIA* (1996). Ce nouveau cycle romanesque correspond en effet à certains développements du récit postmoderne : retour de l'intrigue, réécriture des genres

populaires, avec, comme l'écrit Umberto Eco, *ironie, de façon non innocente*¹⁰¹. C'est ce que semble confirmer, en tout cas, la Page 4 de couverture d'*Une place au soleil* :

Oui : le temps n'est-il pas venu en effet de dérouter, de faire dérailler vers d'autres voies cette littérature dite maghrébine dont je suis l'ancêtre en quelque sorte ?

Pour ne pas conclure

Sans doute l'évolution du roman marocain de langue française, considérée dans le détail, n'est-elle pas aussi linéaire que cette étude le laisse supposer. Dans toute histoire, même littéraire, il y a du *récit* et il peut apparaître, ici et là, des bifurcations ponctuelles, des retours en arrière, des expériences solitaires, que le point de vue panoramique a tendance à estomper. Ainsi Ben Jelloun est-il capable d'écrire des récits à intrigue convenue qui peuvent apparaître comme des concessions à une attente du public : *Les yeux baissés* (1991) et la question féminine au Maroc, *L'Homme rompu* (1994) et le problème de la corruption...De même, après l'aventure extrême d'*Un été à Stockholm*, Khatibi revient, dans *Triptyque de Rabat* (1993), à une problématique territoriale où la représentation du pouvoir politique interfère avec les scénarios d'émancipation de trois femmes, dans trois récits qui se déploient en forme de triptyque.

Toutefois, le processus socio-littéraire que nous avons décrit permet de comprendre dans ses grandes lignes la genèse, l'évolution et la situation actuelle du roman marocain de langue française. Aujourd'hui, dans un contexte linguistique marqué par le reflux du français et malgré le prix prohibitif des livres importés, il faut signaler la persistance d'un désir d'écrire dans cette langue. A Paris, les éditions l'Harmattan publient régulièrement des premiers romans dont les auteurs vivent et travaillent au Maroc ou sont installés en France. Mais surtout, il faut souligner l'action, sur place, de petits éditeurs comme Edino, Eddif ou Le Fennec, qui, face à un lectorat restreint, publient de nouveaux auteurs dont l'écriture reste, certes, souvent imitative, avec parfois d'heureuses surprises, cependant, comme cet étrange roman d'Abdelfattah Kilito qui, il est vrai, n'est pas un novice en écriture : *La Querelle des images* (1995).

Peut-on voir là autre chose qu'un épiphénomène dans un mouvement général de regression dont le signe le plus sûr reste l'absence de renouvellement, chez les grands éditeurs, de l'actuelle génération ? C'est ce qu'affirmait Khaïr-Eddine dans un entretien donné peu avant sa mort¹⁰², c'est ce que la prochaine décennie nous permettra sans doute d'apprécier.

TUNISIE

¹⁰¹ : *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, P. 77.

¹⁰² : Entretien avec Abdelrhaffar Souiriji : *En langue française -et c'est regrettable- je ne vois encore rien venir.*

La littérature tunisienne de langue française ne s'est développée que modérément et tardivement si on la compare à la littérature algérienne. Ceci s'explique par la permanence d'une riche littérature de langue arabe, qui s'est renouvelée à partir des années 30, puis au lendemain de l'Indépendance (1956).

Sous le Protectorat, en effet, un enseignement en langue arabe fut maintenu, parallèlement aux institutions scolaires françaises (fondé en 1875, le collège Sadiki, franco-musulman, s'appuie sur les deux langues ; l'université de la Zitouna dispense un enseignement coranique en arabe). Ainsi la génération d'écrivains maghrébins francophones, qui apparaît à partir des années 50, n'est-elle vraiment illustrée en Tunisie que par les oeuvres d'Albert Memmi. Après l'Indépendance, la politique de scolarisation intensive et la pratique du bilinguisme dès l'école primaire ont maintenu et étendu la connaissance de la langue française, tout en atténuant les réserves idéologiques liées à l'emploi de la langue du colonisateur. On voit alors se développer une littérature tunisienne d'expression française à partir de la fin des années 60. La poésie, qui comptait déjà quelques recueils avant 1956 (d'Abdelmajid Tlatli et de Claude Benady), offre des réalisations plus précoces et plus nombreuses. Le roman de langue française, plus tardif dans son éclosion (en dehors de l'oeuvre d'Albert Memmi, il commence vraiment en 1975), connaît un pic vers la fin des années 80.

Le rapport à la langue française ne suscite pas de conflits majeurs en Tunisie. Le bilinguisme maîtrisé peut, en revanche, autoriser un va-et-vient fécond d'une langue à l'autre, en particulier sous la forme de traductions (Meddeb). Les romanciers cherchent, en général, à utiliser toutes les ressources de la langue d'écriture qu'ils ont choisie (même Meddeb pour qui la transgression linguistique est une forme d'appropriation). La bi-culture permet d'orientaliser la forme occidentale qu'est, à l'origine, le roman en recourant à des formes traditionnelles arabes (ainsi Hafedh Djedidi dans *Le Cimeterre ou le souffle du Vénérable* s'inspire de la tradition des "fdaoui") ou en puisant dans la culture arabo-islamique, notamment dans le soufisme (Meddeb, et dans une moindre mesure, Tlili).

Depuis les années 70, les écrivains jouent volontiers avec les formes narratives en faisant varier les voix ou en brouillant le clivage des genres (Meddeb, Mellah). On note dans la dernière décennie une certaine tendance à l'onirisme ou même au fantastique (Djedidi dans le roman cité et Rhida Bourkhis dans *Un retour au pays du bon Dieu* (1989)). Par ailleurs, le roman historique, porteur souvent d'un message moral ou politique, se trouve proportionnellement bien représenté.

La génération des années 50 : Albert Memmi

Avant le renouveau de 1975, on ne peut citer, en dehors d'Albert Memmi, que les écrits d'Hachemi Baccouche, tiraillé entre son attachement pour la France et sa fidélité patriotique (*Ma foi demeure*, 1958 et *La Dame de Carthage*, 1961). Albert Memmi fut donc longtemps le seul représentant de la littérature tunisienne d'expression française. La reconnaissance immédiate de *La Statue de sel* par les intellectuels parisiens fixa d'emblée son image d'écrivain tunisien et maghrébin tant pour les Tunisiens que pour les Français. Il sympathisa activement, en tant que journaliste, avec les luttes d'indépendance de la Tunisie. L'intérêt qu'il manifesta progressivement pour Israël et le sionisme ainsi que son installation en France après l'Indépendance, n'ont pas coupé les liens qui l'unissent à sa terre natale.

Les deux versants principaux de cette oeuvre – les romans et les essais –, étroitement liés, obéissent à des besoins complémentaires : "dans les romans je raconte ma vie, dans les essais j'essaie de la comprendre" confie-t-il dans un livre d'entretiens, *La Terre intérieure* (1976, p. 140).

Evolution et singularités

Jusqu'au *Scorpion* (1969), la littérature a été pour Memmi, selon ses propres termes, une entreprise "d'information, de dévoilement et de combat". A partir du *Scorpion*, l'écrivain relativise l'efficacité politique de la littérature. Ce désengagement, où l'on peut voir un certain pessimisme, libère en contre-partie, une dimension ludique et jubilatoire de l'écriture : l'auteur se livre à des recherches formelles ou se laisse aller au plaisir de conter, retrouvant par là les traditions orientales qui imprègnèrent son enfance. L'influence sartrienne, très présente dans les premiers romans (importance de l'engagement, problématique du regard de l'autre, notion de situation, expérience de l'étrangeté) tend à s'estomper. Inversement, la référence psychanalytique, présente seulement en filigrane dans les romans précédents, devient, dans *Le Pharaon*, une grille de lecture proposée explicitement par le héros pour interpréter les comportements des personnages.

La Statue de sel (1953) se présente comme un récit rétrospectif où le héros, Alexandre Mordekhai Benillouche, juif tunisien pauvre d'origine berbère, fait dans le désespoir, le bilan de sa vie. Le premier roman d'Albert Memmi raconte, en effet une série de ruptures, ce que rend sensible la juxtaposition de chapitres clos sur eux-mêmes et porteurs de titres. Alexandre Benillouche rompt d'abord avec sa langue natale (le patois tunisien), sa famille, les rites et les valeurs de l'Orient primitif dont il est issu. Mais il se voit confronté, pendant la guerre, aux décrets de Vichy et aux persécutions antisémites : il se heurte ainsi au rejet et à la trahison de cet Occident dont il avait rêvé. Devenu étranger à lui-même et aux autres, le héros fait le bilan de son impossible situation :

Je suis de culture française mais Tunisien. [...] Je suis Tunisien mais juif, c'est-à-dire politiquement, socialement exclu, parlant la langue du pays avec un accent particulier, mal accordé passionnellement à ce qui émeut les musulmans ; juif mais ayant rompu avec la religion juive et le ghetto, ignorant de la culture juive et détestant la bourgeoisie inauthentique ; je suis pauvre enfin et j'ai ardemment désiré en finir avec la pauvreté, mais j'ai refusé de faire ce qu'il fallait. (, p. 364).

La mise en ordre par l'écriture à laquelle s'est consacré le héros (et qui constitue le roman que nous lisons) lui permet d'échapper à la tentation du suicide et d'accepter la solution d'un départ. Il s'enfuit alors vers l'Argentine pour cesser de se retourner sur lui-même, afin de ne pas être changé, comme la femme de Loth, en statue de sel.

Avec *Agar* (1955), Memmi propose un récit plus dépouillé que le précédent, que l'on peut situer dans la tradition classique du roman d'analyse. Le héros-narrateur de ce second ouvrage, jeune médecin juif tunisien très proche de l'Alexandre Benillouche de *La Statue de sel*, vit le même déchirement entre l'Orient et l'Occident. Il recherche "une solution individuelle par le mariage avec une femme française. Le roman pose donc le problème du mariage mixte, dont il montre l'échec. Memmi s'est défendu, cependant, d'avoir manifesté, dans *Agar* du pessimisme à l'égard de telles unions. Il a voulu, écrit-il, dans la préface à l'édition de 1963, que son livre soit "un essai de dévoilement des conditions négatives" d'une possible réussite.

A la composition globalement linéaire et chronologique des premiers récits succède avec *Le Scorpion ou la confession imaginaire* (1969) une structure complexe, fondée sur la fragmentation et les jeux de miroir. Cinq modes d'écriture, signalés par des variations typographiques (à défaut des variations colorées souhaitées par l'auteur) situent récits et énoncés dans leur tonalité et dans leur rapport aux différents aspects de la vérité, du réalisme au symbolisme. Des dessins et des photographies s'insèrent dans le texte pour y jouer le rôle non d'illustrations mais de "correspondances".

Marcel, médecin ophtalmologue, est chargé de mettre de l'ordre dans les papiers laissés par son frère, l'écrivain Imilio/Emile Memmi, mystérieusement disparu, afin de reconstituer, pour un éditeur, le roman laissé en friche. Il commente au fur et à mesure ces trouvailles, tout en

évoquant la décolonisation qu'il vit au quotidien. Le roman d'Emile, qui se confond avec celui de l'auteur, sera finalement constitué par l'ensemble des papiers retrouvés, enrichis par le commentaire de Marcel. Des parallélismes s'instaurent entre les différents personnages et les différents récits. Des motifs narratifs circulent d'un récit à l'autre. Progressivement, les différentes histoires interfèrent et tendent à se confondre, de même que Marcel, d'abord distant et critique, finit par s'identifier à son frère. Les mises en abyme, le roman dans le roman rappellent la technique de Gide dans *Les Faux-monnayeurs*. Les recherches formelles mises en jeu ne sont, cependant, jamais gratuites mais se trouvent, au contraire, toujours subordonnées aux méditations les plus essentielles sur la littérature et sur la vie. Si le thème de l'auto-destruction ainsi que celui du rapport de la vérité et de la fiction se trouvent au centre du roman, Memmi dit avoir mis dans *Le Scorpion* "une espèce d'inventaire des thèmes consolateurs" pour en montrer les limites : science, religion, musique, amour etc.. La littérature n'échappe pas à ce constat de relativité.

Avec *Le Désert* (1977), sorte d'intermède ludique, Albert Memmi revient au récit suivi, mais en faisant un bond dans le temps : *Le Désert*, dont l'action se situe au XIV^{ème} siècle, raconte, sous la forme d'un récit à la première personne adressé par le héros au conquérant Tamerlan, les aventures de Jubaïr Ouali El- Mammi, ancêtre supposé de l'auteur, descendant, lui-même, de Nomades arabes judaïsés. L'auteur se joue de l'Histoire et prête à son personnage une courbe de vie proche de celle d'Ibn Khaldoun, sociologue maghrébin du XIV^{ème} siècle. Dans ce récit picaresque, paré des charmes du conte oriental revisité par un philosophe français du XVIII^{ème} siècle, Memmi se penche surtout sur les problèmes de l'exil et du pouvoir.

Dans *Le Pharaon* (1988), Albert Memmi s'attaque à l'histoire récente (1950-1956) et propose un roman historique qui avait à l'origine, l'ambition d'être un "*Guerre et paix tunisien*". Pour la première fois, le récit est mené par un narrateur omniscient, à la troisième personne du singulier. L'histoire des luttes nationales qui menèrent la Tunisie à l'Indépendance (sujet abordé pour la première fois par l'auteur dans une oeuvre romanesque), s'entrecroise avec la narration de l'aventure amoureuse qui unit Armand Gozlan vieillissant à une jeune étudiante, Carlotta. Histoire individuelle et histoire collective entretiennent des rapports d'analogie et de parallélisme plutôt que de causalité.

Dans ce roman, où Tunis, la ville natale, se voit ressuscitée, pour la première fois, dans sa globalité, Memmi approfondit les problèmes moraux et politiques posés par l'accession du pays à l'indépendance ; il explore la dimension du Temps et du vieillissement et accorde une place nouvelle à l'amour, traité avec lucidité et lyrisme. L'épilogue nous montre le héros, enfin pacifié, devenu, à Paris, un partenaire légitimé aussi bien par les Tunisiens que par les Français.

Unité

Cette oeuvre, riche en renouvellements, présente, cependant des constantes. Son unité d'ensemble provient d'abord du rapport que le roman entretient avec l'autobiographie, genre que l'écrivain considère, d'ailleurs, comme impossible. Tout en affichant le caractère fictionnel de ses récits, présentés comme des romans, Memmi joue par ailleurs avec la tentation du pacte autobiographique grâce à de subtiles références à son nom véritable. Seul Armand Gozlan se démarque nettement de son auteur sur le plan onomastique. Le jeu auteur-personnage se poursuit avec le titre des oeuvres prêtées aux héros. Par cette démarche, qui obéit à la recherche d'une vérité plus profonde grâce au mélange du réel et du fictif, Albert Memmi annonce ou rejoint, surtout dans *Le Scorpion*, les jeux de nombreux auteurs contemporains avec ce que l'on a appelé "l'autofiction".

S'inspirant de l'exemple balzacien mais sans doute avec un investissement personnel plus puissant, Memmi pratique le retour des mêmes personnages d'un roman à l'autre, en faisant varier les éclairages, en donnant des compléments d'information ou en réitérant les mêmes caractéristiques. Ainsi, par exemple, Alexandre Benillouche reparait comme personnage secondaire dans *Le Scorpion*, puis dans *Le Pharaon* où, devenu un jeune écrivain de qualité il assume l'intérêt de l'auteur pour Israël et le sionisme. La figure de la mère court de livre en livre, de même que celle du père asthmatique et silencieux. Des personnages pittoresques et symboliques, émanation de la Hara, comme celui de Quatoussa, le barbier musicien, ou, plus important, celui de l'oncle Makhoulouf passent du *Scorpion* au *Pharaon*. Il arrive que certains traits essaient d'un personnage à un autre ou encore qu'un personnage réalise des virtualités esquissées dans le roman précédent.

Tous les héros tentent de définir leur identité et de résoudre leurs contradictions à partir d'un moi déchiré entre plusieurs composantes ressenties comme incompatibles. Cette quête de l'identité passe toujours par une rêverie sur les origines qui, d'abord individuelle et familiale, s'élargit ensuite à tout un peuple. Cette rêverie reçoit une double fonction : comme tout "roman familial" elle correspond au besoin personnel de mettre à distance ses géniteurs réels (les ancêtres supposés des héros sont volontiers nobles ou princes). Comme recherche sur l'origine des juifs maghrébins, elle vise à affirmer l'ancienneté et la grandeur du peuplement juif en Afrique. Mais aussi à opérer une réconciliation mythique entre les Juifs, les Arabes, et même certains chrétiens : Dans *Le Pharaon*, le héros aboutit à une relativisme conciliateur :

En fait, nous sommes presque tous des Berbères convertis, soit à l'Islam, soit au judaïsme, et quelquefois même convertis et reconvertis. Nous en avons perdu la mémoire, de sorte qu'une partie d'entre nous, se croyant arabo-musulmane, n'aime pas l'autre partie qui se croit arabo-juive et inversement ; j'essaye de ramener l'affaire à de plus humbles proportions. Personne ne sait exactement qui il est ; l'Histoire est un chaudron où bout une soupe confuse (p. 374).

Enfin, tous les personnages principaux de Memmi écrivent, qu'ils soient écrivains naissants ou confirmés, journalistes, universitaires ou chroniqueurs d'un monde disparu. A travers ces doubles de lui-même, l'auteur propose une réflexion renouvelée sur l'écriture dont l'importance, malgré ses limites et ses ambivalences, demeure incontestée : moyen de salut individuel, de jouissance et de communication privilégiée, le livre reste l'antidote le plus efficace contre la mort.

Depuis la fin des années soixante-dix

Plusieurs romanciers produisent des textes intéressants : *Cristal* (1982) de Gilbert Naccache évoque, dans une narration complexe, l'emprisonnement de l'auteur, juif tunisien, décidé à rester dans son pays natal ; dans *Retour d'exil ou sang femme* (1987), Rafik Ben Salah critique le mariage traditionnel par le biais d'un récit aux accents mi-burlesques, mi-kafkaïens. *Un retour au pays du bon Dieu* (1989) de Ridha Bourkhis dénonce, à travers une enquête menée par le héros, les crimes commis au nom de valeurs rétrogrades ; *Le Cimetière ou le souffle du vénérable* d'Hafedh Djedidi (1990), recrée, sur le mode fantastique, l'initiation mystérieuse et les tribulations d'un "Elu". Mais trois auteurs se distinguent particulièrement par la qualité de leur oeuvre : Tlili, Meddeb et Mellah.

Mustapha Tlili

Mustapha Tlili, qui fut fonctionnaire international à New-York, renouvelle le thème de l'exil et du déchirement identitaire, omniprésent dans ses récits, par l'importance du contexte américain où il situe ses trois premiers romans : *La Rage aux tripes* (1975), *Le Bruit dort* (1978), *Gloire des sables* (1982). La référence américaine se retrouve encore, décentrée, dans

son dernier roman, *La Montagne du lion* (1988), qui introduit, par ailleurs, des éléments nouveaux de critique politique à l'égard du pouvoir tunisien.

Les héros qu'il met en scène se ressemblent, même s'ils n'ont pas le même statut narratif. L'Algérien Jalal Ben Chérif (*La Rage aux tripes*), le Tunisien Adel Safi (*Le Bruit dort*), l'Algérien Youcif Muntasser (*Gloire des sables*), sont tous nés au coeur des hautes steppes. Elevés dans une double culture _ islamique et française_, ils se retrouvent tous à New-York, comme journalistes ou écrivains, épris d'une femme américaine, épouse ou maîtresse. Les exils répétés (du Maghreb en France, de la France aux Etats-Unis) ont fait d'eux des êtres multiples et complexes dont les synthèses, apparemment réussies, finissent par éclater. C'est en général le départ de la femme aimée ou, plus souvent, sa mort violente qui précipitent le processus de crise. Car l'amour, avec la solution d'unité qu'il laisse entrevoir, reste le rêve profond de chacun : la femme pourrait être "la réponse, la fin de l'exil, la victoire sur le désespoir..." (*Le Bruit dort*, p. 108).

New-York joue un rôle décisif dans la prise de conscience des héros, car c'est "une ville étrange, une ville où l'on se sent confronté comme nulle part ailleurs à soi-même, qui est à la fois le vacarme et le silence apaisant, selon que l'on y cherche la fuite de soi ou le commerce avec soi..." (*Le Bruit dort*, p. 38). Au terme de cette interrogation paroxystique sur eux-mêmes, tous choisissent l'engagement violent dans une cause nationaliste ou révolutionnaire : l'esthète Jalal Ben Chérif s'enrôle dans le combat palestinien, Adel Safi choisit le camp des khmers rouges ; Youcif Muntasser, devenu en apparence un parfait américain, mène la double vie d'un terroriste, avant de mourir en Arabie, les armes à la main, dans la Mosquée sacrée de la Mecque, mise à feu et à sang. Ces engagements finaux relèvent cependant plus du désespoir suicidaire, de la rage ou de la révolte que d'un choix idéologique positivement assumé.

La Montagne du lion (1988) rompt avec tous ces schémas tout en en constituant, d'une certaine manière, l'origine : l'action se situe dans un village de la montagne qui ressemble fort aux steppes natales des personnages précédents. L'héroïne en est une vieille femme, Horia El-Gharib qui développe certains traits de Djazaïr, la mère évoquée dans *La Rage aux tripes*. Ses deux fils, dont l'un vit à New-York et dont l'autre s'engage dans des combats révolutionnaires à hauts risques, se partagent l'itinéraire prêté aux exilés des autres romans. Le gouvernement en place, cherchant à exproprier la vieille femme pour de bas motifs mercantiles, va transformer en terre d'exil ce lieu d'ancrage ancestral qu'est "la montagne du lion", sauvegardé par le pouvoir colonial antérieur. A la fin du récit, l'héroïne et son fidèle serviteur "passent à l'acte", eux aussi, engagés dans une folle action meurtrière où ils perdent la vie.

Pour dire ces identités problématiques, Mustapha Tlili recourt à des formes narratives complexes où domine le dédoublement. Dans *La Rage aux tripes*, Jalal Ben Chérif s'interpelle fiévreusement à la deuxième personne du singulier. Sa recherche haletante de lui-même fait s'enchevêtrer le présent et les différentes strates du passé, avec un mélange de précision maniaque et de vague de la datation. Dans *Le Bruit dort* et *Gloire des sables*, le héros maghrébin, d'autant plus énigmatique et romanesque qu'il a disparu (au Cambodge ou dans la mort), devient l'objet d'une enquête menée par d'autres narrateurs. Dans *Le Bruit dort*, Mustapha Tlili use de dispositifs narratifs proches de ceux mis en oeuvre par Albert Memmi dans *Le Scorpion*. L'écrivain Albert Nelli fait d'Adel Safi le héros d'un roman qu'il écrit et dont les premiers chapitres constituent le début du roman de Mustapha Tlili. Le journal d'Albert Nelli prend la relève jusqu'aux dernières pages, écrites en italiques, où un nouveau narrateur annonce la mort d'Albert Nelli et cite le début d'un roman écrit par Adel Safi...sur Albert Nelli, qui propose le même titre que le sien et des formules analogues :

Fiction généralisée : n'est-ce pas ainsi que devrait s'intituler ce roman que j'entends te consacrer ? Le romancier à son tour personnage de roman, la vie retrouvant son aboutissement naturel : le songe. Triomphe de l'exil ; triomphe de l'angoisse. (p. 210).

La référence tunisienne, ou même maghrébine, reste très ténue dans ces romans, même dans le dernier où les lieux ne sont jamais situés ni nommés avec précision. Ce refoulement explique, sans doute, le caractère violent et irrationnel des explosions finales. Mais il permet aussi d'élargir l'intérêt aux problèmes internationaux et d'étendre le champ d'application des thématiques de l'exil et du déracinement : aux noirs américains comme "Junkee", le compagnon nocturne de Jalal Ben Chérif, aux juifs comme Albert Nelli, éternels errants, à tous les êtres perdus dans leur exil intérieur.

Abdelwahab Meddeb

Poète, essayiste, romancier, traducteur, Abdelwahab Meddeb déploie ses multiples vocations à l'intérieur même des deux récits *Talismano* (1979) et *Phantasia* (1986) qu'il sous-titre "romans". Cette pulvérisation des frontières génériques constitue, sans doute, l'une des sources de l'hermétisme cultivé délibérément par l'écrivain qui refuse "la clarté de cristal" et "le goût inabordable d'une certaine convention" au profit d'une "parole en train de se faire et défaire" (*Talismano*, Christian Bourgois, éd., p. 48).

Dans *Talismano*, s'entrelacent fiction, fragments d'autobiographie, développements théoriques, réflexions sur le texte en élaboration. Le héros-narrateur revient dans sa ville natale, Tunis, où il arpente les ruelles de la Médina, l'oeil à l'affût des signes. On le retrouve ensuite mêlé à la foule en révolte qui, dansante et colorée, organise sa rébellion autour d'une idole monstrueuse, promenée dans une procession carnavalesque. Mais la révolte échoue sous les assauts des forces hostiles, obligeant les insurgés à périr ou à gagner montagnes et déserts. Le fil conducteur du retour dans la ville natale suscite le surgissement du souvenir. Nul attendrissement complaisant, cependant dans ces remémorations "d'une enfance qu'[il] ne fabule pas paradisiaque perte" (p. 15). Les souvenirs de violence dominant, et l'oeil du promeneur perçoit maint détail sordide ou décevant. Le genre autobiographique se trouve, lui-même, contesté car le texte ne se veut "ni journal à fouiner, ni mémoires à justifier, ni restitution ou reconstitution du passé : à rêve et fantasme, le réel ne s'inscrit pas frontière" (p. 61).

Phantasia se situe à Paris où le héros-narrateur revient et déambule sans répit, exilé pour qui l'exil, même difficile, devient la source d'une force privilégiée et d'une féconde acuité du regard. Ce récit propose, avec des modalités nouvelles, une bigarrure générique comparable à celle du premier roman. L'insertion d'éléments d'écriture arabe, égyptienne ou chinoise, accentue l'impression de collage. Le "je" du héros-narrateur devient encore plus problématique. Le récit s'amenuise tandis que l'essai se déploie largement, sur un rythme haletant qui évoque une genèse orale, comme une dictée de l'inspiration ou la transcription d'une vision mystique. "Paysages du dehors" et "visions du dedans se juxtaposent ou s'interpénètrent. Les spectacles parisiens deviennent des tableaux d'apocalypse, à la manière de Dante ou de Jérôme Bosch.

Si Meddeb affirme avoir voulu utiliser toutes les subtilités et les ressources de la syntaxe française dans *Phantasia*, il a au contraire choisi, dans *Talismano*, une autre stratégie d'écriture, qui contribue elle aussi à l'ésotérisme du texte :

Celle langue qui me prête un corps sur quoi j'appose la marque de l'appropriation, cette langue à symboliser métropole et attirance historique vers ce qui récemment participa à la domination du monde, langue que je ne saurai exécuter en simulant, sacristie du meurtre, les petites infamies des transgressions mineures (p. 140).

La parataxe et l'emploi massif de l'infinitif qui neutralise les temps verbaux sont les principales caractéristiques de cet ordre nouveau. On a pu y voir une transposition de la syntaxe arabe travaillant à l'intérieur de la langue française. L'auteur préfère expliquer sa

démarche par la recherche d'une adéquation entre le fond et la forme : *Talismano* faisant l'éloge de l'archaïsme dont il veut assurer la survie contre "une modernisation rapide et réductrice", l'écriture puise dans l'ancien français. Le lexique lui aussi accueille des archaïsmes, mais également des mots rares et des néologismes. Meddeb intègre, de surcroît, à son texte des termes empruntés à d'autres langues : l'arabe surtout, l'italien, l'espagnol, le latin, l'anglais.

Ces transgressions, qui témoignent d'une volonté de maîtriser souverainement la langue d'accueil, révèlent aussi un refus plus général de toutes les limites. La déambulation spatiale, qui sert de fil conducteur aux deux récits, se double d'une errance de la pensée qui procède par association d'idées et voyage à travers le temps et l'espace, la marche devenant le symbole de l'écriture. Dans *Phantasia*, le voyage se fait surtout à travers les religions et les cultures. Le narrateur compare le Coran, la Bible, le message chrétien, l'hindouisme ; il navigue de Picasso à Giotto en passant par Mondrian ou Kandinsky ; il rapproche cathédrales mosquées et synagogues, met en perspective les statues africaines, khmères et gothiques, théorise les signes de toute espèce et de toutes contrées, se réfère à Dante, Montaigne, Artaud, Ibn-Arabi.

Cette circulation généralisée entre les langues, les cultures, les continents traduit une aspiration à la totalité : "Je voudrais retrouver le livre total qu'a rencontré la polygraphie médiévale, celle d'Ibn Arabi ou de Dante", confie Meddeb. Le grand soufi andalou, auquel l'écrivain a consacré une suite poétique, *Tombeau d'Ibn Arabi*, a réussi la synthèse de vérités venues d'horizons divers. Il est le maître et le modèle. Le soufisme enseigne, par ailleurs, le dépassement suprême des limites par l'expérience mystique où le Moi s'abolit, ce que célèbre particulièrement *Phantasia*.

Fawzi Mellah

Auteur d'essais et de pièces de théâtre, véritables petits brûlots provocateurs, (*Néron ou les oiseaux de passage*, 1974 et le *Palais du non-retour*, 1976) Fawzi Mellah s'est révélé plus tardivement comme romancier. Ses deux romans, d'une évidente et commune qualité littéraire, diffèrent l'un de l'autre par leur genre et par leur ton : *Le Conclave des pleureuses* (1987) se présente comme une fable politique et poétique aux significations énigmatiques. *Elissa, la reine vagabonde* (1988), est un roman historique, au style hautain et tendu.

Dans *Le Conclave des pleureuses* un journaliste, de retour au pays de son enfance, enquête sur des viols étranges. Après avoir écouté l'autobiographie du "saint-de-la-parole", suspecté de fomenter ces viols, il recueille successivement les récits des autres membres de sa famille, personnages aux noms pittoresques : Aïcha-Dinar, Tawfik-Grain-de-Sel, Fatma-la-Lampe etc...Chacun propose une nouvelle version de la vie du saint et apporte, à son tour, sa moisson de légendes, d'énigmes et d'interprétations. Derrière l'évocation de ces viols, ne faut-il pas voir des manipulations politiques dont chaque groupe accuse le groupe adverse, signes d'un grave malaise, avant-coureur d'explosion ? Toutes ces prises de position contradictoires ont pour enjeu la confrontation de l'ordre ancien, avec ses fables et ses croyances, et de la modernité amnésique promue par la nouvelle République.

Fasciné par cette "tranche d'humanité souterraine, clandestine" (p. 97) qu'il a découverte, persuadé du nécessaire enracinement du présent dans l'Histoire, rêvant peut-être d'une incertaine réconciliation comme l'ont fait vainement avant lui le saint de la parole et l'Oeil de Moscou, le narrateur refuse de trancher entre les tenants du modernisme et les saints ou pleureuses nostalgiques du passé et de l'irrationnel. Il se contente de proposer au lecteur une oeuvre semblable aux machines de Tinguely, un roman "sans véritables personnages ni trame vraisemblable, mais des images et des mouvements en tous sens", une oeuvre où "il serait plutôt question de signes, d'images, d'ombres et de mouvements futiles" (p. 190).

Dans *Elissa, la reine vagabonde*, récit préparé par de nombreuses allusions aux Phéniciens dans le roman précédent, l'auteur se présente comme le traducteur-recréateur de stèles puniques léguées par son grand-père. Celles-ci sont censées contenir une très longue lettre rédigée par Elissa (la Didon d'Enée), fondatrice de Carthage, à l'intention de son frère Pygmalion qui l'a contrainte à fuir de Tyr. Le récit des pérégrinations de la reine Elissa, évincée du royaume auquel elle avait droit, devient l'occasion de réflexions sur le pouvoir, l'art de gouverner, le rapport entre les peuples, la trahison ; mais aussi sur la mer, le rêve, l'inceste, la culpabilité, les différences entre les sexes. Par ce récit, Elissa veut surtout imposer le sens qu'elle donne à sa propre histoire, pour lutter contre les fables qu'inventeront ennemis ou historiens approximatifs : ainsi, le thème de la rumeur circule-t-il d'un roman à l'autre.

Les deux récits posent tous deux le problème des conditions favorables à la construction d'une nouvelle nation. Ils ont par ailleurs en commun d'être aussi des livres sur les femmes et sur la fascination du Féminin. Elissa célèbre les vertus du pouvoir matriarcal et se définit comme "femme-cité", "femme-loi", "femme-patrie" (*Elissa la reine vagabonde*, Seuil, p. 167). *Le Conclave des pleureuses* est traversé par une rêverie intense et nostalgique sur "l'ordre bruyant, mutin et fugitif des femmes" (p. 111). Le narrateur ne se console pas d'avoir été exclu du "royaume de la pitié et de la tendresse", d'avoir été forcé, à l'âge requis, de connaître "l'exil masculin" (p. 56). Maîtresses des paroles, des oracles et des contes, les femmes s'opposent par leurs "quêtes solidaires" aux "silences haineux" et aux "virilités solitaires des hommes" (p. 105).

Les femmes

La littérature féminine d'expression française connaît quelques réussites, qui restent cependant isolées. Ces romans écrits par des femmes évoquent le plus souvent des existences de femmes, figures marquantes d'une vie, doubles pudiques de l'auteur ou personnages historiques originaux (*La Caravane des chimères*, (1990) de Fawzia Zouari, raconte l'histoire de Valentine de Saint-Point, petite nièce de Lamartine, convertie à l'Islam, en Egypte, au terme d'un parcours agité). La discrétion sexuelle est de mise, sauf, dans une certaine mesure, chez Jelila Hafsia qui, dans *Cendre à l'aube* (1975) décrit avec une belle franchise l'horreur d'une nuit de noces pour une toute jeune fille mariée sans amour. L'analyse psychologique et l'approfondissement d'états d'âme constituent le centre d'intérêt de certains de ces romans qui posent souvent, par ailleurs, le problème des rapports de la tradition et de la modernité dans une optique spécifiquement féminine. On retiendra ici les noms de Souad Guellouz, d'Hélé Béji et d'Emma Bel Haj Yahia.

Après *La Vie simple* (1975), oeuvre de jeunesse publiée tardivement, **Souad Guellouz** écrit *Les Jardins du Nord* (1982). La modernité, valorisée dans le premier roman par l'ouverture qu'elle offre à la femme, devient une menace par l'uniformité qu'elle engendre dans le second. Nostalgie lyrique et didactisme ethnographique se mêlent heureusement. Le personnage du père, porte-parole d'un islam tolérant et ouvert, capable de résister farouchement aux comportements colonialistes tout en adoptant ce que l'occident peut avoir de meilleur, permet à ses filles, instruites à l'euro péenne, d'associer tradition et liberté.

Auteur de deux essais, *Désenchantement national* (1982) et *Itinéraire de Paris à Tunis* (1992), qui dénoncent avec lucidité les pièges du nationalisme post-colonial ou le conformisme moderne des milieux intellectuels parisiens, **Hélé Béji** a aussi écrit un beau roman *L'Oeil du jour* (1986).

Les deux genres ne s'opposent pas complètement : l'essai introduit la subjectivité de l'auteur et intègre des fragments de récit autobiographique. Le roman inclut des passages satiriques où la causticité de l'essayiste se donne libre cours. Entre deux voyages en avion, à la veille de son retour à Paris où elle réside, la narratrice, tunisienne et universitaire comme

l'auteur, évoque avec une tendresse et une ferveur non dénuées d'humour, sa grand-mère en qui elle voit une incarnation humble et rayonnante de la vie traditionnelle musulmane. A cette existence sereine, rythmée par des rites immuables, les pratiques religieuses, et une convivialité restreinte mais souriante, à cette maison d'enfance aimée et magique, la narratrice oppose la vulgarité moderne qui se répand aux alentours, avec son conformisme prétentieux, son goût du paraître, sa tyrannie bureaucratique. Dans une phrase aux méandres proustiens, qui dilate les instants et explore minutieusement les sensations avec une virtuosité lexicale et métaphorique éblouissantes, Hélé Béji célèbre la poésie du quotidien ancestral, qui touche d'autant plus son coeur et ses sens qu'elle en connaît le caractère inéluctablement menacé.

Devenue radicalement étrangère par son instruction et par son incroyance, qu'elle revendique, à l'univers pieux et fruste de cette grand-mère, la narratrice tire, cependant, de sa contemplation une force nouvelle, une sorte de "piété seconde et profane" (*L'Oeil du jour*, p. 246) qui l'arme pour son retour en Occident. Ainsi se dessine, peut-être, l'esquisse d'une communication entre tradition et modernité, fondée sur la transposition plus intuitive que méthodique, plus affective que rationnelle des vertus de l'une dans l'autre.

Emna Bel Haj Yahia, enfin, fait entendre une voix originale, où l'onirisme et la poésie confèrent à la narration une aura étrange et émouvante. *Chronique frontalière* (1991) déroule les destins croisés_ destins brisés_ de deux amies, Zeineb et Narjess. Ce roman pose le problème de la condition féminine en terre d'Islam, et celui de l'acculturation. Zeineb a opté pour la culture française qui doit lui permettre de "se dégager de cette eau bourbeuse dans laquelle pataugeaient, opaques et anonymes, les femmes de son pays, toutes obéissance, fioriture et mélancolie." (*Chronique frontalière*, p. 14). Revenue à Tunis où elle enseigne, elle souffre d'une sorte de manque d'être. Le spectre de l'intégrisme naissant fait, par ailleurs, peser de nouvelles menaces sur l'émancipation féminine. Narjess, révoltée dès l'adolescence contre la condition faite aux femmes musulmanes, choisit, après quelques péripéties, d'aimer un Français. Mais le Paris des années quatre-vingt où elle émigre pleine d'espoir, lui oppose son racisme brutal et la conduit à la mort.

On voit donc que la modernité, source de bienfaits incontestés pour les femmes, suscite aussi des réserves et des réactions ambivalentes, liées à des liens affectifs, qui invitent au dialogue avec la tradition.

Afrique :

Le roman africain d'expression française

A l'image du français en Afrique, le roman francophone africain est l'écume d'un immense océan narratif plurilingue. La prise de conscience de l'importance de ce soubassement est un point de départ incontournable. Certes, on l'a souvent dit, le roman est un genre européen et c'est en Europe qu'il faut chercher les modèles et les références des romans africains. La méthode sera parfois opératoire, cependant elle ne permettra pas de rendre compte de la spécificité de l'évolution du genre en Afrique Noire. La filiation européenne est l'enveloppe visible d'une écriture qui dès ses premiers pas a posé son autonomie. Très rares sont pourtant les romanciers africains qui s'inscrivent en rupture. Tout se passe comme si la stratégie de continuité était le moyen le plus sûr de creuser un écart en toute tranquillité, à l'ombre d'une intrigue conventionnelle qui reprend souvent sans sourciller les clivages coloniaux de la ville et du village, de la modernité et de la tradition, du Blanc et du Noir. Retracer l'évolution du roman africain est un exercice piégé qui s'appuie nécessairement sur des effets de surface. Le caractère tranché de la distribution que nous proposons risque d'occulter le réseau complexe de lignes de fractures qui poussent discrètement, dès les premiers romans, et se ramifient d'un roman à l'autre, obstinément et dans tous les sens. La tentation de ne voir que dans les romanciers les plus récents l'avènement d'un authentique roman africain dégagé des influences coloniales est un effet d'optique dont il ne faut pas être dupe.

Dans le cas de l'Afrique Noire la difficulté est accrue par le redoutable partage, hérité de l'époque coloniale, en grandes zones d'influence des langues européennes. Le roman africain anglophone tisse avec le roman francophone une toile contrastée mais cohérente que les grands regroupements centrifuges que sont le Commonwealth et la Francophonie tendent à déchirer. La cohérence de l'évolution du roman francophone en Afrique tient, par delà le lien francophone, à son intrication avec le roman anglophone. A l'instar des contes, les grands courants romanesques ne connaissent pas les frontières linguistiques et étendent sur le continent un réseau qu'il est moins rentable d'analyser en termes d'influences que de résonances ou d'échos. Il ne sera pas rendu compte ici de la consistance de ce réseau qui s'étend également au roman lusophone, afrikaans, swahili, yoruba, etc. L'enjeu de cette présentation consistera à retrouver un centre de gravité à un fragment.

La colonisation française (et son singulier prolongement) en Afrique Noire sera le ciment du roman francophone. D'une certaine façon le roman africain, qui est né de la colonisation, ne parle que de ça, n'existe que par ça et pour ça. Le roman va investir les situations coloniale et postcoloniale avec une telle force qu'il en sortira des résonances inédites. Les tentatives, souvent velléitaires, d'inventer un roman authentiquement africain, sont autant de ruses que le roman emploie, peut-être parfois à l'insu des auteurs, pour s'insinuer plus profondément dans les arcanes de la colonisation. Rattacher le roman africain à la colonisation ne revient pas à le cantonner dans une problématique marginale ou tiers-mondiste. Césaire clame dans son *Discours sur le colonialisme* (1950) que la colonisation est la grande affaire de la modernité, le roman, forme moderne, va le montrer. L'Europe, qui tend souvent à penser que

les affaires africaines n'existent qu'à la périphérie et qui attend dans le meilleur des cas des auteurs africains une parole régénératrice venue des lointains, découvre avec déception et malaise des oeuvres d'une étrange familiarité. En se plaçant au coeur du système (post)colonial, le roman africain ne parle ni de l'Afrique, ni de l'Europe, mais d'un entre-deux instable et chaotique, qui est au coeur de la modernité et dont les romanciers africains ont commencé avant les autres l'exploration.

Permanence du récit oral

Les histoires foisonnaient depuis bien longtemps sur le continent africain lorsque les Français, leur langue, leurs cahiers et leurs plumes firent leur apparition. Une fois installés, des administrateurs ou des missionnaires comme Equilbecq, Jacottet, Monteil, Zeltner s'occupèrent à recueillir, transcrire, traduire et adapter certaines de ces histoires afin de révéler l'âme nègre aux Français. Ces ouvrages plurent. Un auteur reconnu comme Blaise Cendrars reprend les histoires contenues dans ces recueils et compose une petite *Anthologie nègre* (1921) qui élève ces quelques histoires prélevées dans des villages de brousse au rang de la littérature universelle.

Du plus local au plus universel, le parcours de ces quelques histoires est exemplaire. La langue française, la papier et la plume ont arraché ces récits à la bouche des villageois, aux silences, aux mimiques et aux gestes des conteurs, aux rires des auditeurs, pour les faire voyager sous forme de textes. Pourtant, sans aucun doute, toute l'histoire est là, Elquibecq ou Monteil sont dignes de foi. De l'oral à l'écrit, l'histoire à changé de support ou de régime narratif, elle est toute entière ici et là mais on en attend pas les mêmes effets. Transcrits et traduits, sortis de leur contexte culturel, les contes perdent leur rôle éducatif mais gardent leur caractère ludique et distrayant. Dans le contexte européen, ils revêtent un aspect exotique, qui n'est bien évidemment qu'un effet de perspective mais va expliquer le succès de ces recueils auprès du public.

Parallèlement à des compositions plus personnelles, beaucoup d'écrivains africains vont publier à leur tour des recueils de contes en français. Le Sénégalais Birago Diop nous transmet des contes wolof dans *Les contes d'Amadou Koumba* (1958), *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba* (1963) et *Contes et Lavanés* (1963). La critique a beaucoup insisté sur le remarquable travail de transposition littéraire de la tradition orale. Birago Diop est un styliste capable de rendre par la vigueur de sa plume la vitalité et l'humour de l'énonciation orale. Suivant les régions les personnages des contes animaliers, qui sont les plus appréciés des lecteurs, vont changer. Le décepteur, le petit animal rusé qui déjoue la force physique de ses adversaires sera suivant les régions le lièvre, l'araignée, la tortue ou la grenouille. La Côte d'Ivoire avec Bernard Dadié (*Le pagné noir*, 1955), le Cameroun avec René Philombe (*Passerelle divine*, 1959), le Congo avec Guy Menga (*Les aventures de Moni-Mambou*, 1971, ou *Les indiscretions du wagabond*, 1974) et Tchicaya U Tam'si (*Légendes africaines*, 1969). D'un pays à l'autre, d'un recueil à un autre, les contes se répondent pour former un tissu narratif dense qui témoigne de la vitalité de la narration orale sur le continent.

En dehors de ses fonctions éducatives et distrayantes, l'oralité est aussi en charge du passé. La mémoire des griots et des anciens est immense. La célèbre formule du Malien Amadou Hampaté Bâ: "En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle" explique le désir de transposer par écrit. Il s'agit de sauvegarder une mémoire. La mémoire du passé suppose des récits longs qui remontent à la nuit des temps et s'écoule au fil de généalogies interminables. Au cours de ce siècle, seront transcrits et traduits, par des auteurs européens ou africains, des mythes de création, des récits initiatiques, des épopées, des

chroniques historiques... tirés de la mémoire des peuples. La transcription de la cosmogonie Dogon par Marcel Griaule dans *Dieu d'eau* a été saluée comme un événement ethnographique à portée littéraire.

De fait, nombre de ces textes seront des événements littéraires. En 1943, le Grand Prix Littéraire de l'A.O.F. est attribué à Hampaté Bâ pour *Kaydara*, l'adaptation d'un conte initiatique peul. Hampaté Bâ est modeste, il ne tient pas à être considéré comme un auteur. Il considère ce texte comme une simple transcription. Il travaille en collaboration avec des chercheurs européens (Lilian Kesteloot, Germaine Dieterlen, Christiane Seydou) pour collecter, transcrire et traduire les traditions orales de son peuple et publiera principalement des récits initiatiques: *Koumen* (1961), *L'Eclat de la grande étoile* (1974).

Le souci d'Hampaté Bâ de sauvegarder la tradition ne doit pas nous entraîner à assimiler l'oralité à la tradition. Inutile de préciser que les histoires continuent de foisonner dans les villages et dans les métropoles africaines et que si les récits oraux changent de forme c'est que la vie sociale est en perpétuelle mutation. La création romanesque africaine n'est certainement pas à considérer comme le prolongement d'une tradition narrative orale qui aurait passé le relai avant de se taire. Son enracinement est tout autre et doit être recherché chez les Européens d'Afrique, dans la mouvance du roman colonial.

Dans le sillage du roman colonial

Dans ses *Etudes sur le roman colonial*, parues en 1930, R. Lebel consacre un chapitre aux productions indigènes et regrette la pénurie de textes de fiction. Les africains sont historiens, folkloristes, mais pas romanciers. Nul doute que le premier texte de fiction écrit par un africain rencontrera un public, celui des romans coloniaux. L'horizon d'attente d'une telle littérature existe. Il est significatif qu'avant même la naissance de la littérature africaine, un dispositif de réception soit en place.

Pourquoi attendait-on l'apparition de romanciers africains? La réponse est à chercher dans le système colonial et la mince couche d'Africains "évolués" qu'il a secrétée. La politique d'assimilation poursuivie par le régime colonial devait déboucher sur l'émergence d'une littérature africaine. Celle-ci était la garantie du bon fonctionnement de l'entreprise coloniale. On voit mal dans ces conditions comment la littérature africaine n'aurait pas été à ses débuts pleinement coloniale. Les premiers textes sont généralement préfacés par des fonctionnaires coloniaux (Georges Hardy, Robert Delavignette...) qui inscrivent leur présentation des ouvrages dans le cadre d'une réflexion sur le rapprochement des peuples africains et européens.

On a souvent écrit que le roman était un genre importé d'Occident qui ne convenait pas à l'expression de l'âme africaine, contrairement à la poésie où au théâtre, genres plus proches de l'oralité. Force est pourtant de constater que les tous premiers auteurs africains furent romanciers. Une des explications est que la littérature coloniale privilégie le roman.

Deux types de textes littéraires consacrés à l'Afrique Noire étaient publiés avant l'émergence des premiers auteurs africains: les récits de voyageurs occasionnels (Loti, Leiris, Gide, Morand...) et les récits composés par des coloniaux vivant sur place. Les deux genres ne correspondent pas aux mêmes objectifs et vont s'opposer.

Les récits de voyageurs, qualifiés de littérature exotique, capteront plus volontiers des "impressions d'Afrique" et n'hésiteront pas à porter un regard critique sur le système colonial qui est presque partout en contradiction avec les grands principes humanistes qui lui servent d'alibi.

