

PALABRES

**INTERTEXTUALITE ET PLAGIAT
EN LITTERATURE AFRICAINE**



Art. Littérature. Philosophie
Vol.I, N^{os} 3&4 - 1997

Editors

Gbanou Sélom
Kolyang Dina Taiwé

Associated Editor:

Ayaric Ghanatta

Adresse:

Sélom Komlan GBANOU,
Uni-Bremen, FB 10
Dez.4, Betriebshof, Raum 2080
Postfach 330440; 28334 Bremen, Allemagne
Tel. (+49) 421-218-4260, Fax. (+49) 421 2184037
e-mail: gbanou@uni-bremen.de

Editorial Board/Comité de rédaction

Ananissoh Théo	(Université de Cologne)
Apédo-Amah A. Togoata	(Université du Bénin Togo)
Dabla Sewanou	(Mayenne, France)
Deblaine Dominique	(Université Montaigne, Bordeaux)
Fandio Pierre	(Université de Buea, Cameroun)
Midiohouan Guy Ossito	(Université Nationale du Bénin)
Ndumbe III Kum'a	(Université Libre de Berlin)
Ngandu Nkashama Pius	(Limoges, France)
Porra Véronique	(Université de Bayreuth)
Riesz János	(Université de Bayreuth)
Tcheho Isaac-Célestin	(Université, Yaoundé)
Têko-Agbo Ambroise	(Albertville, France)
Vignodé Jean-Norbert,	(Inspection de l'Académie, Bordeaux)

Les contributions publiées dans **Palabres** expriment les opinions de leurs auteurs et non celles de la revue.

Les articles non publiés ne sont pas retournés à leurs auteurs.

Papers published in **Palabres** express the opinions of their authors and not those of the review.

Manuscripts that are not published are not returned to the authors.

© Palabres ISSN 1433 -3147, Bremen 1997.

Dessin de couverture : Jimi Hope (Lomé, Togo, 1995)

Revue Culturelle Africaine

PALABRES

art.philosophie.littérature

African Cultural Review

Vol.I, N^{os} 3&4
ISSN 1433 -3147
Bremen, 1997

Sommaire /Table of Contents

DABLA SEWANOU POUR UNE INTERTEXTUALITE FECONDE.....	7
DINCLAUX MARIE LE PLAGIAT EN DROIT, LA CONTREFAÇON EN MATIERE LITTERAIRE	13
PORRA VERONIQUE "MOI, CALIXTHE BEYALA, LA PLAGIAIRE!" OU AMBIGUITES D'UNE "DEFENSE ET ILLUSTRATION" DU PLAGIAT	23
BETI MONGO L'AFFAIRE CALIXTHE BEYALA OU COMMENT SORTIR DU NEOCOLONIALISME EN LITTERATURE	39
DEBLAINE DOMINIQUE INTERTEXTUALITÉ : TON BEAU CAPITAINE DE SIMONE SCHWARZ-BART.....	49
ANANISSOH THEO A PROPOS DE SONY LABOU TANSI LECTEUR DE GARCIA MARQUEZ.....	55
NGANDU NKASHAMA PIUS AUTOUR DU CONTE ET DU RÉCIT ROMANESQUE : NARRATEUR, NARRATOLOGIE ET TIERS-ACTANTT.....	63
APEDO-AMAH AYAYI T. LE PLAGIAT COMME LEGITIMATION DU MANDARINAT DANS LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE	77
GBANOU SELOM K. TEXTES, CONTEXTES ET INTERTEXTES DANS LES ROMANS LE DOCKER NOIR DE SEMBÈNE OUSMANE ET LE CRIME DE LA RUE DES NOTABLES DE EKUE AKOUA T.....	81
DOLISANE-EBOSSE CECILE	

L'IMAGE DE LA FEMME CHEZ DEUX ÉCRIVAINES FRANCOPHONES DU CAMEROUN : LYDIE DOOH-BUNYA ET WERE WERE LIKING.	95
RIESZ JANOS ACCUSATIONS DE PLAGIAT CONTRE PLUSIEURS AUTEURS AFRICAINS ET CONTEXTES HISTORIQUES	105
NDINDA JOSEPH IMAGES MYTHIQUES DE L'ISRAEL DANS LE ROMAN NEGRO- AFRICAN	125
NUBUKPO MESSAN FIDEL AFRICAN LITERATURE AND RECEPTION.....	137
TEKO-AGBO AMBROISE/GBANOU SELOM AUTOUR DU PROBLEME DU PLAGIAT ET DE L'INTERTEXTUALITE EN LITTERATURE AFRICAINE, UNE BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.....	143
 SOUS L'ARBRE A PALABRES	
RAMBOLOKENG / GHANATTA	149
 COMPTES RENDUS	
SONY LABOU TANSI.....	161
TRAVERSEES DE L'AFRIQUE	165
L'OMBRE DU KARITE	167

POUR UNE INTERTEXTUALITE FECONDE

par J.J.Sewanou DABLA

Voici une quarantaine d'années que le mouvement français "Tel Quel" et sa revue du même nom ont énoncé et commencé l'étude du phénomène intertextuel. Leurs constats, leurs analyses ont été approfondis jusque dans les années 80 par les travaux de Riffaterre, Compagnon ou Genette notamment sans que la notion n'apparaisse dans la critique littéraire africaine, ni avec autant de force que chez eux, ni comme un outil intéressant dans l'approche de nos oeuvres. Sans vouloir insinuer que notre critique doit s'aligner sur les traditions occidentales, il faut dire que la tendance assez généralisée au "thématisme" et au "sociologisme" ne peut que difficilement, semble t-il, intégrer cette notion relevant largement d'une démarche plus soucieuse des structures et du fonctionnement du discours littéraire que de ses significations en relation avec le réel social...

PALABRES nous donne l'occasion de considérer l'intertextualité telle qu'elle peut se manifester dans les littératures africaines. C'est le moment de se demander s'il est une problématique particulière de l'intertextualité chez les auteurs africains et si éventuellement, les occurrences intertextuelles ne participeraient pas au renouvellement des écritures africaines¹.

UNE PROBLEMATIQUE INTERTEXTUELLE ?

Faisant l'économie d'une histoire de l'idée intertextuelle, nous nous contenterons ici de rappeler une définition minimaliste de la chose : l'intertextualité est la résurgence explicite ou non d'un discours premier (souvent antérieur) dans un discours second (souvent plus actuel). Cela posé, jaillissent immédiatement toute une série de problèmes qui relèvent des relations qu'entretiennent les deux discours mis en présence et des transformations qu'il subissent (que subit en tout cas le discours premier).

Et c'est encore G.Genette² qui propose les deux critères les plus simples (le littéral et l'explicite) pour définir les quatre situations les plus courantes d'intertextualité : la citation, le plagiat, la référence et l'allusion. A ces situations, il faudrait ajouter la parodie et le pastiche quoiqu'ils soient une certaine forme d'allusion et de référence. Et l'on voit bien que la réalité intertextuelle s'avère

¹ Nous avons entamé l'étude de la question dans *Nouvelles Ecritures Africaines*, Paris, L'Harmattan 1986, pp.224-232

² Genette G. *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil 1982

bien mobile avec tous les possibles entre une copie qui ne dit pas son nom et des emprunts modifiés ou non, assumés et présentés ou non comme tels.

De plus, apparaît la question de la dimension de l'oeuvre concernée par l'intertextualité; l'oeuvre littéraire étant complexe et pluridimensionnelle l'intertextualité sera également aussi complexe et pourra porter sur une unité de discours simple (une phrase, un titre...) ou sur une unité de discours beaucoup plus importante (personnage, action, narration...).

Cependant, l'intertextualité peut être involontaire, inconsciente : l'écrivain, d'abord lecteur, étant "traversé" par les textes qu'il a lus en vient à en reproduire tout ou partie croyant sincèrement faire création originale... Dans ce cas, normalement, l'intertextualité ne saurait atteindre une importante dimension de l'oeuvre.

Par ailleurs, l'intertextualité n'existe en définitive que PAR et A TRAVERS le savoir littéraire du lecteur qui, pour la saisir pleinement doit connaître le texte-source, cerner les reprises, les emprunts opérés par le texte d'accueil et mesurer leur portée et leur incidence sur l'intérêt de ce dernier. Ainsi la renommée de Sony Labou Tansi s'est largement bâtie sur sa *Vie et Demie*³ que nous avons sentie en intertextualité avec *Cent Ans de Solitude*⁴ de Gabriel Garcia Marquez mais combien d'admirateurs de l'écrivain congolais ont perçu les emprunts effectués ainsi que leur étendue dont l'étude approfondie risque de porter éventuellement un sérieux coup de bémol au caractère inédit de son écriture et ramener l'appréciation critique du roman de Tansi à des positions plus précises.

Enfin, dans le cadre d'une production littéraire écrite (par opposition bien sûr aux productions orales) et tributaire de la notion de "propriété intellectuelle", l'intertextualité peut entraîner des problèmes juridiques en relation avec ceux de civilisation (conception de l'art notamment). Et c'est dans ce contexte que Calixte Beyala situe sa défense face aux accusations de plagiat que lui a fait le magazine français *Lire*⁵ : elle n'aurait pas copié un tel ni repris des passages de l'oeuvre de tel autre. Elle aurait simplement mis en pratique un fondement de l'art traditionnel africain : nul auteur distinct, nulle oeuvre originale... Tout est dans une gigantesque répétition-adaptation !...

Ce qui dans l'absolu de l'art africain traditionnel n'est pas complètement irrecevable mais qui ne manque pas - dans la modernité et l'écriture - de soulever ces lièvres de l'illégalité qui, dans un galop infernal ont bousculé la fraîche notoriété d'un prix de l'Académie française.

³ Tansi S.L. , *La Vie et Demie*, Paris, Seuil, 1979

⁴ Garcia Marquez G., *Cent ans de Solitude*, Paris, Seuil, 1968

⁵ *Lire*, magazine littéraire, Paris, février 1997. Voir pp.8-11

SPECIFICITE AFRICAINE DE L'INTERTEXTUALITE ?

L'une des premières études réalisées dans ce domaine sur les littératures africaines, celle de B. Mouralis⁶, n'utilise pas la notion d'intertextualité mais montre bien, chez des auteurs africains de la première génération, des habitudes d'écriture. Celles-ci relèvent d'une formation initiale commune (l'école coloniale et les classiques français) et désignent par ailleurs le phénomène intertextuel en oeuvre dans les premiers textes africains de langue française notamment.

A cette intertextualité fondée sur le souvenir de la littérature française⁷, il faut ajouter celle née de l'inspiration orale qui fait que, sur le mode de l'argumentation ou de l'illustration, surgissent dans le texte original-écrit-moderne, des éléments du discours littéraire traditionnel ancien. Et c'est encore B. Mouralis qui précise, étudiant des romans africains :

Fréquemment les personnages s'expriment par le truchement de formules empruntées à la poésie traditionnelle ou européenne. Les citations que font les romanciers viennent naturellement continuer la méditation de l'individu...⁸.

Au fil des oeuvres et des générations littéraires africaines, la pratique de la citation et/ou de l'imitation n'a pas disparu en particulier dans le genre romanesque qui, plus que tout autre, peut absorber facilement divers types de discours. C'est ainsi que, par exemple, dans *L'Etrange Destin de Wangrin*⁹, publié après les romans étudiés par Mouralis, l'histoire de la destinée de cet interprète est émaillée de contes et de mythes puisés dans le terroir.

Il y a même lieu de se demander si parfois, l'intertextualité ne constitue pas un passage obligé du discours littéraire africain de langue étrangère dans son projet de dire un univers spécifique en dehors de la langue utilisée; univers qui, possède également ses propres textes : Que Chinua Achebe¹⁰ fasse parler Okonkwo en proverbes du cru, quoi de plus naturel!... Seulement il instaure ainsi une interaction entre deux discours différents; ce dont peu de lecteurs avertis ne se plaindront! Et pour reprendre la terminologie de G. Genette, les types dominants d'intertextualité seraient en l'occurrence de l'ordre de la citation ou de la référence, selon l'importance respective des deux critères de la reprise littérale et de l'explicite des sources.

Cependant, lorsque Senghor nous offre un *Chaka*¹¹ poétique à la suite de l'oeuvre de T. Mofolo¹² dont on peut supposer qu'il l'a lue (dans le contexte du"

⁶ Mouralis B., *Individu et Collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, Annales de L'Université, Lettres 1969, tome 2, pp.125-129

⁷ Mouralis B., op.cit.

⁸ Mouralis B., op.cit.

⁹ Ba Amadou Hampaté, *L'Etrange Destin de Wangrin*, Paris, U.G.E. 10/18, 1973

¹⁰ Achebe Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1972

¹¹ Senghor L.S., "Chaka" in *Ethiopiennes*, Paris, Seuil, 1956

¹² Mofolo Th., *Chaka*(1925), trad. Paris, Gallimard, 1940

retour aux sources" voulue par la Négritude), l'intertextualité se situe dans l'ordre de l'allusion vu qu'il n'y a pas chez le poète sénégalais reproduction littérale ni relation explicitement établie avec son devancier. Et il apparaît même qu'au-delà de la figure historique du roi zoulou ce sont bien les difficultés personnelles de Senghor, homme politique, poète, amant... qui sont suggérées ainsi fortement. Même situation chez F. D'Almeida inspiré à l'évidence de Aimé Césaire (qu'il ne copie ni ne cite ni ne nomme explicitement) dans le poème liminaire du recueil *Au Seuil de l'Exil* : "hurrah / pour les déshérités / du bien commun / hurrah / pour ceux qui sont / atteints de cécité..."¹³

Enfin, il est un cas complexe et intéressant dans les lettres africaines; c'est celui de l'intertextualité en chaîne que manifestent notamment bon nombre de légendes et d'épopées traditionnelles fixées ultérieurement par l'écrit et dont une oeuvre comme *Soundjata ou l'Epopée mandingue*¹⁴ apparaît comme emblématique. En effet, ce texte de Niane fonctionne en définitive comme une énième reprise d'un discours dont la formulation initiale se perd dans la nuit des temps. Ainsi, la légende née dans le Mandingue (de qui ? quand ?) est apprise et reprise par le griot Kouyaté comme le signale l'introduction (après combien d'apprenants et de repreneurs ?) avant d'être fixée dans la forme écrite en français et offerte au lecteur contemporain par D. T. Niane. Et l'on peut considérer qu'il y a dans ce cas plus qu'une simple traduction du texte d'origine et plutôt des reprises transformationnelles successives (même s'il existe un texte-source commun) dont la dernière en date serait celle de Niane. Ce même phénomène particulier d'intertextualité s'observera chaque fois qu'un "auteur-écrivain" comme B. Diop¹⁵ par exemple, donnera sa version d'un texte ancien plutôt oral.

Et l'on voit ainsi s'ouvrir un intéressant champ d'étude pour une critique voulant apprécier la "génétique" du texte et le travail transformateur de l'écrivain... Comme apparaît aussi une autre dimension de la littérature comparée.

Ainsi donc, l'intertextualité attestée dans les littératures africaines comme dans tout autre, se manifeste ici sous diverses formes; on distinguera en effet une "intertextualité verticale" entre les "textes" "oraux sources et la littérature africaine écrite; des "intertextualités horizontales" entre les oeuvres littéraires africaines d'une part, entre celles-ci et les productions littéraires des autres parties du monde, d'autre part. Un quatrième cas dont nous n'avons pas tenu compte ici consiste en cette "intertextualité non littéraire" (formule discutable

¹³ D'Almeida F., *Au Seuil de l'Exil*, Paris, P.J.Oswald 1976, p.12

¹⁴ Niane D.T. , *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine 1960

¹⁵ Diop B. , *Les Contes D'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine 1969, voir la préface

donc provisoire!) qui utilise des textes qui ne relèvent pas du champ traditionnel de la littérature tels que les tracts, les extraits de presse, les chansons...¹⁶

Enfin, lorsque le narrateur d'*Une Vie de Boy*¹⁷ prétend s'inspirer du journal de Toundi ou que Victor-Augagneur Hoang, celui du dernier roman d'Henri Lopès¹⁸ affirme réaliser meilleure oeuvre que Achel (qu'il cite et critique abondamment) à propos de l'histoire de Kolélé, célèbre vedette du Congo, nous sommes en présence d'une "intertextualité fictive" qui ne manque pas d'intérêt notamment dans le renouvellement de la narration et du pacte narratif.

On le voit, le fait intertextuel présente une grande diversité et, hormis le cas du plagiat qui veut s'imposer subrepticement comme une création originale (mais nous avons noté les difficultés à cerner indiscutablement la copie), l'intertextualité offre des ressources à la littérature comme à l'écrivain.

RESSOURCES DE L'INTERTEXTUALITE

Tout d'abord chaque fois que nos écrivains introduisent un discours littéraire traditionnel dans leur oeuvre moderne, ils font preuve d'authenticité; du coup ils redonnent vie à tout un contexte socio-culturel bien défini. Qu'Okonkwo¹⁹ use de proverbes ibo, que Couchoro ponctue son récit de chants éwé-mina²⁰, que tel autre arrête son récit pour céder la place à un conte du cru, ils soulignent tous la spécificité culturelle de l'espace mis en scène dans l'oeuvre et invitent le lecteur à le considérer comme tel, cernant au plus près, par les voies supplémentaires de l'intertextualité, des pratiques et des mentalités typiques.

En ce qui concerne par ailleurs l'évocation et la fixation par l'écrit (avec plus ou moins de transformations) de la littérature orale, il y a un appréciable travail de mémoire et de sauvegarde (même si ce n'est pas le but premier des auteurs) de ce qui, dans le cadre actuel de l'évolution des sociétés africaines, pourrait disparaître.

Quant au lecteur, il bénéficie avec l'intertextualité, d'un autre "plaisir du texte" dans l'élargissement de son horizon d'attentes, dans la réactivation de son passé de lecteur et dans le dynamisme d'une autre pratique de lecture. Ainsi, quand nous lisons *Le Temps de Tamango* sur une première de couverture²¹, connaissant la nouvelle de Mérimée intitulée *Tamango*, des éléments de celle-ci nous reviennent à l'esprit et nous nous demandons quel rapport Boubacar Boris

¹⁶ Par exemple Socé O., *Mirages de Paris*, Paris, N.E.L. 1937 contient de multiples citations de chansons tandis que Lopès H. *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, présente pp.399-405 l'interview de l'héroïne par le journal "Tam-tam"...(intertextualité fictive?)

¹⁷ Oyono F., *Une Vie de Boy*, Paris, éd. Julliard 1956

¹⁸ Lopès H., *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, éd. Seuil 1997. Voir le prologue pp.7-8

¹⁹ Achebe Chinua, op. cit.

²⁰ Couchoro F., *L'Esclave*(1929), rééd., Paris, Akpagnon 1983

²¹ Diop Boris B., *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan 1981

Diop entend instaurer avec elle... Pourquoi cette référence à Mérimée? Quelle utilisation en fera t-il dans son oeuvre?

Notre lecture commence donc tôt, d'une façon plus riche - en tout cas plus active - semble t-il que s'il s'agissait d'un titre complètement original. Et elle se poursuivra, enrichie du parallèle que nous établirons constamment entre les deux textes.

Si l'analyse de B. Mouralis²² suggère une intertextualité par défaut chez le romancier africain (face à la difficulté culturelle d'exprimer le moi et l'individu, il appelle à la rescousse les auteurs lyriques français notamment) ; tout écrivain peut trouver intérêt à user d'intertextualité bien comprise (nous rejetons bien sûr le plagiat) dans la mesure où elle établit un dialogue fructueux entre générations littéraires ainsi qu'entre différentes littératures. Ainsi que S. L. Tansi s'inspire de G. Garcia-Marquez, c'est qu'il reconnaît la littérature de l'écrivain colombien et compte bien attirer l'attention sur la sienne ainsi générée... Le simple fait pour F. D'Almeida d'utiliser ce "hurrah" à la manière et dans la fonction de celui du *Cahier*...²³ le place dans la lignée de Césaire.

Et l'on s'aperçoit que l'intertextualité féconde n'est pas sans difficulté ni risque car il s'agit dans ce cas-là de faire AUTRE , A PARTIR DE; de faire NEUF partant d'un "VIEUX" connu et reconnu sans tomber dans l'inutilité ou la médiocrité.

Stimulante pour la lecture, l'intertextualité, notamment dans ses versions pastiche et parodie peut même devenir l'espace privilégié de débats, de réflexions doublant la dimension purement littéraire de l'oeuvre d'une dimension philosophique sans la lourdeur du lexique et de la méthode techniques. C'est ce que fait Yambo Ouologuem²⁴ en violentant les épopées traditionnelles pour faire dire à l'Afrique une vérité occultée par l'enfer des bonnes intentions des "négrologues". C'est ce que pratique Wewere Liking pour poser le problème de la renaissance africaine qui ne sera "...ni négritude tigritude et autres turpitudes..."²⁵

Il n'est certes pas question de fixer un programme d'intertextualité à nos romanciers, poètes et dramaturges mais on ne dira jamais assez combien elle peut être enrichissante pour les différents partenaires de la chose littéraire et l'on voudrait que nos critiques s'y intéressent davantage et y trouvent un moyen de varier leur approches du texte... Une occasion d'accroître leur souci pour son fonctionnement et pour le travail d'écriture aussi, tant il est vrai qu'avant d'être message, l'oeuvre littéraire demeure un "tissu" de mots et de phrases, en relation

²² Mouralis B., op.cit.p.121

²³ Césaire A., *Cahier d'un Retour au Pays Natal* (1939) rééd. Paris Présence africaine 1956

²⁴ Ouologuem Y., *Le Devoir de Violence*, Paris, éd. Seuil 1970

²⁵ Liking W., *Elle sera de Jaspe et de Corail*, Paris, éd. L'Harmattan 1983 , p.143

naturelle, explicite ou non, délibérée ou non avec d'autres mots, d'autres phrases...

LE PLAGIAT EN DROIT, LA CONTREFAÇON EN MATIERE LITTERAIRE

par Marie DINCLAUX*

A travers l'affaire dite "Beyala" se repose en France le débat sur le plagiat, c'est-à-dire dans le droit français: la contrefaçon. Le délit de contrefaçon s'apprécie comme une atteinte aux droits sur la propriété incorporelle d'une oeuvre de l'esprit dont le code de la propriété intellectuelle définit les principaux caractères. Cependant, l'originalité étant l'élément essentiel d'appréciation par les juges, il peut être sujet à des interprétations différentes.

L'écrivain Calixte Beyala a occupé, pour diverses raisons, une place importante dans les médias en fin d'année 1996. Après avoir été lauréate du Grand prix de l'Académie française pour *Les Honneurs perdus* (Albin Michel)²⁶, la voilà au centre d'une polémique dans laquelle elle est, à nouveau²⁷, accusée de plagiat. L'affaire qui aurait pu être banale a pris un relief certain du fait que l'auteur venait d'obtenir le Grand prix de l'Académie française et que cet écrivain au parcours singulier a une personnalité très médiatique²⁸ et relativement provocatrice.

* Enseignant-chercheur à l'Institut Universitaire de Technologie d'Information-Communication de l'Université Montaigne de Bordeaux. Ancienne élève de Jacques ELLUL (1912-1994). Enseigne le droit de l'information et de la propriété littéraire et artistique aux étudiants d'édition, de librairie et de documentation-bibliothèque. Organise la journée d'études "profession-bibliothécaire" et dirige la collection "lecteurs, bibliothèques, usages nouveaux" aux Presses Universitaires de Bordeaux : *Bibliothèques, enfance et jeunes lecteurs* (1995), *Images en bibliothèques* (1996), *Les publics éloignés de la lecture* (1997).
adresse : IUT - Info-Com, domaine universitaire, BP 204, 33175 - GRADIGNAN, FRANCE
(Tél : 05.56.84.44.07), E-mail : dinclaux@montaigne.u-bordeaux.fr

²⁶BEYALA C., *Les honneurs perdus*, Paris : Albin Michel, 1996.

²⁷condamnation pour contrefaçon partielle pour l'ouvrage *Le Petit Prince de Belleville*, Tribunal de grande instance de Paris, mai 1996.

²⁸voir dans ce sens : "Le cas Beyala", *Jeune Afrique*, n° 1876-1877, du 18 au 31.12.96, p. 70 - 77.

Par ailleurs, elle survient lorsque, à la fois, le monde de la littérature et celui du droit s'interrogent sur les limites du domaine de l'emprunt aux oeuvres d'autrui que le premier appelle plagiat et le second contrefaçon.

Cependant, il serait vain de s'interroger sur cette simple affaire sans replacer le droit d'auteur dans son contexte général aussi bien national qu'international. En effet, les modes de production éditoriale changent. Le "marché" est omniprésent... même dans le domaine de la littérature et les coups médiatiques rapportent !

Il est vrai aussi que les inquiétudes²⁹ sont nombreuses face aux nouvelles techniques, aux modifications³⁰ qu'elles entraînent tant dans le domaine des productions, des adaptations, des reproductions que de la diffusion des oeuvres. En conséquences, certains se réfugient dans une interprétation stricte du droit d'auteur qui leur apparaît protectrice de leurs intérêts tant moraux que pécuniaires ; d'autres pensent au contraire qu'il faut profiter des avancées technologiques et les associer à une interprétation libérale des règles afin d'alimenter la création ; d'autres encore perçoivent certaines interprétations des droits d'auteur au niveau international comme le "cheval de Troie" d'une économie de l'information à deux vitesses, une atteinte à ce droit fondamental de l'homme qu'est le droit à l'information, à son accès universel et équitable, à sa libre circulation³¹, ... Sans faire de confusion ou d'amalgame de ces différentes analyses du droit d'auteur qui correspondent, chacune, à des situations particulières, il convient toutefois de resituer ces débats en toile de fond, les diverses conceptions du droit d'auteur étant, aujourd'hui, au centre d'enjeux culturels et financiers très importants³². Cela étant dit, les affaires dites de plagiat font l'objet de vives discussions tant dans les milieux littéraires que chez les juristes.

Plagiat est le terme utilisé habituellement, toutefois il est absent des textes juridiques. En droit français, l'on parle, depuis l'existence de droits d'auteur, de contrefaçon définie dans un dictionnaire de droit de 1855 de la manière suivante:

"Contrefaçon: on appelle ainsi la reproduction ou l'imitation frauduleuse de la chose d'autrui, faite contre les droits du propriétaire;

²⁹ en particulier les éditeurs, cf : "Le désarroi des éditeurs au symposium de Turin sur le droit d'auteur", *Livres Hebdo*, n° 119, 3 juin 1994, p. 42.

³⁰Déjà en 1981, Jacques ELLUL dans un de ses ouvrages, analysait les bouleversements qui ont conduit à la "pensée molle" où "rien ne serait plus vrai ni faux... dans un monde du bavardage et du soupçon" voir : *La parole humiliée*, Paris : Seuil, 1981.

³¹QUEAU P., "Offensive insidieuse contre le droit du public à l'information. Au nom de la propriété intellectuelle, menaces sur internet", *Le Monde diplomatique*, n° 515, février 1997, p. 26 - 27.

³² MALLET-POUJOL N., "Le marché de l'information, le droit d'auteur injustement "tourmenté"...", *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, n° 168, avril 1996, p. 93-203.

Les art. 425 et suivants du Code pénal prévoient et punissent la contrefaçon en matière d'art.³³''.

Le terme de contrefaçon est celui que l'on retrouve aujourd'hui dans le *Code de la propriété intellectuelle* à l'art. L. 335-2. Il s'agit d'un délit.

"Art. L 335-2 (al 1) :

“Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimé ou gravé en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ; et toute contrefaçon est un délit³⁴”.

Le plagiat est donc sanctionné par une action en contrefaçon et le contrevenant s'appelle un contrefacteur. La contrefaçon est, ici, une atteinte aux droits exclusifs de l'auteur, sur son oeuvre, définis dans l'art. 111-1 (al.1) du *Code de la propriété intellectuelle* :

"Art. L 111-1 L'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous."³⁵

L'action en contrefaçon, en l'espèce, dépend de l'existence du droit d'auteur qui lui-même repose sur la notion juridique de propriété incorporelle³⁶ c'est-à-dire du droit d'exploiter une chose créée par l'esprit. Cependant, la propriété incorporelle est différente des autres propriétés par son contenu culturel, et non strictement patrimonial. La protection qui en découle s'étend sur les intérêts patrimoniaux ou pécuniaires de l'auteur, mais elle englobe aussi ses intérêts extra-patrimoniaux ou moraux.

Pour qu'il y ait plagiat/contrefaçon, encore faut-il qu'il y ait atteintes à ce droit de propriété incorporelle. Atteintes qui peuvent prendre la forme d'emprunt, imitation, reproduction totale ou partielle, ... d'une oeuvre d'un auteur. Il est donc important de définir ce qu'est une oeuvre qui permet d'invoquer le droit d'auteur. Un certain nombre d'éléments apparaissent d'évidence. Cependant, il arrive que, dans nombre de cas, les choses soient plus complexes car la limite peut être tenue entre ce qui est du domaine de la création objet de protection et ce qui est du domaine des idées, des représentations générales... qui ne sont pas protégeables.

³³DELBREIL, *Dictionnaire du droit*, Paris, 1855, p. 310.

³⁴ *Code de la propriété intellectuelle*, Paris : Dalloz, 1997, p. 189.

³⁵ *Code de la propriété intellectuelle*, op. cit. p. 4. L'art. L 111-1 du *code de la propriété intellectuelle* est la reprise de l'art. 1 de la loi de 1957.

³⁶ HEPP F., "Le droit d'auteur, propriété incorporelle", *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, avril 1958 p.161.

RECHT. P., *Le droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété*, Paris : Librairie Générale de Droit et Jurisprudence, 1968.

VIVANT M., "Le contenu du droit d'auteur", in *Le droit d'auteur aujourd'hui*, Paris : Litec, 1991, p. 73

7 Ainsi nous tenterons dans une première partie de présenter et d'analyser les éléments constitutifs d'une oeuvre de l'esprit protégée par le droit de la propriété intellectuelle pour déterminer les fondements de l'action en contrefaçon. Ensuite, nous étudierons, dans la seconde partie, les modes d'appréciation de la réalité de la contrefaçon.

I - FONDEMENT DE L'ACTION EN CONTREFAÇON : LA REALITE DE L'OEUVRE

L'action en contrefaçon protège les droits de la propriété littéraire sur une oeuvre de l'esprit. Il s'agit donc, ici, d'étudier quelles sont les oeuvres protégées et quelles sont leurs principaux caractères.

A. La notion d'oeuvre de l'esprit

Pour bénéficier de la protection du droit d'auteur, l'on doit être en présence d'une oeuvre c'est à dire d'une production, d'une création ce qui exclut donc les idées du champ de la protection

1) Quelles sont les oeuvres protégées ?

L'art L 112- 2³⁷ énumère les créations considérées comme oeuvres de l'esprit. Il s'agit des livres, des brochures, des écrits littéraires, artistiques, scientifiques, des conférences, allocutions, sermons, plaidoiries, oeuvres dramatiques, dramatico-musicales, chorégraphiques, des numéros et tours de cirque, des pantomimes, des compositions musicales, des oeuvres cinématographiques, des oeuvres audiovisuelles, des dessins, peintures d'architecture, de sculpture, de gravures, de lithographies, des oeuvres graphiques, typographiques, photographiques, des oeuvres d'art appliqué, des illustrations, des cartes de géographie, des plans, croquis, etc. Toutefois, la jurisprudence considère (en particulier les arrêts de la cour d'appel de Paris du 3 juillet 1975 et du 21 novembre 1994) que le contenu de l'art. L 112-2 n'est pas exhaustif et que la présence de l'adverbe "notamment" dans la phrase : "*sont considérés **notamment** comme oeuvres de l'esprit...*" permet d'admettre parmi les oeuvres de l'esprit des réalisations qui ne sont pas citées³⁸.

Cependant, notre propos est d'étudier le plagiat, donc nous n'aborderons ici que la protection (et *a contrario* la contrefaçon) des oeuvres littéraires.

Mais si l'art. L112-2 doit se comprendre d'une manière libérale, il n'en reste pas moins qu'il s'applique seulement aux créations.

³⁷Code de la propriété intellectuelle, Paris : Litec, 1996, p. 75.

³⁸ voir C.A. Paris 3 juillet 1975 : *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, janvier 1977, p. 108 et *Dalloz*, 1976, sommaire p. 19. Dans le même sens CA de Paris 21 novembre 1994 : *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, avril 1995, p. 381 et 243, Observations Kerever.

2) La non-protection de l'idée

L'idée est en effet évacuée en tant qu'objet du droit d'auteur³⁹. C'est le sens d'une jurisprudence déjà ancienne pour laquelle on peut citer la décision du Tribunal civil de la Seine du 19 décembre 1928 : "L'idée demeure éternellement libre et ne peut devenir l'objet d'une protection privative"⁴⁰. Pour qu'il y ait oeuvre, encore faut-il qu'elle soit "enfantée", réalisée. "En droit, ... une idée n'est pas protégeable en elle-même et ... seule une réalisation concrète bénéficie de la loi"⁴¹. En conséquence sa préparation, sa coordination ne sont pas prise en compte

Mais, il importe peu que l'oeuvre soit fixée sur un support ou ne soit qu'orale. Il a été jugé par la Cour d'appel de Paris le 24 novembre 1992⁴² (selon une jurisprudence déjà ancienne⁴³) que des cours d'un enseignant, en l'espèce, ceux de Roland Barthes, constituent une oeuvre de l'esprit dont la propriété lui appartient. L'on n'est donc plus dans le domaine de l'idée.

L'idée est donc exclue du domaine de la protection du droit d'auteur, mais les oeuvres réalisées sont protégées quelle que soit leur forme. Ceci nous amène à nous interroger sur les caractères de l'oeuvre.

B. Les caractères de l'oeuvre :

Il faut tenir compte pour définir l'oeuvre, selon le code de la propriété intellectuelle, d'un de ses caractères: l'originalité, mais écarter le genre, la forme, le mérite ou la destination.

1) Les conditions à écarter

Elles sont clairement énoncées par l'article L 112-1 du *Code de la propriété intellectuelle* qui reprend l'article 2 de la loi de 1957 :

Art. L 112-1 : Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination

a) le genre:

La loi ne permet pas aux juges de se fonder sur le genre de l'oeuvre pour refuser à son créateur la protection prévue par le droit d'auteur. La jurisprudence sur le

³⁹GAUDRAT Ph., "Réflexions sur la forme des oeuvres de l'esprit", *Mélanges FRANCON*, Paris : Dalloz, 1995, p. 195.

BROSSARD Ch. et DURNERIN Ch., "L'absence de protection des idées par le droit d'auteur", *Gazette du Palais*, 1988, 1, p. 69.

⁴⁰ T. Civ. Seine, 19 décembre 1928 : *Recueil périodique et critique Dalloz*, 1929, p. 76 ; *Gazette du Palais* 1961, 2, p. 152.

⁴¹ Paris, 27 novembre 1967.

⁴²Cour d'Appel de Paris 24 novembre 1992, *Revue internationale du droit d'auteur*, janvier 1993, p. 191.

⁴³Tribunal civil de la Seine, 9 décembre 1893 : *Recueil périodique et critique Dalloz*, 1894, 2, p. 262.

Le sujet est de stricte interprétation. Par exemple, il a été jugé par la Chambre criminelle de la Cour de Cassation, le 6 mai 1986, que les juges du fond ne devaient pas subordonner la protection par le droit d'auteur à des considérations d'ordre moral⁴⁴.

b) la forme d'expression:

Elle est indifférente à la définition de l'oeuvre de l'esprit. Cette disposition de la loi du 11 mars 1957 (art. 2) est aussi prévue par la Convention de Berne du 9 septembre 1886 dont la France, entre autres, est membre. Selon ce principe les juges ne peuvent se fonder sur la forme d'expression choisie pour refuser le bénéfice de la protection accordée dans le cadre de la propriété intellectuelle. Cependant, la forme d'expression ne peut masquer le caractère d'originalité nécessaire à la reconnaissance juridique d'une oeuvre de l'esprit. Ainsi la Cour de cassation a-t-elle sanctionné une Cour d'appel qui avait écarté la contrefaçon sous prétexte qu'elle n'a pas à porter un jugement de valeur sur la forme de l'oeuvre en cause, sans vérifier le critère d'originalité qui fonde l'action en contrefaçon⁴⁵.

c) Le mérite et la destination :

Ils sont, selon l'article précité, sans conséquence sur la définition de l'oeuvre. Par cette exigence le législateur a tenu à assurer une égalité juridique entre les auteurs qu'ils soient célèbres ou inconnus. Il n'a pas voulu que la protection repose sur une appréciation subjective liée à la notoriété ou la reconnaissance de l'oeuvre à un moment donné. Dans ce sens la Cour de cassation a réaffirmé la non-prise en considération du mérite, spécialement de la valeur esthétique de l'oeuvre, par deux arrêts pris en assemblée plénière le 7 mars 1986⁴⁶.

Si le genre, la forme d'expression, le mérite et la destination sont à écarter, l'originalité est une condition nécessaire à la définition d'une oeuvre de l'esprit.

2) L'originalité

Pour définir une oeuvre de l'esprit, il faut tenir compte de l'originalité⁴⁷ de celle-ci. Ce qui est original, c'est le résultat d'une création portant l'empreinte de la personnalité de son auteur. La jurisprudence entend l'originalité, dans le

⁴⁴Chambre criminelle, 6 mai 1986 : *Revue Internationale de Droit d'Auteur*, octobre 1986 p. 149 et *Dalloz* 1987, sommaire p. 151 observations de C. Colombet. Il s'agissait en l'espèce de reconnaître la qualité d'oeuvre à des films pornographiques "dès lors qu'ils ne constituent pas un étalage délibéré de violences et de perversions sexuelles dégradantes pour la personne humaine".

⁴⁵1^{re} chambre civile de la Cour de Cassation, 6 mars 1979 : *La semaine juridique*, 1979, IV, p. 169 ; *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1979, p. 462, observations de B. Françon.

⁴⁶Cour de Cassation Assemblée plénière 7 mars 1986 : *Dalloz* 1986, conclusions Cabannes et note B. Edelman ; *Revue internationale du droit d'auteur*, 1986, p. 136, note de A. Lucas.

⁴⁷EDELMAN B., "Création et banalité", *Dalloz*, 1983, p. 73 et s.

LUCAS A. et SIRINELLI P., "l'originalité en droit d'auteur", *La semaine juridique*, 1993, I, 3681.

domaine des lettres, comme "le reflet de la personnalité du créateur"⁴⁸, "l'empreinte personnelle"⁴⁹, ou "l'empreinte du talent personnel"⁵⁰ ou encore "la marque de la personnalité"⁵¹, voire "l'empreinte émotionnelle personnelle"⁵². Cependant, la notion d'originalité est parfois difficile à cerner. Etudiant "l'application quotidienne du standard d'originalité par les tribunaux", Pierre-Yves Gauthier constate "un éclatement de l'originalité selon les genres". D'après lui, l'appréciation de l'originalité des oeuvres romanesques, musicales, architecturales ou photographiques soulève des difficultés mais ne remet pas en cause l'essence de ce droit⁵³.

Toutefois, la contrefaçon en matière littéraire va résulter de la reprise de la forme de l'oeuvre à condition qu'elle soit originale. Les juges doivent donc rechercher les caractéristiques qui sont de nature à donner à l'oeuvre une physionomie particulière, des traits spécifiques. A titre d'exemple, la décision du Tribunal de Grande Instance de Paris à propos de l'affaire "Un grand pas vers le Bon Dieu"⁵⁴ est intéressante.

En l'espèce, le roman *Un grand pas vers le Bon Dieu* a été publié par Jean Herman dit Jean Vautrin. Or, un universitaire prétendait que la moitié de cet ouvrage avait été illicitement emprunté aux siens : "*Mots de Louisiane, étude lexicale d'une francophonie*"⁵⁵ et "*Cadjins et Créoles en Louisiane*"⁵⁶ consacrés à l'étude des populations francophones en Louisiane. Tout d'abord, le tribunal⁵⁷ a considéré : que les thèmes des populations francophones de Louisiane, de leurs parlars et de leurs moeurs sont de "*libre parcours*" et ne sont donc pas susceptibles d'appropriation, que la reprise des contes et chansons sont du domaine de la citation et que, par ailleurs, ces textes sont extraits du domaine public. Ensuite, les juges font observer que la composition d'une étude historique et ethnologique est par nature différente de celle d'une oeuvre romanesque.

⁴⁸ Paris, 24 novembre 1988, *Cahiers du droit d'auteur*, juin 1989, p.4 ; Tribunal de Grande Instance de Paris, 27 avril 1984, *Revue internationale du droit d'auteur*, janvier 1985, p. 192.

⁴⁹Cour d'appel de Paris 4e chambre, 1er avril 1957, *Dalloz*, 1957, p. 436.

⁵⁰Cour de Cassation 1re chambre civile, 13 novembre 1973, *Dalloz* 1974, p. 533, note de C. Colombet.