La littérature coloniale aura comme ambition première de justifier l'entreprise coloniale dont vivent ses auteurs. Cette justification passera par la démonstration d'une bonne connaissance du terrain et des populations indigènes. D'où le recours à la forme romanesque qui permettra à nos auteurs de mettre en scène le peuple noir, d'en montrer les coutumes et la psychologie et de faire la preuve de la nécessité d'une saine gestion coloniale pour en tirer le meilleur parti. Il s'agit de représenter la vie quotidienne, de la rendre visible par l'acte de création romanesque, de lui donner une existence narrative afin de prouver au monde que l'Afrique existe d'abord pour elle-même. L'ambition du roman colonial est de faire connaître l'Afrique, de pénétrer les replis de « l'âme nègre ». Le roman sera donc à la fois réaliste et psychologique. Le romancier saura distinguer les paysages, les races et leurs caractères. A chaque peuple sa psychologie. Le romancier va se faire cartographe des paysages et des peuples. Il va composer une image lisible du continent.

Il était prévisible que les premiers auteurs africains s'inscriraient dans le prolongement de ce genre de littérature adaptée à leur continent. C'est René Maran qui assure la transition avec *Batouala, véritable roman nègre* qui obtient le Prix Goncourt en 1921 dans un climat de scandale. Maran est martiniquais mais vit en Afrique en tant que fonctionnaire colonial. Son roman qui décrit la vie dans un village de l'Oubangui relève du roman colonial à cette différence notable que le système colonial y est dénoncé dans la préface au lieu d'être justifié. Les auteurs coloniaux avaient forgé l'outil au moyen duquel les Noirs allaient pouvoir parler au monde.

Ainsi va se constituer une image de l'Afrique coloniale, cousue de clichés sans cesse repris, qui sera la base de travail attendue des romanciers africains. Si le point de vue du colonisateur l'emportait dans le roman colonial d'origine européenne, on attendait des Africains qu'il apportent le complément indispensable. Avec eux, et René Maran avait montré le chemin, la « brousse » devait parler et nous révéler ses mystères intimes. Leur contribution était indispensable à l'élaboration d'un panorama africain le plus authentique possible et les éditeurs insisteront sur le fait qu'ils publient de véritables romans nègres. En fait, et on pouvait s'y attendre, les premiers romanciers ne vont pas nous parler d'une Afrique profonde, inconnue, inviolée, qui n'existe que dans l'imaginaire européen, mais d'eux-même, les assimilés, et de leur position par rapport au monde blanc.

Le premier récit francophone africain, *Les Trois volontés de Malic* (1920), est un conte pour enfant écrit par un instituteur sénégalais, Ahmadou Mapaté Diagne. C'est un éloge appuyé de la colonisation accompagné d'une remise en question de la coutume: le rêve personnel du héros est de devenir forgeron alors que la tradition l'interdit puisqu'il n'appartient pas à cette caste. Grâce à l'école des Blancs, le rêve pourra se réaliser. Néanmoins se pose déjà la question, qui ne cessera de préoccuper le roman africain, de la tension entre l'individu et sa société. D'emblée la littérature des assimilés a été au bout de sa propre logique. Dans un monde lisse où tout est résolu le roman n'a pas de raison d'être. La "force-bonté" des Blancs se porte garante de l'avenir, le "roman assimilé" ne peut qu'être la chronique de ce bonheur annoncé. *Force-Bonté* est le titre du roman autobiographique, paru en 1926, d'un ancien tirailleur, Bakary Diallo. Le modèle avait été fourni par les frères Tharaud dans *La randonnée de Samba Diouf* (1921) qui raconte déjà les tribulations d'un jeune berger peul depuis son village jusqu'aux tranchées de la Grande Guerre.

Le premier véritable romancier directement issu de la mouvance du roman colonial est le béninois Félix Couchoro dont le premier roman *L'esclave* paraît en 1929. L'auteur lui-même déclare s'être découvert une vocation de romancier à la lecture du roman de Jean Francis-Boeuf, *La soudanaise et son amant* (1924). La production romanesque de Couchoro sera par la suite très importante et paraîtra en feuilletons dans différents journaux togolais. Les

personnages des romans de Couchoro sont des évolués qui réalisent une synthèse conflictuelle entre les cultures africaine et européenne. Le texte romanesque avec ses tensions, ses paradoxes est le lieu de cette synthèse. Le roman est un laboratoire où s'opère une fusion effervescente. Les romans succèdent aux romans comme autant d'expérimentations qui s'enchaînent. Que Couchoro ait ses idées propres sur la façon harmonieuse dont cette synthèse doit s'opérer n'empêche les forces convoquées de s'affronter dans ses romans. Les pulsions irrésistibles qui animent les personnages et qui provoquent des conflits d'une grande violence entre forces du bien et forces du mal rendent peu crédible l'habillage psychologique que Couchoro veut leur donner. Ses opinions en faveur du mode de vie occidental ne sont que de fragiles tentatives de contrôle d'un univers romanesque dynamique qui ne lui appartient pas. Les romans de Couchoro seront extrêmement populaires au Togo, les journaux qui les publieront en feuilleton verront leurs ventes augmenter sur le champ. Ce signe ne trompe pas. Malgré ses maladresses, ses préciosités, Couchoro est en prise directe avec la complexité du monde colonial.

En 1935, un vétérinaire sénégalais, Ousmane Socé publie un roman *Karim, roman sénégalais*, dont un des moteurs narratifs est l'incompatibilité de la tradition ostentatoire et dépensière de l'aristocratie wolof avec le nouveau régime économique issu de la colonisation. Tous les ingrédients du roman colonial sont présents sinon que les prises de positions idéologiques passent au second plan. Socé se contente de faire jouer un contraste, d'en montrer les conséquences sociales, psychologiques... La cohabitation de deux mondes, de deux systèmes adaptables ou non selon les auteurs, est la véritable source de l'investissement du champ romanesque par les écrivains africains.

Les femmes, et l'argent nécessaire pour les conquérir, constituent l'essentiel des préoccupations du jeune Karim. Le roman est émaillé de quelques scènes érotiques. Cette importance de l'érotisme dans le roman prolonge certainement la thématique des amours exotiques chère au roman colonial mais cette appropriation de la sexualité par les romanciers est en même temps le symptôme de leur prise d'autonomie. L'érotisme et l'argent appartiennent au roman populaire et écartent le roman de Socé du devoir de bon élève. Ousmane Socé parle du réel et cherche moins à complaire qu'à séduire.

Le jeune Karim suit le principe de plaisir, la question coloniale s'impose à lui sous forme d'obstacle dans sa quête des femmes (salaires fixes...). A la fin du roman, Karim n'a découvert aucune vérité sur lui-même, il a simplement réussi à inventer un façon de vivre nouvelle lui permettant de concilier son amour des femmes et les contraintes budgétaires liées à la vie moderne. Les prises de position idéologiques opposant la tradition ancestrale et le modernisme pratique de l'Occident n'intéressent pas Socé. Son roman prend acte de l'existence effective d'une "civilisation métisse n'obéissant qu'aux lois de la lutte pour la vie". Le problème qui se pose aux personnages de Socé est un problème d'adaptation.

La trajectoire positive de Karim ne pourra être effectuée par le héros de *Mirages de Paris* (1937) qui donne ses références à la veine du voyage en Europe. L'amour partagé d'un assimilé totalement maître de la culture française et d'une jeune parisienne se heurte aux préjugés raciaux des beaux-parents. La question raciale qui fait obstacle à la ligne naturelle d'évolution narrative d'une belle histoire d'amour va être, quelques années plus tard, une des voies d'émergence du roman anticolonialiste.

Paul Hazoumé était avant tout un ethnologue, en 1937 il publie un ouvrage savant remarqué intitulé *Le pacte de sang au Dahomey*. Son roman *Dogucimi*, qui paraît l'année suivante, raconte des épisodes guerriers qui eurent lieu au royaume d'Abomey au XIX^e siècle. Les hauts faits guerriers sont relatés mais mêlés au récit d'une fidélité conjugale héroïque et à des explications d'ordre ethnographiques sur le fonctionnement de la cour royale d'Abomey, les

sacrifices humains, la morale sexuelle... L'épopée est fondue dans le roman historique. A la différence de l'épopée transcrite le roman historique est le lieu d'une réflexion sur la tradition qui n'est plus simplement exaltée mais devient problématique. L'époque de la pénétration européenne en Afrique a pour cette raison été choisie par Hazoumé. La rupture apportée par les Blancs est l'occasion d'une prise de distance par rapport à sa propre culture. L'idéologie explicite d'Hazoumé est claire. L'auteur justifie la mission civilisatrice de la France. Mais avec *Doguiçimi*, Hazoumé fait oeuvre d'écrivain, et son écriture l'entraîne plus loin qu'une simple mise en forme romanesque de données documentaires..

Par la précision des informations qu'il apporte, Hazoumé rend impossible toute "visibilité" de l'Afrique. *Doguiçimi* ne véhicule pas une "image" de la société du Danhomê mais met en mouvement une masse d'informations. « Nous espérons que le lecteur qui ne goûtera pas le côté romanesque de l'ouvrage appréciera, au moins, l'important document ethnique et historique présenté ici et qui est le fruit de vingt-cinq années de commerce avec les "Anciens" du Danhomê », nous dit l'auteur comme pour faire allégeance à l'idéologie coloniale et excuser la puissance du monstre romanesque qu'il vient d'enfanter. Hazoumé met face à face deux mondes qui ne parlent pas le même langage. La scène où le roi du Danhomê reçoit les ambassadeurs blancs est l'épicentre du roman. Avec *Doguiçimi* le roman colonial perd pied dans l'ampleur documentaire et l'analyse ethnographique est détournée par la fiction romanesque. Toute la dynamique créative de l'oeuvre d'Hazoumé naît de cette polarisation entre le romanesque et le documentaire qui permet de déjouer tous les pièges tendus par l'idéologie coloniale.

Après la guerre, le projet, qui était celui du roman colonial, de donner une existence littéraire à l'âme nègre, va être repris. De façon beaucoup plus manifeste que les romanciers d'avant guerre, les auteurs vont contribuer à faire le portrait de l'Afrique. Il va en sortir des textes extrêmement limpides, où le merveilleux se coule dans des scénarios préétablis qui vont conforter l'image d'une Afrique profonde, détentrice de secrets, chargée de mystère. Tout se passe comme si la fracture de la guerre avait permis de bien marquer une distinction jusqu'alors restée confuse entre un monde ancien (africain, traditionnel, noir, authentique...) et un monde moderne. Le roman africain de l'immédiate après-guerre va tenter de rendre visible un monde en voie d'engloutissement. La visibilité romanesque de l'âme africaine est profondément liée à sa disparition annoncée.

En 1948 paraît *Ngando*, un texte atypique écrit par un ressortissant du Congo Belge, Paul Lomami-Tshibamba, et qui remporte le Prix littéraire de la foire coloniale de Bruxelles. Ce texte, fort bien maîtrisé sur le plan de la technique narrative reprend la structure du conte merveilleux et l'intègre dans un univers romanesque ostensiblement réaliste. Léopoldville, le fleuve Congo, le Port, les autorités coloniales sont emportés dans une histoire de sorciers, de mondes invisibles, de sabbats... Dans son avertissement au lecteur, Lomami reprend le projet du roman colonial, il s'agit de faire connaître l'âme d'un peuple qui a été longtemps coupé du monde. Voilà comment les Africains voient leur ville, leur fleuve... Contrairement aux apparences, le roman de Lomami est réaliste mais il s'agit d'un réel à l'aune du regard africain pour l'information du lecteur européen. Lomami informe l'Europe de ce que voit l'Afrique et de « la manière dont nous, les Noirs du Centre africain, les Bantu, concevons l'univers, les êtres, et comment nous interprétons les causes des phénomènes et des manifestations des forces de la Nature. »(p.15) Tout l'enjeu esthétique de ce texte est dans cette tension entre deux mises en forme différentes de la réalité.

Camara Laye écrit *L'Enfant noir*, qui paraîtra en 1953 et deviendra un "classique" de la littérature africaine avec l'aide de l'institution littéraire française. Laye y raconte son enfance dans un village de Guinée, puis à l'école européenne de Conakry. Laye écrit ce roman en

France, où il étudie dans des conditions difficiles, l'enfance africaine dans un pays colonisé y est idéalisée, des auteurs plus engagés dans le combat pour l'indépendance le lui reprocheront. Sans être dénoncée, l'occupation de la Guinée par la puissance coloniale est vécue comme la mort d'un monde. Laye ne combat pas, il évoque avec une douce nostalgie un monde en train de mourir. Nous entrons dans une époque qui ne croit plus à la synthèse. Un monde doit mourir pour laisser place à l'autre. L'intégration par les romanciers africains de la distinction entre deux sphères incompatibles était le préalable à l'émergence d'un roman de contestation de l'ordre colonial.

Le parti pris chronologique de cette présentation nous amène à parler ici du *Regard du Roi*, un roman publié en 1954 sous la signature de Camara Laye mais dont l'auteur devait, au cours d'un entretien privé, nier la paternité. De fait ce récit du parcours initiatique et mystique d'un Blanc au pays des Noirs, à fortes résonances kafkaïennes, fit l'effet d'une météorite dans le paysage romanesque africain des années 50. Ce texte fit couler beaucoup d'encre, provoqua de nombreuses exégèses. Il le méritait par sa richesse et son originalité. Significativement cependant, il n'y eut pas d'épigone. *Le Regard du Roi* resta un roman isolé. Il ne cristallisa aucun mouvement de création romanesque. Tout s'est passé comme si ce roman n'était pas en prise avec les problématiques du roman africain de l'époque. Sans préjuger du véritable auteur (on a parfois avancé le nom de Michel Leiris), il apparaît que ce texte entre beaucoup plus facilement dans la configuration du roman occidental des années 50 que dans celle du roman africain.

Les romans de dénonciation

Les deux romans de Camara Laye arrivent à une époque où le vent de la contestation anticoloniale commence à souffler avec force. Leur apolitisme sera sévèrement critiqué par de jeunes auteurs africains engagés. Avec l'approche des indépendances, la juxtaposition des deux visions du monde africaine et européenne, intérieure à chaque auteur francophone et mise en scène dans les romans va tourner à la confrontation. La publication des romans africains échappe à l'emprise du système colonial avec la création des éditions *Présence Africaine*, à vocation anticolonialiste, qui commencent à publier des ouvrages plus offensifs. *Orphée noir*, la préface de J.P.Sartre à *l'Anthologie nègre et malgache* (1948) de Senghor, les essais incandescents du martiniquais Frantz Fanon appelant le Tiers-Monde à se libérer de l'emprise occidentale ont ouvert une voie claire aux écrivains désireux de se mettre au service de la cause de l'indépendance.

Le combat sera donc mené tous azimuts contre la colonisation. Dans un article intitulé *Afrique Noire, Littérature rose*, paru en 1955 dans la jeune revue *Présence Africaine*, le romancier camerounais Mongo Béti critique avec virulence la neutralité de Camara Laye et appelle les écrivains africains à renoncer au pittoresque pour prendre position par rapport à la colonisation: "(...) la première réalité de l'Afrique Noire, je dirais même sa seule réalité profonde, c'est la colonisation et ce qui s'ensuit. La colonisation qui imprègne aujourd'hui la moindre parcelle de corps africain, qui empoisonne tout son sang, renvoyant à l'arrière plan tout ce qui est susceptible de s'opposer à son action. Il s'en suit qu'écrire sur l'Afrique Noire, c'est prendre parti pour ou contre la colonisation. Impossible de sortir de là." (*Présence Africaine*, n°I-II, avril-juillet 1955, pp.137-138).

Le ton est donné. Nous entrons dans des années de lutte. Le roman servira d'outil dans ce combat. Pour ce faire, il devra être réaliste et montrer très précisément les mécanismes de l'exploitation économique, de l'oppression politique et de l'aliénation culturelle. C'est décidément sur le terrain culturel que le roman pourra le plus avantageusement porter le fer.

L'exploitation économique du continent africain est certes condamnable mais moins propice à une mise en forme romanesque que le pernicieux phénomène d'acculturation. La mise à sac des cultures ancestrales par la politique l'assimilation du régime colonial va être au centre des romans du combat anticolonial.

Retournant un des objectifs du roman colonial, le roman anticolonialiste va montrer comment la colonisation a pour effet d'anéantir l'âme nègre. La critique de la politique d'assimilation et de la déculturation qu'elle entraîne est une première voie du combat. En 1953 paraît à Dakar le roman d'un enseignant sénégalais, Abdoulaye Sadj, intitulé *Maimouna*. Une jeune villageoise, bien faite, s'enthousiasme pour la grande ville et part à Dakar où elle abandonne les valeurs traditionnelles pour se griser de mirages et rentrer au village enceinte. Défigurée par la maladie suite à une épidémie de variole elle sera finalement abandonnée par son amant et échappera au naufrage spirituel par l'acceptation de l'humble réalité d'une vie de marchande. Ce roman de moeurs est avant tout éducatif et moral, il ne contient aucune dénonciation directe du système colonial mais la logique qui le sous-tend est claire: la tradition et la modernité s'opposent sur le terrain des valeurs morales.

Abdoulaye Sadj publie en 1954 un second roman, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, qui fait le portrait pessimiste d'une jeune métisse qui renie totalement la part africaine qui est en elle et calque très exactement son comportement sur celui des blanches. Dans *Nini* l'antagonisme racial est ramené à une question de couleur de peau et Nini aura beau s'envoler à la fin du roman vers l'Europe, elle ne sera jamais blanche.

La faute des héroïne de Sadj est de mépriser leurs racines culturelles africaines et la vie pour elles "semble une bête énorme chevauchée par le hasard, qui disperse au gré des vents de l'oubli les êtres et les choses"(p.93). Les personnages d'Abdoulaye Sadj sont des déracinés, la faute en revient certainement à la colonisation et à l'idéologie de l'assimilation.

Durant les années 50 un Camerounais, Ferdinand Oyono, s'engage dans la critique directe de l'occupation coloniale. En 1956, paraissent deux chefs d'oeuvre: *Une vie de boy* et *Le Vieux Nègre et la Médaille*. L'arme d'Oyono est la dérision, le pouvoir blanc est d'autant plus illégitime qu'il est ridicule. A la différence de Mongo Béti, Oyono utilise l'humour comme une arme offensive. Il met la pantomime coloniale au coeur de ses romans pour en montrer le caractère dérisoire.

Entre les Africains et le pouvoir colonial la seule relation authentique est un rapport de violence; le reste n'est que mascarade. Dans *Une vie de boy*, Toundi, le jeune héros apprend cela au prix de sa vie. L'humour est étroitement associé au tragique dans ce roman. Les ridicules, les lâchetés de la vie privée des colons vus par un *boy* qui admire ses maîtres de tout son être, mettent en danger l'équilibre du héros. Le monde de Toundi s'effondre lorsqu'il découvre que les Blancs qu'il vénère vivent dans la tromperie et se retournent contre lui. Toundi meurt d'avoir cru qu'il existait une place pour lui aux côtés des Blancs. Le héros du second roman est un vieil homme qui a voué sa vie aux Blancs et se rend en ville pour recevoir une médaille le jour du quatorze juillet. Après la cérémonie il découvre le vrai visage du pouvoir colonial alors qu'il se perd dans la ville européenne après l'heure du couvre-feu. Le dénouement tragique du premier roman sera évité du fait de l'enracinement du vieux Meka dans son village, en marge du pouvoir blanc. Ses amis détournent la tension tragique par l'alliance du vin de palme et de la plaisanterie générateurs de rire: « Le rire éclata avec la violence d'une eau bouillonnante longtemps contenue qui rompt sa digue. Il jaillit de la case, sema la panique parmi la volaille qui chassait paisiblement les cancrelats et disparut au-delà du cimetière de la Mission catholique où le Père Vandermayer, qui lisait son bréviaire, poussa un juron. »(p185)

Le héros de ces deux romans est un Africain ayant épousé la cause coloniale. L'inauthenticité de leur position fait l'objet même des romans. Les personnages d'Oyono découvrent leur vacuité en fréquentant l'univers des blancs. L'univers fictionnel d'Oyono tient dans cet espace restreint où les africains et les colons entrent en contact. Là se joue une mascarade qui voile la violence pure. En ce sens les romans d'Oyono, qui laissent une grande place aux dialogues, sont extrêmement théâtraux. A la façon d'un dramaturge, Oyono met en scène des rapports de force par le biais de personnages engagés dans des intrigues qui les révèlent progressivement.

Barnabas, le narrateur de *Chemin d'Europe* (1960), le dernier roman est un jeune "évolué" qui rêve de se rendre en Europe et parcourt son pays pour trouver le moyen de partir. Le voyage de Barnabas est une errance incohérente à travers un pays qu'il méprise et qui lui est devenu totalement étranger. Les Blancs passent à l'arrière plan de ce récit tout entier centré sur le manque à être du héros. L'Afrique que parcourt le protagoniste devient floue et inconsistante sous son regard somnambulique. L'effilochement de l'intrigue est un effet de l'inconsistance de l'âme du protagoniste. Une brume narrative se substitue à la clarté conflictuelle des deux premiers romans. Tout se passe comme si Oyono recensait, à l'aube des indépendances, l'ampleur des dommages. *Chemin d'Europe* est sans doute le roman d'Oyono qui met le doigt de la façon la plus novatrice sur les dégâts existentiels provoqués par l'assimilation.

Après les indépendances Oyono cessera de publier. Son écriture avait partie liée avec la dénonciation du système colonial. L'univers fictionnel d'Oyono se déploie dans le cadre étroit où sont mis en contact les colons et les colonisés. Avec le retrait de l'administration coloniale, les Blancs sortent de l'avant-scène. Pour continuer à écrire Oyono aurait dû envisager une toute autre esthétique.

A l'aliénation culturelle, à l'oppression politique, à la violence raciste, s'ajoute l'exploitation économique dans les romans de Mongo Béti. *Ville cruelle* (1954), son premier roman, signé Eza Boto montre avec précision les moyens utilisés par les colons pour tirer un maximum de profit du travail des paysans africains. L'argent, matérialisé dans le roman par une liasse de billets volée à un colon, est d'une certaine façon au coeur de toute l'écriture romanesque de cet auteur. Mongo Béti met au jour avec lucidité les conflits d'intérêt sous-jacents dans la société coloniale. Les romans suivants qui se placent sur le terrain culturel ou religieux s'obstineront à montrer le dessous des cartes.

Dans *Mission terminée* (1957) Mongo Béti reprend le schéma déjà classique du voyage entre la ville et la campagne mais pour le pervertir. Le héros n'est pas un villageois qui découvre la vie moderne mais un jeune lycéen qui découvre sa vacuité au cours d'un séjour en brousse. Le jeune assimilé est un objet d'admiration pour tous les villageois, tous ses gestes sont commentés mais cette visibilité nouvelle révèle son vide intérieur. A la différence des villageois qu'il fréquente, la personnalité de notre lycéen ne repose sur aucune pratique sociale mais sur un pseudo savoir de surface tout entier tourné vers l'apparence. Plus il brille, plus il est convoité, moins il existe. Pourtant rien n'est plus loin du tragique existentiel que l'ambiance du roman de Mongo Béti. Si le héros prend conscience de la superficialité de sa culture, il ne s'effondre pas pour autant et ne renonce pas à trouver une place dans le nouvel ordre social. Il apprend au contact des villageois à ne pas être dupe des conventions culturelles, à les plier à ses volontés. Le héros est déniaisé par les villageois et apprend que tout ordre social est la résultante de conflits de pouvoir qu'il importe d'identifier.

Avec *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956) et *Le Roi miraculé* (1958) Mongo Béti insiste sur l'inanité de l'action missionnaire en Afrique. Hormis quelques naïfs, victimes de la propagande religieuse, les indigènes jouent de ce nouveau pouvoir religieux, donnent le

change et renvoient les missionnaires à leurs contradictions et à leurs illusions... Les missionnaires des romans de Mongo Béti croient en leur mission spirituelle et leur bonne foi n'est jamais mise en doute, et s'ils n'hésitent pas à « corriger » leurs ouailles, ils s'opposent généralement à la brutalité trop voyante de l'entreprise coloniale. Mais leur idéalisme paternaliste n'a aucune prise sur un réel qui s'adapte aux contraintes coloniales mais se joue de leurs alibis idéologiques ou spirituels. Le réalisme de Mongo Béti a une fonction critique d'une redoutable efficacité. Il déjoue toutes les manœuvres d'un idéalisme de propagande. Le roman dégonfle les baudruches coloniales.

Les romans anticolonialistes de Mongo Béti sont profondément optimistes. L'exploitation économique du pays est réelle mais l'emprise culturelle et religieuse reste superficielle. Les peuples africains sont passés maîtres dans l'art de la résistance. Celle-ci n'est pas frontale mais passe par le détournement. Les coloniaux, qui sont sûrs de leur pouvoir, ne maîtrisent rien. Cela les rend risibles. L'humour n'est pas une arme mais un effet du combat. Il s'enracine dans la confiance en une capacité de réponse des populations africaines. La vitalité des peuples africains n'est jamais référée à un fonds culturel idéalisé mais plutôt à un réflexe individuel de survie. Le travail de démystification s'applique tout naturellement à la tradition africaine et Mongo Béti n'hésite pas à montrer les conflits de pouvoir qui traversent la société traditionnelle. Le réalisme critique s'attaque avec la même acuité à toutes les épaisseurs de la société africaine, il en ressort des romans d'une grande intelligence critique et dont l'efficacité reste entière.

Les romans de combat

L'exposé critique de la situation coloniale va être complété par une littérature plus volontariste mettant en scène des personnages ou des actions qui annoncent la libération des peuples africains. Les romanciers africains engagés dans la lutte anticoloniale auront volontiers recours à une littérature militante.

L'engagement prendra une forme ouvertement militante dans l'oeuvre du sénégalais Ousmane Sembène. A la fois cinéaste et romancier, Ousmane Sembène est avant tout un militant syndicaliste et un témoin. Le souci du témoignage, son attention à la vie l'empêcheront de tomber dans le manichéisme du roman à thèse. Le peuple n'est pas une abstraction idéologique pour Sembène, il lui restera toujours fidèle.

Sembène connaît le monde du travail de l'intérieur, ses premiers romans s'y enracinent. Les personnages sont des travailleurs en prise directe avec le réel. Le titre du premier roman *Le Docker noir* (1956) annonce ce déplacement de la problématique raciale vers une problématique sociale. *O pays, mon beau peuple* (1957) situe l'action dans le monde paysan. Le troisième roman, le plus célèbre, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), dédié aux syndicalistes d'Afrique Noire, évoque la grève des cheminots du Dakar-Niger en 1947-48. La narration suit les événements qui ont lieu simultanément à Bamako, à Thiès et à Dakar. L'action est collective et se déroule sur plusieurs théâtres. Sembène plie la forme romanesque à son objet. Il en sortira un roman d'une forme nouvelle qui réussit à capter un souffle épique. Les romans de Sembène marquent leur distance par rapport à la négritude et à la référence à une authenticité africaine. Les Africains sont des travailleurs avant d'être des noirs et leur combat. Les cheminots des *Bouts de bois de Dieu* sont des ouvriers qui trouvent leur vérité dans le rapport à la machine: « En quoi un ouvrier blanc est-il supérieur à un ouvrier noir? On nous dit que nous avons les mêmes droits, mais ce sont des mensonges, rien que des mensonges! La machine que nous faisons marcher, la machine, elle, dit la vérité: elle ne connaît ni homme blanc, ni homme noir. »(p.25)

L'engagement anticolonial de Sembène s'accompagne volontiers d'une critique de la tradition lorsque celle-ci épouse le visage de l'oppression. La dénonciation de la polygamie dont les femmes sont les principales victimes dans la société traditionnelle fait partie du combat progressiste de Sembène. Les notables, les dignitaires religieux qui tirent profit de l'oppression coloniale sont l'objet d'attaques virulentes. Les représentants du peuple ne trouvent guère grâce aux yeux de ce militant vigilant qui voit dans la démocratie représentative une ruse des sociétés capitalistes. Il est clair que le combat ne s'arrêtera pas avec les indépendances.

La prise de conscience de la nécessité du combat militant est l'objet du roman d'inspiration autobiographique de l'Ivoirien Bernard Dadié, *Climbié* (1956), qui raconte le parcours d'un jeune assimilé depuis l'école française jusqu'à l'administration coloniale. Le héros rejoindra le Syndicat et épousera la cause anticoloniale avant de finir en prison. Comme chez Sembène, le combat anticolonial passe par le relais de syndicats et d'organisations politiques.

Presque vingt ans après *Mirages de Paris*, à l'heure du combat anticolonial, le Congolais Jean Malonga reprendra dans *Coeur d'aryenne* (1954) ce thème de l'amour interracial en durcissant le ton. Le père de la jeune française est un colon sans scrupules raciste et alcoolique qui préférera tuer sa fille plutôt que de la voir accoucher d'un mulâtre. Comme chez Socé, le protagoniste africain, Mambeké, est totalement acquis à la culture occidentale. L'obstacle à son amour se résume à une question de pigmentation. Mais derrière le comportement raciste du colon c'est toute la sauvagerie d'une culture dominante qui est dénoncée et à laquelle résiste le jeune couple. L'obstacle qu'Ousmane Socé avait rencontré comme par accident au cours de son trajet littéraire se retrouve au centre de l'esthétique romanesque de Malonga. Avec la "chronique" intitulée *La Légende de M'pfoumou Ma Mazono* (1954), Malonga reprend un récit de fondation adapté de la tradition orale. Les Blancs n'interviennent pas dans ce récit mais Malonga pervertit en quelque sorte ce récit traditionnel et s'en sert dans un sens progressiste. La nouvelle société fondée par le héros s'appuiera sur des principes féministes, égalitaristes qui ressemblent étrangement aux utopies occidentales à vocation « universelle ». La transcription de la tradition orale s'inscrit dans un projet politique de libération. En 1957, le Malien Seydou Badian publie *Sous l'orage*, qui associe une intrigue amoureuse à l'évocation des manifestations indépendantistes à Bamako. Le triomphe de l'amour (c'est le sous-titre du roman), qui résiste à l'autorité abusive d'un père, annonce le triomphe d'une juste lutte contre l'oppression. La lutte pour l'indépendance est résolument moderne et passe par de nouvelles formes d'organisation du tissu social fondées sur l'amour ou la solidarité militante érigés en valeur de combat.

Deux romans discordants à l'heure des indépendances

Parmi les romans publiés dans les années des indépendances africaines, deux romans se distinguent par la nouveauté de leur point de vue. A l'heure où l'optimisme est de rigueur deux romans visionnaires ménagent des dénouements tragiques où la mort et le chaos semblent barrer la route à toute forme d'avenir.

L'écrivain béninois Olympe Bhêly-quénoum allait, avec *Un piège sans fin* (1960), publier un roman tout à fait atypique pour l'époque. Le héros Ahouna passe subitement de l'état d'homme marié, père de famille heureux, à celui de monstre et d'assassin. Et cela sans autre raison apparente que le changement d'humeur de sa femme Anatou qui développe une jalousie immotivée. La vie d'Ahouna bascule dans le chaos et n'en reviendra plus.

La loi de causalité rationnelle qui présidait à l'écriture du roman africain est mise à mal. Les représentations visibles ne sont qu'un effet de surface sous lesquelles se déchaînent des

forces chaotiques. Le basculement dans le chaos peut survenir à tout moment. Bhêly-Quénum introduit la profondeur dans le champ romanesque africain. Le réel se dédouble. La surface n'est qu'une apparence. L'originalité de l'oeuvre romanesque de Bhêly-Quénum tient dans cette structuration à double niveau de l'univers. Le monde visible n'est qu'une surface rassurante, où peuvent se dessiner des utopies, mais la surface peut à tout moment se déchirer pour laisser paraître le chaos venu des profondeurs. *"Je vivais sur de la fiction et je ne le savais pas. Le néant, la seule chose qui existe vraiment parce qu'omniprésente, s'est fait palpable et je le touchais du doigt"* (p.128) nous dit le héros du *Piège sans fin*. Bhêly-Quénum ne peut être un auteur réaliste car la partie visible de la réalité n'est qu'un leurre. Le monde de la surface n'est qu'un effet d'optique.

L'opposition tradition/modernité sur laquelle s'appuyaient en partie les romans de la lutte anticoloniale est considérée comme un faux problème. Les forces obscures n'entrent dans aucun type de classifications. Elles se manifestent tout autant dans les dangers naturels de la brousse que sous le fouet des colons. Elles s'expriment par la violence et la violence est partout. Elles ne choisissent pas leur camp.

C'est aussi le chaos que va générer dans l'âme du héros l'incompatibilité des deux univers africain et européen qui est au fondement d'un classique du roman africain, *L'aventure ambiguë* du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, paru en 1961. Kane ne critique pas directement la colonisation, il montre dans un récit philosophique l'incompatibilité entre une Afrique mystique et une Europe rationaliste qui a étouffé il y a plusieurs siècles ses propres racines spirituelles. Samba Diallo, le héros de ce roman, tente de concilier les deux traditions, il passe de l'école coranique à l'école occidentale et devient un monstre hybride irréversiblement engagé dans une spirale mortifère. Kane transcende le genre du roman colonial en l'amenant vers des horizons tragiques.

Lors d'une discussion avec un Occidental, le père de Samba donnera la clé de leur opposition: *"Je vous souhaite du fond du coeur de retrouver le sens de l'angoisse devant le soleil qui meurt. Je le souhaite à l'Occident, ardemment. Quand le soleil meurt, aucune certitude scientifique ne doit empêcher qu'on le pleure, aucune évidence rationnelle, qu'on se demande s'il renâtra. Vous vous mourez lentement sous le poids de l'évidence. Je vous souhaite cette angoisse. Comme une résurrection"* (p.89-90). Le roman de Cheikh Hamidou Kane est une méditation mise en perspective. La prière de Samba au moment du crépuscule s'inscrit dans le roman sous le regard fasciné de Jean. La superposition des deux visions matérialiste et spirituelle à l'intérieur d'un même roman est un principe d'écriture.

Samba Diallo rentrera dans son pays où un ancien tirailleur, que son séjour en Europe a rendu fou, le reconnaît comme le véritable maître spirituel des Diallobé et le poignardera sur un malentendu. La mort de Samba est accidentelle mais lourde de sens. Le voyage en Europe de Samba le mène dans une impasse. Le constat implacable de Cheikh Hamidou Kane va peser sur la production romanesque des vingt années suivantes. Mis à part leur dénouement tragique, le point commun des deux romans de Bhêly-Quénum et de Kane est de proposer une lecture spirituelle du monde. Dans les deux cas l'intrigue ne trouve son sens que par la prise en compte d'une autre dimension qui double la réalité. Le réalisme militant des années de combat est relayé par des romans aux intentions pragmatiques moins claires mais qui ouvrent des perspectives nouvelles à la création romanesque.

Des romanciers responsables

Voici ce que déclare l'écrivain martiniquais Léonard Sainville en 1959 lors du Second Congrès des écrivains et artistes noirs dans une communication intitulée « Le roman et ses

responsabilités »: « Nous avons à étudier les responsabilités du roman. Je crois qu'il faut entendre par là la fonction qu'il doit remplir dans la formation et le développement de nations qui prennent maintenant leur essor, ou naissant à la liberté et au progrès matériel, s'affranchissent du joug insupportable de la servitude coloniale ou semi-coloniale. » (*Présence Africaine*, n°XXVII-XXVIII, Aout-Nov. 1959, p.38)

Dans la décennie qui suivra les indépendances les romanciers africains vont se sentir investis d'une mission. Ils vont se charger de dessiner un avenir pour les nouvelles nations. Le roman va se faire éducatif. L'heure du roman à thèse a sonné. Les lectures qui seront faites dans ces années-là du roman de Cheikh Hamidou Kane sont révélatrices: on n'aura de cesse d'interpréter le roman soit dans le sens d'un appel au maintien de la tradition, soit dans le sens d'un appel à la synthèse. L'ambiguïté est considérée comme une position intenable. Pour l'avenir des nouvelles nations africaines, le romancier doit faire un choix. C'est la seule attitude responsable. Juste avant la parution de *L'aventure ambiguë*, deux romans venaient de traiter le thème du voyage en Europe sur un mode plus conciliant. Les Ivoiriens Bernard Dadié dans *Un nègre à Paris* (1959) et Aké Loba dans *Kocoumbo l'étudiant noir* (1960) laissent entendre que c'est en observant Paris et plus largement la France que les Africains pourront trouver la voie du développement.

Cette position va prédominer pendant toutes les années 60. Le mot d'ordre sera le progrès. Les romanciers africains, qui font partie des élites « assimilées », qui ont étudié en France, qui sont souvent intégrés aux cadres politiques des nouvelles nations, auront souvent tendance à s'exprimer davantage en responsables politiques qu'en créateurs. Dans *Les Fils de Kouretcha* (1970) Ake Loba raconte comment un projet de barrage se heurte à la résistance obstinée d'une tribu qui craint la colère du Dieu du fleuve; le ton de la préface de l'auteur en dit long sur la conscience du devoir de responsabilité des romanciers de cette période: « Dans mon souci de présenter une image approchante de l'Afrique mouvementée d'aujourd'hui, je me suis proposé de faire vivre une société aux moeurs et croyances médiévales cernées par des impératifs modernes, contrainte de se mettre au rythme de l'époque actuelle et déchirée par son phénoménal retard. Mon thème évoquera en définitive la situation presque générale de continent Noir dans un quelconque de ses villages. »

La remise en question des traditions au nom du progrès et du développement est donc une première solution du roman à thèse des années 60. Olympe Bhêly-Quénou, qui nous avait donné un roman énigmatique, ouvert sur le vertige, va mettre son écriture au service d'une thèse progressiste. La question est de contrôler les forces obscures et de les mettre au service du progrès de l'humanité. Dans *Le chant du lac* (1965), des villageois tuent les dieux du lac qui imposaient leur loi cruelle aux riverains. Les dieux de la tradition doivent être tués pour que la démocratie s'installe et que la société avance. *Afrika ba'a* (1969) du Camerounais Remy Medo Mvomo raconte le départ pour la ville de Kambara poussé par la faim et ne supportant plus les façons de vivre absurdes des villageois. Ce que le narrateur ne supporte plus au village se sont les coutumes, qui nuisent au bien-être individuel. En ville, Kambara trouvera le chômage, la tromperie, l'individualisme mais apprendra que la volonté vient à bout de tout et reviendra au village créer une société utopique.

Il était prévisible que la disqualification de la tradition par une partie des romanciers des années 60 suscitât des réactions. Des auteurs comme Aboudaye Sadjji s'étaient en leur temps élevé contre l'aliénation engendrée par le modèle de développement occidental et leur constat va être repris par un certain nombre de romanciers. Mais à l'heure où développement ne rime plus avec colonisation, il n'est plus question de refuser toute évolution aux sociétés traditionnelles. La forme romanesque ne saurait se satisfaire d'une contemplation statique de la vie ancestrale. La tradition va servir d'argument dans des romans qui défendent une contre-

thèse. Aux partisans de l'occidentalisation vont faire face les promoteurs d'un développement à l'africaine. *Un sorcier blanc à Zangali* (1969) du Camerounais René Philombe montre la compatibilité des valeurs humanistes occidentales avec une tradition débarrassée de ses scories superstitieuses (sacrifices humains...) engendrées par l'ignorance.

La thèse résolument moderniste va donc progressivement s'estomper au profit de l'appel à la synthèse culturelle. Les savoirs ancestraux vont s'associer à la maîtrise technologique du réel pour ouvrir un avenir au continent africain. Le plus souvent, les partisans de la synthèse vont reprendre les anciennes recettes et renouer avec le mythe de l'Afrique profonde. On voit apparaître le *topos* de l'Afrique mystérieuse. L'enjeu est alors de montrer que la tradition a prise sur le réel. Ces romans qui restent réalistes ouvrent un brèche dans leur univers fictionnel en y plaçant le mystère. Mamadou Gologo met en scène, dans *Le rescapé d'Ethylos* (1963), un médecin alcoolique qui sera sauvé de son vice destructeur par un marabout retranché au fond de la brousse. Le guérisseur, dépositaire d'un savoir occulte sur le réel va devenir un personnage romanesque important au cours des années 70. Seydou Badian, avec *Noces sacrées* (1977) exploite le thème du pouvoir occulte de la tradition à travers une histoire d'envoûtement. Un masque N'Komo, volé par un Européen, porte malheur à tous ceux qui s'en approchent. Le roman de Badian joue sur le mystère. Il ne s'agit pas de nous présenter les coutumes bambara mais de nous rendre ce monde à la fois exotique et mystérieux. L'Afrique est appelée à sauver le monde par sa familiarité avec les arcanes du réel.

Le scénario du combat magique va être largement utilisé pour donner forme au combat entre les forces régressives et les forces progressives, entre le mal et le bien. Marc Tingo, le héros de *L'initié* (1979) de Bhêly-Quénum, un jeune médecin qui a fait ses études en France, entre dans un conflit occulte implacable avec le féticheur Djessou pour le contrôle des forces occultes. Le combat est celui du Bien et du Mal. Le progrès ne passera que par la maîtrise positive de ces forces obscures nous dit l'auteur. Le personnage du médecin, omniprésent dans ces romans de la synthèse, est susceptible d'associer dans sa pratique professionnelle les deux savoirs traditionnel et scientifique. La mort d'une prêtresse Vodou dans *Les appels du Vodou* (1994) est l'occasion pour Bhêly-Quénum de dresser un tableau à la fois rétrospectif et prospectif de la société béninoise dont la thèse est énoncé par un des personnages: « Il faut donc tenir compte des apports du vent nouveau qui souffle sans oublier, jamais, sa propre essence »(p.282) Cette essence est contenue dans les mystérieuses forces du Vodou que le roman cerne par un compte rendu minutieux des rituels mais qui restent secrètes et tiennent leur efficience narrative du bon vouloir du roman à thèse. Le mystère est la réponse à l'accusation de superstition. L'un comme l'autre sont des arguments romanesques largement utilisés par des romanciers qui ont endossé la responsabilité de l'avenir de leur peuple. Les romanciers écrivent pour leur continent. Ils assument un devoir d'éducation. Cherchent à éclairer les voies de l'avenir.

L'inscription prospective de la tradition orale

Les romanciers qui appellent l'Afrique à entrer dans la voie du progrès vont être secondés dans leur projet par ceux qui vont avoir recours à la mémoire orale de leur peuple. Dans son avant-propos à *Crépuscule des temps anciens* (1962), le Burkinabé Nazi Boni déclare: « en cette heure de libération des pays subjugués, alors que tout doit être mis en oeuvre pour bâtir de grands ensembles africains plutôt que de vitupérer du haut des tribunes la défunte domination coloniale, s'impose à nos élites l'impérieux devoir de s'attacher à la redécouverte de la vieille et authentique Afrique » (p.18). Il s'agit de rendre compte de trois siècles de l'histoire de son peuple par une synthèse des grands genres oraux: récits mythiques, devinettes, chants, épopées... Le roman est le réceptacle de toutes ces formes mises en

commun afin, comme l'écrit l'auteur, de ne "pas laisser tomber dans la nuit de l'ignorance, certains trésors culturels de notre vieux continent" (p.17). Ce souci de conservation qui est aussi celui d'Amadou Hampaté Ba est subordonné dans le cas de Nazi Boni à celui d'une mobilisation de ce passé dans le cadre d'un projet à la fois littéraire et politique. Le texte de Nazi Boni est composite, l'auteur ne se contente pas de traduire, il compose, il donne une cohérence à un ensemble de paroles venues de genres oraux différents. Cette "composition" est un travail d'auteur. Nazi Boni fait oeuvre de romancier. Le roman est moins conçu comme une garantie contre l'oubli à l'heure où l'avenir est en passe de totalement absorber le passé que comme une mise en forme à visée prospective de ce passé.

Pour ses vertus mobilisatrices, la tradition orale épique va être largement reprise. Les jeunes nations africaines dont l'indépendance fut octroyée plutôt que conquise sont en mal de grandes figures historiques, de héros épiques susceptibles de cristalliser sur leur personne l'enthousiasme de ces peuples qui doivent se forger une identité. L'épopée de Soundjata, le fondateur de l'Empire Mandingue sera fixée en 1960 par le Guinéen Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Niane fait véritablement oeuvre d'écrivain dans ce texte qui réussit à transmettre une exaltation épique. La transcription romanesque de la geste de Soundjata ne s'arrêtera pas avec Niane et sera reprise en 1975 par le Malien Massa Makan Diabaté dans *L'aigle et l'épervier* (d'après le récit du griot Kele Monson Diabaté) puis en 1978 par Camara Laye dans *Le maître de la parole* (d'après le récit du griot Babou Condé).

Le nigérian Abdoulaye Mamani raconte dans *Sarraounia* (1980) la résistance exceptionnelle qu'offre la reine des Azna à l'avancée de l'armée coloniale en pays Haoussa. Le roman de Mamani reprend la tradition orale locale pour créer une figure nationale fédératrice. L'auteur cherche à provoquer l'enthousiasme patriotique par le récit de l'héroïsme admirable d'une femme et de son peuple. La retransmission du souffle épique dans toutes les adaptations écrites qui viennent d'être évoquées suppose un travail stylistique de compensation qui fait de ces textes des oeuvres d'auteur. Le roman épique dont la fonction est d'insuffler un élan est le complément idéal du roman à thèse qui pose les jalons de l'avenir dans le cadre d'une littérature responsable, concernée par le devenir des peuples africains.

Eloge de l'irresponsabilité romanesque

1968 sera une année révolutionnaire pour le roman africain. Un jeune Malien totalement inconnu, Yambo Ouologuem, reçoit le prix Renaudot pour *Le devoir de violence*, un roman iconoclaste qui s'empare du matériau épique pour le retourner, en montrer le versant sadique, voire lubrique en le déportant dans un roman halluciné qui fait de la violence un principe d'écriture. L'entreprise est démystificatrice. Tout recours à une authenticité africaine est discrédité. L'option européenne est à son tour malmenée à travers le voyage de Raymond Spartacus, un fils d'esclave qui ira étudier en France où il vivra "une vie de nègre blanc" avant de revenir au pays pour prendre le pouvoir. Le parcours royal de tant d'élites africaines est dénoncé comme un chemin de boue où se réaliseront dans l'abjection toutes les transgressions.

Le roman de Ouologuem est enfin une démystification de la littérature. On l'a accusé de plagiat. Il reprend, adapte, des textes venus d'horizons littéraires allant du Coran au roman européen contemporain. Ouologuem brasse des textes, il amalgame, désacralise la création littéraire. Avec *Le Devoir de violence*, l'auteur tombe de son piédestal, il devient irresponsable. Cela ne lui sera pas pardonné. Ouologuem disparaîtra de la scène littéraire après nous avoir donné ce texte profanateur accompagné d'un pamphlet (*Lettre à la France Nègre*, 1969) dans lequel il revendique une écriture irresponsable.

Cinq ans plus tard, un Guinéen, Saïdou Bokoum, publie *Chaîne* (1973), un roman qui à bien des égards s'inscrit dans la voie ouverte par Ouologuem. L'univers de *Chaîne* est emprunt de violence. L'écriture incandescente de Bokoum emporte tout sur son passage. La narration est explicitement subjective. Elle se fait au présent et à la première personne. Le narrateur, Kanaan, est un étudiant africain dans la France pompidolienne. Le récit est une plongée dans les milieux de l'immigration estudiantine et prolétaire à Paris. Mais cette plongée est visionnaire. Kanaan est un narrateur halluciné. Il n'analyse rien, il capte la violence d'une situation qui entre en résonance avec l'histoire. La chaîne est autant celle qui entravait les esclaves pendant la traite que celle qui asservit les O.S. dans les usines françaises. C'est aussi le fil de chaîne du métier sur lequel se tisse le réel, "entre le peigne et la navette". Mais cette chaîne est prise dans une circulation folle qui a perdu son axe.

Le narrateur revendique une subjectivité absolue et refuse d'enraciner son identité dans une hypothétique négritude: "Eh bien, moi, je ne suis pas un Noir. Moi, c'est moi(...)". Ce refus de toute détermination identitaire va faire éclater le réel. Kanaan s'enfoncera dans la nuit du sexe et de la violence. Il erre « entre Barbès et Saint-Denis, Pigalle et Saint-Lazare dans de sales histoires de fric-frac dans lesquelles le cran d'arrêt a beaucoup à luire » (p.67). Cette émergence du sexe brut dans le roman africain, annoncée par Ouologuem et qui rompt avec l'érotisme sensuel de l'époque coloniale est un signe du renouvellement profond du régime narratif. Les rencontres sexuelles ne sont plus contrôlées par un environnement culturel (ou interculturel) qui en tire des effets érotiques. Chez Bokoum le sexe est le heurt de corps qui se pénètrent, pure violence.

Au bout de cette nuit, Nakaan retrouvera ses frères. Non pour s'engager dans un combat politique ou idéologique au nom de ses frères noirs mais pour les entraîner dans une violence anarchiste qui fait délirer les races, l'histoire et les mythes.

On comprend que le roman de Saïdou Bokoum ait choqué. La violence de ce roman vient de loin et nous entraîne loin. Encore une fois, l'auteur se refuse à toute position responsable. Comment l'intellectuel pourrait-il se sentir responsable de l'avenir de son peuple, lui qui le premier a vécu les effets du déracinement?

Les romans de l'écrivain zaïrois Vumbi-Yoka Mudimbé expriment cette déchirure qui affecte le cœur du réel. *Entre les eaux* (1973) raconte l'itinéraire d'un prêtre zaïrois qui rejoint la guérilla marxiste puis vit en couple avec une jeune fille qu'il quitte pour aller se réfugier dans un couvent cistercien. Le parcours de Pierre Landu n'a d'autre unité que la subjectivité de celui qui se le remémore. Mudimbe bouleverse la chronologie et met au centre de son texte l'expression d'une conscience malheureuse à la recherche d'un pôle de stabilité.

Dans *Le Bel Immonde* (1976), c'est la liaison entre un ministre et une prostituée de bar qui va déstabiliser l'ordre trompeur du réel. Le couple "immonde" qui se forme se construit sur une déchirure irréductible qu'il projette sur le monde. Le titre du troisième roman de Mudimbe, *L'écart* (1979), révèle le principe dynamique de l'écriture de Mudimbé. Nous entrons par effraction dans les dernières pages du carnet intime d'Ahmed Nara, brillant historien, qui travaille à sa thèse sur le peuple Kouba et que l'on retrouvera mort. Comme dans *Entre les eaux*, l'expression d'une subjectivité s'accompagne d'un refus de la linéarité chronologique. Les réminiscences du séjour d'études en Europe hantent le présent africain. Tout concourt à exprimer ce "schisme fantastique du cœur" du personnage.

L'œuvre romanesque de Mudimbé est travaillée par l'écart, la déchirure, la fracture. Ce thème qui avait été magistralement inauguré par Cheikh Hamidou Kane est détaché de l'opposition culturelle entre l'Afrique et l'Occident. Si Samba Diallo, dans *L'aventure ambiguë* devient un être hybride, cela est lié à son voyage et à l'incompatibilité de deux cultures qu'il a assimilées avec la même ardeur. Le schisme lui vient du monde extérieur. Les personnages de

Mudimbé ne font plus cas de l'opposition culturelle et ne gardent que la fracture. L'Afrique et l'Europe se confondent dans un tourbillon dont le point de déstabilisation est cette fracture préexistante. Alors que Kane racontait la genèse de l'écart, Mudimbe en montre les effets sur la conscience.

Roman et écriture du destin

La même année que le roman de Ouologuem, en 1968, paraît à Montréal un texte que les éditions Présence Africaine et le Seuil avaient refusé, *Les soleils des Indépendances*, d'un auteur ivoirien, Ahmadou Kourouma. Le fait que ce texte n'ait pas tout de suite été reconnu est sans doute dû à son caractère novateur.

Le ton est nouveau . Pour la première fois un romancier africain semblait renoncer aux "anneaux du beau style". Le français employé par Kourouma mime le malinké, en emprunte des tournures, y puise des comparaisons. Tout un patrimoine culturel étranger vient se couler dans la langue et l'entraîne vers une expression nouvelle. Chaque titre de chapitre constitue une énigme stylistique pour le lecteur démuné de repères: « Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir » (Chap.1); « Sans la senteur de goyave verte »(chap.2); « Le cou chargé de carcans hérissés de sortilèges comme le sont de piquants acérés, les colliers du chien chasseur de cynocéphales » (chap.3). L'effet de rupture est important.

Le travail stylistique de Kourouma n'est pas gratuit. La contamination du français par le malinké est la condition pour faire apparaître un nouveau regard. La langue mixte de Kourouma est le mode d'expression d'une conscience mixte. Il ne s'agit pas de présenter la culture ou de révéler l'âme malinké mais d'exprimer le monde moderne à partir d'un fond malinké.

A l'aide de cette nouvelle stratégie stylistique, le roman de Kourouma va totalement revisiter l'opposition piège, héritée de l'idéologie coloniale, entre la tradition et la modernité, qui ne cesse de hanter le roman africain depuis les indépendances. Kourouma met en fiction cette opposition par l'intermédiaire du protagoniste masculin, Fama, prince du Horodougou, dernier représentant, irrévocablement stérile, de la lignée Doumbouya et qui ne cesse de dénoncer la « bâtardise » qui l'environne. Ce que Fama appelle la « bâtardise », c'est ce foisonnement indéchiffrable du réel, qui ne repose plus sur aucun ordre sacré, dont la grande ville est la manifestation. La bâtardise est le mélange. Ce qui était distingué, hiérarchisé, se retrouve pris dans le flux de l'Histoire. Sous les soleils des indépendances, le prince n'a plus ni ressources ni pouvoir et doit, à sa grande honte, fréquenter, tel un vautour, les enterrements malinké dans l'espoir de récupérer quelques miettes. Fama est lui-même devenu un bâtard toujours près à s'arranger avec sa conscience pour faire des compromis avec l'ordre nouveau. Le souvenir du Horodougou et l'ordre des choses qui y règnait est le seul point de référence sur lequel Fama peut s'appuyer pour dénoncer la "bâtardise".

L'opposition entre une tradition pure et un modernité bâtarde est donc le fruit du mal de vivre de Fama, elle est le réflexe de survie d'un déclassé. Cette distinction est inopérante du point de vue de Salimata, l'épouse de Fama, qui travaille au marché, en prise directe avec la réalité urbaine, et prend en charge sa vie individuelle et familiale. Dans son effort pour prolonger la vie, Salimata donne consistance à cette réalité constamment dénigrée par Fama. Le socle du roman de Kourouma est cette réalité mouvante et imprévisible dans laquelle Salimata trace sa ligne de vie.

Le royaume du Horodougou, que Fama ne cesse d'invoquer, est en fait lui aussi contaminé par la bâtardise. Même si la frontière, issue des indépendances, qui le traverse n'existe pas pour Fama il lui faudra bien reconnaître que l'or en est parti et que seuls les compromis avec

la bâtardise permettent d'y survivre. Les conditions du maintien de la pureté dans ce monde de bâtardise l'entraînent donc sur une ligne de mort. Fama échappera à la mauvaise conscience en accomplissant son destin qui est d'éteindre sa lignée. Il trouvera la mort à un poste frontière au coeur de son royaume. Et si le nouvel ordre des choses ne comprend pas le sens de cette mort tout le Horodougou y participe: "*Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique du cri de l'homme, du grognement de la bête et du coup de fusil qui venait de troubler le matin.(...) Les forêts multiplièrent les échos, déclenchèrent des vents pour transporter aux villages les plus reculés et aux tombes les plus profondes le cri que venait de pousser le dernier Doumbouya*" (p.200-201). Cet événement n'existe que sur un plan narratif que Kourouma s'est donné les moyens de faire apparaître et où s'inscrivent des destins. Tout le dispositif du roman de Kourouma consiste à nous faire passer d'une opposition tradition/modernité à un parallélisme entre deux niveaux de réalité aussi solidaires que le sont Salimata et Fama: la Vie et le Destin.

En 1973, cinq ans après la publication du roman de Kourouma paraît un texte qui a bien des égards en prolonge la démarche: *L'Etrange Destin de Wangrin*, du Malien Amadou Hampaté Bâ. L'auteur se défend d'avoir écrit une oeuvre de fiction, il s'agit d'un récit de vie. Rien de ce qui est raconté n'est inventé. Seuls les noms ont été changés. La parution de cet ouvrage marque cependant une étape importante dans l'évolution du roman africain.

Hampaté Bâ raconte une trajectoire. Wangrin se donne tous les moyens d'une réussite matérielle et sociale dans le contexte de la société coloniale de l'A.O.F. Tous les appuis, toutes les roueries seront bonnes pour évincer les rivaux et accumuler richesses et prestige. Wangrin est un stratège qui n'a comme seul objectif que sa réussite sociale. Il prend la société telle qu'elle se présente à lui. La distinction entre le moderne et le traditionnel est inopérante. Wangrin crée sa trajectoire à l'aide d'éléments pris indifféremment aux deux domaines. A la différence du Fama de Kourouma, Wangrin assume totalement sa vie et n'y voit aucun signe de bâtardise.

Tout bascule au bout d'un moment et Wangrin finira sa vie en mendiant. La chute de Wangrin lui avait été annoncée dès l'enfance par le devin. Le récit de la vie de Wangrin est encadré par les prédictions sur son destin et son accomplissement à la fin de l'ouvrage. Tout comme dans le roman de Kourouma, la vie du héros, profondément engagée dans le réel trouve son unité dans un destin. Nous ne sommes plus dans le cadre du roman d'apprentissage, encore moins dans celui du roman à thèse. Le destin est aveugle. Il ne demande qu'à être accompli. C'est pourtant lui qui donnera son unité et son sens à la vie des personnages romanesques.

Il est révélateur que l'émergence de la notion de destin dans le roman africain soit contemporain de refus de certains romanciers de se sentir responsables. Loin d'être une nouvelle catégorie idéologique, le destin est le principe par lequel l'auteur n'est plus solidaire d'aucune catégorie *a priori*. Le destin est le sceau d'une perte de contrôle idéologique de son univers fictionnel par le romancier.

Persistance et renouveau du roman de contestation

Comme cela était prévisible, la substitution d'un nouveau pouvoir africain au pouvoir colonial ne modifie en rien l'écriture de Sembène. L'outil reste intact. Le roman restera militant. Dès *Les Bouts de bois de Dieu*, Sembène avait annoncé son scepticisme quand aux indépendances en faisant parler ainsi l'un des grévistes: "*Nos députés, dit-il avec un sourire ironique qui tira sa bouche jusqu'à la grande balafre qui lui fendait le visage, nos députés,*

savez-vous ce que nous en pensons? Pour nous, leur mandat est une patente de profiteur. Voilà ce que nous en pensons. Nous les connaissons. Il en est parmi eux qui, avant de se faire élire, ne possédait même pas un deuxième pantalon. Maintenant ils ont appartement, villa, auto, compte en banque, ils sont actionnaires dans des sociétés. Qu'ont-ils de commun avec le peuple ignorant qui les a élus sans savoir ce qu'il faisait? Ils sont devenus les alliés du patronat et vous voudriez que nous portions notre différent devant eux?" (p.281) Rien d'étonnant dans ces conditions que Sembène n'ait pas eu à réajuster son écriture après les indépendances.

L'Harmattan (1963) dénonce les conditions dans lesquelles s'est produit le référendum de 1958. Toutes les instances de pouvoir dans la société issue des indépendances sont successivement dénoncées. Les pouvoirs traditionnels dans *Véhi-Ciosane* (1965), l'administration dans *Le mandat* (1965), la bourgeoisie affairiste dans *Xala* (1973) la classe politique dans *Le dernier de l'Empire* (1981), les antagonismes religieux et les effets pervers de l'aide alimentaire dans *Gelwaar* (1996). L'activité romanesque de Sembène vient à partir des années 60 en complément d'un travail cinématographique important. Le cinéma est le moyen d'aller à la rencontre du public africain qui n'a pas accès aux romans. La plupart des romans sont doublés d'une version filmée, et le dernier roman est en fait l'adaptation romanesque d'un film. Les deux modes d'expression sont solidaires chez cet auteur dont la principale préoccupation est de faire passer un message susceptible de faire changer le cours des choses.

A la différence d'Ousmane Sembène, le romancier Mongo Béti se taira pendant seize ans après les indépendances. Il ne recommencera à publier des romans qu'en 1974 avec une trilogie: *Remember Ruben, Perpetue et l'Habitude du malheur* suivis en 1979 de *La ruine presque cocasse d'un polichinelle*. Trois nouveaux romans où il dénonce vigoureusement les nouveaux pouvoirs africains et les exactions auxquelles il se livre. Les principes de l'écriture de Mongo Béti restent inchangés bien que la tonalité soit parfois plus sombre. L'objectif est de débusquer avec la plus grande lucidité tous les mécanismes oppressifs à l'oeuvre sur le continent africain. Le roman est avant tout le lieu de la critique du pouvoir en tant que tel.

Le destin tragique de Perpétue est l'axe de la trilogie. La jeune fille est morte par effacement progressif et le roman doit prendre la forme d'une enquête pour rendre visible un processus qui n'a laissé aucune trace. En faisant sortir de l'ombre les victimes, le roman jette la lumière sur les bourreaux. Le point de vue tragique de *Perpetue* est compensé par l'élan épique des deux autres romans qui racontent le développement d'une résistance populaire liée au mouvement rubéniste né dans le sillage de l'action syndicale et politique du leader Ruben Um Nyobé mort en 1958.

Les *Deux Mères de Guillaume Ismaël Dzawatama, futur camionneur* (1983) et *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzawatama* (1984) ouvrent un cycle pour le moment interrompu qui associe à la critique des pouvoirs africains la dénonciation des manoeuvres néocoloniales de la France. *L'histoire du fou* (1994) démonte avec acuité les rapports complexes qui se tissent entre les pouvoirs militaires en place, le peuple et les élites intellectuelles. La succession des coups d'état ponctue l'incessante redistribution des rôles dans un ballet maléfique où manipulateurs et manipulés se retrouvent solidaires pour le plus grand malheur du pays concerné. La vision désenchantée qui amorce le roman est un constat impitoyable sur le devenir de l'Afrique: « Dans cette ville où, bien que les fous y fourmillent, il n'y a pas d'asile de fous, ni d'hôpital acceptant de les accueillir, on voit un jeune homme, trente ans au maximum, nu comme le fut, dit-on, le premier homme au jardin de l'Eden, déambuler le jour dans les rues populeuses du rand port, ou s'absorber dans un soliloque zébré de sourires sporadiques et incohérents, tandis qu'il fourrage mécaniquement et en

gloussant dans les ordures où il se nourrit.»(p.9) Ce fou est un ancien acteur des manipulations politiques broyé par la machine du pouvoir, à l'image du pays qu'il habite.

De nouvelles voix se mêlent aux anciennes dans cette critique du nouvel ordre social. Le poète congolais Jean-Baptiste Tati Loutard écrit implicitement des nouvelles engagées avec ses *Chroniques congolaises* (1974) en adoptant un angle narratif strictement social. C'est la société congolaise avec ses faiblesses, ses tares, ses scandales, qui intéresse Tati Loutard qui éclaire avec une lampe de poche dans chaque nouvelle un recoin obscur de la réalité sociale. En adoptant le point de vue de Robert Bilanga, le politicien jouisseur et corrompu des *Chauves-souris* (1980), le camerounais Bernard Nanga nous permet de comprendre la logique humaine qui sous-tend l'organisation socio-politique d'une société malade. Les victimes de l'ordre social en place sont les paysans, les femmes, les jeunes, tous ces personnages dont Bilanga fait usage au cours du roman et qui tendent à échapper à son contrôle par un frémissement qui annonce de grandes crises.

Le roman familial

C'est peut-être dans le cadre intime des romans familiaux que les tensions vont se manifester en premier lieu. Dans l'espace privé vont se répercuter les grands enjeux politiques. Au sein des familles se dessinent les lignes d'évolution globales des nations africaines. Les romans vont investir la famille en expérimentateurs sociaux. Ils ne se feront jamais intimistes, la psychologie familiale ne les intéresse pas. Il s'agit plutôt de politique familiale.

Nul mieux que le Camerounais Francis Bebey n'a montré cette étroite intrication du privé et du public, du familial et du collectif. La question matrimoniale se retrouve au centre du *Fils d'Agatha Moudio* (1967), de *La poupée ashanti* (1973) du *Roi Albert d'Effidi* (1976) et est dans tous les cas relayée par la parole publique. Les circonstances d'une fête de fiançailles mettent en danger l'ordre public dans *Le ministre et le griot* (1992). Dans tous les cas le mariage est l'occasion pour le romancier de mettre en jeu de grands clivages sociaux entre communautés professionnelles, entre générations, entre castes, entre classes.

Trois pierres de touche des romans familiaux sont successivement abordés par le Sénégalais Cheik Aliou Ndao qui traite du conflit de génération dans *Buur Tillen* (1972), de la polygamie dans *Excellence, vos épouses!* (1983) dont le titre est une bonne illustration de l'intrication du politique et du familial, de l'indépendance des femmes dans *Un bouquet d'épines pour Elle* (1988). Les romans de Cheik Ndao projettent les personnages dans des situations concrètes qui les obligent à revoir leur vie familiale: une jeune fille enceinte, un ministre polygame « démissionné », une bonne violée par son patron. L'auteur, qui est aussi dramaturge, sait tirer toutes les conséquences de ces points de rupture. Les environnements sociaux varient au gré des mutations familiales vécues par les protagonistes. Le Sénégal de Cheik Ndao est un univers multiforme qui tire toute sa vie de la diversité des modèles familiaux.

Les deux romans de la Sénégalaise Mariama Ba: *Une si longue lettre* (1979) et *Un chant écarlate* (1981) se placent du point de vue de femmes émancipées victimes du comportement polygame de leur mari. Ces deux beaux textes sont tendus par la recherche lucide et courageuse d'un mode d'existence social pour les femmes. Le recensement douloureux des obstacles familiaux qui se dressent sur le chemin des femmes est le préalable à l'invention, hautement politique, d'une voie féminine pour vivre dans ce monde. Ramatoulaye termine sa « longue lettre » à Aïssatou par un appel à la quête: «Je voudrais tellement t'entendre freiner ou nourrir mes élans, comme autrefois et comme autrefois, te voir participer à la recherche

d'une voie.(...) Le mot bonheur recouvre bien quelque chose, n'est-ce pas? J'irai à sa recherche. Tant pis pour moi, si j'ai encore à t'écrire une si longue lettre. »(P.131) L'intensité des romans de Mariama Ba vient de la quête qui ne cesse de sous-tendre le témoignage.

Tout le dispositif traditionnel de la magie noire va être utilisé par le roman familial. Les Gabonais Angèle Rawiri et Okoumba-Nkoghe, avec respectivement *Elonga* (1980) et *La Mouche et la Glu* (1984) intègrent la magie noire dans des intrigues familiales où sont dénoncés des abus de pouvoir et l'oppression dont sont victimes les femmes. Les attaques magiques suivent les lignes de tension qui traversent les différents modèles familiaux africains.

Qu'elle soit traditionnelle dans *Le revenant* (1976) ou occidentale dans *L'appel des arènes* (1982) la famille souffre d'instabilité chronique dans les romans de la sénégalaise Aminata Sow Fall. La crise familiale est liée à l'impossibilité de la famille de se refermer sur la sphère privée. Nulle part mieux que chez Aminata Sow Fall n'est mis en récit cette solidarité inextricable du public et du privé.

Le roman entre mythe et philosophie

L'approche sociologique de tous ces romanciers qui traquent les malfaçons ou les points de tension dans les nouvelles sociétés africaines va être complété par un travail de remise en question des grandes catégories idéologiques de décryptage du réel.

Au début des années 70, Boubou Hama, un érudit nigérien spécialiste du peuple songhaï, publie un récit initiatique préfacé par le cinéaste Jean Rouch, *Le double d'hier rencontre demain* (1973). Boubou Hama nous permet de pénétrer dans les différents mondes invisibles qui environnent la réalité songhaï, lui donne sens et intensité. L'auteur nous plonge, à la suite de ses personnages dans des univers peuplés d'êtres invisibles matériels ou immatériels. Des distinctions extrêmement précises sont faites entre les différents ciels, entre les différents statuts ontologiques des êtres qui les occupent, leurs degrés d'interventions dans les grandes sphères philosophiques de la morale, du pouvoir... Dans la suite qu'il donne à ce texte, *Hon si suba ben (Aujourd'hui n'épuise pas demain)*(1973), Boubou Hama tente de déchiffrer la situation du continent africain à partir de cette vision du monde. L'initiation des personnages leur permet de jeter un autre regard sur la situation difficile de l'Afrique en cette période de désenchantement qui suit les indépendances. L'initiateur Hama insiste sur le fait que ces mondes merveilleux qu'il ouvre à ses disciples n'est en aucune façon une fuite de la réalité: « Je crains que vous ne soyez impressionnés par le spectacle que vous venez de voir. Ce qui vous intéresse en ce moment, ce n'est plus les Gandji mais d'autres images, toujours plus neuves, toujours plus tragiques, capables de subjuguier votre imagination. Faites, mes enfants, attention à l'imagination: je ne vous aide pas à imaginer, je vous aide à porter vos yeux sur la réalité, même quand la vision de celle-ci est insupportable, même quand elle exaspère votre entendement» (*Le double d'hier rencontre demain*, p.122).

A la suite de Boubou Hama, une lignée d'écrivains va se constituer chez lesquels la lecture philosophique, politique, idéologique de la réalité africaine va se faire à partir d'une réactualisation romanesque des mythes dont les récits initiatiques vont être le vecteur. La forme dialoguée sera un moyen de faire apparaître la capacité de dépassement de cette nouvelle lecture qui a l'avantage de prendre en compte un univers mythique totalement étranger à l'interlocuteur non initié. Les romans du zaïrois Georges Ngal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* (1975), *L'errance* (1977) et *Une saison de symphonie* (1994) racontent des parcours d'intellectuels africains en quête d'un sens qu'ils ne trouvent que par une reprise de contact avec la terre, le peuple, la culture de leur continent. Les personnages de

Ngal qui vont toujours par paires, ponctuent leur itinéraire de dialogues ou de réflexions à haute teneur conceptuelle sur l'Afrique et les conditions d'une véritable création. Le camerounais Yodi Karone contruit son roman *Le bal des caïmans* (1980) sur la confrontation de deux récits de vie qui sert de support à un dialogue philosophique entre deux visions du monde. Avec *Nègre de paille* (1982) le dialogue devient interne à la narration qui fait alterner récit réaliste et récit onirique pour tisser un conte philosophique sur le thème de la liberté.

Sommé par les autorités coloniales de présenter ses papiers, Méléoudouman, le héros de *La carte d'identité* (1980) de l'ivoirien Jean-Marie Adiaffi, se lance dans une quête identitaire qui se déroulera sur une semaine sacrée et lui permettra de renouer avec l'âme profonde du peuple akan. Tous les grands problèmes des sociétés africaines: l'art, la religion, l'école, le pouvoir politique, seront abordés successivement. Le second roman d'Adiaffi, *Silence, on développe* (1992), développera cette réflexion sur le pouvoir et sa capacité à s'appuyer sur les véritables forces créatrices du pays, toujours proches des mythes, de la poésie et de la parole vive.

La camerounaise Werewere-Liking franchit un pas supplémentaire dans *Orphée-Dafric* (1981) en récupérant un des mythes fondateurs de la tradition occidentale, celui d'Orphée, pour renouveler la lecture de la réalité africaine. La romancière livre le sens profond de sa démarche dans *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire)* (1983), un « chant-roman » qui est présenté comme un texte-jeu qui croise sous le regard concerné d'une femme « misovire », les voix opposées mais consonantes de Babou et de Grozi, spécialistes en bilans et en prophéties en tous genres sur l'Afrique. Werewere-Liking déjoue la prétention masculine à évaluer un monde par des mots-bilans peut-être vrais mais qui ignorent d'autres vérités. « Dans notre jeu, il n'y aura pas de solution magique ni de dogme. Nos héros nous laisserons sur notre faim: ils n'iront pas assez loin (pensez donc la nouvelle race serait déjà sur pied!). Ils tatonnent papillonnent ronronnent et ronflent! Et avec eux une femme incroyable, fragile dans sa chair, les suivant juste du regard de l'oreille et de loin, à l'affût du mot-force qui formulera et manifesterà son rêve, un rêve chaud dans un corps qu'elle craint n'être que de la « viande »... Une misovire quoi! »(pp.8-9).

Avec *Au bout du silence* (1985), le gabonnais Laurent Owondo nous livre un beau roman initiatique qui, en puisant son inspiration dans la culture myènè, nous propose un déchiffrement philosophique de la réalité africaine contemporaine. La vie difficile d'un peuple livré aux grands fléaux sociaux que sont l'exode rural incontrôlé, le chômage, l'alcoolisme, ne concerne pas seulement le temps historique mais aussi un temps mythique qui double celui-ci et le surplombe comme une ombre silencieuse. Au bout de son voyage au sein des difficiles réalités quotidiennes, Anka, le jeune héros, rencontrera Ombre, la fille de l'au-delà, pour des épousailles mythiques qui lui permettront de se comprendre. C'est cette affirmation constante du parallélisme des niveaux narratifs qui donne au roman d'Owondo sa charge poétique et philosophique. Aucun événement n'est jamais simple dans un roman qui ne cesse d'en répercuter l'impact sur deux niveaux solidaires mais distincts. La doublure de silence qu'Owondo coud à ce monde de bruits et de fureur est une caisse de résonance aphone où s'opère de façon silencieuse la réappropriation d'un destin devenu fou.

Ecrire les dictatures

La mise en scène des fléaux modernes des sociétés africaines (corruption, sécheresse, arbitraire du pouvoir...) est un préalable à la dénonciation d'un fléau qui va entraîner le roman africain dans des voies plus inédites: la représentation des grandes dictatures paranoïaques. Le roman des années 70 va s'engouffrer dans la mise en scène des dictatures africaines qui

séviennent sur une bonne partie du continent. Un des pays les plus durement touché est la Guinée avec le régime paranoïaque de Sékou Touré.

C'est en effet de Guinée que viendra un des romans les plus percutants, *Le Cercle des tropiques*, d'Alioum Fantouré, paru en 1972. Il s'agit d'un roman politique qui raconte de façon réaliste la prise du pouvoir par Baré Koulé au moment de l'indépendance des Marigots du Sud, le caractère totalitaire de son régime et sa chute. Ce pan d'histoire d'un pays africain est vu par les yeux d'un homme du peuple, Bohi Di, qui se retrouve d'abord au service de Baré Koulé puis dans l'opposition.

Bohi Di n'a qu'une compréhension partielle de ce qui lui arrive. Ses motivations ne sont pas politiques mais personnelles. Il cherche avant tout à survivre et à se tirer de mauvais pas. Bohi Di ne maîtrise pas son destin. Son parcours est erratique. Il se retrouve au service de forces politiques qui le dépassent. C'est un agent inconscient de l'Histoire. Ce que tend à montrer le roman de Fantouré c'est que personne n'échappe à cette loi. Même Baré Koulé, le grand manipulateur, qui prend le pouvoir en devenant une figure charismatique, "Messie Koï", sera dépassé par les forces qu'il aura lui-même éveillées et son régime s'effondrera dans un chaos déclenché par de nouveaux manipulateurs. Le cercle se referme.

Le second roman de Fantouré, *Le récit du cirque... de la vallée des morts* (1975) continue cette exploration des mécanismes du totalitarisme par d'autres moyens. La forme romanesque elle-même tente d'en capter la logique. Des spectateurs sont enfermés dans un théâtre et contraints de participer au spectacle interactif qui leur est présenté. Plus qu'un spectacle, il s'agit d'une cérémonie: le culte du Rhinocéros tacheté (sic). Théâtre, cinéma, enregistrements sonores, toutes les technologies du spectacle sont utilisées pour mettre en scène le pouvoir. Dans ce spectacle interactif où les spectateurs peuvent influencer sur le déroulement de l'action, l'emprise totalitaire est sans échappatoire, le spectacle se nourrit des spectateurs, le cercle totalitaire se referme sur eux. Fantouré utilise le roman pour explorer les arcanes du pouvoir totalitaire. Il plie l'outil à son objectif et lui donne une forme inédite. Les romans de Fantouré font corps avec le pouvoir. Ils sont eux-mêmes paranoïaques. Ses univers fictionnels sont inquiétants. A l'image des dictatures qu'ils évoquent.

En 1979, Fantouré inaugure une tétralogie (*Le Livre des cités du termite*) avec *L'homme du troupeau du Sahel* qui sera suivi en 1985 par *Le Voile ténébreux*, puis en 1995 par *Le Gouverneur du territoire* et devrait s'achever avec *L'arc-en-ciel sur l'Afrique*. Ce grand cycle romanesque retrace les combats pour l'indépendance menés par les peuples africains et leurs leaders. Le héros de ce cycle est Mainguai que l'on suit depuis son renvoi du lycée pour lectures subversives jusqu'à la maturité politique d'un leader syndical responsable. Mais sous cette fiction historique, Fantouré met en oeuvre toutes les grandes conjonctions de forces qui ont pu aboutir à la dictature. Le projet du *Cercle des tropiques* est en quelque sorte développé et approfondi. Le parcours de Mainguai, le principal protagoniste, nous est retracé en pointillé. De longues périodes de sa vie restent dans l'ombre. Il en est de même pour tous les personnages du cycle. Par ces zones d'ombre le récit échappe à la lecture biographique de l'histoire et rend compte du danger de dérive dictatoriale non comme l'accident biographique d'un leader devenu fou, mais comme un phénomène historique profondément lié aux luttes indépendantistes. Chaque épisode de la vie de Mainguai, y compris parmi ceux qui ne sont pas racontés, est pris dans un faisceau complexe d'enjeux politiques. Mainguai, qui n'a aucun statut social déterminé, n'a de visibilité que dans le champ politique. Il est un héros de légende pour le peuple et un pion difficile à manipuler pour les autorités coloniales. Hors de ces deux déterminations Mainguai n'existerait pas s'il n'avait, dans un épisode totalement enclavé au coeur du *Voile ténébreux*, renoué le contact avec l'héritage ancestral. La conjonction de la figure charismatique et de la manipulation politicienne est la formule de

toute dérive dictatoriale. Fantouré lui donne un nom: « le sauveur ». Tout l'effort de Mainguai est d'échapper à cette fatalité qui entraînera son compagnon Antoine Bêhi sur les voies du pouvoir dictatorial et en fera son adversaire politique. En faisant de ses personnages des silhouettes qui passent et repassent dans le champ de bataille politique, Fantouré fait affleurer dans ses romans les grandes forces indomptées qu'elles catalysent parfois dans des configurations politiques précaires et qui menacent toujours de s'investir dans des systèmes clos, ou la force se retourne sur elle-même en un redoutable « cercle des tropiques ».

Un autre romancier guinéen, lui aussi hanté par la dictature de Sékou Touré, publie son premier roman en 1979. Il s'agit de Tierno Monémbo, avec *Les Crapauds-brousse*. Le même regard halluciné est porté sur la dictature qui étouffe son pays. Le héros Diouldé est un petit cadre administratif qui se laisse entraîner dans une conspiration manipulée par un agent de la dictature. Le "complot" sera dénoncé et la répression impitoyable.

La même année que *Les crapauds-brousse*, en 1979, paraît un livre-événement: *La Vie et demie* du Congolais Sony Labou Tansi. L'impact de ce roman fut immense. Sony avait inventé une nouvelle façon d'aborder la politique dans les romans. Alors que l'axe directeur de son texte est la génération des Guides Providentiels de la Katamalasia, l'auteur se défend d'avoir écrit un livre sur les dictatures africaines et revendique un livre sur la vie, "la vie que nous avons cessé de respecter". Cette dénégation est révélatrice du regard que Sony Labou Tansi porte sur le réel. Les dérives politiques du continent africain ne sont que l'expression d'une dérive beaucoup plus grave. C'est l'ordre politique de la vie qui est menacé. Car la vie est affaire de politique. Sony est certainement le romancier le plus profondément politique des lettres africaines.

Les tableaux que Sony Labou Tansi fait des dictatures africaines, dans *La vie et demie* tout comme dans son second roman *L'Etat honteux* (1981) sont irrigués par cette écriture qui les sauve de la coloration angoissante que nous avait fait connaître un auteur comme Alioum Fantouré. L'humour qui imprègne les romans de Sony va dans le sens de la vie. Ce que montrent les romans c'est que ces dictatures sont d'autant plus violentes qu'elles n'ont aucune prise sur la vie. Voilà ce qui les rend caricaturales, risibles. Le comique et l'horreur font bon ménage chez Sony .

Avec *Le Pleurer-Rire*, paru en 1982, un autre écrivain congolais, Henri Lopes, rend à la fois un hommage à Sony Labou Tansi et nous livre un roman qui lance un nouvel éclairage littéraire sur les dictatures africaines. Le tyran, Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, appelé Tonton par "radio-trottoir" est dépeint du point de vue de son maître d'hôtel, un homme du peuple, qui a un pied dans le palais présidentiel et l'autre dans la rue. Le roman est une suite de tableaux décrivant la vie publique et privée de Tonton. Les coulisses de la vie politique du pays nous sont présentées en même temps que le traitement que lui fait subir la rumeur publique. Le roman montre à la fois la folie d'un homme possédé par le pouvoir qu'il croit détenir et la façon dont le peuple diffracte son image, fabule sur la vie politique, distord les événements.

La construction polyphonique de ce roman fait apparaître le caractère collectif de la folie du tyran dans le jeu duquel entre le peuple. En ce sens *Le pleurer-rire* est un cauchemar dont l'auteur nous dit qu'il lui fallait se débarrasser en l'écrivant. Apparemment ici encore le rire l'emporte sur les pleurs. Mais il s'agit ici d'un rire beaucoup plus grinçant que chez Sony Labou Tansi. Tonton est inculte, ridicule, caricatural et cela fait rire. Mais cette figure grotesque se maintient au pouvoir et anéantit toute forme d'opposition (avec l'aide de l'inquiétant Monsieur Gourdain). La lumière que Lopes jette sur les dictatures africaines est aussi noire que celle de Fantouré, mais il s'en détache par une ironie toute aristocratique qui tient à distance ce cauchemar et nous l'offre à contempler et à méditer.

A la différence de Lopès Aminata Sow Fall choisit comme dictateur un homme « normal » dans *L'ex-père de la nation* (1987) pour tenter de serrer au plus près les mécanismes politiques qui génèrent la dictature. La force du roman est de nous présenter un président plutôt bien disposé envers son pays, désireux de bien faire, mais que les enjeux politiques et les logiques de pouvoir amènent à l'autoritarisme et à la répression. Le roman épouse les mécanismes du pouvoir. La démonstration est convaincante.

Les romans de l'anomie

Au bout de ce voyage à travers la dictature le roman ne pouvait déboucher ailleurs que sur un paysage de pure violence devant lequel l'analyse sociologique reste impuissante. Dans un roman visionnaire, *Princesse Mandapu* (1972), le centrafricain Pierre Bamboté fait éclater la cohérence de l'intrigue sous la ligne de force d'un conflit d'une « violence inouïe » entre deux notables d'une bourgade centrafricaine à l'époque coloniale. La grande place centrale sur laquelle la narration revient incessamment est totalement vide, elle est ce champ vierge dans lequel la violence pure pourra se déployer. Aucune motivation n'est donnée à cette violence par une intrigue qui, en échouant à se construire, fait apparaître la pure intensité de la violence. L'Ivoirien Amadou Koné, dans *Jusqu'au seuil de l'irréel* (1976), livre un village à la violence aveugle de la sorcellerie. Le malien Ibrahima Ly fait dans *Toiles d'araignées* (1982) le tableau d'une société africaine livrée à la pure violence dont l'épicentre est l'univers carcéral.

Avec *Le pacte de sang* (1984), du zaïrois Pius Ngandu Nkashama, la fiction romanesque se coule dans un univers de violence et de mort dont toute forme de mise à distance est exclue. Trafics de corps humains, d'organes, de foetus, orchestrés par un pouvoir paranoïaque et meurtrier, rien n'arrête un récit qui se termine dans un climat d'apocalypse. L'extrême violence du *Pacte de sang* trouve un surcote dans un autre roman zaïrois, *Cannibale* (1986) de Baenga Bolya, qui évoque sans aucune retenue la guerre totale que se livrent deux clans dans un pays totalement livré à l'anarchie. De la dénonciation des dictatures africaines à l'exploration d'un espace en état d'anomie, il n'y avait qu'un pas que le roman zaïrois avait sans doute de bonnes raisons de franchir en priorité.

Cette violence sociale qui envahit l'espace romanesque des années 80 trouve son écho dans la sphère privée. Toute l'oeuvre romanesque du malien Moussa Konaté se fonde sur des actes de violence familiale, viol d'une femme par son mari sous les yeux du fils dans *Le Prix de l'âme* (1981), révolte d'un mari contre son père adoptif qui s'était permis de battre sa femme dans *Une Aube incertaine* (1985), autant de violences qui laissent des traces et dont les héros répercutent les effets dans la société. Avec *Fils du chaos* (1986) Moussa Konaté dresse un réquisitoire implacable contre un système « où les hommes achètent les jeunes filles après avoir jeté les épouses usées à la poubelle, où les coépouses s'entretuent par l'intermédiaire des sorciers, où le demi-frère est élevé dans la méfiance envers le demi-frère, où les mères apprennent à mentir à leurs enfants, où des vieillards au bord de la tombe font l'amour au pied d'une mosquée, où tous les mensonges ont pour voile l'hypocrisie... »(p.156) Le narrateur qui a grandi dans une famille polygame tente d'échapper à ce monde en choisissant le mode de vie européen et se sent rattrapé par le chaos dans un final saisissant où il annonce sa volonté de prendre une seconde épouse. Le narrateur dénie toute cohérence à la vie traditionnelle mais cette dénégation ne se fait pas au nom de valeurs progressistes. Le mode de vie occidental s'avère inconsistant. Aucun ordre illusoire ne pourra réguler cette réalité chaotique qui est le point de départ incontournable de toute vie humaine. Une semblable critique de la polygamie est faite, de façon plus distanciée, par le romancier

camerounais Gaston-Paul Effa dans *La saveur de l'ombre* (1993) qui nous montre n'inéluctable glissement dans la folie de Barnabé, le fils rebelle d'un polygame insatiable.

Les romans de la révolte solitaire

Les métamorphose de la perception romanesque de l'espace social au cours des années 80 vont avoir des répercussions directes sur la représentation romanesque du révolutionnaire. Notons d'emblée qu'à la différence des romans de combat sous la période coloniale, la révolte n'est plus relayée par des structures syndicales ou politiques mais est le fait d'individus isolés.

L'ivoirien Charles Nokan publie dès les années 60 deux romans à la forme novatrice et d'inspiration ouvertement révolutionnaire. Avec *Le soleil noir point* (1962) et *Violent était le vent* (1966), Nokan met en scène des figures révolutionnaires, dévouées corps et âme à l'action au service du peuple et de la liberté. Les héros de Nokan se heurtent à des résistances d'ordre sociopolitiques qui n'entament en rien la pureté de leur idéal. La charge poétique des fictions de Nokan, qui mêlent étroitement le romanesque, le théâtral, le poétique, dans un écriture qui veut serrer au plus près l'esthétique baoulée vient de cette confrontation d'un élan idéal et d'une inertie sociale. Les révolutionnaires de Nokan échouent mais leur message est porté par un cri dont l'intensité poétique est renforcé par l'échec lui-même.

Alors que le roman anticolonialiste était resté étonnamment pacifiste on voit apparaître au cours des années 70 des textes qui magnifient la lutte armée. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973) du Congolais Emmanuel Dongala, *Wirriyamu* (1976) du Guinéen Williams Sassine, *Kotawali* (1977) de Guy Menga, *Sahel, sanglante sécheresse* (1981) du Malien Mandé-Alpha Diarra tentent l'alliance problématique des intellectuels (autodidactes, étudiants ou professeurs déclassés) et du peuple dans l'action révolutionnaire armée. Le maquisard devient une figure romanesque qui associe héroïsme et marginalité. Les combattants rubénistes dépeints par Mongo Béti passent à la lutte armée, adoptent des noms de guerre (« Ouragan-Viet », « Jo Le Jongleur »), lancent une guérilla à travers tout le pays, réalisent des utopies dans les zones « libérées ». A bien des égards les romans rubénistes s'inscrivent dans la mouvance d'une littérature de combat qui s'est développée dans le courant des années 70. L'héroïsme est d'autant plus exalté que le combat de ces groupes de révoltés est le plus souvent voué à une répression annoncée.

Tout se passe comme si l'échec était une condition de ces révoltes d'autant plus violentes qu'elles sont solitaires et impuissantes. Monsieur Baly, le héros de *Saint Monsieur Baly* (1973) le premier roman de Williams Sassine, est un instituteur à la retraite qui décide de fonder une école pour les plus pauvres. Il commence par s'entourer du rebut de la société (mendians, lépreux...) pour mener à bien son projet. Aucun obstacle ne viendra à bout de l'obstination de Monsieur Baly, toujours prêt à repartir à zéro pour réaliser son rêve. Le héros du *Jeune homme de sable* (1979) de Sassine est un fils de ministre entré en révolte contre la corruption et le cynisme des hommes au pouvoir. Mais Oumarou est mal placé pour se révolter, il n'appartient pas au peuple et la révolte d'un jeune homme n'aura aucun prise. La révolte d'Oumarou est rendue impuissante par l'absence d'assise sociale du personnage: « Tu veux que je te dise la vérité, Oumarou? Tu ne sais même pas qui tu es; tu es un jeune homme de sable; à chaque coup de vent, tu t'effrites un peu et tu te découvres autre. Un jour, il ne restera rien de toi » (p.180-181).

Les romanciers qui explorent les logiques dictatoriales font émerger un nouveau type de révolté. Le groupe de révoltés sur l'évocation duquel se termine *Les crapauds-brousse* de Monénembo rassemble des personnalités hétéroclites sous la domination d'un « fou ». Aux

dictatures paranoïaques répondent des révoltes de moins en moins contrôlables. Le meneur oscille entre l'intellectuel idéologue et le prophète halluciné. Dans l'un et l'autre cas il est bien plus en position de chef de meute que de cadre révolutionnaire.

Chaïdana, l'héroïne de *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, à qui le Guide Providentiel a fait manger son père en pâté et qui a désormais "un corps et demi", engage un combat impitoyable contre le Guide avec les armes de son sexe. Celle qui a dévoré son père deviendra une mangeuse d'hommes. Des générations de Chaïdana combattront des générations de Guides Providentiels dans un combat qui aura moins recours aux idées qu'aux corps, aux sèves, à la chair du monde. Le combat de Chaïdana dépasse largement celui de son père Martial dont elle reçoit, d'outre-tombe, des gifles retentissantes. Le combat pendra un nouveau souffle au coeur de la forêt où Chaïdana (la fille) reçoit l'enseignement des pygmées.

Dans le monde de la forêt où va s'enraciner le combat de Chaïdana, les mots ont une odeur, une densité. La chair et le langage sont intimement mêlés. L'écriture de Sony Labou Tansi est à la recherche de cette fusion. Cette langue nouvelle, qui a parfois déconcerté, se répand comme un torrent. Elle va proliférer de roman en roman, attentive aux circulations de la vie.

La forêt qui est l'espace de repli du maquisard est caractérisée comme lieu de prolifération de la vie à l'abri des prédations gouvernementales. Lieu où s'enracinent les utopies la forêt est aussi cet espace magique des métamorphoses hanté par les animaux et les esprits et où ne pénètrent que les chasseurs et les fous. D'où le ton volontiers messianiques de ces romans qui exaltent des maquisards généralement porteurs d'un message idéologiquement progressiste mais engagés dans de mystérieux univers. C'est dans ce contexte que les pygmées, les Autres par excellence, font leur apparition dans le roman africain (*Le silence de la forêt*, 1984, du centrafricain Etienne Goyémidé; *Le dernier des cargonauts*, 1984, de Sylvain Bemba...). A la périphérie de cette scène de violence pure ouverte par les dictatures se déploie un univers à partir duquel une nouvelle écriture est possible.

La montée des marginaux

Au cours des années 70, les romans qui se consacrent à la critique sociale font naturellement apparaître les marginaux. Dès 1967, le roman du Sénégalais Malick Fall, *La plaie*, annonçait l'émergence romanesque des exclus du nouvel ordre social. Magamou, le héros de ce roman, est affligé d'une plaie répugnante qui ne veut pas guérir et qui lui interdit toute insertion professionnelle. Réduit à la mendicité et reconnu par tous comme le gueux le plus repoussant de la ville, Magamou accepte progressivement son statut pour la vérité du regard qu'il lui procure. La parution de ce roman à la fin des années 60 manifeste que quelque chose est en train de changer. Une scène saisissante des *Soleils des Indépendances* racontait le pillage du marché par une meute de mendiants. La maison de El Hadji, le nouveau riche de *Xala* (1974) de Sembène est dévastée à la fin du roman par une bande de miséreux qui lui crachent l'un après l'autre au visage. La Sénégalaise Aminata Sow Fall avec *La grève des Battù* (1980) imagine une grève des mendiants et ses conséquences sociales et politiques sur la société. La romancière rend visible la fonction sociale des marginaux par rapport auxquels, par le biais de la charité, les différents niveaux de la hiérarchie sociale se définissent. La particularité de tous ces romans est de faire des mendiants des acteurs au service d'une critique sociale.

A partir des années 80, la frontière entre le peuple et les marginaux devient de plus en plus poreuse et ces hordes informes de mendiants en guenilles deviennent l'avant-garde d'une foule grouillante de vie que les romanciers vont renoncer à appréhender comme un peuple et qui va commencer à proliférer dans les romans. Au plus près des centres de pouvoir, à la

périphérie des grandes capitales, se développe un espace générateur de résistance qui a beaucoup à voir avec la forêt. A la solitude des « exilés de la forêt vierge », génératrice d'utopies, répond la multitude des déguerpis en bidonvilles, génératrice de grandes figures de résistance. Le second roman de Monénembo, *Les Ecailles du ciel* (1985) montre une prédilection pour les bas-fonds, ces lieux où vit le petit peuple et qui échappent au contrôle du pouvoir. Monénembo est le romancier des foules, des bidonvilles, des périphéries urbaines. Alors que Fantouré parlait du petit peuple pour montrer comment celui-ci était circonscrit par le pouvoir, Monénembo y puise une écriture rebelle. Le peuple est doté d'un génie créatif que le romancier s'efforce de capter. Il génère des contre-mythes capable de tenir tête à des générations de dictateurs. Le peuple progressivement repoussé dans la marginalité est devenue une foule incontrôlable toujours prête à se réveiller en une immense meute révoltée sous l'égide d'une figure légendaire qu'elle aura elle même générée.

Sous l'emprise de dictatures carnassières et prédatrices qui se nourrissent du pays qu'elles gouvernent le peuple glisse dans marginalité et l'informel comme le montre l'ivoirienne Véronique Tadjo qui met face à face, dans *Le royaume aveugle* (1990), un palais menaçant hanté par les Aveugles et des bas quartiers où prolifèrent les Autres, multiplicité innommable où s'est pourtant réfugiée la vie. La force des romans de Sony Labou Tansi et de Tierno Monénembo est d'avoir ouvert des voies nouvelles à la création romanesque par une plongée sans retenue dans la violence dictatoriale et d'avoir su faire apparaître les modalités d'une résistance qui relève moins de l'engagement idéologique que du réflexe de survie. Il en ressort des romans dont le souci est moins d'illustrer des idées que de coller à la vie.

Vers une écriture polyphonique

Une des caractéristiques les plus marquantes du roman des années 80 est la montée du collectif. L'énonciation éclate, les narrateurs se démultiplient, le roman devient polyphonique. Le peuple n'est plus objet de discours mais sujet d'énonciation. A travers sa trilogie de Kouta, *Le Lieutenant de Kouta* (1979), *Le Coiffeur de Kouta* (1980) et *Le Boucher de Kouta* (1982), Diabaté laisse s'exprimer une bourgade. Le récit se diffracte en une multitudes d'anecdotes. Aucun intrigue dominante ne l'unifie mais plutôt des personnalités (le lieutenant, le coiffeur, le boucher), autant de figures fédératrices où vient s'investir une parole multiple. La ville de Kouta est la somme des lieux, des personnages, des conflits, des scandales qui s'y racontent.

Le projet de Diabaté rejoint celui des premiers auteurs africains, il veut faire vivre un peuple, faire exister une vision du monde. La nouveauté tient à ce souci de respecter la parole collective. L'auteur disparaît comme metteur en scène. Il s'efforce de devenir pure médiation, de laisser monter sous sa plume une parole collective. Diabaté nous met en relation intime avec son peuple, il nous fait pénétrer les replis de la société mandingue. Les conflits ne sont pas camouflés et constituent au contraire la matière même du tissu narratif. Pourtant la somme de ces anecdotes prend corps et le monde que présente Diabaté tend à l'unité. Le collectif sur lequel se fonde l'écriture de Diabaté se soude en une communauté. Cette communauté est le fruit de l'expression du collectif. L'unité est l'horizon de l'écriture plurielle de Diabaté.