⁵¹ Cour d'appel de Paris, 11e chambre, 23 novembre 1982, *Dalloz*, Informations rapides, p. 512, observations C. Colombet.

⁵²Tribunal de Grande Instance de Nanterre, 10 mars 1993, *Revue internationale du droit d'auteur*, 1993.

⁵³GAUTHIER P.Y., "les critères qualitatifs pour la protection littéraire et artistique en droit français", *RIDC*, 2, 1994, p. 515 et s.

⁵⁴VAUTRIN J., *Un grand pas vers le Bon Dieu*, Paris : Grasset, 1989.

⁵⁵GRIOLET P., *Mots de Louisiane, étude lexicale d'une francophonie*, Goteborg : Acta universitatis Gothoburgensis, 1986.

⁵⁶GRIOLET P., *Cadjins et Créoles en Louisiane*, Paris : Payot, 1986.

⁵⁷TGI de Paris, 1re chambre, 16 janvier 1991, *Dalloz*, 1992, sommaires, p. 11, observations C. Colombet ; *Gazette du Palais*, 18 septembre 1991, note P.Frémond. Décision confirmée par la Cour d'Appel de Paris 1re chambre, 14 janvier 1992.

Ce jugement est intéressant à plusieurs titres, dans sa façon de préciser le contenu du critère d'originalité et aussi dans la mesure où il transpose aux oeuvres littéraires ce qui est admis depuis longtemps dans le domaine musical.⁵⁸ : à savoir que le folklore est un élément du patrimoine commun où chacun peut librement puiser. Par ailleurs, cette affaire, selon Nathalie Mallet-Poujol, illustre bien les limites du droit d'auteur⁵⁹.

En définitive, la mise en jeu du droit de la contrefaçon en propriété littéraire nécessite la présence d'une oeuvre réalisée, c'est-à-dire sortie du domaine de l'idée mais aussi que cette oeuvre soit originale. Les critères de genre, forme d'expression, de mérite, ou de destination, n'entrent pas dans l'appréciation de l'existence de l'oeuvre, donc des fondements de l'action en contrefaçon.

Cependant, le caractère d'originalité qui, nous l'avons vu, est essentiel, est d'évaluation subjective, en conséquence l'on peut déceler des différences dans l'appréciation de la réalité de la contrefaçon.

II - APPRECIATION DE LA REALITE DE LA CONTREFAÇON

A partir des éléments objectifs exposés dans la première partie, nous avons vu que l'appréciation de la réalité de la contrefaçon en propriété littéraire repose essentiellement sur la notion d'originalité qui découle d'évaluations faites par les juges, ce qui entraîne un débat dans la jurisprudence et la doctrine.

Cependant la Cour de Cassation, garante de l'unicité du droit, a donné un cadre d'analyse (que nous appellerons "la méthode des ressemblances") permettant d'objectiver cette notion et donc d'assurer une certaine stabilité du droit. Mais, cette philosophie est contestée par les tenants de ce que nous nommerons "la méthode des différences".

A. La méthode des ressemblances

Elle a été reprecisée par deux importants arrêts de la Cour de cassation de 1992, l'un du 4 février⁶⁰ et l'autre du 25 mai⁶¹ et a été particulièrement bien analysée par P.Y. Gauthier⁶². Il s'agit de rechercher au-delà des thèmes communs et rebattus, donc dans le domaine public (comme dans l'espèce du 4 février le

⁵⁸COLOMBET C., in *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris : Précis Dalloz, 5e édition , § 80, p. 79 et s.

⁵⁹MALLET-POUJOL N., *Marché de l'information, le droit d'auteur injustement tourmenté*, op. cit.

⁶⁰Cour de Cassation, 1re chambre civile, 4 février 1992, *Dalloz*, 1992, p. 182 ; *La semaine juridique*, 1992, II, 21930, observation X. Daverat., Affaire dite de la "bicyclette bleue" dans laquelle un écrivain français : Régine Desforges, s'est inspirée du roman à succès de Margaret Mitchell "Autant en emporte le vent".

⁶¹Cour de Cassation, 1re chambre civile, 25 mai 1992, *Dalloz* 1993, sommaire p. 84 Observation de C. Colombet et p. 184, note de X. Daverat Affaire "Le prix du danger".

⁶²GAUTHIER P. Y., "note sous Cour d'Appel de Versailles du 15 décembre 1993", *Dalloz*, 1994, p. 134 et s. et "les critères qualitatifs pour la propriété littéraire et artistique", op.cit.

thème du trio sentimental) quels sont les points de ressemblance entre l'oeuvre incriminée et celle prétendue contrefaite. Mais l'appréciation de l'originalité, ou a contrario de la contrefaçon, ne s'arrête pas là. Selon cette jurisprudence, les juges doivent aussi déterminer les différences. A partir des ces éléments : ressemblances / différences, ils formeront leur jugement.

Si les différences sont trop grandes, ils rejettent la contrefaçon, mais s'ils perçoivent des ressemblances, une adaptation camouflée dit P.Y Gauthier, ils retiendront l'infraction. A travers ces deux affaires, la Cour de cassation, selon P.Y. Gauthier s'est "formée une position très homogène", même si une part de subjectivité demeure lorsqu'il s'agit d'apprécier l'originalité, "le danger est moins grand pour la balance ressemblances/ différences"⁶³.

Cependant, certains se sont élevés contre cette méthode, trop rigide selon eux, qui pourrait conduire à une protection déguisée de l'idée ; aussi préfèrent-ils la méthode appelée "des différences".

B. La méthode des différences

Elle est à l'opposé de la précédente et a été principalement adoptée par deux cours d'appel⁶⁴ (qui ont procédé chacune par des argumentations spécifiques toutefois) dans la célèbre affaire de "*la bicyclette bleue*". D'après cette méthode, il convient de constater que les thèmes originaux sont finalement limités : "que les oeuvres présentent presque toujours entre-elles, quand elles appartiennent au même registre, des ressemblances obligées" et qu'en conséquence il s'agit, avant tout de rechercher les différences entre l'oeuvre incriminée et l'oeuvre prétendue contrefaite. La recherche des différences permet de déterminer la spécificité de la seconde oeuvre, donc de définir son originalité par rapport à la précédente.

La méthode est simple, mais elle n'entraîne pas l'adhésion. En effet, si pour des raisons de "*standards*" on rejette les ressemblances pour ne s'attacher finalement qu'aux différences : il n'y a plus de protection possible ! Aussi P.Y Gauthier présente-t-il une autre façon de conduire le raisonnement qui reprend la méthode des ressemblances et permet d'écarter le grief de "*standards*" communs à toutes les oeuvres. D'après lui, le travail de comparaison à effectuer n'a pas, bien sûr, à porter sur les généralités, les thèmes convenus, mais il a à relever dans la première oeuvre les éléments qui la caractérisent et à rechercher s'ils sont inclus dans la seconde oeuvre⁶⁵. ; ce qui permet de constater la contrefaçon et ainsi d'assurer la protection des oeuvres de l'esprit.

⁶³ GAUTHIER P.Y, op. cit.

⁶⁴Cour d'appel de Paris, du 21 novembre 1990, Dalloz, 1991, p. 85, note de P.Y. Gauthier ; Dalloz 1992, sommaire, p. 11, observations de C. Colombet. ; *Gazette du Palais*, 1991, 1, p. 2.

⁶⁵GAUTHIER P.Y., op. cit.

CONCLUSION

L'action en contrefaçon est donc fondée sur la réalité de l'oeuvre que le *Code de la propriété intellectuelle* et la jurisprudence nous permettent très clairement de définir. Une part de discussion demeure dans l'appréciation du caractère original de l'oeuvre. L'on peut considérer avec P. Y. Gauthier⁶⁶ que les idées générales ("*les standards*") sembleraient devoir être écartées dans l'interprétation d'originalité. Il n'en reste pas moins que les emprunts, adaptations déguisées, ... qui ne relèvent pas de ces thèmes convenus devraient encourir la contrefaçon. Dans l'affaire "Belaya", nous ne saurions prendre partie, faute d'avoir lu ou relu en détail les oeuvres impliquées, mais les juges s'ils sont saisis du dossier disposent de tous les éléments d'appréciation pour fonder leur décision.

Vient de paraître

Paulin HOUNTODJI, *Combats pour le sens. Un itinéraire africain*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 1997, 300 p.

⁶⁶GAUTHIER P.Y., op. cit.

"MOI, CALIXTHE BEYALA, LA PLAGIAIRE!" OU AMBIGUITES D'UNE "DEFENSE ET ILLUSTRATION" DU PLAGIAT

par VERONIQUE PORRA
Université de Bayreuth

Université de Bayreuth Dans le numéro de décembre du magazine *Lire*⁶⁷, Pierre Assouline s'en prenait violemment à Calixthe Beyala qu'il accusait d'avoir, dans son dernier ouvrage, *Les honneurs perdus*, plagié l'auteur nigérian Ben Okri, et parallèlement aux membres de l'Académie française qui avaient attribué à cet ouvrage le „Grand prix du roman de l'Académie française“. C'est en ces termes qu'il manifestait alors son mépris et son indignation: Jusqu'où nous feront-ils boire le Calixthe? Au train où vont les choses, l'an prochain, l'égyptologue Christian Jacq sera ministre du Tourisme, Marie Darieussecq Pdg de Naf-Naf, le capitaine Barril dans le fauteuil de Julien Green à l'Académie française. Et Jean-Edern Hallier au Collège de France. Dans un bocal⁶⁸.

Le Figaro, qui peu de temps après avait rendu compte des accusations formulées par P. Assouline, publia dans le numéro du 25 janvier 1997 ce que la rédaction considéra alors comme une sorte de „droit de réponse“: un article assez long de l'auteur franco-camerounaise⁶⁹, fulminant pamphlet qui bien plus qu'une défense apparaît en premier lieu comme une attaque dirigée contre P. Assouline:

M. Assouline court à RTL. Il est si pressé qu'il tient d'une main le cul de son pantalon, de l'autre... Quoi? son scoop! Il bafouille tout seul par les rues [...] Je comprends monsieur Assouline et je lui pardonne: il n'est guère facile de perdre la face car après la face, on risque de perdre son pantalon. Dans ce cas de figure, il est normal d'exprimer sa hargne ou sa haine, sa jalousie ou sa fascination. Et cette fascination, je la comprends car, dans le monde moderne, il n'y a plus de Nubie à conquérir.

La réponse de Beyala à Assouline est cinglante, tout comme l'avaient d'ailleurs été les accusations formulées par Assouline dans le magazine *Lire*. Mais au-delà du „carnaval“ polémique, au-delà du „Calixthe jusqu'à la lie“ ou du „pantalon de M. Assouline“, l'article publié sous le titre de „Moi, Calixthe

⁶⁷ Pierre ASSOULINE. „Provocations“. *Lire*, n° 251, déc. 1996-janv. 1997, pp. 5-8.

⁶⁸ Ibid., p. 8.

⁶⁹ Calixthe BEYALA. „Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire!“. *Le Figaro*, 25.01.1997, p. 23.

Beyala, la plagiaire!“, qui sera au centre du reste de cette étude, livre à la réflexion quelques éléments sur le plagiat, sa justification, et sa nature, qui impliquent certains enjeux dépassant la superficialité que laisse présupposer le ton de grotesque bouffonnerie adopté par l’auteur. Derrière l’ironie du pamphlet et tout ce que cela peut laisser supposer d’arbitraire et de parti pris, derrière l’évidente provocation de l’aveu en forme de procès verbal („Je soussignée, Calixthe Beyala, reconnais avoir plagié...“) puis d’humble „contrition“ („Je m’en remets à sa grande générosité pour qu’il me pardonne...“) perce, selon nous, une réflexion sur les contingences et les enjeux des accusations de plagiat formulées à son encontre, articulée autour des trois concepts que sont le racisme, l’oralité et l’intertextualité. En somme, et pour reprendre une terminologie juridique, dans le procès instruit par P. Assouline, Calixthe Beyala fait mine de plaider coupable mais réclame haut et fort les circonstances atténuantes: elle ne conteste pas les faits, mais tente bien au contraire de justifier un „plagiat“, qu’elle présente comme d’autant plus légitime qu’il serait lié, selon elle, aux contingences culturelles qui sont celles de l’héritage de l’oralité.

1. LE RACISME POUR EPOUVANTAIL

Il ne faut pas s’y tromper: cette prétendue défense est bel et bien une attaque, et à aucun moment Beyala ne se conçoit en coupable, mais s’efforce de se présenter en victime. C’est d’ailleurs là le premier mouvement de l’argumentation:

Aujourd’hui, je m’interroge: peut-on naître dans un bidonville et être reconnu comme un écrivain dans sa totalité à Paris? [...] Je m’en remets à sa [d’Assouline - VP] grande générosité pour qu’il me pardonne, une fois de plus, de n’être qu’une Africaine, une Africaine ignorante de tant de choses du monde littéraire parisien, une Négrresse qui est là où elle ne doit pas être.

Le premier problème soulevé par C. Beyala concerne à l’évidence le statut de la littérature africaine d’expression française au sein du champ littéraire français. Or l’auteur y est parfaitement intégrée dans les faits. Ses romans, édités à Paris aux éditions Albin Michel entre autres, font en France régulièrement l’objet de nombreux comptes-rendus souvent assez flatteurs. Par ailleurs, le 24 octobre 1996, Calixthe Beyala reçoit, pour *Les honneurs perdus*, le „Grand prix du roman de l’Académie française“. Et les ventes suivent, ainsi que le démontre entre autres le palmarès du magazine *L’Express*⁷⁰. La presse, tant française qu’africaine a d’ailleurs salué cet historique précédent: en effet, pour la première fois, le prix était attribué à un écrivain originaire du continent africain. C. Beyala elle-même a à plusieurs reprises, dans des articles publiés dans les colonnes de

⁷⁰ *Les Honneurs perdus* (Paris: Albin Michel, 1996) figurent plusieurs semaines durant au palmarès des meilleurs ventes. Par ailleurs, Dominique Mataillet souligne dans *Jeune Afrique* que trois mois après sa publication le livre s’était déjà vendu à plus de 120 000 exemplaires: Dominique MATAILLET. „Affaire Beyala ou affaire Assouline? Le magazine *Lire* poursuit son offensive contre la romancière franco-camerounaise“. *Jeune Afrique*, 16-25.03.1997, p. 85, et „Le cas Beyala“. *Jeune Afrique*, 18-31.12.1996, pp. 70-72.

périodiques français et africains et à l’occasion d’interventions télévisées, définit cette reconnaissance de l’Académie comme une reconnaissance de l’Afrique. Ce qui transformé par le prisme de l’ironie devient, dans les colonnes du *Figaro*: „Qu’il me pardonne d’avoir gagné le Grand Prix du roman de l’Académie française, qui apporte tant de joie à l’Afrique; c’est connu, nous ne méritons pas autant de bonheur“.

Quelle que soit l’obsession de C. Beyala à se présenter dans cette affaire comme victime de racisme, il n’en reste pas moins que les faits précédemment cités tendent à démontrer que les instances de consécration littéraires⁷¹ qui structurent le champ symbolique français de nos jours l’intègrent pleinement, elle et son discours, au moins au niveau superficiel de certaines pratiques.

L’accusation de plagiat formulée par P. Assouline suffit-elle à remettre en cause cet état de fait? Ou, pour formuler autrement la question, y aurait-il, au-delà de la superficialité de ces récompenses et de ces reconnaissances, un refus inconscient beaucoup plus profond? Au regard de l’histoire de la littérature africaine d’expression française, on peut légitimement s’interroger. Le cas de C. Beyala n’est pas le premier du genre, et le parallèle avec l’“Affaire“ Ouologuem vient spontanément à l’esprit de nombreux critiques. Certains éléments sont étrangement similaires: en 1968, alors qu’il venait de recevoir le Prix Renaudot pour son roman *Le Devoir de violence*, Yambo Ouologuem se voyait accusé de plagiat, condamné, et sa carrière d’écrivain ruinée. Ici aussi, la reconnaissance symbolique avait été annulée par une accusation de plagiat dont les racines remontaient sans aucun doute à une vieille tradition colonialiste: celle qui consistait à voir derrière tout écrivain africain un auteur blanc, qu’on ait supposé qu’il ait intégralement tenu la plume ou qu’on ait découvert des cas de „plagiat“. Ce phénomène, analysé par János Riesz dans son article, „Audible Gasps from the Audience’. Accusations of Plagiarism against Several African Authors and their Historical Context“⁷² et dont les premiers témoignages remontent aux XVII^e et XVIII^e siècles, a sans aucun doute été entretenu sinon renforcé par les nombreux articles et traités des années 1920-1930 sur la nature et les buts de la littérature coloniale. On commence à se rendre compte à cette époque qu’on ne pourra plus très longtemps monopoliser la parole sur l’Afrique sans une certaine crédibilité ethnographique. Or on se heurte au problème de l’appréhension de l’altérité et par là même de l’authenticité. Une authenticité que pourrait garantir, selon certains théoriciens, la participation des „Indigènes“. Il devient alors nécessaire d’envisager les formes que prendront ces voix - qui d’ailleurs commencent à se faire entendre d’elles-mêmes et deviennent peu à peu incontournables et que l’on commence lentement à présenter comme nécessaires et souhaitables; l’enjeu est bien évidemment aussi de déterminer les modalités à mettre en œuvre pour que celles-ci s’éloignent le moins possible de l’orthodoxie

⁷¹ Sur le fonctionnement de ces instances de consécration, voir notamment Jacques Dubois, *L’institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Bruxelles: Labor, 1978.

⁷² János RIESZ. „Audible Gasps from the Audience’. Accusations of Plagiarism against Several African Authors and their Historical Context“. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 43, 1995, pp. 84-97.

du discours alors en vigueur. Eugène Pujarnisclé, par exemple, mais ce n'est là qu'un exemple parmi de nombreux autres, développe en 1931⁷³ la théorie de la nécessité d'une littérature indigène sous tutelle:

La littérature coloniale peut être complètement renouvelée par l'apport indigène. Et en attendant que les Indigènes aient pris conscience des richesses littéraires qu'ils détiennent, pourquoi n'apparaîtrait-il pas une littérature franco-indigène, j'entends par là une littérature née de la collaboration d'un indigène avec un Français; l'Indigène fournissant la matière, le Français s'appliquant à revêtir cette matière indigène d'une forme qui la rende accessible et agréable au lecteur européen? (p. 201)

Nous nous sommes ici un peu éloignée de notre sujet, mais il est important de lire les propos de C. Beyala sur cet arrière-plan historique: se thématiser comme auteur africain persécuté et accusé de plagiat est une façon de se rapprocher, dans ce cas précis, du complexe thématique de la réception de *Ouologuem* en 1968, de faire porter la responsabilité des accusations à un racisme ambiant doublé d'un impérialisme culturel aux racines historiques profondes et tenaces, ce qui a pour conséquence d'éluder la question: ces accusations - qu'elles relèvent ou non d'un acharnement personnel particulier - sont-elles fondées?

Il n'est pas non plus exclu qu'un second phénomène vienne s'ajouter au soupçon d'incapacité: celui de la frustration du milieu littéraire français qui par l'attribution d'un grand prix littéraire à un auteur extérieur se verrait privé de *son* prix. Une hypothèse à ne négliger ni dans le cas de *Ouologuem* ni peut-être dans celui de Beyala: une partie de l'inconscient - et dans certains cas plus graves, du conscient - politique français, ainsi que le démontre la portée actuelle des discours extrémistes en France, est très réceptif aux sentiments de nationalisme exclusif générant la jalousie à l'égard de l'autre à plus forte raison à l'égard de l'étranger. Par ailleurs, on a vu un précédent célèbre avec la polémique déclenchée par le *Batouala* de René Maran couronné en 1921 par le prix Goncourt. Là aussi, on avait honoré intentionnellement un africain. Et si la jalousie, la frustration du milieu littéraire français n'était pas, loin s'en faut, la raison principale du démontage symbolique et effectif de Maran⁷⁴, cette composante n'était pas non plus absente des violentes attaques alors formulées.

Assurément, la décolonisation du texte est longue et semée d'embûches, ainsi que l'ont démontré les nombreux articles, polémiques ou analytiques, rédigés à l'occasion de l'affaire *Ouologuem*⁷⁵. Mais peut-on véritablement

⁷³ Dans son ouvrage *Philoxène ou de la littérature coloniale* (Paris: Firmin Didot, 1931) qui reprend et développe des thèses publiées dès décembre 1921 dans *La Grande Revue* sous le titre „La littérature coloniale et ses difficultés“.

⁷⁴ L'ouvrage de Maran a non seulement fait l'objet d'une violente polémique dans les milieux littéraires et politiques, mais elle a également coûté à Maran son poste de fonctionnaire colonial. Sur les détails de cette réception, voir l'étude que nous en donnons dans *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres. Enjeux identitaires des discours littéraires et de leur réception*. Frankfurt a. M.: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995, pp. 53-122.

⁷⁵ Voir par exemple Aliko SONGOLO. „Fiction et subversion: 'Le Devoir de violence'“, *Présence Africaine*, 120, 1981, pp. 17-34; Seth I. WOLITZ. „L'art du plagiat, ou une brève défense de *Ouologuem*“, *Research in*

établir un parallèle entre deux affaires qui ont lieu à presque trente ans d'intervalle. Les contextes de production, et peut-être plus encore les contextes de réception ont radicalement changé, et la position des deux auteurs - nous avons déjà situé Beyala dans les institutions françaises - est totalement différente. Il y a fort à parier que les remous occasionnés par l'“affaire” ne porteront pas si grand préjudice à l'auteur franco-camerounaise, dont l'œuvre d'ailleurs repose essentiellement sur l'exploitation littéraire de la provocation, tant linguistique qu'idéologique. Et à la lecture de son „droit de réponse“ dans *Le Figaro*, on en arrive à la conviction que Beyala ne cherche pas à calmer les esprits, bien au contraire, ce qui a une certaine logique, le scandale et la provocation étant une grande partie de son „fonds de commerce“.

Quant aux théories formulées à partir de 1968 et dans les années immédiatement postérieures, tentant d'expliquer la tentation et la fonction du plagiat chez Ouologuem, elles se laissent difficilement appliquer à l'écriture de Beyala. Dans un article paru en 1991, „Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization.“, Marilyn Randall revenait sur la signification contestataire du plagiat chez Ouologuem:

While their revolutionary strategies are in no way limited to the plagiaristic tendencies, the institutional focus on authenticity and originality reveals a radical gap between the judgments which confer literaryness on the texts, and the actual strategies of textual production. And in both cases, the offended institution reacts by asserting its hegemony: in Aquin's case, by the appropriation of the subversion into the field of legitimate practice; in Ouologuem's case, by censorship and the enforcing of legitimate boundaries. [...]The subversion perpetrated by Ouologuem's text is essentially to reverse the hierarchy of oppressor and oppressed, of authoritative versus derived discourse. By winning the Prix Renaudot for his „original“ work, the slave has beaten the master at his own game, revealing the ignorance and false authority protected by the institutional boundaries circumscribing „appropriate“ discourse⁷⁶.

Il semble difficile, dans le dernier cas en date, de voir une quelconque volonté d'assimilation voire de contestation d'un canon littéraire imposé par un impérialisme politique „blanc“ qui serait celui de la colonisation. Deux éléments permettent en effet d'émettre des doutes sur cette hypothèse dans le cas de C. Beyala: tout d'abord, l'auteur ne fait pas partie de la génération ayant connu la colonisation, même si l'on ne nie pas ici la possible persistance d'un impérialisme culturel européen au niveau de l'enseignement en Afrique. Lorsque Beyala a commencé à écrire, la littérature africaine d'expression

African Literatures, Vol. 4, N.1, 1973, pp. 130-134; ou les études plus générales de Georg M. GUGELBERGER. „Decolonizing the Canon: Considerations of Third World Literature“, *New Literary History*, Vol. 22, N. 3, 1991, pp. 505-524 et de Ron SCOLLON. „Plagiarism and Ideology: Identity in Intercultural Discourse“, *Language in Society* (New York)Vol. 24, N. 1, 1995, pp. 1-28.

⁷⁶ Marilyn RANDALL. „Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization“, *New Literary History*, Vol. 22, N. 3, 1991, pp. 525-541, ici p. 539.

française avait depuis longtemps dépassé le cadre de la tutelle coloniale et celui des Indépendances, tout au moins au niveau de la prise de parole sinon au niveau institutionnel. Ou pour reprendre l'image provocatrice de l'enfance et de l'âge adulte ou de la tutelle, lorsque Beyala a commencé à écrire, la littérature africaine d'expression française avait depuis quelque temps déjà „tué le père“⁷⁷. Par ailleurs, le plagiat reproché dans le cas très précis des *Honneurs perdus* concerne un auteur lui-même africain: le nigérian Ben Okri. Quant aux autres ouvrages de C. Beyala incriminés, ils plagieraient certes des succès de librairie mais non des œuvres canonisées (*White Spirit* de Paule Constant, *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten, *La couleur pourpre* d'Alice Walker, etc.).

Un autre élément selon nous essentiel pour la comparaison de Y. Ouologuem et de C. Beyala est la radicale inversion du contexte politique dans lequel se développe la polémique, et plus particulièrement le renversement des enjeux idéologiques au niveau de la réception de cette querelle. Alors que l'affaire Ouologuem se développe sur le fond des mouvements libertaires des mouvements de 1968, Beyala, elle, en 1997, est reçue - et institutionnalisée - par la composante fondamentalement conservatrice de l'intelligentsia parisienne. A tel point qu'elle s'en prend à plusieurs reprises aux „journalistes de gauche“, phénomène que Marcel Péju souligne avec humour dans son article „Plagions-nous les uns les autres“⁷⁸: „Son seul tort est d'avoir accusé de 'racisme' et de 'misogynie' les 'journalistes de gauche' (?) qui n'avaient pas été sensibles à cet effort. Mais il est vrai qu'elle s'adressait au *Figaro*“⁷⁹.

Avec ce „droit de réponse“, Beyala touche une corde sensible: le public auquel elle s'adresse au travers des colonnes de *Figaro* est constitué d'une frange conservatrice de la population française, le plus souvent favorable à la sévère politique de contrôle de l'immigration (et en cela favorable à la politique de fermeté impliquant notamment les expulsions) menée par le gouvernement et oscillant en permanence entre la rigidité politique et la hantise d'être assimilés au racisme extrémiste du Front National. Une étrange position qui s'était traduite, lors de l'expulsion des sans-papiers de l'église Saint-Bernard en août dernier par des déclarations gouvernementales mettant en avant l'intérêt des immigrés: pour Xavier Emmanuelli (secrétaire d'État à l'Action humanitaire d'urgence) et Eric Raoult (ministre délégué à la Ville et à l'intégration), il s'agissait de résoudre un cas d'„urgence humanitaire“, tandis que Jean-Louis Debré (ministre de l'Intérieur) soulignait qu'il avait été procédé avec „humanité et cœur“⁸⁰. On peut alors légitimement se demander si ce n'est pas là, de la part

⁷⁷ Sur la contestation du canon européen par la littérature africaine, voir entre autres la contribution de G. BERGER et H.-J. LÜSEBRINK „Kanonbildung in systematischer Sicht“. In: *ibid.* (eds.) *Literarische Kanonbildung in der Romania*. Rheinfelden: Schäuble Verlag, 1987, pp. 3-32.

⁷⁸ *Jeune Afrique*, 18-31.12.1996, pp. 74-75.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁰ János RIESZ, dans son article „Die zwei Gesichter der Frankophonie“ (In: ULLFERTS Hella, FRANZBACH Martin (eds.) *Togo, Kamerun und Angola im euro-afrikanischen Dialog*. Bremer Beiträge zur Afro-romania, 1,

de C. Beyala, une manière d’en appeler à ce que Y. Ouologuem lui-même dénonçait avec virulence, en 1968, dans sa *Lettre à la France nègre*, en termes d’“anti-racisme officiel“, de „nérophilie philistine“, de „gauchisme de droite“⁸¹.

2. L’ORALITE POUR PRETEXTE

L’autre élément développé par C. Beyala pour sa défense pourrait effectivement, lui aussi, relever d’une instrumentalisation similaire de l’ambiguïté idéologique inhérente au contexte de réception. C. Beyala tient en effet le discours de la spécificité culturelle, qui bien au-delà d’un simple concept à la mode pose un certain nombre d’interrogations sur la nature de la littérature et plus particulièrement de l’héritage culturel imprégnant la littérature africaine:

Qu’est-ce que la littérature? Je me pose cette question, avec acuité, car je viens d’une civilisation de l’oralité, où la connaissance depuis des siècles se transmet de bouche à oreille, d’oreille à bouche pour, à chaque fois, s’enrichir, se développer d’idées nouvelles, se régénérer. De ce fait, l’histoire est à tous, à personne, à celui qui l’habite, la transmet, la fait vivre! Qu’est-ce que la littérature? N’a-t-elle aucun mouvement, ne se transmet-elle pas? Si c’est le cas, pourquoi les écrivains écrivent-ils? Pour qui? Pour quoi?

Une telle définition est courante, celle de l’oralité qui vit et se nourrit de la mémoire, de sa fidélité ou de ses oublis et qui fait sans aucun doute une partie de la richesse de la littérature africaine. C’est ici l’un des leitmotivs de l’article de C. Beyala, qui y revient dans l’aveu ironique qui complète l’article, et reprend point par point tous les éléments préalablement évoqués sous forme d’une déclaration écrite: „Je soussignée, Calixthe Beyala...“. Cette récupération ironique de la forme écrite, administrative à outrance et de facto stérile vient à l’évidence souligner, par antithèse, l’aspect créateur et foisonnant de l’oralité.

Il est évident que cette conception implique une tout autre appréhension de la propriété littéraire située aux antipodes de la notion de „plagiat“. L’imitation voire la reproduction - comme ce fut d’ailleurs longtemps le cas en Europe avant que l’intellectuel ne se découvre en tant que tel et ne parte à la recherche de son véritable statut dans la société - n’est alors pas délit mais principe d’enrichissement, sinon même de création, nourriture de l’inspiration poétique. Seulement cette argumentation achoppe sur un fait essentiel: C. Beyala vit non seulement dans un contexte européen, mais en vit et le sait. Et pour avoir déjà été condamnée pour des faits similaires, elle peut difficilement plaider son „ignorance quant à ce qui est le sens du plagiat“. Au sein des modèles idéologiques actuels, trop en appeler à une valorisation à outrance de la diversité

1996, pp. 18-43) souligne l’importance de ces faits de société pour l’appréhension de la place et du rôle tenu par la Francophonie en France.

⁸¹ Yambo OUOLOGUEM. *Lettre à la France nègre*. Paris: Editions Edmond Nalis, 1968. Ici p. 9.

culturelle - à plus forte raison quand il s'agit d'éluder une potentielle imposture - peut être une arme à double tranchant ainsi que le démontre Pierre-André Taguieff dans ses ouvrages, qui décrit les fonctionnements profonds de ce qu'il appelle le néo-racisme et met en garde contre la tendance à limiter sa réflexion aux oppositions schématiques traditionnelles:

Si l'éloge de la différence peut exprimer une attitude raciste aussi bien que le rejet de la différence, alors l'*hétérophilie* et l'*hétérophobie* ne s'opposent pas, respectivement, comme l'antiracisme et le racisme, ni comme une position „ouverte“ de gauche à une position „fermée“ de droite. Car l'éloge peut valoir comme instrument du blâme, instrument de racisation d'autant plus efficace qu'il ne se présente pas comme tel. Tel est le paradoxe: l'invocation du droit à la différence, l'appel au respect de l'autre ou des identités culturelles, l'exigence d'hétérophilie ou de „xénophilie“ (Lévinas) peuvent être instrumentalisés par des acteurs individuels ou collectifs racistes. Telle est peut-être la corruption idéologique d'un idéal éthique la plus inquiétante, parce que la mieux acceptée, des deux dernières décennies⁸².

Ni dans la présente étude ni d'ailleurs dans les propos de Taguieff⁸³, il n'est question de plaider pour une uniformisation culturelle, mais seulement pour le maniement réfléchi et responsable d'arguments idéologiquement récupérables et bien souvent vite récupérés. La preuve que l'argumentation développée par C. Beyala dans ce court article dépasse le niveau de la querelle littéraire et fait déraiper le débat vers les zones idéologiques nous est fournie par le courrier des lecteurs et la réaction d'Assouline lui-même dans le numéro de mars du magazine *Lire*. Dénonçant l'intrusion d'une forme de „politiquement correct“ dans la vie littéraire française, il affirme: „Il sera bientôt suspect, pour ne pas dire délictueux, de critiquer les abus d'une romancière africaine parce qu'elle est femme et noire“. Volontairement ou non, Assouline pose ici toute la complexité des luttes contre les oppressions, ce qui vaut effectivement pour les luttes contre le racisme, mais aussi pour les luttes féministes. Nous sommes ici tentée de mettre en garde contre un danger: si l'on ne peut effectivement, au nom de l'égalité - des races ou des sexes -, admettre l'absolution inconditionnelle des abus, une telle affirmation ne doit pas faire oublier que l'acharnement est tout aussi condamnable: il serait tout aussi illégitime d'attaquer avec plus d'acharnement „les abus d'une romancière africaine parce qu'elle est femme et noire“.

Par ailleurs, l'argument de la spécificité culturelle serait plus facilement recevable si le discours revendiquait une identité africaine forte. Mais l'idéologie qui se dessine à de nombreux endroits entre les lignes des *Honneurs perdus* ne facilite pas une telle lecture des faits, et ce d'autant moins que l'auteur

⁸² Pierre-André TAGUIEFF. *Les fins de l'antiracisme*. Paris: Ed. Michalon, 1995, ici p. 303.

⁸³ „Nous n'avons, par exemple, jamais incriminé la différence comme telle, ni prôné l'éradication des identités culturelles nationales ou infranationales („minoritaires“), encore moins exalté un universalisme abstrait qui légitimerait une entreprise néo-impériale d'uniformisation politique et culturelle de l'humanité“ (ibid., p.VIII).

n’adopte pas une position véritablement critique par rapport à sa narratrice, Saïda. L’ouvrage laisse en maints endroits apparaître une image de l’Afrique qui n’est pas fondamentalement en désaccord avec celle que s’en font ou veulent s’en faire certains milieux conservateurs français et dont l’ambivalence peut assez facilement être instrumentalisée: les gouvernements africains sont pourfendus avec violence: „Tandis que des dictateurs continuaient à manger des têtes de Nègres, à s’emplir le gosier d’or et de diamants et que leurs complices construisaient des Saint-Pierre d’Ivoire, Ngaremba continuait à demander l’aide des esprits“ (p. 310), ainsi que les populations, sales, exubérantes, agressives, naïves, parfois stupides, souvent crédules, toujours superstitieuses; les „Nègres“ immigrés sombrent dans leur vanité ou leur impuissance, souvent les deux: „Ils se sentaient fiers d’eux, conscients de leurs beaux habits et de leur richesse, amoureux de la vie, rhétoriciens en diable, inventeurs d’un nouveau genre de métaphores, dégustateurs de l’histoire, héritiers de la négri-barbarie-moribonde, chargés d’un siècle d’idéalisme européen“ (p. 279); „[...] ces réunions de Nègres n’apportaient rien qui vaille, que des paroles et des saouleries immenses“ (p. 335); et le discours pseudo-humaniste d’une institutrice de bonne volonté tourné en dérision: cette dernière affirme: „Vos peuples ont gardé la magie que nos sociétés modernes ont perdue“ (p. 375), juste avant que l’on apprenne qu’elle a été frappée par un homme, acte qu’elle commente ainsi: „C’est un homme de couleur, vous comprenez? Ça n’a pas toujours été facile pour lui“ (p. 376). Moins outranciers que les précédents par rapport à l’image de la femme, moins osé au niveau linguistique, le roman fait passer le lecteur de la misère, de la crasse de Couscouville (et dans ce domaine, il y a effectivement évocation du bruit et des odeurs), de nègres chamailleurs, menteurs et phalocrates (avec une évidente déstructuration de la notion de famille) à la vanité surfaite et parfaitement stérile des nègres immigrés. Un discours qui d’un côté a le mérite de relativiser certains schématismes et de mettre le doigt sur certaines impostures, mais dans lequel une certaine réception peut voir la légitimation d’un traitement idéologiquement contestable de la problématique africaine tant au niveau continental africain qu’au niveau intérieur français. On ne peut alors s’étonner de ce que cet ouvrage ait été primé par une assemblée réputée conservatrice et dont le secrétaire perpétuel n’est autre que Maurice Druon.

L’ouvrage de C. Beyala n’a d’ailleurs pas fait non plus l’unanimité chez les critiques africains: dans la revue *Regards Africains*, Kanyana Mutombo, qui ne lui a visiblement pas pardonné ses fulgurantes attaques contre les „mâles africains“⁸⁴, établit un parallèle avec L.S. Senghor. Outre la reconnaissance par l’Académie française, l’éditorialiste voit en eux un autre point commun: „Tous les deux roulent pour les images surannées qu’affectionnent les Occidentaux, celle du Nègre émotif pour l’un et celle du Nègre macho-polygame pour l’autre.

⁸⁴ Outre l’image peu flatteuse qu’elle en donne dans ses romans, il faut ici évoquer les violentes attaques condensées dans sa *Lettre d’une Africaine à ses sœurs européennes* (Paris: Spengler 1995)

Images médiocres par des médiocres?“ (p. 8)⁸⁵. Aminata Sow Fall, dans *Jeune Afrique*⁸⁶ regrette sa „vision très pessimiste de l’Afrique et des Africains“ et voit avant tout dans cette affaire la conséquence de la politique de médiatisation orchestrée par C. Beyala elle-même: „[...] à livrer le moindre de ses faits et gestes aux médias, on prend des risques“. D’une manière générale, les écrivains africains, femmes comprises, sont partagés sur le jugement à porter sur l’affaire elle-même⁸⁷: certains estiment que C. Beyala mettrait ainsi en jeu la crédibilité de la littérature africaine, à l’instar de l’écrivain malgache Michèle Rakotoson qui déclare: „Les excès de Calixthe Beyala me dérangent profondément. On ne bâtit pas une œuvre sur des outrances. J’espère que ce qu’on dit sur elle est faux. Sinon, ce serait préjudiciable pour la littérature africaine et encore plus pour la littérature féminine“⁸⁸. D’autres en revanche apportent à l’auteur un soutien inconditionnel, tel l’écrivain guinéen Tierno Monémbo, dit son admiration pour ce „Rastignac en jupon“ ou le romancier congolais Caya Makhélé qui la voit „prise au piège d’un ogre médiatique“⁸⁹.

3. L’INTERTEXTUALITE POUR ECHAPPATOIRE

Le troisième mouvement développé par C. Beyala dans sa „défense“ est censé la rapprocher de ce contexte de production et cherche à la légitimer dans ce cadre, au travers de la thématisation du point de vue partagé par ses pairs européens:

La cambroussarde que je suis, la pied-nu d’Africaine que je représente a toujours pensé - rejoignant en cela certains intellectuels français - que la littérature était en perpétuel mouvement, qu’un texte n’était jamais fermé, mais que, semblable à une rivière, il ne trouvait son intérêt, son inscription dans le tout-universel qu’en s’enrichissant en amont de par ses sources, et en aval de par ses rencontres avec d’autres textes... [...]

Même si le mot n’est à aucun endroit prononcé, l’évocation de ces rencontres entre textes, de cet enrichissement en amont et en aval appelle très vite l’association avec le concept d’intertextualité. Il s’agit là à l’évidence, de la part de l’auteur, d’une façon habile d’opposer à la connotation péjorative du plagiat, la notion d’enrichissement textuel naissant d’un dialogisme littéraire fructueux. C’est d’ailleurs au nom de cette même intertextualité que Jacques Chevrier et d’autres prennent la défense de Beyala. Aux accusations de P. Assouline, on oppose les formules célèbres des sommités du groupe Tel-Quel. On cite les formules-choc des Kristeva, Barthes, Sollers, mais, confondant les registres, on ne s’interroge pas sur la pertinence de l’application du terme

⁸⁵ Kanyana Mutombo . „Nègreries. Sur les traces de Senghor - Beyala et ses honneurs perdus“, *Regards Africains*, n° 39, Hiver 1996-1997, p. 8.

⁸⁶ 18-31.12.1996, p. 71.

⁸⁷ Le numéro de *Jeune Afrique* (18-31.12.1996) cite plusieurs témoignages intéressants.

⁸⁸ Ibid., p. 72

⁸⁹ Ibid., p. 72

intertextualité au procédé „beyalesque“, ce terme technique aux définitions nombreuses venant voiler la réalité des faits et éluder les questions suivantes: 1) quelle est la place tenue par le plagiat dans les phénomènes d’intertextualité ou plus exactement: peut-on encore parler de plagiat à l’époque de l’intertextualité? 2) le terme d’intertextualité peut-il s’appliquer de bonne foi aux cas d’espèce relevés entre autres dans les *Honneurs perdus*?

Les cas relevés par P. Assouline consistent en des passages plus ou moins longs présentant d’évidentes similitudes avec des extraits d’œuvres d’autres auteurs et dont la source n’est pas mentionnée. Ç’avait été le cas dans le *Petit prince de Belleville*, pour lequel C. Beyala avait été condamnée en mai 1996. C’est, d’après P. Assouline, le cas dans plusieurs romans et notamment dans les *Honneurs perdus* où Beyala reprodui(rai)t de courts extraits de la traduction en français de l’ouvrage du nigérian Ben Okri, *La route de la faim*, ainsi qu’est censée en témoigner la juxtaposition de ces divers extraits dans le numéro de *Lire* du mois de février⁹⁰.

Mais les extraits confrontés par Assouline sont semble-t-il de deux sortes. Les premiers correspondent à des descriptions de scènes de la vie courante ou d’actions fréquentes. Le meilleur exemple est fourni par la description d’une averse qui perce les toitures et oblige les habitants à disposer des bassines pour récupérer l’eau et éviter l’inondation. Le fait de trouver l’évocation d’une telle scène à la fois chez Ben Okri et chez Beyala ne devrait pas relever de l’accusation de plagiat, tant la banalité de la scène est grande. On peut sans peine imaginer ici l’intervention du hasard ou plus exactement voir dans la récurrence de cet épisode la simple traduction du réel au niveau littéraire. Il en va de même pour certains clichés qui imprègnent tant la mémoire collective qu’on peut les retrouver sous la plume de divers auteurs, sans qu’il n’y ait le moindre phénomène d’intertextualité. Et effectivement, le doute serait permis sur le premier extrait cité par P. Assouline, même si les ressemblances sont nombreuses. Cependant, il est des passages d’une autre sorte, qui à l’intérieur de descriptions, intègrent les mêmes structures et les mêmes références culturelles, et notamment une référence au miracle de la multiplication en Galilée. Et là, toute forme de hasard est exclue. Il paraît également bien peu probable - tant le texte de C. Beyala se calque sur la structure et la chronologie narrative du texte de Ben Okri - qu’il s’agisse, comme elle le proclame, de simples résurgences mnémoniques puisant leur origine dans la tradition orale.

Reste alors à savoir si l’on peut recouvrir le problème en recourant au concept d’intertextualité qui mettrait ainsi une chape théorique sur le débat. Pour ce faire, J. Chevrier, dans un article intitulé „Laissez-les écrire!“⁹¹ en appelle à l’autorité de Roland Barthes dont il cite un extrait du *Bruissement de la langue*: „Un texte, observe Roland Barthes, est fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures, et qui entrent les unes dans les autres en dialogue, en parodie,

⁹⁰ Pierre ASSOULINE. „L’affaire Beyala rebondit. L’Académie Française a pris le risque de cautionner un auteur dont l’œuvre est truffée de plagiats“. *Lire*, n° 252, fév. 1997, pp. 8-11

⁹¹ *Jeune Afrique*, 18-31.12.1996, pp. 76-77.

en contestation“. Certes, mais peut-on vraiment voir dialogue, parodie et contestation dans les emprunts de C. Beyala. On peut en douter dans la mesure où le sens de tout dialogue, parodie ou contestation suppose l'identification du référent. Or cette identification, chez Beyala, n'existe pas: tout d'abord parce que l'auteur ne cite pas explicitement ses sources ni ne livre la moindre allusion. On pourrait ici objecter que le collage par exemple fonctionne lui aussi sans référence livrée par l'auteur, mais dans cette technique, le référent est le plus souvent identifiable, le chemin intellectuel supposé reconstituable par le lecteur - et c'est d'ailleurs là la raison d'être de la citation. Ceci vaut tant pour les intentions ludiques de Raymond Queneau dans les *Fleurs Bleues* que pour les citations bibliques et les extraits de presse foisonnant dans le *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, pour ne prendre que deux exemples aussi divers que complémentaires: dans ces deux cas, le sens de l'œuvre vit du référent et du dialogue que celui-ci entretient avec la création de l'univers romanesque.

Signalons ici que C. Beyala ne manque pas d'humour, et démontre dans son „droit de réponse“ qu'elle sait aussi user de ce que nous serions ici tentée d'appeler la „citation dialogique“: La fonction de ces reprises est claire: assez facilement identifiables, elles viennent étayer la provocation. Le titre tout d'abord, au niveau de la structure, n'est pas sans rappeler le *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* de Maryse Condé et si l'on élargit le champ de comparaison, la forme même de l'aveu telle qu'elle apparaît de façon exemplaire dans le célèbre *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* édité par Michel Foucault. Quant au niveau phonique, ne pourrait-on faire le rapprochement avec le *Moi, laminaire* de Césaire? Et puis cette affirmation: „Je reconnais plagier dès que j'écris Je, car Je appartient forcément à un autre“ n'aurait-elle pas un arrière-goût de *Je est un autre* de Philippe Lejeune, lui-même inspiré de la correspondance d'Arthur Rimbaud?

La citation pour ainsi dire „beyalesque“ procède d'une tout autre technique. Qui dans le lectorat de Beyala peut identifier avec précision le référent à Ben Okri alors que la scène incriminée retrace une scène courante et d'une très grande banalité; qui peut faire le rapport entre *Assèze l'africaine* et *White Spirit* de Paule Constant? Il semble bien que la fonction du „travail de citation“⁹² chez Beyala, élément déterminant du sens à donner à l'intertextualité, soit réduit à peu de chose. Adaptation de passages qui lui ont plu, intégration à son récit, il manque tout à la fois le passage essentiel au référent et l'intentionnalité littéraire qui donnent le sens à l'emprunt. Dépasant les capacités de la simple mémoire, on peut estimer que l'emprunt beyalesque est bien copiage, mais il est

⁹² Nous empruntons ce terme à l'étude d'Antoine Compagnon qui étudie notamment les „signification et valeurs de la citation“ à partir des constatations de phénomènes bivocaux/dialogiques établies par Bakhtine au sujet de l'œuvre de Dostoïevski. Cf. Antoine COMPAGNON. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Ed. du Seuil, 1979.

vraisemblablement trop insignifiant pour porter véritablement préjudice aux auteurs copiés donc en-deçà du crime dénoncé par P. Assouline: „Recopier, démarquer, piller un romancier revient à l’humilier en lui volant ses mots, son imaginaire, ses personnages, donc une partie de son âme“. Par ailleurs il est trop court et trop bien intégré pour déstructurer le récit comme l’affirme le même P. Assouline dans la suite de son propos „[...] ce patchwork aboutit à un style disloqué, une narration désunie, un récit sans nécessité“⁹³.

Ne reste plus alors que la question de principe et la bonne ou la mauvaise foi, de part et d’autre, les querelles partisans, qui se dissimulent derrière une question de terminologie. Peut-on vraiment, dans ce cas précis, assimiler, confondre „plagiat“ et „intertextualité“. En appeler ici à l’enrichissement du texte en amont et en aval, ou, comme le font certains défenseurs de Beyala, invoquer l’intertextualité n’est pas non plus sans risque et conduirait à des raccourcis tels ceux empruntés par le psychanalyste Michel Schneider qui, dans son étude malgré tout fort intéressante, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*⁹⁴ affirme:

Peu à peu, le plagiat est redevenu, réhabilité sous le nom savant d’intertextualité, quelque chose qui n’est plus une fatalité mais un procédé d’écriture parmi d’autres, parfois revendiqué comme le seul. Quant à l’infamie elle-même, l’opprobre s’en est quelque peu dilué (p. 48).

Il n’est pas ici question d’instruire à charge ou à décharge un procès, ni de nous prononcer sur l’intégrité morale des personnes impliquées, mais seulement de revenir sur une question de définition. L’intertextualité ne se résume pas au plagiat. Plus précisément, le plagiat n’est qu’une forme, minoritaire de surcroît, des formes d’expression de l’intertextualité. Un retour à la signification exacte de „plagiat“ permet de préciser les limites d’application du terme. Le terme de plagiat, dérivé du latin „plagiarius“ désignant une personne s’appropriant à tort les esclaves des autres, implique une connotation péjorative: celle du vol, dans le meilleur des cas de l’emprunt clandestin et illégal.

Bernard Dupriez, dans son *Gradus-Les procédés littéraires*, parle pour le moins succinctement du plagiat⁹⁵ en termes de „vol littéraire“ (p. 247). Nous lui préférons cette définition plus complète que le *Trésor de la langue française* donne du verbe „plagier“: „Emprunter à un ouvrage original, et *p. métonym.* à son auteur, des éléments, des fragments dont on s’attribue abusivement la paternité en les reproduisant avec plus ou moins de fidélité, dans une œuvre que l’on présente comme personnelle“. A la signification littéraire du terme vient d’emblée s’ajouter une connotation morale et juridique. Le plagiat tombe d’ailleurs sous le coup de la loi n° 57-298 du 11 mars 1957⁹⁶ sur la propriété

⁹³ Lire, février 1997, ici p. 11.

⁹⁴ Paris: Gallimard, 1985.

⁹⁵ Paris: UGE, 1984. Signalons le fait intéressant qu’on trouve l’évocation du plagiat comme sous-rubrique d’“imitation“.

⁹⁶ Code Civil 1984, Paris: Litec.

littéraire et artistique. Cette loi cependant achoppe sur un point: elle ne précise pas à partir de quel degré d'emprunt, à partir de quel ordre de grandeur, et sur la base de quelle intentionnalité on considère qu'il est porté atteinte à l'intégrité de cette propriété. Cette dernière question est une affaire de jurisprudence.

La frontière entre le plagiat et d'autres formes d'imitation est parfois bien mince et complexe à déterminer, non seulement sur le plan littéraire, mais aussi sur le plan juridique et pénal. Et Beyala le sait qui dans son article oppose le tout que constitue l'œuvre à l'unité constituante qu'est la phrase:

Je reconnais mon ignorance quant à ce qui est le sens du plagiat car j'ignorais jusqu'alors qu'une phrase ou dix ou vingt - soyons africains et exagérons - constituaient l'essentiel d'un livre. Je croyais qu'un livre était un tout, qu'une phrase sortie de son contexte revêtait automatiquement un autre sens, car, dès lors, elle portait en elle un autre dynamisme, celui de la nouvelle histoire et du style de son auteur.

Les théories sur l'intertextualité, ont, une dizaine d'années après la promulgation de cette loi, permis d'analyser les diverses formes de dialogismes entre les textes littéraires. Il serait erroné d'imaginer qu'elles ont eu pour conséquence d'absoudre toute forme de plagiat. Elles ont en revanche permis d'étudier les fonctionnements dialogiques entre les textes et les significations de ceux-ci.

Mettre sur le même plan plagiat et intertextualité revient à mettre sur le même plan deux termes au champ sémantique non équivalent et issus de surcroît de deux registres lexicaux différents. Reste alors à savoir, dans le cas de C. Beyala, si les emprunts relèvent d'un enrichissement d'un texte par l'autre, ce qui supposerait que l'acte d'emprunter soit lui-même investi d'un sens immanent, ou s'ils relèvent d'un copiage littéral et vide d'autre intentionnalité que de reproduire sous son nom des passages écrits par un autre et jugés de bonne qualité, c'est-à-dire s'approprier le bien d'autrui, définition même du vol.

Pierre Assouline s'est déjà prononcé, qui parle à propos de Beyala de „kleptomanie littéraire“⁹⁷. Nous ne nous prononçons pas ici sur la question d'ordre juridique mais seulement sur une évaluation de la défense adoptée par C. Beyala que nous jugeons caduque.

Conclusion

Que reste-t-il? En somme, et s'il nous est permis de „plagier“ un quidam fort connu: „beaucoup de bruit... pour pas grand chose“, à moins que l'essentiel ne soit ailleurs, à moins que l'„affaire Beyala“ ne soit avant tout révélatrice d'un autre phénomène de société: l'évolution actuelle du champ littéraire occidental qui vit un glissement particulièrement sensible vers ce que Pierre Bourdieu

⁹⁷ Franz-Olivier GIESBERT. „Assouline répond à Beyala“. *Le Figaro*, 29.01.1997, p. 22.

appelle, dans *Les règles de l'art*, le troisième état du champ littéraire, celui du „marché des biens symboliques“⁹⁸. Cette tendance à la déviance mercantile qui fait de l'œuvre culturelle un bien de consommation est notamment soulignée et durement critiquée par le critique de la *Quinzaine Littéraire* dans un article intitulé „Abraracourcix versus Beyala“⁹⁹. Nous sommes là en présence d'un symptôme d'une société dans laquelle l'œuvre est avant tout conçu comme génératrice d'enjeux économiques, ce qui contribue à exacerber les notions de propriété, donc de vol au détriment d'analyses plus culturelles et moins nettement capitaliste, d'où la multiplication des accusations de plagiat et des procès. S'il en fallait une preuve, on la trouve dans un autre scandale suscité par une accusation de plagiat ayant animé, peu de temps après l'“affaire Beyala“, le monde littéraire anglo-saxon. Dans son numéro du 9 mars 1997, le journal londonien *The Independent* publiait en première page un article d'un universitaire australien, John Frow, accusant Graham Swift d'avoir plagié le *As I Lay Dying* de William Faulkner dans son roman *Last Orders*, couronné en 1996 par le prestigieux Booker Prize britannique. On reprochait notamment à G. Swift d'avoir repris la structure narrative de Faulkner.

A en juger par la dimension prise par la polémique dans de grands quotidiens britanniques, l'affaire était porteuse de ventes. Rien de surprenant à cela: dans le cas de C. Beyala comme dans celui de G. Swift, l'institutionnalisation par un grand prix littéraire, garante de nombreuses ventes, est aussi garante d'une surmédiatisation dans l'hypothèse d'un scandale. Dans cette perspective, peut-être serait-il aussi intéressant de savoir si l'“affaire Beyala“ a eu quelque incidence sur le chiffre des ventes du magazine *Lire*.

⁹⁸ Pierre BOURDIEU. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Ed. du Seuil, 1992.

⁹⁹ Bertrand LECLAIR. „Abraracourcix versus Beyala“. *La Quinzaine Littéraire*, n° 710, 16-28 février 1997, p. 31.

Colloque International sur la nouvelle francophone d'Afrique Noire

Université nationale du Bénin
en collaboration avec le Centre d'études de la
nouvelle de l'Université catholique de Louvain

Du 20 au 24 Avril 1998
à Cotonou

L'AFFAIRE CALIXTHE BEYALA

OU COMMENT SORTIR DU

NEOCOLONIALISME EN LITTÉRATURE*

Par MONGO BETI

En novembre 1968, l'étudiant malien Yambo Ouologuem se voit décerner le Renaudot, un des grands prix littéraires attribués chaque année à Paris, pour son premier roman, *Le Devoir de violence*, publié quelques semaines plus tôt par Le Seuil dans un grands fracas médiatique. On découvrit bientôt, grâce au journal satirique *Le Canard Enchaîné*, que ce roman était truffé de passages empruntés quasi littéralement à plusieurs nouvelles de G. de Maupassant. Enorme scandale. Quelque vingt-huit ans plus tard, en Octobre 1996, c'est cette fois, une Camerounaise immigrée à Paris, Calixthe Beyala, qui décroche le Grand Prix du roman de l'Académie Française pour *Les honneurs perdus*, dont la sortie chez Albin Michel quelques semaines plus tôt avait été entourée d'un grand tralala médiatique. Patatras, alors que l'ouvrage bat des records de vente, on révèle qu'il contient des passages transcrits presque littéralement de *La route de la faim*, roman écrit en anglais (et traduit chez Julliard) du Nigérian Ben Okri, lui-même récompensé d'un grand prix littéraire à Londres en son temps. Enorme scandale de nouveau.

Y-a-t-il quelque chose de pourri au royaume de Danemark? Pourquoi les deux seuls écrivains africains francophones ayant reçu un prix littéraire important à Paris, c'est-à-dire ayant percé dans ce milieu extrêmement conservateur sinon réactionnaire qu'est la classe littéraire parisienne, se sont-ils révélés des plagiaires?

1. LE COPIAGE, SPECIFICITE DE LA FRANCOPHONIE AFRICAINNE?

Bien sûr, Calixthe Beyala récusé l'accusation de plagiat. Mais à la manière dont elle s'y prend, on voit bien qu'elle ne croit pas elle-même à son innocence. La meilleure façon de se laver d'une accusation de plagiat, c'est de porter l'affaire en justice pour diffamation, ce que Calixthe Beyala n'a pas fait, et elle a eu raison,

* Ce texte est paru dans Galaxie.

car la romancière courait plusieurs risques, dont celui d'une condamnation pour récidive. En effet, quelques mois seulement plutôt, soit en mai 1996, un tribunal de Paris avait déjà convaincu l'écrivain de plagiat au détriment d'un romancier américain Howard Buten, auteur de *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*, ainsi que d'un auteur romancier américain, Charles Williams, auteur de *Fantasia chez les ploucs*, deux oeuvres dont C. Beyala s'était largement inspirée, si l'on peut dire, pour écrire *Le petit prince* de Belleville. C. Beyala n'avait pas interjeté appel, c'était reconnaître sa faute.

L'autre risque encouru était le ridicule. Les professionnels de l'exégèse, en épinglant C. Beyala, usent d'arguments qui sont quasi scientifiques. Ce sont d'ailleurs des hommes et des femmes d'une compétence au-dessus de tout soupçon et parfaitement conscients du danger d'accuser un écrivain de plagiat quand on ne dispose pas de preuves irréfutables: traduits en justice, ils seraient condamnés pour diffamation et, de plus, perdraient leur crédibilité en tant que spécialistes de la critique littéraire.

Cette compétence et ce sens de la responsabilité sont illustrés par l'édition de février 97 du magazine littéraire *Lire*, qui, en présentant quelques échantillons des *emprunts* faits par C. Beyala à différents auteurs à succès, révèle qu'il s'agit là d'une sorte de pratique dont la romancière est coutumière, loin qu'on ait affaire à un accident. On ne peut alors manquer de définir le comportement de C. Beyala comme un procédé cynique, inacceptable parce qu'il est susceptible d'éclabousser l'ensemble des écrivains africains de langue française en les décrédibilisant aux yeux du public.

La défense utilisée par C. Beyala, qui consiste essentiellement à dénoncer le racisme de ses accusateurs (on m'en veut parce que je suis noire) ou leur sexisme (on m'en veut parce que je suis femme) ne saurait emporter la conviction et relèverait plutôt du terrorisme intellectuel: ses adversaires, que les déclarations de l'écrivain localisent à gauche de l'échiquier politique français, se recrutent justement dans une intelligentsia française peu ou prou guérie depuis longtemps de ces maux, qui sévissent davantage dans la fraction politico-littéraire sympathisant avec C. Beyala, c'est-à-dire dans la droite française. Quel paradoxe invraisemblable ce serait qu'une femme noire soit applaudie à droite, c'est-à-dire chez les racistes avérés, mais décriée à gauche, c'est-à-dire chez les non-racistes, s'il ne s'agissait que de racisme et de sexisme.

Quand elle est acculée par l'évidence des plagiats, la romancière parle de réminiscences, ce qui n'est que l'euphémisme de copiage, c'est-à-dire un aveu. Elle ajoute que tous les écrivains en font autant, ce qui est totalement faux et scandaleux.

C'est donc désormais une question oiseuse de se demander, comme on le fait encore parfois au Cameroun, si C. Beyala a vraiment plagié. La vraie question est la suivante, qui vaut autant pour un Yambo Ouologuem que pour C. Beyala, et sans doute pour d'autres auteurs africains à venir: comment en sont-ils arrivés

- ou en arriveront-ils - là? Pourquoi se sont-ils psychologiquement sentis (ou se sentiront-ils) contraints de plagier?

Pour commencer, un examen de la personnalité de ces auteurs est peut-être à même de nous aider à circonscrire un phénomène qui est sans doute spécifique de la francophonie.

Disons-le tout de suite, un trait, apparemment décisif, distingue Calixthe Beyala de Yambo Ouologuem. Au contraire de C. Beyala, Ouologuem n'a jamais récidivé. Il n'a d'ailleurs pratiquement rien publié après son prix Renaudot, donc depuis 1968, soit en vingt-huit ans. En fait, il a complètement disparu de la circulation. A ce jour, personne ne peut dire exactement où se trouve Yambo Ouologuem, ni ce qu'il fait. Un temps, la rumeur a couru qu'il était par intermittence victime de crises de démence. L'affaire du plagiat paraît l'avoir exclu non seulement du monde littéraire, mais même de la création.

Calixthe Beyala, inconsciente, sans doute moins cérébrale, plus frivole, semble, quant à elle, insubmersible en quelque sorte. Après sa première affaire de plagiat, qui fit pourtant beaucoup de bruit, non seulement elle a continué à écrire, ce qui est tout à son honneur, mais encore son éditeur lui a renouvelé son soutien actif, à la grande surprise des observateurs, et notamment du *Canard Enchaîné*, qui avait été en première ligne dans l'affaire du précédent plagiat.

Mieux encore, Albin Michel, un grand éditeur parisien, n'a pas hésité à prendre le risque de présenter C. Beyala, un auteur condamné quelques mois plus tôt pour plagiat par un tribunal français, à la grande et très dangereuse parade des prix de fin d'année. Les instances de reconnaissance ont d'ailleurs emboîté le pas à l'éditeur Albin Michel, malgré les mises en garde de certains spécialistes. Figurant un temps dans la liste des favoris du Prix Goncourt, la récompense annuelle la plus prestigieuse, et en ayant été exclue après certaines allusions perfides du *Canard Enchaîné*, C. Beyala a conservé son crédit auprès des académiciens qui, il est vrai, ne sont réputés ni pour leur lucidité ni pour leur indépendance. On peut vraiment parler de culot autant de la part de l'éditeur que de celle de l'auteur.

En dehors de cela, Yambo Ouologuem et Calixthe Beyala offrent à l'observateur un profil semblable, à partir duquel on peut imaginer comment leur trajectoire les a amenés au plagiat.

Il faut d'abord évoquer leur arrivisme qui entraîne une grande vulnérabilité face aux sirènes de la réussite facile.

2. DE L'ARRIVISME A L'ALIENATION

Peu de peuples se sont trouvés, comme nous autres d'Afrique dite francophone, dans une situation historique de dépendance contraignant leurs créateurs à

utiliser non seulement la langue, mais surtout l'appareil culturel d'une nation étrangère, qui, de surcroît, les avait colonisés.

Hors de Paris, dirait-on, point de salut! Pour être publié, l'écrivain africain francophone n'a d'autre ressource que d'envoyer son manuscrit reproduit à X exemplaires aux éditeurs français, qu'il réside en Afrique ou en Europe. C'est déjà un déracinement. Si, d'aventure, il est accepté dans une maison d'édition, on orientera sa promotion (c'est-à-dire l'effort de diffusion de son ouvrage), non pas vers le lecteur africain qui, longtemps, n'exista pas, écrasé qu'il était par les dictatures, mais vers le public européen, français en particulier. Deuxième déracinement, cette fois métaphorique. Au troisième déracinement, c'est-à-dire lorsque, enfin publié, il faudra qu'il se plie au rituel des interviews, qu'il dise sa personnalité, se découvre, se déballe, l'écrivain francophone court grand risque de basculer dans le camp de ceux dont il recherche la faveur, souvent à tout prix. Il oublie alors qu'il est d'abord africain, il se renie. Seule une expérience de militant politique peut sauver l'écrivain de cette trahison. Ni Ouologuem ni Beyala n'étaient malheureusement des militants de l'Afrique.

On peut évoquer en comparaison les Maghrébins, les Libanais, etc., mais cela n'a strictement rien à voir avec notre cas. Bien que les écrivains francophones d'origine "arabe" (Maghrébins, libanais) soient très nombreux et très appréciés en France, personne n'a jamais vu ni entendu un Maghrébin faire un éloge servile de la langue française. Personne n'exige des écrivains francophones arabes qu'ils profèrent ces hyperboliques et courtisanesques déclarations d'amour linguistique, - en fait d'allégeance politique -, auxquelles un Senghor avait habitué l'univers. Au terme d'une carrière parisienne relativement brève, le Marocain Tahar Ben Jelloun reçut le prix Goncourt 1987, sans jamais avoir été contraint à ces professions de foi humiliantes : à peine avait-il dû, de temps en temps, se lancer en public dans quelque envolée anti-américaine - cela caresse toujours le chauvinisme français dans le sens du poil.

L'écrivain africain francophone qui veut réussir doit faire des déclarations du genre: "le français n'est pas une langue étrangère en Afrique", - ce qui est un joli mensonge que dissipe un très bref séjour sur le terrain - , ou encore "Je dois tout à la culture française", - autre joli mensonge dont l'effet est surtout de couvrir de ridicule nos Rastignac noirs, qui s'en soucient comme d'une guigne tant ils sont fascinés par la perspective de la réussite bourgeoise française.

Cette différence des attitudes répond surtout à la divergence des stratégies de la France à l'égard des pays du Maghreb et de l'Afrique noire. Si elle a renoncé à recoloniser les pays arabes, la France est décidée à poursuivre sa mainmise politique et économique sur l'Afrique noire dite francophone, et à y façonner les esprits fût-ce à coups de hache, pour les conditionner et les ajuster à cette stratégie. L'écrivain noir francophone est ainsi livré pieds et poings liés au néo-impérialisme de la France, à moins qu'il ne se révolte.

Chacun sait justement quel rôle la France a assigné à sa langue dans sa stratégie de recolonisation de l'Afrique: en somme, on demande d'abord à un écrivain noir

de se faire le harki, le tirailleur de cette croisade. Peu importe son talent. Peu de nos jeunes auteurs ont un sens de leur dignité assez fort pour résister à cet embrigadement, au demeurant fort payant. Ni Ouologuem, ni Beyala n'y ont résisté. Ils ont d'ailleurs été tout de suite récupérés par les dirigeants francophiles de leurs pays d'origine et intégrés dans un système où ils servent de pions. En 1968, quelques jours après son Prix Renaudot, j'ai entendu Yambo Ouologuem approuver à l'antenne d'Europe n° 1 le coup d'Etat militaire (favorable à la France, comme par hasard) par lequel Moussa Traoré évinça Modibo Keita. Quand C. Beyala vient au Cameroun, elle ne manque pas de parader à la télévision de Paul Biya, la plus politiquement intolérante qui soit au monde.

Qu'ils le veuillent ou non, les jeunes auteurs sont peu à peu perçus en Afrique comme des serviteurs du néocolonialisme et, en France, comme des *amis* (c'est-à-dire des pions) de la France, puissance planétaire et fière de l'être. Quand on leur reproche leur engagement à droite, ils s'en défendent bien entendu, mais contre toute évidence : car c'est précisément là ce qui favorise leur accueil et leur ascension dans la classe littéraire à Paris. La droite est ravie de rencontrer enfin un Africain lettré et francophile (entendez: favorable à la politique française en Afrique) et va se faire un devoir de lui aplanir le chemin; la gauche, qui au démeurant ne peut moins faire, voit surtout dans le nouveau venu un homme (ou une femme) du tiers-monde avec qui l'on doit, fût-ce très mollement et très superficiellement, sympathiser par principe, même si ses attitudes et ses idées se ressentent encore du conflit des cultures qu'il est en train de vivre - c'est ainsi que, à gauche, on analyse généralement le conservatisme des intellectuels africains, ceux qu'on appelait à l'époque coloniale les évolués, un mot qui disait bien ce qu'il voulait dire.

Quand C. Beyala, pour répliquer à ceux qui l'accusent de plagiat, dénonce un complot de gauche, on voit bien qu'elle n'a rien compris, à moins que ce mauvais argument ne lui ait été soufflé par un mentor... de droite. A ma connaissance, les écrivains africains politiquement à droite, tels Camara Laye, F. Oyono, Y. Ouologuem, et récemment C. Beyala, n'ont jamais rencontré d'hostilité dans la presse française de gauche. Pour la raison que je viens d'exposer, mais aussi parce que la gauche n'a pas l'habitude, sauf peut-être dans *Le Monde* à l'époque d'un Jacques Fauvet, d'examiner une oeuvre littéraire à la loupe de l'engagement politique de son auteur, pratique qui est le pain quotidien de la droite, même après la fin de la guerre froide et l'effondrement de l'U.R.S.S.

Il reste que la réussite littéraire, à Paris, est largement tributaire du pouvoir de la droite chauvine française, laquelle a toujours applaudi aux thèses fondatrices de la présence néocoloniale en Afrique. L'intermède du pouvoir socialiste n'a rien changé à cette vérité. La percée de Calixthe Beyala, qui n'est pas seulement concrétisée par le Grand Prix de l'Académie Française, mais s'est aussi manifestée par une vente sans précédent de son roman pour un auteur africain,

frisant des records jusqu'à la bombe du plagiat, s'explique par la conjonction de cette réalité qu'on peut qualifier de sociologique et de la présence au pouvoir d'une droite néo-gaulliste, attachée, à sa manière, à l'Afrique, à laquelle C. Beyala a su se rendre sympathique dès son arrivée en France.

3. ALIENE ET ECRIVAIN TALENTUEUX QUAND MEME?

Personne ne s'étonnera donc que cette réussite parisienne se construise sur un plan strictement individuel, en rupture totale avec la société d'où sont originaires aussi bien C. Beyala que Y. Ouologuem, - qui, lui, malgré son prix Renaudot, ne connut pas, paradoxalement, le même engouement de librairie, - et surtout en rupture avec les valeurs de cette dernière, y compris le refus de la fraude. Depuis l'affaire du plagiat, si elle excite quelque curiosité dans certains cercles, on s'aperçoit que, en même temps, elle y est très controversée et n'est nullement évoquée avec admiration.

Avant la révélation du plagiat, la nouvelle de son prix avait été annoncée avec sympathie dans les journaux privés, mais sans plus. En revanche, les publications du gouvernement en firent des tonnes, tartinant de pleines de pages dithyrambiques sur l'auteur et sur son oeuvre - insigne maladresse, car cela a suffi ici pour susciter le soupçon de manipulation politique à l'approche des élections.

Pour séduire le public camerounais, il ne suffit pas de décrocher un grand prix à Paris, ni même d'étaler un génie créateur à la Shakespeare, ni de déployer un style éblouissant. Il faut encore prendre part, sans équivoque, d'une façon ou d'une autre, au combat patriotique de libération nationale. Si Victor Hugo avait été camerounais, il serait mort dans l'anonymat, à moins de proclamer bien haut sa foi dans la longue marche épique où nous ont précipités Um Nyobé et ses camarades. Trop des nôtres sont morts en voulant nous faire marcher debout que nous permettions à des gens qui devraient être en première ligne de se dépenser dans le but exclusif de leur réussite personnelle. Nous nous trouvons ici dans une situation qui n'est pas sans précédent ailleurs. L'histoire de la France a condamné avec vigueur les écrivains qui, dans les années 1940-1944, pendant que les nazis occupaient le pays et y exerçaient les ravages que l'on sait, tournèrent le dos aux appels des organisations de la résistance. De la même façon, il n'y eut pas en Russie, avant la révolution d'octobre 1917, un seul grand écrivain qui ne se soit pas engagé de quelque façon aux côtés du petit peuple russe opprimé. C'est vrai qu'il ne suffit pas de s'engager auprès du peuple pour avoir du génie, mais qu'on peut avoir du génie contre son peuple.

Il est clair que Calixthe Beyala, femme imbue d'elle-même (qui, paraît-il, se voyait dans cinq ans au plus membre de l'Académie Française, n'hésitant pas à se comparer à Simone de Beauvoir, qui d'ailleurs, n'entra jamais dans l'auguste compagnie), tout comme Y. Ouologuem, a toujours manoeuvré de façon à

mettre tous les atouts dans son jeu. Elle en a trop fait, c'est sans doute ce qui l'a perdue.

C. Beyala n'avait pas les moyens de son ambition. Pour devenir un grand auteur, il importe de savoir écrire. Pour savoir écrire, il importe d'en avoir l'apprentissage. Il a fallu dix ans à Balzac, de vingt à trente ans, (de 1820 à 1829, date de la parution des *Chouans*, son premier grand roman), pour faire son apprentissage. La romancière camerounaise n'a-t-elle pas cru pouvoir faire l'impasse d'un apprentissage?

Voici ce que l'une des *victimes* de C. Beyala déclare à propos de cette affaire de plagiat: "Quand on m'a prévenu du plagiat ... j'ai songé à l'impuissance, à la frustration que l'utilisation de tels procédés suppose de la part de quelqu'un qui se veut écrivain." (Paule Constant, auteur de *White spirit*, dans *Lire*, février 97).

A l'évidence, C. Beyala ne savait pas écrire, ce qui n'est pas bien grave, puisqu'on peut toujours apprendre un métier qu'on ne maîtrise pas. Elle avait conscience de ne pas savoir écrire, ce qui peut être une chance, si ce complexe d'infériorité persuade l'écrivain à la nécessité d'un apprentissage. Copier peut précisément être une forme d'apprentissage. On dit que les maîtres de la peinture chinoise d'autrefois commencèrent par consacrer de longues années à la reproduction des chefs-d'oeuvre de leurs aînés, attendant d'avoir atteint à la virtuosité technique avant de se lancer dans la création originale.

Malheureusement, C. Beyala n'a pas la patience des vrais artistes. Son problème est d'abord et surtout de réussir très vite, de gagner beaucoup d'argent, de faire parler d'elle, de se faire applaudir en somme. Elle copie donc, non pas les chefs-d'oeuvre de la littérature, mais les grands succès du moment ou récents, ce qu'on appelle les best sellers, c'est-à-dire les romans qui se vendent par centaines de milliers d'exemplaires, sinon par millions - *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* (de Howard Buten, américain), *Fantasia chez les ploucs* (Charles Williams, américain), *La vie devant soi* (pseudo Paul Ajar, français), *White spirit* (Paule Constant française), *La couleur pourpre* (Alice Walker, américaine), *La route de la faim* (Ben Okri, nigérian). Elle aspire au succès de librairie, à la grosse vente, non à la qualité.

Le succès de librairie n'est pas un critère de qualité. Stendhal, Rimbaud, Kafka... on n'en finira pas d'énumérer les auteurs qui ne se vendirent pas de leur vivant, et que l'histoire a fini par imposer comme de grands génies. Il est vrai que ce n'est pas non plus une infamie. Hugo ne publia pour ainsi dire que des best-sellers, ainsi que Hemingway, Steinbeck, Françoise Sagan, et j'en passe. Copie pour copie, on aurait quand même souhaité que C. Beyala copiât Hugo, Hemingway, Steinbeck. Manque de chance, tout en ayant été des best-sellers en leur temps, ces auteurs d'authentiques chefs-d'oeuvre n'en sont pas moins difficiles à imiter. La grande littérature est difficile à produire.

Apparemment, pour Calixthe Beyala, à quoi sert d'être premier dans son village si l'on peut être deuxième ou troisième à Rome?

4. QUAND L'ESPRIT MERCANTILE S'EN MELE...

Quand l'arrivisme de l'auteur africain se conjugue, du moins ici, avec la volonté de puissance de l'éditeur, convaincu de tenir la chance de sa vie. Ce n'est pas tous les jours qu'on peut exhiber un phénomène exotique sur la scène littéraire parisienne. C. Beyala se moque du monde quand elle prétend qu'on lui en veut parce qu'elle est femme noire. C'est tout le contraire. Elle est le siège d'un double exotisme, qui ne peut que lui valoir une attention exceptionnelle, douteuse au demeurant. Et c'est ce double exotisme que l'éditeur est résolu à exploiter. En tant que femme, on ne peut pas dire que la romancière soit perdue dans la masse. La femme écrivain est encore, même en France, une sorte de bête curieuse. Si de surcroît cette femme est une négresse, elle devient le merle blanc si l'on peut dire.

L'éditeur monte donc une redoutable machine, où les journalistes amis sont la cheville ouvrière. Chaque grand éditeur a une demi-douzaine de critiques de quotidiens ou d'hebdomadaires dans sa manche. Chacun d'eux reçoit mission de faire briller un aspect du roman ou de la vie de l'auteur. L'éditeur lui-même, en général chef, prend la direction des relations sociales, et notamment des cocktails où seront invités les membres des jurys, auxquels le futur lauréat est instamment invité à faire la cour. Dans l'excitation qui monte, l'éditeur prend souvent à part son poulain:

"Ça marche du tonnerre, mon vieux (ou ma vieille), tu vois. Cela ne dépend plus que de toi et de ton talent. Faut leur montrer que tu es un grand écrivain. Faut leur en mettre plein la gueule. Est-ce que tu travailles? Tu n'as pas de problème pour écrire au moins? Faut leur en mettre plein la vue, montrer que tu as du talent, et plus que du talent..."

Rentré chez lui, le jeune auteur africain est pris à la fois de vertige et d'un doute. A-t-il vraiment du talent? Est-il vraiment capable d'en mettre plein la vue à ces toubabs? Et si, après tout, l'appréciation de l'éditeur était intéressée ou complaisante? Au fait, comment, faisaient-ils ou comment font-ils, tous ces écrivains à succès? Est-ce qu'ils auraient par hasard un truc? Pourquoi ne pas le leur voler? Non pas leur manière, mais le résultat de leur effort: c'est bien plus facile, c'est tellement vite fait. On va épater à bon compte journalistes et éditeur. Voilà comment l'impuissance, exacerbée par le milieu parisien, peut conduire au plagiat, à cette espèce de vol avec effraction morale. Il est même arrivé que l'éditeur flanque son poulain d'un *nègre*, sorte de double qui écrit à sa place ce qu'il va se contenter de signer. De tels soupçons ont pesé sur Camara Laye, à

propos de "*Le regard du roi*", où le romancier guinéen démarque très habilement "Le Château" de Kafka.

5. ET VOILA ENCORE SENGHOR...

De toutes les pressions subies par le jeune écrivain africain francophile arriviste, la moins terrifiante n'est pas celle de cette institution pernicieuse et destructrice qu'on appelle francophonie.

Entre autres préoccupations déterminantes de la francophonie, la plus enfiévrée et névrotique, c'est de dénicher un nouveau Senghor, le premier, cet animal irremplaçable, étant malheureusement à l'agonie, ou dans un état qui ne vaut pas mieux. Sans Senghor, il n'y a pas de francophonie. L'obsession de l'Académie Française chez une aussi jeune femme que C. Beyala est révélatrice de cette psychose.

Avec le mythe de Senghor désormais, c'est un peu pour le néocolonialisme français comme le supplice de Tantale: on court sans cesse à sa rencontre, mais dès qu'on croit le saisir, il vous échappe. Quoi que l'on pense du personnage - et, personnellement, je ne l'ai jamais porté dans mon coeur -, on doit bien reconnaître que son émergence comme emblème, sans tenir du miracle, est quand même difficilement reproductible aujourd'hui. Aucune des circonstances historiques qui ont servi à la formation de ce symbole n'existe plus. La culture, et notamment la culture classique, n'est plus un critère d'intelligence ni un facteur d'ascension et d'éclat dans le monde, et d'ailleurs tout le monde s'en est détourné. Senghor n'existe pas sans l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm où il n'a jamais été, mais où il fit toujours semblant, petite imposture grosse d'effets, d'avoir été. Il n'empêche, Senghor, avant l'agrégation de grammaire, dont il est réellement titulaire, mais qui est peu de chose en soi, comme toute agrégation, fut d'abord hypokhâgneux, puis khâgneux. La quantité de la culture dont on gava les jeunes esprits dans ces établissements est prodigieuse, je dirais monstrueuse - j'en sais quelque chose, non pour en avoir été personnellement, ce qui ne fut pas le cas, mais pour avoir observé ma fille qui en fut. Plus que poète inspiré, Senghor, c'est avant tout l'homme qui sut faire parade de sa culture, avant de faire parade de son larbinisme à l'égard de la France, puissance coloniale.

Aujourd'hui, l'Afrique grouille de larbins prêts à encenser le maître. Mais où sont les hommes et les femmes de grande culture dont la France aimerait faire sa parure sur les tréteaux de la politique internationale pour justifier la recolonisation de l'Afrique et les génocides qu'elle aide à y perpétrer?

La manie du plagiat chez certains écrivains africains francophones peut ainsi s'assimiler à la manie de la fraude électorale chez les dictateurs africains protégés par la France, telle qu'on a pu observer récemment au Niger, au

Burkina Faso, au Tchad, au Gabon, au Cameroun. Elle procède de la même logique. En elle deux exigences se conjuguent: on suscite ou exacerbe artificiellement chez les Africains une soif morbide du pouvoir - de la réussite en ce qui concerne la littérature. Une fois asservis à cette drogue, ils deviennent d'autant plus dociles entre les mains de leurs maîtres, allant, pour mériter la confiance de ces derniers, jusqu'à l'imposture sans le moindre état d'âme.