Un roman comme *La Poubelle* (1984) du Sénégalais Pape Pathé Diop reprend ce projet dans le cadre d'une métropole. Le romancier nous raconte Dakar du point de vue du petit peuple et nous entraîne dans les rues, les marchés où circule une parole anonyme et plurielle. Dakar acquiert une unité par delà les écarts de niveaux de vie, les différences d'atmosphère entre les quartiers. L'écriture plurielle se met au service de l'expression de la singularité d'une communauté.

Les choix éditoriaux font partie de l'histoire de la littérature et ce n'est pas un hasard si les romans du poète congolais Tchicaya U tam'si, dont l'écriture commence dans les années 50, ne furent publiés que dans les années 80. Tchicaya est certainement le romancier africain qui a poussé le plus loin la logique de l'écriture plurielle. La trilogie romanesque de Tchicaya, *Les Cancrelats* (1980), *Les Méduses* (1982) et *Les Phalènes* (1984) nous replongent dans l'Afrique coloniale par la chronique de la vie quotidienne d'une famille congolaise depuis le début du siècle.

Si la succession des trois romans suit la chronologie historique (de 1890 à 1945 pour *Les Cancrelats*, les années 1943-1944 pour *Les Méduses* et les années 50 pour le dernier roman), celle-ci est largement perturbée à l'intérieur de chaque texte. La distribution des événements obéit à une logique textuelle et non chronologique. L'oeuvre romanesque de Tchicaya remet en cause notre représentation du temps, non seulement par une déconstruction habile (montage de souvenirs et d'anticipations) mais plus profondément la volonté de serrer au plus près la véritable nature de l'événement.

En appréhendant l'histoire d'un continent par la vie quotidienne d'une famille, Tchicaya s'intéresse moins aux événements historiques qu'à leur réfraction et à leur éclatement en micro-événements dans la chair du réel. *Les Méduses* est à plusieurs égards le roman charnière du triptyque. En trois jours, trois personnages qui ont fait connaissance quelques mois auparavant sont victimes de trois accidents qui coûtent la vie à deux d'entre eux et le coma au troisième. La coïncidence fait événement. La rumeur publique va s'en emparer. Le triple accident va être pris dans un tourbillon textuel qui brassera les explications psychologiques, politiques, surnaturelles... Tous les niveaux de lecture du réel vont se fondre autour d'un événement pour en décupler la portée et en faire le point aveugle où se jette le temps des *Cancrelats* et d'où naît celui des *Phalènes*.

La rumeur publique est le véritable narrateur des *Méduses*. Mais, à la différence de Diabaté, cette parole plurielle ne prend pas consistance dans le tableau d'une société ou le portrait d'un personnage, elle trouve son point d'appui dans un événement unique qu'elle répercute, démultiplie, pour finalement le faire éclater. La logique de l'écriture de Tchicaya est vertigineuse: rien ne résiste à la démultiplication, le plus infime événement quotidien est toujours susceptible d'une infinité de lectures.

L'univers fictionnel de Tchicaya est un fourmillement, un grouillement d'événements et de paroles. On a parfois vu de l'hermétisme, des énigmes, dans un texte qui éventre au contraire le réel, déjoue toutes les stratégies narratives qui tendent à constituer la réalité africaine en mythe, à en faire un espace du secret. Les romans de Tchicaya sont certes difficiles, car ils refusent tout code préétabli et ne répondent à aucun horizon d'attente. Le lecteur doit construire ses références de lecture au moment même où il lit. Il s'agit de l'oeuvre d'un poète, habitué à ne faire confiance à aucun mot, à aucun code, à aucun genre mais à inventer son univers verbal.

Le réel proliférant de Tchicaya ne s'arrête pas aux frontières fixées par la raison et le surnaturel en fait partie intégrante. Mais plutôt que les êtres invisibles (esprits...) Tchicaya privilégie dans *La main sèche* (1980), un étonnant recueil de nouvelles, ceux qui sont au carrefour: les fous, les miraculés, les revenants... C'est la frontière qui intéresse Tchicaya, les points de ramification du réel, ces espaces intermédiaires où le réel se dédouble, où le pullulement trouve sa genèse.

Le dernier roman de Tchicaya, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* (1987), concerne la période qui suit les indépendances. Tous les ingrédients romanesques caractéristiques des romans des indépendances se retrouvent dans ce texte: l'opposition ville/campagne, les tendances schizophrènes d'un juge qui a étudié en France, la pression inquiétante d'un régime

politique dictatorial qui s'insinue dans la vie quotidienne des citoyens. Tous ces éléments s'imbriquent dans un roman-synthèse qui débouche significativement sur une dernière partie au titre évocateur "Le fou et la mort" qui épouse les délires d'un citadin en loques, halluciné, marchant de nuit à travers la brousse, magnétiquement attiré vers un village où réside une jeune voyante. Le délire final du dernier roman de Tchicaya nous mène à la frontière du romanesque et du poétique, sur une ligne de crête qui sonne comme un testament littéraire.

C'est bien la notion de délire qui caractérise le mieux *Le désert inhumain* (1989), l'unique roman du Malien Mamadou Soukouna, publié avec moult précautions par les éditions Belfond. Soukouna est visiblement un lecteur de Tchicaya et amplifie dans son délire sa prédilection pour le grouillement animal et les tourbillons de la rumeur. Le délire de Soukouna est global, il concerne le politique, l'économique, le cosmique, l'érotique, le familial, le biologique... Rien n'échappe à cette bouffée délirante qui projette un personnage (Amara) dans une ville labyrinthique (Trentimou) qui ne cesse de se déformer ou de se déréaliser. Le moteur de ce délire est le mot qui joue souvent le rôle de bloc d'opacité que le flux verbal charrie et oriente. L'auteur arrache les mots à leur sens conventionnel et les laisse dériver dans un texte qui les dote de significations flottantes. C'est au moyen de ces mots devenus opaques que Soukouna déréalise le monde. Le roman met en mouvement un décor qui ne cesse de divaguer entre l'urbain et le rural. Tous les quadrillages qui nous servent à stabiliser le réel sont anéantis par les tempêtes, les pullulements, les déflagrations. Par tous les moyens, Soukouna nie la stabilité et l'ordonnement du monde réaliste: « Les faisceaux de sauterelles, de criquets, de grillons gazouillaient à la dérive. Le soleil n'était pas encore dans les profondeurs cosmiques des cieux; mais les rayons illuminaient toute la vallée de Trentimou. Les phantasmes de la nature se voyaient partout; des cris et des brouhahas envahissaient les lieux jusqu'à provoquer en moi un malaise infime. J'écoutais la musique; et je passais en revue toutes mes rêveries enfantines. Je voyais l'avenir en extase. »(p.260) Ainsi se termine le roman de Soukouna, véritable défense et illustration de la polyphonie du monde, annoncée comme génératrice du sujet visonnaire.

L'écriture polyphonique est étroitement associée à la question de l'exil dans les romans de Monénembo parus dans les années 90. L'agglomération lyonnaise dans *Un rêve utile* (1991), Abidjan dans *Un attiéké pour Elgass* (1993), Salvador de Bahia dans *Pelourinho* (1995) sont les lieux où l'exil s'exprime par une parole décentrée et plurielle. Dans tous les cas les narrateurs sont des personnages instables, en situation précaire, à la moralité douteuse et que le texte plonge dans un tourbillon de bruits et de paroles qui les dépasse. Ces personnages picaresques ne parviennent pourtant pas à tracer leur trajectoire dans ce réel multiforme qui ne cesse de s'ouvrir en abîme sous leurs pas. La narration double du dernier roman qui alterne entre un voyou de la favela et une aveugle visionnaire recluse dans une pièce obscure écartèle le récit entre celui qui véhicule la rumeur et celle qui l'entend s'élever.

C'est encore une parole plurielle que capte le romancier guinéen Cheikh Oumar Kanté dans *Fatoba, l'archipel mutant* (1992) qui tente de ressaisir par le bas les péripéties de la vie politique d'un pays imaginaire. Les portraits de ministres, les anecdotes politico-amoureuses, que file le roman, relèvent des conversations de bar, des rumeurs de rues, d'une parole débridée au moyen de laquelle le peuple cherche à avoir prise sur son destin.

L'histoire revisitée

La réflexion que mène Tchicaya sur l'Histoire de son peuple au cours du siècle a des assises réalistes, même si, comme nous venons de le voir, ce réel se disloque, contaminé par les discours de tous ordres. Se servir du roman pour remettre en question l'histoire coloniale

et ses trompeuses évidences, tel semble être le projet d'un grand nombre des romans africains des années 80. Il s'agit désormais de revivre l'histoire « à niveau » en se débarrassant de toutes les grilles de lecture trop évidentes dont le principal effet est de mettre à distance un drame qui n'a eu autant d'importance que parce qu'il a été vécu dans l'intimité innommée de tant de peuples. C'est cet ineffable de la colonisation que les romans vont tenter d'appréhender, moins par un travail d'introspection psychologique qui ne serait rien d'autre qu'une nouvelle mise à distance, que par une mise en mouvement des catégories de l'espace et du temps. Le roman va s'attaquer aux fondements du savoir historique pour mieux faire surgir la vérité d'un passé muet.

Le Congolais Sylvain Bemba fait surgir le passé depuis le présent. Ses personnages ne sont pas narrateurs mais vecteurs d'un voyage halluciné dans le passé. C'est un vieux phonographe acheté aux enchères qui permettra aux protagonistes du *Soleil s'est levé à M'Pemba* (1982) de prendre « un petit bain d'histoire ». Sylvain Bemba nous plonge dans un espace-temps labyrinthique dans lequel vient se glisser un siècle d'histoire du Congo. Le récit répété sur deux générations de la trajectoire divergente de deux frères jumeaux dont l'un passe par la France tandis que l'autre reste au Congo et qui se retrouvent de façon aléatoire dans la forêt dans une culmination de violence, de magie et de mort, est avant tout un redoutable jeu avec le temps. Effets de miroir, bifurcations imprévues, coïncidences, accélérations, mises en abyme, c'est un temps devenu fou qui entraîne les personnages à travers le siècle. Cet emballement du temps dans le roman se fait sous l'égide de la trajectoire solaire qui selon la cosmogonie kongo se perd chaque soir au royaume des morts (M'Pemba) avant de resurgir au matin. C'est à une lecture de l'Histoire depuis un « au-delà », ou plutôt un « en deça », que se livre Sylvain Bemba qui déclare s'être appuyé sur les mythologies *kongo*, *teke* et *vili*. Le même procédé de résurrection de l'Histoire est utilisé dans *Léopolis* (1984): deux personnages égarés dans la forêt équatoriale réveillent le passé. Le destin fulgurant de Patrice Lumumba (alias Fabrice M'Pfum dans le roman) est évoqué dans un récit qui suit davantage la pente de la légende que de l'Histoire. Le leader qui, comme tout héros épique, a sacrifié sa personne (ici sa mère) à son destin est engagé dans un combat aveugle contre des manipulateurs omniprésents qui transforment le jeu politique en une guerre aléatoire: « La politique, poursuivait Fabrice M'Pfum dans son soliloque, n'a rien de commun malheureusement avec le jeu de dame où chaque déplacement de pion crée pratiquement une situation nouvelle, favorable ou critique. De plus, sur le damier politique, rien ne se répète jamais, et la règle d'usage est plus rigoureuse ici que dans le jeu proprement dit: toute pièce touchée est une pièce jouée » (p.79). En se plaçant dans la sphère politique, Sylvain Bemba prolonge son expérimentation d'un nouvel espace-temps historique.

A partir de son quatrième roman, Sony va lui aussi se tourner vers le temps de l'Histoire, mais toujours, comme il l'annonçait dans l'Avant-propos de *La vie et demie* en empruntant "les chemins tortueux de la fable". Les trois derniers romans de Sony, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985), *Les Yeux du volcan* (1987) et *Le Commencement des douleurs* (1995) nous entraînent dans une exigeante méditation sur le temps de l'Histoire. Les villes (Valencia, Hozanna) ou les bourgades (Hondo-Noote) où se situe l'action sont accidentellement ou intentionnellement mises en marge de l'Histoire. Sony Labou Tansi raconte cette vacance du temps qui met les foules en attente d'un événement improbable.

Les personnages de Sony perdent toute épaisseur parce que le temps dans lequel ils vivent a perdu son orientation. Ceux qui s'accrochent à une fonction sociale, les maires, les curés, deviennent pures caricatures. Les autres se fondent dans une foule indistincte d'où émergent quelques puissantes figures de femmes, commères ou prostituées, ces parias de l'Histoire officielle, en prise directe avec la chair et les mots. Sony met entre parenthèse l'Histoire pour en explorer les soubassements. Il nous révèle un monde mouvant, collectif, festif. Un monde

où les mots circulent de façon débridée, dégagés de toute responsabilité, se refusant à porter le poids du monde.

L'espace lui-même entre dans la ronde. Les éléments naturels, l'océan, les falaises, les pierres, ne cessent d'émettre des signes qui s'insèrent sans difficultés dans cette grande dérive. Tout fait sens dans les romans de Sony, mais le sens lui-même est à la dérive. Les grandes figures révolutionnaires que les foules construisent dans *Les Yeux du volcan*, comme pour se donner des pôles de stabilité, sont emportées par le flux. Sony nous propose une lecture non historique du messianisme. Si les mouvements messianiques ont des effets sur l'Histoire les dynamiques qui les animent sont invisibles aux historiens et il aura fallu le regard de l'écrivain non pour les expliquer, mais pour les reproduire dans des univers qui pour être fictifs n'en sont pas moins réels.

On a beaucoup insisté sur l'influence de l'oeuvre de Gabriel Garcia Marquez sur l'écriture de Sony Labou Tansi. Ceele ci est par ailleurs revendiquée par l'auteur, le choix des noms propres à consonances espagnoles à partir des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* en est un signe. Sony n'a jamais voulu écrire au nom du Congo, ni même de l'Afrique. Ses problématiques ne sont pas nationales, continentales ou raciales. Sony donne des mots à la Vie, celle qui est trop souvent enterrée par l'Histoire. Ce qui était latent dans les trois premiers romans, occulté par une critique implacable des pouvoirs africains, remonte à la surface du texte pour faire des trois derniers romans des textes plus déroutants mais qui offrent une infinité de pistes interprétatives.

Avec *Le Temps de Tamango* (1981), Boubacar Boris Diop a recours à la politique-fiction pour tenter de comprendre l'histoire d'une aliénation qui explique l'échec des indépendances. Le récit de l'échec d'une grève dans les années 60 et de la dérive d'un intellectuel militant qui finira sa vie comme mendiant et sera lapidé par la foule est reconstitué par les historiens du XXI^e siècle d'après les notes d'un Narrateur et leur comparaison avec des témoignages parallèles. Diop ouvre la question vertigineuse de l'interprétation des faits. La multiplication des narrateurs, la mise à distance des interprétations, tout ce dispositif d'énonciation mis en place par Diop a pour but de faire surgir des personnages et des actions d'un passé qui les a ensevelis. *Les tambours de la mémoire* (1990) reprend ce projet à partir de l'évocation de la reine Johanna, égérie de la révolte anticoloniale et dont la mémoire est ressuscitée par les opposants au régime en place. La figure de Johanna qui flotte dans le roman entre le mythe, l'histoire et le souvenir personnel, est sujette à toutes les manipulations mais doit avant tout son existence au formidable potentiel de révolte qu'elle véhicule. La mise en perspective temporelle devient vertigineuse dans *Les traces de la meute* (1993) où Boubacar Boris Diop combine autour d'un meurtre collectif un double mouvement de remontée à un passé archaïque et de projection dans un futur toujours ouvert. L'événement personnel ou historique est toujours pris dans les feux croisés du passé et de l'avenir qui rendent dérisoire toute forme de jugement de l'Histoire.

Avec *Le feu de origines* (1987), Emmanuel Dongala nous livre un roman sur l'histoire de son continent qui renoue avec la linéarité chronologique. Le héros de légende de ce texte traverse plus d'un siècle d'histoire et voit son nom s'accroître à chaque nouvelle étape historique, il mourra sous le nom de Mandala Mambou Mankunku Maximilien Massini Mupepe. Légèrement décalé par rapport à son peuple, ce héros qui a peur de n'être jamais né et de ne jamais mourir, cherche à comprendre le monde, le pouvoir, les mécanismes de l'Histoire qui traverse sa vie. Mankunku est animé du désir de comprendre. Il a comme références l'héritage de la tradition et l'observation de la nature. Le regard qu'il porte sur ce siècle est à la fois engagé et distant.

Le même projet de raconter, à travers la vie d'un homme, plus d'un siècle de l'histoire de l'Afrique sous-tend *Monnè, outrages et défis*, le deuxième roman d'Ahmadou Kourouma, paru en 1990, vingt-deux ans après *Les soleils des Indépendances*. Kourouma fait la chronique du règne de Djigui, le roi de Soba, qui dut collaborer avec le pouvoir colonial. Rien de glorieux dans cette chronique, récit d'une suite de compromissions et d'outrages que la parole épique aurait dû taire où transfigurer. Le décalage entre le pouvoir royal avec la vision du monde qui le sous-tend et le pouvoir colonial qui le circonscrit crée la fracture qui provoque l'éclatement du discours épique. Le griot du roi est éclipsé par l'interprète.

Un des personnages-clés de ce roman est Soumaré, l'interprète, qui sert de médiateur entre le roi mandingue vaincu et le pouvoir blanc. Le travail de l'interprète ne consiste pas à traduire mais à adapter, à créer l'espace dans lequel peuvent se rencontrer les deux mondes. Cet espace que Soumaré invente sous nos yeux est l'espace d'écriture du roman de Kourouma. La seule évidence admise par tous et qui ne nécessite pas le recours de l'interprète est que les Noirs sont vaincus et les Blancs vainqueurs. La forme que prendra cette domination sera la colonisation. Avec ce mot commence le travail de l'interprète.

L'ambition du roman de Kourouma est de trouver les mots pour "dire" la colonisation. Il n'est pas question ici de dénoncer où de justifier quoi que ce soit mais de nommer. Et pour que la nomination devienne possible, il faut d'abord relativiser tous les points de vue. Les narrateurs vont se succéder, se relayer sans prévenir au cours du récit. Certains seront parfois difficiles à identifier. Les versions qu'ils donneront des événements seront souvent contradictoires. Des romans comme ceux de Tchicaya, Boubacar Diop ou de Lopès nous avaient habitué à des effets de rupture dans l'énonciation, à la multiplication des narrateurs. Mais dans le roman de Kourouma, il n'y a aucune rupture, le récit n'est pas éclaté mais se déroule en une seule longue trame à partir de ces narrateurs multiples. Le roman s'écrit entre les points de vue, entre les visions du monde.

L'interprète, un des seuls personnages à ne jamais servir de narrateur, est le véritable artisan de ce tissage du récit. Il aménage un espace viable pour Djigui et son peuple. Un espace "éhonté", fait de compromis, de reculades, mais viable. C'est cet espace que le roman de Kourouma fait exister. Il repose sur des arrangements avec les mots. Chaque mot nouveau (*travaux forcés, train, Renouveau, député...*) fait l'objet d'un aménagement qui rend acceptable le coût en hommes et en douleur qu'il entraîne dans son sillage. La langue malinké s'enrichit de syntagmes nouveaux qui sont autant de compromis avec l'Histoire. Avec *Monnè, outrages et défis*, Kourouma nous fait une magistrale démonstration du potentiel heuristique de l'écriture romanesque, de sa capacité à faire apparaître un réel qui n'avait jamais été véritablement nommé. L'hybridation du langage dont nous avons parlé à propos des *Soleils des Indépendances* trouve ici un prolongement dans l'hybridation du récit lui-même. Kourouma déploie un espace intermédiaire entre deux mondes, espace des *Monnè*, mais espace de vie et de créativité.

La trajectoire picaresque

La paupérisation de toute la société va mettre le roman des années 90 sur la voie du picaresque. Dans un univers où la seule morale viable est le combat pour la survie, les personnages romanesques multiplient les rencontres, exploitent les occasions, décrivent des trajectoires toujours plus dynamiques. Sur fond de grouillement informel les romans vont tracer des lignes à l'aide de leurs personnages. Le camerounais Pabé Mongo ouvre la voie avec *L'homme de la rue* (1987). *Une vie de crabe* (1990) de l'ivoirienne Tanella Boni révèle une société totalement embourbée dont les enfants survivent par le vol et la mendicité, où plus

aucune loi n'a de sens et où la survie dépend de l'affiliation à des réseaux de toute nature. Les institutions comme l'école, la police, la douane, les confréries religieuses, sont autant de filières de survie dans un monde laminé par la « conjoncture ». Les protagonistes de *Kin-la-joie*, *Kin-la-folie* (1993) du zaïrois Achille Ngoye ou du *Paradis du Nord* (1996) du camerounais, J.R. Essomba sont confrontés aux mêmes problèmes de survie en Afrique et à Paris où se prolonge leur parcours. Le complexe de réseaux, de filières, que les personnages doivent emprunter s'ils veulent survivre dans un monde régi par les trafics en tous genres, a des ramifications en Europe. Le grand clivage entre l'Afrique et l'Europe n'a plus cours dans un univers de « débrouille tous azimuts ». Avec cette tendance au picaresque, le roman africain renoue avec la narration linéaire mais selon un modèle qui n'a plus rien de commun avec la grande tradition du roman d'éducation où il s'agissait, pour le meilleur ou pour le pire, de faire l'apprentissage des valeurs occidentales. A l'heure de la mondialisation, l'espace est uniformisé par des réseaux, clandestins ou officiels, que les personnages empruntent pour survivre et non pour se former. *Bamikilé* (1996), du béninois Tidjani Serpos tente de mettre la mouvance picaresque au service d'une lecture du renouveau démocratique. Le héros, un entrepreneur au tempérament picaresque, devient une figure de la lutte pour la démocratie en constituant des réseaux de résistance qui ignore le clivage ville/campagne et se mettent au service du combat politique.

Raconter pour exister comme sujet

Par delà la logique des multiplicités, par delà l'écriture polyphonique, les romanciers des années 90 cherchent à renouer avec une nouvelle subjectivité. Dans *Le Chercheur d'Afriques* (1990) et *Sur l'autre rive* (1992), Henri Lopes semble de plus en plus à l'écoute d'une voix intime qui donne consistance à ses personnages en dépit de toutes les forces centrifuges. Le retour à la monodie narrative et à la forme du journal intime s'accompagne dans ces romans d'un brouillage de la linéarité spatio-temporelle provoqué par les impulsions imprévisibles de la mémoire ou du désir. Les personnages de Lopes sont moins la résultante d'un jeu de déterminations psychologiques ou sociologiques que l'affirmation *a priori* d'une subjectivité dont les romans tentent de retrouver la voix singulière. L'érotisme est peut-être un moyen que Lopes se donne pour retrouver cette voix nue, assez sûre d'elle-même pour se déployer en pur lyrisme. On retrouve la même fonction de l'érotisme comme auxiliaire de la constitution du sujet dans les romans du béninois Barnabé Laye comme *Une femme dans la lumière de l'aube* (1988) ou *Mangalor* (1989) qui rendent compte des poussées démocratiques dans les pays africains. La vie du héros d' *Après les nuits les années blanches* (1993) de Cheikh Oumar Kante nous est livrée au gré de réminiscences inspirées par la silhouette de la « Belle d'en face ».

Cette voix qui se constitue comme sujet par la prise de parole sera résolument féminine dans les romans de la camerounaise Calixthe Beyala qui tracent des destins de femmes dans une société marquée à tous les niveaux par la domination masculine. La violence d'une révolte irréductible est le moteur d'une écriture qui fait une large place à l'exploitation sexuelle du corps féminin et aux rapports de pouvoir qu'elle sous-tend. Le combat de Calixthe Beyala dépasse le contexte africain et chaque roman ménage des ouvertures sur l'Europe où la condition de la femme africaine reste difficile mais où brille peut-être « cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir » qui concluent *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987). Comme chez le congolais Caya Makhele (*Le cercle des vertiges*, 1992) ou chez Véronique Tadjo (*A vol d'oiseau*, 1986), la narration ne construit pas l'univers fictionnel mais le fait apparaître par bribes sur les traces de sujets qui parlent d'abord pour se sentir exister. C'est cette restitution de la réalité par bribes qui conduit le djiboutien Waberi à

préférer la nouvelle au roman. *Le pays sans ombre* (1994) et *Cahier nomade* (1996) sont des recueils de fragments de la complexe réalité djiboutienne. Tous ces fragments sont explicitement subjectifs et prennent sens par une écriture subtilement raccordée à tout un panthéon littéraire: Shakespeare, Rimbaud, Glissant... sont autant de prismes grâce auxquels Waberi parvient à exprimer son propre pays.

Le congolais Daniel Biyaoula publie avec *L'impasse* (1996) un roman psychologique qui suit un Africain vivant en France dans son combat pour trouver une façon viable d'être au monde. La création est pour Biyaoula une entreprise d'élucidation. *L'impasse* démêle de façon implacable toutes les ambiguïtés de l'insertion de l'individu africain aussi bien en Europe qu'en Afrique. Le principe d'écriture du roman est l'affirmation forte d'une conscience individuelle qui pose la question de son rapport à d'autres consciences. Les données raciales, économiques, sociologiques, viennent compliquer la relation intersubjective et enferment le héros dans autant de « constrictions » qui le mènent à l'impasse.

La question existentielle prend un tour familial dans les oeuvres de Gaston-Paul Effa (*Tout ce bleu*, 1996) et de la romancière franco-sénégalaise Marie NDiaye qui nous propose une exigeante méditation sur l'identité familiale et sociale. Dans les romans de Ndiaye, qui se situent tous en France, la famille est un cocon au sein duquel se recroquevillent des jeunes installés dans une vacance perpétuelle. Le principal problème que pose l'appartenance familiale est celui des projets d'avenir.

Les récits de NDiaye sont peuplés de corps instables à l'image de cet animal singulier qui accompagne un personnage de *La femme changée en bûche* (1989): « A deux ou trois pas derrière lui sautillait une sorte d'animal, une boule de poils bruns et jaunâtres d'où sortaient quatre pattes d'égale longueur. Cette chose singulière, pour certains, était un singe, pour d'autres elle s'apparentait à un chien, où même à un volatile très particulier, les poils, selon l'avis de ceux-ci, ressemblaient plutôt à des plumes. »(p.92) Cette allégorie de la métamorphose qui ne quitte pas le personnage et l'empêche de trouver du travail se retrouve dans *La sorcière* (1996) sous les traits d'enfants polymorphes et américanisés qui flanquent leur mère. Les enfants ou les animaux domestiques inscrivent dans les romans ce substrat du corps repu, aveuli par la satisfaction du moindre besoin, véritable tombeau de tout projet d'avenir.

La maison familiale est l'espace clos où poussent ces corps polymorphes sous la lumière chaude de l'écran de télévision. La télévision, avec son chatoiement de couleurs, toujours allumée au sein des foyers, se substitue à toute élaboration de projet. La dualité entre les corps avachis des jeunes spectateurs et l'immatérialité de l'image colorée qui flotte sur l'écran est le point de départ de tout l'univers fictionnel de Marie Ndiaye. Ce face à face statique est interrompu par l'introduction de ruptures qui excluent les personnages de cette cellule et les mettent en lisière. Le jeune Z de *Quant au riche avenir* (1985), qui « avait pris l'habitude de considérer la jeunesse comme un état permanent, comme un poste convoité où quelque heureuse circonstance survenue en une vie antérieure lui eût donné le privilège d'une situation inamovible »(p.73) prend soudain conscience de changements irréversibles qui le projettent dans un processus de déréalisation.

Une mère qui assassine son bébé (*La femme changée en bûche*), une jeune femme que l'on a pas invitée à l'anniversaire de l'aïeule (*En famille*, 1991), un professeur dont la femme et le fils ont disparu alors qu'ils allaient chercher des oeufs à la ferme (*Un temps de saison*, 1994), une épouse abandonnée par son mari et dont les parents sont séparés (*La sorcière*, 1996) la rupture est toujours d'ordre familial. Tous ces personnages se retrouvent sur le seuil, exclus du domicile familial ils fréquentent les cars, les hôtels, les vestibules... Ils ne pénètrent plus dans les foyers qu'en tant que visiteurs de passage auxquels on fait comprendre poliment

qu'ils ne doivent pas s'éterniser. A la temporalité confortable de la cellule familiale se substitue une temporalité dynamisée par la quête inquiète de la famille. La narration de Marie Ndiaye suit cette ligne extrêmement instable qui cherche par tous les moyens à s'infiltrer dans la sphère privée et s'en retrouve toujours exclue. Condamnés à errer dans des espaces mi-publics mi-privés, dont l'hôtel d'*Un temps de saison* est une excellente manifestation, les personnages s'engagent dans d'étranges devenir.

En tuant Bébé, la femme changée en bûche se déleste d'un monstre informe qui lui vole son avenir mais se retrouve du même coup elle-même projetée dans un cycle de métamorphoses qui l'amène à la disparition totale. La ligne d'exclusion des personnages de Ndiaye les entraîne dans une irrésistible dématérialisation. La métamorphose échappe à une matière informe pré-narrative pour s'égrener sur une ligne narrative déréalisante. Au bout de la course des personnages se trouve le fantôme, pure forme évidée de toute matière. Les spectres sont le point de fuite de toutes ces quêtes, ils sont le principe de dynamisation de la temporalité romanesque, à l'horizon de tous les paysages. Le monstre polymorphe et le fantôme encadrent la dualité familiale du corps avachi et de l'image télévisuelle, ils en sont la véritable assise dynamique. Les romans familiaux de Marie Ndiaye emportent sur leurs tracées toutes les questions relatives à l'identité pour les renouveler par une admirable méditation romanesque sur la puissance érosive du temps qui fait de la disparition notre unique horizon.

Caraïbe :

Le roman caribéen d'expression française

La discorde aux cent voix, le titre d'un roman haïtien contemporain, est une excellente caractérisation du roman francophone de l'espace caraïbe. La diversité des peuples, des cultures, des religions qui cohabitent sur les petits espaces insulaires ou côtiers de la Martinique, de la Guadeloupe, d'Haïti et de la Guyane va générer une prolifération de voix romanesques qui sont autant de voies tentant de donner sens à une réalité turbulente. Pourtant tout avait commencé dans la clarté, avant l'apparition du roman. Les peuples caraïbes ont plongé dans l'invisibilité (la légende veut qu'ils se soient précipités du haut d'une falaise à l'arrivée des Blancs), les Blancs et les Noirs travaillent en bonne complémentarité dans le système des plantations et les asiatiques s'attèlent à des tâches spécifiques. Ce sont les mulâtres qui vont faire éclater la discorde en rendant problématique la question raciale. Le roman de la Caraïbe va s'emparer de la donnée raciale et en pousser la logique à ses limites jusqu'à la pulvériser.

D'une île à l'autre, les situations historiques et raciales diffèrent. Haïti (Saint-Domingue) est le cas le plus atypique avec la glorieuse révolte des esclaves menée par Toussaint Louverture en 1789 et l'indépendance de l'île proclamée par le général Dessalines en 1804. Le massacre ou la fuite des békés (colons Blancs) va bien sûr modifier la donne et situer l'antagonisme racial entre les Noirs et les Mulâtres. Le destin exceptionnel de l'île va engager le roman haïtien sur une ligne de création propre mais que l'on pourra intégrer à l'évolution général du roman Caraïbéen par la formidable influence qu'il exercera. C'est aussi au moment de la tourmente révolutionnaire que va se creuser l'écart entre la Martinique et la Guadeloupe. La Martinique va refuser l'émancipation des Noirs proclamée par la Convention et les békés vont préférer livrer l'île aux Anglais de 1794 à 1814. Les békés de la Guadeloupe, qui avaient les mêmes intentions, seront décimés par l'intervention de Victor Hugues qui implantera la guillotine sur l'île. La Guadeloupe manquera la destinée haïtienne mais connaîtra avec Delgrès une figure héroïque digne de Dessalines lors de la révolte des Noirs écrasée par le général Richepanse en 1802 qui rétablira l'esclavage sur l'île, sur l'ordre de Bonaparte. Les esclaves guyanais qui se révolteront à la même époque trouveront refuge dans la grande forêt. L'abolition définitive de l'esclavage en 1848 viendra clore juridiquement une question déjà largement ouverte par le siècle.

Si la liberté fut conquise par les esclaves haïtiens, elle fut offerte ailleurs. La différence est capitale. Là est véritablement la ligne de fracture romanesque qui plongera le roman antillais dans un ressassement sur l'oppression et le roman haïtien sur la liberté. Mais il est clair que les deux évolutions tournent autour de l'obsessionnelle question de l'esclavage. La figure haïtienne du zombie, le mort-vivant dépossédé de son âme et programmé pour accomplir toutes sortes de tâches matérielles, hante l'imaginaire romanesque de la Caraïbe. L'âme de l'esclave est restée enfermée dans la cale du bateau négrier. Mais l'esclavage concerne également l'esclavagiste qui a lui aussi perdu son âme. La quête de l'identité, simulée par les romanciers, est l'alibi que se donnent certains romans pour mieux faire apparaître le nouveau

statut existentiel généré par l'esclavage. La race est cet alibi identitaire. En se faisant roman de la race, le roman de la Caraïbe va miner le travail d'enracinement des cultures dans d'hypothétiques profondeurs inconscientes des peuples. Désormais tout remonte à la surface, dans la superficialité de peau et de sa couleur. Dans le système esclavagiste, le Noir est esclave parce qu'il est noir et le Blanc est maître parce qu'il est blanc. Le roman s'empare de cette règle et la met au coeur de son processus créatif. L'extériorité sera le maître mot. La couleur de la peau est une contrainte narrative que le roman s'impose, y compris en Haïti sous des formes transposées, pour nous parler du monde depuis cette expérience cauchemardesque, et pourtant si réelle, que fut l'entreprise esclavagiste occidentale.

Le roman beke ou la stratégie exotico-romantique

Martinique, Guadeloupe, Haïti, Guyane, dans tous les cas l'ordre esclavagiste règne jusqu'à la fin du dix-huitième siècle dans une économie de plantation qui ne vit que pour produire. Seuls les planteurs blancs (les békés) savent écrire mais leur écriture n'a d'autre fonction que la gestion de l'exploitation. Le roman n'a pas sa place dans un système social réduit où quelques planteurs cultivent des terres à l'aide d'un cheptel de nègres achetés et mis au travail dans le silence. La plantation se proclame simple, rentable, rationnelle. La transparence de l'organisation sociale est peu propice à l'émergence du genre romanesque.

Les répercussions de la Révolution française aux Caraïbes vont déclencher toute la création romanesque du XIX^e siècle. La question de l'esclavage est posée par l'Histoire. Le modèle des plantations est mis en cause. L'ordre des choses devient problématique. L'ère du roman est né. Ce sont bien sûr les békés qui vont les premiers prendre la parole pour tenter d'occulter la rupture révolutionnaire. Le roman béké va pratiquer l'évitement. L'élan romantique, l'idylle romanesque, les péripéties rocambolesques, le courant fantastique et même le compte-rendu documentaire s'associeront pour laisser dans l'implicite la question raciale. Les martiniquais Prévost de Traversay, Louis Maynard de Queilhe, Louis Xavier Eyma, les guadeloupéens J.H.J. Coussin, Rosemond de Beauvallon se succèdent au cours du siècle pour justifier le système esclavagiste, garant de stabilité, propice à l'épanouissement de tous, adapté à la spécificité de ces îles si pittoresques.

Sous couvert de romantisme, de réalisme ou de fantastique, le roman béké est en fait un roman à thèse dont les armes sont l'exotisme, la nostalgie, la rêverie passéiste sur le peuple Caraïbe, le mythe des "îles heureuses". Même le réalisme documentaire reste au service de cette stratégie du "lointain". Dans aucun cas ne se pose la question des Noirs. Ceux-ci n'apparaissent dans les romans qu'insérés dans un système esclavagiste dont la fiabilité garantit l'efficacité romanesque de l'intrigue développée. Sous la pression exercée par les idées continentales à vocation universelle, les romanciers békés vont jouer le particularisme. La précision documentaire naît d'un réflexe de défense, le réalisme sera avant tout pittoresque, l'esclavage ne pourra se comprendre que par une plongée dans le réel insulaire avant d'être jugé à l'aune de grandes idées désincarnées. Le roman permettra de faire exister ce réel dont l'exotisme garantit la spécificité. Les intrigues romanesques, souvent fort convenues, qui fleuriront sur ce substrat, n'engagent plus que des destinées individuelles. Le romantisme est le complément idéal de l'exotisme. Le personnage romanesque est à la fois l'émanation d'une société particulière et l'incarnation d'un absolu de la passion.

L'exotisme qui caractérise le roman béké est le fruit de ce décentrement qui consiste à ne pas pouvoir penser la littérature hors de France. Le centre de gravité de la création se situe en France et l'exotisme est d'une certaine façon l'estampille qui garantit le caractère littéraire du roman.

Roman haïtien entre histoire et politique

La révolution haïtienne de 1803 qui débouche sur l'indépendance et la fuite des planteurs blancs a fait d'Haïti un cas particulier. L'équivalent du roman béké n'y a jamais existé. Les premiers romans haïtiens sont des romans historiques. Comme si ce pays au destin exceptionnel avait besoin de se raconter pour confirmer son histoire. *Stella* d'Emeric Bergeaud (1859), *Deux amours* d'Amédée Brun (1895) évoquent par l'allégorie ou par l'intrigue sentimentale la lutte pour l'indépendance tandis que *Le Vieux piquet* de Louis-Joseph Janvier (1884) ou *La dernière étape* de Ducis Viard (1900) relatent les soulèvements paysans de 1844 et 1869. Dans tous les cas l'histoire sert de support à l'expression d'une thèse politique. Cette obsession de l'Histoire, qui restera une des marques du roman haïtien, manifeste d'emblée le souci que les romanciers auront de leur société et de son avenir.

Au début du XX^e siècle se développent en Haïti des romans réalistes qui dénoncent sans ambages les moeurs politiques du pays. L'arbitraire et la violence du pouvoir et leurs effets sur la société bourgeoise et la classe commerçante constituent la matière de ces romans qui tiennent les classes populaires à l'écart de leurs intrigues. Frédéric Marcelin avec *Thémistocle Epaminondas Labasterre* (1901), Fernand Hibbert avec *Séna* (1905) et surtout Fernand Lhérisson avec *La Famille des Pitites-Caille* (1905) sont les auteurs plus représentatifs. Avec eux le roman haïtien renonce au didactisme pour se lancer dans la satire sociale et politique. Dans *Les Thazar* (1907) Fernand Hibbert dépeint avec causticité la vie quotidienne d'une famille de la bourgeoisie mulâtre ayant sacrifié toute forme d'idéal, et en premier lieu amoureux, au calcul matrimonial, à l'ambition sociale, à la vacuité mimétique. La société urbaine dont parlent nos romanciers est totalement conditionnée par la question politique. Le pouvoir y est omniprésent, il se préserve par un contrôle paranoïaque de la société. Les faits et gestes des personnages leur échappent pour être aussitôt happés par l'engrenage politique: "La politique! mais on ne s'occupe que de ça; on met et on voit ça dans tout et partout; on ne respire que ça; tout est ça et ça est tout. Comme les animaux de la fable, si nous n'en mourrons pas tous, tous nous en sommes frappés..." (*La famille des Pitites-Cailles*, p.59).

Le peuple n'a qu'une place de relais dans ces romans. Il est présent sous forme d'une opinion que le pouvoir tente de manipuler. C'est une foule qui acclame ou conspue, une foule où circulent des informations vraies ou fausses capables de faire ou défaire des carrières. Le peuple est présent par sa parole et cela explique l'utilisation du créole dans ces romans du début du siècle. Toutes les pratiques linguistiques en cours dans la société urbaine haïtienne vont être juxtaposées dans ces romans qui laissent une grande place au discours direct. Dans les salons bourgeois ou dans la rue les personnages « baillent l'audience », ils discutent à bâton rompu sur des sujets libres allant de la rumeur la plus locale aux grandes questions politiques, philosophiques ou morales. Ce goût des pour « l'audience » sera une caractéristique du roman haïtien tout au long du siècle et se retrouvera intact chez un auteur contemporain comme Jean Metellus. Français haïtien et créole vont faire irruption dans une narration faite en français standard. La pluralité linguistique de ces romans est un effet direct de leur souci de réalisme. C'est la diversité des pratiques langagières dans la société haïtienne qui fait éclater l'unité stylistique de ces textes. L'effet de modernité produit est moins le fruit d'une stratégie d'écriture que d'un souci de témoigner de la façon dont les gens parlent.

Le roman de moeurs créole et la question mulâtre

Aux Petites Antilles, le roman béké va atterrir sur la question des "sang-mêlés". Dès 1806, dans *Les Amours de Zémidare et Carina*, Prévost de Traversay aborde ce sujet. Les mulâtres sont "hors-système" et donnent une visibilité au problème racial. Ils introduisent une

fausse note dans l'harmonie proclamée du système esclavagiste. Le *Code noir* (1685) qui régissait l'esclavage ne s'y était pas trompé qui interdisait tout rapport sexuel entre Blancs et Noirs. La réalité ne se pliera pas à la loi et le nombre des mulâtres ne cessera de croître comme une zone d'ombre proliférant au coeur du système. Il est significatif que ce soit un mulâtre, le Guadeloupéen J. Levilloux, qui, dans *Les Créoles ou la Vie aux Antilles* (1835), écrive le premier roman ouvertement racial. Dans cette oeuvre où le réalisme se mêle au fantastique, la défense des mulâtres passe par le rejet instinctif du Noir en tant que Noir. Le discours raciste remonte à la surface sous la plume d'un exclu du système esclavagiste. Ni maîtres, ni esclaves, les mulâtres vont orienter le roman antillais vers la question raciale. Le temps n'est plus à la défense d'un système, mais à l'expression d'une identité.

Les deux romans du Martiniquais de Saint Pierre, René Bonneville, *La Vierge cubaine* (1897) et *Le triomphe d'Eglantine* (1899), ont comme sous-titre *Moeurs créoles*. Il s'agit de donner vie à la société créole. L'auteur prend parti pour les mulâtres victimes de l'ostracisme des Blancs de Saint Pierre qui se ferment l'avenir par leur racisme borné. De façon fort significative, les Noirs sont totalement absents de ces romans. Une démarche similaire anime le Guadeloupéen Léon Belmont qui raconte dans *Mimi* (1911) la vie quotidienne de la bourgeoisie mulâtre.

En Haïti, l'occupation américaine (1915-1934) fait remonter à la surface les clivages raciaux que le discours politique masquait. La critique des moeurs politique cède la place à l'analyse du comportement des élites face à cette dépossession. Les titres des romans consacrés à cette période sont révélateurs: *Le Choc* de Léon Laleau (1932), *Le Joug* d'Annie Desroy (1934). Les romanciers haïtiens sont face à une nouvelle donne. Avec *La danse des vagues* de Léon Laleau (1919) l'antagonisme racial entre Noirs et Mulâtres, jusqu'alors implicite dans les romans, est pour la première fois clairement exprimé. L'émergence de la question raciale dans le discours romanesque est symptomatique: le roman laisse s'exprimer les tensions d'une société mise sous tutelle, déresponsabilisée, qu'aucun discours mobilisateur ne vient plus brider.

Les premiers romanciers mulâtres vont revendiquer une identité blanche et tenter d'effacer la trace du nègre en eux. Tout se joue dans la couleur de la peau. La frontière raciale entre les Blancs et les Noirs est rendue visible par l'effort que font les mulâtres pour enjamber la frontière.

Dans la première partie du vingtième siècle va s'opérer un renversement. La question raciale qui est au fondement de tous ces romans de moeurs passe encore dans le titre du roman du Guadeloupéen Oruno Lara, *Questions de couleurs* (1923) mais pour la première fois les Noirs sont associés aux mulâtres dans une quête d'identité raciale. Le message racial est explicite dans ce roman: "Ma première patrie est ma race". Par la vigueur de son message, Oruno Lara, qui avait déjà publié en 1921 une *Histoire de la Guadeloupe* à la gloire des nègres marrons, a pu être considéré comme un des pères de la négritude. La problématique raciale se retrouve dans des romans dénués de tout message idéologique comme *Amours tropicales* de Salavina (1932) qui, dans le cadre d'un roman de moeurs historique et didactique tire parti de la charge érotique des amours interraciales. La dimension raciale du roman de moeurs mulâtre sera mise en scène pour mieux être dénoncée par Raphaël Tardon dans *La Caldeira* (1948) qui fait revivre les tensions raciales de la société de Saint-Pierre juste avant l'éruption de la montagne Pelée en 1902. Les débordements du carnaval, l'effervescence de la campagne électorale, les intrigues amoureuses et financières, toutes les activités humaines sont déterminées par les questions raciales dans une société qui classifie et hiérarchise jusqu'au délire entre blancs, octavons, quarterons, hybrides, mulâtres, chabins, câpres et nègres. En brûlant tous les épidermes, l'éruption finale viendra effacer

symboliquement « la moindre caractéristique ethnique » (p.258). Dans ce roman frénétique et inspiré, la Montagne Pelée, qui ne cesse de se manifester avant la grande éruption finale par des explosions répétées et par des émissions de cendre, offre un contrepoint saisissant aux gesticulations humaines. Dans le réveil progressif du volcan se réfugie le sens d'un roman qui risque son écriture à suivre les errements d'un microcosme social évidé de sens. L'ombre de la Montagne Pelée recouvre toute une ville dont les habitants deviennent sous la plume du romancier les « morituri » ou les « condamnés ». La formidable énergie qui menace ce misérable carroussel de condamnés donne au roman de Raphaël Tardon sa puissance visionnaire.

Notons que l'expression romanesque de la question mulâtre passera par le roman de moeurs qui va influencer de façon déterminante l'évolution du roman des Caraïbes. Le roman de moeurs fait exister une société dont les personnages ne peuvent se déprendre et qu'ils entraînent dans leurs péripéties. L'intangibilité du substrat exotique cède la place aux mouvances sociales. La référence passéiste au peuple Caraïbe, La peinture figée d'un ordre esclavagiste sont disqualifiées par l'émergence d'un peuple bien présent qui réclame une visibilité. L'intrigue romanesque ne se détache sur un fond de décor stable mais se met au service de la peinture sociale. Le roman de moeurs est l'arme de ceux qui cherchent à sortir de l'ombre.

Dans la majorité de ces romans l'exotisme reste une dimension importante, nous sommes toujours dans le cadre d'une littérature qui se réclame de la culture française pour parler d'une contrée lointaine dont on met en avant le pittoresque. Avec le roman de moeurs créole naît le roman régionaliste ou « doudouiste » vers lequel s'orientera le roman béké à la fin du dix-neuvième siècle et qui se prolongera tout au long de notre siècle. Daniel de Grandmaison avec *Rendez-vous au Macouba* (1948), Gilbert de Chambertrand avec *Coeur créoles* (1950) nous proposent encore, au milieu du XX^e siècle, des romans qui au gré d'intrigues policières ou sentimentales ont pour objectif premier de faire couleur locale.

Le roman de moeurs populaire

Il eût été étonnant que tout le peuple des anciens esclaves ne s'engouffrât pas dans le sillage des mulâtres. Mais à la différence du roman de moeurs régionaliste, la montée du petit peuple noir dans le roman de moeurs se fera moins sur d'un point de vue racial que social.

Les romanciers haïtiens, qui jusqu'alors s'étaient intéressés à ceux qui leur semblaient les acteurs de l'Histoire, les élites urbaines, vont se tourner résolument vers l'autre pôle de la société: le monde paysan. Celui-ci n'avait jusqu'alors pas d'existence romanesque car il était exclu de la sphère politicienne. Lorsque il apparaissait pour les besoins de l'intrigue, il était présenté comme un milieu à part où régnaient la pauvreté et la superstition. Mais dans une société dépossédée de l'initiative politique pendant l'occupation américaine, le monde paysan apparaît comme un recours à l'aliénation.

Sous l'influence des articles de Jean Price-Mars rassemblés en 1928 dans *Ainsi parla l'oncle*, les romanciers découvrent que le monde paysan est le vecteur d'une culture véritablement haïtienne dont ils peuvent rendre compte. Ces romans présenteront le travail de la terre, la vie sociale, les croyances religieuses. C'est avec le roman paysan que le vaudou va devenir un ingrédient quasi incontournable du roman haïtien. Issus d'une élite qui doute d'elle-même, les romanciers, comme Milo Rigaud avec *Jésus ou Legba?* (1933), se tournent vers ceux qui ont su rester au plus près des valeurs ancestrales africaines.