L'imposture, en l'occurrence le plagiat, est donc secrétée plutôt par le système qu'il n'est pas consubstantiel à l'individu. Dans un autre contexte, il est probable que C. Beyala aurait consenti à l'effort d'apprentissage de l'écriture, au lieu de succomber à l'appel du plagiat., cette facilité avilissante; ou bien elle aurait cherché ailleurs qu'en littérature la satisfaction de ses désirs de réussite sociale. Comment en sortir? Comment libérer nos jeunes créateurs de ces pièges? La réponse est claire: Il faut conquérir notre indépendance culturelle. Je sais que c'est plus facile à dire qu'à faire. En tout cas, je ne prétends pas qu'il faille immédiatement cesser d'envoyer nos manuscrits aux éditeurs français. Ce serait à mon tour sombrer dans l'imposture, car, personnellement, je suis sous contrat avec un éditeur français pour un livre pour lequel, bien que je sois loin de l'avoir achevé, il m'a déjà versé beaucoup d'argent. En fait, je n'imagine pas que notre dépendance prenne fin avant très longtemps - plusieurs décennies peut-être - mais il convient de nous engager dès aujourd'hui sur le chemin de cette nécessaire émancipation, en créant sans tarder les premiers éléments d'un embryonnaire appareil culturel.

C'est dans cette logique que je suis revenu au Cameroun, dès ma retraite, créer une librairie où les auteurs camerounais pour commencer, et demain tous les auteurs africains, soient offerts au lecteur. Je sais, pour avoir été enseignant dans le secondaire pendant trente-cinq ans en France, quel formidable relais représente une vraie librairie entre l'éditeur et le public. J'avais compris peu à peu que, si les auteurs camerounais n'étaient pas lus au Cameroun, c'était moins pour des raisons de censure, comme je le crus longtemps d'abord, que faute d'une librairie digne de ce nom. On me confie que dans d'autres pays africains francophones, tels le Sénégal, le Bénin, existent d'excellentes librairies. Souhaitons qu'il en aille de même bientôt partout, de préférence grâce à l'initiative privée. Cette infrastructure minimale est le premier facteur d'émergence d'un public africain francophone - ou anglophone, ou, pourquoi pas? des deux. A partir de cette étape, on peut concevoir une diffusion rationnelle des oeuvres d'auteurs africains, suscitant une dynamique du rapport dialectique entre écrivains et public. On peut imaginer l'Afrique récupérant ainsi peu ses créateurs et son génie, ainsi qu'il en a été pour l'Amérique latine, par exemple. Il ne s'agit pas d'utopie, mais de politique, c'est-à-dire de calcul et de gestion à long terme.

En effet, tout vaut mieux, y compris l'utopie, que l'inanité actuelle qui met nos jeunes auteurs dans des situations dramatiques, comme celle que vit Calixthe Beyala.

INTERTEXTUALITE : *TON BEAU CAPITAINE* DE SIMONE SCHWARZ-BART.*

par DOMINIQUE DEBLAINE
Université de Bordeaux III

Notre attention a été retenue par les notes de l'éditeur en quatrième de couverture de *Ton Beau capitaine*, et en avant-propos de *Ti Jean L'horizon*, mettant en avant l'amour passionné de Simone Schwarz-Bart pour Tchekhov, car il est vrai que les familles littéraires ne sont pas toujours et seulement géographiques. Simone Schwarz-Bart a écrit cette pièce (jouée avec succès aux U.S.A., au Maroc, en France...) dans les années 80 (la publication n'intervient que plus tard). *Ton Beau capitaine* met en scène un ouvrier haïtien exilé, pour raison économique, en Guadeloupe. Cet homme reçoit une lettre-cassette de sa femme, restée en Haïti, dans laquelle elle va lui avouer avoir succombé aux charmes du jeune homme-messager (Wilnor lui confie des cadeaux à apporter à sa femme Marie-Ange) et qui plus est, être enceinte de ce jeune homme.

La pièce pourrait suivre le déroulement logique d'un drame passionnel, mais son originalité et sa force viennent du fait que l'émergence de la vérité ne produit pas le renversement attendu. Dans cette mesure, nous ne sommes pas loin de Tchekhov. *Ton Beau capitaine* se poursuit dans une atmosphère qui a prélué au drame. La pièce, sans commencement ni fin, sans intrigues ni péripéties, donne un aspect inattendu aux choses, aux propos, et reflète quelque chose d'étrange. Ce caractère insolite vient du décalage entre la lenteur de la vie extérieure des personnages et leur complexité intérieure. Wilnor écoute la cassette, apprend l'égaré de sa femme et ses réponses sont contradictoires, complexes. Tout d'abord, il arrête la cassette, coupe la parole à Marie-Ange, puis vocifère contre elle, contre la vie. Ses réactions se situent à deux niveaux : celui de la parole — l'injure, le mépris, la dérision, la défense et la confession— et celui de la danse. La part de la danse est très importante dans *Ton Beau capitaine*, sans pour autant sombrer dans une quelconque démonstration ou exotisme. Simone Schwarz-Bart note méticuleusement dans les didascalies, ce que doit être cette danse. Elle survient d'abord sur un air de ti-bois, puis sur le rythme et la musique du léwoz (grâce à cette danse, derrière les deux ennemis apparents, Wilnor et Marie-Ange, se profile les véritables adversaires : l'homme et sa condition), puis sur un

* Guadeloupéenne, Simone Schwarz-Bart, née Brumant, vit actuellement en Guadeloupe. Elle a écrit *Un Plat de porc aux bananes vertes*, en collaboration avec André Schwarz-Bart (roman, Seuil, 1967), *Pluie et vent sur Téliumée Miracle* (roman, Seuil, 1972), *Ti Jean L'horizon* (roman, Seuil, 1979), *Ton Beau capitaine* (théâtre, Seuil, 1987) et *Hommage à la femme noire* (Hommage historique, Editions Caribéennes, 7 Vol., 1989).

quadrille. Ainsi, si sa danse débute par un trébuchement, elle se termine dans une sorte de joie, d'exaltation, comme pour transcender cette réalité. Que ce soit dans la parole ou dans la danse, trois mouvements fondamentaux apparaissent : excitation, trébuchement, extase. Ces mouvements ne semblent être, pour Simone Schwarz-Bart, que des figures multiples et conjuguées de la souffrance. Par ailleurs, ils ne sont pas linéaires et se présentent, pour prendre une image qui rejoint celle de la conception du temps de Simone Schwarz-Bart, comme une boucle dont on ne sort jamais. Il s'agit plutôt d'un mouvement circulaire et incessant que d'une progression linéaire. De plus, intervenant à trois reprises, le trébuchement de Wilnor traduit l'attitude d'un homme désespéré. Tout lui échappe : son amour et plus essentiellement sa vie. Comme le héros tchekhovien dont Nabokov dit „L'important était que ce héros [...] fût le déclencheur d'une vague mais belle de vérité humaine, fardeau qu'il ne pouvait pas plus porter qu'éviter de porter. Ce que nous voyons dans toutes les nouvelles de Tchekhov, c'est un homme qui trébuche —mais s'il trébuche, c'est qu'il regarde les étoiles.“¹⁰⁰

Vladimir Nabokov dit que Tchekhov „fut le premier écrivain à compter autant sur le pouvoir de la suggestion pour faire comprendre quelque chose de précis“¹⁰¹. Nous pourrions en dire autant pour Simone Schwarz-Bart. La suggestion la plus remarquable tient dans le récit que nous nommerons „la dame de Port-au-Prince“. Ce récit relève du principe du „coq-à-l'âne“ : Marie-Ange commence son histoire comme si c'était effectivement un conte qui n'a rien à voir dans sa relation avec Wilnor. Marie-Ange raconte l'histoire d'une femme de Port-au-Prince qui trompe son mari, non pas parce qu'elle ne l'aime pas, tout au contraire, mais à cause des conditions dans lesquelles ils vivent, et surtout à cause de leur éloignement (son mari travaille aux U.S.A. tandis qu'elle est restée en Haïti) et de la nécessité du corps: „Sûr : une femme a vraiment besoin d'un homme“ (*Ton Beau capitaine*, 17). L'essentiel se situe précisément dans le coq-à-l'âne, puisqu'à la fin elle se dévoile et enlève le masque :

„Il y a tout bonnement que cette dame au Port-au-Prince, celle qui a pris l'odeur de son mari sur le jeune homme, celle qui en était tout étourdie, perdue de contentement, au point de tout confondre dans sa tête (dans un aboiement) c'est moi...“ (*Ton Beau capitaine*, 29).

Dans *Ton Beau capitaine*, il s'agit de l'accablement de la vie, du décalage entre réalité et désir. Tout comme chez Tchekhov, les personnages de Simone Schwarz-Bart rêvent d'une vie admirable, merveilleuse, dépassent les contraintes matérielles et les obstacles de la vie. Une vie où il y aurait d'abord les passions de l'homme avant les impératifs sociaux et économiques. Mais les deux coexistent comme le suggère la double et terrible résonance du titre *Ton*

¹⁰⁰ V. Nabokov, *Littératures* / 2, 357.

¹⁰¹ V. Nabokov, *Littératures* / 2, 353.

Beau capitaine ou *Tombeau capitaine*. Résonance d'espoir et résonance tragique qui rappellent qu'il faut bien mourir à quelque chose pour renaître à autre chose. Ce mélange donne naissance chez Simone Schwarz-Bart à un humour proche de celui de Tchekhov, humour que Nabokov résume remarquablement :

„Les livres de Tchekhov paraissent tristes à ceux qui ont de l'humour; je veux dire par là que seul le lecteur possédant le sens de l'humour est vraiment à même d'apprécier leur tristesse. [...] L'humour de Tchekhov [...] était purement tchekhovien. Pour lui, les choses étaient drôles et tristes à la fois, mais il fallait voir leur côté amusant pour percevoir leur tristesse, car tous deux étaient liés.“¹⁰²

Le rapport entre la tristesse et l'humour rejoint le décalage entre l'étroite marge d'action des hommes et la densité des événements. Tout le drame est là. L'intensité croissante de *Ton Beau capitaine* vient du décalage entre la lenteur, le poids de la vie économique, de l'histoire, et le foisonnement de la vie intérieure des personnages.

L'aspect statique de *Ton Beau capitaine*, un des traits fondamentaux de ce texte, nous rapproche encore de Tchekhov. Il n'y a pas d'action, pas d'intrigue et pas de développement linéaire d'une situation. Paradoxalement, nous avons, avec *Ton Beau capitaine*, un théâtre peu théâtral dans un pays si théâtral. Marie-Ange „écrit“ à Wilnor par l'intermédiaire d'une cassette. De cette pratique sociale, de plus en plus courante dans les couches défavorisées, et dont l'auteur se fait témoin, découle tout le sens du texte. Le personnage de Marie-Ange n'intervenant pas sur scène; n'existant que dans le poste de radio à cassettes, renforce l'aspect statique : un personnage sur scène dialoguant en différé avec un autre personnage en cassette. Les deux personnages n'en font qu'un finalement et *Ton Beau capitaine* n'est qu'une „coupe pratiquée dans l'épaisseur de la vie et qui met à nu les strates les plus profondes de l'âme humaine“¹⁰³.

Cependant, certaines dominantes du théâtre de Tchekhov ne semblent pas transparaître dans l'œuvre de Simone Schwarz-Bart. Chez Tchekhov, le pessimisme l'emporte bien souvent, l'histoire ne peut déboucher sur un bonheur, ou comme le souligne Sophie Laffitte : „le suicide de Treplev dans *La Mouette*, celui d'Ivanov (dans la pièce du même nom), les coups de feu que l'oncle Vania tire sur le professeur Sérébriakov, la mort de Tuzenbach au cours d'un duel, loin d'être des "dénouements", ne sont là que pour montrer avec évidence *l'absence de toute issue*.“¹⁰⁴ Chez Simone Schwarz-Bart, s'il y a par moments un certain pessimisme, il n'est pas vainqueur; la foi en la vie a toujours le dernier mot. La fatalité, corollaire du pessimisme, est également présente, mais elle n'aura pas raison de tous, contrairement à ce qui se produit dans le théâtre de Tchekhov. Cette fatalité, ce pessimisme prennent leur source dans „le

¹⁰² V. Nabokov, *Littérature* / 2, 355.

¹⁰³ S. Laffitte, *Tchekhov*, 9.

¹⁰⁴ S. Laffitte, *Tchekhov*, 98.

malheur d'être". „L'œuvre de Tchekhov“ nous dit Renaud Matignon „a découvert le temps, et le temps est une blessure. L'image est déjà chez Baudelaire. C'est celle du malheur d'être.“¹⁰⁵ Ce paroxysme n'est jamais atteint chez Simone Schwarz-Bart. Par exemple, si le personnage d'Elie dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart peut être le reflet de cette idée, ce n'est que provisoire puisqu'il réapparaît) la fin du roman, transformé, fort de son expérience. Le temps n'est plus ce temps douloureusement cyclique du théâtre de Tchekhov, où l'on revient au point de départ mais un temps cyclique spiroïdal. Contrairement à ce qui se passe dans le théâtre de Tchekhov où, finalement „au moment où le rideau se baisse, chacun reprend sa place du début, à peine meurtri, vieilli, parce qu'il faut bien recommencer à vivre, à attendre.“¹⁰⁶, chez Simone Schwarz-Bart, il s'est produit "quelque chose", et ce "quelque chose" laissera son empreinte. La vie ne se conjugue pas au passé ou au futur antérieur. Chez Tchekhov, c'est toujours l'histoire d'un passé, de ce qui est en train de finir; c'est l'histoire de „l'être de la mort“¹⁰⁷. Dans le théâtre de Simone Schwarz-Bart et dans son œuvre, il s'agit plutôt de l'être de la vie. Par ailleurs, si de nombreux personnages de Tchekhov avaient horreur de la province et se délectaient de la capitale, ce n'est pas le cas pour ceux de Simone Schwarz-Bart.

Ici, nous avons affaire à une autre intertextualité. L'espace géographique et historique dans lequel évolue l'auteur jaillit, car *Ton Beau capitaine* se prête au rêve, et en ce sens, nous ne saurions écarter la part d'héritage du réel merveilleux d'Alejo Carpentier, ou celui encore de Jacques Roumain.

Par ailleurs, autre intertextualité, le rôle du messager dévoilé par Marie-Ange dans *Ton Beau capitaine* :

„Bref, bref, pour revenir à ma musique, un jour cette dame de Port-au-Prince reçoit la visite de la part de son mari, un beau jeune homme vêtu d'une veste — mais qu'importe la manière dont il est vêtu?... un jeune homme qui lui apporte argent et cadeaux de circonstance, comme ça se doit, entre une femme et un mari qui travaille dans les orangeries d'Amérique. C'est alors que la chose devient rigolote. (*Un temps*) Tout à fait rigolote. (*Un temps*) Soudain elle est émue, tellement émue de voir le jeune homme, elle a l'impression qu'il lui apporte un peu l'air de son mari, un peu de son odeur. Elle regarde les yeux qui ont vu l'absent. (*Léger sanglot*). Elle touche les mains qui hier encore, hier encore étaient au contact de l'absent. Mon dieu!... (*Petit cri*) Finalement ne sait plus très bien où elle en est. (*Soupir*) Se retrouve au lit avec le jeune homme (*Sanglot*) Et en réalité c'est son mari. (*Pause*) En apparence avec le jeune homme, mais en réalité allongée auprès de son mari, tu comprends, Wilnor? Tu comprends? (*Léger sanglot.*)“ (*Ton Beau capitaine*, 27-28).

¹⁰⁵ Tchekhov, *Théâtre complet II*, Préface de Renaud Matignon, 9.

¹⁰⁶ Tchekhov, *Théâtre complet I*, Préface de R. Grenier, 17.

¹⁰⁷ Tchekhov, *Théâtre complet II*, Préface de Renaud Matignon, 8.

nous rapproche du texte de Goethe *Les souffrances du jeune Werther* :

„Wilhelm, qu'est pour notre cœur le monde, sans amour? Ce n'est qu'une lanterne magique sans lumière! A peine y introduis-tu la petite lampe, que t'apparaissent sur le mur blanc les plus multicolores images! Et quand ce ne serait que cela, quand ce ne serait que fugitive fantasmagorie, nous ne nous en sentons pas moins heureux, toujours heureux, lorsque, tels de frais et naïfs bambins, nous sommes là-devant, à nous extasier sur les merveilleuses apparitions. Aujourd'hui, je n'ai pu aller voir Lotte, d'inévitables engagements de société m'ont retenu. Que faire! J'ai envoyé chez elle mon domestique, rien que pour avoir autour de moi un être qui l'eût approchée. Avec quelle impatience l'ai-je attendu! Avec quelle joie l'ai-je revu! Je lui aurais bien pris la tête entre mes mains pour lui donner un baiser, n'eût été le respect humain.

On dit de la pierre de Bologne que, si on la met au soleil, elle en absorbe les rayons et, la nuit, brille encore quelque temps. C'est ainsi qu'il en a été pour moi de ce garçon. L'idée que les yeux de Lotte s'étaient arrêtés sur son visage, sur ses joues, sur les boutons de son habit et le collet de son surtout, me rendait tout cela si sacré, si précieux! Je n'aurais pas, en cet instant, donné ce gamin pour mille thalers. J'éprouvais de sa présence un tel bonheur...Dieu te garde d'en rire! Wilhelm, est-ce de la fantasmagorie, le bonheur?“¹⁰⁸

Ton Beau capitaine s'achevant sur une „interrogation littérale au public“ („Ton beau capitaine?“ , 58), pour reprendre les termes de Roland Barthes, laisse toute liberté au spectateur pour envisager la question du pardon; car, bien que l'intention politique ne soit pas à l'origine des textes de Simone Schwarz-Bart, elle n'y est pas absente, et lire *Ton Beau capitaine*, c'est aussi lire quelque chose sur „les frères Davids“ en „cette ère de Goliaths“, pour reprendre les termes de Nabokov¹⁰⁹. Pourquoi et comment pardonner, interrogation littérale de *Ton Beau capitaine*, rejoint ce que Roland Barthes avait souligné à propos de sa signification quant à la morale de l'auteur : elle „n'a rien“ disait-il „de catéchistique, elle est la plupart du temps strictement interrogative.“¹¹⁰

Ainsi, l'amour passionné de Simone Schwarz-Bart pour Tchékhov se révèle, dans *Ton Beau capitaine*, non seulement par la plongée dans l'âme humaine, par l'inscription des rêves éveillés, des désirs obscurs, mais aussi par cette ouverture, cette interrogation littérale au public. Rejoignant les grandes familles littéraires, le théâtre de Simone Schwarz-Bart entre dans la catégorie où „l'art dramatique a moins à exprimer le réel qu'à le signifier“¹¹¹.

Bibliographie

- Barthes Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1985.
 Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Ed. Montaigne.
 Grenier, in *Tchékhov, Théâtre complet I*, Gallimard, Paris, 1974.

¹⁰⁸ Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, 42-43.

¹⁰⁹ V. Nabokov, *Littératures / 2*, 359.

¹¹⁰ R. Barthes, *Essais critiques*, 88.

¹¹¹ R. Barthes, *Essais critiques*, 87.

Laffitte, in *Tchekhov, Théâtre complet II*, Gallimard, Paris, 1974.

Matignon Renaud, in *Tchekhov, Théâtre complet II*, Gallimard, Paris, 1974.

Nabokov Vladimir, *Littératures / 2*, Fayard, Paris, 1985.

Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, Paris, 1978.

A PROPOS DE SONY LABOU TANSI LECTEUR DE GARCIA MARQUEZ*

Par Théo Ananissoh
Universität Köln

La littérature est connaissances, réflexions et, partant, sérénité. Chaque page de Flaubert ou de Thomas Mann l'enseigne. A l'évidence, on se gardait bien de le dire à Sony Labou Tansi ; et, de lui-même, il ne s'en est guère aperçu. Ceux qui, au Seuil (la maison d'édition française qui publia tous les romans de l'écrivain congolais), avaient l'habitude de faire "un gros travail éditorial"¹¹² - c'est-à-dire de retravailler sans doute sérieusement les manuscrits envoyés du Congo - le reconnaissent à haute voix - après la mort du romancier.

"Il désirait tout à la fois, il était partout, il était nulle part... Il écrivait, il écrivait certes tout le temps, mais c'étaient des bribes, c'était de plus en plus éclaté..."¹¹³

Donc, entreprendre d'étudier les influences et les modèles dans les écrits de Labou Tansi comporte un certain risque. Car, s'il y avait, comme il nous est dit, "un gros travail éditorial" avant chaque publication laboutansienne, s'impose alors la question de l'authenticité de ce sur quoi voudrait s'escrier le critique. En d'autres termes, si je constate telles corrélations entre *La vie et demie*¹¹⁴ et *Cent ans de solitude*¹¹⁵, qu'est-ce que je commente ? Une composante de ce qu'a produit l'esprit de Labou Tansi ou une recette appliquée par le ou les inconnus chargés du fameux "gros travail éditorial" ?⁽¹¹⁶⁾ Une telle question s'impose

* De Théo Ananissoh va paraître prochainement un ouvrage sur Sony Labou Tansi intitulé "*Le Serpent d'enfer, le roman africain et l'idée de la communauté politique* "; éd. Haho, Lomé (Togo)

¹¹² - Cf. *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, de Jean-Michel Devésá, éd. L'Harmattan, 1996, p.237.

¹¹³ - Idem, p.238.

¹¹⁴ - De Sony Labou Tansi, éd. du Seuil, Paris, 1979.

¹¹⁵ - De Gabriel Garcia Marquez, éd. du Seuil, points poche, Paris, 1980.

¹¹⁶ - Il ne s'agit pas d'exiger qu'un écrivain soit l'auteur de chaque mot, de chaque lettre de son ouvrage mais de s'interroger sur l'ampleur de ce "gros travail éditorial". Or, à ce sujet, même M. Devésá, pourtant résolu à ménager la chèvre et la souris, ne peut s'empêcher d'être désolé. C'est que l'un de ses interlocuteurs, directeur littéraire des éditions du Seuil lors de la parution de *La vie et demie* avoue : «Ce manuscrit (celui de *La vie et demie*) a été pris en main et **beaucoup travaillé** par un homme aujourd'hui disparu... (...) Il serait très intéressant de retrouver trace du travail de Luc Estang qui a été **considérable**...» (C'est nous qui soulignons.) Après cela, il n'est pas moins intéressant de voir (et ce n'est qu'un exemple) un critique africain contester la lecture que propose un autre d'un roman de Labou Tansi en ces termes : «Mais d'un lecteur africain, on se serait attendu à une investigation d'abord du côté de nos conteurs et griots. Il n'est pas en effet impossible que la verve sonyenne doive davantage à la palabre africaine comme genre littéraire qu'au génie du Curé de Meudon.» Cf. les actes du colloque tenu à Brazzaville les 13, 14 et 15 juin 1996 intitulés *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, éd. L'Harmattan, Paris, 1997, p.301.

d'autant plus que Labou Tansi détestait l'intellectualisme⁽¹¹⁷⁾. «*Je réagis*», dit le citoyen directeur Dadou dans *L'anté-peuple* ⁽¹¹⁸⁾. «Une réaction de chair - de charnu et non d'intellectuel.»⁽¹¹⁹⁾ «C'est la coquetterie des intellectuels qui pensent qu'on n'est intelligent qu'avec le cerveau. Nous essayons de prendre en compte l'intelligence de la peau», a ajouté Labou Tansi lui-même ailleurs ⁽¹²⁰⁾.

N'ayant pas *disserté son existence*, nous n'allons pas non plus chercher dans les lignes qui suivent à faire semblant de croire qu'il l'a fait. Il ne s'agira donc pas de savoir si et comment Labou Tansi a *réfléchi* sur l'art de la narration ⁽¹²¹⁾ - puisque Garcia Marquez est avant tout un maître de la narration, mais tout simplement : 1) de vérifier si la présence marquézienne dans les écrits signés de Labou Tansi peut être dissociée du "*gros travail éditorial*" que faisait Seuil - autrement dit si Labou Tansi a lu et aimé par lui-même Garcia Marquez et, 2) de recenser sous forme de tableaux suivis d'un bref commentaire les différents éléments qui font qu'on parle précisément d'influences ou simplement de liens entre les deux écrivains.

Lecteur admiratif de Marquez

"...J'aimerais que tu me dises comment tu vois '*La Vie et demie*'. J'ai acheté '*L'automne du patriarche*' - j'ai lu ça en deux jours. C'est fantastique ce con de Garcia Marquez. J'ai lu aussi Borges : *Les Fictions* et *L'Aleph* : un jour il faut qu'on écrive comme nos bons cons-là. Je crois qu'à part l'érudition de Borges, Marquez est devant, quand on lit on se dit, ça je ne savais pas et puis ça je vais vérifier - et il a la magie des mots..."¹²²

Son compatriote Sylvain Bemba a fourni les preuves extra-textuelles de l'intérêt que Labou Tansi a porté aux écrits de G. Garcia Marquez. La citation qui précède ainsi que celle qui suit, avec leurs dates, permettent de situer à quelle période de sa vie Labou Tansi est entré en contact avec les oeuvres de Marquez. «A une réception offerte en 1976 par M. De Rochemonde, alors conseiller culturel à l'ambassade de France, Sony qui enseignait l'anglais dans un lycée de Pointe-Noire me confia,

¹¹⁷ - Car, bien entendu, la question des influences, des modèles est celle de la culture générale de l'écrivain.

¹¹⁸ - Dadou qui, pourtant, a fait des études supérieures de droit au point d'avoir entrepris d'écrire une thèse en la matière. Cf. page 76.

¹¹⁹ - *L'anté-peuple*, éd. du Seuil, Paris, 1983, p.38.

¹²⁰ - Voir la partie annexe de l'édition de sa pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* éd. Promotion théâtre, 1989, p.136. Il a aussi dit : "*Vous êtes intellectuels, c'est-à-dire des ustensiles d'une cuisine que je digère très mal. Vous et moi ne sommes pour ainsi dire pas au même monde : vous dissertez votre existence, moi je prends la mienne à bras-le-corps, je m'en frotte le coeur, je la frotte crasseusement à celle d'en face.*" *Equateur* n°1, Paris, 1986, p.31. Sans aucun doute, c'est déjà beaucoup d'être un poète pourvu d'un talent pour l'emploi des mots ("la magie des mots"), d'une vive sensibilité mais lorsqu'on traite aussi directement des difficultés qu'éprouvent historiquement des hommes à vivre en communauté politique (car c'est là le sujet de *La vie et demie*), il n'est jamais de trop de faire comme Mongo Béti ; c'est-à-dire de produire, à côté des oeuvres de fiction, des textes de réflexion et d'analyse, des récits de voyage... Cela demande autre chose que l'emploi hétéroclite de noms espagnols : de la patience, de la lecture, beaucoup de lecture.

¹²¹ - «*Dans la construction même du récit*» ajoute le directeur littéraire des éditions du Seuil déjà cité, «*il y avait du travail à faire.*»

¹²² - *Equateur*, n° 1, p.27. Extrait d'une lettre à Sylvain Bemba datée du 23 janvier 1978.

avec des trémolos d'enthousiasme dans la voix, qu'il venait de lire "*Cent ans de solitude*".»¹²³.

S. Labou Tansi a donc lu *Cent ans de solitude* en 1976 et *L'automne du patriarche*¹²⁴ dans le courant de janvier 1978 (ou peu avant). Or, bien avant 1976 - la date donc la plus reculée à prendre en considération -, l'écrivain congolais avait déjà écrit une pièce de théâtre intitulée *Conscience de tracteur*¹²⁵ qui lui permit d'être lauréat en 1973 du concours théâtral inter-africain de Radio France Internationale. Une pièce, dit S. Bemba,

"mâtinée de Bible, de science-fiction, avec un savant patriarche parlant comme les prophètes de l'Ancien Testament ou un docteur Mabuse égaré dans ses rêves mégalomanes, le tout dans un climat eschatologiques bien maîtrisé."¹²⁶

L'imagination qui veut abolir "la frontière entre le réel et le merveilleux"¹²⁷ et prendre en compte l'univers dans sa totalité se manifestait donc déjà dans cette pièce dont le héros prétend vouloir rééditer le geste biblique de Noé. La découverte de l'univers épique et maîtrisé de Garcia Marquez est donc venue légitimer une orientation donnée de l'imagination ; mieux, les textes emblématiques du Colombien ont certainement fourni au Congolais une sorte de matrice esthétique, ont servi de modèles, suggérant ce qu'il était possible de faire. En 1976 - année de sa découverte émue des *Cent ans de solitude*¹²⁸ - Labou Tansi était âgé de vingt-neuf ans. Période de sa vie que l'on peut supposer de recherche de son style. «Conscience de tracteur, écrit-il en effet à S. Bemba en novembre 1974, entre nous, je te dis que l'oeuvre n'est pas sortie avec les vraies dimensions de la moule. Tout est resté en moi.»¹²⁹

La lecture de Garcia Marquez survenait donc à point nommé, apportant à l'écrivain débutant des motifs thématiques et stylistiques appréciables voire décisifs. Vu les tableaux établis ci-dessous, on peut penser que les oeuvres de Marquez, lues et assimilées, ont permis à Labou Tansi - en lui fournissant ici et là des trouvailles techniques, des audaces d'imagination... - de réussir l'expression de son propre imaginaire¹³⁰

Légende des tableaux:

G. Garcia Marquez

CMA = *Chronique d'une mort annoncée*

¹²³ - Idem, p.51.

¹²⁴ - Ed. Le Grand-Livre-du-Mois, Paris 1977.

¹²⁵ - Ed. NEA/CLE, 1979.

¹²⁶ - *Equateur* n°1, p.49.

¹²⁷ - D.-H. Pageaux, *Lendemain* n°27, Berlin, 1982, p.51.

¹²⁸ - Rappelons qu le premier roman de Labou Tansi est publié en 1979.

¹²⁹ - *Equateur*, p.27.

¹³⁰ - D.-H. Pageaux : " Sony Labou Tansi a trouvé dans Marquez un maître du style (prolifération verbale, *style hyperbolique*), mais aussi un maître du "fantastique" qui montre comment s'abolit complètement la frontière entre le réel et le merveilleux, même si ce dernier a pour nom cauchemar. " *Lendemain* n° 27, p.51.

CAS = *Cent ans de solitude*

AP = *L'automne du Patriarce*

"IMITATIONS"*

G. G. Marquez

1- *"Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé*

Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain

"Vers cette époque..."

Les enfants héritent des folies de leurs parents." (à propos du laboratoire de José A. Buendia repris par son fils)

Un filet de sang passa sous la porte, traversa la salle commune, sortit dans la rue, prit le plus court chemin parmi la porte close, traversa le salon en rasant les murs pour ne pas tacher les tapis, poursuivit sa route par l'autre s dans la cuisine où Ursula s'apprêtait à casser trois douzaines d'oeufs pour le pain."

Compadre"

Il connut avec eux la guerre morose del 'humiliation quotidienne des suppliques et des mémorandum, du repassez

Les voisins étaient terrifiés par les cris qui réveillaient tout le quartier jusqu'à huit fois par nuit, jusqu'à trois fois

"roupette" du dictateur

MOTIFS THEMATIQUES

G. G. Marquez

Le Laboratoire personnel où José A. Buendía investit son temps et son énergie

Auréliano, fils de José A. Buendía reprend le laboratoire de son père.

Etant la cousine de son mari J.A. Buendia, Ursula craint de mettre au monde un monstre. Elle se refuse donc à son

Le fantôme de Prudencio Aguilar revient hanter J.A.Buendia et Ursula.

Don Apolinarn Moscote, le "Corrégidor" de Macondo ordonne de peindre en bleu toutes les maisons.

Les cartes prédisant l'avenir

La date de mariage Pietro Crespi Banos et Rebecca sans cesse repoussée.

Echos des ébats amoureux de J. Arcadio et Rebecca qui empêchent les voisins de dormir la nuit.

En l'absence de son mari , devenu fou et de ses fils partis à la guerre ou faire le tour du monde, Ursula dirige Mac

José A. Buendia emprisonné sous un châtaignier pendant pendant des années.

Le trajet du filet de sang.

Les nombreuses dépêches télégraphiques envoyées ou reçues par Auréliano.

Echos des nombreuses guerres entre les conservateurs et les libéraux.

Auréliano le second "champion de la mangeaille", se livre à des duels avec d'autres "bâffeurs"

Le déluge.

La hernie du dictateur.

Le dictateur montre volontiers sa hernie

La fausse mort du dictateur

G. G. Marquez

Le dictateur "ressuscite " et surprend ses ennemis.

Le dictateur a 5000 enfants.

Le dictateur a une alimentation spéciale.

Le dictateur fait l'amour sans savoir avec qui.

L'élan amoureux met le dictateur en transe.

La narration laboutansienne emprunte donc à Marquez des procédés "techniques" et des motifs thématiques. Labou Tansi ne cherche pas à dissimuler ces emprunts ; une telle attitude peut autoriser à mettre de côté toute considération sur le plagiat. Le procédé qui a été souvent relevé est celui qui consiste à donner à ces longues et interminables chroniques épiques que sont ces textes de faux points de repère temporels : "*Ce fut vers cette époque que...*", "*Bien des années plus tard...*", "*Bien des années auparavant...*", etc. Ces phrases

sont souvent reprises telles quelles par Sony Labou Tansi. Elles interviennent régulièrement dans les textes des deux écrivains, semblant - mais semblant seulement - répondre au souci de maîtriser la longue durée dont il s'agit.

La "pauvreté" du dialogue, la prédominance du rapporté (ou du narré) sur le constaté, par conséquent la monopolisation de la parole par le narrateur laboutansien sont sans doute également des emprunts à Marquez ⁽¹³¹⁾. A *L'Automne du patriarche* en particulier, Sony Labou Tansi - dans *L'Etat honteux* ¹³²- emprunte un procédé narratif qui consiste à noyer pour ainsi dire toutes les voix possibles dans un texte romanesque - celle du narrateur, celles des différents personnages - dans un seul courant narratif. D'un point de vue typographique, il n'y a aucun dialogue dans *L'Automne du patriarche* les propos du narrateur se mélangeant avec ceux du dictateur et des autres personnages. Exemple, page 19 :

"... mais Patricio Aragonès lui répondit non mon général, c'est un empoisonnement beaucoup plus grave, ce samedi-là il avait couronné une reine de carnaval et dansé avec elle la première valse, et maintenant il ne trouvait plus la porte de sortie dans un tel souvenir, car c'était la plus belle fille du monde, une fille qui n'est pas faite pour n'importe qui, mon général, ah si vous la voyiez, mais l'autre répliqua avec un soupir de soulagement, merde alors, ces trucs-là..."

Dans *L'Etat honteux*, page 39 :

"Maintenant faites vite avec vos préparatifs. Il la roule dans tout le palais pour se rendre compte que tout le monde s'y met de bon coeur. Faites vite nom de Dieu faites vite ! ah si j'étais Darbanso qui vous fusillait pour un oui ou pour un non !"

Dans *Chronique d'une mort annoncée* ¹³³, le narrateur, à un moment donné de son récit (pp.36-37), évoque le colonel Auréliano Buendia et Gérineldo Marquez, deux figures guerrières marquantes des... *Cent ans de solitude*.. Dans *Les yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs* ¹³⁴ Labou Tansi reprend à son compte cette forme d'intertextualité interne à l'oeuvre d'un écrivain. Dans ce dernier texte, le lecteur retrouve à la page 81 le colonel Sombro, le fameux colosse des *Yeux du volcan* ⁽¹³⁵⁾ puis, à la page 142, Estina Bronzario, la maîtresse femme des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* ¹³⁶. Dans *Les yeux du volcan* (p.46), c'est la ville de Nsanga-Norda *Les sept solitudes*... qui est évoquée...

Conclusion

¹³¹ - Mais pas uniquement. Sony Labou Tansi s'est toujours considéré comme poète et prophète ; or le langage prophétique - axiologique et péremptoire - est par définition un monologue. Le prophète ne raconte pas, il énonce (et annonce). Le narrateur de *L'Etat honteux* commence ainsi : «Voici l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez...» Le lecteur est sommé de recevoir. Un coup d'oeil sur tous les incipit laboutansiens prouve ce ton péremptoire.

¹³² - Ed. du Seuil, Paris, 1981.

¹³³ - Ed Grasset, Paris 1981 ; "Livre de poche" n° 6409.

¹³⁴ - Ed. du Seuil, Paris, 1995.

¹³⁵ - Ed. du Seuil, Paris, 1988.

¹³⁶ - Ed. du Seuil, Paris, 1985.

98 *Palabres: Revue Culturelle Africaine*

L'authenticité de l'intérêt que Labou Tansi eut pour Garcia Marquez est vérifiable et les éléments qui en témoignent nombreux. Le comparatiste est fondé à parler de liens entre l'Afrique littéraire et un autre espace qui n'est plus celui de l'(ex-)métropole coloniale. Il reste à se demander si tout cela est bien intéressant.

AUTOUR DU CONTE ET DU RÉCIT ROMANESQUE : NARRATEUR, NARRATOLOGIE ET TIERS-ACTANT

par Pius NGANDU Nkashama
Professeur à l'Université

Après les premiers ouvrages qui étudiaient le conte africain comme un “genre à part”, il convenait de revenir sur les préalables théoriques, et de montrer que la narration à l'intérieur du conte constituait un espace et un temps bien définis. Les implications dans l'interprétation des récits fictionnels deviennent alors pertinentes, et la notion du “tiers-actant” permet de mieux comprendre l'univers de l'intertexte dans la littérature africaine contemporaine.

Préalables et préliminaires de méthode

Le conte à l'intérieur de l'univers de l'oralité pourrait constituer un paradigme privilégié pour une étude conséquente de la narration et de la narrativité. Cet avantage n'est pas dû seulement aux interférences multiples qui sont évoquées à propos des nouvelles écritures, mais bien plus encore, du fait que des recherches attentives sur les conditions d'exécution et de fonctionnement du conte permettent de mieux comprendre la problématique essentielle du narrateur pluriel dans le récit romanesque.

Les premiers éléments sur lesquels il est opportun insister s'inscrivent en priorité dans le contexte spatial et temporel. Le “temps” et “l'espace” du conte restent en effet des coefficients décisifs, de telle sorte qu'en reprenant le carré sémiotique, il est possible de les proposer comme des actanciels (ou actancialisés) dans le schéma de la narrativité. Autant que l'actant sujet, l'objet, et ainsi qu'il sera souligné plus loin, le tiers actant.

L'intention première de cette réflexion consiste à montrer que, même dans les circonstances des milieux urbanisés, le *conte* demeure un *acte social décisif*. Il n'est pas exécuté uniquement sous la forme d'un principe didactique, avec pour finalité la pédagogie morale considérée comme une relecture des mythes cosmiques, anthropologiques ou autres. Bien davantage encore, il comporte un espace fondamental à l'intérieur duquel les conflits les plus complexes trouvent des points de jonction et des stratégies de résolution. En les désignant en tant

que tels et en leur prescrivant des contours délimitables, le conteur producteur arrive à les objectiver. Le but à atteindre consiste à les associer par l'imaginaire à des représentations symboliques susceptibles de transformer les contradictions les plus aliénantes en des valeurs de socialisation ou simplement de cohésion sociale. Les personnages antagoniques à la manière de l'orpheline et la marâtre, de l'ami avaricieux et la petite fille méprisante doivent pouvoir se reconnaître entre tous, et ils sont contraints d'opérer des transferts fatidiques afin d'épargner à la communauté toute autre éventualité tragique.

Dans ce sens, de la manière que le théâtre l'avait pressenti à l'origine, le récit se situe à la fois au croisement de l'image, de la figure et du symbole. Il se projette dans la conscience sociale. L'intervalle du jeu narratif n'est pas seulement une distance par rapport à la "*mémoire du temps*" est le cercle symbolique dans ses circonvolutions.

La temporalité et l'actantiel "*temps*"

Certes, il ne s'agit pas seulement du chronologique comme facteur de séquentialisation du récit, mais au départ déjà, du temps comme fonction primordiale de la narration. Il est courant de relever le fait qu'un conte ne peut jamais être exécuté pendant le jour, c'est-à-dire la période située entre le lever et le coucher du soleil. Des sanctions pénibles sont souvent prononcées contre toute transgression, et à l'encontre du récalcitrant, elles peuvent aller jusqu'à la menace de perdre dans l'instant l'être le plus cher de son existence.

Le clair de lune indique aussi que le temps est ouvert dans tous les sens, verticalement par rapport à la totalité cosmique, et horizontalement, en relation avec l'existence des sociétés historiques.

L'instruction d'interdit ne possède pas seulement un caractère dissuasif, elle indique une modalité importante dans l'énonciation et dans la pratique du texte. Le fait de produire le récit en dehors de la clarté du soleil dépasse le symbolisme de la lumière, pour s'intégrer totalement aux profondeurs de la conscience. La finalité cathartique (et thérapeutique) se trouve dès lors renforcée, en même temps que la portée ludique transpose le jeu du *je* en une transition de l'histoire à la fois individuelle et collective.

Il est nécessaire de noter ici que la chronologie des faits inscrit déjà par elle-même les relations instituées entre les personnages sur la scène, ainsi que les forces situées impérativement en dehors de l'espace visualisé concrètement par le conte.

La temporalité fonctionnelle dépasse également les restrictions chronologiques par la marque de l'illimité, sans pour autant atteindre à la démesure. Selon les

apparences, un conte ne possède pas de “ phase primitive ” bien précise. Bien au contraire, chaque circonstance peut faire reconstruire la séquence initiale, à condition qu'elle déclenche une situation susceptible de se nouer en un conflit.

En effet, le véritable “ commencement ” à l'intérieur du récit est délimité par une ouverture dans la narration. Il ne s'agit pas seulement de “ planter le décor ”, mais bien davantage encore, de prédisposer le temps du narrateur-narrataire, aussi bien que celui du destinataire-destinateur, de se retrouver “ en synchronie ” (plus précisément en synchronisme) au sens fort du terme, dans le même temps et la même “ période ”, cri correspondance, en simultanéité, en consonance et de manière identique. Cela ne peut survenir qu'en ayant annulé les hégémonies tacites et les antagonismes entendus entre le narrateur-producteur du récit et l'auditeur-reproducteur de la fable.

L'incipit ne prédispose donc pas la “ logique du récit ” ni même la typologie des fonctions, mais il apparaît comme un *curseur*, une marque pour visualiser le moment de la narrativité.

Le temps est également fonctionnalisé par la séquentialisation du conte. Les suites des séquences narratives sont ordonnées de telle manière qu'elles finissent par programmer l'action dramatique. L'intratextuel formalise l'intertextuel, et les personnages impliqués dans le récit se projettent en permanence dans le temps de la narration indiqué par une *tension*. Le conte est d'ailleurs souvent comparé à un fil tendu, qui doit être maintenu dans des proportions adéquates, pour ne pas se distendre ou rompre, au risque de détruire l'équilibre précaire qu'il venait d'installer à l'intérieur de l'instant. Ce qui l'empêche assurément de se diluer dans l'excessif. La narration apparaît alors comme un itinéraire et un cheminement tout au long de ce fil temporel, afin d'en mesurer la résistance ou la ténuité, jusqu'à résoudre par des gestes habiles les noeuds qu'il comporte, et parvenir enfin à découvrir le principe de cette même tension.

nshinga wanyi mutua mulu mutua panshi nshinga kutua too ne ku bena cibàdi
mon conte, fil tendu, touche au plus haut du ciel il touche aux profondeurs de la terre
il va jusqu'aux contrées lointaines de *cibàdi*

Il est indispensable de noter l'emploi du possessif par le conteur-narrateur. Le conte reste l'un des genres de l'oralité dont le producteur réclame la propriété exclusive (*wanyi*), parce qu'il lui permet de se déployer par la temporalité et la spatialité, et qu'il peut prétendre en contrôler le temps d'énonciation. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une figurativité telle qu'elle est souvent commentée en sémiotique, ni même d'une représentativité qui serait de l'ordre du mimétique ou de l'analogique. Mais bien plus significativement encore, d'une inclusion-exclusion qui ferait de la temporalité énonciative le principe même de la transsubjectivité à l'intérieur de la narration.

Ce qui est dit du commencement devient plus interrelationnel encore dans l'achèvement. Un conte ne se clôt jamais, il ne se ferme pas et il ne dit pas sa fin, autrement que comme un interminable recommencement. Dans la plupart de cas, la formule de clausule est une interrogation. Elle prévient par un questionnement excentrique et explicite que le récit ainsi “enfermé” se transforme par un événement matériel qui fait transposer le temps et l'espace de son actualisation.

mwanu wanyi wasangana kutambuka anyi ?
 mon conte est-il arrivé à gravir
 et à descendre les pentes de la montagne ?
 qui va attraper mon conte ? mon conte
 je l'emballe et je le confie aux astres.
 mon conte est parti en se consumant,
 et moi je suis revenu le long des chemins.

Le symbolisme de la montagne ou de l'univers interstellaire indique justement le caractère conflictuel d'un chemin qui doit se poursuivre, et non la clôture du récit. Le dernier moment n'est pas un terme, encore moins une “issue”, même s'il comporte une leçon morale. Le conte ne prend pas fin, il prend congé, parce que le conflit résolu entraîne toujours un autre, et que le temps ouvert ne s'arrête sur aucun autre. La fable aura servi seulement pour frayer une route moins abrupte, dans le cycle indéfini d'un temps qui ne s'achève pas.

De toutes les manières, le conte en tant que production dans l'instant, ne peut jamais être reproduit de manière rigide, même si les macro-séquences sont agencées selon des modalités distinctives. La circonstance, le public destinataire et narrataire, le contexte conflictuel sous-jacent, autant de paramètres qui sont également des variables indépendantes et combinatoires, propres à intervertir la “*morphologie du conte*” dans la dynamique d'une circularité discrète.

L'expérience de l'écriture romanesque contemporaine tente elle aussi de retranscrire cette ouverture sur le temps du conte dans le récit fictionnel. Certes, il n'est pas aisé de produire un ouvrage aux contours “illimités”, même s'il s'était agi d'une interminable encyclopédie. Cependant, en déployant indéfiniment la “Syntaxe temporelle” avec des conjugaisons à des modes impossibles, par rapport à la langue d'expression, les écrivains ont introduit une idée nouvelle qui serait une autre “grammaire du temps” de la narration. *Une femme dans la lumière de l'aube* et surtout *Mangalor* de Barnabé Laye, ou *Silence, on développe* de Jean-Marie Adjaffi comportent justement des éléments qui illustrent le mieux une telle hypothèse. Le récit est constitué d'une suite ordonnée de séquences minimales reprises d'oeuvres antérieures du même auteur, et il semble ne jamais se clore sur une limite contextuelle ni même structurelle assignable à la narration. La fin est toujours récupérable comme le commencement d'un cycle sans limite.

Il sera démontré plus loin de quelle manière la pluralité des personnages-narrateurs n'implique pas seulement une multiplicité de voix, mais indique avec plus de pertinence la dilatation formelle du temps du récit. Ce qui fait penser à la série d'ouvrages publiés par Paul Ricoeur sur *Temps et récit*, notamment le tome II qui porte en sous-titre : *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Georges Ngala M. a M. l'avait préconisé déjà dans *Giambattista Vico ou le viol du discours africain* et dans *L'errance*, en même temps qu'il proposait de circonscrire une telle démarche dans un cadre théorique fixé. Un auteur comme Koulsy Lamko applique le principe jusqu'à ses conséquences ultimes.

La spatialité et l'actantiel-espace

La spatialité du conte est elle aussi surdéterminée, aussi bien par sa superficie géographique que par son étendue géométrique matérielle.

Dans un premier temps, il faudrait observer que le conte se fait ordinairement au milieu d'un espace ouvert : une cour de concession, la place du village ou de la palabre. Le clair de lune contribue lui aussi à faire éclater les frontières qui seraient fixées par des artifices de stylistique, et le récit cesse d'être une fabulation limitative pour se traduire en une expérience de la totalité.

Les distances se trouvent souvent effacées et pas seulement abolies. On pourrait dire que les lieux intradiégétiques autant que les écarts extradiégétiques se confondent au point de s'annuler mutuellement, en une sorte de *continuum* sans hiatus et sans interstice. Les villages les plus lointains se contractent et se rapprochent, autant que les brousses les plus proches sont projetées dans l'au-delà de l'imaginaire.

L'aire scénique du récit est lui aussi marquée par des indices informationnels, et au départ par le cercle des personnages-auditeurs-narrateurs. La circonférence ainsi circonscrite n'est pas seulement restrictive, elle est disposée en sujet d'énonciation. Non seulement parce que le public a le droit d'intervenir dans la narration par des cris, des ovations ou des lamentations, mais justement parce que sans la cohue du public, le conte perd une de ses dimensions syntagmatiques.

De ce fait, les périmètres du cercle géométrique sont déterminés par le nombre de participants qui n'est pas extensible à l'infini, et par lequel se mesure la force ainsi que le prestige du producteur, à la fois actant narrateur, sujet énonciateur, et propriétaire de la textualité.

Les opérateurs des mécanismes d'enregistrement savent combien il est difficile d'amener un bon conteur à se produire devant la froideur des microphones et des tables de mixage, sans la dynamique fonctionnelle d'un public numérable. L'anecdote n'est pas gratuite. Elle démontre au contraire l'exigence d'une attente

réelle de part et d'autre de l'axe de la narration. Le véritable espace de la fable se réduit donc au cercle compact et hermétique des auditeurs-narrataires.

L'implication de ce pôle référentiel entraîne des conséquences inattendues, et notamment celle-ci : l'espace du conte est un *no man's land* éthique et esthétique pertinent. En effet, le fait de s'installer au centre de la zone géographique confère un statut particulier à la personne même du conteur.

1° Il cesse de se comporter selon ses attributs sociaux. Il peut se permettre des extravagances et des effronteries qui auraient été réprimées dans d'autres circonstances. Il constitue ainsi un espace d'inviolabilité et d'intégralité totales. Il détient alors l'impunité pour critiquer, médire, contredire des vérités affirmées. Par l'ascendant de sa propre loi, le conte se donne l'autorité pour s'en prendre aux hiérarchies sociales, pour remettre en cause les règles établies, pour contester le pouvoir politique, sans que personne d'autre ne puisse intervenir ou en sanctionner l'impertinence.

2° Le conte ne connaît d'autres limites que celles qu'il peut s'attribuer lui-même, de par une logique appropriée. La stylistique et le langage ne sont subordonnés qu'à la seule "*grammaire du temps du récit*", jusqu'à comporter un lexique audacieux qui serait blâmé en dehors de son espace de narration, particulièrement dans le domaine sexuel. Une personne à la pudeur légendaire arrive à surmonter la gêne, sans craindre la désapprobation sociale.

3° Le cercle du conte dépasse toutes les transgressions, en dehors de la sienne propre. Les interdits peuvent être violés, et il existe une manière de code para-(et péri-) textuel qui neutralise les contraintes morales et annule la faute dans le contexte de la narrativité. Si le méchant n'est pas châtié et le bon récompensé, la sanction ne peut se concevoir qu'à l'intérieur de la géographie narrative, et nulle part ailleurs. Une fois le conte mené à son terme, tout ce qui a été dit, exécuté, pratiqué reste circonscrit à ce lieu exclusif, et ne peut se reproduire qu'à l'intérieur d'un autre "*espace de conte*".

Ainsi donc, le conte est fait pour se représenter lui-même indéfiniment, tout en constituant une entité unique et spécifique. Il est possible d'affirmer que le récit conté (et pas seulement narré et raconté) est réellement un espace d'intransitivité et d'énonciation infinitive.

Le narrateur-narrataire démultiplié : le tiers-actant

Cependant, l'un des sujets le plus déterminant dans la fonction narrative demeure un personnage qui sert de spatialisme et de temporalisme de transition. A la fois à l'intérieur de la scène et en dehors du temps de l'énonciation, il en fixe les séquences majeures tout en préservant la logique du récit. Il se situe à

l'intersection des spatialités et des temporalités oppositionnelles, celles du visible et celles de l'imaginaire, celles du possible et celles du fictionnel. Il fait articuler les fragments de la narration, et il est positionné à la médiane des distances perceptibles. Il peut être appelé également le personnage médian, car par lui et à travers lui, les deux pôles de la narration s'entrecroisent et se rejoignent l'un par rapport à l'autre.

Dans la plupart de cas, ce personnage médian entre locuteur et allocuteurs est un disciple qui se fait initier au métier par un conteur professionnel, et dans le cercle scénique, il est assis à l'intérieur de la circonférence, ou encore du côté diamétralement opposé à celui du narrateur principal dont il constitue une métaphore antithétique. Il apparaît comme un espace indexé structurellement, car son rôle principal consiste à relever les indices. Il arrive ainsi à définir les déictiques autant que les modalisations des énoncés. Il indique les référentiels proleptiques ou analeptiques à travers les procès de l'énonciation.

L'exigence d'efficacité fait ramener le récit vers une syntaxe cohérente, de manière à lui conserver une “ *grammaire du temps* ” acceptable, par-delà les emphases de la fiction et les pléonasmes de la fable. Il ponctue et il pondère également les séquences avec des chants anaphoriques, des onomatopées, des segments mimétiques.

Il sait distraire et provoquer le rire, mais il doit aussi maintenir l'attention et garantir à l'énonciation son caractère fabulatif, ou au contraire la réduire aux préalables des circonstances conflictuelles qui l'avaient motivée au départ.

Il faut croire que dans les scènes de l'oralité, ce personnage à la fois modalisateur et intermédiaire semble former un syntagme inconditionnel. Dans la chorégraphie de la danse, une telle “ métaphore antithétique ” est représentée par le corps des instrumentistes-narrataires tels qu'ils avaient été décrits dans *Théâtres et scènes de spectacles*.

(Les instrumentistes) ne sont pas seulement l'orchestre ni même simplement l'“ensemble musical”, mais des corps physiques qui maintient des modalités de sonorités, de percussions, de musicalités, de rythmiques cosmiques intégrales. Ils se transforment et se métamorphosent invariablement afin de devenir des personnes à solliciter qui toutes, d'une manière ou d'une autre, perdent la dimension proprement humaine pour se transposer en une force primordiale : le rythme des tambours, des balafons, des ngoma, des xylophones ou des crécelles. Elles constituent dès lors un type de réalité thématique de la danse, dont il faut pouvoir triompher si le danseur ne veut pas se faire écraser par les “puissances supérieures” du rythme (p. 52).

Alain Ricard l'observait déjà à propos du *concert-party* dans son ouvrage *L'invention du théâtre* (Lausanne, L'Age d'Homme, 1986). Il est vrai qu'il appliquait le schéma au guitariste dont l'activité première est de réorganiser

régulièrement les moments de transition entre les séquences narratives, en relation directe avec celui qui fait fonction de “ metteur en scène ”.

La musique est plus qu'une transition, elle devient une transaction, un échange où les provocations répondent aux lamentations. En fait la pièce offre plusieurs exemples de ce passage de la transition à la provocation puis à l'émulation. Pour réussir les transitions, il suffit au guitariste d'attaquer en sourdine les morceaux quand il sent que la verve des acteurs commence à se tarir; il les aide, en quelque sorte, à se tirer d'affaire et à sortir de la scène. Pour réussir à faire autre chose de la musique, il faut une étroite connivence entre les acteurs et les musiciens. Les exemples de duel chanté, de chanson de défi, de concours de chanson, sont ici particulièrement intéressants à analyser et paraissent des réussites tout à fait remarquables du genre (p. 104).

A la manière du *concert-party* et du *kotéba* ou du théâtre populaire avec le bonimenteur, le personnage médian représente ici le lieu géométrique de toutes les correspondances, mais également cette forme de “ miroir de la fable ” à travers lequel le public reproduit le modèle fragmenté dans la narration. L'effet du miroir-réfecteur survient comme une stylistique par laquelle le public reconnaît dans le jeu des actants sa propre image, et à son tour, il s'empare du jeu pour le restituer dans un comportement social consécutif à la représentation. Les ensembles des musiques dites folkloriques disposent eux aussi d'un “ Maître-d'oeuvre ” situé à la section médiane de l'espace géométrique. Un exemple éclairant, celui de Tshibaka Fondateur de Kananga, ou encore celui de Kabala Mbandakulu de Mbujimayi qui, pour lancer le rythme du tambour majeur, sollicite l'agrément du disciple par des formules dialogiques en recourant à des clauses elliptiques.

- *Evariste e !*

- *Mulongeshi wanyi mema*

- *Bidi ntwilu anyi?*

- *Bidi ntwilu bidi mpelelu...*

Ce type d'interférences caractérise les formes mêmes de la scénographie, aussi bien dans la narration du récit, que dans les signes gestuels. Ainsi, le conte réalise une fracture matérielle dans la temporalité et la spatialité. Les séquences se dilatent ou rétrécissent au gré des ovations ou des cris de désapprobation de la foule que le personnage médian se charge de tempérer, de susciter ou d'amplifier.

Ce sera au tour du public d'“ achever la nuit du conte ” au moyen d'un chant total, et par le truchement d'un mimétisme intégral. Un conte n'est réussi que s'il peut être reproduit avec le même succès par chacun des ses auditeurs. Les enfants se le raconteront à leur manière, et un autre conteur, mieux inspiré peut-être, le reprendra en sublimant le contexte, en amplifiant l'intensité tragique.

Dans les préliminaires d'introduction à cet ouvrage, il a été souligné la manière dont les lecteurs des récits romanesques écrits reproduisent à leur tour les mêmes modalités de la narration. Et c'est peut-être par ce biais qu'il devient

possible de poser la question importante du narrateur et de la narratologie, dans et à propos du récit romanesque contemporains. Un prochain ouvrage pourra rendre compte des conclusions formulées sur le sujet, en rapport avec *Les écailles du ciel* de Thierno Monénembo, *Mangalor* de Barnabé Laye, *Le royaume aveugle* de Véronique Tadjo, ou *Les Baigneurs du lac rose* de Tanella Boni.

Dans *Les écailles du ciel* notamment, le “ Prologue ” qui s'intitule lui-même “ A la quête d'une ombre ”, commence par des périphrases interpellatives qui ne peuvent s'expliquer que par référence au tiers-actant symbolisé sous la forme d'une “ ombre ”.

Plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés...

N'en croyez rien si le coeur ne vous en dit. Je ne vous demande pas de croire. Je ne vous parle pas de Dieu ni de ses répliques diaboliques. Je vous parle d'hommes qui aimaient la vie à une époque où la vie se moquait bien des hommes. Je vous parle de la terre, amère comme elle ne l'a jamais été... Il faudra bien tôt ou tard restituer la parole au bidonville de Leydi-Bondi. Écouter les battements mats de son coeur d'argile. Mesurer les pulsions folles de son influx secret (p. 13).

L'intérêt d'un exercice de lecture consisterait à renouer les axes paradigmatiques et syntagmatiques, de manière à retrouver les modalités verbales ainsi que les corrélations syntaxiques à partir du sujet, qu'il soit grammatical, narratif ou même simplement narratologique. En premier lieu, au “ je ” primordial qui aurait pu être accordé à la subjectivité de l'énonciateur, s'opposent radicalement les phrases infinitives qui ont accompli la métamorphose de la fabulation : “ écouter les battements de son coeur ”. Et cela, jusqu'au moment où surgit un inconnu dénommé d'abord “ un personnage ” puis, “ un homme venu de Dieu savait où ”, et que chacun des quartiers peut s'approprier comme d'un bien collectif, parce que par lui, s'engage un processus solidaire de collectivisation et de socialisation avec le sujet démultiplié, “ nous ”.

Nous venions l'épier dans son sommeil et chuchotions à son propos des questions brûlantes et confuses. C'est qu'il ne nous facilitait pas la tâche. Nous ne savions rien de lui et, apparemment, il prenait un malin plaisir à nous faire languir, à garder son énigme comme un redoutable gri-gri. Bien entendu, cela nous dépitait. Après tout, cet homme venu de Dieu seul savait où, nous l'avions cordialement reçu, hébergé et nourri. Dans une certaine mesure, il nous appartenait puisque, nous semblait-il, c'était la Providence qui nous l'avait envoyé... Dès le premier jour, il avait forcé notre respect, on ne savait trop pourquoi. Nous lui trouvions tous quelque chose de supérieur [...]. Non, l'ascendant qu'il exerçait sur nous provenait d'ailleurs [...] (pp. 16-17).

Il fallait souligner des passages connotatifs qui indiquent les localisations des configurations modales jusqu'au moment de l'actantialisation où apparaît une ombre qui à son tour, s'identifie et se confond au personnage de l'inconnu,

d'abord par un acte d'énonciation (“ *le premier secret que nous pûmes percer ne fut pas des plus intelligibles : il parla d'abord d'une ombre* ”), et puis par une superposition de figures métonymiques. Le sujet éclaté se recompose indéfiniment dans des “ *moi* ”, “ *nous* ”, “ *je* ” qui se mélangent et s'enchevêtrent jusqu'à l'hallucination du lecteur-narrataire, comme si lui aussi devait se démultiplier dans le même mouvement de désobjectivation. Il convient de remarquer au travers de ces procédures fictionnelles les notations importantes de la temporalité (les indices nocturnes) et de la spatialité (“ *les chemins de nulle part* ”).

Solitaire, il avait donc cessé de l'être un soir fatidique quand, par un de ces miracles nocturnes, le chemin lui offrit une ombre. Il suivit et le chemin et l'ombre. En fait, il suivit surtout l'ombre. Le chemin n'était inscrit que dans sa tête. Sur la terre, ce n'était qu'une supposition, une probabilité de chemin tracée au gré de son délire... (pp. 17-18).

Ensuite, la formule d'introduction est elle aussi figurative : “ *Koulloun (qui) racontera plus tard* ” se trouve situé aux lieux d'une stratégie de l'énonciation qui finit par l'effacer dans ses apparences temporelles, avec l'utilisation du futur grammatical. Il a été suggéré dans l'introduction de cet ouvrage les glissements successifs qui peuvent s'effectuer par ce type de transposition dans les indicatifs. Ce que le récit narré et déclamé rappelle avec une insistance particulière en produisant des écarts significatifs par rapport à l'intratextualité : “ *Éoutez et oubliez. Ici, le souvenir ne vaut pas un sou* ”, (p. 13). Tout se passe comme si le texte devait se signifier par lui-même dans l'instant, tout en réalisant des décalages majeurs en fonction des séquences temporelles et spatiales.

Pelourinho du même Tierno Monénembo (1995) rend le schéma plus complexe encore, en inversant les rôles et en instituant au centre de la narration un scripteur narrataire qui se révélera à la fin du récit comme étant déjà mort pendant la temporalisation fictionnelle et fabulative de l'écriture.

Il serait intéressant de revenir plus longuement sur les dialogues narratifs qui excèdent souvent le contexte restrictif de la communication entre locuteur-allocutaire et l'interlocuteur diégétique. Dans un nombre de récits de plus en plus important, la narration est déjà par elle-même un discours démultiplié, du fait d'un personnage intermédiaire auquel s'adresse le narrateur principal. Il ne s'agit pas à proprement parler du “ confident tragique ” comme dans le théâtre racinien mais plutôt et par la médiation représentative, de ce tiers actant.

Ramatoulaye adresse *Une si longue lettre* à une amie d'enfance, Aïssatou. En réalité, il ne s'agit même pas d'une correspondance, mais d'un “ *journal intime* ”. Le récit s'élabore à travers ce personnage médian qui constitue en même temps le “ *support de la mémoire* ”.

Aïssatou,

J'ai reçu ton mot. En guise de réponses j'ouvre ce cahier, point d'appui dans mon désarroi : notre longue pratique m'a enseigné quela confidence noie la douleur...

Ton existence dans ma vie n'est point hasard...

Si les rêves meurent en traversant les ans et les réalités, je garde intacts mes souvenirs, sel de ma mémoire.

Je tinvogue. Le passé renaît avec son cortège d'émotions. Je ferme les yeux. Flux et reflux de sensations : chaleur et éblouissement, les feux de bois, la mangue verte pimentée, mordue à tour de rôle. Je ferme les yeux. Flux et reflux d'images...

Le même parcours nous a conduites de l'adolescence à la maturité où le passé féconde le présent... (p. 7).

D'autres oeuvres peuvent être énumérées dans ce sens : *Le feu des origines* de Emmanuel Dongala Boundzeki, *Cité 15* de Djungu Simba, autant que dans la poésie, *La légende de l'errance* d'Alain Mabanckou, *Réveil dans un nid de flammes* de Matala Mukadi ou *Ciels de vertige* de Sewanou Dabla qui appliquent un processus analogique avec une insistance particulière.

L'importance de ce personnage médian apparaît surtout à travers la modalité à la fois atomique et paradigmatique du narrateur. Le récit ainsi dédoublé acquiert une valeur interprétative, et “ l'aventure romanesque ” devient celle de “ n'importe qui ”, parmi les lecteurs-énonciataires. De la même manière qu'au travers du conte, la fiction doit pouvoir s'articuler dans l'imagination de l'auditoire-allocutaire.

Le texte de Mathias Kyelem primé au “ Grand Prix littéraire du Président du Faso ” en 1996 (*L'épine de la rose*), reconstruit lui aussi dans le “ Prologue ” le même procédé sur le mode d'une narration autobiographique.

Je m'appelle Judith Koné, mais mon nom importe peu. Je rapporte dans les pages qui suivent, mon histoire, l'histoire de ma vie. Elle aurait pu être celle de Sabin, de Bintou... ou bien d'autres demoiselles encore qui, dans les villes et les campagnes, éprouvent chaque jour, ou ont éprouvé les mêmes sentiments que ceux qui ont été les miens. Je n'ai pu reconstituer certains épisodes de cette histoire que grâce à Soeur Marie Thérèse qui, pendant plusieurs jours, me rapporta fidèlement tous les événements concernant le le personnage clef de cette histoire, ma fille Angèle.

La fin du “ Prologue ” est plus explicite encore, car elle apporte des indices concrets à propos des modalités interprétatives dont il était question dans les paragraphes précédents. Ici également, le personnage médian invite le lecteur-allocutaire à reproduire l'expérience fictionnelle même s'il faut pour cela en transposer le “ dénouement tragique ”.

Peut-être aussi que l'heureuse issue de mes épreuves ont effacé de mon esprit, les souffrances physiques que j'ai endurées pour ne conserver que celles qui, somme toute, détruisent davantage l'être humain : la détresse morale. Il m'a fallu seize ans pour devenir heureuse. **Quand vous aurez fini toutes ces pages, vous trouverez peut-être que vous auriez mieux agi que moi à une quelconque étape de ma longue marche** (nous soulignons), Tant mieux ! En revanche si vous deviez endurer aussi longtemps que moi les souffrances du remords et de l'exclusion, persévérez ! (inédit).

Dans *Une vie de boy*, le narrateur à la fois substrat aspectuel du narrataire déjà mort en début du récit et substitutif du scripteur subliminal, rapporte en un discours anaphorique une textualité démultipliée. L'utilisation de caractères graphiques différents entre l'introduction (italiques) et le "corps du texte" (standard) montre justement cette *dualité d'écriture*, presque sur le mode du subjonctif.

J'ouvris le paquet. J'y trouvai [des] cahiers racornis, une brosse à dents, un bout de crayon et un gros peigne indigène en ébène.
C'est ainsi que je connus le journal de Toundi. Il était écrit en ewondo, l'une des langues les plus parlées au Cameroun. Je me suis efforcé d'en rendre la richesse sans trahir le récit dans la traduction que j'en fis et qu'on va lire (p. 14).

Le commentaire qui en a été fait dans *Écritures et discours littéraires* peut-être repris ici, parce qu'il souligne mieux ce caractère "anémique du héros romanesque".

Une première manière d'annuler la présence du narrateur, est d'abord celle qui consiste à livrer un récit posthume : Toundi est mort, et le lecteur le sait au moment où il commence le texte, c'est-à-dire, où il dépouille le journal. Ensuite, le fait de présenter le journal sur le mode d'une traduction, et donc dans un langage forcément différent de celui de son producteur originel (p. 111).

Il existe ici une thématique qui pourrait être commentée abondamment au moyen de descriptions plus fonctionnelles encore. Il ne s'agit pas seulement de pistes à suggérer, mais d'une véritable méthodologie qui permettrait de comprendre les principales questions posées par le roman contemporain. L'esquisse qui a été présentée ici reprend les axes d'un travail mené dans des séminaires et des "travaux pratiques" depuis de nombreuses années. L'étude exhaustive de *Les écailles du ciel* de Tierno Monémbo, parallèlement à la lecture qui a été entreprise sur *Une femme dans la lumière de l'aube* de Barnabé Laye, de *Les baigneurs du lac rose* de Tanella Boni et de *Le feu des origines* de E. Boundzeki Dongala, apportera certainement des arguments plus originaux à ces formes discursives de la narratologie.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITES

1- Ouvrages littéraires

- ADIAFFI Jean-Marie, *Silence, on développe*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1992, 534 p.
- BA Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1982, 258 p.
- Boni Tanella, *Les Baigneurs du lac rose*, Abidjan, NEI, 1995, 142 p.
- DABLA Sewanou, *Ciel de vertige*, inédit.
- DJUNGU SIMBA Kamatenda, *Cité 15*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Encres noires", n°53, 1988, 77 p.
- DONGALA Emmanuel Boundzeki, *Le Feu des origines*, Paris, Albin Michel, 1987, 256 p.
- KOUSLY Lamko, *Exils*, Solignac, "Le Bruit des Autres", 1994, 59 p.
Hiéroglyphes du feutre rouge, Revue noire, 1994.
Le Repos des masques, Marval, 1994.
Sou, sou, sou, gre, gre, FOL, 1994.
Comme des flèches, Carnières-Morlanwelz, Ed. Lansman, 1996, 37 p.
- LAYE Barnabé, *Une Femme dans la lumière de l'aube*, Paris, Seghers, 1988, 228 p.
Mangalor, Paris, Seghers, 1989, 92 p.
- MABANCKOU Alain, *La Légende de l'errance*, Récit-poème, Paris, L'Harmattan, Coll. "Points des cinq continents", n°102, 1995, 92 p.
- MATALA MUKADI Tshiakatumba, *Réveil dans un nid de flammes*, Paris, Seghers, 1969, 88 p.
- MONENEMBO Thierno, *Les Ecailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986, 192 p.
Pelourinho, Paris, Seuil, 1995, 221 p.
- NAGAL M. a M., *Giambastita Viko, ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier, "Monde noir poche", n°3, 1984, 127 p.
- NGANDU Pius Nkashama, *Crépuscule équinoxial*, Lubumbashi, Editions Folandge, 1977 (réédition, Paris, L'Harmattan, 1997, 92 p.)
Le Pacte de sang, Paris, L'Harmattan, "Coll."Encres noires", n°25, 1984, 340 p.
La Mort faite homme, Paris, L'Harmattan, Coll. "Encres noires", n°38, 1986, 258 p.
Un Jour de grand soleil, Paris, L'Harmattan, Coll. "Encres noires", n°88, 1991, 454 p.
Le Doyen marri, Paris, L'Harmattan, Coll. "Encres noires", n°131, 1994, 202 p.
Yakouta, Paris, L'Harmattan, Coll. "Encres noires", n°139, 1994, 160 p.
- OYONO Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956, 187 p.

-TADJO Véronique, *Le Royaume aveugle*, Paris, L'Harmatta, Coll. "Encres noires", n°80, 1991, 143 p.

2- Critique et commentaire littéraire

-KONE Amadou, *Des Textes oraux au roman moderne : étude des avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt/M., Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas, Band 2, 1993, 218 p.

-NGANDU Pius Nkashama, *Kourououma et le mythe : une lecture de "Les soleils des indépendances"*, Paris, Silex, 1985, 104 p.
Ecritures et discours littéraires : études du roman africain, Paris, L'Harmattan, 1991, 302 p.
Littératures et écritures en langues africaines, Paris, L'Harmattan, 1991, 408 p.
Négritude et poésie : une lecture de l'oeuvre critique de Léopold Sédar Senghor, Paris, "Harmattan, 1992, 158 p.
Théâtres et arts du spectacle : Etudes sur les dramaturgies et les signes gestuels, Paris, L'Harmattan, 1993, 384 p.
Dictionnaire des oeuvres littéraires africaines de langue française, Paris, Nouvelles du sud, 1995, 748 p
Rupture et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines, Paris, L'Harmattan, 1997, 380 p.

-RICARD Alain, *L'invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanns, L'Age d'Homme, 1986, 134 p.

-RICOEUR Paul, *Temps et récit II : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, 340 p.

Colloque sur la production et la réception des littératures africaines en Allemagne

Palabres

en collaboration avec le Ausländerbeauftragte des
Senats der Freien und Hansestadt Hamburg et la
Commission Allemande de l'UNESCO

Du 14 au 15 Novembre 1997
à Hambourg

LE PLAGIAT COMME LEGITIMATION DU MANDARINAT DANS LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE.

Ayayi Togoata APEDO-AMAH Dépt de Lettres Modernes
Université du Bénin. Lomé.

“ Teacher, don't teach me nonsense ”
Fela ANIKULAPO-KUTI

Plagier est un acte de fourberie qu'un auteur commet en s'attribuant une oeuvre de l'esprit dont il n'est pas le propriétaire. C'est un phénomène fréquent dans le monde littéraire d'aujourd'hui où la médiatisation et l'argent poussent certains, écrivains qui visent les sommets des hit-parades de vente de livres chez les libraires et la célébrité à plagier outrageusement des oeuvres plébiscitées par la critique et le public. Au lieu d'étudier et imiter le modèle, par paresse, les faussaires se contentent de reproduire des pans entiers de l'oeuvre admirée sans le moindre clin d'oeil à son créateur.

Lorsque les plagiaires sont démasqués par la critique ou les éditeurs floués, cela donne lieu à un scandale, voire un procès dans le microcosme littéraire. Mais ces pratiques déloyales ont souvent cours dans le monde de la recherche universitaire dans un silence gêné, à peine perturbé par les murmures indignés d'un petit cercle d'initiés. C'est lorsque des universitaires africains sont plagiés que le silence prend des allures de complot, car la victime aura beau se plaindre, elle n'aura pas voix au chapitre et sa protestation à l'éditeur finit inévitablement à la poubelle. L'Afrique est si loin de l'Occident... Il arrive aussi que le chercheur africain truandé se taise par peur des représailles... Le carriérisme camésien oblige !

Périphérie et marginalité de la recherche scientifique en Afrique.

Dans le domaine des lettres, arts et sciences humaines, la mystification veut que, pour ce qui concerne l'Afrique comme champ de recherche, les spécialistes soient non pas les chercheurs africains, en permanence sur le terrain, mais des chercheurs occidentaux le plus souvent européens originaires des ex-puissances

coloniales, et qui n'ont effectué, pour la plupart, que des séjours éclairs en Afrique.

Cet état de chose est dû pour l'essentiel au fait que les pouvoirs africains néocoloniaux, faute de programme de développement, se contentent de gérer la dépendance de pseudo-Etats-nations afin qu'ils demeurent les éternels marchés captifs de l'impérialisme avec la complicité des élites africaines non encore acquises à l'idée de libération nationale.

Au Togo, par exemple, vers la fin des années 80, le budget de la Direction de la Recherche s'élevait à 30 millions de francs CFA ! Il s'agit d'une option politique délibérée et puisque l'établissement d'un budget obéit à des priorités, le développement n'étant, hélas ! pas une priorité des gouvernants africains, souvent sans aucune légitimité autre que les fusils et les chars d'assaut destinés à écraser les peuples, il va de soi que la recherche scientifique soit totalement marginalisée dans nos universités et centres de recherches.

La recherche scientifique et technologique, il faut le souligner, fait figure, dans l'ère postindustrielle dans laquelle sont aujourd'hui engagés les pays les plus développés de la planète, de facteur principal de développement. Après la civilisation agricole et la civilisation industrielle, l'humanité entre dans la civilisation cybernétique, c'est-à-dire celle de l'informatique, de la communication, d'internet de la guerre des étoiles et d'un nouveau type d'économie basée sur la démassification.

Cette nouvelle ère impose aux Etats et aux groupes industriels qui veulent rester dominants, de consacrer un budget de plus en plus important à la recherche, car la règle d'or veut que celui qui trouve le premier conquiert le marché tout seul et élimine ses concurrents dont les produits seront devenus obsolètes. Les progrès de la recherche sont tels que l'obsolescence d'un produit n'est plus de nos jours une affaire de décennies mais de deux à trois années au maximum.

Mais en Afrique, le paradoxe réside dans le fait que nos Etats qui ont le plus besoin de recherche pour relever le défi du développement donc de la libération nationale, sont ceux qui au monde consacrent relativement la plus faible part de leurs ressources à cette activité dont l'importance capitale n'échappe à aucun "développeur". Située à la périphérie de l'économie mondiale, l'Afrique des dictatures militaro-civiles a délibérément fait le choix d'une marginalité technoscientifique dont pâtissent les Etats et les chercheurs : des universités et centres de recherche sans livres, sans laboratoires, sans revues scientifiques, sans budgets conséquents s'insérant dans une politique de développement et avec des enseignants-chercheurs clochardisés pour finir.

Dans ces conditions, le bilan de la recherche est pitoyable en Afrique. Nos pays profitent très peu de nos recherches dans la mesure où il n'existe pas de véritables politiques de développement pour les exploiter au profit de nos peuples. Tout le profit va à l'Occident dont les revues scientifiques servent de

supports à la recherche africaine. En Afrique, certaines recherches ne peuvent être entreprises sans une invitation dans les laboratoires les plus performants d'Europe et d'Amérique. Même les bourses de recherche doivent être quémandées en Occident. Si l'Occident ouvre si grandement ses portes aux chercheurs africains, c'est qu'il sait tout le profit qu'il peut en tirer. En France, plus de 50% des étudiants en doctorat viennent du tiers-monde.

C'est parce qu'ils sont conscients de la situation de précarité des chercheurs africains que certains chercheurs occidentaux peu scrupuleux et autoproclamés “spécialistes africanistes”, se permettent de piller sans vergogne les travaux de leurs homologues africains, sans jamais les citer, tout en érigeant autour de ces sources de savoir qu'ils plagient, une muraille d'isolement. En effet, les citer serait les faire connaître et donc révéler les origines frauduleuses d'un mandarinat usurpé.

Du plagiat scientifique des Africains au mandarinat occidental.

Nous l'avons dit, le chercheur africain est un chercheur très isolé, faute de moyens, d'infrastructures et de projet étatique qui prenne en compte la recherche scientifique. Ses travaux sont en général éparpillés dans des revues éditées en Occident. Les rares revues africaines sortent rarement et ont une diffusion très confidentielle.

Ce qui fait que les universitaires occidentaux qui s'intéressent particulièrement à l'Afrique comme terrain de recherche sont obligés de faire l'effort de connaître les Africains qui triment dans l'anonymat et dont les travaux dorment souvent dans des tiroirs faute de publications pour les diffuser.

L'Européen plagiaire qui vient prendre connaissance de ces travaux, les prend à son compte et grâce au copinage des réseaux qui lui ouvrent gracieusement et complaisamment les colonies des revues “amies”, les publie sous son nom sans jamais citer la source.

Un autre subterfuge consiste à rejeter un article envoyer d'Afrique pour publication dans une revue occidentale. Le rejet de l'article ne signifiant pas qu'il finisse à la poubelle. Il n'est pas perdu pour tout le monde ! Il finira dans la même revue ou une autre revue, légèrement modifié, quant à la présentation, sous le nom d'un “grand” spécialiste européen ou américain.

Il y a aussi le vol des travaux de recherche des étudiants africains que les intéressés découvrent, abasourdis, sous la plume de leur professeur qui s'est tout juste fatigué à en corriger les fautes d'orthographe et autres coquilles. Et que dire de ces doctorants africains qui assistent, effarés, à la soutenance de la thèse de doctorat d'Etat de leur directeur de thèse pour y entendre défendre avec conviction et éloquence par ledit professeur des pans entiers de leurs travaux rejetés comme médiocres par celui-là même ?

Cette exploitation éhontée des chercheurs africains par de pseudo-africanistes doit attirer l'attention des pouvoirs en place sur la misère scientifique des créateurs intellectuels sur notre continent. Comme si le fait pour la recherche africaine de se retrouver à la périphérie, à la marge de la recherche technoscientifique mondiale ne suffisait pas, des africanistes occidentaux mafieux enfoncent davantage le clou en refusant aux chercheurs africains plagiés, jusqu'à la marge inférieure de leurs publications, celle où l'on cite ses références, ses sources. Le refus de ce petit bout de page hors-texte est symptomatique du drame que vit l'élite universitaire africaine, confinée, malgré elle, dans un isolement qui relève, à certains égards, d'un complot contre la pensée dont les comparses sont nos décideurs politiques peu responsables et une certaine mafia universitaire occidentale.

Les bénéfices sont équitablement partagés. Les plagiaires et autres pseudo-africanistes jouent le rôle " d'experts " grassement payés par nos gouvernants lors de missions aussi inutiles que bidons ; et en retour, les politicards et leurs larbins administratifs exploitent politiquement la caution du grand " expert " blanc, sorte de missionnaire chrétien new look, pour légitimer des politiques antinationales, notamment dans les domaines de la recherche scientifique et de la formation.

La marginalité doublée du refus de la marge inférieure débouche sur l'ostracisme scientifique, c'est-à-dire une volonté délibérée de confiner la recherche africaine dans un ghetto ou une sorte de réserve indienne comme on en trouve aux Etats-Unis d'Amérique ou encore un bantoustan de l'époque de l'apartheid. Il y a bel et bien un apartheid scientifique qui fait semblant de nier l'avènement de l'Afrique comme partenaire à part entière dans la science moderne.