Ce recensement d'une culture populaire dans le roman haïtien n'est qu'une manifestation d'un travail d'enquêtes et de collectes mené simultanément dans toute la Caraïbe, en Haïti par

les auteurs de la *Revue Indigène*, en Guadeloupe par l'Académie créole, en Martinique avec Gilbert Gratiant qui fonde la revue *Lucioles*. La publication par une maison d'édition parisienne de *Veillées noires*, recueil de contes créoles adaptés par le poète guyanais Léon-Gontran Damas en 1943, constitue l'aboutissement d'un long travail de mise au jour d'une culture populaire jusqu'ici invisible.

Le réalisme paysan haïtien trouve rapidement un écho en Martinique où va se développer le roman de moeurs populaires. Montrer la réalité telle qu'elle est, représenter la vie quotidienne du peuple antillais sera la meilleure façon de discréditer le roman béké et son goût pour l'idylle exotique. En ce sens il est aussi dans le prolongement du roman de moeurs créoles consacré à la société mulâtre. Mais à la différence de ce dernier, il s'agit désormais de raconter un monde pauvre, parfois misérable. La simple présentation de la réalité suffira à faire apparaître les contradictions, les tensions, les injustices. *Diab'là* (1942) de Joseph Zobel sera interdit par la censure vichyste de l'Amiral Robert. Par sa présence même au coeur du roman, le protagoniste paysan remet en question l'inégal partage de la terre en Martinique. Le souci réaliste de révéler les conditions de vie du peuple s'accompagne dans les nouvelles comme *Laghia de la mort* (1946) d'une célébration du corps noir, corps musculeux du travailleur ou du danseur, corps non pas odéalisé mais magnifié dans ses postures les plus concrètes, reluisant de sueur ou couvert de poussière. Ce déplacement du descriptif du paysage au corps est le signe d'un recentrement de l'activité narrative sur l'action aux dépens du décor. En 1955, Joseph Zobel publiera *La rue Cases-Nègres*, qui raconte le parcours atypique d'un enfant du peuple qui échappe au destin d'ouvrier de plantation grâce à ses succès scolaires. Comme dans tout roman de formation, la réalité est une donnée à partir de laquelle le héros fera sa trajectoire. L'optimisme du roman ne minimise rien. Au contraire. La dureté de la vie quotidienne est une composante incontournable. Le dynamisme du roman tient dans cette tension entre un réel implacable et une réussite individuelle exceptionnelle. Le héros narrateur s'extrait progressivement de sa communauté d'origine, le réel antillais devient progressivement l'objet d'une contemplation à la fois distanciée et empathique. Ce que manifeste le parcours de José, le narrateur de *La rue Cases-Nègres*, c'est que la représentation passe par une mise à distance.

Pour la première fois aux Petites Antilles le roman de moeurs échappe à l'exotisme qui lui semblait inhérent. Le point d'ancrage symbolique de l'écriture de Zobel n'est pas la France et la mise à distance dont nous parlons n'est pas un décentrement. Avec Zobel s'exprime la volonté de dévoiler la réalité des petites gens. Pourtant le roman de moeurs antillais marquera une étape appelée à être rapidement dépassée. Zobel prouve que la mise en image de la réalité populaire passe par une mise à distance. L'effet de dévoilement s'épuise vite. Certes on continuera à écrire des romans de moeurs, mais la créativité romanesque est déjà ailleurs. Dès l'origine, une partie importante du roman paysan haïtien épouse la tradition du roman politique pour former un roman militant dont les deux auteurs les plus prestigieux sont Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis.

Le réalisme social haïtien

L'inscription du petit peuple dans des romans réalistes aura bien du mal à ne pas s'accompagner d'une dénonciation des conditions de vie du petit peuple. En Haïti, l'axe social va découler à la fois de la critique des élites et de l'anti-américanisme généré par l'occupation. La pauvreté du monde paysan va être mise en rapport avec les mécanismes de l'exploitation économique. Le roman paysan sera alors un roman militant. Jean-Baptiste Cinéas avec ses « romans de la Terre » parus en 1933, *La Vengeance de la Terre*, et *Le Drame de la Terre*, Anthony Lespès avec *Semences de la colère* (1949) et surtout Jacques Roumain vont faire du

roman paysan un outil de dénonciation et de combat. Dès *La montagne ensorcelée* (1931) Roumain dénonce les manipulateurs qui profitent des superstitions paysannes pour arriver à leur fin. La mise à mort d'une vieille femme, accusée de sorcellerie, est une violence issue de la misère matérielle. Roumain met en scène dans ce court roman les mécanismes collectifs de la recherche du bouc émissaire engendrés par la collusion de la misère et de l'ignorance.

Dans *Gouverneurs de la rosée* (1944) Jacques Roumain concilie la représentation du monde paysan et le discours militant. Manuel, le héros, revient de Cuba et parvient à sortir son village du fatalisme et de la division qui le minent à la grande satisfaction des gros propriétaires prêts à racheter les terres. Il cherche et trouve la source qui mettra fin à la sécheresse et ramènera la prospérité et la concorde. La misère est inévitablement liée à l'ignorance dans les romans paysans de Roumain. Ceux-ci sont clairement écrits dans un souci éducatif. Ce sont des fables réalistes porteuses d'une morale qui passe par l'intrigue amoureuse. L'amour entre un homme et une femme, avec toute la charge romanesque qu'il véhicule, est au cœur de l'écriture de Roumain. L'amour est un absolu qui ouvre la voie à l'avenir. La foi en l'amour est le socle poétique sur lequel vient s'inscrire l'intrigue. La dénonciation est loin d'être cynique ou désabusée. Roumain est avant tout homme d'action et l'écriture n'aurait pour lui aucun sens si elle n'était portée par une foi en l'avenir. L'amour est l'opérateur de cette ouverture sur l'avenir.

Le titre si poétique est directement adapté du titre porté en créole par le paysan chargé de la distribution de l'eau (*Gouvènè rouze*). Roumain ne traduit pas le syntagme mais le transfère. Cette adaptation du créole au français va servir de principe d'écriture à tout le roman. Il s'agit de rester au plus près de la parole créole tout en rédigeant en français. La démarche de Roumain est nouvelle. Par fidélité à son peuple, Roumain ouvre un horizon nouveau à la création littéraire. Les démarches sociales et artistiques sont chez lui indissociables. *Gouverneurs de la rosée* est un exemple rare de roman à thèse ouvrant des pistes littéraires.

Le réalisme social haïtien n'a aucune raison de se cantonner au monde paysan et des romans comme *Viejo* (1935) de Maurice Casséus, ou *Compère Général Soleil* (1955) de Jacques Stephen Alexis situent leur action dans les quartiers pauvres de Port-au-Prince. Dès ce premier roman, Alexis manifeste ce souci d'être au plus près du peuple et de sa parole. A travers le personnage d'Hilarius Hilarion, c'est tout le peuple haïtien qui prend conscience de sa condition, qui mesure sa force, qui naît à la fraternité dans la lutte politique. Ce roman militant est l'occasion pour Alexis de donner la parole aux sans-voix, de dresser la vie du peuple contre les manipulations mortifères de la classe dirigeante affairiste et fasciste. Le manichéisme d'Alexis découle de son désir d'action et devient un principe moteur de sa création romanesque. Alexis n'écrit pas de romans à thèse mais des illustrations du combat de la lumière contre les ténèbres. Il croit à la lumière et celle-ci est toujours du côté du peuple.

L'appel au réalisme merveilleux

Tout en s'inscrivant dans le prolongement du travail de Jacques Roumain, l'oeuvre romanesque de Jacques Stephen Alexis va impulser une dynamique nouvelle et marquer un tournant. Alors même que les questionnements sur le devoir d'engagement des écrivains piétinent en Europe et ailleurs, Alexis propose une nouvelle voie pour le réalisme social. Puisque le romancier doit combattre aux côtés du peuple, il est nécessaire qu'il en épouse la vision du monde. Les contes, les légendes, les croyances populaires vont venir féconder le roman réaliste. Ce mixte de réalisme social et d'imaginaire populaire sera baptisé "réalisme

merveilleux". Alexis reprend le terme au romancier cubain Alejo Carpentier pour l'infléchir dans une problématique de l'engagement.

Quelques auteurs atypiques apparaissent retrospectivement comme des précurseurs de cette mouvance. Le Guyanais d'adoption Jean Galmot (né au Périgord) écrit avec *Quelle étrange histoire!* (1918) et *Un mort vivait parmi nous* (1922) des romans qui mêlent la réalité, l'imaginaire et la légendaire. La grande forêt équatoriale dans laquelle s'enfoncent pionniers et chercheurs d'or est le lieu des métamorphoses et des circulations de sèves. Elle emporte dans son mouvement vital les certitudes rationnelles des hommes et confond en un seul élan le rêve et la veille. Le Guadeloupéen Jean-Louis Baghio'o publie *Issandre le Mulâtre* (1949), un roman tissé de légendes créoles qui hésite entre le rêve et la réalité.

La particularité d'Alexis est d'intégrer ce type d'écriture romanesque au roman militant, de ne pas prendre l'imaginaire populaire comme source d'inspiration pour échapper aux contraintes du réel mais d'y avoir recours pour mieux parler de la réalité sociale. Ce crédit qu'Alexis porte à tout ce qui vient du peuple l'amène à prendre au sérieux des croyances populaires que l'idéologie marxiste aurait dû disqualifier. *Les arbres musiciens* (1957) nous propose une plongée dans l'imaginaire vaudou. Les paysans défendent dans un même élan leurs terres et leurs dieux contre les forces de l'argent. Alexis voit dans le vaudou une religion de proximité qui relie le peuple à sa terre alors que le catholicisme l'en détache. Et c'est bien ce lien qui unit l'homme à la terre qui est source de toute positivité. La vie vient de la forêt, de la nature, et les paysans tirent leur force de son contact. Les arbres jouent la musique de la vie et l'homme doit être à l'écoute. Les romans d'Alexis débordent de sensualité et cherchent avant tout à faire surgir l'émotion. En ce sens ils s'approchent de la musique.

Le dernier roman, *L'espace d'un cillement* (1959), va le plus loin dans cette quête de la musicalité. C'est une pièce en six mouvements et une coda qui nous raconte la rencontre d'une prostituée et d'un mécanicien. Chaque mouvement est consacré à un sens (la vue, l'ouïe, l'odorat...) jusqu'au sixième sens, véritable apothéose de l'acte amoureux. L'érotisme de ce dernier roman donne une force inédite au discours politique qu'Alexis entend plus que jamais tenir. La question politique s'enracine dans la chair des hommes, elle court à fleur de peau. Ils ont beau payer, les *marines* américains n'en violent pas moins la Nina à chaque passe. Ce viol est à la fois physique, psychologique, politique, religieux... Toutes les dimensions de la vie humaine sont concernées. La renaissance de la Nina sous les doigts d'El Caucho, le mécanicien, est elle-aussi pluridimensionnelle. Les variations érotiques d'Alexis charrient avec elles l'Histoire, la géographie, la politique devenues subitement réelles, sensuelles.

Le dernier roman d'Alexis est une symphonie sensuelle qui tente d'envelopper le lecteur dans ses harmonies. Cette conjugaison de la musique et de la politique, de la sensation et de l'idéologie va ouvrir des perspectives nouvelles pour le roman des Caraïbes. Avec Alexis l'engagement devient incarnation, recherche du contact intime avec le réel. Son ultime recueil de nouvelles, *Romancero aux étoiles* (1960), où le narrateur et le Vieux Vent Caraïbe s'échangent des histoires qui mêlent légendes anciennes et mythes modernes expérimente une écriture de la dissémination, de la fluidité, qui dissout les personnages par des flux de couleurs, de sons, d'odeurs. Le merveilleux vient du contact sensuel avec le réel, il dissout le sujet dans un flux de sensations qui le fait renaître sous forme légendaire. C'est par leur corps que les grandes figures du *Romancero aux étoiles* nous fascine, un corps protéiforme, chargé de tout le concret des îles Caraïbes. Nul romancier ne sera plus engagé s'il n'est impliqué, possédé, pénétré par le réel. La surface du miroir est brisée. Le réel devra traverser les apparences pour se manifester à l'état brut dans le roman.

Avec *Les chiens* (1961), son unique roman, dédié à « Niki, chien hongrois » et à « Bonte, chien haïtien », Francis-Joachim Roy répond à l'appel d'Alexis en enrichissant le roman

haïtien d'une oeuvre forte et originale. Le jeu des manoeuvres politiciennes, des coups de force parfois sanglants, des manipulations trop adroites de l'élite, des calculs subtils de la classe commerçante est doublé par le défilé angoissant et muet de hardes de chiens qui déferlent dans les rues de Port-au-Prince. A l'entrelac intelligent des affaires politico-financières de tout ce qui porte un nom à Port-au Prince s'inscrit en contrepoint le flot anonyme et aveugle de bêtes obscures: « Pas un cri, pas un jappement ne s'élève de l'étrange défilé que contemple une foule silencieuse d'humains prostrés. Dans la lumière éclatante de midi, cette farandole d'Erinnyes saugrenues réveille (la) terreur. »(pp.217-218) Ce contrepoint animal aux savantes intrigues humaines ouvrent sous les pas des personnages romanesques d'étranges abîmes. Les chiens ne cessent d'interférer dans leur parcours, provoquant échauffourées, embouteillages, allant jusqu'à posséder par la transe un soldat devenu homme-chien. *Les chiens* est un roman écrit à la façon d'un partition musicale dont la ligne de basse bestiale vient confondre les strettes trop brillantes tracées par les humains: « C'est ainsi que cela arrive; le coeur s'affole et l'esprit suit, subitement perméable à des disharmonies subtiles, comme si des éléments étrangers se glissaient parmi les balises sûres du raisonnement, s'infiltraient sournoises, dans les séries parfaites, depuis si longtemps élaborées par les nombres pour les distordre, les broyer et en jeter les restes désarticulés par brassées, dans un abîme soudain surgi du néant, monstrueusement paré des simulacres reposants, des mirages irisés de la vie quotidienne »(p.219). Implicitement, Francis-Joachim Roy offrait ainsi une nouvelle orientation au réalisme merveilleux.

Le roman anticolonialiste

L'engagement politique des romanciers haïtiens et les indépendances africaines vont fortement marquer la création romanesque des Antilles-Guyane à partir des années 60. Les romanciers vont délaisser le roman de moeurs antillaises pour analyser leur situation en termes d'occupation coloniale. *Le discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire (1950), *Peau noire, Masques blancs* (1952) de Frantz Fanon seront les textes qui disqualifieront le plus sûrement toute littérature qui s'arrêterait à une simple contemplation de soi. Le roman va désormais se poser la question de la possibilité d'un acte libérateur.

Dès 1951, avec *Dominique, nègre esclave*, le martiniquais Léonard Sainville raconte le combat d'un esclave insoumis dans les années qui précèdent l'abolition de 1848. Dominique est une préfiguration du militant dont la nature combative correspond à un essence profonde: « Il appartenait à la lignée millénaire et toujours renouvelée des parias qui refusent la misère de leur condition, et il portait en lui, toute vibrante, la dignité de l'homme noir »(p.16). Les romans militants de Léonard Sainville appuient leur combat sur une race de résistants à l'héroïsme magnifié dont les rejetons contemporains sont les cadres de la grande grève victorieuse à l'usine d'Ossignat évoquée dans *Au fond du bourg* (date non indiquée).

Le premier roman d'Edouard Glissant, *La Lézarde*(1958), porte le nom d'une rivière martiniquaise qui prend sa source dans la montagne et va se jeter dans la mer après s'être élargie en un delta boueux. Ce parcours obligé de la rivière sert d'axe au récit complexe du meurtre d'un traître par un groupe de jeunes militants. Garin, l'homme à abattre, habite une maison qui enserre la source de la Lézarde et trouvera la mort dans la mer au large du delta. Cette confluence du fait divers politique et de la géographie physique est un principe déterminant de l'écriture romanesque de Glissant.

Ce roman va séduire (il obtient le Prix Renaudot 1958) tout en déconcertant. Il est probable qu'il serait passé inaperçu si les recherches formelles des Nouveaux Romanciers

n'avaient habitué les lecteurs à des narrations éclatées ou problématiques. D'un point de vue métropolitain, le roman a très certainement été perçu comme une synthèse réussie du roman engagé et du roman expérimental. C'est, on s'en doute, à une toute autre logique qu'obéit le roman de Glissant. Le récit va suivre les méandres d'une rivière qui traverse un pays fait de tours et de détours, un pays qui ignore la ligne droite. Ce roman n'est pas une construction mais un épanchement. Voici en quels termes un des protagonistes du roman s'adresse au futur narrateur: "*Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu. Comme ça, oui, tu ramasses la terre tout autour. Petit à petit. Comme une rivière avec ses secrets, et tu tombes dans la mer tranquille...*" (p.224).

Le roman de Glissant s'inscrit au coeur d'un triangle: un pays (l'île), un acte (le meurtre), des mots (le témoignage). Ces trois pôles viennent se fondre dans un récit qui tire sa force de cette fusion. Ce roman est un fleuve, mais ce fleuve traverse une terre et se veut une "voix" qui exprime un pays. Pourtant, dès ce premier texte, Glissant s'annonce en rupture avec toute forme de roman de moeurs ou pire de régionalisme littéraire. La Martinique n'est en aucun cas mise en image. Les pièges de la représentation sont déjoués par une écriture constamment sur le qui-vive. Les paysages de Glissant sont délibérément insaisissables, habités d'un tremblement, travaillés par des contradictions. Il y a là un art de la description qui trouve sa source dans le projet d'exprimer un "pays réel".

Il était prévisible que le roman anticolonialiste antillais retrouvât les thèses alors très en vogue de la négritude. *Les Bâtards* (1961), le premier roman du guyanais Bertène Juminer, sera préfacé par Césaire. Il s'agit d'analyser les dégâts psychologiques engendrés par la situation coloniale, qui concernent autant les colonisateurs que les colonisés. L'opposition raciale entre les Noirs et les Blancs est une donnée incontournable du problème et est traitée de façon obsessionnelle dans chaque roman sous la forme de la relation amoureuse entre l'homme noir et la femme blanche. La question des amours interraciales devient éminemment politique chez Juminer, l'érotisme y est un « cache-politique ». Le procédé humoristique du renversement systématique qu'utilise Juminer dans *La revanche de Bozambo* (1968), où il imagine une colonisation de l'Europe par l'Afrique et un mouvement indépendantiste se réclamant de la Blanchitude, est un autre moyen de mettre en relief les mécanismes propres à la domination coloniale.

Juminer voit dans les intellectuels noirs, les assimilés, des incarnations de toutes les contradictions coloniales. L'assimilé est le personnage romanesque par excellence car il ne peut échapper à sa condition de bâtard. Le même constat « anti-assimilationniste » est fait par Michèle Lacrosil qui, dans des romans introspectifs, dénonce les dégâts psychologiques engendrés par une éducation étrangère et aliénante.

Avec *Les grenouilles du Mont Kimbo* (1964), Paul Niger privilégie la veine épique et situe en Afrique le lieu du combat pour l'émancipation des Noirs. Ce roman à thèse développe une intrigue complexe qui articule la révolte populaire sur l'imaginaire romanesque du complot. Niger écrit encore à une époque où l'indépendance des Antilles est un objectif politique crédible dans la mouvance des indépendances africaines. Les romanciers des années 70 répercuteront dans leurs oeuvres la violence désespérée des mouvements indépendantistes de cette époque (l'OJAM en Martinique, Le GONG à la Guadeloupe...). Lorsque l'assimilation à la métropole sera définitivement opérée les romans d'inspiration anticoloniale prendront une tonalité à la fois plus violente et plus sombre.

Dans la mouvance des romans antillais anticolonialistes, il est nécessaire d'inscrire l'oeuvre de Salvat Etchart auquel les origines métropolitaines semblent faire honte tant il a adopté le point de vue martiniquais. Avec *Les nègres servent d'exemple* (1962), *Le monde tel*

qu'il est (1967), Salvat Etchart ne fait aucune concession à la description exotique chère au visiteur. La Martinique ne se manifeste dans ces textes que par des voix impliquées, concernées ou intéressées. L'écriture d'Etchart est tendue vers la proximité dans le souci de rendre évidentes les impasses d'une situation coloniale inique. Si chaque voix exprime son point de vue sur l'île, Etchart parvient à éviter tout relativisme culturel à effet « apolitique ». Entre l'essoufflement de la voix békée artificiellement relayée par celle des « métros » et la vitalité d'une voix noire en révolte, les romans jouent d'une fausse symétrie. Etchart fait une lecture épique de la Martinique, il met son écriture au service de ce « grand cri nègre » qu'a impulsé Césaire, il lui oppose malicieusement la voix grêle des profiteurs qui n'ont rien d'autre à dire sur le monde que ce qui touche à leurs intérêts.

Itinéraire romanesque vers la folie

La vision fragmentée de Vincent Placolý semble directement issue des violentes émeutes indépendantistes. *La Vie et la Mort de Marcel Gontran* (1971), son premier roman, ne retrace pas un destin mais enchevêtre des souvenirs qui viennent se bousculer au seuil de la mort. Les romans de Placolý sont kaleïdoscopiques, ils rassemblent, dans une écriture impulsive, des personnages, des paroles, des atmosphères, des violences. L'imaginaire ou le légendaire n'ont pas leur place ici. Mais l'écriture sait affoler le réel, en faire sortir des résonances poétiques. Placolý refuse pourtant toute transfiguration lyrique du réel. Les phrases sont précises, les métaphores contrôlées, les rythmes cassés. C'est par ruptures, entrechocs, contrastes, que Placolý fait parler la réalité antillaise. *L'eau-de-mort guildive* (1973) sacrifie le récit à cette irruption d'images visuelles ou sonores. Le roman se termine dans la violence d'une émeute spontanée, d'autant plus violente qu'elle n'a ni cause ni but. La violence aveugle est un prolongement direct de ce chaos d'images fortes dont le seul axe repérable est la ligne de partage entre un peuple démuné et des pouvoirs économique, judiciaire et policier omniprésents.

L'écriture violente et frénétique de Placolý trouve son répondant en Haïti avec la parution en 1974 du *Nègre crucifié* de Gérard Etienne. Ce texte d'une extrême violence est hanté par la mort, la torture et la peur. Le narrateur est un corps souffrant, torturé, qui porte la douleur de toute une société. Ce Christ noir surplombe par la souffrance le personnage qu'il projette dans une société convulsive. Corps éventrés, langues arrachées, crânes fendus, la violence concerne d'abord les corps et amène Gérard Etienne vers une écriture schizoïde. Les corps ouverts, transpercés du *Nègre crucifié* ignorent la frontière entre le moi et le monde, leur peau déchirée laisse fuir un monde intérieur et pénétrer un monde extérieur. Les corps s'entredévorent, les mots sortent des bouches comme des morceaux de fer ensanglantés. La contamination de la douleur se substitue à toute communication entre sujets. Le dédoublement du narrateur crucifié (« Je ») en un personnage errant (« Il ») n'est qu'une manifestation d'un processus généralisé d'effondrement du sujet. D'où l'omniprésence des zombis, ces corps évidés, dans le roman de Gérard Etienne.

Cette violence obsédante est d'ordre politique, elle est issue d'un pouvoir noir, elle est « vodouisante », elle contamine tout le peuple noir auquel s'adresse Gérard Etienne. D'autres romans haïtiens comme *Amour, colère et folie* (1968) de Marie Chauvet ou encore *Mémoire en colin-maillard* (1976) d'Anthony Phelps associeront la violence politique à un délire cauchemardesque qui contamine les assises mythiques et religieuses des personnages. Marco, un des militants antiduvallériste de *Moins l'infini* (1972) d'Anthony Phelps sombre à la fin du roman dans un délire haineux qui rendra impossible toute action de résistance organisée: « C'est cela, il faut le tuer. Oui, le découper en fines lanières, une chaque jour, jusqu'à ce que mort s'ensuive. L'enfermer dans une cave chauffée à blanc. Lui couper les mains, les pieds, la

langue, lui crever les yeux et le jeter aux ordures. Oui aux ordures. Il faut l'enterrer vivant, sous dix tonnes de remblai. L'enterrer jusqu'au cou, puis enduire sa tête de miel et d'épices et le laisser à la merci des fourmis et des rats qui lui dévoreront ses lèvres épaisses, ses joues d'engraissé, ses yeux globuleux, son front buté, ses petites oreilles, jusqu'à ses lunettes... »(pp195-196). Nul cependant n'ira aussi loin que Gérard Etienne dans une écriture de la folie que lui-même tempèrera dans ses romans ultérieurs . A la différence de Roger Dorsinville qui dans *Mourir pour Haïti* (1980) trace en six chapitres, six portraits héroïques de résistants assassinés par la dictature aveugle du « fou délirant » et de ses macoutes, Gérard Etienne vomit sur les compromissions, les peurs, d'un peuple à la fois bourreau et victime, toujours complice. Le nègre crucifié est un Christ de haine («mon amour est la haine des nègres »(p.82)). Les acteurs de cette violence sont les miliciens du chef, les zombis du Président ou, plus explicitement encore, les tontons macoutes mais tous sont contaminés et les victimes sont moins à plaindre qu'à haïr. Le nègre crucifié a honte de sa peau, il se dégoûte lui-même, dénonce sa propre puanteur. Roman de l'abjection et de l'ignominie, *Le nègre crucifié* atteint une limite dans l'écriture romanesque. La violence dissout toutes les frontières et plonge dans la schizophrénie.

L'aboutissement de cette violence impuissante est l'hôpital psychiatrique d'où semble hurler la voix inassignable des romans de Jeanne Hyvard, *Les prunes de Cythère* (1975), *Mère la mort* (1976), *Meurtritudes* (1977). L'échec du combat politique mène à une crise profonde qui fait vaciller l'identité individuelle. Tout se passe comme si les romanciers des Caraïbes payaient le prix de leur engagement dans la mouvance de la négritude. L'échec des mouvements de libération leur laisse entre les doigts la négritude comme une guenille informe. L'alternative semble donc alors soit la plongée dans la folie et la crise identitaire, soit le recours à l'Afrique comme territoire ultime pouvant redonner sens au concept de négritude.

L'illusoire recours africain

Le continent africain n'a cessé de se tenir à l'horizon du roman des Caraïbes au cours du vingtième siècle. Les choses commencent en fanfare avec *Batouala, véritable roman nègre* du guyanais René Maran qui obtient le Prix Goncourt en 1921 et qui sera suivi d'une série d'autres romans mettant en scène des animaux de la brousse africaine, *Le livre de la brousse* (1934), *Bêtes de la brousse* (1941), *Mbala, l'Eléphant* (1942), *Bacouya, le Cynocéphale* (1953). Malgré la préface très offensive de son premier roman, force est de constater que l'Afrique de René Maran est somme toute conforme à l'idéologie coloniale. Les indigènes, les animaux de la brousse sont pris dans le même élan de psychologisation qui présente, explique, clarifie les arcanes de modes de vie et de pensée implicitement perçues à la fois comme sains et primitifs. La brousse, qui contient chez Maran les villages humains, est une entité écologique qui constitue un monde clos. C'est davantage en tant qu'administrateur colonial qu'en tant que Noir que Maran donne la parole à l'Afrique. La proximité physique de cette Afrique qu'il dit capter depuis la terrasse de son bungalow est mise à distance dans des récits rondement menés mais dénués de toute forme d'implication. Dans *Un homme pareil aux autres* (1947), qui raconte la solitude de Jean Veneuse, un fonctionnaire colonial noir en poste en Afrique Equatoriale Française, Maran trouvera une écriture romanesque impliquée. La solitude absolue du fonctionnaire guyanais coupé du microcosme colonial par la couleur de la peau et du monde africain par le fossé culturel, va le pousser à donner vie à un monde qui pour lui reste muet. Les romans de René Maran s'écrivent sur fond de déracinement. Un romancier de la négritude comme Paul Niger, dans son enthousiasme militant, passera tout

autant à côté d'une véritable rencontre avec l'Afrique dont *Les grenouilles du Mont Kimbo* (date non indiquée) renvoie une image plutôt stéréotypée.

Toute autre est la démarche de l'haïtien Roger Dorsinville qui dit être véritablement entré en contact avec l'Afrique alors qu'il était conseiller au ministère de la Culture du Libéria. Ses quatre premiers romans et son recueil de nouvelles au titre joycien, *Gens de Dakar* (1978), tentent de capter quelque chose d'une parole africaine. *Kimby ou la loi de Niang* (1973) propose une écriture nouvelle, nerveuse, transparente. Dorsinville semble bousculé par ses personnages issus de la forêt et eux-mêmes bousculés par le monde moderne. Le récit du voyage que font des danseurs d'un village libérien pour se produire lors du Festival de Dakar de 1966, est l'occasion pour l'auteur de saisir un « passage ». D'où l'extrême fluidité de ce roman qui respire l'Afrique bien plus qu'il ne la saisit.

Maryse Condé, va s'intéresser au roman après s'être fait connaître comme dramaturge. Ses premiers romans sont africains : *Heremakhonon* (1976), *Une saison à Rihata* (1981), *Ségou* (1984/1985). Dans les trois cas, la romancière malmène le mythe d'une Afrique des origines qui serait la patrie véritable des peuples antillais. Les héroïnes guadeloupéennes des deux premiers romans perdent leurs illusions et se retrouvent piégées sur ce continent que les intrigues politiques et les conflits de pouvoir mettent à mal. Avec *Ségou*, une importante fresque historique en deux tomes, Maryse Condé présente une civilisation africaine au moment de son déclin sans occulter les tensions et les blocages. La civilisation bambara n'a cessé d'être en évolution, le roman capte ce mouvement. L'idéalisation d'une Afrique mythique révolue n'a d'autre fondement que le mal de vivre des Antillais, c'est à eux que la romancière va donc s'intéresser désormais.

C'est dans le triangle Antilles-Europe-Afrique que vient s'inscrire la crise identitaire des héroïnes de la guadeloupéenne Myriam Warner-Vieyra. La tentative d'enracinement en Afrique de l'héroïne de *Juletane* (1982) se solde par une plongée dans une schizophrénie meurtrière. Ce roman sans issue est sans doute le plus radical qui ait été écrit dans la révélation des malentendus persistants entre les Antilles et l'Afrique. Mais plus profondément ce que les expériences africaines des personnages antillais révèlent, c'est l'impossibilité d'un enracinement autre que sur ces îles où l'histoire a échoué ces descendants d'esclaves. Le beau titre du dernier recueil de nouvelles de Warner-Vieyra, *Femmes échouées* (1988), est à cet égard emblématique.

C'est encore à une quête des origines que se livre la martiniquaise Tita Mandeleau dans *Signare Anna ou le voyage aux escales* (1991), un roman historique qui raconte la naissance de la société mulâtre en Sénégambie au cours du XVIII^e siècle. L'entrecroisement des lectures européenne et africaine sur le négoce des esclaves est au cœur du roman. Entre la chronique coloniale et l'histoire officielle des grands royaumes sénégalais se glisse la mémoire familiale des grandes familles mulâtres dont le développement sur la bande côtière est parallèle à celui de la traite des esclaves. Tout se passe comme si la grande quête des racines des écrivains antillais venait buter sur la question incontournable de la Grande Traite. Le roman de Tita Mandeleau rend impossible toute référence non problématique à l'Afrique.

La nécessaire quête d'un passé

Il semble donc une question de survie pour les romanciers de la Caraïbe de se trouver un nouvel équilibre s'ils ne veulent sombrer définitivement dans l'écriture paroxystique de la folie. La première démarche consistera à retrouver un passé, à rendre une épaisseur au temps présent en l'appuyant sur un passé.

Avec *Le quatrième siècle* (1964), Glissant introduit la donnée temporelle dans son écriture romanesque. Un vieux quimboiseur, dernier maillon d'une lignée de nègres marrons (les Longoué) raconte au jeune Mathieu Béluse, dernier rejeton d'une lignée d'esclaves, l'opposition entre leurs deux familles qui remonte à l'année 1788, et qui a pris corps dans le ventre du bateau négrier. Le roman est tissé par cette oscillation du présent de l'échange entre Papa Longoué et Mathieu au passé problématique qu'il ressuscite. Glissant échappe à la fausse clarté de la fresque historique, il veut saisir le "passé frémissant d'un pays réel". Aussi *Le quatrième siècle* est-il tissé de mystères, le passé c'est d'abord une nuit profonde dans laquelle vient s'inscrire "une suite d'images et d'éclairs". Le romancier n'a pas pour vocation de faire une histoire du peuple noir aux Antilles qui viendra corriger l'histoire officielle en apportant une nouvelle chronologie, un nouveau calendrier. Glissant remet en question la chronologie elle-même. Le passé n'est ni affaire de lecture, ni de classement mais de voyance.

Certains objets hérités du passé (une barrique, un coutelas...) sont chargés d'intensité et concentrent d'obscures réserves de sens. Le grand clivage entre les maîtres et les esclaves se ramifie en fractures à l'intérieur de chaque camp: dans le monde noir entre les marrons qui ont refusé l'esclavage et ceux qui travaillent dans les plantations; dans le monde blanc entre La Roche qui refuse tout compromis avec l'histoire et Senglis qui suit toutes les pentes. Mais les fractures n'empêchent pas les rencontres, fussent-elles conflictuelles. Papa Longoué évoque ces éclairs qui illuminent la nuit antillaise, points de tension, zones de friction mais aussi espaces de complicité. Les lignes de partage que trace Glissant dans le paysage (plaine/montagne) ou dans le passé (esclaves/marrons) permettent l'écriture de rencontres, de chocs, d'actes. *Le quatrième siècle* n'est pas un roman historique cherchant à faire revivre le passé, mais un roman qui traque dans la nuit du passé les traces lumineuses d'actes véritables. Ces actes n'appartiennent ni au passé, ni au présent, ils s'inscrivent dans une durée qui est le lieu d'inscription de l'écriture de Glissant: bloc d'espace-temps, bloc de terre et de voix.

La Guadeloupéenne Simone Scharz-Bart écrit avec son mari André *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967) la geste des Noirs depuis le XVIII^e siècle jusqu'à la vieillesse d'une mulâtresse dans un hospice parisien. Le présent misérable s'adosse sur l'épaisseur d'un passé foisonnant. Avec *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), elle reprend l'idée d'une biographie historique qui couvre un siècle de l'histoire de l'île. Le parcours de l'héroïne, Télumée Lougandor, est sous-terrain dans cette société en turbulence consécutive à l'abolition de l'esclavage. Télumée trace obstinément sa route refusant à la fois les statuts de victime pitoyable et de résistante héroïque. Télumée fait face au chaos de l'Histoire par un effort de survie au jour le jour et se construit ainsi un Destin qui lui survivra. Simone Scharz-Bart nous entraîne, sur les traces de Télumée, dans une traversée lucide de l'histoire guadeloupéenne qui déjoue systématiquement toutes les lectures simplificatrices. A l'instar de son personnage, l'auteur se débat avec la réalité antillaise.

Vers un nouveau rapport au temps

La malédiction du passé antillais est de toujours buter sur la cale du bateau négrier comme matrice. Seul le roman béké a ce pouvoir de faire référence à un âge d'or des îles heureuses. L'impossibilité pour le romancier de recourir au paradis perdu comme matrice temporelle va dérégler son rapport au temps. Né d'une incommensurable violence première le temps antillais ne cessera de reproduire celle-ci en écho.

C'est dans son troisième roman *Malemort* (1975) que Glissant ira le plus loin dans l'exploration de cette durée. Chaque chapitre de ce roman constitue un bloc de durée associé d'une part à une « péripétie » (un acte) et d'autre part à une « datation » (une date). Autant

"d'images et d'éclairs" qui rendent compte d'un pays. Le roman ignore le déroulement d'une intrigue mais capte des moments: sept minutes et demie d'un pays traversé à pleine vitesse par une 11 CV volée; l'instant transhistorique sans cesse répété où des révoltés tombent fusillés avant de se relever... Pourtant *Malemort* n'est pas un recueil de nouvelles, mais un véritable roman dont le principal protagoniste est une trinité nommée Dlan Médellus Silacier. Une seule entité pour trois personnages. Entité polymorphe qui n'apparaît dans le récit qu'en fonction de l'acte raconté. Non pas trois regards mais un regard unique placé à équidistance des trois pôles. Glissant multiplie les ruses pour échapper au piège du regard surplombant, unificateur, incapable d'appréhender les richesses du Divers.

Malemort capte avant tout des turbulences. Le roman tente de traduire "la liquidation par l'absurde (d'un peuple), dans l'horrible sans horreurs d'une colonisation réussie" écrira l'auteur. Cette liquidation se manifeste par la vitesse tourbillonnante du cyclone, du "maelström sans épice". *Malemort* se nourrit d'une énergie qui tourne à vide, de "turbulences figées", ultimes sursauts d'un peuple que l'on met à mort. Paradoxalement, ce livre qui raconte une agonie va être revendiqué par la jeune génération des romanciers antillais de la fin des années quatre-vingt comme porteur d'avenir. Dans ce roman le langage lui aussi entre en turbulence; il s'y forge une langue nouvelle issue du frottement du français et du créole, langue inédite qui cherche sa voie. Au moment même où se dit la mort d'un peuple naît un langage turbulent qui va engager l'écriture romanesque antillaise dans des voies nouvelles.

Avec *La case du commandeur* (1981), Glissant change d'angle d'attaque. Il ne s'agit plus de présenter des situations mouvantes, mais de faire vivre une lignée à travers le temps, cristallisée en une succession de caractères en amont et en aval du personnage central de Marie Celat. A chaque chapitre son personnage. Au centre du roman, "au mitan du temps" au coeur de la coulée généalogique, à ce point où l'on cesse de remonter vers le passé pour dessiner l'avenir, une partie d'une extrême violence vient s'inscrire et imprimer son sceau à l'ensemble du roman. A la violence passée, celle de l'esclavage, répond une torture présente, "l'insupportable contentement qui, nous le savions déjà sans rien savoir encore, était le seul butin de notre consentement à nous laisser mener" (p.225). Marie Celat, qui s'est toujours méfiée des mots, se laisse traverser par cette violence passée et présente qui ressort par sa bouche en une coulée verbale délirante. La folie de Marie Celat, accidentellement provoquée par la mort de ses deux fils, a la violence de l'éruption volcanique. Son pays délire à travers elle. Avec elle, le personnage glissantien trouve sa place véritable: à la charnière entre un pays et des mots. Un personnage romanesque est une "passion" entre une terre et une langue.

C'est encore la durée qu'incarne le mahogany du cinquième roman de Glissant (*Mahogany*, 1987), ce "bougeant immobile", ce géant qui dresse dans l'unicité d'un lieu un bloc de temps pur. Le mahogany et trois ébéniers circonscrivent un lieu où des événements issus d'époques différentes vont entrer en communication. Trois récits de "cavales". Trois nègres marrons, légendaires ou anonymes, inscrivent leur destinée d'herbe sauvage à l'ombre de l'arbre tutélaire. Les récits révèlent un espace-temps rebelle, à la mesure de ces héros, qui échapperait à nos regards s'il ne laissait quelques traces. Ces marrons sont des herbages proliférants qui s'accrochent à tout au lieu de prendre racine. Mauvaises herbes, rebelles à l'Histoire.

Les voix narratives se mêlent et se relaient d'un récit à l'autre pour capter ces univers et les greffer sur l'arbre des légendes. Le roman réalise la synthèse de l'arbre et de l'herbage. Inscrire la révolte dans la durée pour créer des légendes, tel est le pari de *Mahogany*. La parole publique, la rumeur populaire, s'empare des traces, en fait des nouvelles qui vont proliférer en un lacs de récits. La légende naîtra de ce fouillis d'histoires. L'arbre tutélaire ne sort pas

indemne de cette greffe, lui même va entrer en dérive, se multiplier "en tant d'arbres dans tant de pays du monde". Les marrons fécondent l'Histoire par la légende.

Cette prolifération infinie des voix et des récits, Glissant la met en oeuvre dans *Tout-Monde* (1993), véritable somme de toute son oeuvre romanesque. Le cadre insulaire qui avait toujours été celui des romans de Glissant éclate et s'ouvre aux correspondances planétaires. Ce roman est un tourbillon d'histoires qui se heurtent, se rencontrent, se mettent en relation. Lorsque les antillais parcourent le monde il éveillent des échos, font surgir des résonances qui dépassent les frontières de l'espace et du temps. Des paysages, des visages, des actes sont mis en relation par-delà toute distance. Tous les personnages familiers des autres romans de Glissant sont évoqués, avec leurs actes et leurs blessures que le Tout-Monde arrache à leur petite histoire privée pour leur rendre, par le travail de l'écriture, toute leur puissance événementielle.

Dès 1981, le Guadeloupéen Daniel Maximin retrouve des accents glissantiens pour évoquer à la fois son pays et son roman, *L'Isolé soleil*: "De débris de synthèses en fragments d'un pluriel, île et aile, c'est nous, désirades déployées proches dans l'accord des prénoms, des musiques et des actes, l'alliance des rêves et des réveils" (p.281). Ce premier roman est l'oeuvre d'un poète, trois siècles d'histoire antillaise sont médités à partir du langage et de ses jeux de sens. L'anagramme qu'inscrit le titre annonce un modèle d'écriture romanesque qui prend au sérieux la poésie. Les grandes pages de l'histoire de la Guadeloupe s'en trouvent bousculées. La parole poétique (celle de Césaire mais aussi de Rimbaud, de Breton, d'Eluard...) se mêle à la parole populaire (légendes...), à la parole féminine pour revisiter l'Histoire. La force de ce livre est d'être à la fois engagé et débridé. Maximin fait délirer l'Histoire à l'aide des mots et le lecteur s'y retrouve. Il devrait cependant se sentir exclu de ce texte constitué de journaux intimes, de lettres échangées entre personnages dont les prénoms sont source d'inspiration. Maximin place au coeur de son second roman, *Soufrières* (1987), la violence d'une éruption volcanique annoncée pour l'été 1976. Le thème était déjà présent dans *L'Isolé soleil* et fait corps avec l'écriture éruptive du romancier-poète. C'est autant l'explosion elle-même que la coulée de lave que mime ce texte écrit comme une improvisation de jazz. La fiction est écartelée entre "Eshu, le dieu du sel et de l'esquive" et "Ogoun, le dieu du souffre et du combat". Deux pôles entre lesquels se cherchent des personnages qu'unit la volonté de résistance à l'ordre colonial. Les prévisions et les observations des vulcanologues, l'évacuation des villages menacés, la couverture médiatique de l'événement, tout ce quadrillage social de l'éruption ne parvient pas à occulter la charge subversive d'un événement que l'écriture romanesque cherche à appréhender dans toutes ses dimensions. Sept heures d'une nuit de cyclone structurent *L'île et une nuit* (1995) qui vient prolonger une oeuvre romanesque soucieuse de mettre en mouvement les discours, les idées, les mots, à partir d'un choc initial proprement irréfutable. Éruptions et cyclones sont les conditions de l'écriture romanesque et poétique de Maximin.

Une poétique de l'errance et de l'exil

Le voyage, fût-il immobile, manifeste le nouveau rapport au monde des romanciers de la caraïbe. Il ne s'agit ni d'une quête, ni d'une conquête mais d'une errance qui se contente de mettre en relation, de faire contact. Aux romans de fondation voués à l'échec et à la folie vont se substituer des romans d'associations.

A partir de *Moi, Tituba sorcière* (1986), les Antilles de Maryse Condé vont se tourner résolument vers les Amériques. Les personnages tissent leur destinée d'une île à l'autre et mettent le pied sur le continent américain pour s'y sentir à nouveau en exil. A la quête

africaine des premiers romans se substitue l'errance américaine. Maryse Condé va construire ses romans sur un enchevêtrement de parcours individuels qui se rencontrent, s'associent et se séparent. L'alliance de deux destinées est un opérateur narratif clé. Alliance d'affaires ou alliance matrimoniale, elle est toujours l'effet d'un contrat. L'entente sexuelle est la condition de l'alliance homme/femme. Le sexe est toujours un carrefour, une rencontre entre deux trajectoires, et ouvre la possibilité d'une route commune. La rupture sera liée à l'épuisement de la libido. La rencontre sexuelle, telle que la raconte Maryse Condé, n'est pas interpénétration de deux mondes mais mise en connection de deux trajectoires. On est loin du roman intimiste occidental. Les personnages de Condé sont entièrement tournés vers l'extérieur, leurs préoccupations sont de survie, d'insertion, d'adaptation. Le problème individuel est d'inscrire sa trajectoire dans le monde.

Indissociable de l'alliance sexuelle est la filiation qui en est un effet. Les trajectoires individuelles peuvent être prolongées par la descendance en une prolifération de trajectoires. *La vie scélérate* (1987) donne vie à ce réseau inextricable de trajectoires qui prolifèrent à partir d'une souche commune: l'aïeul Albert Louis. La famille n'est pas traitée comme pôle de référence ou principe d'enracinement dans les romans de Condé. Elle est au contraire mise en dérive par ce jeu des alliances et des filiations qui la fonde. Les grandes fresques familiales de Maryse Condé racontent une errance.

Les derniers romans placent au coeur de leur univers fictionnel des figures de catalyseurs d'errance: le cadavre d'un étranger au passé mystérieux (*Traversée de la mangrove*, 1989), un roi africain en exil qui engendre une lignée bâtarde lors d'un passage en Guadeloupe (*Les derniers rois mages*, 1992), un gourou illuminé qui se proclame Fils du Soleil (*La colonie du nouveau monde*, 1993). Chacune de ces trois figures n'existe d'abord que par ce que les autres projettent sur elle. Leur consistance de personnage se double d'une image tissée par les attentes, les désirs, les quêtes d'une multiplicité d'individus. Autour de ces figures instables se constitue un réseau (habitants du voisinage, descendance familiale, membres d'une secte) voué à l'errance.

Avec *La grande drive des esprits* (1993), Gisèle Pineau reprend la tradition de la saga familiale en y associant les esprits, les malédictions, les rêves prémonitoires, les intuitions, les coïncidences. Le destin des personnages est pris dans un réseau inextricable de forces en dérive. Aucun point de stabilité dans ce récit où le jeu précis des datations fonctionne comme un trompe l'oeil pour mieux voiler le caractère incontrôlable de toute vie. Le roman date les cyclones, les guerres, les virements et revirements d'un destin devenu fou et poussé par des forces aveugles: « Maintenant, je connais le fond des choses. regarde, là ces fourmis folles! Regarde bien et tu verras des hommes, des femmes, des riches, des miséreux, des nègres, des mulâtres, des blancs... qu'est-ce que ça peut faire comme différence, la couleur et l'argent?... A présent, prends-en une, au hasard. Oui, tu as ce pouvoir! Fais comme la mort. Amuse-toi. Ecrase-la entre ton pouce et ton index. Ah! tu comprends, tu comprends... »(p186)

Plus que l'errance c'est l'exil qui est au coeur de la production romanesque de Jean Métellus dont les romans paraissent à un rythme soutenu depuis 1980. *La famille Vortex* (1982), *L'année Dessalines* (1986) et *Louis Vortex* (1992), trois des huit romans jusqu'ici parus mettent en scène la famille Vortex, au centre du tourbillon politique haïtien, dont les membres sont un à un contraints à l'exil. Les romans haïtiens de Métellus s'inscrivent dans la tradition du roman politique, les Vortex évoluent de près où de loin dans la sphère du pouvoir, ils appartiennent à l'élite sociale et sont dans l'impossibilité de n'être pas impliqués. Plus que jamais le mot de Lhérisson (« *La politique!(...) Tout est ça et ça est tout* ») s'applique ici. La société haïtienne y est présentée par une multiplicité de personnages qui se situent par la parole ou par les actes par rapport aux événements. Les conversations au discours direct

occupent une grande place dans l'espace textuel. Elles sont l'occasion pour les personnages de prendre position. Toute prise de parole est une tentative pour maîtriser les événements. Chaque roman recense tous ces points de vue en un lacis de lignes convergentes ou divergentes qui enserrant la réalité haïtienne.