Conclusion

En définitive, si nous avons choisi de ne pas citer de cas de plagiats et de noms de plagiaires notoires, c'est par souci de dépasser l'anecdote afin d'attirer l'attention du public sur une forme de pillage intellectuel dont sont victimes nombre de chercheurs africains, impuissants à le dénoncer à cause de la loi du silence imposée par des réseaux universitaires mafieux d'Europe et d'Amérique

Les chercheurs africanistes qui, en Occident, se spécialisent frauduleusement dans le recel de la pensée et des travaux de leurs homologues africains, structurellement désavantagés dans des pays sous-développés, doivent être dénoncés comme faussaires tout comme leur mandarinat usurpé. Quant aux chercheurs africains, trop souvent spoliés, il leur appartient de s'organiser pour ne pas devenir des esclaves de la recherche dont les travaux sont recelés par des esclavagistes africanistes... Il fallait le dire !

Textes, contextes et intertextes dans les romans *Le Docker noir* de Sembène Ousmane et *Le Crime de la rue des notables* de Ekue Akoua T.

Par Sélom Komlan GBANOU
Universität Bremen

Le plagiat comme l'intertextualité a deux lieux possibles d'expression : la forme et le contenu par lesquels peuvent s'interpréter les interdépendances entre deux textes. Mais ce critère de lecture de l'intertexte plus méthodologique est rarement pris en compte, quant à sa fonctionnalité, par la fiction romanesque qui l'identifie au vol de la propriété intellectuelle dont les conséquences tant pour le plagiaire que le plagié sont, presque toujours, très graves. La littérature africaine, entre autres, offre deux exemples de romans qui ont la problématique du plagiat comme matière : il s'agit du *Docker noir* de Sembène Ousmane et du *Crime de la rue des Notables* de Ekue Akoua. Sur la base de cette similitude thématique du vol de la propriété intellectuelle, la tendance est de faire du *Docker noir*¹³⁷ l'instance génératrice du *Crime de la rue des notables* et de Ekue Akoua Tchotcho une plagiaire de Sembène Ousmane. La présente analyse vise à étudier le fonctionnement de la problématique du plagiat dans/entre les deux oeuvres en s'interrogeant sur leur intelligibilité par référence à leurs contextes social et historique respectifs et à montrer le rapport intertextuel qu'elles entretiennent.

Textes et contextes

Publié en 1956, *Le Docker noir* est un récit à forte couleur autobiographique qui retrace les pérégrinations du docker sénégalais Diaw Falla, travailleur noir émigré à Marseille en France. Les conditions dans lesquelles il vit sont déplorables mais il réussit à mettre à profit ses quelques moments de répit à écrire un roman intitulé *Le Dernier voyage du Négrier Sirius*. Son ambition est de se démarquer de sa vie misérable de docker pour connaître la quiétude de l'intellectuel en devenant un écrivain célèbre :

“ La cadence du travail épuisait Diaw Falla, son esprit s'anémiait. Il fuyait ses camarades en se réfugiant dans le silence; il luttait contre lui-même, pour ne

¹³⁷ Berthe, Abdoulaye, "Éléments pour une lecture plurielle du roman: *Le crime de la rue des notables*", Palabres N° 001, octobre 1996, pp. 49-62

pas sombrer dans ce qu'il appelait " la dégénérescence de l'époque ". Il avait le choix entre deux personnages : le docker qui n'était qu'un être animal, mais qui vivait et payait son loyer; l'intellectuel qui ne pouvait exister que dans un climat de repos et de liberté de pensée. " (133-134)

Dans l'impossibilité de trouver un éditeur qui accepte de le publier, il confie le manuscrit à la célèbre romancière française Ginette Tontisane dont il vient de faire la connaissance par l'intermédiaire d'un ami. La romancière lui promet de l'aider à trouver un éditeur mais le temps passe sans qu'il n'ait une suite positive. A sa grande surprise et à la faveur d'un heureux hasard, il découvre que Ginette Tontisane vient de publier le livre sous son nom et s'en est vu décerner un grand prix littéraire. Diaw Falla se rend chez la nouvelle lauréate pour manifester sa colère face à ce flagrant vol de son travail. Diaw Falla ne sut retenir sa rage et par accident tue Tontisane. Conduit devant les tribunaux, Diaw Falla est condamné aux travaux forcés à perpétuité pour " meurtre et tentative de viol. " (p.14) Le motif du plagiat est écarté et le docker est plutôt accusé d'avoir la peau noire donc ayant des prédispositions naturelles à l'homicide et aux instincts sexuels incontrôlés. L'opinion publique tout comme la justice est manipulée par la presse et les préjugés du moment. Henry Riou chargé de la défense de Falla déclare que son " client par la seule couleur de son épiderme semble faire la preuve de sa culpabilité " (p.72).

Sembène Ousmane a voulu, par l'alibi du plagiat, indexer le problème racial dont le premier critère de légitimation est la supériorité de la race blanche. L'ancrage de la trame événementielle dans l'espace européen où l'image du Noir n'a jamais évolué au-delà de cette typographie de " brute et de sauvage " entretenue par les préjugés, est significatif. Diaw Falla ne peut concevoir et écrire une oeuvre réfléchie et la justice française, en toute logique, ne peut lui concéder le droit de prétendre être l'auteur d'un si beau roman : *Le Dernier voyage du Négrier Sirius* publié par Ginette Tontisane. Même si de mémoire il récite des pans entiers de ce livre (le dernier chapitre), il ne peut convaincre le président de la cour qui ne manque pas de lui demander combien de temps il a mis pour ce travail de mémorisation (pp. 59-63).

L'histoire dans *Le Crime de la rue des notables*, est moins complexe en raison du contexte social qui le porte. Djani Taro, un brillant étudiant en lettres modernes à l'université du Mono, vient de terminer le manuscrit de son premier roman au titre de *Cika de Séko*. Débordant de joie mais manquant de moyens financiers, il se met en demeure de l'éditer. Par un heureux hasard, il gagne un gros lot à la loterie et se rend dans la ville de Kuta dans un pays voisin en vue de soumettre son manuscrit à une maison d'édition. A Kuta, il fait la connaissance de Peacy, une prostituée, qui lui propose un " Kuta by night " après un tour au cinéma. Toute cette manoeuvre de séduction fait perdre à Djani sa timidité car Peacy sait bien ce qu'elle veut. Habilement, elle subtilise à Djani le sac en

plastique contenant les deux exemplaires de son manuscrit dont il avait soigneusement détruit l'original avant son départ de Mono.

“ Ce que Djani ignorait était que Peacy l'avait réellement volé le samedi soir , quand elle avait passé la soirée dans la chambre de d'hôtel. Elle avait profité de l'absence de Djani, descendu à la réception pour acheter des cigarettes et de la boisson, pour fouiller dans son sac. Elle avait constaté qu'à l'intérieur du sac en plastique se trouvaient des documents et une enveloppe kaki contenant de l'argent. Elle fut tentée de prendre les billets mais y renonça provisoirement car Djani pourrait revenir d'un instant à l'autre. ” (p.79)

Désespéré, Djani retourne au pays et essaie, tant bien que mal, de se remettre de cette mésaventure. Un jour, son ami Karim, parti en France pour ses études, lui envoie un exemplaire d'un roman à succès avec mention dans la lettre qui accompagne le colis de la curieuse ressemblance entre ce roman *Aïda et le gouverneur* et *Cika de Séko*. Intrigué, Djani se rend à Kuta chez Dadge Masse, l'auteur du best seller pour se renseigner sur les modalités génétiques de son oeuvre. Il s'ensuit une altercation au cours de laquelle Dadge Masse trouve la mort.

L'arrière-plan social de ce récit ne fournit aucun indice racial. La difficulté financière et l'absence d'une politique éditoriale consistante dans la république du Mono sont les motivations qui poussent Djani Taro à se rendre à Kuta où son manuscrit sera volé.

Cependant, la récurrence chez les deux auteurs : Sembène Ousmane et Ekue Akua des images liées au vol de la propriété intellectuelle, au meurtre et à l'incarcération permet une interprétation intertextuelle que dissimulent les deux écritures.

2-Les indices intertextuels

2-1- Glissements autobiographiques

Sembène Ousmane nourrit, de bout en bout, sa trame romanesque des tensions raciales qui sévissent dans la France des années 50. Les réminiscences de son expérience de docker stabilisent le récit dans l'espace autobiographique. Diaw Falla est docker à Marseille comme Sembène Ousmane lui-même à l'époque où il écrit ce roman et bien que le tissu narratif ne soit pas à la charge d'un " Je narratif " identifiable à l'auteur, il se structure comme la mise en écriture d'un vécu personnel fictionnalisé. Le procès ainsi que la " Lettre " - réflexions personnelles de Sembène Ousmane - qui sortent, par moments, du romanesque constituent un paradigme de la critique sociale, l'essence de son projet littéraire et cinématographique qui est de cristalliser une prise de conscience à travers un inventaire des travers de la société. *Le docker noir* actualise dans ce sens la réalité des Noirs émigrés en Europe en l'intégrant au contexte politique et juridique de l'époque. Le thème du plagiat a fonction d'alibi, permettant au narrateur de conduire le lecteur dans les coulisses de la société. Tout dans le

récit concourt à la mise en exergue de tous les préjugés raciaux qui pèsent sur les Noirs en général et qui, aux yeux de l'opinion française, justifient le crime de Diaw Falla. Les commentaires de la presse insérés dans le cours du récit comme des encarts en sont révélateurs. Diaw Falla est partout présenté comme une brute :

“ Diaw Falla est bien connu dans le quartier, milieu où vivent des barbeaux, des voleurs et des pick-pockets. Il passait pour un être sournois et d'une indolence anormale ” (p.26)

Plus loin :

“ Dans le village de Yoff, il passait pour un indolent et l'on dit qu'il s'embarqua pour Marseille afin de satisfaire son goût du banditisme, et de tirer sa substance des filles de joie ” (p.28).

Diaw Falla devient un lieu commun de l'expression de la vie des Noirs en France parce qu'il établit entre le lecteur et le récit un autre niveau de lecture que Philippe Lejeune nomme le pacte fantasmatique. “ Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la “ la nature humaine ”, mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu ” (Philippe Lejeune, 1975, p.42). D'une manière générale, la typologie du personnage de Diaw Falla invite à avoir recours à la personne et au vécu de l'auteur.

Le récit du *Crime de la rue des notables* prend sa configuration du manque d'infrastructures socio-économiques dans les pays sous-développés de l'Afrique. L'auteur y insère quelques éléments résiduels de ses expériences personnelles en tant que chargée d'édition dans une maison d'édition (Les Nouvelles Editions Africaines de Lomé) quotidiennement confrontée à la difficulté d'éditer tous les jeunes talents qui soumettent leurs manuscrits pour publication. La difficulté d'édition est le fondement premier du récit. Le vol du manuscrit n'est, à proprement parler, en regard à toutes les circonstances qui l'ont généré (Djani passe la nuit avec une prostituée, il met son argent dans un sac en plastique contenant les deux exemplaires du manuscrit; il a détruit l'original de son manuscrit...) qu'une spéculation narrative où l'auteur imagine tous les “ après ” de la rédaction du manuscrit que le motif premier de son récit. La coloration autobiographique très remarquable dans l'oeuvre de Sembène Ousmane est presque inexistante chez Ekue dont le récit plus fictionnalisé renoue avec le roman d'amour et d'aventures.

2-2- Le plagiat et les plagiaires

La première question que suscite un regard croisé sur les deux oeuvres est de savoir s'il y a eu dans et entre les deux plagiat à cause d'abord de l'homologie structurelle de la thématique du vol de manuscrit qui leur sert de motif et ensuite de toutes les manipulations textuelles auxquelles chacun des auteurs soumet son inspiration. Dans *Le Docker noir*, le plagiat se présente comme un vol pur et

simple conséquence d'un abus de confiance. Diaw Falla a confiance en cette romancière à qui il a remis son texte; il n'éprouve pas la même méfiance et la même crainte que sa fiancée Cathérine :

“ -Tu ne penses pas qu'elle va te rouler?
- Pourquoi es-tu si méfiante? (156) ”.

Le vol y est direct et s'est passé sans l'intermédiaire d'un tiers-actant parce que Diaw Falla et Tontisiane sont devenus des amis, habitués à se voir régulièrement et à s'écrire. La proximité entre le volé et la voleuse influe sur l'acte d'homicide qui se fait ici la résultante d'une rage doublée de sentiment de victime du racisme et d'un sentiment de frustration. Ginette Tontisiane a du mépris pour Diaw Falla, convaincue que ce dernier n'a aucun droit de se réclamer auteur du livre qu'elle vient de publier en son nom. Son acte se justifie par le fait que, déjà rendue célèbre par ses publications antérieures et consciente de la situation sociale de sa victime, elle est sûre de mobiliser l'opinion française, naturellement acquise à sa cause, en sa faveur. Ce complexe de supériorité la pousse à publier le texte de Diaw Falla dans toute sa matérialité sans le soumettre à un travail de réécriture.

Par contre dans *Le Crime de la rue des notables*, le vol n'est pas direct en ce sens qu'il n'y a aucun rapport entre le plagiaire et le plagié. La découverte du manuscrit par un plumitif au talent douteux mais obstiné par l'ambition de devenir un grand écrivain apparaît comme un fait de hasard renforcé par l'intervention dans le récit du personnage-catalyseur de Peacy, véritable voleuse du manuscrit. Dadjé Masse a, lui, ramassé dans une poubelle un manuscrit qui pourrait être jeté par son auteur lui-même. Il y a chez lui une conscience de l'appartenance du texte à un autre, conscience qui se manifeste par la volonté d'intégrer au texte originel un travail de création personnel. Il modifie le récit auquel il donne un autre titre contrairement à Tontisane qui n'a fait que substituer son nom à celui du vrai auteur. L'oeuvre de Dadjé Masse : *Aïda et le gouverneur*, loin d'être une copie conforme du manuscrit de Djani, en est une réécriture. Sur le plan littéraire, il y a antériorité du texte de Djani sur celui du plagiaire assimilable à la contrefaçon et si Dadjé Masse, malgré toutes les mesures prises pour brouiller tous les éléments endogénétiques de son texte, n'a laissé traîner sous sa plume, par oubli, le nom de Séko, espace diégétique du texte matriciel plagié, il serait difficile à Djani de prouver qu'il s'agissait bel et bien de son oeuvre.

L'homologie thématique comme justification du plagiat est difficile à prouver. “Le texte, on le sait aujourd'hui plus qu'autrefois, n'existe pas par son seul auteur. Il a des destinataires - les lecteurs, les metteurs en scène, les spectateurs - qui participent à l'actualisation de ses significations virtuelles ” (Christian Klein, 1989, p.7). Le problème du plagiat dans *Le Crime de rue des notables* se pose beaucoup plus en termes de manipulation créatrice sur un texte antérieur plutôt que sa reproduction tacite par un autre. Le récit offre plusieurs indices de

légitimation de l'appartenance du manuscrit plagié à Djani. Après la disparition du manuscrit, Djani a eu soin de porter plainte contre X au commissariat de Kuta, il a pris rendez-vous avec les responsables des Editions du Rivage pour parler de son manuscrit à la secrétaire :

“ Voilà, je suis étudiant en Lettres à Mono et j'ai un roman que je voudrais faire éditer. Malheureusement, les deux exemplaires du roman que j'avais apportés avec moi ont été volés dans l'hôtel où je suis descendu ” (p.71).

Il a également informé le réceptionniste et le directeur de l'hôtel Soleil de sa mésaventure. Toutes ces précautions prises seront autant d'éléments pour la défense de Djani dont le procès s'est véritablement déroulé autour du motif du plagiat. Il sera condamné pour homicide involontaire, preuve que sans lui reconnaître le droit de se faire justice en s'en prenant directement et en personne au plagiaire, le tribunal correctionnel de Kuta, le reconnaît comme auteur légitime du roman. Les jurés ont eu à confronter le texte litigieux à l'unique exemplaire de *Cika de Séko* gardé à l'insu même de Djani par le dactylographe Djanta, ultime témoin à charge. En ce qui concerne le procès de Diaw Falla, la cour a volontairement écarté l'idée que l'acte d'homicide est involontaire: au contraire il est présenté comme un acte prémédité. Elle statue sur des préjugés que les témoins à charge ont pour mission de confirmer. Aucun témoin n'a plaidé en faveur de Diaw Falla ou fourni les preuves de sa paternité du *Dernier voyage du Négrier Sirius*. Ainsi, l'évocation de la raison du vol du manuscrit comme motif du crime est reçue, notamment par l'avocat général, comme une insulte à la dignité française et renforce la “la culpabilité” du docker :

“ Il faut que justice soit faite, au nom de la famille éplorée de Ginette Tontisiane, au nom de la société ! Le crime de Diaw Falla bafoue nos institutions. Ce monstre prétend être l'auteur *du Négrier Sirius* ! Cette insulte à nos lettres est aussi un délit ” (p.69)

Diaw Falla est condamné avant le procès qui prend l'allure d'une simple formalité. Il ne bénéficie d'aucun sursis.

2-3 Les oeuvres plagiées

Une analyse des oeuvres intradiégétiques plagiées peut aussi fournir des balises en ce qui concerne le rapprochement entre les deux auteurs. L'oeuvre de Sembène Ousmane : *Le Docker noir* comporte un fragment de quatre pages et demie (pp. 59-63) du *Dernier voyage du Négrier Sirius*, le roman litigieux, à partir duquel il est possible d'analyser tous les mécanismes inducteurs du vol du manuscrit par une Française , de la réception particulièrement remarquable, par le lectorat français, d'un roman écrit par un Noir et aussi des relations intertextuelles que le roman de Diaw Falla entretient avec la production littéraire de l'époque.

Dans un article intitulé “ Le dernier voyage du Négrier Sirius : Le roman dans le roman ”, János Riesz a donné une interprétation judicieuse de cet enchâssement en l’intégrant à son contexte. Cette analyse montre qu’à partir du passage récité lors du procès par Diaw Falla, on peut inscrire le roman *Le Dernier voyage du Négrier Sirius* au tableau de “ la littérature négrophile et esclavagiste, particulièrement en vogue dans la première moitié du XIXe siècle ” (J. Riesz, 1995, p. 185) et dont Sembène Ousmane a lu les oeuvres. Cette actualité de l’écriture de Diaw Falla suscite l’intérêt de Ginette Tontisane parce qu’elle répond à une attente du lectorat français. En lisant le texte, la romancière française sait le profit qu’elle peut en tirer. Riesz en arrive à la conclusion qu’il existe dans *Le Docker noir* une somme d’indices qui pourraient “ expliquer, en partie, comment le roman de Diaw Falla a pu être “ volé ” par un auteur français et être reçu par le public français d’une manière plus ou moins familière. ” (p.185)

En procédant à cette imitation du discours littéraire occidental de l’époque, Diaw Falla identifie lui-même son oeuvre à cette littérature négrophile et, par voie de conséquence, en rend délicate toute appartenance à la littérature africaine. Le fait qu’il s’est soumis aux artifices génériques de la littérature négrophile rend, par ailleurs, irrécusable aux yeux du public français l’idée qu’il est l’auteur du *Dernier voyage du Négrier Sirius*.

En effet, comme le montre Riesz, *Le Dernier voyage du négrier Sirius* est au confluent de plusieurs textes de la traite négrière dont la littérature est particulièrement florissante entre les années 30 et 40. Bernard Mouralis estime que “ le passage cité lors du procès rappelle d’assez près le sujet traité par Mérimé dans *Tamango* ”, rapprochement que Riesz recuse au détriment du titre de Louis Lacroix *Les derniers négriers* paru quatre ans avant *Le Docker noir*. “ ... l’ouvrage (*Les derniers négriers*) indique le nom du vaisseau, celui de l’armateur : Michaud, et du capitaine : Jouannou; le navire a été porté disparu sans nouvelles, à la date qui figure aussi dans le roman de Sembène Ousmane : le 4 décembre 1824 ” (Riesz, p.187). Même dans la dernière phrase de cet extrait sur laquelle s’achève le récit cité du *Dernier voyage du négrier Sirius*, on retrouve, dans une légère variation du paradigme linguistique singulier/pluriel, le titre du livre de Louis Lacroix “ Telle est l’aventure de ce dernier négrier...*Le Sirius* porté perdu corps et bien : le 4 décembre 1824 ” (63).

Ces différents ancrages historiques et littéraires convoqués par le roman de Sembène Ousmane et qui permettent plus ou moins de rattacher “ l’oeuvre volée ” à un contexte socio-littéraire précis n’existent pas dans *Le Crime de la rue des notables* où, rien à priori, ne permet de conceptualiser les critères de l’attribution du Grand Prix littéraire au roman de Djani plagié par Dadjé Masse. Se pose alors la question de savoir si l’oeuvre de Djani, dans son architecture originelle, pourrait remporter ce prix. En tout état de cause l’oeuvre primée *Aida et le gouverneur* devient le produit de deux écritures. Aucune interprétation du

texte matriciel, purement fictif, n'est possible comme dans le cas du Docker noir.

Néanmoins sur le plan historique, *Le crime de la rue des notables* offre des balises qui le rapprochent, beaucoup plus qu'on ne le pense, du roman de Sembène Ousmane. La décision de Djani d'écrire son roman *Cika de Séko* lui est venue suite à ses lectures antérieures qui lui ont permis de se faire une idée de la typologie du Noir dans l'imaginaire de l'homme blanc. L'oeuvre qui l'a le plus marqué est le roman d'un noir américain :

“ Ce roman l'avait incité à écrire un sur l'époque coloniale en Afrique, dans lequel il réhabiliterait l'image des Noirs considérés depuis longtemps et encore à l'époque actuelle, par certains Blancs comme des êtres inférieurs et dépourvus d'intelligence ”(p.7)

Cette information est capitale dans l'analyse des “ réseaux parasites ” qui fondent l'historicité des deux textes. D'une part, elle fait remonter les deux oeuvres intradiégétiques : *Le Dernier voyage du négrier sirius* et *Cika de Séko* au même intertexte : la littérature noire américaine. On sait la grande fascination que cette littérature de la Négro-renaissance de Harlem a eu sur les écrivains africains dont le mouvement de la Négritude s'est faite d'ailleurs le prolongement. Quoique il n'existe pas de référence explicite au roman américain qui a inspiré Djani Taro, pour élaborer de façon définitive une conclusion en ce qui concerne les influences littéraires subies par la romancière Ekue Akoua elle-même, on pourrait avancer, vu la convergence des sources textuelles des oeuvres de Dajni et de Diaw Falla vers l'espace noir américain, qu'à l'instar de Sembène Ousmane, la romancière a eu une certaine fascination pour la littérature des Noirs Américains dont la préoccupation, à l'époque, était justement la réhabilitation de l'image de l'homme noir.

Lorsque le comité de lecture des Nouvelles Editions Africaines dans son rapport a fait état de la ressemblance entre le manuscrit du *Crime de la rue des notables* présenté sous le pseudonyme de Davi Delali¹³⁸ et *Le Docker noir*, l'auteur a affirmé n'avoir jamais lu ce roman mais il est probable que les oeuvres de Richard Wright notamment *The Native Son* (19....) dont la traduction française *Un enfant du pays* a eu une grande audience auprès des littérateurs africains, l'ont marquée. Or, le roman de Sembène Ousmane doit beaucoup au texte de l'écrivain noir américain le plus proche de l'Afrique.

Dans une étude comparée des deux oeuvres, Wilfried F. Feuser trace un parallèle clair entre la destinée commune des deux héros Bigger Thomas de *The Native Son* et Diaw Falla du *Docker noir* et conclut que la justification du meurtre de la femme blanche par le prétexte racial rapproche, à n'en point douter, les deux oeuvres :

¹³⁸ Fonctionnaire aux NEA, Ekue Akoua, pour plus d'objectivité dans l'appréciation de son manuscrit l'a soumis au comité de lecture sous un autre nom.

“ The Black's racial experience in both societies - the American one of Richard Wright and the French one of Sembène Ousmane- is thus first and foremost the encounter with his own deformed image” (Wilfried F. Fuser, 1986, p.106)

Bigger Thomas, peu avant sa condamnation par le tribunal correctionnel, lut dans la presse qu'un psychologue professionnel de l'université de Chicago a montré que les femmes blanches exercent sur les hommes noirs une très grande fascination qui leur fait perdre la tête :

“ They think(...) that white women are more attractive than the women of their own race. They can't just help themselves.” (Richard Wright, 1940, p.339)

Le psychiatre chargé d'évaluer l'état psychologique de Falla tient des propos similaires :

“ -Vous paraît-il un obsédé sexuel? ” :

“ Chez les Noirs, c'est une chose naturelle, et surtout quand il s'agit d'une femme blanche. Ils sont fascinés par la blancheur de la peau qui est plus attirante que celle des négresses. ” (p.54)

Les deux oeuvres, bien que distantes dans l'espace et le temps, sont nées dans le même contexte de ségrégation raciale et de différences entre les classes sociales. L'Amérique des années 40 que décrit Ricahrd Wright a le même visage que l'Europe des années 50 que donne à lire Sembène Ousmane. La similitude entre textes et contextes conduit l'oeuvre à s'intégrer dans ce que Dominique Maingueneau nomme “ un dispositif de communication organisée ” sur la base des lectures et qui démarquent l'oeuvre littéraire de “ la conscience créatrice solitaire ” (Maingueneau, 1993, p.22). En enracinant son roman dans un espace culturel et social donné autre que l'Europe, Ekue Akoua ne sort pas pour autant d'une réalité textuelle extérieure à caractère référentiel. Son écriture est une relecture de ses réminiscences :

“ Le rapport vertical du texte à son contexte double le rapport horizontal de l'écrivain à son lecteur. Celui-ci entretient avec le texte d'un auteur le dialogue que ce dernier a commencé avec les autres oeuvres de ses contemporains ou de ses prédécesseurs. ” (L. Somville, 1993, p.114)

Ekue Akoua ne garde des textes des auteurs noirs américains que le contenu dans sa forme la plus obsolète. Son projet n'est pas d'écrire un roman qui se fait le plaidoyer de l'homme noir ployé sous le poids du racisme mais d'envisager une cohabitation entre les deux races (la race blanche et la race noire) en terre africaine. La trame du roman écrit par Ekue Akoua/Djani Taro contraste avec les excès de haine auxquels convie le roman de R. Wright ou de Sembène Ousmane. Elle est une “ histoire d'amour entre une jolie africaine et un gouverneur blanc dans un petit village colonial de l'Afrique de l'Ouest. ” (p.8) Le Gouverneur Cornillon en poste dans le village de Seko “ pour une prétendue mission civilisatrice ” tombe amoureux de Cika qu'elle finit par épouser. Sa femme légitime blanche restée au pays débarque à Seko ce qui entraîna un scandale dans tout le village. Deux camps se forment : la communauté blanche prend fait et cause pour la Blanche alors que Cika, elle, bénéficie du soutien de ses frères

et soeurs. Monsieur Cornillon tiraillé des deux côtés se confie à l'alcool. " Cika lasse et dégoûtée le quitta pour un charmant commerçant brésilien "(p.8).

Au lieu de montrer le Noir en victime résignée, littéralement écrasé par la race blanche, Ekue Akoua en fait un être fier de lui, sans complexe, qui méprise le Blanc. Rejeté de tous les siens, devenu la risée du village par son trop grand penchant pour l'alcool, le Père Cornillon perd sa dignité et partant l'orgueil de sa race.

2-4- Les conséquences du plagiat dans l'environnement psychologique et familial des deux héros

Dans tous les cas, il y a eu dans les deux oeuvres, homicide comme conséquence de la rage de voir son avenir brisé. Diaw Falla espère sortir de sa condition misérable de docker qu'il a en dégoût en se faisant un nom d'écrivain, seul statut susceptible de le faire sortir de la subordination. Son rêve est de devenir une célébrité pour, de son aura, protéger et défendre ses frères de race. Son entretien avec Paul Sonko (90-99) révèle toute la portée qu'il veut donner à sa réussite littéraire qui loin, d'être la gloire d'un homme se voudrait la renaissance de toute une race. Ce manuscrit est porteur d'espoir pour Diaw Falla et constitue sa raison de vivre.

De son côté, le personnage de Ekue Akoua trouve aussi dans ce premier jet de jeunesse la semence de son avenir; dès l'incipit on le voit manifester sa joie de se voir un jour promu au titre de grand écrivain :

" Moi Djani Taro, je suis un écrivain de talent. Mon premier roman, un authentique roman africain, sera un best-seller ou alors, le public africain est imbécile et ne sait pas reconnaître les vrais talents " (.7).

En d'autres termes, il y a un investissement intense dans le travail d'écriture et dont les deux jeunes écrivains espèrent tirer un jour profit. Cet espoir n'est pas seulement nourri par les protagonistes eux-mêmes mais aussi par leur entourage immédiat. Ainsi la femme de Diaw Falla : Catherine Siadem, employée dans un magasin de confection, espère améliorer sa condition de vie même si elle affiche une légère peur de se voir abandonnée une fois que son mari entrera dans la sphère de la célébrité. " J'appréhende la sortie de ton livre, et en même temps, je la désire pour toi... Pour moi, je ne la veux pas " (156) confie-t-elle à Diaw Falla, car ce livre fera aussi la joie de l'enfant qui va naître. Le vol du manuscrit et les conséquences malheureuses qui en ont découlé marquent la fin d'un rêve. Non seulement que tout l'espoir fondé en ce livre s'effondre (Diaw Falla a en chantier un deuxième roman qui pourrait sans doute ressusciter tous les espoirs qui venaient de s'effondrer) mais pire, l'enfant qui va naître ne connaîtra pas son père. Diaw Falla a conscience que ce livre est un réel enjeu pour lui et pour Catherine et c'est cela qui l'a rendu plus amer et poussé hors de lui-même devant la plagiaire. L'acte d'homicide se fait vengeance car pour Diaw Falla,

Tontisane n'a pas volé que lui mais Catherine, son enfant, sa mère, toute sa race :

“ Tu as volé Catherine. Elle comptait sur ce livre pour qu'on se marie. Elle avait misé dessus. C'était son rêve, son espoir de jeune fille... (Baissant le ton) Elle est enceinte. Te rends-tu compte de ce que tu as fait? tu as tout détruit...Tu m'as pris pour un 'Noir'. ” (192)

Identique est aussi la situation vécue par Méta, la femme de Djani Taro dans *Le Crime de la rue des notables*. Bien qu'elle ne sache pas lire, elle savoure la joie de voir son fiancé réussir. Ce roman fait partie de la carrière de son homme et elle y attache un intérêt particulier. Comme Catherine, elle attend aussi un enfant et d'une certaine manière l'indignation qui envahit Djani prend racine de ce que ce roman allait représenter dans son environnement intime. Désappointé et solitaire, elle se suicide en se jetant dans un puits parce que d'une part, elle n'a aucune nouvelle de son fiancé emprisonné en terre étrangère et qu'elle imagine mort, d'autre part, les mauvaises langues insinuent que c'est elle qui a poussé Djani au meurtre :

“ Regardez-là ! C'est elle qui a poussé Djani à tuer. Cette garce aime trop l'argent, c'est à cause d'elle que son mari lettré a tué. Pouah ! Elle me dégoûte cette salope ! Disparaîs d'ici ! ” (p. 129)

On peut avancer que ce sont les deux femmes qui ont ressenti plus douloureusement les conséquences de l'acte de plagiat dont leurs fiancés sont victimes. Catherine a dû quitter son père et pour faire vivre son enfant se prostitue et finit par sombrer dans l'alcool. La nouvelle de l'incarcération pour homicide a bouleversé les parents des deux protagonistes surtout que le sort de leurs enfants se joue en terre étrangère loin d'eux. Yaye Salimata, la mère de Diaw Falla, n'a pas supporté la sentence prononcée contre son fils, elle est morte de chagrin. Dans son petit village de Gbota en République de Mono, la mère de Djani Taro est devenue folle.

3- Le ton dans les deux récits

La recherche des interconnexions intertextuelles entre les deux écritures demande aussi que l'on prenne en compte le traitement du matériel linguistique qui les porte. Sembène Ousmane clôt son récit par un glissement épistolaire qui recentre l'historicité. Diaw Falla n'est plus raconté par un narrateur omniscient mais raconte et se raconte non plus en tant que simple sujet fictionnel mais bien comme une conscience interprétative. Il y a comme un dédoublement chez ce personnage qui, à travers son regard critique sur la société, se projette à lui-même :

“ Autrefois, écrit-il, lorsque je me trouvais du côté de la société, je me croyais un homme parmi tant d'autres, je pouvais penser à ma guise... Et maintenant, oui, maintenant, je suis esclave de mes pensées ” (205)

Cette lettre adressée à son oncle est un monologue poignant que l'on peut rapprocher de l'entreprise de Djani qui, dans sa solitude d'incarcéré, fait le bilan de sa vie. Le titre de son oeuvre de prison : *Criminel malgré lui*, révèle, un tant soit peu, un univers autobiographique dominé par la mélancolie et le mea culpa. Il a sur la conscience deux meutes : celui du plagiaire et celui de sa fiancée Meta. En effet, estime-t-il, Meta ne se serait pas suicidée dans un excès de chagrin si lui Djani n'avait pas tué. Sur ce plan, Diaw Falla et Djani se rejoignent en ce sens que, prisonniers pour homicide, ils se livrent à une lecture retrospective de leurs parcours, à la différence qu'au discours monologique épistolaire de Diaw Falla, le héros de Ekue Akoua substitue un récit romanesque plus structuré qui prend plus de distance avec la réalité actuelle en la fictionnalisant.

Le discours monologique, on le sait, a toujours une forte coloration confidentielle. Dans le cas d'espèce, il s'agit d'une forme de testament où Diaw Falla veut se vider de tous ses soucis et rêves dans un état de dépression poussée. Il n'attend que la mort comme seule délivrance : " Je ne me fais d'illusion quant à leur clémence... Je suis arrivé ici, je dois y MOURIR... " (207)

Son discours est plus intériorisé d'où le manque d'ordre dans les idées jetées pêle-mêle comme des notes d'adieu d'un condamné à mort. Le pathétique du ton arrache cette lettre de la fiction. Diaw Falla, destinataire de la lettre, est la voix des travailleurs émigrés en proie au racisme et aux humiliations de tous genres et qui veulent communiquer leur univers intérieur. Ce jaillissement des réflexions profondes qui prennent l'allure d'un pamphlet en brisant l'architecture de la prose romanesque, permet à Sembène Ousmane d'actualiser et de problématiser la question du racisme et non celle du plagiat. Cette lettre comme récit de prison produit par Diaw Falla et le roman de Djani n'ont pas la même fonctionnalité. En effet, Diaw Falla écrit sa lettre-testament pour renoncer à l'écriture alors que Djani, par son roman, se réhabilite en signant une entrée remarquable et remarquable sur la scène littéraire. Il continuera d'écrire en prison

" deux autres romans et un recueil de poèmes furent encore édités mais ils ne remportèrent pas un succès analogue à celui de *Criminel malgré lui* qui fut traduit en anglais, en allemand et en espagnol et reçut un prix littéraire... "(150)

En définitive, le roman de Sembène Ousmane est entièrement dominé par le tragique alors que; comme le souligne Zékpa Apokovi, " l'humour est presque partout présente dans *Le Crime de la rue des notables* et sert d'agrément à la narration et aux descriptions " (Zékpa, 1994, p.98). Même devant le cadavre de Dadjé Masse gisant au sol, un badaud ne manque pas de vitupérer contre la foule qui a manqué de respect à l'égard d'un député en le huant :

" -Vous êtes fous? c'est après le député d'Almeida que vous gueulez? Bande d'idiots ! Tant pis pour vous ! Yè, on n'a pas idée... Le député d'Almeida parle et vous criez contre lui? Hein " (p.122)

Pour conclure

A l'issue de cette lecture comparée des deux oeuvres, il apparaît que *Le Docker noir* et *Le Crime de la rue des notables* entretiennent, sur le plan du vol de la propriété intellectuelle, un rapport intertextuel qui ne doit, en aucun cas, conduire à l'idée d'un "copiage" de Sembène Ousmane par Ekue Akoua car les contextes (sociaux, politiques et économiques) et la structuration de l'univers fictionnel du récit chez chacun des deux auteurs sont spécifiques. Il n'y a aucune référence textuelle implicite ou explicite de Ekue au texte de l'écrivain sénégalais même si les deux oeuvres sont, dans une certaine mesure, parcourues par l'intertexte du discours romanesque noir américain. Sur le plan purement de l'écriture, *Le Docker noir* n'a aucune valeur canonique dans le travail de la romancière togolaise. A l'évidence, c'est le lecteur qui s'instaure comme médium en imposant aux deux textes un dialogue intertextuel, le plus souvent exagéré, qui guide la lecture et finit par donner l'illusion "du-déjà-lu-quelque-part". Comme l'avait dit Immanuel Weißglas, suite aux critiques qui voyaient dans le texte "Todesfuge" (Fugue de la mort) écrit par son ami Paul Celan un plagiat de son poème "Er" (Il), "Une métaphore qui passe d'un texte à un autre, ça a peu d'importance... Des parallèles ne témoignent pas d'une priorité". (cité par Jean Firges, "Paul Celan, citation et date", in *Réécritures*, 1985, p. 61)

REFERENCES

- Berthe, Abdoulaye, "Eléments pour une lecture plurielle du roman: *Le crime de la rue des notables*", *Palabres* N° 001, octobre 1996, pp. 49-62
- Feuser, Wilfried F., "Richard Wright's *Native Son* and Ousmane Sembène's *Le Docker Noir*", *Komparatistische Hefte* N° 14, 1986, pp.103-116.
- Apédo-Amah Ayayi, "Akoua Ekue Tchotcho : *Le Crime de la rue des notables*", (Note de lecture), *Propos Scientifiques*, Lomé, juni, 1990, pp.19-20
- Ekue Akoua T., *Le Crime de la rue des notables*, Lomé, NEA, 1989, 150 p.
- Klein Christian, (Sous la direction de), *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*, Presses Universitaires de Grenoble, 1985.
- Maingueneau Dominique, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- Piegay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.
- Riesz János, "Le Dernier voyage du Négrier Sirius : Le roman dans le roman", in *Sénégal-Forum. Littérature et histoire*, Papa Samba Diop (Ed.), Frankfurt, IKO Verlag, 1995, pp. 179-196.
- Sembène Ousmane, *Le Docker noir*, (1ère Ed. 1956), Paris, Présence Africaine, 1973, 219 p.

-Somville L., "Intertextualité", in *Introduction aux Etudes Littéraires : Méthodes du Texte*, Collectif publié sous la direction de de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, 4ème Ed., Paris, Duculot, 1993, pp.113-131.

-Wright Richard, *Native Son*, New York, The Modern Library, 1940.

-Zékpa Apokovi Ametepe, *La technique romanesque de Ekue Akoua T*, dans *Le Crime de la rue des notables*, Mémoire pour l'obtention de la maîtrise ès-lettres, Lomé, Université du Bénin, 1994, 165 p.

L'image de la femme chez deux écrivaines francophones du Cameroun : Lydie Dooh-Bunya et Were Were Liking.

“ La femme est l'avenir de l'homme.
Elle est la couleur de son âme ”.
Louis Aragon, *Le fou d'Elsa*.

Par Cécile Dolisane-Ebosse
Université de Toulouse

La littérature féministe est entrée tardivement dans le monde des lettres à cause des préjugés socio-culturels, l'analphabétisme et les affres de la pauvreté qui pèsent sur la femme à la fois comme être social et sujet-écrivain. La femme est alors entrée dans la littérature drainant avec elle des blocages dûs aux pesanteurs socio-historiques. Selon le dramaturge Congolais Sony Labou Tansi, la femme qui fait du théâtre ou qui écrit des romans est immédiatement taxée de mauvaise vie. Mais ces préjugés ont été, de tout temps, imputables à l'ensemble des femmes.

Si en France, *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette est restée plus que jamais romantique, le courage de Madame de Staël est remarquable. Elle qui effectua une entrée fracassante en littérature en tant qu'activité profonde et intellectuelle comme le témoignent ses chefs-d'œuvre : *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1813) devenues immortelles.

Autrement dit, la littérature et la politique n'étaient pas réservées aux femmes car comme s'indignait Virginia Woolf, comment pouvait-elle écrire lorsqu'elle ne possède pas **une chambre à soi**, un certain confort matériel et moral, une certaine disposition intellectuelle?

Les choses allèrent à peu près de la même manière pour la femme africaine, d'abord en tant que femme ensuite comme noire et colonisée. Il fallait lutter contre les préjugés raciaux sexistes et idéologiques. La situation socio-économique des mâles colonisés étant des plus précaires, la femme servait de bouc-émissaire de tous les maux et bouleversements que subissait l'homme africain. Les cas des africaines américaines Angele Devis et Toni Morrison (Prix Nobel de la littérature 1993) sont des exemples patents.

Qu'en est-il de la situation littéraire au Cameroun et quelles images la femme se fait d'elle-même dans ses créations?

La première écrivaine camerounaise fut Marie-Claire Matip, elle publia dès 1958 *Ngonda*, une série de nouvelles. Au préalable, la littérature féminine était illustrée dans les contes d'initiation féminine, les chansons, les berceuses. Notre pionnière devint donc la conteuse du verbe écrit .