Qu'il s'agisse de la chronique d'une ville (*Jacmel au crépuscule*, 1981) ou d'un roman historique sur les révoltes paysannes lors de l'occupation américaine (*Les Cacos*, 1989), la technique d'écriture est similaire. Les romans fourmillent de personnages qui font des choix et assument des positions. La révolte des cacos ne prend forme que par le canal de chefs qui sont autant de personnages héroïques qui tracent des lignes de dignité dans une société soumise au joug et gangrenée par les compromissions. Métellus est neurologue, l'organisation de ses univers romanesques s'en ressent. Chaque roman a la structure d'un cortex cérébral. Les personnages tracent des circuits de neurones ponctués par des choix qui sont autant de synapses. Par les choix qu'ils effectuent, les personnages de Métellus s'affirment tout en ouvrant des voies au sein d'une société souvent bloquée.

Les « romans européens » de Métellus évitent toute allusion à Haïti. Ils sont pourtant sans doute ceux qui posent le plus profondément la question de l'exil. Métellus se penche sur l'homme et sa condition d'exilé du réel. Les affres de la création artistique (*Une eau forte*, 1983), les troubles du langage (*La parole prisonnière*, 1986), l'âge de la retraite professionnelle (*Charles Honoré Bonnefoy*, 1990) sont autant de sujets qui permettent au romancier des variations romanesques sur l'exil. Les personnages de Métellus, malgré leur courage et leur volonté, resteront toujours en décalage par rapport à la réalité. La vie qui trace ses lignes d'harmonie dans la nature reste à l'écart. Celui qui veut la rejoindre s'éloigne des hommes, sacrifie les liens sociaux. Les héros de Métellus sont exilés parmi les leurs. Le langage est l'instrument indispensable qui les rattache aux autres hommes mais qui garantit aussi leur exil. Les pathologies du langage qui touchent de nombreux personnages manifestent leur exil dans un langage qui les domine. L'exil ne pourra être surmonté que par une extrême maîtrise du verbe. L'homme aspire à retrouver la force démiurgique du verbe. L'appropriation de son destin et la maîtrise du langage vont de pair. Voilà pourquoi les héros de Métellus sont si bavards. Leurs discours sont une prise de possession. Peu importe que ceux-ci s'entremêlent de façon désordonnée du moment qu'ils sont sous-tendus par une énergie et une volonté. Alors la parole humaine reproduira « la diversité des formes que revêtait la cime emmêlée des grands arbres » où le professeur Bonnefoy voyait « l'appel entêté du destin » (*Charles-Honoré Bonnefoy*, p.104)

Métellus est un écrivain de l'énergie. Son personnage de référence est Dessalines, le fondateur de la République d'Haïti, celui qui a su forcer le destin. Avec lui, l'Histoire a trouvé son maître. Le drame actuel d'Haïti est de ne pas rencontrer d'homme capable de maîtriser le bégaiement de l'Histoire. Les politiciens veules et corrompus sont dominés par une machine qui leur échappe et qui s'enraye. Les ressources énergétiques sont là, dans le réel, l'homme doit les capter. Métellus croit en ses personnages. Il leur donne l'énergie et la volonté. Il en fait des héros porteurs d'un projet de maîtrise. En ce sens, l'écriture de Métellus est profondément politique.

Puissance de la fable

Un roman militant haïtien comme *Gouverneur de la rosée* faisait déjà usage de la fable dans un but didactique et mobilisateur. La fable réaliste manifestait chez Roumain le désir d'une littérature volontariste, tournée vers l'action, friande de symboles efficaces.

En publiant *Le mât de cocagne* (1979), son premier roman, le poète haïtien René Depestre s'inscrit à la fois dans la grande tradition de la satire politique haïtienne, de la fable militante et du courant réaliste merveilleux. Cette fable romanesque, qui raconte le combat symbolique que mène un ancien sénateur d'opposition au concours du mât de cocagne, n'existe que dans la mesure où l'exploit du protagoniste est relayé par le peuple. La performance publique d'Henri Postel est dangereuse pour le pouvoir car le peuple s'en empare et brode dessus. Depestre tisse autour de cette fable un texte qui rend son évidence au vaudou et à l'imaginaire populaire. La religion haïtienne s'insère sans précaution dans le récit, comme allant de soi, et y trouve son sens. C'est avec cette même innocence de plume que Depestre écrit *Hadriana dans tous mes rêves* (1988), récit tout entier construit sur la croyance aux zombies. L'auteur ne laisse aucune prise à la fausse question de la réalité de ce phénomène: "ceux qui croient au zombie sont des cons, ceux qui n'y croient pas sont encore plus cons!"(p.131). L'héroïne du roman existe comme zombie et se retrouve au centre de tout un univers fictionnel qui tourne autour de son image, de son spectre ou de son souvenir. L'érotisme de René Depestre relève de cette même innocence qui lui permet de parler de front des croyances populaires. Le sexe y est cru mais jubilatoire. Il arrive à son heure au fil du récit comme une évidence incontournable. Avec Depestre la fable montre son enracinement dans une parole populaire et rend manifeste ce qui restait implicite dans l'oeuvre de Jacques Roumain.

Avec *Ti Jean L'horizon* (1979) de Simone Schwarz-Bart le réalisme s'ouvre au merveilleux sous les pas de Ti Jean L'horizon, personnage hérité de la tradition orale. L'appel de Jacques Stephen Alexis concernant le réalisme merveilleux a été entendu dans les Antilles françaises. Le héros nous sert encore une fois de fil conducteur dans la traversée d'un univers chaotique qui prend ici une dimension cosmique. Les mondes s'emboîtent les uns dans les autres, s'entredévorent, s'interpénètrent. Ti Jean entreprend un voyage initiatique dans ces espaces-temps indomptés où le lecteur reconnaîtra entre autres une Afrique et une Europe transfigurées. Ti Jean, l'homme-oiseau, est une figure vectorielle qui met en mouvement les espaces, ramène des mondes perdus, brouille les références pour les entraîner dans un projet. Plus encore que sur un passé historique, les peuples antillais peuvent s'appuyer sur un espace-temps mythique, véhiculé par la tradition orale, et qui a en lui les ressources pour donner sens à un présent désorienté.

Les romans du Martiniquais Xavier Orville sont l'oeuvre d'un conteur. L'énonciation cherche à retrouver la légèreté et l'évidence du conte par la fluidité du récit, le refus de l'effet de perspective réaliste, la superficialité assumée des personnages. Le protagoniste de *L'Homme aux sept noms et des poussières* (1981), lancé à la poursuite de l'évanescence Lune Ouverte, glisse sans heurts d'un monde à l'autre, ne cesse de changer de corps et de nom. Les processus de métamorphose sont au coeur des romans de Xavier Orville, ses personnages font fuir un décor qui les absorbe, les romans ne ménagent aucun pôle de stabilité. La mort elle-même, frontière ultime, est tenue en échec dans *Le Marchand de larmes* (1985) ou dans *La voie des cerfs-volants* (1994) qui font parler des morts depuis le cimetière ou depuis leur cercueil. Les intrigues ne sont pas construites mais filées et portent avec elles des bribes de mondes fugaces mais consistants.

A la différence de Simone Schwarz-Bart, Xavier Orville ne fait pas référence à la tradition orale, la fable est solidaire de l'acte d'écriture, elle s'autonomise de la voix du conteur pour se répandre dans l'écriture et la féconder de l'intérieur. Les romans d'Orville ne se déploient pas en univers romanesques ambitieux mais proposent d'instables lignes imaginaires tracées dans tous les entre-deux: « La ligne droite à l'infini, sans poteau d'arrivée, la voie royale des cerfs-volants, d'un seul élan, naseaux, crinière, sabots et queue, puis la grande secousse du silence, silence de nuit blanche et chaude, se refermant sur la pointe de sagaie enfoncée dans la chair, vertige d'écume immobile où tous les noeuds s'étaient défaits »(*La voie des cerfs-volants*,

p.146). La puissance de la fable est d'ouvrir le roman à la chimère comme point de départ de la lecture du réel. La fabulation n'est en aucun cas les signe d'une déconnection du réel mais bien plutôt d'un profond ancrage. C'est du coeur du réel que le romancier fabule. Si l'illusion réaliste passait par une distanciation, la fabulation chimérique suppose la proximité.

Rumeurs publiques et écriture romanesque

La fabulation est le plus souvent un phénomène collectif engendré par la confrontation de points de vue divergents sur un événement. Les interprétations multiples vont s'agglomérer pour former une surface narrative dense et complexe.

Dans son adaptation en français de son roman créole *dézafi* (*Les affres d'un défi*, 1979), Frankétienne donne cette définition du mot titre: « grand rassemblement; mouvement populaire; brassage de foules »(p.232). L'écriture spiraliste de Frankétienne¹⁰³ avec ses turbulences lexicales, ses enroulements syntaxiques qui trouve son aboutissement dans *L'Oiseau schizophone* (1993) trouve son inspiration dans les mouvements désordonnés d'une foule dont le carrousel est le principal acte de résistance à la dictature duvaliériste. L'écriture de Frankétienne est un acte politique et le spiralisme est la réponse qu'il donne au cloisonnement engendré par la terreur.

Dans *Cathédrale du mois d'aout* (1982) Pierre Clitandre colle au plus près les mécanismes collectifs de transfiguration du réel en plongeant son écriture dans les turbulences des bidonvilles de Port-au-Prince. Il en résulte une narration éclatée, aux points de vue démultipliés, imprégnée d'expressions créoles et traversée d'interprétations religieuses ou mythiques du réel qui tantôt s'annulent et tantôt fusionnent pour relancer le récit en une dynamique ininterrompue. Le roman de Pierre Clitandre est un formidable laboratoire où s'expérimentent les mystères de la fabulation collective. Il est l'oeuvre d'une plume profondément engagée dans l'épaisseur de la réalité sociale.

Cette conjonction de la circularité d'une parole collective et de la vitalité d'une fabulation indéfinie se trouve dans *Les possédés de la pleine lune* (1987) de l'haïtien Jean-Claude Figolé. Le roman est un « long fil interminable » d'histoires qui circulent au village des Abricots, s'emparent des villageois et les projettent dans un espace en perpétuelle torsion qui répercute chaque acte, un coup de harpon par exemple, sur différents plans narratifs. En ne cessant de se replier sur lui-même, le monde fictionnel de Figolé fait éclater l'unicité des personnages qui se retrouvent pris dans d'incontrôlables métamorphoses. C'est le temps qui entre en torsion dans le deuxième roman de Figolé, *Aube tranquille* (1990), au fil du déroulement d'une cassette qui raconte à soeur Thérèse, en vol pour Haïti, l'histoire de sa famille esclavagiste. La cruauté est le point de torsion temporel qui répercute à tous les étages du temps une violence débridée. Ce n'est pas un trait de caractère mais un principe actif transhistorique, lié à la malédiction d'une famille, et qui trouve dans le système esclavagiste son exutoire. A la cruauté des Blancs répondra celle des esclaves rebelles en cette fin de XVIII^e siècle où Saint-Domingue devient le point de fusion d'une Histoire en transe. Le romancier haïtien Lyonel Trouillot dans *Les Fous de Saint-Antoine* (1989) et *Le Livre de Marie* (1993) cherche à connecter son écriture sur le rythme de la vie qui innerve les quartiers populaires. Le travail stylistique ne tempère pas la brutalité de l'évocation de la misère mais vient capter le souffle vital qui l'accompagne. Citons encore dans cette mouvance les romans de Gary Victor, *Clair de Mambo* (1990) et *Sonson Pipirit, un octobre d'Elyanize* (1992) qui

¹⁰³ Le spiralisme est un mouvement littéraire haïtien fondé par Frankétienne et René Philoctète.

intègrent les récits merveilleux dans le cadre de ces « audiences » populaires chères aux romanciers haïtiens comme espace de circulation d'une parole libre.

L'oeuvre du romancier haïtien Emile Ollivier est une exploration inquiète de la puissance de la rumeur. *Mère-Solitude* (1983) raconte la dérive d'une grande famille haïtienne liée au pouvoir. L'histoire du siècle amène la division, la déchéance. La famille Morelli se désagrège, sombre dans le meurtre et la folie. Narcès Morelli, l'enfant sans repères, veut comprendre la mort de sa mère et ne trouve que violence et confusion sous le lacs de témoignages, de rumeurs, de silences qui environnent l'histoire de sa famille. Narcès ne s'y retrouvera pas au terme de son enquête. Certes il saura ce qui s'est passé, mais ce savoir s'avère inutile: "Sous la surface éclatée de tant d'histoires, il ne subsiste plus qu'un pays léproisé, se désagrégeant en poussière, en rien." (p.229) Les murs décrépés de la maison Morelli ne peuvent plus servir de sanctuaire, le roman a éventé les mystères. Derrière la façade imposante, Narcès découvre un passé ouvert aux quatre vents de la rumeur publique. Absalon, le fidèle serviteur, peut parler, sa parole ne fera que renvoyer Narcès à sa solitude.

Les quatre adolescents désœuvrés qui assistent aux disputes entre les deux voisins de *La discorde aux cent voix* (1986) et les répercutent dans la ville illustrent le processus de ramification de la parole à partir d'un fait unique. Si Emile Ollivier est un romancier de l'exil, c'est d'abord d'un exil de la réalité des faits qu'il s'agit. *Les urnes scellées* (1995) est peut-être le roman où Ollivier met en lumière de la façon la plus explicite le lien entre la réalité, la rumeur et la fable. La nudité de la terre haïtienne, livrée à la violence et au meurtre, aura rarement été montrée de façon aussi crue et pourtant cette terre désolée est toujours redoublée d'un grouillement de vie, d'une frénésie carnavalesque, d'une prolifération verbale. La rumeur est ce flux de vie que l'écriture d'Ollivier tente de capter à partir de ces cadavres qui jonchent le sol haïtien. Elle est ce qui résiste quand chacun reste enfermé chez soi comme dans une prison sous l'effet de la terreur. Les mots, les premiers, passent les barreaux et s'agrégent en un flot désordonné susceptible de rendre la vie à cette terre.

Vers un roman créole

En 1989, paraît dans une édition bilingue (anglais/français) *Eloge de la créolité*, un manifeste signé par trois jeunes écrivains: Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Jean Bernabé. Ils s'inscrivent dans la mouvance de l'auteur de *Malemort*. La créolité est une notion qui a mûri à l'ombre de Glissant. Elle désigne tout ce qui est issu d'un processus de créolisation: une langue, un paysage, un mode de vie, une civilisation qui se sont constitués sous le sceau du Divers, du multiple... En marge de Césaire qui avait valorisé la négritude comme principe de recentrement sur une authenticité, la nouvelle génération renonce à la recherche d'un centre et valorise le mélange, l'entre-deux, le composite. S'il existe une identité créole, il s'agit d'une identité éclatée, multiple, acentrée. Parce qu'il est par nature composite, le roman sera le genre le mieux adapté à l'expression de la culture créole, à condition d'opérer un travail sur le langage et d'inventer une écriture créole, elle-même issue d'un processus de créolisation.

La véritable langue de référence de chacun de nos auteurs est le créole. Bernabé écrit en créole, les premiers romans de Confiant furent écrits en créole (l'un d'entre eux a été traduit par l'auteur sous le titre: *Mam'zelle Libellule* (1994)) et le passage au français est vécu comme une ruse. La langue française est conçue le cheval de Troie du créole. L'inventivité verbale qui caractérise les romanciers de la créolité est à mettre au compte du créole qui a su conserver le vieux fonds des mots régionaux en cours sur le sol français pendant le XVI^e siècle et que la rationalisation classique a écartés pour les mettre en contact avec des mots

venus de tous les horizons linguistiques. Le créole est une langue plurielle. Par le biais du créole, la langue française retrouve son dynamisme propre.

Les romanciers de la créolité introduisent dans le roman antillais un usage de la langue française que Jacques Roumain avait inauguré dans le roman haïtien. Le travail de contamination du français par le créole n'a cessé d'être mené par les auteurs haïtiens qui n'ont pas vécu l'extraordinaire dénégation culturelle qui rendit la langue créole invisible jusqu'aux années 60 sur les territoires français. Malgré quelques coups de maître comme *Dézafi* (1975) du haïtien Frankétienne force est de constater que les tentatives d'écriture romanesque en créole ont du mal à aboutir (Confiant écrit désormais directement en français) comme si le créole n'avait partie liée qu'avec l'oral. Les romanciers de la créolité prendront acte de ce semi-échec et plutôt que de forcer le créole vers l'écrit, attireront l'écriture en langue française vers l'oral.

Patrick Chamoiseau, dans ses trois romans: *Chronique des sept misères* (1986), *Solibo Magnifique* (1988), *Texaco* (1992), situe son écriture à la frontière de l'oral et de l'écrit. Le romancier se veut simple "marqueur de paroles". Il ouvre un espace d'écriture instable, toujours menacé par la rigidité de l'écrit, susceptible de capter le vivant. Chamoiseau donne une consistance romanesque à des atmosphères mouvantes et composites qui sont au coeur de la vie créole: un marché de Fort-de-France, la performance d'un Maître de la Parole, cent cinquante ans de la vie d'un quartier. Dans chaque cas le romancier s'implique, l'enregistrement fait partie du récit. L'"oiseau de Cham", le marqueur de parole, fait partie d'un univers qui se raconte par lui. Les romans de Chamoiseau sont créoles autant par leur langue (la contamination du français par le créole remonte à Jacques Roumain) que par leur projet d'écriture. Il s'agit de placer l'écriture dans l'entre-deux: entre le créole et le français mais aussi entre le véridique et le fabuleux, entre les corps et les paroles, entre le peuple et les élites, entre l'auteur et le personnage...

Plus que le travail sur la langue, ce qui rend peut-être difficile la lecture des romans de Chamoiseau est cette tentative de faire l'économie du narrateur, cette instance intermédiaire entre l'auteur et le personnage qui assure la délimitation entre la fiction et le réel. Un marqueur de paroles n'est ni un auteur, ni un narrateur mais un médium qui veut "serrer les mots pour qu'ils collent à la langue". *Exit* le narrateur qui met en récit des actions, le marqueur de paroles tente de ramener les mots à la chair du réel. Le récit cède le pas au tableau vivant. Le roman capture le réel brut, sans le configurer.

C'est ce même refus de configurer le réel qui caractérise la démarche de Raphaël Confiant. La société créole dont Confiant veut rendre compte est exubérance, débordement, dérèglement. Le roman créole ne sera ni construit ni structuré. Il sera conçu comme un amalgame d'anecdotes hétéroclites, impliquant une multiplicité de personnages hauts en couleur. Les personnages sont le point d'ancrage de la création romanesque de Confiant. Toutes ces anecdotes qui s'enchevêtrent pour raconter un monde s'appuient sur des personnages fortement caractérisés. Pourtant rien n'est plus loin de l'écriture de Confiant que le portrait réaliste de type balzacien. Les personnages de Confiant n'existent que dans la mesure où la parole publique leur a donné une visibilité. C'est la rumeur publique qui fait à la fois exister les personnages et les anecdotes qui les concernent. Le liant qui permet à ce foisonnement de récits de prendre corps est l'intense mise en circulation de la parole par la rumeur populaire. D'où le penchant de Confiant pour la caricature, l'effet de grotesque. Le réel antillais est gonflé par la parole créole qui est toujours une parole publique, plurielle, circulante.

La logique de prolifération verbale qui est au fondement du système d'écriture de Confiant le contraint d'assigner un cadre unificateur pour chacune de ses fictions. *Le nègre et l'Amiral*

(1988) évoque le régime vichyste en Martinique sous l'autorité de l'Amiral Robert, *Eau de Café* (1991) reconstitue la chronique du village de Grand-Anse, *Commandeur du sucre* (1994) suit le rythme du travail de la canne sur les plantations, *L'allée des Soupirs* (1994) raconte les émeutes de décembre 1959 à Fort-de-France. De façon significative, chaque roman est divisé non pas en parties mais en cercles qui sont autant de cercles de prolifération de la parole. Dans tous les cas, *Confiant* situe son récit entre les années 30 et les années 60, comme si ces quarante années, au cœur du vingtième siècle, portaient les derniers feux de la civilisation créole. La démarche de *Confiant* est certainement teintée de nostalgie. Il s'agit de faire revivre un passé révolu dans toute sa complexité. La mémoire de *Confiant* n'est pas filtrante. Tous les discours sont convoqués. Les békés, les mulâtres, les Noirs, les femmes, les coulis et même les métropolitains peuvent faire parler le passé et se fondre dans une grande mémoire créole. *Confiant* a la nostalgie des révolutionnaires, sa mémoire plurielle est tournée vers un devenir créole de ce monde.

Dans ce foisonnement d'anecdotes, souvent rapportées par bribes, le sexe occupe une place centrale. Il est la plaque tournante de la distribution des histoires. Les rencontres sexuelles sont toujours aussi intenses que rapides. L'assouvissement du désir passe par une consommation immédiate de la chair de l'autre. Les romans de *Confiant* annulent l'espace entre le désir et le plaisir qui est un des piliers du roman européen. Le sexe n'est pas une obsession il est un point de départ, aussi vite oublié que consommé. Par le plaisir sexuel les personnages crèvent les poches intérieures de désir. Ils peuvent ainsi s'inscrire dans la consistance du réel. La sexualité n'est pas un enjeu mais une condition. Directement liée à cette économie du sexe dans les romans de *Confiant* est celle de la religion. Les figures religieuses de saintes sont de redoutables catalyseurs d'énergie et la frontière entre la sainte et la prostituée est très étroite comme l'atteste Philomène qui dans *La Vierge du Grand Retour* (1996) abandonne son activité principale pour faire commerce d'images pieuses et d'objets religieux. La frénésie hystérique qui s'empare de la société martiniquaise au passage de la statue de la Vierge au point d'inquiéter les autorités est la manifestation d'une croyance qui tend à la consommation immédiate. Le miracle joue alors le rôle d'orgasme de la croyance.

Le poète Ernest Pépin semble avoir trouvé dans cette utilisation créole de la langue française un biais pour aborder le roman. La dédicace de *Tambour-Babel* (1996) place la musique au fondement de « l'identité-mosaïque » créole. Plus encore qu'oral, le roman de la créolité sera musical. Car le projet ambitieux des romanciers de la créolité passe d'abord par un travail sur le style qui tend à retrouver le bruissement de la langue créole. Le danger que nos auteurs jusqu'ici parviennent à éviter avec talent est celui du procédé stylistique. Tant que les romanciers de la créolité verront dans le style un processus et non un procédé, ils prolongeront une quête musicale qui remonte loin dans le roman caraïbe et dont l'enjeu est de capter les harmoniques d'un monde pluriel.

Océan indien

Littératures francophones de l'océan Indien (romans et nouvelles)

L'imagerie populaire prête volontiers aux territoires insulaires une propension naturelle à la poésie. Les insulaires eux-mêmes ont pu accréditer l'idée que ce registre littéraire constituait leur modalité créative d'élection ; c'est ce que laisse entendre, par exemple, le Réunionnais Raphaël Barquiseau dans sa thèse (publiée en 1949) sur *Les Poètes créoles du XVIIIème siècle*. Dans l'océan Indien, il s'en faut pourtant de beaucoup que l'écriture poétique soit la plus importante, et symboliquement, et quantitativement. C'est bien en tout cas sur le mode narratif que se fondent les oeuvres indianocéaniques marquantes, celles qui jalonnent l'édification de représentations originales.

Ce sont d'abord les récits de voyage européens, élaborés dès le retour des expéditions aventureuses en ces lointaines terres australes (effectuées à partir du XVIème siècle, et plus largement encore au cours du XVIIème) qui façonnent tout un imaginaire des îles. : imaginaire occidental conditionnant pour longtemps les perceptions des autochtones mêmes. L'un des plus représentatifs de ces récits¹ est sans doute celui qu'Etienne de Flacourt, directeur de la Compagnie française de l'Orient et responsable du comptoir de Fort-Dauphin de 1642 à 1657, publia sous le titre *Histoire de la Grande Isle de Madagascar* (Paris, François Clouzier, 1661). Il y consigne des informations (botaniques, ethnologiques, et même linguistiques pourrait-on dire) qui cautionnent la véracité de l'expérience, tout en les mêlant à des extrapolations fabuleuses qui transforment progressivement le journal en livre des merveilles. Evoquant par exemple, au-delà de la grande île, les terres "circonvoisines" telle "l'Isle Mascareigne, autrement de Bourbon" (c'est-à-dire l'actuelle Réunion), il délivre cette formule magique : "Ce seroit avec juste raison que l'on pourroit appeler cette Isle Paradis terrestre". Toute une mythologie tenace et fascinante va pouvoir se greffer dès lors sur ces textes pionniers : celle des îles heureuses, préservées en un état proche d'une pureté et d'une simplicité originelles.

Cette nostalgie de paradis se retrouve, au XVIIIème siècle, à la source des oeuvres majeures de Bernardin de Saint-Pierre. Alors même qu'il avait vécu un séjour pénible à l'île de France (l'actuelle île Maurice) et tenté de témoigner en ce sens, c'est en acceptant de répondre à l'attente de dépaysement merveilleux de ses compatriotes qu'il rencontre immédiatement le succès avec *Voyage à l'île de France* (1773), et surtout *Paul et Virginie* (publié isolément en 1788, en tant que supplément des *Etudes sur la nature*, parues dès 1784). L'univers idyllique de cette pastorale exotique peut sembler aujourd'hui désuet, il a pourtant inexorablement annoncé une florissante exploitation romantique des cadres pittoresques, propices au paroxysme des passions et il a ancré durablement une représentation magnifiée des îles tropicales, y compris et peut-être surtout dans cette île Maurice si idéalisée.

¹ Un ouvrage collectif récent, édité sous la direction de P. Carile, étudie et répertorie un grand nombre de ces récits de voyage dans l'océan Indien jusqu'au XVIIIème siècle : *Sur la route des Indes orientales ; aspects de la francophonie dans l'océan Indien*, coédition italiano-française, Fasano, Schena, et Paris, Nizet, 1995.

A leur tour, les écrits coloniaux, tout réalistes et documentaires qu'ils prétendent être, prolongeront cette sublimation de territoires dont l'Empire pouvait alors s'enorgueillir. Le discours des titres de quelques ouvrages des Réunionnais Marius et Ary Leblond (Chefs de file de l'École coloniale) en constitue un éloquent témoignage : *La Réunion, île enchantée* (1931) ; *Belles et fières Antilles* (1937)...

Loin d'être tarie, cette charge mythique resurgit dans des oeuvres occidentales contemporaines qui l'exploitent selon les diverses variantes possibles, celle de l'île prodigue (ainsi dans *Vanilia* de Florence Lautredou, Robert Laffont, 1992, qui réfère à La Réunion), celle du théâtre exaltant d'aventures exotiques (comme Madagascar, à travers *L'Île rouge* de Michel Marty, Phébus, 1994), celle d'une terre naturellement offerte à l'épanouissement d'amours innocentes (telle l'île Maurice, dans *Le serment de Chamarel* de Bernard Oudin, La Réunion, Azalées édition, 1993, réécriture explicite de *Paul et Virginie*). Elle s'épanouit à l'envi dans les romans récents de J-M. G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, 1985 ; *Voyage à Rodrigues*, 1986 ; *La Quarantaine*, 1995, dans lesquels se conjuguent quête personnelle et rêve archétypal de l'origine. Si la famille de l'écrivain est bien issue de Maurice, l'île et ses dépendances (Rodrigue, par exemple) n'en sont pas moins revisitées à travers une appréhension fantasmatique propre à la vieille Europe. Reste alors à comprendre pourquoi l'écrivain est si facilement adopté comme écrivain local, et donc pourquoi les Mauriciens acceptent encore si volontiers de se voir et de voir leur environnement effectif à travers le regard de l'Autre.

Des mythologies autochtones font cependant contre-point à celles des Européens. La plus révélatrice est celle de la Lémurie qui surgit initialement dans l'oeuvre inclassable du réunionnais Jules Hermann². Une parution posthume de 1927, *Les révélations du grand océan*, a réuni ses multiples articles, publiés de 1896 à 1898 dans la *Revue des colonies*. L'ouvrage constitue ainsi une somme d'études, sur certains points très scientifiques (et faisant la preuve de l'érudition pluridisciplinaire de l'auteur), mais concourant inlassablement à démontrer l'existence, avant la dislocation des terres au Tertiaire, du continent du Gondwana comprenant la Lémurie (réunion, en ces temps préhistoriques, des îles aujourd'hui disjointes de l'océan Indien). De centre du continent, la Lémurie devient petit à petit pour Hermann le centre du monde puisqu'il conclut à la présence sur ce territoire d'êtres humains qui auraient laissé des traces dans les reliefs montagneux. Jules Hermann ne se contente pas de décrypter leurs messages, il reconstitue la langue de ces ancêtres fabuleux et prouve qu'elle est à la source de toutes les grandes langues indo-européennes. Loin d'être rejetées comme folles élucubrations, ces quêtes fantasmatiques d'origine prestigieuse trouvèrent écho chez des compatriotes proches, mais aussi chez des Mauriciens et des Malgaches. Le motif mythologique lémurien resurgit encore à l'occasion dans des oeuvres récentes, preuve manifeste du désir (crucialement symbolique pour les insulaires) de repousser des bornes géographiques et historiques trop étroites.

La circulation des textes littéraires au sein de la région indianocéanique reste cependant un phénomène limité ; quelques revues sporadiques, et souvent éphémères, essaient de temps à autre de relancer les relations culturelles entre les différentes îles, mais en fait, chacune connaît, dans le domaine des lettres, une évolution particulière et autonome. La situation sociolinguistique du français, langue d'expression qui nous intéresse ici, diffère aussi considérablement d'un territoire à un autre, et justifie également une présentation dissociée et exclusive des trois grands ensembles francophones de la région : Maurice, La Réunion, Madagascar. Notons cependant qu'une création littéraire en français, concomitante d'une

² Jules Hermann (1846-1924) est originaire de Saint-Pierre de La Réunion dont il a été maire. Il a également été Président du Conseil Général, et aussi premier Président de l'Académie de La Réunion.

création en créole, s'amorce aux Seychelles, par exemple avec Antoine Abel qui a publié *Coco sec* et *Une tortue se rappelle* (Paris, P. J. Oswald, 1977), ainsi qu'aux Comores, et là en parallèle à des oeuvres en comorien, en arabe ou en swahili, avec Mohammed A. Tohiri dont deux romans sont parus à Paris, aux éditions L'Harmattan : *La république des imberbes* (1985) et *Le kafir du Karthala* (1992) ; ou avec Hamza Soilhabout : *Un coin de voile sur les Comores* (même éditeur, 1994).

L'île Maurice

Un siècle de domination française (c'est en 1715 que s'effectue la prise de possession effective de "l'Île de France") explique l'implantation du français à Maurice. De ce point de vue, l'histoire linguistique de ce territoire ne diffère pas vraiment d'autres situations coloniales ; cependant, la valorisation toute particulière de cette langue tient à ce qu'à partir de 1810 (date de cession de l'île à l'Angleterre), elle a pu cristalliser une résistance à l'impérialisme britannique. C'est en partie ce qui motivait les activités de cercles littéraires dans lesquels, au XIX^{ème} siècle, se retrouvait une élite franco-mauricienne. Ces lettrés nostalgiques du rattachement à la France pouvaient aussi se faire publier dans des journaux francophiles, par exemple, et dès 1832, dans *Le Cernéen*. Ce fut plus tardivement que les gens de couleurs (les Créoles, selon l'acception locale) purent faire de même, dans des journaux moins exclusifs, comme dans *La Sentinelle de Maurice*, créé en 1843.

Léoville L'Homme (1857-1927), le premier écrivain "mauricien" fit ainsi ses armes, en publiant dans cette presse ses récits et poèmes. Il prouva sa fine observation des particularismes locaux en tenant régulièrement chronique de 1888 à 1919. C'est à ce titre qu'il jouit aujourd'hui d'une reconnaissance nationale, mais cette approche intime des moeurs de son époque ne débouche chez lui sur aucune remise en question de la société coloniale, même dans sa série de nouvelles mettant en scène avec sympathie un personnage d'esclave nommé Mocélé.

D'autres autochtones concurent, au début du XX^{ème} siècle, des oeuvres représentatives d'une production régionale, visant essentiellement à restituer un univers familier pour un public local, parmi lesquels Clément Charoux (1887-1959) et Arthur Martial (1899-1951), tous deux journalistes et chroniqueurs, mais aussi à l'occasion, auteurs de fictions. Le second écrivit des pièces de théâtre, des romans, et surtout des nouvelles pittoresques, publiées exceptionnellement à Paris, en 1928, sous le titre emblématique : *Au pays de Paul et Virginie*. Le premier, par exemple avec *Ameenah*, "roman mauricien", publié localement en 1935, mit en scène, dans le cadre typique d'un établissement sucrier, toute la complexité des rapports entre les différentes communautés, l'intrigue tournant autour du personnage éponyme, une jeune Indienne inspirant des sentiments ambigus et contradictoires.

De ces écrits très convenus et retenus, se détachent quelque peu ceux de Savinien Mérédac (pseudonyme d'Auguste Esnouf, 1880-1939) qui tenta de souligner les préjugés sociaux (doublés de préjugés raciaux) s'exerçant à l'égard des humbles ; un de ses recueils de nouvelles de 1929 porte ce titre éloquent : *Les pauvres bougres*.

Seuls, deux écrivains se démarquent vraiment par leur créativité en cette première moitié du XX^{ème} siècle.

Robert-Edouard Hart (1891-1954) eut une renommée internationale grâce à son oeuvre poétique mais il est également l'auteur d'une vaste somme romanesque, publiée en 5 tomes de 1928 à 1936, *Le cycle de Pierre Flandre*, brouillant les frontières entre narratif et poétique et mêlant, de façon originale, à la projection autobiographique manifeste, le registre inattendu du merveilleux. Le lyrisme sert ici autant l'épanchement d'une subjectivité que l'exaltation de

l'île, conçue comme lieu mythique de signes à déchiffrer.

C'est chez son cadet Malcolm de Chazal (1902-1981) que ce grandissement mythique de l'espace insulaire est porté à son comble dans une oeuvre foncièrement atypique. Après l'écriture par aphorismes qui avait provoqué surprise et admiration chez les Surréalistes français (concourant à la publication de *Sens Plastique*, par exemple, chez Gallimard en 1948), Chazal opte pour les formes longues : *Pétusmok* (publié à Maurice en 1951) fait partie de cette seconde manière, mais reste d'un genre déroutant, à la fois journal et livre de prophéties, ou bien encore récit d'une déambulation oraculaire dans l'île : réutilisant pour partie des éléments du mythe lémurien, l'écrivain interprète de façon syncrétique des séries de symboles ressortissant à divers fonds culturels et fait de Maurice le creuset des civilisations. La tonalité même du texte est insaisissable, faite d'un mélange inextricable de grandiloquence et d'humour.

A l'inverse de ces deux écrivains "sans tradition"³, les romanciers mauriciens de la deuxième partie du siècle visèrent à se rattacher à une lignée ou à fonder un courant littéraires.

Maurice Cabon (1912-1972) commença par des écrits de facture régionale, consacrés aux petites gens de couleur dont il était lui-même issu (par exemple dans *Les Contes de Brunepaille*, publiés de 1952 à 1955 dans *Le Mauricien*). Il refusa ensuite de se cantonner dans la représentation d'une fraction de la population pour en chanter au contraire l'unité et la cohésion. Il écrivit des biographies ; entre autres, en 1963, celle de Sir Ramgoolam, père fondateur de la nation mauricienne⁴. Il se lança surtout dans l'écriture d'un "roman paysan" mauricien, à l'instar de ceux d'Henri Pourrat en France (*Gaspard des montagnes*, 1922-1931), de Jacques Roumain en Haïti (*Gouverneurs de la rosée*, 1944), de Joseph Zobel aux Antilles (*Diab'la*, 1945). Ce fut *Namasté*, publié en 1965, et devenu aujourd'hui un classique de l'île, plusieurs fois réédité localement, de même qu'ont été réédités une série de nouvelles, *Brasse au vent*, en 1989, ou des *Contes, nouvelles, chroniques* (éditions de l'océan Indien, 1995). *Namasté* reste le plus accompli de ses récits, avec une prose harmonieuse émaillée de légers créolismes et jouant d'effets d'oralité, avec son appel à la tolérance perçant sous le symbolisme de l'histoire tragique advenant à Ram, "un Calcutta". Le héros sous le charisme duquel se place un petit village, irradie par son énergie et sa spiritualité (foncièrement mauricienne, c'est-à-dire puisant à plusieurs traditions, même si domine dans ce domaine une influence indienne).

L'autre voie vers le mauricianisme fut explorée par René Noyau (1911-1986). Cet écrivain expérimenta bien des mutations et des recherches ; il se rattacha un temps, par exemple, au Surréalisme qu'il introduisit à Maurice, et publia en cette période des recueils de poèmes et de nouvelles, comme *Passerelles*, en 1936). C'est en 1971 que son oeuvre prit un tournant-clé, puisqu'il écrivit le premier ouvrage de fiction - sur fond de conte traditionnel, mais résolument ouvert à une inspiration post-coloniale - en créole mauricien. *Tention caïma* (*Il y a toujours des caïmans*) est en fait une édition bilingue ; la dédicace rend encore hommage aux acteurs de la Négritude, mais affiche aussi clairement une volonté d'expression propre à l'île. Une étape audacieuse venait d'être franchie, mais l'anticonformisme résolu de R. Noyau explique grandement la gêne, et finalement le relatif boycott qu'il suscite dans l'île.

A l'inverse, Marcelle Lagesse (née en 1916) jouit d'une extrême popularité pour ses romans écrits dans une langue et une construction des plus classiques. Qui plus est, ses récits,

³ L'expression, qualifiant M. de Chazal est celle qu'utilise Paulhan, dans sa préface à *Sens Plastique*.

⁴ Dès 1948, S. Ramgoolam fonda un parti travailliste qui sortit vainqueur des élections ; en 1964, après l'élaboration d'une nouvelle constitution, l'indépendance fut réclamée. Cette indépendance devint effective en 1968 et Sir Ramgoolam fut le Premier Ministre de la République mauricienne advenue.

réactualisant peu ou prou la traditionnelle thématique de la belle île créole, ne tendent qu'un miroir flatteur gommant toutes les aspérités de la société mauricienne pour privilégier soit l'analyse psychologique de personnages qui ne sauraient être des types, soit les aspects fastes de l'histoire et de la géographie locales. Un succès régulier accompagne une production tout aussi régulière, même si la romancière reste avant tout l'auteur de *La diligence s'éloigne à l'aube*, paru initialement chez René Julliard en 1955, plusieurs fois réédité dans l'île par la suite.

Le genre historique, souvent exploité par M. Lagesse, ou plus largement le récit-témoignage, sous-tendant la volonté de valoriser le patrimoine local, sont aussi les ressorts de l'inspiration de René Antelme (dont le roman récent, *Les enfants de Souillac*, Maurice, IPC, 1995, retrace l'arrivée d'ancêtres venus de France pour devenir, non les seigneurs, mais les citoyens anonymes de l'île), et, dans une certaine mesure de Magda Mamet, publiant désormais, après des essais poétiques, "une histoire vraie", celle de *L'enfant de possession* (éd de l'O.I, 1995).

L'imaginaire mauricien est pourtant loin d'être toujours aussi serein et idéalisateur. L'oeuvre d'André Masson (né en 1921) rend compte, tant dans sa partie poétique que dans sa partie romanesque (au sein de laquelle on peut, par exemple citer *Un temps pour mourir*, Calmann-Lévy, 1961 ; *Le Chemin de pierre ponce*, Calmann-Lévy, 1963 ; *La divine condition*, Karthala, 1987), d'un univers de souffrance, traversé de thèmes spiritualistes, sinon mystiques qui n'opèrent aucun apaisement. Bien qu'édité en France, André Masson y est moins célèbre (la situation est identique dans l'île) que son frère aîné Loys (1915-1969) Celui-ci choisit, il est vrai, la voie de l'exil dès 1939 (il débarque à Paris à la veille de la guerre mondiale, et connaîtra toute sa vie, malgré les rencontres et la notoriété progressive, la précarité et l'angoisse). Encore réputé pour sa poésie, ouverte aux larges horizons marins et aux grands élans humanitaires, Loys Masson est sans doute aujourd'hui moins bien connu pour sa production romanesque, pourtant complexe et abondante, et surtout bien différente. Si l'on s'en tient au cycle de l'insularité, qui réfère au-delà de l'île natale, à des îles finalement archétypales (*L'étoile et la clef*, Gallimard, 1945 ; *Les Tortues*, R. Laffont, 1957 ; *Le notaire des Noirs*, R. Laffont, 1961 - plusieurs fois réédité dans l'île- ; *Les noces de la vanille*, R. Laffont, 1962 ; *Lagon de la miséricorde*, R. Laffont, 1964) on constate que l'espace insulaire, pour lui aux antipodes du mythe de l'île heureuse, est systématiquement présenté comme enfermant, voire mortifère, soumis au poids d'une malédiction fondamentale détruisant toute rêverie d'innocence enfantine.

D'autres écrivains en "exil" montrent aussi une imagination sombre, torturée même. Tel est le cas de Jean Fanchette (1932-1993) qui, dans *Alpha du Centaure*, Buchet-Chastel, 1975, conçoit une histoire étrange, aux aspects apocalyptiques, éclatée entre la capitale française et divers lieux mauriciens. Plus récemment encore, Marie-Thérèse Humbert (née en 1948) semble avoir soldé quelque contentieux avec cette île natale quittée définitivement en 1968. Son premier roman, *A l'autre bout de moi* (Stock, 1979) dénonce de façon littérale et figurée - à travers les humiliations et les souffrances de deux soeurs jumelles métisses - les séquelles coloniales dans les moeurs et les mentalités. Son quatrième roman, *La Montagne des Signaux*, Stock, 1994, amorce une légère réconciliation transparaissant dans la douce restitution des sensations liées à l'environnement naturel de ce monde tropical, mais illustre toujours la force des clivages et des préjugés sociaux.

C'est aussi ce dont témoigne, dans l'île elle-même, Carl de Souza (né en 1949), jeune écrivain décidé à rompre avec toute une imagerie lénifiante. La nouveauté de ce ton incisif explique qu'il soit un des rares romanciers contemporains résidant dans l'île à passer l'océan et à trouver éditeur en France. *Le sang de l'Anglais*, Hatier, 1993, évoque l'île, et plus

particulièrement, le microcosme d'une usine sucrière, à la veille de l'indépendance, en un moment où s'exacerbent les méfiances que l'Autre inspire, où se font jour les différences flagrantes de cultures et de valeurs d'une société divisée. *La maison qui marchait vers le large*, Le Serpent à Plumes, 1996, opte pour un style plus humoristique, et sacrifiant quelque peu à la mode (la langue se colore de créolismes à l'instar d'écritures antillaises ou réunionnaises ayant fait recette, par endroit avec artifice, ailleurs avec un réel bonheur), mais pose à nouveau la question-clé du difficile contact des usages et cultures (ici, entre un Indo-mauricien musulman et un Créole).

Le refus d'accepter le conservatisme d'une société reposant encore trop souvent sur des hiérarchisations coloniales surgit plus fort encore pour ceux qui ont expérimenté un autre mode de vie que celui de l'île, tel est le sens d'*Exils*, un récit en grande partie autobiographique que Gilbert Ahnee a publié à son retour dans l'océan Indien en 1991, après des études en France : l'exil est alors ressenti au sein même du pays natal. Le roman présente bien des maladresses et ne permet pas encore d'augurer de la vocation réelle de son auteur ; il est cependant intéressant en tant que manifestation d'un symptôme de malaise et en tant que cri d'amour explicite pour la langue française.

De fait, le français est toujours lié à Maurice à une valorisation culturelle, il exerce même un pouvoir d'attraction sur des écrivains qui s'étaient d'abord exercés dans d'autres langues, comme Deepchand Beeharry (né en 1927), initialement romancier d'expression anglaise, qui a publié en 1986 son premier roman en français, *Le sang de la terre* ; ou comme Renée Asgarally qui, après des romans en créole, en est venue aussi à une écriture de récits populaires en français.

On ne saurait pourtant conclure de façon tout à fait optimiste sur la vitalité de la création littéraire mauricienne (dans quelque langue que ce soit d'ailleurs). Le jeu des rééditions peut quelquefois faire illusion et masquer la crise relative des dernières années. S'esquisse cependant un phénomène de nouvelle génération, moins encline à l'exploitation de clichés faciles, en quête d'une expression originale. Outre Carl de Souza, il faut inclure dans cette relève, un Philippe Forget, jeune sinon par l'âge réel, du moins par son avènement à la littérature, puisque *Le marginal* a été publié en 1993, et *Pour l'honneur de Céline*, en 1994 : ces récits ancrent les personnages dans le terroir mauricien mais s'ouvrent très amplement à une expérience cosmique. Il faut aussi accorder une mention particulière à une nouvelliste et romancière à l'écriture fort prometteuse, travaillant de façon subtile à suggérer la spécificité mauricienne d'un univers féminin. Plus encore que pour son premier roman, *Rue de la poudrière*, paru à Abidjan en 1989, c'est la gageure réussie d'un second, *Le voile de Draupadi*, éditions L'Harmattan, 1993.

La Réunion

Jusqu'à la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la vie littéraire réunionnaise ne s'est guère démarquée, comme elle le fait désormais, de la vie littéraire française en général. Dès le XVIII^{ème} siècle, certains natifs de Bourbon s'illustrèrent dans le domaine des lettres (surtout des poètes comme Antoine Bertin ou Evariste Parny) mais dans la métropole qu'ils rejoignaient très tôt, dès l'âge des études. La terre natale n'influaient que faiblement, on le comprend, sur leur imaginaire. Au XIX^{ème}, le plus célèbre des enfants de l'île est Charles Leconte de Lisle : c'est comme chef de file du mouvement parnassien français qu'il s'impose, même si les Réunionnais tentent aujourd'hui de se réapproprier cette gloire littéraire en en faisant, au déni de toute lecture sérieuse, un "écrivain réunionnais". Certes, la réception des oeuvres varie au fil du temps et de l'évolution de la conscience identitaire, et tel qui était, dans

une phase de revendication de différence culturelle, rejeté comme écrivain trop exclusivement national peut être, aujourd'hui que cette différence tent à être reconnue, relu différemment. Les romans coloniaux de Marius-Ary Leblond (pseudonyme collectif pour Georges Athénas, 1877-1953 et Aimé Merlo, 1880-1950)⁵, honnis dans les années soixante-dix, stigmatisés en contre-modèles absolus, redeviennent avec la distance qui permet de les lire autrement que dans leur ancrage idéologique de départ, réintégrables à quelque titre dans la circulation des textes littéraires de l'île ; on en juge à de récentes rééditions locales.

Jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle également, peu d'oeuvres narratives écrites localement débordent le cadre des productions régionales (certes profuses au sein des Sociétés et Académies locales qui organisaient prix et concours littéraires). Ces productions s'édifient donc comme littérature périphérique, dans un décalage ou un repli assumés par rapport au centre prestigieux de la métropole. A partir du XIX^{ème} se fait jour tout un courant régional, et même régionaliste, sans prétention aucune de rivaliser avec la grande littérature officielle, sans vrai souci d'écriture, qui se destine essentiellement à une "consommation" locale en se fondant sur un pacte de connivence : on y parle de soi, entre soi. Et si l'on a le sentiment d'apporter quelque chose, c'est la conservation du souvenir d'une époque révolue (ou en voie de l'être) à transmettre aux siens. Cette littérature est volontiers passéiste. Le prototype de ce genre d'écrits est l'ouvrage unique, publié à compte d'auteur, dans un legs symbolique à sa famille. Bien des titres pourraient être cités en illustration : *Histoires de ma case* de W. Ozoux, 1926 ; *Au seuil des cases* de J. Payet, 1928 ; *Z'histoires la case* de G. Fourcade, 1928, rééd. 1976 pour ceux du début du siècle. Le plus représentatif reste sans doute le recueil de Suzanne Bar-Nil, *Nouvelles de chez nous (Ile de La Réunion)*, chez l'auteur, Saint-Denis, 1951, rééd. 1975, lui qui s'ouvre sur cette dédicace : "De pittoresques coutumes qui enchantèrent mon enfance disparaissent de notre pays. Notre domaine familial n'est plus. C'est pour prolonger leur souvenir que j'écris ces pages. Je les offre à ma fille".