C'est dire qu'on ne pouvait déceler la condition féminine qu'à travers la chanson. Il fallait attendre 1969 pour voir apparaître un véritable roman codifié intitulé *Rencontres essentielles* de Thérèse Kuoh-Moukouri. Depuis lors, il y a une affluence extraordinaire des femmes écrivaines. Elles axent leur écriture sur l'autobiographie, les confidences et tendent, progressivement, vers les nouvelles formes littéraires.

Avant d'analyser en profondeur les figures, voix et visages féminins doublés des rôles de ces personnages, nous tenterons de définir les syntagmes: „image“ et roman africain afin de mieux cerner la problématique. Nous nous limiterons aux conceptions de Gilbert Durand de Sartre.

Le dictionnaire *Larousse* atteste que l'image est la représentation ou le symbole matériel d'une réalité invisible ou abstraite, aspect sous lequel quelqu'un apparaît à quelqu'un, manière dont il le voit et le présente à autrui, notamment dans un écrit. Elle peut être flatteuse, sombre ou exacte.

Pour Jean-Paul Sartre, l'image s'apparente à la perception, c'est un simulacre, elle est intentionnalité, elle fait figure de visage dégradé¹³⁹ (3). En d'autres termes, il faut garder une certaine distance entre le réel et la fiction et pour rester dans l'optique de Gilbert Durand, on cherchera la ressemblance, les occurrences, mieux, à cerner les constances ¹⁴⁰(4). Toujours est-il qu'une certaine méfiance s'impose car on est en présence d'une institution caricaturale et toute recherche de la „vérité“ en art entraîne son déclin rapide.

Le roman camerounais fait sa réelle apparition dans les années 50 avec les revendications d'indépendances alliées à la dénonciation des exactions coloniales qui ont servi de fumier à la genèse de littérature africaine dans son ensemble. Avec *Ville Cruelle* paru en 1954, Mongo Beti dénonce avec virulence et ironie mordante l'essoufflement du pouvoir colonial, ensuite son Ferdinand Oyono réitère le même thème dans *Le vieux nègre et la Médaille* et *Une vie de boy*.

Comme on peut bien le voir, le roman camerounais fut d'abord essentiellement masculin. La préoccupation première de ces romanciers n'était guère de mettre

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1949.

¹⁴⁰ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, PUG, 1960

en action les personnages féminins, mais de poser l'accent sur le combat politique. Les femmes y jouent un rôle secondaire (mère, épouse). Toutefois, la surprise est venue de Joseph Owono, qui, en 1959, publia *Tante Bella*. L'héroïne Tante Bella est une femme qui se maria huit fois pour terminer dans les bras d'un Allemand avec qui elle eut une métisse et vécut enfin le bonheur. Malgré les maladresses de ce roman, l'auteur dévoile les souffrances féminines. Il décrit avec une grossièreté sans pareille, le statut de la femme opprimée, victime des exactions coloniales et des violences conjugales, mais l'application du grotesque enlève toute vraisemblance dévoilant parallèlement une écriture caricaturale en quête de sensationnel.

Généralement, l'écriture masculine présente une image allégorique, fabuleuse de la femme. Soit elle est sublimée, adulée à l'instar de la Grande Royale dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Soit elle est ravalée au niveau de la bête, écrasée par mille travaux, muette, docile, dépersonnalisée, de manière grotesque. Son côté charnel est mis en exergue: la beauté physique, ses pulsions sexuelles. Elle est tour à tour versatile, féconde, volage, belle, prise entre les maternités et les travaux domestiques comme Perpetue dans *Perpetue* de Mongo Beti. Elle nécessite toujours la protection renforcée d'un homme.

L'écriture féminine, par contre, est sociale. Plus peoche de la réalité, son souci est de décrire en toute simplicité les vies de femmes, de redresser l'image caricaturale longtemps perpétrée par les hommes.

Pour ce faire, elle aborde tous les thèmes: la condition féminine, le destin de l'Afrique, les maux sociaux, le cosmopolitisme. Son héros principal est souvent une femme.

Dans *La brise du jour*, Lydie Dooh-Bunya met en scène l'héroïne Zinnia, une adolescente, forte tête. La petite se révolte contre la violence faite à sa mère constamment battue par son mari. Zinnia découvre son premier amour, mais celui-ci n'est rien d'autre que son cousin. Elle touche au tabou: l'inceste. Ce qui l'empêche de réaliser son rêve, à savoir se marier avec Patrick, son prince charmant. Cet interdit préservé par Bunya est délibérément transgressé par sa compatriote Calixte Beyala dans *Tu t'appelles Tanga*.

L'oeuvre de Wêrêwêrê Liking converge vers l'articulation d'une double préoccupation: la disqualification des valeurs dégradées et une recherche de repères susceptibles de favoriser une renaissance de l'Afrique. Dans *Orphée-Dafric*, elle critique sévèrement l'inertie des femmes, leur manque d'ambition propre, leur complaisance et leur complicité avec les dirigeants superficiels dotés de fausses valeurs.

Eu égard à ces jalons sus-évoqués, comment la femme pourra-t-elle s'affirmer en tant que partenaire actif modèle? Que peut-elle apporter aux hommes en

dehors de la capacité de procréer, de donner la vie, peut-elle faire valoir sa spécificité féminine dans la civilisation universelle? Qu'est-ce qui lui permettrait de se muter en sujet historique, en devenir et en une véritable dynamique? Le présent de la femme, sa remise en question perpétuelle nous poussent à bien observer son statut actuel.

LE ROLE ET LE STATUT DE LA FEMME

La littérature est un univers des possibles, et à travers elle, les oeuvres féminines (sans être des romans à thèse) s'efforcent, par un souci d'objectivité comme Balzac et Flaubert au XIXème siècle, de présenter l'art dans ses rapports avec les faits sociaux.

Dans *Orphée-Dafric* Wêrêwêrê Liking incite l'intellectuelle africaine à prendre son destin en main, à rompre avec l'assistanat déguisé, la vie illusoire et le rôle factice qui lui sont assignés. Il lui incombe de se décomplexer en apprenant à se forger une personnalité indépendamment de l'ordre du Père, du Pouvoir, qui est aussi celui du mari. Pour cela, la narratrice nous informe que:

“ La mère de Nyango était une institutrice diplômée ... aux temps de leurs fiançailles (...) elle savait parler de politique et se servir de son instinct „féminin“, elle faisait pression sur son mari quand il se révoltait contre certaines positions de son gouvernement: que deviendrait-elle? Qu'advientra-t-elle si on les „dégommait“? ”¹⁴¹

Au dire de Liking, lorsque la femme se livre à de basses manoeuvres politico-financières, elle devient l'alliée des hommes, servant à consolider en toute naïveté le pouvoir masculin voire à poursuivre l'entreprise d'avilissement de la femme d'autant plus qu'elle est la matrice sociale. De plus, le manque de solidarité et d'entraide féminines, les haines et les jalousies, la concurrence entre femmes les empêchent de réaliser de grands projets, elles se réduisent aux conflits individuels qui anéantissent l'engagement collectif.

Pour Liking, l'hypocrisie et la sournoiserie qui animent les amitiés féminines poussent les femmes à rentrer dans le jeu masculin en donnant parfois une image flatteuse et une légèreté envers „le sexe fort“, des clichés défavorables qui renforcent et compliquent la tâche vers l'émancipation.¹⁴²

Dans *L'Amour Cent-vies*, l'auteur emprunte une esthétique mythologique dans la pure tradition africaine, elle remanie l'épopée de Soundjata, grande légende africaine. Ce chant-roman présente Madjo, une grand-mère qui a donné naissance à Roumben, véritable héros adulé par la force et le courage qui lui ont

¹⁴¹ *Orphée-Dafric*, Paris, Harmattan, 1981, p.11.

¹⁴² Plusieurs femmes, même salariées, se font délibérément entretenir par les hommes. En se croyant des émancipées opportunistes, elles se dévalorisent.

été transmis préalablement par cette „mère-grand-mère“. En d'autres termes, la femme est l'ancêtre de l'homme. Elle est l'initiatrice de l'humanité, elle est puissance créatrice et re-créatrice, elle en est l'actrice première donc le mythe: une valeur eschatologique.

Lydie Dooh-Bunya, présente également la femme dans sa triple dimension: traditionnelle, nouvelle et future. Elle s'applique à révéler des coutumes ancestrales qui ont pour priorité:

I - La femme dans la société traditionnelle: us et coutumes

1. Le mariage

Le mariage est un noeud d'alliances entre deux clans, deux familles. Il est signe de réconciliation entre les rivales. Il vise la perpétuation de l'espèce d'où la primauté de l'enfant mâle. Dans ce cas, on voit bien que la stérilité et tout enfant né hors-mariage sont des signes maléfiques: des sacrilèges. Le respect scrupuleux de la tradition est le meilleur garant de l'équilibre du groupe. L'enfant de Delphine est rejeté de tout bord. Dès le bas âge, on prépare la jeune fille aux rudiments du mariage: ménage, cuisine, petits travaux domestiques. Ceci justifie la présence de deux filles apprenties chez Zinnia, la petite héroïne de *La Brise du jour* ¹⁴³. La femme est assimilée à l'éternel féminin: la maternité. Elle n'existe que pour elle: dans son statut de mère et d'épouse.

Elle devient à cet égard un objet d'échange, argument défini par l'anthropologue Levy-Strauss et soutenu par son disciple Georges Balandier dans *Anthropologie*. Ainsi, une initiation s'observe au moment de ses premiers rapports sexuels. Pour cela, elle doit être vierge donc pure, fraîche et innocente. Were écrit que pour surveiller la virginité „on avait posé une bouteille, pleine d'eau; sur le lit des mariés, on avait disposé le traditionnel drap blanc“ ¹⁴⁴. Si le „test“ s'avère positif, ce sera la fierté de la famille maternelle et particulièrement celle de la mère qui se sentira grandie de cette épreuve.

Mais les contraintes coutumières imposées par la famille restreignent l'espace de liberté de la jeune fille qui doit être extrêmement prudente d'où les fermes recommandations de sa grand-mère, l'extrême sévérité de sa mère et le contrôle accru de son père. On note une quasi-obsession contre la profanation du corps.

2. La dot

Jadis, cette valeur était compensatoire, échange matériel ou en nature que la famille de l'homme donnait à la famille de la jeune mariée. C'était un acte

¹⁴³ *La Brise du jour*, Yaoundé, CLE, 1977, p.10.

¹⁴⁴ *Orphée-Dafric*, p.14

purement symbolique pour marquer la présence d'un „étranger-frère“: la belle-famille. Aujourd'hui, la dot est devenue une contrainte financière, elle s'évalue en chiffre d'affaires, une surenchère et une véritable spéculation. La famille moderne l'a adaptée aux normes matérielles de l'économie de marché introduite par la colonisation avec les produits manufacturés. Lors des fiançailles, la famille de la mariée demande des sommes colossales. Elle est devenue un acte de vente.

3. La polygamie

Une fois mariée, la jeune épouse n'est pas à l'abri de la polygamie, même en étant une épouse exemplaire, dévouée, docile, bonne conseillère. Were Were Liking et Lydie Dooh-Bunya déplorent ces excès car la femme devient l'esclave du mari, un objet de plaisir, soumise aux lois de la polygamie.

Reste à s'interroger sur l'image de la femme au contact des autres cultures : la pénétration européenne a-t-elle modifié ses comportements, a-t-elle eu des influences sur les hommes?

II - La femme nouvelle

Avec la colonisation, l'Afrique rentre dans une nouvelle ère avec la substitution des valeurs importées aux valeurs traditionnelles qui, d'ailleurs, survivent ou se modifient à l'épreuve du temps.

Les valeurs occidentales ont allégé la situation de la femme à certains égards. L'église catholique a imposé la monogamie, et l'administration coloniale a introduit l'école et l'instruction pour les filles. Cette instruction a permis une remise en question de certaines coutumes telles que le mariage forcé et la virginité. Le conflit de générations s'instaure, on voit apparaître l'épouse révoltée, la femme rebelle pour aboutir à la révolutionnaire et mythique chez Were Were Liking.

1. La femme révoltée

Face à sa souffrance de s'être mariée à un bourreau, Rina, la mère de l'héroïne, finit par demander le divorce. Ses répliques à son mari se font sur un ton caustique. Elle a pu surmonter la peur en s'enfuyant. Elle s'écarte de l'enfer, de la brutalité de l'homme, du pouvoir qui écrase la femme. On remarque la volonté de puissance masculine, mieux l'instinct de phallogocentrisme et de domination. La mère de Zinnia est vraisemblablement en porte-à-faux avec la tradition ancestrale qui estime que la femme ne aspire au salut qu'à travers le mariage. Lorsque Grand-papa, le grand-père de l'héroïne demande à sa fille de rentrer, la réponse de celle-ci est sèche, révélatrice d'une nouvelle configuration de la personne-femme :

“ Je préfère mourir, j'en ai assez de sa tyrannie, il doit se

résigner à se passer de moi comme moi je me passe déjà de lui. ”¹⁴⁵

Le divorce apparaît comme une solution apparente aux maux, on est en présence de la femme-victime, l'écrivaine devient le porte-parole de toutes les femmes, le „Je“ devient un lieu pluriel où toutes les femmes muettes, invisibles et absentes se confessent et se voient.

2. Les nouvelles formes d'amour: le choix personnel d'un époux, la montée de l'individu

Le christianisme, tout en libéralisant les mœurs, a piégé la femme à plus d'un titre. La femme cesse de voir le sexe comme un tabou, plusieurs personnages féminins sont de jeunes filles célibataires qui flirtent çà et là avec de jeunes garçons qui découvrent l'amour romantique pour la première fois, sans expérience, irresponsables par leurs gestes qui peuvent tourner au drame, en l'occurrence le personnage de Delphine qui se retrouve avec un enfant indésirable.

Mais avec l'entrée des valeurs matérielles, la femme cesse d'être l'esclave du mari pour devenir celle de la consommation. Ses besoins se sont accrus, elle est le véhicule de nouvelles valeurs superficielles. Il y a la prépondérance du *Paraître* au détriment de *l'Être*: l'article, les produits de beauté, l'obsession du physique, l'exhibition, la volonté d'affirmation de soi dans l'apparence. Or tout cela requiert un maximum de bonheur matériel. D'où le mythe de la ville. Les femmes désertent les campagnes vers les villes où elles espèrent trouver un niveau de vie meilleur en travaillant. Toutefois, le travail nécessite une formation. En majorité analphabètes, leurs espoirs tournent au cauchemar, les élans s'estompent et une nouvelle vie recommence, celle de la misère, de la débauche et de l'exploitation sexuelle.

3. La prostitution

Généralement pratiquée pour des raisons financières, le commerce des charmes touche les classes sociales les plus défavorisées. Les femmes, pour des raisons de fragilité et de vulnérabilité, se font exploiter par des hommes.

Il existe aussi la semi-prostitution qui est fréquente dans des mariages par intérêts dénoncés par les deux écrivaines. Le mariage se transforme en une couverture, une prostitution déguisée. Avec l'argent, la femme devient de plus en plus ambitieuse malgré la lente disparition des contraintes socio-culturelles.

¹⁴⁵ *Orphée-Dafric*, p.31

Ainsi les femmes écrivent pour transgresser les lois préétablies et les conventions taillées à la mesure des hommes. Le courage de l'émancipation féminine s'illustre dans *Elle sera de jaspe et de corail* car la femme souffre d'une forme d'aliénation à laquelle elle se doit de remédier. Avec la société de consommation, elle est le jouet des hommes, elle oscille entre le modernisme et la marginalisation. En politique, elle n'est que le gadget des hommes qui l'utilisent et l'infantilisent, elle perd tout respect de son corps car encline au laxisme.

De ce fait, les deux romancières prônent une esthétique mythique avec deux volets complémentaires. L'aînée, Lydie Dooh-Bunya, qui est née dans les années trente, essaie de toucher au sujet sensible, comme celui de l'inceste. La cadette W. Liking, qui a vu le jour dans les années cinquante, va plus loin en indexant les hommes comme responsables du déséquilibre social, elle invite les femmes à un regard autocritique sur elles-mêmes.

Lydie Dooh-Bunya, militante de la défense des droits de la femme noire, féministe, s'attaque aux traditions qui doivent être révisées, Liking propose de faire table rase des valeurs quasi mitigées de la soi-disant Afrique indépendante. Elle exhorte à un ressourcement.

III - Vers une esthétique mythique : la femme comme sujet historique

Lydie Dooh-Bunya prône à travers *La brise du jour* une remise en question de certaines structures rétrogrades, elle encourage un dialogue entre parents et enfants pour un meilleur équilibre familial, la souplesse et l'esprit de tolérance dans le couple. Aux filles, elle recommande la prudence, la vigilance à l'égard des propos mielleux des hommes. Elles doivent privilégier l'instruction. Celle-ci les mènera vers la libération par l'indépendance financière. La femme doit revoir son attitude, valoriser son corps. Elle doit cesser d'être un objet sexuel et/ou de divertissement.

Liking veut une meilleure gestion socio-politique qui passe d'après elle, par la rigueur féminine, son dynamisme et le respect des valeurs sacrées. Selon elle, la femme aurait le pouvoir depuis les temps mythiques, illustré par l'image de la femme-buffle dans *L'amour-cent-vies*, pouvoir qu'elle se doit de reconquérir. Ainsi, l'héroïne de *Elle sera de jaspe et de corail*, „la minorité“ se permet d'écrire un journal d'or de bord, une autre histoire du monde, une nouvelle éthique, une véritable révolution dans l'esprit de l'homme qui a pensé à la misogynie et non à la „misovire“, néologisme pris délibérément pour désigner la femme qui n'aime pas les hommes.

L'harmonie socio-politique naîtra d'un réajustement des racines culturelles. Ainsi, la recomposition du mythe d'Orphée par W. Liking dénote l'Être à la recherche d'un code, d'un repère, d'une parole thérapeutique. Pour cela, il faut

un rituel, un passage initiatique car la colonisation et les néo-bourgeois post-coloniaux ont perverti l'être africain. D'où la mort de Nyango lors de la traversée du fleuve.¹⁴⁶ Cette mort symbolique se convertira en une force, en une reconnaissance de la femme, celle qui conduira le monde. Elle cessera d'être un objet de l'histoire pour devenir un sujet de l'histoire, de jaspe et de corail, de souffle et de feu.

Conclusion

En dépit du retard pris par les femmes écrivains, leur effervescence et leur enthousiasme se font sentir ainsi que leur génie traduit par la volonté de marquer la différence dans leur écriture. Elles maternent les idées à travers une écriture de communion et de paix sociale. On y décèle un haut degré d'humanisme sans s'attaquer violemment aux forces dictatoriales. Les romanciers se sont octroyés le droit de parler pendant des siècles à leur place. Les personnages féminins des poètes de la négritude sont idylliques, ceux des romanciers de la seconde génération (les années 60) sont complètement avilis. Il a fallu que les femmes rentrent en littérature pour corriger ces tares. Chez Dooh-Buniah tout comme chez Liking, la femme est en action, comme Madjo, la femme-buffle, elle prend des initiatives, elle entreprend un travail de création du monde, de proposer des idées libératrices des hommes par la forme, un mélange de tous les genres. En voulant briser les conventions esthétiques, ce sont les conventions sociales qu'elle veut changer. Elle privilégie une révolution par la forme pour mieux affirmer le contenu, les idées. D'où la nécessité de l'art qui est "un" et universel.

¹⁴⁶ *Orphée-Dafric*, p.19

ACCUSATIONS DE PLAGIAT CONTRE PLUSIEURS AUTEURS AFRICAINS ET LEURS CONTEXTES HISTORIQUES ¹⁴⁷

János RIESZ
Université de Bayreuth

Plusieurs fois de suite dans l'histoire relativement courte de la littérature de langue européenne de l'Afrique noire, des auteurs ont été accusés de n'avoir pas ou d'avoir seulement partiellement écrit des oeuvres qui sont publiées en leurs noms. Dans ces derniers cas, l'accusation porte, à la longue, sur l'idée que c'est en fait un écrivain fantôme (blanc), un « nègre » (dans le sens métaphorique du terme) qui aurait réalisé ledit travail auquel l'auteur noir a simplement attribué son nom. De pareils doutes en ce qui concerne l'appartenance des oeuvres aux écrivains noirs sont aussi vieux que les premiers textes des esclaves africains (ou leurs descendants) en langues européennes au 17^e et 18^e siècles. Henry L. Gates Jr. a décrit la scène dans laquelle la jeune Phyllis Wheatley a été obligée de se soumettre à un examen devant dix-huit "des citoyens les plus honorables de Boston" afin de prouver que les poèmes publiés en son nom étaient réellement d'elle. Gates fait ici un commentaire de la situation:

“This curious anecdote ... is only a tiny part of a larger, and even more curious, episode in the Enlightenment. Since the beginning of the seventeenth century, Europeans have wondered aloud whether or not the African “species of men,” as they most commonly put it, could ever create formal literature, could ever master “the arts and sciences.” If they could, the argument ran, then the African variety of humanity and the European variety were fundamentally related. If not, then it seemed clear that the African was destined by nature to be a slave¹⁴⁸.”p. 8

Ce n'était pas par accident que dans l'ambiance de la Révolution Française l'Abbé Henri Grégoire, qui toute sa vie, a lutté pour l'abolition de l'esclavage et la reconnaissance de l'égalité des droits pour la race noire, ait donné à sa

¹⁴⁷ Une version de ce texte est paru dans le *Yearbook of Comparative and General Literature* Nr. 43, 1995, pp.84-97 sous le titre “ Audible Gasp from the Audience” : Accusations of Plagiarism against Several African and Their Historical Context”.

¹⁴⁸Cette curieuse anecdote... n'est qu'une infime partie d'une plus grande et curieuse épisode dans l'Eclaircissement. Depuis le début du 17^e siècle, les européens se sont demandés tout haut si les « espèces d'hommes africains», comme ils l'expriment communément, pourraient jamais créer une littérature formelle, pourraient jamais maîtriser « les arts et les sciences ». S'ils le pouvaient, selon l'argument qui prévalait en ce temps, alors la variété africaine de l'humanité et la variété européenne seraient fondamentalement liées. Sinon, ceci signifierait clairement que l'Africain avait été, par nature, destiné à être un esclave.

brochure polémique parue en 1808 le titre « *De la littérature des Nègres* » bien que le livre n'effleure qu'en partie la "littérature des Noirs" – ce qui lui a parfois valu des critiques – le thème de ce livre en fait – comme le suggère le sous-titre – était plutôt: *Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature; suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les Arts*. Ainsi, le sujet n'est pas seulement ou même essentiellement la littérature mais plutôt toute la gamme des capacités intellectuelles et morales des Noirs dans laquelle la littérature occupe une place privilégiée. Gates ajoute : "Most Europeans privileged writing - in their writings about Africans, at least - as the principal measure of Africans' humanity, their capacity for progress, their very place in the chain of being."¹⁴⁹

A part Phyllis Wheatley, on trouve chez Grégoire plusieurs autres exemples d'auteurs noirs dont le statut d'auteur a été mis en cause sans aucune justification. Francis Williams dont la ballade «Welcome, welcome, brother debtor» « was so much in vogue in England, that certain individuals, irritated to see such merit in a black, attempted, but without success, to claim it as their own¹⁵⁰»(208); de même l'authenticité des mémoires de Gustavus Vassa (Olaudah Equiano) a dû être confirmée "by the most respectable testimony" (par le témoignage le plus digne) car "this precaution is necessary for a class of individuals who are always disposed to calumniate negroes to extenuate the crime of oppressing them"(pp. 222). Fondamentalement, ce que traduisent réellement ces arguments a été démontré par le Rev. Robert Bouche Nickolls dans une polémique abolitionniste publiée en 1788 (et citée par Grégoire) dans laquelle il écrit, à propos d'une ode latine de Francis Williams: "I have never heard, that an orang outang has composed an ode"(211). (Je n'ai jamais appris qu'un ourang-outan a composé une ode). La capacité d'écrire, l'alphabétisation, est le critère par excellence qui distingue les hommes des autres êtres du monde. Ce point est aussi clairement démontré dans les textes de fiction des auteurs européens avec comme protagonistes des Noirs/Africains. Soit par exemple, le roman *Bug Jargal* écrit lorsque son auteur Victor Hugo n'était qu'un jeune homme, et paru en 1818 sous la forme d'une courte version, avant d'être repris sous la forme connue aujourd'hui en 1826 (un an avant l'indépendance du Haïti). Déjà, dans la version réduite, le protagoniste noir du roman, Pierrot alias Bug Jargal, est caractérisé par une puissante force physique, une beauté et une magnanimité, ainsi qu'une connaissance excellente de l'espagnol et du français. Dans la version définitive, cette description de sa personnalité est renforcée d'un trait important. Alors que dans la première édition il était déjà capable de chanter des chansons espagnoles et de les présenter avec de profonds sentiments,

¹⁴⁹La plupart des Européens privilégient l'écrit - dans leurs récits sur l'Afrique du moins – comme la principale mesure d'évaluation de l'humanité des Africains, leur capacité de progrès, leur vraie place dans la grande chaîne de l'existence

¹⁵⁰...a été si célèbre en Angleterre que certains individus mécontents de voir en un Noir un tel mérite ont tenté, mais sans succès, d'en faire le leur

dans la seconde version cela est clair qu'il est l'*auteur* de la Romance espagnole en neuf versets qu'il récite (donné en français dans le texte) dans lesquels, non seulement il se lamente sur ses chagrins d'amour, mais aussi il rapporte l'histoire de sa vie. Le Je-narrateur, un Blanc, doit surmonter ses doutes à propos du statut d'auteur de Pierrot/Bug Jargal car cela voudra signifier « un degré de culture d'esprit selon mes idées tout à fait inconnu aux nègres ». Un ourang-outang ne peut écrire une ode latine; écrire de la poésie indique un niveau élevé (le plus élevé?) de la culture d'esprit et du développement.

La question est de savoir jusqu'à quelle mesure, depuis le temps de l'esclavage et de la résistance qui s'en est suivie, ces positions antagonistes radicales se sont maintenues jusqu'au cœur du 20^{ème} siècle. Jusqu'où jouent-elles toujours un rôle dans les nouveaux antagonismes dans « le champ littéraire » africain, (P. Bourdieu) de notre temps, ou, en d'autres mots sur quels faits historiques et littéraires reposent les doutes et résistances contre l'habileté à écrire des écrivains africains dans les débats critiques actuels. J'essaierai de clarifier ces questions à la lumière de trois exemples :

1. L'autobiographie-Tirailleur *Force Bonté* (1926) par Bakary Diallo du Sénégal.
2. *Le Regard du roi* (1954) par Camara Laye; dont la paternité a été mis en cause
3. *Le devoir de violence* (1968) par Yambo Ouologuem dans lequel plusieurs « emprunts » à partir de romans d'auteurs européens ont été prouvés.

Dans cette investigation, il n'est guère de mon intention de confirmer ou d'infirmer l'accusation de plagiat (différent selon les cas) dans un sens philologique ou même juridique. Cette issue n'est pas tant ma préoccupation. Pour cela je me rallie à Michel Schneider qui dans une étude approfondie du plagiat (1985) écrit ce qui suit: « Ce n'est pas le plagiat qui fait le plagiaire, c'est le fait qu'on soit plagiaire ou écrivain vrai qui qualifie l'emprunt: influence ou plagiat » (97). Selon moi, ces trois romans cités plus haut appartiennent sans doute à la totalité de la littérature africaine en langue française. Les questions soulevées, différentes selon les cas, à propos de la paternité de ces romans sont pour moi des épisodes dans le développement du statut de cette littérature et son contexte critique et historique. Dans chaque discussion sur le « plagiat », les positions antagonistes trahissent aussi bien l'institution de la critique littéraire que l'institution de la littérature africaine.

BAKARY DIALLO:FORCE BONTE

Dans ses recherches regroupées dans *African literature in French*, Dorothy S. Blair écrit:

“This book would be a remarkable tour de force on the linguistic and stylistic score alone, if it were the unaided and spontaneous composition of an ignorant herdsman, whose total knowledge of French was derived from his service in the armed forces and his sojourns in military hospitals and convalescent camps. However, it is impossible not to nourish some suspicion that the book was largely

‘ghosted’ or at least radically edited by a member of the staff of Rieders who published it, or by someone from the literary and intellectual circles in Paris which ‘adopted’ Bakary during his convalescence and the long period before demobilization.¹⁵¹”(p.16)

Blair a essayé d’examiner son soupçon et pour ce faire a questionné des survivants contemporains qui ont connu Bakary Diallo personnellement durant les années vingt. Robert Delavignette, le premier directeur de l’Ecole Coloniale de la France d’Outre-mer, la fille et la femme de Marcel Martinet qui travaillait dans la maison de publication Rieder lors de la parution de l’autobiographie de Bakary Diallo. Au cours de ces entretiens, le nom de Lucie Cousturier a aussi été souvent mentionné. Elle s’est personnellement intéressée à plusieurs tirailleurs sénégalais durant la première guerre mondiale et les années d’après-guerre et l’a mentionné dans plusieurs livres qui ont aussi paru dans le magazine *Rieder*:

“The fact that the publishers were the same, and that Lucie Cousturier had literary pretensions could lead to the conclusion that she had not only encouraged but had also assisted her protégé to write his experiences¹⁵²” (p.17)

Après une réflexion approfondie, le fait que Lucie Cousturier (ou quelqu’un d’autre) soit coauteur constitue simplement chez Blair un soupçon que d’autres auteurs ignorent plus facilement. Fredric Michelman fait référence à l’aide suspectée de Lucie Cousturier à la publication de *Force Bonté* en ayant recours aux termes “under the impulsion” (33) (sous l’impulsion). Mohamadou Kane, dans la préface de la nouvelle édition, parle simplement d’une « oeuvre d’apprentissage » (XVI). Les doutes de Blair (et de bien d’autres) à propos du statut d’auteur de Bakary Diallo prennent une plus grande dimension si l’on se souvient des années vingt et de l’hostilité manifestée contre la littérature africaine en langue française à ses débuts surtout après le succès-scandale de *Batouala* de René Maran (1921).

Non seulement beaucoup d’autres romans d’auteurs français ont cherché à porter le titre de premier « véritable roman nègre » en présentant leurs propres versions « vraies », « sincères », « authentiques » (Riesz « Von der Kolonialliteratur »), mais aussi, toute une série de romans sous forme de biographie d’un Noir Africain ont essayé de décrire et de démontrer par la fiction sa différence radicale et l’impossibilité de son assimilation.

¹⁵¹Notamment sur le plan linguistique et stylistique, ce livre serait un tour de force remarquable s’il avait été écrit de façon spontanée et sans l’aide de personne par un berger ignorant, qui tient toute sa connaissance du français de ses séjours dans les hôpitaux militaires et dans les camps de convalescence. Cependant, il est impossible de ne pas nourrir des soupçons sur le fait que le livre est largement “écrit par une main noire” ou du moins édité par un membre du personnel de *Rieder* qui l’a publié, ou par une personne qui fait partie des cercles littéraires et intellectuels de Paris qui ont « adopté » Bakary durant sa convalescence et la longue période précédant la démobilisation.

¹⁵²Le fait que les éditeurs soient les mêmes et que Lucie Cousturier ait des prétentions littéraires pourrait amener à la conclusion qu’elle avait non seulement encouragé mais aussi aidé son protégé à écrire ses expériences.

Normalement, le protagoniste africain d'une telle oeuvre finit dans la misère ou meurt ou alors est réintégré dans sa communauté villageoise et fait face à son africanité.

Parmi les romans français coloniaux anti-assimilationnistes, il y en a un en particulier qui se rapporte au thème de cet essai: le statut d'auteur refusé aux écrivains africains; il s'agit du roman *Pellobellé-Gentilhomme Soudanais* (1924) de Hippolyte et Prosper Pharaud (un pseudonyme de MM. Durand-Oswald et Gaillard selon R. Lebel), avec un avant-propos de Maurice Delafosse. A l'instar de plusieurs de ces romans, il se termine par le retour dans la brousse, dans le village natal où le héros oublie toutes ses aventures européennes et recommence à vivre comme un « indigène ». Mais auparavant, les auteurs lui font parcourir toutes les étapes réservées à un Africain des colonies afin de l'assimiler à la civilisation française. Il est recruté comme tirailleur; il fait l'expérience d'une femme blanche (dans une putainerie: « Y en a femme là-dedans »), et s'attache à une certaine « demoiselle Teinturier », en qui l'on peut, sans difficulté, reconnaître Lucie Cousturier:

Elle tenait une sorte de dispensaire pour les « grands bébés noirs ». C'est le nom qu'elle donnait aux vigoureux tirailleurs. Sa villa surplombait la mer, les vagues mourantes venaient caresser les branches des pins penchés qui bordaient son jardin (58-59).

Mlle Teinturier enseigne à Pellobellé comment lire et écrire (rapidement!) et aussi comment peindre. Pellobellé se laisse « convertir » (et il a payé pour cela!) successivement au catholicisme, au Protestantisme, et de nouveau au Catholicisme, pour pouvoir payer ses dettes occasionnées par les jeux avec le « bonus » correspondant. Il noue des relations sentimentales avec une infirmière, améliore son comportement grâce à une relation avec une « duchesse », et s'invente une lignée royale dans laquelle il se fait passer pour un « Prince ». Il fréquente les cercles intellectuels du Quartier Latin où ses camarades étudiants le persuadent d'écrire un livre. Lorsque Pellobellé hésite et exprime ses inquiétudes selon lesquelles Mlle Teinturier n'avait pas eu le temps « de pousser mon instruction assez loin », ils lui répondent:

- Ne t'en fais pas, prince ! Nous nous chargeons d'écrire un livre, tu n'auras qu'à y apposer ton auguste signature. Et que le diable nous change en voiture à bras si tu ne dégotes pas le prix Goncourt !
- Nous intitulerons ton bouquin: Les apothéoses des apocolocytoses et des blépharoptoses.
- Ça va, acquiesça Pellobellé, ébloui par un titre aussi ronflant (102 f).

Le livre est écrit; le prince noir veille simplement à ce qu'il y ait à boire pour garder haut le moral des autres. Le livre devient un grand succès pour les critiques parisiens. Au cours d'un grand voyage aux Etats-Unis, Pellobellé atteint le paroxysme de sa renommée et en même temps le point le plus dangereux: il devient un champion de boxe et est presque lynché dans le Sud . De retour dans son village « Brousse », il oublie les années passées parmi les Blancs comme si c'était un mauvais rêve.

Le roman - peut-être devrions- nous parler de « pamphlet » - résume en 160 pages les préjudices et les résistances habituels du lobby colonial: résistance contre une éducation scolaire trop poussée, résistance contre le fait d'amener des Africains en Europe où ils perdront tout respect pour leurs maîtres coloniaux, résistance contre les relations entre hommes africains et femmes blanches, et par-dessus tout l'amère résistance contre les écrivains africains « saisissant le mot » (H.-J. Lüsebrink) du monopole du discours de la littérature coloniale.

On doit considérer comme « prophétique » le fait qu' en ciblant *Batouala* de René Maran (comme dans beaucoup de textes de ces années-là), il y a aussi une anticipation littéraire du livre d'un ancien Tirailleur qui a appris à écrire avec l'aide de Mlle Teinturier (Alias Cousturier) et qu'elle considère comme son protégé.

Nous ne devons pas bien-sûr placer les « doutes » de Blair et d'autres aujourd'hui au même niveau que les critiques et les imputations malicieuses des contemporains de Maran et de Diallo. Leur effet est tout de même semblable à un écho de ces débuts difficiles où les écrivains africains s'exprimant en langue française se sont battus pour apporter leur propre version des faits devant le public littéraire. Ce n'est que de façon superficielle que l'on peut, en réalité, dire qu'il s'agit d'une accusation de « plagiat ». Le véritable sujet de discussion apparaît normal dans le contexte européen et il ne pose pas de problèmes, à savoir: qu' un livre n'est généralement pas le produit d'une seule personne, qu'il y a ceux qui stimulent aussi bien que ceux qui sponsorisent, qu'il y a normalement l'influence de l'éditeur, et que l'auteur a appris son métier chez d'autres et pourrait demander de l'aide ou des conseils pendant la rédaction, que l'oeuvre devra être « lancée » lors de sa parution, que l'oeuvre aura besoin de publicité et de marketing, etc. Cependant, dans le cas où l'auteur est un Africain (colonisé) toutes ces évidences peuvent juste conduire à autant de pièges que de soupçons.

A ce moment, l'on peut maintenant paraphraser le message que véhiculent des textes comme *Pellobellé*: il justifie le fait d'empêcher les Africains à accéder à l'éducation supérieure et au marché littéraire et ainsi, ils ne reculent devant les coups bas.

CAMARA LAYE: *LE REGARD DU ROI*

Dans son *Anthologie négro-africaine*, Lilyan Kesteloot écrit, dans une note, une courte biographie de Camara Laye:

“Camara Laye est mort en 1980. Il m'avait dit (il faut bien le signaler ici enfin) que *Le Regard du roi* avait été écrit par un *Blanc*. Cela n'enlève rien à son mérite personnel, mais devait stopper les savantes spéculations des critiques européens sur l'âme et la mystique noire à propos de ce roman. Ce n'est pas un hasard si les critiques africains étaient restés étrangement silencieux sur ce si bel ouvrage, et les étrangers auraient dû leur en demander la raison.”

Ce n'est pas seulement les critiques européens qui ont apporté leur talent critique à cette oeuvre de Camara Laye, mais plusieurs critiques littéraires afro-américains ont aussi présenté des analyses et des interprétations de *Le Regard du Roi*. Tout cela est-il donc nul et non avvenu à partir du moment que le « vrai » auteur n'est plus Camara Laye mais « un blanc » si l'on doit considérer la "confession" de Camara Laye communiquée par Lilyan Kesteloot comme étant digne de foi?

Essayons de nous rappeler les circonstances de base : un Blanc, disons un auteur européen, offre un manuscrit à publier à un auteur africain qui a été récemment très connu (avec la parution de *L'enfant noir* en 1953). Ce dernier accepte, nous pouvons le supposer, parce qu'il peut s'identifier d'une certaine manière au texte. Quelles raisons auront poussé l'auteur européen (ou son éditeur) à présenter son texte précisément au jeune Camara Laye? Peut-être, est-ce à cause d'une certaine affinité (littéraire ou idéologique) entre le premier livre de Laye et *Le Regard du Roi*, qui fait penser à un transfert de message et qui peut paraître plausible aux lecteurs et aux critiques? Peut-être que le manuscrit - en tant qu'oeuvre d'une « personne blanche » - a été premièrement rejeté par l'éditeur. Si l'auteur blanc de l'oeuvre avait déjà connu le succès, il aurait peut-être pressenti qu'il ne pourrait pas augmenter son succès avec la nouvelle oeuvre (*Le Regard du Roi*). Il est même possible qu'il ait eu à s'inquiéter pour sa réputation acquise à travers d'autres oeuvres ou d'autres genres si la nouvelle oeuvre devrait paraître sous son nom. Peut-être qu'il (ou son éditeur) souhaitait, tout simplement, optimiser les chances de la nouvelle oeuvre en la confiant à un auteur africain qui, à coup sûr, lui assurerait le succès. Mentionnons en dernier lieu une motivation entièrement idéaliste (bien que peu probable) : le vrai auteur « donne » le livre à un auteur africain pour permettre à ce dernier de continuer une carrière littéraire entreprise avec succès sans une longue interruption. Par gratitude ? Par affection ? Par altruisme ? Une analogie d'adoption s'impose : Le parent naturel donne l'enfant à une autre personne pour une adoption peut-être parce qu'il (elle) croit que le (s) parent(s) adoptif(s) permettra à l'enfant d'avoir de meilleures perspectives de développement.

L'auteur africain dont nous connaissons le nom se retrouve alors du jour au lendemain père, non seulement de son propre enfant qu'il a eu naturellement (*L'enfant noir*), mais aussi de l'enfant d'un autre (*Le Regard du Roi*), qu'il s'est déclaré prêt à adopter et dont il sera responsable dans le futur. Cela comporte des risques cachés. Qu'arriverait-il si l'enfant adoptif détournait tous les regards de l'enfant naturel sur lui, grandissait mieux et recevait plus d'attention de la part du public? Le père peut-il aimer l'enfant adoptif autant que le naturel, peut-il se reconnaître de la même manière en celui-ci qu'en celui-là ? Ou dans le cas contraire, ne serait-il pas tenté de renoncer à ce dernier si celui-ci ne réussissait pas comme il l'espérait ? Le jeune auteur africain ne s'est-il pas mis dans une situation dont il ne peut prévoir les conséquences ? Peut-être s'est-il laissé séduire par le récent succès littéraire de sa première production au point de la

faire suivre rapidement par une seconde même si celle-ci ne vient pas de lui-même? Est-ce possible que certaines circonstances l'aient poussé à agir ainsi? Qu'il ait été victime d'un chantage ? Séduit ? Dévoilé ? Qu'espéraient gagner le vrai auteur et l'auteur adoptif d'une publication sous un faux nom ? Aussi longtemps que l'auteur « blanc » ne sera pas connu publiquement nos conjectures demeureront de simples spéculations.