Si pittoresque il y a, c'est parce que les valeurs de référence de cette littérature étant celles de la bourgeoisie blanche, le non-blanc qui traverse de temps en temps la scène du souvenir - la nénette, le domestique, l'Indien se livrant au rituel d'une fête tamoule - reste l'Autre, résolument extérieur à l'univers familial représenté. Si bien que c'est dans une écriture exclusivement paternaliste que peuvent être à l'occasion présentées - dans des feuilletons paraissant régulièrement dans la presse locale - des saynètes mettant en scène le petit monde des Créoles de couleur (cf. "Les aventures abracadabrantes de Zidore Mangapoulé" de Louis Pageot, *La Gazette réunionnaise*, 1928-29, rééd. 1981) ou celui des travailleurs indiens (cf. "La fille du commandeur" de Charles Cazal, *La démocratie*, 1945) saynètes offertes à la délectation de lecteurs goûtant l'étrangeté exotique à l'intérieur même de leur univers.

Contrairement donc à d'autres productions régionales, les textes de cette nature écrits à La Réunion, loin d'être la "mémoire" de la communauté entière, consacrent essentiellement les us et préjugés d'une bourgeoisie coloniale ayant l'intuition de bouleversements à venir. Au demeurant, la célébration nostalgique du passé ne pouvait, même pour cette société blanche, ramener à un âge d'or mythique, à un ressourcement fondateur, comme elle opère dans la littérature occitane ou la littérature bretonne. *A fortiori*, pour les autres composantes de la population de l'île, ne renvoie-t-elle qu'à une histoire mutilante, faite de divisions et d'exclusion. Cette littérature ne peut donc être donnée pour "la" littérature réunionnaise, mais seulement pour une production à prendre en compte pour qui veut analyser le contexte dans lequel (contre lequel) elle devait surgir.

⁵ Parmi ceux qui réfèrent à La Réunion, on peut signaler : *Le Zézère*, "amours de Blancs et de Noirs", 1903 ; *Les Sortilèges*, "romans des races", 1905 ; *Anicette et Pierre Desrades*, "roman d'une enfance créole", 1911 ; *Le miracle de la race*, 1914 ; *Ulysse, Cafre*, "l'histoire dorée d'un Noir", 1924.

La littérature réunionnaise ne peut donc se fonder que sur des thèmes, et même des mythologies, spécifiquement créoles (auxquels font écho sans doute des textes antillais, pour des raisons similaires), dans une relation pour partie conflictuelle avec la littérature française : le propre d'une littérature francophone étant, au-delà du partage de l'usage du français avec d'autres littératures, de donner à entendre une parole singulière.

Le conflit colons blancs-esclaves noirs (avec son corollaire, le "marronnage", ou le refus de soumission des esclaves) représente un de ces thèmes constitutifs, pour ne pas dire obsessionnels. C'est en 1952 qu'advint à maturité cette thématique, dans un texte publié en trois parties dans *La revue des deux mondes*, "Eudora ou l'île enchantée", de Marguerite-Hélène Mahé (1903-1996). Le roman fut par la suite publié d'un bloc aux éditions Bellenand en 1955, mais dans la même version "expurgée" de nombre d'aspérités : seule une édition de 1985 restitua le texte intégral (une réédition est prévue pour 1997). Ce roman exemplairement réunionnais emboîte finement plusieurs époques : le XVIIIème des aïeux fondateurs d'un vaste domaine colonial, le XXème qui voit leurs descendants accomplir un acte symbolique. En effet, en retrouvant le corps d'une ancienne esclave, Kalla (l'auteur brode ici sur une figure légendaire que la tradition orale entretient), et en l'ensevelissant dans la propriété familiale, ils indiquent la voie d'une réconciliation entre Blancs et Noirs et la reconnaissance de leur égale contribution au développement de l'île.

Encore traité pour partie sur un mode paternaliste, le roman se présente néanmoins comme une oeuvre pivot qui permet de remettre en perspective toute une série de textes annonciateurs et de textes ultérieurs, plus explicitement revendicatifs.

Parmi les textes pionniers, le premier à réhabiliter est celui que Louis-Thimagène Houat, "Mulâtre" et "Proscrit de l'île Bourbon" écrivit lors de son exil forcé en France (il fut accusé d'avoir incité au soulèvement des esclaves), sans doute en s'inspirant du *Georges* d'Alexandre Dumas paru l'année d'avant : *Les Marrons*, publié à Paris en 1844, réédité à La Réunion en 1989, malgré ses gaucheries de construction, fait indiscutablement entendre une argumentation originale et constitue le premier jalon dans l'élaboration de cette mythologie du marronnage. On peut même adjoindre à cette lente élaboration des récits qui adoptaient pourtant un point de vue résolument blanc, comme "*Bourbon pitoresque*", d'Eugène Dayot, paru dans *Le courrier de Saint Paul* en 1848, réédité à Saint Denis en 1966 et 1977, ou comme "Le Bassin du Diable" d'Etienne Doublet, paru dans *Album de La Réunion* en 1879 (Jean-François Sam-Long en a proposé une réécriture en 1977). On peut encore en rapprocher effectivement les quelques nouvelles de Leconte de Lisle qui, référant à l'île, n'échappent pas à ce motif-clé : "Marcie", publié en 1848 ; "Sacatove", paru en 1856. On peut surtout apprécier à quel point puisent encore à cette inspiration des récits fort récents : *Chasseurs de Noirs*, 1983, rééd. 1988, *L'Affranchi*, 1984, de Daniel Vaxelaire (né en 1948) ; *Mme Desbassyns*, 1985, *Zoura, femme Bondieu*, 1988, de J-F Sam-Long (né en 1949) ; *Adzire ou le prestige de la nuit*, 1988, de Firmin Lacpatia (né en 1946).

En marge du marronnage, d'autres figures légendaires symbolisant l'insoumission et le défi à l'ordre colonial hantent aussi l'imaginaire réunionnais, telle celle du célèbre bandit Sitarane qui a été exploitée à deux reprises : la première fois dans un roman "noir" lourdement écrit *Sitarane au-delà de la mort*, 1975, de Maurice Hibon ; et tout récemment, en 1966, dans *Sitarane* de Jules Bénard (né en 1948) qui avait jusque là écrit des romans policiers assez enlevés (*Neiges sur La Réunion*, 1976 ; *Une fois de trop*, 1977).

Parallèlement à ce recours au légendaire, la seconde voie dans cette quête identitaire qu'*Eudora* annonçait aussi est celle des romans historiques. C'est dans les années soixante-dix qu'il y eut l'avènement de chroniques romancées, consacrées aux différentes vagues d'immigration (d'Indiens, de Malgaches...), soucieuses d'alimenter l'histoire collective en y

inscrivant ceux qui, jusque là, étaient restés dans l'ombre de l'histoire blanche : *Boadour ; du Gange à la Rivière des Roches*, 1978, de F. Lacpatia ; *Terre arrachée...*, 1982, de J-F Sam-Long. De façon symptomatique, sont parus en 1993, deux romans historiques traitant d'un thème identique, l'arrivée sur l'île de la première Française ; il s'agit assurément moins d'opérer un retour au giron métropolitain que de revenir sur les fondements d'un ancrage et d'un lignage spécifiquement insulaires pour *La Mascarine*, de Danielle Dambreville (née en 1951), et *L'aïeule de l'île Bourbon* de Monique Agénor.

Ce sont pourtant des récits d'une autre facture (récits réalistes, voire textes-témoignages) qui furent publiés dans des recueils collectifs militants édités dans l'île (par deux associations d'écrivains, l'ADER et l'UDIR) au cours des années soixante-dix pour encourager les vocations de romanciers autochtones (le roman y était implicitement présenté comme le genre prestigieux par excellence), ou qui arborèrent l'étiquette revendicatrice de "roman réunionnais". Le premier texte de ce type fut *Zistoir Kristian. Mes aventures, "histoire vraie d'un ouvrier réunionnais en France"*, édité chez Maspero en 1977, en version bilingue créole-français, puis en version française. Le second, plus manifestement littéraire (quoique soutenu, sinon suscité par le Parti Communiste Réunionnais qui adoptait alors le slogan un peu ambigu de demande d'autonomie), fut celui qu'Anne Cheynet (née en 1938) publia la même année aux éditions L'Harmattan sous le titre emblématique, *Les Muselés*. Le propos était bien de donner la parole à ceux qui jusqu'alors avaient toujours été ignorés, les humbles petits Créoles. D'autres textes engagés dans la même mission suivirent dans la décennie suivante : *Quartier-trois-lettres*, 1980, d'Axel Gauvin (né en 1944) ; *La Terre Bardzour Grandmoune*, 1981, d'Agnès Gueneau (née en 1937) tous deux, comme le précédent, se livrant à des recherches stylistiques pour tenter de rendre compte d'une expression populaire (et en particulier d'une expression en créole perceptible à travers le français). La veine misérabiliste fut plus lourdement fouillée par la suite, et de façon souvent restreinte à la seule thématique, dans des récits qui font florès : *Laetitia*, 1986, de Rose-May Nicole ; *Némésis et autres humeurs noires*, 1988, de Monique Séverin ; *L'âme en dose*, 1994, de François Dijoux ; *L'écho du silence*, 1995, de Danielle Dambreville ; *Le calvaire de Claudine*, 1996, de Marc Kichenapanaidou (premier roman en français de cet auteur populaire qui avait jusque là produit des pièces de théâtre en créole).

Par réaction contre la littérature de la bourgeoisie blanche qui avait dominé, durant l'époque coloniale, la vie économique et culturelle, tous ces romans s'attachent à donner la priorité, sinon l'exclusive, aux déshérités. Il s'opère donc vite une réduction d'authentique à populaire, et de populaire à misère. Par ailleurs, puisqu'il s'agit d'œuvrer (il y a du didactisme dans toute littérature émergente) pour la reconnaissance d'une identité commune, ils s'efforcent aussi d'éluder les problèmes des scissions sociales ou des clivages ethniques subsistants : nombre de romanciers se contraignent à ne présenter, dans une démarche guêtée de ce côté-là également par la simplification réductrice, que des personnages banalisés, sans marques qui puissent être perçues comme trop exclusives d'un groupe.

Mais une définition identitaire commune reste encore incertaine ; le métissage est à la fois composante obligée de cette identité, et fait quelquefois encore difficile à assumer (cf; *Métisse*, 1992, de Monique Boyer). Il se produit même un phénomène de réaction communautaire, particulièrement flagrant ces toutes dernières années où paraît un nombre significatif de textes consacrés, non plus à la population de couleur qui était implicitement suggérée comme représentative de la réunionnité, mais, par exemple, aux Petits-Blancs⁶ : *Rivages Maouls, "histoires d'Annabelle"*, 1994 d'A. Cheynet ; *Bé-Maho*, 1996, de M. Agénor.

⁶ C'est ainsi que l'on dénomme les Blancs ruinés qui se sont progressivement installés dans les hauteurs de l'île, sur les terres les plus ingrates et dans un certain isolat.

Ou bien encore, on voit reflourir, dans une résurgence du courant régionaliste, des livres de souvenirs repliés sur l'histoire de la famille ou du village d'enfance, et qui, malgré leur aspect débonnaire, sont actes symboliques d'une tendance à magnifier un équilibre social "ancien" ; les titres mêmes des ouvrages, jouant d'un pittoresque nostalgique, semblent nier toute évolution historique : *Entre deux souvenirs, Enfance réole à La Réunion*, 1993, de Marie-Laure Payet (née en 1922) ; *Les échos du passé*, 1994, d'Henri Murat (né en 1933) ; *Il était de Bourbon*, 1995, de Gilbert Manès (né en 1929).

L'essor de cette littérature en devenir est freinée, on le constate, par bien des piétinements et des résistances. Malgré les changements juridiques et administratifs (La Réunion est département français depuis 1946), l'histoire ancienne pèse encore sur les mentalités. Relais de leurs compatriotes, les écrivains sont encore à la recherche d'une expression identitaire qui puisse manifester l'évidence d'une spécificité culturelle vis-à-vis de la métropole, et être reconnue, localement, comme fédératrice de tous les Réunionnais.

Le recours au créole, langue maternelle de tous les autochtones, a pu sembler le biais le plus adéquat. Fondé sur une rhétorique de l'oralité, cette langue s'adapte assez bien à des genres comme le théâtre, la poésie, et surtout la chanson. Pour ce qui est des textes narratifs, il n'y a eu que deux écrivains à se lancer dans l'entreprise. Axel Gauvin, en fait, a traduit en créole ses romans, parus initialement en version française. Seul, Daniel Honoré (né en 1939) a tenté l'écriture directe en créole. Ses trois romans (*Louis Redona, in fonctionnaire*, 1980 ; *Cemin Bracanol'*, 1984 ; *Marceline Doub-Ker*, 1988) ont valeur d'engagement dans la promotion d'une parole réunionnaise, mais ils manifestent par la graphie adoptée, la prosodie phrastique, la syntaxe narrative, une dépendance évidente à l'égard du roman français. Son expérience semble d'ailleurs s'arrêter là, au moins provisoirement, et il envisage désormais d'écrire en français.

Les expressions les plus créatives se dessinent autrement, et chez deux romanciers plus particulièrement. Dans la production de Jean-François Samlong, l'évolution est nette : après les premiers récits didactiques et documentaires, l'inspiration se diversifie. Signe de maturité, elle nourrit désormais des drames et histoires plus personnalisés mettant en scène des personnages plus fouillés, qui ne rendent que mieux compte de comportements et de croyances typiques : *La nuit-cyclone*, 1992 ; *L'arbre de violence*, 1994. Axel Gauvin sait, lui-aussi, renouveler ses thèmes et figures d'un roman à l'autre, même si tous témoignent, quoiqu'avec pudeur (car on est aux antipodes d'une écriture exotique) d'un rapport affectif, et quasi charnel à la terre insulaire : *Faims d'enfance*, 1987 ; *L'Aimé*, 1990 ; *Cravate et fils*, 1996. C'est surtout par son travail stylistique qu'il se montre original ; la valeur poétique de sa langue romanesque naît d'un entremêlement du créole et du français qui produit des alliances inhabituelles, des interférences suggestives et permet des effets de lectures plurielles que décèlent plus ou moins les lecteurs, selon qu'ils sont familiers de l'île et de ses usages linguistiques ou non, mais n'en exclut aucun.

Madagascar

L'annexion de Madagascar par la France (de façon officielle en 1896) accentua la pénétration d'une influence occidentale amorcée avec les relations commerciales antérieures (malgré les périodes de fermeture de l'île, sous le règne de Ranavalona). S'organisa donc, à la fin du XIX^{ème} siècle, une vie culturelle caractéristique du monde colonial (présentant bien des similitudes avec ceux des Mascareignes évoqués auparavant) : publications de textes en français dans les journaux de la colonie, activités au sein des cercles animés par les fonctionnaires en poste. La différence notable tient au fait qu'il y avait, avant l'arrivée des

Français, une littérature locale en langue malgache, transmise oralement (celle des contes, proverbes, etc.), mais aussi fixée par écrit, dans une écriture arabico-malgache qui s'était constituée, dès les XII^{ème}, XIII^{ème} siècles, au contact des voyageurs arabes (ainsi en était-il de grands récits généalogiques, par exemple). Il y eut par conséquent assez vite une curiosité de la part de certains Français pour ce patrimoine indigène, et des entreprises de traductions et de sauvegarde de genres particulièrement originaux (Par exemple, Jean Paulhan traduisit et publia, en 1913, *Les Hain-tenys merinas*). Les productions coloniales les plus traditionnelles elles-mêmes (celles qui défendent la prééminence du modèle français) témoignent du fort pouvoir d'attraction que produisaient la culture malgache ; un roman comme *Le décivilisé*, 1923, de Charles Renel laisse transparaitre l'ambiguïté de la relation instaurée entre Français et indigènes. Quelques fonctionnaires coloniaux particulièrement ouverts, ouverts surtout à la littérature, tel Pierre Camo (fondateur en 1923 de la revue *18° latitude sud*) ou Robert Boudry (nommé dans l'île en 1930, et animant quelques années plus tard le Cercle d'Activités Littéraire et Artistique de Madagascar) surent accueillir des écrivains locaux et les encourager à créer en français. Une belle amitié, cimentée par un commun amour des lettres, lia par exemple, Robert Boudry et Jean-Jacques Rabearivelo (né en 1903, pense-t-on), écrivain francophone symbolique.

La vie tragique de Rabearivelo (écourcée par son suicide en 1937) fait déjà de lui un être de légende, mais son renom tient essentiellement à la qualité et à l'originalité très précoces de son oeuvre. Il fut reconnu assez vite comme poète : Senghor fit beaucoup pour cela en l'insérant dans son *Anthologie de la poésie nègre et malgache*.

Après une période de désaffection, il est aujourd'hui l'objet d'une redécouverte qui permet de mieux cerner l'ampleur de ses projets d'écrivain. Ne voulant renoncer ni à ces racines ni à l'ouverture sur d'autres cultures (il lisait d'ailleurs avec avidité d'autres écrivains européens que les seuls français) il s'ingénia sans cesse à accomplir des tâches de passeur, traduisant textes et essais d'une langue dans une autre, présentant une littérature aux habitués d'une autre. Il permit ainsi l'accès des lecteurs français à des genres traditionnels malgaches tels que le *kabary* (discours, parole ritualisée, quoique laissant place à des variations et des improvisations). Ses essais personnels de prosateur sont restés longtemps ignorés. On sait qu'il a écrit au moins deux romans. *L'aube rouge*, rédigé en 1925, est toujours inédit. *L'interférence*, conçu en 1928 n'a été publié que récemment, en 1987, chez Hatier. Le récit prolifère à l'image des romans-feuilletons qui devaient paraître dans la rubrique littéraire de la presse de l'époque ; malgré son manque d'unité, il est intéressant par l'amplitude emblématique de l'histoire qu'il narre (de la pleine gloire de la reine Ravanaalona jusqu'à la prise de possession française) et par la position adoptée par le narrateur, toute en distance (vis-à-vis des colonisateurs comme vis-à-vis des colonisés) malgré la familiarité évidente qu'il manifeste à l'égard des usages indigènes. Position similaire à celle de l'auteur lui-même, très au-dessus de la mêlée en ces temps qui incitaient plus souvent aux engagements extrêmes. C'est l'incompréhension suscitée par une telle attitude (condamnation des siens, rejets et frustrations imposés par les autres) qui explique sans doute pour partie le suicide. On attend avec impatience la publication annoncée, et longtemps empêchée, des *Calepins bleus*, c'est-à-dire du journal intime librement tenu dès 1911 et jusqu'aux toutes dernières heures de sa vie.

En attendant celui-ci, il est un autre texte en prose de Rabearivelo qu'on peut lire avec intérêt : une curieuse nouvelle intitulée *Un conte de la nuit malgache*, parue dans le même volume que *L'interférence*. Il n'est pas sûr que l'impression d'étrangeté qui s'en dégage soit due à quelque maladresse ; bien au contraire, il y a certainement dans ce texte (de façon moins flagrante, et sans doute moins réussie que dans sa poésie) la suggestion d'une expression malgache en français, avec ses détours et ruses de langage codifiés, conformément à la tradition qui interdit de parler de soi et de choses intimes (la nouvelle est inspirée de

l'événement cruellement vrai de la mort de sa fille), et d'une perception du monde tout aussi caractéristique, avec cette irruption "naturelle" dans le quotidien d'esprits angoissants.

Outre Rabearivelo, deux autres écrivains étaient inscrits par Senghor au panthéon littéraire malgache, mais avec Flavien Ranaivo et Jacques Rabemananjara, il est question essentiellement de poésie (de théâtre aussi, pour le second). Dans toute la première moitié du XXème siècle, l'écriture romanesque suscita peu de vocations, tant était grand le prestige de la célèbre triade des hérauts de la négritude. Tout au plus peut-on signaler *La soeur inconnue*, 1933, d'E. Bezoro ou le roman historique de M-F Robinary, *Sous le signe de Rasaizy*, 1956.

Ensuite, à l'avènement de l'indépendance (en 1960) la politique linguistique adoptée par le gouvernement, avec l'objectif de malgachisation systématique à partir de 1972, n'incita guère à écrire en français, dans quelque genre que ce soit. Les difficultés matérielles d'édition handicapèrent même toute circulation de textes littéraires. Quelques rares romans, à la qualité esthétique relative, se virent imprimés dans l'île : *El mozo ou le gamin d'Espagne*, 1963, de A. M Ramboa ; un ouvrage "à thèse" de l'administrateur civil Rabearison, *Les voleurs de boeufs*, 1965; des récits "réalistes" et pour une part, autobiographiques, du même auteur, *Le sous-préfet Fenomananana*, 1970 ; *Ma gracieuse disgrâce*, 1972. Quelques écrivains profitèrent d'une installation en France pour trouver éditeur, telle Dréo Pelandrova, auteur d'une oeuvre essentiellement ethnographique, *Pelandrova*, 1967. Tout cela ne fournit pas les éléments d'une vie littéraire.

On pouvait même penser que la création en français était condamnée. Or celle-ci renaît depuis le début des années quatre-vingt, avec l'éclosion d'une nouvelle génération d'écrivains, débarrassés de tout scrupule à user de cette langue qui ne représente plus pour eux celle de l'oppression, mais celle d'une audience internationale.

Même à destination d'un public local, certains romanciers, y compris les plus populaires, recourent tantôt au malgache tantôt au français ; c'est le cas de Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato (née en 1936) qui a publié à Madagascar en 1990 un roman intitulé *Le pétale écarlate.*, récit aux ingrédients de feuilleton sentimental, mais témoignant d'une volonté d'ouverture à la modernité de certains Malgaches, de leur effort pour lutter contre les superstitions anciennes. Son second roman dans cette langue, *Le cinquième sceau*, a été publié à Paris en 1994, mais ne manifeste pas de plus grande prétention littéraire : l'auteur adopte plutôt le rôle du conteur traditionnel pour évoquer le petit monde malgache .

L'écriture de Michèle Rakotoson (née en 1948), installée désormais en France, est, elle, tout à fait intéressante, toute en sensibilité et en subtilité d'effets. Elle crée surtout des univers prenants, des récits doux-amers dans lesquels s'allient veine fantastique et discours réaliste. C'est d'emblée l'option de *Dadabé*, recueil de nouvelles publié en 1984 ; elle est encore mieux exploitée dans un roman de 1988 , *Le bain des reliques* : sous couvert de fiction, l'auteur dénonce ainsi l'effondrement du pays dans le cycle de la misère et l'enfermement mortifère dans des croyances d'un autre âge.

C'est une inspiration encore plus désabusée qui marque les productions d'une jeune génération d'écrivains qui s'expriment par la nouvelle en particulier, soit qu'elle corresponde à une recherche de densité et de fulgurance (beaucoup disent leur dette à l'art traditionnel du *hain-teny*, constitué d'agencement asyndétique de proverbes elliptiques, de formules énigmatiques...), soit qu'elle présente l'avantage d'être plus facile à publier dans un journal, dans une revue (et les possibilités d'édition sont fort rares à Madagascar!). David Jaomanoro (né en 1953) choisit plutôt une écriture de la dérision, tant dans son théâtre que dans ses récits (on jugera de son humour grinçant dans une nouvelle, "le petit os", publiée dans *Nouvelles francophones*, éd Printemps culturel du valenciennois-RFI, 1991). Jean-Claude Fota (né en 1958) et Jean-Luc Raharimanana (né en 1967) se signalent, eux, par une inspiration et un

style d'une violence suffocante. On peut trouver du premier, "l'escale", une nouvelle parue dans *Le passé postérieur et 14 nouvelles*, éd. RFI-ACCT, 1993, : elle situe l'histoire dans l'univers glauque d'un milieu carcéral. Le second est plus accessible encore puisqu'en 1996, plusieurs de ses nouvelles ont été publiées en un recueil, *Lucarne*, aux éditions du Serpent à Plumes ; la nouvelle qui donne son titre à l'ensemble donne aussi le ton et l'atmosphère généraux : glacés, et d'autant plus poignants, pour cette scène de rue macabre, dans une nuit de l'humanité. La destructuration d'une société, la misère criante d'un pays exangue y sont figurées de manière à peine soutenable.

Martine Mathieu

Bibliographie

Amérique : Québec

Arguin, Maurice, *Le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, 1985, 225 [5] p.

Beaudoin, Réjean, *Le Roman québécois*, Montréal, Boréal Express, 1991, 126 p.

Belleau, André, *Le Romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

Bessette, Gérard, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 209 p.

Boudreau, Diane, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 201-[v] p.

Boynard-Frot, Janine, *Un matriarcat en procès*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982, 215 p.

Brochu, André, *L'Instance critique*, Montréal, Éditions Leméac, 1974,

Charbonneau, Robert, *Connaissance du personnage*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, 193-[ii].

Collet, Paulette, *L'Hiver dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1965, 281 p.

Collet, Paulette, *Les Romanciers français et le Canada (1842-1981)*, Anthologie, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, 163-[v].

Daigle, Jean [s. la dir. de], *Les Acadiens des Maritimes : études thématiques*, Moncton, Centre d'études acadiennes, 1980, 691 p.

Dorion, Gilles, *Les meilleurs romans québécois du XIX^e siècle*, Montréal, Fides, 1996, 2 vol.

Dostaler, Yves, *Les Infortunes du roman dans le Québec du XIX^e siècle*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, 175 p.

Ducrocq-Poirier, Madeleine, *Le roman canadien de langue française, de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris, Nizet, 1978, 908 p.

Falardeau, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1967, 232 p.

Falardeau, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1974, 152 p.

Gallant, Melvin [s. la dir.de], *Langues et littératures au Nouveau-Brunswick*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1986, 442 p.

Gallays, François, Sylvain Simard et Robert Vigneault [s. la dir. de], *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Archives des lettres canadiennes, VIII, Montréal Fides, 1992, 548 p.

Gauvin, Lise et Marcato-Falzone, Franca [s. la dir.de], *L'Age de la parole. Romans et récits québécois des années 80*, Rome et Montréal, Bulzoni Editore et VLB Éditeur, 1992, 229 p.

Hamel, Réginald, *La Louisiane créole littéraire, politique et sociale (1762-1900)*, Montréal, Leméac, 1984, 2 vol.

Harel, Simon, *Le Voleur de parcours*, Montréal, Éditions du Préambule, 1989, 309[3] p.

Hayne, David et Tirol, Marcel, *Bibliographie critique du roman canadien-français, 1837-1900*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1969, 144 p.

Imbert, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Édition de l'Université d'Ottawa, 1983, 186 p.

Kwaterko, Josef, *Le Roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*,

Montréal, Éditions du Préambule, 1989, 268 p.

Lafortune, Monique, *Le Roman québécois, reflet d'une société*, Laval, Mondia, 1985, 333-[3] p.

Lemire, Maurice, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, 281 p.

Lemire, Maurice, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec, 1764-1867*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, 280 p.

Lemire, Maurice (s. la dir. de), *La Vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993-1995, 3 vol.

Lord, Michel, *En quête du roman gothique québécois, 1837-1860. Tradition littéraire et imaginaire romanesque*, deuxième édition revue et corrigée, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 180 p.

Mailhot, Laurent, *La littérature québécoise*, collection Que sais-je ?, n° 1579, Paris, PUF, 1974, 127 [1] p.

Maillet, Marguerite, Leblanc, Gérard et Emont, Bernard, *Anthologie de textes littéraires acadiens (1606-1975)*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1979, 643 p.

Maillet, Marguerite, *Histoire de la littérature acadienne. De rêve en rêve*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1983, 262 p.

Major, Robert, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 341 p.

Marcotte, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éditions HMH, 1962 ; Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 338 p.

Marcotte, Gilles, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, Les Éditions La Presse, Ltée, 1976, 194 p.

Michon, Jacques (s. la dir. de), *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, Cahiers d'études littéraires et culturelles, n° 3, Sherbrooke, Département d'études françaises, 1979, 110 p.

- Marcotte, Gilles, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, Éditions La Presse, 1976,
- O'Leary, Dostaler, *Le roman canadien-français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1954, 195 p.
- Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990 ; édition augmentée, 1993, [XII]-142 p.
- Pelletier, Jacques, *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Les Cahiers d'études littéraires, n° 1, UQUAM, 1984, 150 [2] p.
- Proulx, Bernard, *Le Roman du territoire*, Montréal, Les Cahiers du département d'études littéraires, n° 8, UQUAM, 327 p.
- Quintal, Claire [s. la dir. de], *La Littérature franco-américaine : écrivains et écritures*, Worcester, Ma., Institut français, 1992, III-185 p.
- Racine, Claude, *L'antichléricisme dans le roman québécois, 1940-1965*, Montréal, Éditions HMH, 1972, 236 p.
- Robidoux, Réjean et Renaud, André, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, 213 p.
- Rousseau, Guildo, *Préface des romans québécois du XIX^e siècle*, Sherbrooke, Éditions Cosmos, 1970, 112 p.
- Sainte-Marie Éleuthère, Sœur, *La Mère dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, 214 p.
- Saint-Martin, Lori [s. la dir. de], *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 2 vol.
- Saint-Pierre, Annette [s. la dir. de], *Répertoire littéraire de l'Ouest canadien*, Saint-Boniface, CEFCO, 1984, IX-368 p.
- Servais-Maquoi, Mireille, *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, 267 p.
- Shek, Ben-Zion, *Social Realism in the French-Canadian Novel*, Montreal, Harvest House, 1977, 326 p.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 1988, 337 p.
- Tessier, Jules et Vaillancourt, Pierre-Louis [s. la dir. de], *Les autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1987, 164 p.
- Therriault, Mary-Carmel, s. m., *La Littérature française de Nouvelle-Angleterre*, Montréal, Fides, 1946, 324[1] p.
- Viatte, Auguste, *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Paris, Presses universitaires de France ; Québec, Presses universitaires Laval, 1954, XI-545 p.
- Viatte, Auguste, *Anthologie littéraire de l'Amérique francophone*, Sherbrooke, CELEF, 1971, 519 p.
- Waymel, Marie-Claude, *Dissidence idéologique et dissonance romanesque : le roman québécois de 1900 à 1920*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1980, 135 p.
- Whitfield, Agnès, *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, 342 p.

Wyczynski, Paul et al. [s. la dir. de], *Le roman canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, III, 3^e édition, Montréal, Fides, 1977, 514 p.

Maroc

J'ai trouvé des erreurs dans cette bibliographie (C. Bonn)

1-Romanciers marocains de langue française :

Aherdan Mahjoubi : *Un poème pour étendard*, Paris, L'Harmattan, 1991.

Alaoui Ali Mounir : *La Colline de Moïse*, Casablanca, Le Fennec, 1990.

Amale Samie : *Cèdres et baleines de l'Atlas*, Casablanca, Le Fennec, 1990,
Prête-moi ton délire, Casablanca, Le Fennec, 1993.

Attafi Abdellatif : *Le Rocher perdu*, Casablanca, Eddif, 1995.

Bel Hachmy Abdelkader : *Tourya ou Le Roman inachevé*, Tanger, éd. Internationales, 1960.

Ben Jelloun Tahar : *Harrouda*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1973; *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1976, Seuil, coll. « Points »; *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Le Seuil, 1979, coll. « Points Roman »; *La Prière de l'absent*, Paris, Le Seuil, 1981, coll. « Points Roman »; *L'Ecrivain public*, Paris, Le Seuil, 1983, coll. « Points Roman »; *L'Enfant de sable*, Paris, Le Seuil, 1985, coll. « Points »; *La Nuit sacrée*, Paris, Le Seuil, 1987, coll. « Points »; *Jour de silence à Tanger*, Paris, le Seuil, 1990, coll. « Points Roman »; *Le Yeux baissés*, Paris, Le Seuil, 1991, coll. « Points Roman »; *L'Homme rompu*, Paris, Le Seuil, 1994, coll. « Points »; *Les Raisins de la galère*, Paris, Fayard, coll. « Libre », 1996; *La Nuit de l'erreur*, Paris, le Seuil, 1997.

Benhaddou Halima : *Aïcha la rebelle*, Paris, Jeune Afrique, 1982.

Benmalek Anouar : *L'Amour loup*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1994.

Berrada Omar : *L'Encensoir*, Casablanca, Soden, 1987.

Boucetta Fatiha : *Anissa captive*, Casablanca, Eddif, 1991.

Bouissef Rekab Driss : *A l'ombre de Lalla Chafia*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1989.

Bouqsim Errasmi Mohammed : *Complainte de perdants orgueilleux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1992.

Chafik Nadia : *Filles du vent*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1995.

Chebli Rachid : *Au delà de Jabal Tarik*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1997.

Charaf Dounia : *L'Esclave d'Amrus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1992.

Chatt Abdelkader : *Mosaïques ternies*, Paris, éd. de La Revue Mondiale, 1932, Casablanca, éd. Wallada, 1993.

Chraïbi Driss : *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954, Gallimard, coll. « Folio »; *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955, Gallimard, coll. « Folio »; *L'Âne*, Paris, Denoël, 1957; *La Foule*, Paris, Denoël, 1961; *Succession ouverte*, Paris, Denoël, 1962, Gallimard, coll. « Folio »; *Un ami viendra vous voir*, Paris, Denoël, 1967; *La Civilisation, ma mère !*, Paris, Denoël, 1972, Gallimard, coll. « Folio »; *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975; *Une enquête au pays*, Paris, Denoël, 1981, Seuil, coll. « Points Roman »; *La Mère du printemps*, Paris, Le Seuil, 1982,

coll. « Points Roman »; *Naissance à l'aube*, Paris, Le Seuil, 1986; *L'Inspecteur Ali*, Paris, Denoël, 1991, Gallimard, coll. « Folio », *Une place au soleil*, Paris, Denoël, 1993; *L'Inspecteur Ali à Trinity Collège*, Paris, Denoël, 1994; *L'Homme du livre*, Paris, Denoël, 1995, Casablanca, Eddif, 1995; *L'Inspecteur Ali et la CIA*, Paris, Denoël, 1996.

Elaraki Abdelrhafour : *Le Cafard à l'orange*, Casablanca, Eddif, 1992.

El-Cheikh Hanan : *Femmes de sable et de myrrhe*, Casablanca, Eddif, 1995.

El Hany Mourad Farida : *La Fille aux pieds nus*, Casablanca, Imprimerie Eddar El beida, 1985.

El Maleh Edmond Amrane : *Parcours immobile*, Paris, Maspero, 1980; *Aïlen ou La Nuit du récit*, Paris, Maspero, 1983; *Mille an, un jour*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1986; *Le Retour d'Abou El Haki*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1990.

El Moubaraki Mohammed : *Zakaria. Premier voyage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1990.

El Fassi Nouzha : *Le Ressac*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1990.

Gherbaoui Mohammed Ali : *Le Pont de lumière*, Casablanca, éd. Afrique-Orient, 1992.

Hadj Nasser Badia : *Le Voile mis à nu*, Paris, Arcantère, 1985.

Hafidi Miloud : *Didou et l'ordre des choses*, Rabat, Edino, 1987.

Houari Leila : *Zeida de nulle part*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1985; *Quand tu verras la mer*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1988.

Ismaili Ahmed : *Train de l'apocalypse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1995.

Jay Salim : *La semaine où Madame Simone eut cent ans*, Paris, éd. de La Différence, 1979; *Le Fou de lecture et les quarante romans*, Paris, éd. Confrontation, 1981; *Tu seras Nabab, mon fils*, Paris, éd. Rupture, 1982; *Le Portrait du géniteur en poète officiel*, Paris, Denoël, 1985.

Khaïr-Eddine Mohammed : *Agadir*, Paris, Le Seuil, 1967, coll. « Points Roman »; *Corps négatif* suivi de *Histoire d'un bon dieu*, Paris, Le Seuil, 1968; *Le déterreur*, Paris, Le Seuil, 1973; *Ce Maroc!*, Paris, Le Seuil, 1975; *Une odeur de mantèque*, Paris, Le Seuil, 1976; *Une vie, un rêve, un peuple, toujours errants*, Paris, Le Seuil, 1978; *Légende et vie d'Agoun'chich*, Paris, Le Seuil, 1984.

Khatibi Abdelkebir : *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971, C. Bourgois « coll. 10-18 », Denoël, coll. « Médiannes »; *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979; *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983; *Un été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990; *Triptyque de Rabat*, Paris, Noël Blandin, 1993.

Kilito Abdelfattah : *La Querelle des images*, Casablanca, Eddif, 1995.

Laâbi Abdellatif : *L'Oeil et la nuit*, Casablanca, éd. Atlantes, 1969, Rabat, SMER, 1982; *Le Chemin des ordalies*, Paris, Denoël, 1982; *Les Rides du lion*, Paris, Messidor, 1989.

Lahababi Mohammed-Aziz : *Espoir vagabond*, Blainville-sur-mer, L'Amitié par le livre, 1972.

Lahlou Jamila : *Le Luth brisé des omayyades*, Rabat, Edino, 1985.

Layid Moha : *Le Sacrifice des vaches noires*, Casablanca, Eddif, 1992.

Mazini Habib : *La Basse cour des miracles*, Casablanca, Ouyoun, 1991; *La Vie en laisse*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1995.

Oussäïd Brik : *Les Coquelicots de l'Oriental*, Paris, La Découverte, 1984.

- Saïl Nourredine : *L'Ombre du chroniqueur*, Rabat, Al Kalam, 1990.
- Sbaï Noufissa : *L'Enfant endormi*, Rabat, Edino, 1987.
- Sefrioui Ahmed : *La boîte à merveilles*, Paris, Le Seuil, 1954; *La Maison de servitude*, Alger, SNED, 1973.
- Serhane Abdelhak : *Messaouda*, Paris, Le Seuil, 1983, *Les Enfants des rues étroites*, Paris, Le Seuil, 1986, *Le Soleil des obscurs*, Paris, le Seuil, 1992.
- Souag Moha : *Les Années U*, Rabat, Al Kalam, 1988.
- Trabelsi Bahaa : *Une femme tout simplement*, Casablanca, Eddif, 1995.
- Triqui Ahmed : *Delos...ou La Voix ambiguë*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1995.
- Yacoubi Rachida : *Ma Vie, Mon Cri*, Casablanca, Eddif, 1995.
- Ziani Rabia : *Le Secret de Marie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1996.
- 2-Etudes générales sur la littérature marocaine de langue française:*
- Alaoui Mdharhi Abdallah : *Narratologie : Théories et analyses énonciatives du récit; application aux textes marocains*, Rabat, Okad, 1988.
- Boughali Mohammed : *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca, Afrique-Orient, 1987.
- Gontard Marc : *Violence du texte. Littérature marocaine de langue française 1*, Paris, L'Harmattan/Rabat, SMER, 1981; *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française 2*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Mouzouni Lahcen : *Le Roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, 1987.
- Tenkoul Abderrahman : *Littérature marocaine d'écriture française*, Casablanca, Afrique-Orient, 1985.
- 3-Etudes sur des auteurs :*
- Tahar Ben Jelloun :*
- Bengt Novèn : *Les Mots et le corps. Etude des procès d'écriture dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1996.
- Elbaz Robert : *Tahar Ben Jelloun ou L'Inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Saigh Bousta Rachida : *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Casablanca, Afrique-Orient, 1985.
- Driss Chraïbi:*
- Kadra-Hadadji Houaria : *Contestation et révolte dans l'oeuvre de Chraïbi*, Paris, Publisudn 1986.
- Abdelkebir Khatibi:*
- Memmes Abdallah : *Abdelkebir Khatibi*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Saigh Bousta Rachida : *Lecture des récits de Abdelkebir Khatibi*, Casablanca, Afrique-Orient, 1996.
- Wahbi Hassan : *Les Mots du monde*, Agadir, Publications de la faculté des lettres, N°3, 1995.
- Ahmed Sefrioui:*

Mouzouni Lahcen : *Réception critique d'Ahmed Sefrioui*, Casablanca, Afrique-Orient, 1985.

LE ROMAN AFRICAIN

Anthologies et ouvrages critiques sur le roman africain

ACHIGIRA, J.J., *La Révolte des romanciers noirs de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

ANOZIE, Sunday, *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.

BESTMAN, Martin T., *Le Jeu des masques : essai sur le roman africain*, Nouvelle Optique, 1980.

CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.

CHEMAIN, Roger, *La Ville dans le roman africain*, Paris, A.C.C.T./L'Harmattan, 1981.

CHEMAIN, Roger, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Emancipation féminine et roman africain*, Dakar, N.E.A., 1981.

CORNATON, Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain : analyse du roman africain contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1990.

DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la deuxième génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

FAME-NDONGO, Jacques, *Le Prince et le scribe : lecture politique et esthétique du roman africain postcolonial*, Berger-Levrard, 1988.

KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar/Abidjan, N.E.A, 1982

LARSON, Charles, *Panorama du roman africain*, Paris, Editions Internationales, 1974.

LEBEL, Roland, *Etudes sur le roman colonial*, Paris, Larose, 1930.

LECOMTE, Nelly, *Le roman négro-africain des années 50 à 60. Temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, 1993.

LEE, Sonia, *Les romancières du Continent noir*, Paris, Hatier, 1994.

LEUSSE, Hubert de, *Afrique et Occident, heurts et malheurs d'une rencontre. Les romanciers du pays noir*, Ed. de l'Orante, 1971.

LEZOU, Gérard Dago, *La création romanesque devant les transformations actuelles de la Côte d'Ivoire*, Dakar, les N.E.A., 1977.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain d'expression française : problèmes culturels et littéraires*, Dakar, N.E.A., 1983.

MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Rires noirs*, Paris, Sépia, 1991.

MILOLO, Kembe, *L'image de la femme chez les romanciers de l'Afrique noire francophone*, Ed. Universitaire de Fribourg, 1986.

MOURALIS, Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Paris, Klincksieck, 1969.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Ecritures et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.

NDACHI TAGNE, David, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1990.

NDONGO, Jacques Fame, *Le Prince et le Scribe*, Paris, Berger-Levrault, 1988.

ORMEROD, Beverley et VIOLET, Jean-Mari, *Romancières africaines d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1994.

SALIEN, F.O., *Mélanges d'articles sur le roman africain*, Bandundu, CEEDA, 1985.

SANON, Bernardin J., *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke, Naaman, 1983.

TIDJANI-SERPOS, Nouréini, *Aspects de la critique africaine*, Paris/Lomé, Silex/Haho, 1987.

TIDJANI-SERPOS, Nouréini, *Aspects de la critique africaine : l'intellectuel négro-africain face au roman* (Tomen 2), Yaoundé/Paris, Silex/Nouvelles du Sud, 1996.

Textes Littéraires¹⁰⁴ :

ROMANS

Bénin:

BHELY-QUENUM, Olympe, *Un piège sans fin*, Paris, Stock, 1960; réed. par Ed. Présence Africaine, 1978; réed. en poche par Ed. Présence Africaine, 1985*.

BHELY-QUENUM, Olympe, *Le chant du lac*, Paris, Présence Africaine, 1965.

BHELY-QUENUM, Olympe, *L'initié*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1979.

BHELY-QUENUM, Olympe, *Les appels du Vodou*, Paris, L'Harmattan, 1994.

COUCHORO, Félix, *L'esclave*, Paris, Ed. de la Dépêche Africaine, 1929; réédition: Paris, Ed Akpagnon/A.C.C.T., 1983.

COUCHORO, Félix, *Amour de féticheuse*, Ouidah, Imprimerie de Mme P. d'Almeida, 1941.

COUCHORO, Félix, *Drame d'amour à Anecho*, Ouidah, Imprimerie de Mme P. d'Almeida, 1950.

COUCHORO, Félix, *L'Héritage de cette peste*, Lomé, Editogo, 1963.

HAZOUME, Paul, *Doguicimi*, Paris, Ed. Larose, 1938; réédition en 1978.

LAYE, Barnabé, *Une femme dans la lumière de l'aube*, Paris, Seghers, 1988.

LAYE, Barnabé, *Mangalor*, Paris, Seghers, 1989.

PLIYA, Jean, *Les tresseurs de corde*, Paris, Hatier/CEDA, 1987.

TIDJANI SERPOS, Noureini, *Bamikilé*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1996.

Burkina Faso:

BONI, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1962; réed. en poche en 1994*.

Cameroun:

¹⁰⁴ Lorsque l'ouvrage a été réédité, l'édition de consultation est signalée par un astérisque.

- BEBEY, Francis, *Le fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé, Ed. CLE, 1967. Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1968.
- BEBEY, Francis, *La poupée ashanti*, Yaoundé, Ed. CLE, 1973.
- BEBEY, Francis, *Le roi Albert d'Effidi*, Yaoundé, Ed. CLE, 1976.
- BEBEY, Francis, *Le ministre et le griot*, Saint-Maur, Sépia, 1992.
- BETI, Mongo, *Ville cruelle*, Paris, in revue *Présence Africaine* n° 6, 1954 (sous le pseudonyme d'Eza Boto); rééd. par Ed. Présence Africaine, 1971.
- BETI, Mongo, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1956; réédité par Ed. Présence Africaine, 1976.
- BETI, Mongo, *Mission terminée*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1957; réédité par le Livre de poche en 1985. Prix Sainte-Beuve 1958.
- BETI, Mongo, *Le Roi miraculé*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1958.
- BETI, Mongo, *Remember Ruben*, Paris, Ed. UGE, coll. 10/18, 1974; rééd. en 1982 par L'Harmattan.
- BETI, Mongo, *Perpétue et l'Habitude du malheur*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1974.
- BETI, Mongo, *La ruine presque cocasse d'un polichinel, Remember Ruben II*, Paris, Ed. des Peuples Noirs, 1979.
- BETI, Mongo, *Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama, futur camionneur*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1983.
- BETI, Mongo, *La revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1984.
- BETI, Mongo, *L'histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994.
- BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987; rééd. en poche coll. J'ai lu, 1988*.
- BEYALA, Calixthe, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988; rééd. en poche coll. J'ai lu, 1990.
- BEYALA, Calixthe, *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré au clercs, 1990.
- EFFA, Gaston-Paul, *La saveur de l'ombre*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- EFFA, Gaston-Paul, *Tout ce bleu*, Paris, Grasset, 1996.
- ESSOMBA, J.R., *Le Paradis du Nord*, Paris, Présence Africaine, 1996.
- KARONE, Yodi, *Le Bal des caïmans*, Paris, Ed. Karthala, 1980.
- KARONE, Yodi, *Nègre de paille*, Paris, Ed. Silex, 1982. Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1982.
- MEDOU MVOMO, Rémy, *Afrika ba'a*, Yaoundé, CLE, 1969.
- MONGO, Pabé, *L'homme de la rue*, Paris, Hatier/ CEDA, 1987.
- NANGA, Bernard, *Les chauves-souris*, Paris, Présence Africain, 1980; réédité en poche en 1995.
- OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956; réédité en poche par Presses Pocket, 1970.
- OYONO, Ferdinand, *Le vieux Nègre et la Médaille*, Paris, Julliard, 1956; réédité en poche par U.G.E., coll. 10/18, 1972*.

OYONO, Ferdinand, *Chemins d'Europe*, Paris, Julliard, 1960; réédité en poche par U.G.E., coll. 10/18, 1973.

PHILOMBE, René, *Un sorcier blanc à Zangali*, Yaoundé, CLE, 1969.

WEREWERE-LIKING, *Orphée-Dafric*, Paris, L'Harmattan, 1981.

WEREWERE-LIKING, *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1984.

WEREWERE-LIKING, *L'Amour-cent vies*, Paris, Publisud, 1988.

Centrafrique:

BAMBOTE, Pierre Makombo, *Princesse Mandapu*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1972; rééd. Nathan/Présence Africaine, 1987.

GOYEMIDE, Etienne, *Le silence de la forêt* Paris, Hatier, 1984

GOYEMIDE, Etienne, *Le dernier survivant de la caravane*, Paris, Hatier, 1985.

SAMMY, Pierre, *L'Odyssée de Mongou*, Paris, Hatier, 1977; rééd. en poche par Hatier/CEDA, 1984.

YAVOUCKO, Cyriaque, *Crépuscule et défi*, Paris, L'Harmattan, 1979.

Congo:

BEMBA, Sylvain, *Rêves portatifs*, Dakar, les N.E.A., 1979.

BEMBA, Sylvain, *Le soleil est parti à M'Pemba*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1982.

BEMBA, Sylvain, *Le Dernier des Cargonauts*, Paris, L'Harmattan, 1984.

BEMBA, Sylvain, *Léopolis*, Paris, Hatier/CEDA/ECA/LEA, 1984.

DONGALA, Emmanuel Boundzeki, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Albin Michel, 1973.

DONGALA, Emmanuel Boundzeki, *Le feu des origines*, Paris, Albin Michel, 1987.

LOPES, Henri, *La nouvelle Romance*, Yaoundé, CLE, 1976.

LOPES, Henri, *Sans tam-tam*, Yaoundé, CLE, 1977.

LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1982; rééd. 1990.

LOPES, Henri, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.

LOPES, Henri, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.

MALONGA, Jean, *Coeur d'aryenne*, Paris, in revue *Présence Africaine* n°16, 1954.

MALONGA, Jean, *La Légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1954; rééd. en 1973.

MAKHELE, Caya, *Le cercle des vertiges*, Paris, L'Harmattan, 1992.

MENGA, Guy, *La palabre stérile*, Yaoundé, CLE, 1968. Grand Prix littéraire d'Afrique noire 1969.

MENGA, Guy, *Kotawali*, Dakar, Les N.E.A., 1977.

SONY LABOU TANSI, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979; rééd « Point Seuil », 1988.

SONY LABOU TANSI, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981.

SONY LABOU TANSI, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

SONY LABOU TANSI, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985; rééd. « Point Seuil ».

SONY LABOU TANSI, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

- SONY LABOU TANSI, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.
- TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste, *Le récit de la mort*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1987.
- TCHICAYA U TAM'SI, Gérald-Félix, *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980.
- TCHICAYA U TAM'SI, Gérald-Félix, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982.
- TCHICAYA U TAM'SI, Gérald-Félix, *Les Phalènes*, Paris, Albin Michel, 1984.
- TCHICAYA U TAM'SI, Gérald-Félix, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987 (réimpr 1990).
- Côte d'ivoire:*
- ADIAFFI, Jean-Marie, *La carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980.
- ADIAFFI, Jean-Marie, *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud/Adiaffi.
- AKE LOBA, *Kocoumbo, l'Etudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960; rééd. J'ai Lu, 1983.
- AKE LOBA, *Les Fils de Kouretcha*, Nivelles, Ed. de la Francité, 1970.
- BONI, Tanella, *Une vie de crabe*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990.
- DADIE, Bernard, *Climbié*, Paris, Seghers, 1956. Rééd. en poche par Presses Pocket, 1982.
- DADIE, Bernard, *Un nègre à Paris*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1959.
- KONE, Amadou, *Les frasques d'Ebinto*, Paris, Ed. La Pensée Universelle, 1975; rééd. par Hatier/CEDA/CECAF, 1979.
- KONE, Amadou, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Abidjan, les N.E.A., 1976.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1968; rééd. à Paris, Seuil, 1970; rééd. en poche au Seuil, 1990*.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990*; rééd. « Point Seuil », 1992.
- NOKAN, Charles, *Le soleil point noir*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1962.
- NOKAN, Charles, *Violent était le vent*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1966.
- TADJO, Véronique, *A vol d'oiseau*, Paris, Nathan, 1986; rééd. par L'Harmattan, 1993.
- TADJO, Véronique, *Le royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Gabon:*
- OKOUMBA-NKOGHE, *La mouche et la glu*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1984.
- OWONDO, Laurent, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 1985.
- RAWIRI, Angèle Ntyugwetondo, *Elonga*, Paris, Editaf, 1980; rééd. par Silex, 1986.
- Guinée:*
- BOKOUM, Saïdou, *Chaînes*, Paris, Denoël, 1974.
- CAMARA, Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953; rééd au Livre de poche, 1970; rééd. Chez Presses-Pocket, 1976.
- CAMARA, Laye, (?), *Le regard du roi*, Paris, Plon, 1954; rééd. chez Presses-Pocket, 1975.
- CAMARA, Laye, *Dramouss*, Paris, Plon, 1966; rééd. Chez Presses-Pocket, 1974.
- CAMARA, Laye, *Le Maître de la parole*, Paris, Plon, 1978; rééd. chez Presses Pocket, 1980.

FANTOURE, Alioum, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1972; rééd. en poche en 1980. Grand Prix littéraire d'Afrique Noire 1973.

FANTOURE, Alioum, *Le récit du cirque... de la vallée des morts*, Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1975.

FANTOURE, Alioum, *L'Homme du troupeau du Sahel*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1979.

FANTOURE, Alioum, *Le Voile ténébreux*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1985.

FANTOURE, Alioum, *Le gouverneur du territoire*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1995.

KANTE, Cheikh Oumar, *Douze pour une coupe*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1992.

KANTE, Cheikh Oumar, *Fatoba, l'arcipel mutant*, Paris, L'Harmattan, 1992.

KANTE, Cheikh Oumar, *Après les nuits les années blanches*, Paris, L'Harmattan, 1993.

NIANE, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'Epopée maandingue*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1960.

MONENEMBO, Tierno, *Les crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979.

MONENEMBO, Tierno, *Les Ecailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.

MONENEMBO, Tierno, *Un rêve utile*, Paris, Seuil, 1991.

MONENEMBO, Tierno, *Un attiéké pour Elgass*, Paris, Seuil, 1993.

MONENEMBO, Tierno, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995.

SASSINE, Williams, *Saint Monsieur Baly*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1973; rééd. en poche en 1995.

SASSINE, Williams, *Wirriyamu*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1976.

SASSINE, Williams, *Le jeune homme de sable*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1976.

SASSINE, Williams, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1982.

Mali:

BÂ, Amadou Hampaté, *Kaydara* (récit initiatique peul), Paris, Armand Colin, 1969; rééd. par les N.E.A en 1978. Grand Prix littéraire de l'A.O.F. en 1943.

BÂ, Amadou Hampaté, *Koumen* (récit initiatique peul), Paris/La Haye, Ed. Mouton, 1961.

BÂ, Amadou Hampaté, *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, U.G.E, coll. 10/18, Paris, 1973.

BÂ, Amadou Hampaté, *L'Eclat de la grande étoile suivi de Bain rituel* (récits initiatiques peuls), Paris, Armand Colin, 1974.

BADIAN, Seydou, *Sous l'orage*, Avignon, Les Presses Universelles; rééd. par Présence Africaine en 1963; rééd. en poche en 1972.

BADIAN, Seydou, *Le Sang des masques*, Paris, Robert Laffont, 1976.

BADIAN, Seydou, *Noces sacrées*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1977.

DIABATE, Massa Makan, *Kala Jata*, Bamako, Editions Populaires, 1970.

DIABATE, Massa Makan, *L'Aigle et l'Epervier ou la geste de Sunjata*, Paris, Ed. J.P. Oswald, 1975.

DIABATE, Massa Makan, *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hatier, 1979; rééd en 1983.

DIABATE, Massa Makan, *Le Coiffeur de Kouta*, Paris, Hatier, 1980.

DIABATE, Massa Makan, *Comme une piqûre de guêpe*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1980.

DIABATE, Massa Makan, *Le Boucher de Kouta*, Paris, Hatier, 1982.

DIABATE, Massa Makan, *L'Assemblée des djinns*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1985.

DIABATE, Massa Makan, *Le Lion à l'arc*, Paris, Hatier/CEDA, 1986.

GOLOGO, Mamadou, *Le rescapé de l'Ethylos*, Paris, Présence Africaine, 1963.

KONATE, Moussa, *Le prix de l'âme*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1981.

KONATE, Moussa, *Une aube incertaine*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1985.

KONATE, Moussa, *Fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 1986.

LY, Ibrahima, *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982.

LY, Ibrahima, *Les noctuelles vivent de larmes*, Paris, L'Harmattan, 1988.

OUOLOGUEM, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968. Prix Renaudot en 1969.

SOUKOUNA, Mamadou, *Le Désert inhumain*, Paris, Belfond, 1989.

Niger:

HAMA, Boubou, *Kotia-Nima*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1969; Grand Prix littéraire d'Afrique noire 1970.

HAMA, Boubou, *Le double d'hier rencontre demain*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1973.

HAMA, Boubou, *Aujourd'hui n'épuise pas demain*, Paris, Ed. J.P. Oswald, 1973.

MAMANI, Abdoulaye, *Sarraounia*, Paris, L'Harmattan, 1980.

Sénégal:

BA, Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, les N.E.A., 1979.

BA, Mariama, *Un chant écarlate*, Dakar, les N.E.A, 1981.

DIALLO, Bakary, *Force-Bonté*, Paris, Rieder, 1926.

DIOP, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

DIOP, Boubacar Boris, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

DIOP, Boubacar Boris, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.

KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961; rééd. en poche par U.G.E., coll. 10/18, 1971*. Grand Prix littéraire d'Afrique noire 1962.

KANE, Cheikh Hamidou, *Les Gardiens du temple*, Paris, Stock, 1995.

NDAO, Cheikh Aliou, *Buur Tilleen, roi de la médina*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1972; réimpr 1988.

NDAO, Cheikh, Aliou, *Excellence, vos épouses!*, Dakar, les N.E.A, 1983; rééd en poche par

N.E.A/Sépia, 1993

NDIAYE, Marie, (France/Sénégal), *Quant au riche avenir*, Paris, Eds.de Minuit, 1985.

NDIAYE, Marie, (France/Sénégal), *Comédie classique*, Paris, POL, 1987; rééd. en poche par Gallimard, coll. Folio, 1988.

NDIAYE, Marie, (France/Sénégal), *La femme changée en bûche*, Paris, Ed. de Minuit, 1989.

- NDIAYE, Marie, (France/sénégal), *En famille*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.
- NDIAYE, Marie, (France/Sénégal), *Un temps de saison*, Paris, Ed. de Minuit, 1994.
- NDIAYE, Marie, (France/Sénégal), *La sorcière*, Paris, Ed. de Minuit, 1996.
- NDAO, Cheikh Aliou, *Un bouquet d'épines pour Elle*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1988.
- SADJI, Abdoulaye, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, in revue *Présence Africaine* n°16, 1954; rééd. par Ed. Présence Africaine, 1965; rééd. en poche en 1988*.
- SADJI, Abdoulaye, *Maimouna*, Dakar, Les lectures faciles, 1953; rééd. par Ed. Présence Africaine, 1958;
- SEMBENE, Ousmane, *Le Docker noir*, Paris, Ed. Debresse, 1956; rééd. en poche par Ed. Présence Africaine en 1973.
- SEMBENE, Ousmane, *O pays mon beau peuple*, Paris, Le Livre Contemporain, 1957; rééd. en poche par Presses Pocket en 1975.
- SEMBENE, Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Le Livre Contemporain, 1960; rééd. par Presses Pocket en 1971*.
- SEMBENE, Ousmane, *L'Harmattan*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1963.
- SEMBENE, Ousmane, *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1965.
- SEMBENE, Ousmane, *Le mandat*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1965; rééd. en poche avec *Véhi-Ciosane* en 1966.
- SEMBENE, Ousmane, *Xala*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1973.
- SEMBENE, Ousmane, *Le dernier de l'Empire*, Paris, L'Harmattan, 1981; réimpr 1985.
- SEMBENE, Ousmane, *Guelwaar*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1996.
- SOCE, Ousmane, *Karim, roman sénégalais*, Etampes, Imprimerie Puyfourçat, 1935; rééd. aux Nouvelles Editions Latines, 1948. Grand Prix littéraire de l'A.O.F. en 1948*.
- SOCE, Ousmane, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1937; rééd. en 1965 puis en 1977*.
- SOW FALL, Aminata, *Le Revenant*, Dakar, les N.E.A., 1976.
- SOW FALL, Aminata, *La grève des Battu ou les Déchets Humains*, Dakar, les N.E.A., 1979.
- SOW FALL, Aminata, *L'Appel des arènes*, Dakar, Les N.E.A, 1982.
- SOW FALL, Aminata, *L'Ex-Père de la nation*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- Zaire:*
- BOLYA BAENGA, *Cannibale*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1986.
- LOMAMI-TSHIBAMBA, Paul, *Ngando*, Bruxelles, Ed. G.A. Deny, 1948; rééd. à Paris/Kinshasa par Ed. Présence Africaine/ Ed. Lokole, 1982.
- MUDIMBE, Vumbi Yoka, *Entre les eaux*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1973.
- MUDIMBE, Vumbi-Yoka, *Le bel immonde*, Paris, ed. Présence Africaine, 1976.
- MUDIMBE, Vumbi-Yoka, *L'Ecart*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1979.
- MUDIMBE, Vumbi-Yoka, *Shaba deux : les cahiers de Mère Marie-Gertrude*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1989.
- NGAL, Mwil a Mpaang, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Lumumbashi, Alpha-Omega, 1975; rééd. Paris, Hatier, 1984.

NGAL, Mwil a Mpaang, *L'errance*, Yaoundé, CLE, 1979.

NGAL, Mwil a Mpaang, *Une saison de symphonie*, Paris, L'Harmattan, 1994.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Le pacte de sang*, Paris, L'Harmattan, 1984.

NGOYE, Achille, *Kin-la-joie, Kin-la-folie*, Paris, L'Harmattan, 1993.

NOUVELLES:

Bénin:

BHELRY-QUENUM, *Liaison d'un été*, Paris, SAGEREP, 1968.

PLIYA, Jean, *L'arbre fétiche*, Yaoundé, ED. CLE, 1971.

Cameroun:

BETI, Mongo, *Sans haine et sans amour*, in *Présence Africaine* n°14, 1953 (sous le pseudonyme d'Eza Boto).

PHILOMBE, René, *Lettres de ma cambuse*, Yaoundé, CLE, 1964; rééd. en 1972.

PHILOMBE, René, *Histoires queues-de-chat*, Yaoundé, CLE, 1972.

Congo:

DONGALA, Emmanuel, Boundzeki, *Jazz et vin de palme*, Paris, Hatier, 1984; rééd. par Le Serpent à plumes, 1996.

LOPES, Henri, *Tribaliques*, Yaoundé, CLE, 1971; rééd. par CLE/Presses Pocket, 1983. Grand Prix littéraire de l'Afrique noire en 1972.

TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste, *Chroniques congolaises*, Paris, J.P. Oswald, 1974; rééd. par L'Harmattan, 1978.

TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste, *Nouvelles chroniques congolaises*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1980.

TCHICAYA U TAM'SI, *Légendes africaines*, Paris, Seghers, 1969.

TCHICAYA U TAM'SI, Gérald-Félix, *La main sèche*, Paris, Robert Laffont, 1980.

TCHICHELLE TCHIVELA, *Longue est la nuit*, Paris, Hatier, 1980.

TCHICHELLE TCHIVELA, *L'exil ou la tombe*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1986.

Côte d'ivoire:

DADIE, Bernard, *Légendes africaines*, Paris, Seghers, 1954.

DADIE, Bernard, *Le pagn noir*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1955; rééd. en 1970 et 1977.

DADIE, Bernard, *Les jambes du fils de Dieu*, Abidjan, Hatier/CEDA, 1980.

Djibouti:

WABERI, Abdourahmane A., *Le pays sans ombre*, Paris, Les Serpent à plumes, 1994.

WABERI, Abdourahmane, A., *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à plumes, 1996.

Guinée:

SASSINE, Williams, *L'alphabète*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1982.

Sénégal:

DIAGNE, Ahmadou Mapaté, *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, coll. « Les livres roses por la jeunesse », 1920.

DIOP, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Ed. Fasquelle, 1947; rééd. par Présence Africaine, 1961; rééd. en poche en 1969. Grand Prix littéraire de l'A.O.F. 1949.

DIOP, Birago, *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1958.

DIOP, Birago, *Contes et Lavanes*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1963. Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1964.

DIOP, Birago, *Contes d'Awa*, Dakar, les N.E.A., 1977.

SADJI, Abdoulaye, *Tounka, une légende de la mer*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1952; rééd. en 1965.

SEMBENE, Ousmane, *Voltaïque*, Paris, Ed. Présence Africaine, 1971.

BIBLIOGRAPHIE SUR LES CARAÏBES

ANTHOLOGIES ET OUVRAGES CRITIQUES SUR LE ROMAN

BABIN, Céline, BROWN, Marcia, SANDRIN-FREMAINT, Pedro A., *Le roman féminin d'Haïti : forme et structure*, Montréal, GRELCA, 1985.

CONDE, Maryse, *Le roman antillais*, Paris, Nathan, 1977.

CONDE, Maryse, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979.

DORVAL, Gérald, *Etudes, romans et peintures*, Port-au-Prince, Fardin, 1975.

FARDIN, Dieudonné, JADOTTE, Hérard, *Cours d'histoire de la littérature haïtienne: Les Romanciers (Tome III)*, Port-au-Prince, Fardin, 1975.

FIGNOLE, Jean-Claude, *voeu de voyage et d'intention romanesque*, Port-au-Prince, Fardin, 1974.

HOFFMANN, Léon-François, *Le roman haïtien. Idéologie et structure*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

JONASSAINT, Jean, *Le pouvoir des mots. Les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens en exil*, Paris/Montréal, Arcantère/Les Presses de l'Université de Montréal, 1986.

N'TONFO, André, *L'homme et l'identité dans le roman des Antilles et Guyane françaises*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

REY, Guislaine, *Anthologie du roman haïtien de 1859 à 1946*, Sherbrooke, Naaman, 1982 (1978).

REY, Guislaine, *Anthologie du roman haïtien de 1946 à 1967*, Port-au-Prince, Les Editions du Soleil, 1982.

SHELTON, Marie-Denise, *Image de la société dans le roman haïtien*, Paris, L'Harmattan, 1993.

TEXTES LITTÉRAIRES¹⁰⁵:

ROMANS:

¹⁰⁵ Lorsque l'ouvrage a été réédité, l'ouvrage de consultation est indiqué par un astérisque.

Guadeloupe

- BAGHIO'O, Jean-Louis, *Issandre le mulâtre*, Paris, Fasquelle, 1949.
- BAGHIO'O, Jean-Louis, *Le flamboyant à fleurs bleues*, Paris, Calmann-Levy, 1973; rééd. aux Ed. Caribéennes, 1981. Prix des Caraïbes 1975.
- BAGHIO'O, Jean-Louis, *Le colibri blanc ou mémoire à deux voix*, Paris, Ed. Caribéennes, 1980.
- BELMONT, Léon, *Mimi*, Etampes, Ed. Dorman, 1911.
- CHAMBERTRAND, Gilbert de, *Coeurs créoles*, Paris, Imp. Saint Sauveur, 1958.
- CONDE, Maryse, *Heremakhonon*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1976; rééd. Chez Seghers, 1988.
- CONDE, Maryse, *Une saison à Rihata*, Paris, Robert Laffont, 1981.
- CONDE, Maryse, *Ségou: les murailles de terre*, Paris, Robert Laffont, 1984; rééd. par L.G.F. coll. Le Livre de poche en 1987.
- CONDE, Maryse, *Ségou 2: la terre en miettes*, Paris, Robert Laffont, 1985; rééd. par L.G.F. coll. Le Livre de poche en 1987.
- CONDE Maryse, *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986; rééd. en poche par Gallimard, coll. Folio, 1988.
- CONDE, Maryse, *La vie scélérate*, Paris, Seghers, 1987; rééd. par L.G.F. coll. Le Livre de poche en 1989.
- CONDE, Maryse, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989; rééd. par Gallimard, coll. folio, 1992.
- CONDE, Maryse, *Les derniers rois mages*, Paris, Mercure de France, 1992; rééd. par Gallimard, coll. folio, 1995.
- CONDE, Maryse, *La colonie du nouveau monde*, Paris, Robert Laffont, 1993; rééd. par Pocket, 1996.
- JEANNE, Max, *La Chasse au racoon*, Paris, Karthala, 1980.
- LACROSIL, Michèle, *Sapotille et le serein d'argile*, Paris, Gallimard, 1960; rééd. Fort-de-France, Désormeaux, 1974.
- LACROSIL, Michèle, *Cajou*, Paris, Gallimard, 1961.
- LACROSIL, *Demain Lab-Herma*, Paris, Gallimard, 1967.
- LARA, Oruno, *Questions de couleurs (Blanches et Noirs)*, Paris, Nouvelle Librairie Universelle, 1923.
- LEVILLOUX, J., *Les créoles ou la vie aux Antilles*, Paris, H. Souverain, 1835; rééd. à Morne-Rouge, Horizons Caraïbes, 1977.
- MAXIMIN, Daniel, *L'isolé soleil*, Paris, Seuil, 1981; rééd. « Point Seuil », 1987*.
- MAXIMIN, Daniel, *Soufrières*, Paris, Seuil, 1987.
- MAXIMIN, Daniel, *L'île et une nuit*, Paris, Seuil, 1995.
- NIGER, Paul, *Les puissants*, Paris, Ed. du Scorpion, 1959.
- NIGER, Paul, *Les grenouilles du Mont Kimbo*, Lausanne, Ed. de la Cité, 1964.
- PEPIN, Ernest, *L'homme au bâton*, Paris, Gallimard, 1992.
- PEPIN, Ernest, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996.
- PINEAU, Gisèle, *La Grande drive des esprits*, Paris, Le Serpent à plumes, 1993.

- PINEAU, Gisèle, *L'espérance-macadam*, Paris, Stock, 1995.
- SCHWARZ-BART Simone et André, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris, Seuil, 1967.
- SCHWARZ-BART Simone, *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972; rééd. « Point Seuil », 1980.
- SCHWARZ-BART, Simone, *TI-Jean l'Horizon*, Paris, Seuil, 1979; rééd. « Point Seuil », 1981.
- WARNER-VIEYRA, Myriam, *Le quimboiseur l'avait dit*, Paris, Présence Africaine, 1980
- WARNER-WIEYRA, Myriam, *Juletane*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- Guyane:*
- GALMOT, *Quelle étrange histoire*, Paris, Librairie Française, 1921; rééd. Par les Ed. Caribéennes, 1990.
- GALMOT, Jean, *Un mort vivait parmi nous*, Paris, Visconti, 1943; rééd. par Griot, 1990.
- JUMINER, Bertène, *Les bâtards*, Paris, Présence Africaine, 1961.
- JUMINER, Bertène, *Au seuil d'un nouveau cri*, Paris, Présence Africaine, 1963; rééd. en 1978.
- JUMINER, Bertène, *La revanche de Bozambo*, Paris, Présence Africaine, 1968.
- JUMINER, Bertène, *Les Héritiers de la presqu'île*, Paris, Présence Africaine, 1979.
- JUMINER, Bertène, *La fraction de seconde*, Paris, Ed. Caribéennes, 1990.
- MARAN, René, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921; rééd. en 1938, 1947, 1976, et 1980. Prix Goncourt 1921.
- MARAN, René, *Le livre de la brousse*, Paris, Albin Michel, 1934.
- MARAN, René, *Bêtes de la brousse*, Paris, Albin Michel, 1941.
- MARAN, René, *Un homme pareil aux autres*, Paris, Ed. Arc-en-Ciel, 1947; rééd. par Albin Michel en 1962.
- Haïti:*
- ALEXIS, Jacques-Stephen, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, 1955; rééd. en 1982.
- ALEXIS, Jacques-Stephen, *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1984.
- ALEXIS, Jacques-Stephen, *L'espace d'un cillement*, Paris, Gallimard, 1959; rééd. coll. « L'imaginaire » en 1983.
- ANVERS, Paul, *Rizières de sang*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- BERGEAUD, Emeric, *Stella*, Paris, E.Dentu, 1859
- BRUN, Amédée, *Deux amours*, Port-au-Prince, Imp. Vve Chenet, 1895.
- CHAUVET, Marie, *Fille d'Haïti*, Paris, Fasquelle, 1954.
- CHAUVET, Marie, *La danse sur le volcan*, Paris, Plon, 1957.
- CHAUVET, Marie, *Amour, colère et folie*, Paris, Gallimard, 1968
- CINEAS, Jean-Baptiste, *La vengeance de la terre*, Port-au-Prince, Imp. du Collège de Vertières, 1933.
- CINEAS, Jean-Baptiste, *Le drame de la terre*, Cap-Haïtien, Imp. du Séminaire Adventiste, 1933; rééd. à Port-au-Prince, Fardin, 1978.

- CLITANDRE, Pierre, *Cathédrale du mois d'août*, Port-au-Prince, Fardin, 1980; rééd. à Paris, par Syros, 1982.
- DEPESTRE, René, *Le mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979.
- DEPESTRE, René, *Fadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988; rééd. en Folio, 1990. Prix Renaudot 1988.
- DESROY, Annie, *Le joug*, Port-au-Prince, Imp. Modèle, 1934; rééd. par Fardin, 1985.
- DORSINVILLE, Roger, *Kimby ou La loi de Niang*, Paris, Présence Africaine, 1973; rééd. à Port-au-Prince, Deschamps, 1990.
- DORSINVILLE, Roger, *L'Afrique des rois*, Paris, UGE, 1975; rééd. Port-au-Prince, Deschamps, 1990.
- DORSINVILLE, Roger, *Un homme en trois morceaux*, Paris, UGE, 1975; rééd. Port-au-Prince, Deschamps, 1990.
- DORSINVILLE, Roger, *Mourir pour Haïti ou les croisés d'Esther*, Paris, L'Harmattan, 1980; rééd. Port-au-Prince, 1990.
- DORSINVILLE, René, *Renâître à Dendé*, Paris, L'Harmattan, 1980; rééd. Port-au-Prince, Deschamps, 1990.
- ETIENNE, Gérard, *Le nègre crucifié*, Montréal, Nouvelle Optique, 1974; rééd. Genève, Métropolis, 1989.
- ETIENNE, Gérard, *Un ambassadeur macoute à Montréal*, Montréal, Nouvelle Optique, 1979.
- ETIENNE, Gérard, *Une femme muette*, Montréal/Paris, Nouvelle Optique/Silex, 1984.
- ETIENNE, Gérard, *La Reine Soleil Levée*, Montréal, Guérin, 1987; rééd. Genève, Métropolis, 1989.
- FIGNOLE, Jean-Claude, *Les possédés de la pleine lune*, Paris, Seuil, 1987.
- FIGNOLE, Jean-Claude, *Aube tranquille*, Paris, Seuil, 1990.
- FRANKETIENNE, *Mûr à crever*, Port-au-Prince, Presses port-au-princiennes, 1968.
- FRANKETIENNE, *Ultravocal (Spirale)*, Port-au-Prince, Imp. Serge L. Gaston, 1972.
- FRANKETIENNE, *Les affres d'un défi*, Port-au-Prince, Deschamps, 1979.
- FRANKETIENNE, *L'oiseau schizophone*, Port-au-Prince, Ed des Antilles S.A., 1993.
- HIBBERT, Fernand, *Séna*, Port-au-Prince, Imp. de l'Abeille, 1905; rééd. Port-au-Prince, Deschamps, 1988.
- HIBBERT, Fernand, *Les Thazar*, Port-au-Prince, Imp. de l'Abeille, 1907; rééd. Port-au-Prince, Deschamps, 1988.
- JANVIER, Louis-Joseph, *Le Vieux Piquet*, Paris, Imp. A. Parent, 1884.
- LALEAU, Léon, *La danse des vagues*, Port-au-Prince, Imp. Aug. A. Héraux, 1919.
- LALEAU, Léon, *Le choc*, Port-au-Prince, Imp. de « La Presse », 1932; rééd. Port-au-Prince, Ed. de l'an 2000, 1975.
- LESPEDES, Anthony, *Les semences de la colère*, Port-au-Prince, Deschamps, 1949; rééd. Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprints, 1970.
- LHERISSON, Justin, *La famille des Petites Cailles*, Port-au-Prince, Imp. Héraux, 1905; rééd., Paris, Ed. Caribéennes, 1978*.

- MARCELIN, Frédéric, *Thémistocle-Epaminondas Labasterre*, Paris, Ollendorf, 1901; rééd. Port-au-Prince, Fardin, 1982.
- METELLUS, Jean, *Jacmel au crépuscule*, Paris, Gallimard, 1981.
- METELLUS, Jean, *La famille, Vortex*, Paris, Gallimard, 1982.
- METELLUS, Jean, *Une eau-forte*, Paris, Gallimard, 1983.
- METELLUS, Jean, *L'année Dessalines*, Paris, Gallimard, 1986.
- METELLUS, Jean, *La parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1986.
- METELLUS, Jean, *Les cacos*, Paris, Gallimard, 1989.
- METELLUS, Jean, *Charles-Honoré Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1990.
- METELLUS, Jean, *Louis Vortex*, Paris, Gallimard, 1992.
- OLLIVIER, Emile, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Ed. P. Tisseyre, 1977.
- OLLIVIER, Emile, *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel, 1983; rééd. par Le Serpent à plumes, 1994.
- OLLIVIER, Emile, *La discorde aux cent voix*, Paris, Albin Michel, 1986.
- OLLIVIER, Emile, *Passages*, Paris, Ed. de L'Hexagone, 1991; rééd. au Serpent à plumes, 1994*.
- OLLIVIER, Emile, *Les Urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995, Paris, Grasset, 1994.
- PHELPS, Anthony, *Moins l'infini*, Paris, Editeurs Français Réunis, 1973.
- PHELPS, Anthony, *Mémoire en colin-maillard*, Montréal, Nouvelle Optique, 1976.
- RIGAUD, Milo, *Jesus ou Legba?*, Poitiers, Amis de la poésie, 1933.
- ROUMAIN, Jacques, *La Montagne ensorcelée*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1931; rééd. par Messidor, 1987.
- ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Port-au-Prince, Imp. de L'Etat, 1944; rééd. par Messidor, 1988.
- ROY, Francis-Joachim, *Les chiens*, Paris, Robert Laffont, 1961.
- TROUILLOT, Lyonel, *Les Fous de Saint-Antoine*, Port-au-Prince, H. Deschamps, 1989.
- TROUILLOT, Lyonel, *Le Livre de Marie*, Port-au-Prince, Ed. Mémoires, 1993.
- VIARD, Ducis, *La dernière étape*, en feuilleton dans le journal *Le Soir*, 1900
- VICTOR, Gary, *Clair de Mambo*, Port-au-Prince, H. Deschamps, 1990.
- Martinique:*
- BONNEVILLE, René, *La vierge cubaine*, Paris, Alcan-Levy, 1897; rééd. à Morne-Rouge, Horizons Caraïbes, 1977.
- BONNEVILLE, René, *Le triomphe d'Eglantine*, Paris, Alcan-Levy, 1899; rééd. à Morne-Rouge, Horizon Caraïbes, 1977.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986; rééd. en Folio, 1988.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, 1988; rééd. en Folio, 1991.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992; rééd. en Folio, 1994. Prix Goncourt 1992.
- CONFIAANT, Raphaël, *Le nègre et l'amiral*, Paris, Grasset, 1988; rééd. dans Le Livre de poche.

- CONFIANT, Raphaël, *Eau de café*, Paris, Grasset, 1991.; rééd. dans Le Livre de poche.
- CONFIANT, Raphaël, *L'allée des soupirs*, Paris, Grasset, 1994; rééd. dans Le Livre de Poche.
- CONFIANT, Raphaël, *Commandeur du sucre*, Paris, Ecriture, 1994.
- CONFIANT, Raphaël, *La Vierge du Grand Retour*, Paris, Grasset, 1996.
- ETCHART, Salvat, *Les nègres servent d'exemple*, Paris, Julliard, 1962; rééd. Fort-de-France, Désormeaux, 1977.
- ETCHARD, Salvat, *Le monde tel qu'il est*, Paris, Mercure de France, 1967.
- GLISSANT, Edouard, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958; rééd. « Point Seuil », 1984*. Prix Renaudot 1958.
- GLISSANT, Edouard, *Le quatrième siècle*, Paris, Seuil, 1990; rééd. par Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990.
- GLISSANT, Edouard, *Malemort*, Paris, Seuil, 1975.
- GLISSANT, Edouard, *La case du commandeur*, Paris, Seuil, 1981.
- GLISSANT, Edouard, *Mahagony*, Paris, Seuil, 1987.
- GLISSANT, Edouard, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- GRANDMAISON, Daniel de, *Rendez-vous à Macouba*, Paris, Ed. Littre, 1948.
- LEVILLOUX, J., *Les créoles ou la vie aux Antilles*, , 1835; rééd. Morne-Rouge, Horizons Caraïbes, 1977.
- MANDELEAU, Tita, *Signare Anna ou le voyage aux escales*, Dakar, N.E.A., 1991.
- ORVILLE, Xavier, *Délice et le fromager*, Paris, rasset, 1977.
- ORVILLE, Xavier, *La tapisserie du temps présent*, Paris, Grasset, 1979.
- ORVILLE, Xavier, *L'homme aux sept noms et des poussière*, Paris, Grasset, 1981.
- ORVILLE, Xavier, *Le marchand de larmes*, Paris, Grasset, 1985.
- ORVILLE, Xavier, *Laissez brûler Laventurcia*, Paris, Grasset, 1989.
- ORVILLE, Xavier, *Coeur à vie*, Paris, Stock, 1993.
- ORVILLE, Xavier, *La voie des cerfs-volants*, Paris, Stock, 1994.
- ORVILLE, Xavier, *Moi, Trésilien-Théodore Augustin*, Paris, Stock, 1996.
- PLACOLY, Vincent, *La vie et la mort de Marcel Gonstran*, Paris, Denoël, 1971.
- PLACOLY, Vincent, *L'eau-de-mort de guildive*, Paris, Denoël, 1973.
- PREVOST de TRAVERSAY, Jean-Baptiste de SANSAC, *Les amours de Zémédare et Carina*, Paris, 1806; rééd. Morne-Rouge, Horizons Caraïbes, 1977.
- RICHER, Clément, *Le dernier voyage du Pembroke*, Paris, Plon, 1940
- RICHER, Clément, *Ti-Coyo et son requin*, Paris, Plon, 1941.
- SAINVILLE, Léonard, *Au fond du bourg*, Lausanne, Ed. de la Cité, s.d.
- SAINVILLE, Léonard, *Dominique, Nègre esclave*, Paris, Fasquelle, 1951; rééd. par Présence Africaine, 1978.
- TARDON, Raphaël, *Starkenfirst*, Paris, Fasquelle, 1947.
- TARDON, Raphaël, *La Caldeira*, Paris, Fasquelle, 1949; rééd. Fort-de-France, Désormeaux, 1977.

TARDON, Raphaël, *Christ au poing*, Paris, Fasquelle, 1956.

ZOBEL, Joseph, *Diab'la*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1946; rééd. par Présence Africaine, 1978.

ZOBEL, Joseph, *La rue Cases-Nègres*, Paris, Ed. Les Quatre Jeudis, 1955; rééd. par Présence Africaine en 1974.

Contes et nouvelles:

Guadeloupe:

TIROLIEN, Guy, *Feuilles vivantes au matin*, Paris, Présence Africain, 1977.

WARNER-VIEYRA, Myriam, *Femmes écouées*, Paris, Présence Africaine, 1988.

Guyane:

DAMAS, Léon-Gontran, *Veillées noires*, Paris, Stock ,1943; rééd. à Ottawa, Léméac, 1972.

Haïti:

ALEXIS, Jacques-Stephen, *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1960; rééd. coll. « L'imaginaire », 1988.

DEPESTRE, René, *Alleluia pour une femme-jardin*, Ottawa, Léméac, 1973; rééd. par Gallimard, coll. Folio, 1986.

DORSINVILLE, Roger, *Gens de Dakar*, Dakar, les N.E.A., 1978; rééd. Port-au-Prince, Deschamps, 1990.

Martinique:

TARDON, Raphaël, *Bleu, des îles*, Paris, Fasquelle, 1946.

ZOBEL, Joseph, *Laghia de la mort*, Fort-de-France, Imp. Bezaudin, 1946; rééd. par Présence Africaine, 1978; Rééd. en poche, 1996.

ZOBEL, Joseph, *Le soleil Partagé*, Paris, Présence Africaine, 1964; rééd. en poche, 1984.

Notices biographiques

Maroc :

Tahar Ben Jelloun : Né à Fes, le 21 décembre 1944. A l'âge de 11 ans suit sa famille à Tanger où il réside jusqu'en 1962. Etudes secondaires au lycée Régnauld puis à l'université de Rabat où, en 1968, il obtient une licence de philosophie. Enseigne quelque temps dans le secondaire et participe à l'action de *Souffles*, jusqu'à son départ pour la France en 1971. A Paris, il soutient une thèse en psychiatrie sociale, exerce comme psychothérapeute et collabore au journal *Le Monde*. Sa carrière littéraire qui commence, en France avec *Harrouda* (1973) est couronnée par le prix Goncourt en 1987 pour *La Nuit sacrée*. Vit à Paris.

Driss Chraïbi : Né à Mazagan (aujourd'hui El Jadida) le 15 juillet 1926 dans une famille d'origine fassie. Etudes au lycée Lyautey de Casablanca. Départ pour la France en 1945. Etudes de chimie, couronnées en 1950, par un diplôme d'ingénieur chimiste. Son premier roman, *Le Passé simple* (1954) fait scandale au Maroc. Il faut attendre 1967 pour que dans un article de *Souffles*, Laâbi tente sa réhabilitation. Producteur à l'ORTF, il fait ensuite de nombreux voyages à l'étranger, s'installe quelque temps à l'île d'Yeu. Depuis 1982, il est revenu au Maroc, pour y faire des conférences, volontiers provocatrices. Vit en France.

Mohammed Khaïr-Eddine: Né à Tafraout, dans le Souss, en 1941. Etudes secondaires au Lycée Lyautey à Casablanca. Travaille à Agadir comme fonctionnaire de 1961 à 1963. Il en tire la matière de son premier roman, *Agadir* (1967). En 1964 à Casablanca, lance avec Mostafa Nissaboury le manifeste « Poésie toute », crée la revue « Eaux vives » (3 numéros) et quitte le Maroc en 1965 pour la France où il mène une existence instable, souvent difficile mais fertile en rencontres. Collabore aux *Lettres nouvelles*, à *Présence africaine*, mène une double carrière de romancier et de poète et se fait remarquer par le ton virulent de ses attaques contre le régime marocain. En 1980, grâce à l'intercession de L.-S. Senghor, il rentre au Maroc, puis revient en France après quelques années pour rentrer définitivement au pays en 1993. Malade, il est soigné sur les fonds du Palais Royal et meurt à Rabat, le 18 novembre 1995.

Abdelkebir Khatibi:

Né en 1938 à Mazagan (El Jadida). Etudes au Lycée Victor Hugo de Marrakech. Vient à Paris à la Sorbonne suivre un enseignement de sociologie. Rentre au Maroc et publie la première thèse sur *Le Roman maghrébin* (1968). Professeur à l'université de Rabat, il passe au CURS (Centre universitaire de recherche scientifique) tout en poursuivant une carrière littéraire riche et variée d'essayiste, poète, romancier. Dirige le *Bulletin économique et social du maroc*, qui devient, en 1987, *Signes du présent*. Nombreux voyages dans le monde entier,

participe aux séminaires du Collège International de Philosophie, à Paris. Nommé Directeur du CURS en 1995. Vit au Maroc.

Abdellatif Laâbi: Né à Fes en 1942. Etudes au Lycée Moulay Idriss puis à l'université de Rabat où il obtient une licence de lettres. Professeur dans l'enseignement secondaire, il fonde la revue *Souffles* en 1966 et les éditions *Atlantes* où seront publiés ses premiers textes : *Race* (1967), *L'Oeil et la nuit* (1969). Engagé dans la lutte politique, il crée avec Abraham Serfaty le mouvement révolutionnaire *Ilal Aman*. Arrêté en 1972 et condamné à dix ans de réclusion au premier procès des frontistes, il restera huit ans et demi en prison. Une fois libéré il se retire en France avec son épouse, Jocelyne, et ses enfants, tente de se réinstaller au Maroc en créant une maison d'édition. Mais les difficultés financières le contraignent à revenir en France en 1995.

Notices et ouvrages critiques sur les romanciers africains

BADIAN, Seydou: Malien. Né à Bamako en 1928. Médecin. Son premier roman, *Sous l'orage*, est devenu un « classique ».

BEBEY, Francis: Camerounais. Né à Douala en 1929. Musicien et écrivain. Vit en France.

NDACHI TAGNE, David, *Francis Bebey*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BETI, Mongo (pseudonyme d'Alexandre Biyidi-Awala): Camerounais. Né à Mbalmayo en 1932. Professeur de lettres classiques à Rouen. Fonde en 1978 la revue *Peuples noirs Peuples africains*. Publie ses deux premiers textes sous le pseudonyme d'Eza Boto.

- MELONE, Thomas, *Mongo Beti, l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971.

-MOURALIS, Bernard, *Comprendre l'oeuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Ed. Saint-Paul, 1981.

CAMARA, Laye: Guinéen. Kouroussa, 1928-Dakar, 1980. Mécanicien à Paris où il écrit *L'Enfant noir* qui devient un « classique ». Chercheur à l'IFAN à Dakar.

AZODO, Ada Uzoamaka, *L'imaginaire dans les romans de Camara Laye*, New-York, Peter Lang, 1993.

COUCHORO, Félix: Béninois. Ouidah, 1900-Lomé, 1968. Romancier populaire qui publie dans la presse togolaise. Un des pionniers du roman africain.

-RICARD, Alain, *Naissance du roman africain: Félix Couchoro 1900-1968*, Paris, Présence Africaine, 1987.

DIABATE, Massa Makan: Malien. Kita 1938- . Appartient à une famille de griots. Etudes d'histoire et de sciences politiques en France. Travaille dans la recherche et dans l'administration au Mali.

- KEÏTA, Cheikh M. Chérif, *Massa Makan Diabaté. Un griot mandingue à la rencontre de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1995.

FANTOURE, Alioum (pseudonyme): Guinéen. Né à Forécariah en 1938. Expert en développement industriel. Vit à Vienne, en Autriche.

KANE, Cheikh Hamidou: Sénégalais. Né à Matam en 1928. Etudes de droit et de philosophie à Paris. Fonctionnaire international. Auteur de *L'aventure ambiguë* qui deviendra un « classique ».

KOUROUMA, Ahamadou: Ivoirien. Né à Boundiali en 1927. Travaille dans la banque dans divers pays africains.

-GHASSAMA, Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma*, Paris, ACCT-Karthala, 1995.

-NGANDU NKASHAMA, Pius, *Kourouma et le mythe*, Paris, Silex, 1985.

-NICOLAS, Jean-Claude, *Comprendre « Les Soleils des indépendances » d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux, Ed. Saint-Paul, 1985.

LOPES, Henri: Congolais. Né à Kinshasa en 1937. Participe à la vie politique congolaise jusqu'en 1980. Travaille à L'UNESCO depuis 1982.

MONENEMBO, Tierno (pseudonyme de Thierno Saïdou Diallo): Guinéen. Né à Porédaka (Mamou) en 1947. Biochimiste. Vit en France depuis 1985.

MUDIMBE, V.Y.: Zaïrois. Né à Likasi en 1941. Enseignant aux Etats-Unis. Philosophe et romancier.

-MOURALIS, Bernard, *V.Y. Mudimbe, le discours, l'écart, l'écriture*, Paris, Présence Africaine, 1988.

OYONO, Ferdinand: Camerounais. Né à Ebolowa en 1929. Etudes de droit et de sciences politiques à Paris. Diplomate.

SASSINE, Williams: Guinéen. Né à Kankan en 1944. Professeur de mathématiques. Vit en Mauritanie.

-CHEVRIER, Jacques, *Williams Sassine écrivain de la marginalité*, Toronto, Ed. du Gref, 1995.

SEMBENE, Ousmane: Sénégalais. Né à Ziguichor en 1923. Docker à Marseille il devient syndicaliste et militant. Rentre au Sénégal en 1963 pour devenir cinéaste. Publie parallèlement des romans.

-ABASTADO, Claude, « *Les Bouts de bois de Dieu* » de Sembène Ousmane, Dakar, les N.E.A, 1984.

-BESTMAN, M.T., *Sembène Ousmane et l'esthétique du roman négro-africain*, Montréal, Naaman, 1981.

SONY LABOU TANSI (pseudonyme de Marcel Ntsoni): Congolais. Kimwanza 1947-Brazzaville 1995. Dramaturge et romancier.

-DEVESA, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

TCHICAYA U TAM'SI, Gérald-Félix: Congolais. Mpili 1931- Paris, 1988. Poète et romancier. Travaille à L'UNESCO.

-VINCENT, Michel, *Le monde romanesque de Tchicaya U Tam'si*, Ivry, Nouvelles du Sud, 1994.

Notice et ouvrages critiques sur les romanciers caribéens

ALEXIS, Jacques-Stephen: Haïtien. Gonaïves, 1922- Haïti, 1961. Descendant de Dessalines. Médecin. Adhère en 1938 au Parti Communiste Haïtien fondé par J. Roumain. Communication sur *Le réalisme merveilleux des Haïtiens* lors du 1^o Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris en 1956. Fonde en 1959 le parti de *L'Entente populaire*. Meurt à la suite d'une tentative de renversement du régime de Duvalier.

- MANUEL, Robert, *La lutte des femmes dans les romans de Jacques-Stephen Alexis*, Port-au-Prince, Deschamps, 1980.

-MBULAMWANZA, Mudimbe-Boyi, *L'oeuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis, écrivain haïtien*, Kinshasa, Ed. du Mont Noir, 1975.

-PONTE, Haydée-Cécilia, *Le réalisme merveilleux dans « Les arbres musiciens » de Jacques-Stephen Alexis*, Sainte-Foy (Québec), GRELCA, 1987.

CHAMOISEAU, Patrick: Martiniquais. Né à Fort-de-France en 1953. Etudes de droit et d'économie sociale. Prix Goncourt en 1992 pour *Texaco*.

CONDE, Maryse: Guadeloupéenne. Née à Pointe-à-Pitre en 1937. Etudes de lettres en France. Vit en Guinée puis au Ghana au début des années 60. Enseigne la littérature aux Etats Unis.

CONFIANT, Raphaël: Martiniquais. Né au Lorrain en 1951. Etudes de sciences politiques et d'anglais. Enseigne en lycée aux Antilles. Ecrit ses premiers romans en créole.

DORSINVILLE, Roger: Haïtien. Né à Port-au-Prince en 1911. Emprisonné en 1937 suite à un complot. Carrière diplomatique notamment à Dakar. Conseiller culturel au Libéria. Retraite à Dakar. Activité de critique littéraire.

GLISSANT, Edouard: Martiniquais. Né à Bezaudin en 1928. Poète et romancier. Participe dans les années 50 au *Front antillo-guyanais*. Fonde en 1967 L'Institut martiniquais d'études. Crée à Paris la revue *Acoma* en 1971. Travaille à l'UNESCO depuis 1983.

-MADOU, Jean-Pol, *Edouard Glissant : de mémoires d'arbres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996.

HIBBERT, Fernand: Haïtien. Miragoâne, 1873 -Port-au-Prince, 1928. Etudes à Paris. Professeur d'histoire et de littérature. Plusieurs port-feuilles ministériels. Collabore à *La Ronde*. Publie de nombreux romans.

MARAN, René: Guyanais. Fort-de-France, 1887- (?) 1960. Scolarité à Bordeaux. Commence une carrière de fonctionnaire colonial. Obtient le Prix Goncourt en 1921 avec *Batouala* dans une atmosphère de scandale. Se consacre à la littérature à partir de 1927.

MAXIMIN, Daniel: Guadeloupéen. Né à Saint-Claude en 1947. Professeur de lettres à Paris.

Collabore à *Présence Africaine*

METELLUS, Jean: Haïtien. Né à Jacmel en 1937. Etudes de médecine et de linguistique. Neurologue. Vit en Région Parisienne.

-NAUDILLON, Françoise, *Jean Métellus*, Paris, L'Harmattan, 1994.

OLLIVIER, Emile: Haïtien. Né à Port-au-Prince en 1940. Sociologue. Quitte Haïti en 1964. Enseigne la sociologie à l'Université de Montréal.

ORVILLE, Xavier: Martiniquais. Né à la Martinique en 1932. Enseigne l'espagnol en France. Conseiller culturel à Dakar.

ROUMAIN, Jacques : Haïtien. Port-au-Prince 1907- Port-au-Prince 1943. Ethnologue. Fonde la *Revue indigène* avec Jean Price-Mars en 1927. Fonde le Parti Communiste Haïtien en 1934.

-DORSINVILLE, Roger, *Jacques Roumain*, Paris, Présence Africaine, 1981.

-FIGNOLE, Jean-Claude, *Sur « Gouverneur de la rosée », hypothèse de travail dans une perspective spiraliste*, Port-au-Prince, Fardin, 1974.

SCHWARZ-BART, Simone: Guadeloupéenne. Née à la Guadeloupe en 1938. Études à Point-à-Pitre, Paris et Dakar. Rencontre André Scharz-Bart (Prix Goncourt pour *Le Dernier des Justes*) en 1959.

PEPIN, Ernest, « *Pluie et vent sur Télumée Miracle* » de Simone Schwarz-Bart, Paris/Pointe-à-Pitre, Ed. Caribéennes/GEREC, 1979.

TOUREH, Fanta, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart*, Paris, L'Harmattan, 1986.

ZOBEL, Joseph: Martiniquais. Né à Rivière Salée en 1915. Travaille dans les services culturels à Dakar. Retraite en France en 1978. *La Rue Cases-Nègres* sera adapté au cinéma en 1983 par Euzhan Palcy.