Cependant, l'enthousiaste réception que le livre (enfant) a suscitée dans le nouvel environnement (comme une oeuvre de Camara Laye), nous montre ce qui suit lorsque nous ramenons tout dans le contexte historique littéraire : c'était un prodige, en utilisant exactement les termes que les lecteurs ont attribué à l'oeuvre d'un auteur africain - d'après tout ce que les lecteurs connaissent ou croyaient connaître sur l'Afrique - à travers la longue histoire de la littérature coloniale et la courte histoire de la littérature africaine en langues européennes - ce livre venait exactement au bon moment. Qui a raison ou qui a tort : les critiques qui ont donné au livre une enthousiaste réception et l'ont placé dans le « champ littéraire » africain ou Lilyan Kesteloot (et d'autres) qui considèrent que l'on doit laisser tomber « les savantes spéculations des critiques européens sur l'âme et la mystique noire à propos de ce roman » juste quand la paternité biologique de Camara Laye est remise en question et réfutée?

Essayons de concrétiser la question soulevée ici à la lumière des observations de plusieurs critiques : Jonathan Ngate écrit au début de son chapitre sur « *Le Regard du Roi* de Laye » :

“Camara Laye's *Le Regard du roi* (1954) is arguably one of the best, if not the best, francophone African novel published in the 1950s. It is at the crossroads, pulled in two directions simultaneously. It looks back to the tradition of the French colonial novel while also striving to free itself from its constraining hold¹⁵³”(91).

Et pour témoigner de la profondeur du roman, il attire l'attention sur le fait qu'il a fait l'objet d'analyses et d'interprétations pertinentes qui vont de Léopold Senghor à Wole Soyinka avec des noms aussi célèbres que Kenneth Harrow, Sonia Lee, Arlette et Roger Chemain (nous devrions ajouter: Eileen Julien), et Ben Obumsele. Cet aspect du livre « à la croisée des chemins », sa position centrale entre deux directions, est développé et spécifié tout au long du chapitre en rapport avec les citations critiques de Soyinka et de Obumsele:

“From my point of view, what is not in doubt in the early 1950s when *Le Regard du roi* was written is the fact that Black African writers seeking to give expression to their Africanity and producing texts in French could not help but write against or through the likes of Loti, Sartre or even Camus. ... It is from the depth of that ambiguity that they succeeded in developing “a modern literary aesthetic that is unquestionably African” (Soyinka) in spite or perhaps because of all sorts of borrowings.” (95)

¹⁵³*Le Regard du Roi* de Camara Laye (1954) est sans doute l'un des meilleurs sinon le meilleur roman africain francophone publié dans les années 1950. A la croisée des chemins il est tiraillé des deux côtés. Il se réfère à la tradition du roman colonial français tout en essayant de se libérer de son lien contraignant.

A mon avis, le lien avec la littérature coloniale française de l'époque est hors de question (même si l'on ne doutait pas du statut d'auteur de Camara Laye) et cela peut être plus spécifié davantage que dans les références hasardeuses à quelques noms célèbres comme Loti, Sartre ou même Camus (ou Michel Leiris aussi comme le propose Cornelia Kunze). Le thème de *Le Regard du Roi* est aussi vieux que la découverte du « Nouveau Monde » par Colomb et les conquêtes de Cortez et Pizarro (Riesz « Reverse Acculturation »). C'est le thème du « déserteur culturel » qui a été souvent repris dans la littérature coloniale française du 20^è siècle et qui a été traité de diverses manières. En général, le « décivilisé » est un administrateur colonial ou un missionnaire qui, à travers l'art de séduction d'une femme noire (il est moins fréquent qu'une blanche succombe au charme d'un Africain, tel que dans « *La femme et l'homme nu* » par A. Demaison et P. Mille), est amené à abandonner la civilisation européenne et la communauté de ses compatriotes blancs, afin de mener une vie parmi les Africains qui est supposée être plus satisfaisante et plus libérée de toutes contraintes de civilisation.

Dans le célèbre roman *La Maîtresse Noire* (1928) de Louis-Charles Royer (qui est dédié à la mémoire de « l'administrateur colonial J... décivilisé par les Noirs »), l'abandon de la civilisation occidentale se présente toujours comme une offense sanctionnée par le gouvernement colonial. Néanmoins, « les renégats » sont représentés avec une certaine compréhension et une certaine sympathie. Par exemple, M. Bresse, un ancien « lauréat de l'Institut agronomique », a abandonné toutes ambitions professionnelles et vit avec deux femmes Sonrhäï: « La colonie, c'est le seul refuge de ceux qui ne veulent rien demander, rien devoir à personne. Une vie large, sans confort peut-être, mais sans maître » (99-100). Ou l'ancien gouverneur Jean de Lignières qui a aussi vécu avec une Africaine: « Oui. J'ai une mouso, poursuivit-il. Et après? Oui, j'en ai appris plus avec elle en dix mois sur ce que sont les Noirs que pendant les quatre années que j'ai passées, stupidement, à les dédaigner ». En plus, il y a aussi un homme appelé Pacouda: « Un ancien Père blanc marié avec une noire depuis quinze ans. Marié, mon cher, pour de bon, père de famille. Le seul homme qui ait vraiment compris ce pays-ci. Compris et aimé .» (114-115)

Le déserteur culturel n'apparaît plus comme un traître, mais comme une personne qui ne se permet plus d'être trompée par les facteurs externes de la civilisation, qui essaie d'échapper à ces contraintes et en même temps pénètre davantage l'âme des Africains et apprend à les comprendre. Un autre roman qui a paru pour la première fois en 1932 sous le titre *Histoire d'un blanc qui s'était fait nègre* et en 1946 sous le titre *Le Blanc qui s'était fait nègre* évolue dans le sens de la thématique de « *Le Regard du Roi* ». Son auteur est René Guillot (1900-1969) qui a enseigné les mathématiques de 1928 à 1940 au Lycée Van Vollenhoven à Dakar et de 1946 à 1960 au Lycée Faidherbe à Saint-Louis. Guillot a écrit environ une centaine de romans pour les enfants, les jeunes, l'aventure et les animaux et d'autres romans dont l'histoire se déroule, pour la

plupart, en Afrique occidentale et qui ont été tous traduits en d'autres langues et qui sont toujours en train d'être réédités aujourd'hui.

Le Blanc qui s'était fait nègre (je cite ici la seconde édition de 1946 parce qu'elle est plus proche dans le temps du roman de Camara Laye) raconte l'histoire de Barail, mort de fièvre jaune le 28 septembre 1931 à l'âge de 60 ans dans un petit village près de Sikasso en territoire Senoufo. Le narrateur est un fonctionnaire colonial qui, à cause d'un accident dans lequel il s'est fracturé les deux jambes, est forcé de rester, pour quelques moments, au village. Il découvre peu à peu que Barail est arrivé là-bas en 1920 et avait obtenu de l'administration coloniale française la permission de fonder un village qui, apparemment, avait été là auparavant. Le récit révèle finalement que l'ancien village a été incendié, lors d'une attaque, par Barail et ses camarades Giraud et Sidoine et que les habitants ont été massacrés lors des négociations de la guerre au milieu des années 1890. Le retour de Barail (ses deux compagnons ayant, entre temps, trouvé la mort) a fonction, dans une certaine mesure, de réparation et doit être compris comme une expiation de ses actes du passé. En regard à l'histoire entière du colonialisme, on peut sans doute dire : Barail expie, en tant qu'individu, l'injustice commise par le colonat français sur les populations autochtones et s'efforce de se racheter. Il reconstruit le village avec beaucoup d'efforts et au mépris de tous les obstacles possibles; il se fait « Nègre », entièrement versé dans la vie du village et respecté par tous comme un aîné.

Bien que le chemin d'africanisation de Clarence dans *Le Regard du Roi* soit différent, certaines similarités ne peuvent pas être niées (et méritent d'être explorées plus en profondeur). Le narrateur tente de porter un regard sur l'âme de Barail :

« J'épiais son silence, pour aller chercher l'homme blanc derrière cet étranger qui avait atteint si parfaitement à la paix absolue du noir, cette paix en soi, cette magnifique et décevante immobilité de l'être enfermé en lui. Ma présence ne l'empêchait pas d'être rigoureusement seul. Un simple, peut-être, mais un fou, non, j'en étais bien sûr... Qui est jamais allé au fond des simples, au fond du primitif absolu chez qui n'a jamais été cultivée l'orgueilleuse personnalité de l'homme?...

Il est un domaine obscur où ceux-là communient avec les forces simples, où ils sont conduits. (27-28)

Maintenant il parle comme un noir. Comment mettre des mots autour de l'inexplicable?
- J'étais là, beaucoup, dit Barail. Ce n'était plus un blanc, mais un noir, cet homme capable d'une telle extase païenne, insensible à la nuit d'orage, à la fatigue épuisante de toute une nuit passée dans l'immobilité absolue. (55-56)

Différente de la fusion finalement atteinte avec le roi dans *Le Regard du Roi*, qui est une offre et une grâce et non le résultat d'un quelconque marché de dupe, l'unification de Barail avec son village est l'aboutissement d'un parcours pénible d'une décennie.

« -Et puis, tu comprends, ça m'était dû. J'en ai donné et donné, moi à cette terre de nègres. Je l'ai prise par tous les bouts, je l'ai adoucie. Je l'ai apprivoisée. J'ai mis dix

ans à ça. Elle me connaît. Ça m'était dû. Il fallait bien qu'elle trouve le moyen de me faire savoir ce qu'elle pense. Alors, elle m'a donné ça. (56)

La fusion avec l'Afrique est le prix du travail du colon. Sa mort apparaît dans une certaine mesure comme un chant du cygne, une dernière justification du dur labeur du système colonial, l'utopie retrospective qui essaie du moins de réparer l'injustice du passé sinon de l'oublier:

« Le vieux [Barail] donne les greniers à mil riches de la grasse année, la case solide qui fait l'ombre fraîche de midi, le marigot où l'eau des hommes et des bêtes est vivante. il donne les champs aux cheveux verts, le troupeau, la récolte future, le petit à sa mère, tout ce qui, sur ce coin de terre, a été bâti de son vouloir.

Il donne demain à ceux qui vivent, et dans sa dernière heure lucide, c'est un gueux magnifique de misère et de majesté.(234)

Les différences dans le traitement du thème du « déserteur culturel » entre le roman de René Guillot et *Le Regard du Roi* sont évidentes, et il n'est pas de notre intention d'insinuer que René Guillot a écrit un roman devenu célèbre sous la plume de Camara Laye. Néanmoins, *Le Blanc qui s'était fait nègre* est déjà très proche de la solution de *Le Regard du Roi*: Il était seulement nécessaire d'y ajouter peut-être une exploitation du sujet (disons, à travers l'influence de Kafka) pour arriver à la solution que nous lions au nom de Camara Laye. Dans cette perspective, *Le Regard du Roi* représente l'étape d'un retournement de la thèse en antithèse, le moment où une littérature particulière européenne afrophile sur l'Afrique était arrivée à un point qui est telle que - dans le but d'être crédible et effective - elle ne pouvait être écrite que par un auteur africain ou à la rigueur être « adoptée ».

Yambo Ouologuem: *Le Devoir de violence*

L'accusation du plagiat formulé contre l'écrivain Malien Yambo Ouologuem a fait couler beaucoup d'encre pendant 27 ans depuis la parution de son roman *Le Devoir de violence*, lauréat du prestigieux Prix Renaudot. Au-delà du regrettable fait que la carrière d'un des écrivains africains les plus talentueux et prometteur de sa génération (il est né en 1940) est interrompue et peut-être détruit, le débat suscité par le roman avait aussi un effet positif. A l'origine presque entièrement limité aux spéculations, le reproche adressé à l'auteur pour « plagiat » et « emprunt », notamment des oeuvres *Le Dernier des justes* d'André Schwarz-Bart (1959) et *It's a Battlefield* de Graham Greene (1934) et le discrédit qui s'en est suivi, tant sur le plan moral que sur sa qualité d'écrivain, le débat, avec le temps, prend en compte l'exploration théorique des concepts d'"emprunt" ou d'"adoption", de l'"imitation" et du « plagiat » dans le contexte de la littérature africaine contemporaine. Alors que la discussion a, sans doute, conduit à une meilleure compréhension du roman, le tort qui a été fait à l'auteur ne saurait être réparé. Aujourd'hui, aucun critique sérieux ne s'interrogera plus

sur l'importance de *Le Devoir de violence* - ou même l'exclure du corpus de la littérature africaine - à cause de l'accusation du plagiat.

Pour faire justice à la profession dans son ensemble, il faut bien sûr reconnaître que certains critiques dès le début n'avaient donné aucune importance aux accusations de plagiat dans leur évaluation critique de l'oeuvre, voyant plutôt l'« emprunt » démontré comme une partie de la stratégie littéraire de l'auteur. Par exemple, Seth I. Wolitz écrit dans son article court, « L'Art du plagiat, ou, une brève défense de Ouologuem »: « Parler d'emprunts, voire de plagiat, ne touche pas à l'essentiel. » Et un peu plus tard: « Il faut donc remercier M. Sellin et le critique anonyme [du TLS (Times Literary Supplement)] d'avoir signalé quelques sources du *Devoir de violence*, mais ils se trompent dans leurs jugements moral et esthétique en voulant dénoncer l'auteur et déclasser son oeuvre » (133, 134). James Olney est plus dur qui écrit 1973: « I am not at all sure that anyone has got to the bottom of Ouologuem yet, but I feel certain that he is a stranger and more bizarre - and more brilliant - writer than the TLS or Eric Sellin understand in their admonitory smugness ¹⁵⁴» (208).

Encore un jugement moral: « admonitory smugness ». Peut-être, mais qu'est-ce qui est la vraie motivation de ces critiques? Quels arguments et figures de réflexion - dans le sens de notre problème ici - servent de base et de légitimation pour l'accusation du plagiat et quel rôle s'assignent les critiques eux-mêmes dans tout cela? Pour répondre à cette question, il est opportun de jeter un regard sur la description presque autobiographique que Eric Sellin fait des événements qui l'ont conduit à l'accusation du plagiat - lui-même ne parle pas de « plagiat », ce qui d'ailleurs ne fait pas une différence substantielle - et à la réaction que cette accusation a provoquée. Il constate dans son essai « The Unknown Voice of Yambo Ouologuem »:

At the « Colloque sur les littératures canadienne et africaine d'expression française » held at the University of Vermont in June, 1971, I demonstrated the similarity between certain passages in André Schwarz-Bart's *Le Dernier des justes* (Paris: Editions du Seuil, 1959), and Ouologuem's *Le Devoir de violence*. There were audible gasps from the audience. Afterwards, one young African who contributed a good bit to the conference as a conspicuous Devil's advocate at a number of the sessions complained: « Why are you White people and Europeans always doing this to us? Whenever we come up with something good in Africa, you say that we couldn't have done it by ourselves ¹⁵⁵». (143)

¹⁵⁴ Je ne suis pas du tout sûr que quelqu'un a déjà pu aller au fond de Ouologuem, mais je suis certain qu'il est un écrivain plus étrange et bizarre - et plus brillant - que le TLS et Eric Sellin peuvent comprendre avec leur admonition critique

¹⁵⁵ Au « Colloque sur les littératures canadienne et africaine d'expression française » tenu à l'Université de Vermont en Juin, 1971, j'ai démontré la similitude entre certains passages du *Dernier des justes* d'André Schwarz-Bart (Paris, Editions du Seuil, 1959) et du *Devoir de violence* de Ouologuem. Dans l'audience, beaucoup ont le souffle coupé. A la suite, un jeune Africain qui, à la conférence, s'est fait remarquer comme avocat du diable dans nombre de sessions, s'est complu: « Pourquoi vous les Blancs et les Européens nous faites-vous toujours cela? Chaque fois que nous arrivons de l'Afrique avec quelque chose de bien, vous rétorquez toujours que nous n'aurions pas pu le faire par nous mêmes.

Il n'y a pas de doute: pour ce qui est de notre sujet, l'accusation du plagiat de plus en plus sur les auteurs africains, le jeune Africain a posé précisément la question judicieuse: « Why are you white people and Europeans always doing this to us? » (Pourquoi vous les Blancs et les Européens nous faites-vous toujours cela?) Pourquoi les gens essaient-ils toujours d'écraser les écrivains africains sous le poids de l'accusation de plagiat et de les acculer ainsi au silence (ce qui, dans le cas de Ouologuem, a en effet réussi). Sellin essaye de se justifier lui-même en répondant: « The fact is, many authentic good things have come out of Africa and this novel appeared to be one of the finest, whence my great disappointment. » (143). (La réalité est que beaucoup de bonnes choses authentiques sont venues de l'Afrique et ce roman semblait être des plus raffinés, d'où ma grande déception.) Les mots clés de cette réponse me semblent être « authentiques bonnes choses » et « déception »; une idée que la voix de la « véritable », « vraie, « authentique » Afrique sera entendue et la déception, un espoir « déçu ». Dans son premier compte rendu de ce livre dans le *French Review*, Eric Sellin avait écrit, plein d'enthousiasme : « The book is powerfully written and contains moments of great lyric ,erg' or vigor, which constitute a poetry of cruelty appropriate to an expression of the vocation of violence » (164) (Le livre est écrit avec beaucoup de force et contient des temps forts de lyrisme ou de vigueur qui constituent une poésie de la cruauté spécifique à une tendance à la violence). Est-ce que cela n'est plus de mise après la preuve des « emprunts » et « plagiats » par d'autres auteurs? La « déception » se trouve-t-elle en l'auteur et en sa « trahison » (139) ou au contraire dans une appréhension personnelle du livre-désavoué pour cause d'un prétendu plagiat? Dans tous les cas, Eric Sellin décrit sa « déception » en ces termes :

« Several passages of a brief comment published in the *French Review* bear witness to my initial enthusiasm for the book and give an inkling, by contrast, of how disappointed I was to become when it later became evident that Ouologuem was not all that I had thought him to be ¹⁵⁶»(141)

Cette « déception critique »(153) - comme un amour déçu- se fait le point de départ d'une recherche d'autres faiblesses et erreurs d'un «une-fois-bien-aimé auteur», comme s'il était nécessaire de s'assurer soi-même que cette trahison fortuite n'était pas unique, mais un maillon d'une longue chaîne de trahison et d'erreurs commises par un auteur qui semble les porter dans ses veines. La « Lettre aux pisse-copie, Nègres d'écrivains célèbres » écrite par Ouologuem dans son volume pamphlétaire *Lettre à la France Nègre* (1968) (que l'on ne saurait comparer au *Devoir de violence* pour la simple question de différence des genres), selon Eric Sellin, « lays the grounds, as well, for my *suspicion* that there may be dozens, even hundreds, of sources more or less faithfully plundered by

¹⁵⁶Plusieurs passages d'un bref commentaire publié dans le *French Review* attestent mon enthousiasme du début pour ce livre et, par contraste, font état de ma déception qui devrait s'en suivre quand il est devenu évident que Ouologuem n'est pas du tout ce que je le croyais être.

Ouologuem in his prize-winning opus » (156), (c'est nous qui soulignons) (... fondent aussi mon *soupçon* qu'il y a sans doute des douzaines, voire des centaines de sources plus ou moins pillées fidèlement par Ouologuem pour son oeuvre primée). Plus loin : « I suspect that a meticulous comparison of *Le Devoir de violence* and the books by authors mentioned in this essay [« Lettre aux pisse-copie »] would yield some interesting similarities » (157, c'est nous qui soulignons) (Je soupçonne qu'une méticuleuse comparaison entre *Le Devoir de violence* et les livres des auteurs mentionnés dans cet essai [« Lettre aux pisse-copie »] offrirait quelques similitudes intéressantes.) De la même manière, Sellin avait déjà commenté quelques faiblesses dans le récit qu'il juge de « pornographiques » : « I suspect that this partial collapses of *Devoir de violence* is the result of reliance on inferior material » (149, nous soulignons) (... je soupçonne que cet effondrement partiel de *Le Devoir de violence* est la conséquence d'une allégeance aux matériels de moindre valeur.)

Après que le premier grand amour se fut soldé par la déception, il n'y a plus de place que pour la méfiance et de nouveaux soupçons. On est en droit de se demander si ce premier amour lui-même ne s'est érigé sur de fausses hypothèses et si la déception qui en a découlée n'est pas simplement celle de ses propres attentes? De la première approche de Yambo Ouologuem que fait Philippe Decraene dans *Le Monde* : « Un Nègre à part entière » en passant par le ressassement sur la nature authentique du roman comme « a mouthpiece for the African ontology » (Sellin, « Unknown Voice » 139) (Porte-parole de l'ontologie africaine) à la position fermement défendue : « I still consider authenticity of vision to be the one *sine qua non* quality in a serious writer of any age or culture » (155) (Je considère toujours l'authenticité de la vision comme la qualité *sine qua non* d'un écrivain sérieux de tout âge ou de toute culture) et enfin à la question la plus importante : « how African is the book? » (158) (à quel degré le livre est-il africain?), on peut sentir à plusieurs reprises la tentative d'évaluer *Le Devoir de violence* en termes d'une « Africanité », d'une « originalité » ou d'une « authenticité » exigée de son auteur. Mais de tout cela, la question A QUEL DEGRE LE LIVRE EST-IL AFRICAIN ? n'est pas fondamentalement très différente de la question que le jury de Boston s'est posée sur les poèmes de Phyllis Wheatley, notamment : un africain peut-il écrire un tel livre? Un Africain peut-il en fait écrire un livre? La question est simplement transposée en un autre milieu : au lieu de jauger de la nature humaine des Africains par rapport à leur capacité ou non d'écrire, maintenant les critiques blancs/européens déterminent ce que et comment ils doivent écrire. S'ils ne se conforment pas à cette image, leur statut d'auteur est entaché de doute ou bien est arraché.

Naturellement, des questions comme celles suscitées par *Le Devoir de violence* à propos des emprunts et plagiat, de la propriété intellectuelle et l'appropriation de ce qui n'est pas de soi, citation et intertexte, sont recevables aussi bien pour les

auteurs africains qu'européens. Elle doivent toutefois faire l'objet d'un même traitement dans l'un comme dans l'autre cas : en prenant appui sur le succès esthétique de l'ensemble et non en rapport avec une et nécessairement déçue-africanité. Aussi, ne saurais-je partager les appréciations que Eric Sellin donne de tout ce qui s'est passé : "The Ouologuem affair is a tragic byproduct of the cultural conflict inherent in hybrid literatures which adopt the *lingua* of another country but maintain their own *ontology* (that the conflict can be surmounted with authenticity is borne out by the works of men like Birago Diop)"(161). (L'affaire Ouologuem est un sous-produit de conflit de cultures inhérent aux littératures hybrides qui adoptent la *lingua* d'un autre pays dans un maintien de leur propre ontologie (que le conflit peut être surmonté par le recours à l'authenticité se dégage des oeuvres comme celles de Birago Diop). "

Certains des meilleurs écrivains de ce siècle ont produit des oeuvres appartenant à la littérature universelle. Bien qu'elles ne soient pas écrites dans leur langue maternelle, ces oeuvres ne sont pas pour autant non authentiques : Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Elias Canetti et bien d'autres. La situation de diglossie (hybridisme) peut être justement à l'origine de nouvelles solutions linguistiques et esthétiques et de fascinants " croisements ".

Conclusion

L'importance du flot de questions relatives à la " propriété intellectuelle ", "(l'accusation de) plagiat ", " re-appropriation du discours volé sur l'Afrique et son histoire " soulignent le fait que plusieurs écrivains d'Afrique et des Caraïbes de ce siècle ont traité ces thèmes dans des oeuvres de fiction, comme je vais brièvement l'illustrer, en conclusion, à travers trois exemples.

Le premier roman d'Ousmane Sembène : *Le Docker noir* (1956) décrit d'un côté le milieu des ouvriers noirs à Marseille que l'auteur a personnellement connu : sa composition ethnique et sociale, les conditions difficiles de travail et de vie, les tensions au sein du groupe par rapport à un environnement le plus souvent hostile. De l'autre côté, le roman traite de la responsabilité et du devoir d'un écrivain engagé. Le héros de ce roman, le docker sénégalais Diaw Falla, après son épuisante journée, passe la nuit à travailler sur un roman historique intitulé *Le Dernier voyage du négrier Sirius* dont l'action se passe à l'époque du commerce d'esclaves. Dans l'impossibilité de trouver un éditeur, il confie le livre à la célèbre romancière Ginette Tontisane qui le publie sous son propre nom. Après sa réception d'un honorable prix littéraire pour l'oeuvre, elle n'a plus la volonté de céder à Diaw Falla ses droits d'auteur. A son tour, Diaw Falla la confronte, la harcèle et finalement la tue par accident dans une crise de rage. Il est condamné à la peine à perpétuité. Ce roman ne décrit pas seulement un cas

de plagiat, il est devenu lui-même objet d'accusation de plagiat. (Lire Riesz, *Koloniale Mythen*, 219-242)

Dans la nouvelle *Nanna-ya* de Maryse Condé, qui a pour cadre la Jamaïque, on trouve, dans une certaine mesure, une constellation de caractères similaires au *Docker noir*. George Pereira junior dont la mère est morte à sa naissance, grandit dans la famille de son père. Il essaie de compenser aux stigmates de l'illégitimité et de la couleur de sa peau, plus sombre que celle de ses demi-soeurs, en inventant sa propre généalogie. Du côté de sa mère, il clame d'être descendant de Tacky, un rebelle en chef du XVIII^{ème} siècle. La mise en écriture de l'histoire de Tacky devient pour George une raison de vivre qui lui permet d'endurer défaites et rechutes. Il épouse Grace, l'enfant illégitime d'un descendant de l'esclave rebelle. A sa maîtresse à la peau claire, Joyce, (dont la mère est anglaise) il confie " l'histoire de Tacky ". Le long manuscrit de 1200 pages est retravaillé par Joyce qui l'engage dans une compétition littéraire option histoire. Quand Joyce remporte le " Prix Norman Manley " pour l'oeuvre, elle va s'établir à la capitale avec Richard Scott, un historien de l'Université de la Jamaïque, assurée que George n'engagera aucune procédure judiciaire contre elle ou réclamera ses droits d'une autre manière. Après tout, n'était-ce pas elle qui de la confusion des notes et des paperasses a créé un manuscrit? George Pereira Jr. est abandonné comme un homme cassé dont le rêve de toute une vie s'est effondré, bien que tout le monde dans la petite ville sait qu'il est le vrai auteur de " L'histoire de Tacky ". Sa femme Grace espère maintenant de lui plus de dévouement à l'idée qu'il va abandonner Tacky qui n'a apporté que malheur à tous, pour s'occuper d'elle. Ainsi, contrairement à l'oeuvre de Sembène Ousmane, le vol littéraire n'est jamais réparé et n'est jamais porté à la connaissance du public.

Par opposition, le roman *Le Crime de la rue des notables* par la Togolaise Akoua T. Ekue connaît une fin heureuse. Certes, le plagiaire ici est tué et le vrai auteur condamné à une longue peine de prison, mais il y a place pour l'espoir à la fin : au cours de son séjour en prison, Djani Taro écrit un deuxième roman, *Criminel malgré lui*, qui connaît un grand succès (il est traduit en anglais, en allemand et en espagnol) ce qui fait oublier le vol de son premier roman. Après quatre années de prison, Djani Taro est libéré pour bonne conduite. Ses parents et son ami Karim l'attendent devant le portail de la prison. La vie peut reprendre son cours ! Un trait unique de cet exaltant roman: le plagiat, cette fois, se passe entre deux Africains, ce n'est plus guère une confrontation entre Blanc et Noir. En outre, la résolution du crime (c'est-à-dire le vol d'un manuscrit et sa publication illégale) est en soi une part de la trame du roman.

(Traduit en français par Gbanou et Ohlendorf)

Ouvrages Consultés

- Anonyme, "Vient de Paraître. Yambo Ouologuem: *Le Devoir de violence*." *Le monde* 24. août 1968, supplément: ii
- Anonyme, "Something New Out of Africa?" *Times Literary Supplement* 3662, 5 mai 1972, 525.
- Appiah, Kwame Anthony, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York, Oxford UP, 1992.
- Benot, Yves, "*Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem est-il un chef d'oeuvre ou une mystification?" *La Pensée* 149 (1970), 127-131.
- Blair, Dorothy S., *African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*, Cambridge UP, 1976.
- Charpentier, Gilles, "Pour un nouveau réalisme africain: *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem." *Présence Francophone* 7 (1973), 31-38.
- Condé, Maryse, "Nanna-ya" *Pays mêlé*, Monde Noire Poche 36, Paris, Hatier, 1985, 81-123.
- Decraene, Philippe, "Un nègre à part entière." *Le Monde*, 12 octobre 1968, supplément: 1.
- Devlin, Tim, "Echoes of Graham Greene Halt Prizewinning Book." *The Times*, 5 mai 1972, 1-2.
- Diallo, Bakary, *Force Bonté*, 1926, Nouvelle édition, Préface de Mohamadou Kane, Paris, N.E.A.-ACCT, 1985
- Ekue, Akoua T., *Le Crime de la rue des notables*, Lomé, NEA, 1989.
- Erickson, John D., *Nommo: African Fiction in French South of the Sahara*, York, SC: French Literature, 1979.
- Faïck, Sally, "Yambo Ouologuem. *Le Devoir de violence*." *Congo-Afrique* 32 (1969), 91-98.
- Gates, Henry Louis, Jr., "Writing 'Race' and the Difference It Makes." "*Race*," *Writing and Difference*, *Critical Inquiry* 12, Ed. Henry Louis Gates, -Jr., Chicago, U of Chicago P., 1985, 1986. 1-20.
- Grégoire, Henri, *De la littérature des Nègres*, 1808, Including English Language edition, Trad. D.B. Warden, Nendeln, Kraus Reprint, 1971.
- Guillot, René. *Le Blanc qui s'était fait nègre*, Paris, S.F.E.L.T., 1946.
Histoire d'un blanc qui s'était fait nègre, Paris, F. Rieder & Cie, 1932.
- Hugo, Victor, *Bug Jargal*, 1818, 1826. Intro., notes, comm. Claude Lémie and Robert Sctrick, Paris, Presses Pocket, 1985.
- Julien, Eileen, *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington, Indiana UP, 1992.
- , "Rape, Repression, and Narrative Form in *Le Devoir* and *La Vie et demie*." *Rape and Representation*. Eds. Silver and Higgins, Columbia UP, 1990.
- K.W., "In Defence of Yambo Ouologuem." *West Africa*, 21 juillet 1972, 939, 941.

- Kayo, Patrice, "*Le Devoir de violence: Problématique de l'Afrique actuelle.*" *Présence Francophone* 16 (1978), 19-26.
- Kesteloot, Lilyan, Ed., *Anthologie Négro-Africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, Verviers, Marabout, 1981.
- Koné, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne; Etudes sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, IKO-Verlag, 1993.
- Kunze, Cornelia, "L'Européen déraciné et l'Afrique guérisseuse: une relecture du roman *Le Regard du roi* de Camara Laye." *Littérature et Maladie en Afrique*, Ed. Jacqueline Bardolph, Paris, L'Harmattan, 1994, 75-94.
- Lanotte, Jacques, "Un Renaudot Africain: *Le Devoir de violence.*" *Cultures et Développement* 1.3 (1968), 670-676.
- Laye, Camara. *Le Regard du roi*, 1954, Paris, Presses Pocket, 1975.
- Lebel, Roland, ed. *Le Livre du Pays Noir: Anthologie de la littérature africaine*, Paris, Editions du Monde Moderne, 1928.
- Leusse, Hubert de, *Afrique et occident: heurs et malheurs d'une rencontre*, Paris, L'Orante, 1971.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas*, Tübingen, Niemeyer, 1990.
- Maiangwa, Yusufu, "The duty of violence in Yambo Ouologuem's *Bound to violence.*" *New West African Literature*, Ed. Kolawole Ogunyobesan, London, Heinemann, 1979, 71-79.
- Maran, René, *Un homme pareil aux autres*, Paris, Arc-en-ciel, 1947.
- Masilela, Ntongela, "Theory and History of Marxist Poetics in Yambo Ouologuem's *Bound to violence: A Monologue by Caliban to Prospero.*" *Ufahuma* 7.3 (1977), 92-108.
- Maurevert, Georges, *Le livre des plagiats*, Paris, Arthème Fayard, n.d.
- Mbelodo Ya Mpiku, J., "From One Mystification to Another: 'Négritude' and 'Négraille' in *Le Devoir de violence.*" Trad. Dr. Hena Maes-Jelinek, *Review of National Literatures* 2.2 (1971), 124-147.
- Mc Donald, Robert, "*Bound to violence: A Case of Plagiarism.*" *Transition* 8.41 (1972), 64-84.
- Medjigbodo, Nicole, "The Novel." *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, vol. I, Ed. Albert Gérard, Budapest, Akadémia Kiadó, 1986, 602-621.
- Michelman, Fredric, "The West African Novel Since 1911." *Yale French Studies* 51 (1976), 29-44.
- Miller, Christopher L., *Blank Darkness: Africanist discourse in French*, Chicago, U of Chicago P, 1985.
- Mouralis, Bernard, "Un carrefour d'écritures: *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem," *Recherches et Travaux. Littératures Africaines d'écriture Française* n° 27, Grenoble, Université de Grenoble, 1984, 75-92.

- Ngate, Jonathan, *Francophone African Fiction: Reading a Literary tradition*, Trenton, NJ, Africa World Press, 1988.
- Ohaegbu, A.E., "An Approach to Ouologuem's *Le Devoir de violence*." *African Literature Today 10: Restrospect and Prospect*, Ed. Eldred Durosimi Jones, London, Heinemann, 1979, 124-133.
- Olney, James, *Tell me Africa: An Approach to African Literature*, Princeton, Princeton UP, 1973.
- Ouologuem, Yambo, Interview, "Yambo Ouologuem on Violence, Truth and Black History", by Linda Kuehl, *Commonweal* 11 juin 1971, 311-314.
- , "An Interview with Yambo Ouologuem." [Extracts from an interview published in the French Magazine *Plexus*] *Journal of the New African Literature and the Arts* 9-10 (1971), 134-138."
- , "La mésaventure africaine." *L'Afrique Littéraire et Artistique* 41 (1976), 2-10.
- , *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.
- , "*Le Devoir de violence*." *Le Figaro*, 10 juin 1972, 17.
- , *Lettre à la France Nègre*, Paris, Edmond Nalis, 1968.
- Pharaud, Hyppolyte et Prosper, *Pellobellé - Gentilhomme Soudanais*, Paris, Editions du Monde Moderne, 1924.
- Riesz, János, *Koloniale Mythen - Afrikanische Antworten*, Frankfurt, IKO, 1993.
- , "L'acculturation à rebours: un thème littéraire." *Diogenes* 135 (1986), 50-65.
- , "Reverse Acculturation: A Literary Theme." *Diogenes* 135 (1986), 46-62.
- , "Von der Kolonialliteratur zu den ersten afrikanischen Romanen in französischer Sprache - Das Problem der Authentizität." *Französisch Heute* 16.2 (1985), 278-288.
- Royer, Louis-Charles, *La Maîtresse noire*, Paris, Les Editions de France, 1928.
- Schneider, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985
- Sellin, Eric, "African Art: compositional vs. Modal Esthetics." *Yale Review* 59.2 (1970), 215-227.
- , Ouologuem's Blueprint for *Le Devoir de violence*." *Research in African Literatures* 2.2, (1971), 117-120.
- , "Ouologuem, Kourouma et le Nouveau Roman Africain." *Littératures Ultramarines de Langue Française: Génèse et Jeunesse*, Eds. Thomas H. Geno and Roy Julow, Sherbrooke: Naaman, 1974, 37-50.
- , "Review of Yambo Ouologuem: *Le Devoir de violence*." *French Review* 43.1 (1969), 164.
- , "The Unknown Voive of Yambo Ouologuem." *Yale French Studies* 53 (1976), 137-162.
- Senghor, Léopold Sédar, "Laye Camara et Lamine Niang ou l'Art doit être incarné." *Liberté I: Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, 173-174.
- Songolo, Aliko, "The Writer, the Audience and the Critic's Responsibility: The Case of *Bound to Violence*." *Artist and Audience. African Literature as a Shared Experience*, Ed.

Richard K. Priebe and Thomas A. Hale, Washington D.C., Three Continents P, 1979, 124-140.

-Soyinka, Wole, *Myth, Literature and the African World*, London, Cambridge UP, 1976.

-Yoder, Carroll, *White Shadows: A Dialectical View of the African Novel*, Washington, D.C., Three Continents P, 1991.

-Wolitz, Seth I., "L'Art du plagiat ou une brève défense de Ouologuem." *Research in African Literatures* 4.1 (1973), 130-134.

IMAGES MYTHIQUES DE L'ISRAËL DANS LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN

Par Joseph NDINDA
Université de Douala

Depuis les temps anciens, des relations de tous ordres se sont établies entre Israël et les pays situés au-delà de Cush. Cependant, le passage en revue de l'espace et du discours romanesques négro-africains amène à constater un vide. Le roman négro-africain, qu'il soit d'expression française ou anglaise n'intègre pas des éléments permettant d'affirmer qu'il y a eu des rapports et des influences interculturelles et spirituelles directs entre Israël et les pays d'Afrique Subsaharienne. Néanmoins, l'on peut déceler dans l'univers romanesque négro-africain des facteurs qui établissent indirectement des liens avec les univers culturels et spirituels hébreux. Dans la quasi totalité des cas, ces données sont liées à l'histoire biblique. La particularité à ce niveau réside dans le fait que ces éléments bibliques constituent des réseaux d'images qui prennent une dimension mythique.

Dans ce contexte, nous posons avec Mircea Eliade qu'“un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du temps et qui sert de modèle aux comportements des humains” (Eliade, 1990, p 22). Le modèle devient alors le lieu de référence pour tout acte pouvant être posé ultérieurement. Ainsi, “étant réel et sacré, le mythe devient exemplaire, et par conséquent répétable, car il sert de modèle et conjointement de justification à tous les actes humains” (Eliade, 1990, p 22).

Et les réseaux d'images bibliques utilisées dans l'espace romanesque sont objet d'utilisations spécifiques. Ce sont ces utilisations qui seront examinées à travers les récits de Mongo Beti, Francis Bebey René Philombe, V.Y. Mudimbe, Wole Soyinka, Chinua Achebe et Ngugi Wa Thiong'o. Il va de soi que ce choix est arbitraire et ne couvre pas tout l'espace littéraire de l'Afrique sub-saharienne. Mais le travail ne consiste pas à faire la recension systématique de tous romans contenant des éléments indirectement liés à l'histoire d'Israël. Il s'agit surtout de faire ressortir les différentes utilisations des images, de dégager les types d'emplois constants. Et les romans choisis nous paraissent englober la plus

grande partie de ces constantes liées aux itinéraires individuels et collectifs des personnages évoluant dans l'univers romanesque négro-africain.

Dans le cadre de leurs créations, les romanciers négro-africains ont utilisé divers espaces fictionnels comme point d'ancrage de leurs récits. Dans la plupart des cas, ces espaces sont situés "quelque part en Afrique" lorsqu'il n'y a pas d'indices référentiels précis. Il arrive aussi très souvent qu'une partie de l'histoire romanesque se déroule en occident. Même si l'espace occidental n'est pas marqué dans le récit, il est évoqué par des personnages ou un narrateur.

Ce type d'ancrage géographique qui constitue des effets de réel se justifie historiquement à cause du fait colonial. Par la suite, après "les soleils des indépendances", les espaces fictionnels occidentaux continuent d'être présents dans l'univers romanesque négro-africain; ceci compte tenu des nouvelles relations qui s'établissent et se renforcent entre les pays nouvellement indépendants et les anciennes métropoles.

A ce niveau, il faut rappeler un fait lié à la conquête coloniale. Les nations occidentales ont eu recours au fusil et à la Bible pour conquérir les territoires d'Afrique sub-saharienne. Ces deux procédés de domination ont été utilisés soit simultanément, soit séparément, l'un précédant nécessairement l'autre.

Le pauvre christ de Bomba de Mongo Béti évoque cette complicité entre l'Eglise et la colonisation sous la forme de la légende des frères Saba:

" Les Saba, raconte-t-on ici, voyagent souvent par deux. Le premier va devant très loin, à des jours de distances et il jette des sorts maléfiques à tour de bras. Les gens tombent malades dans tout le pays comme s'il y avait une épidémie. Quelques jours plus tard, passe le deuxième Saba: il se prend de pitié pour tous ces malades et il se met en devoir de les soigner. Naturellement, il sait guérir, mais il perçoit de l'argent, beaucoup d'argent à chaque guérison et il s'enrichit. Mais pour qu'il s'enrichisse, il a fallu que son frère soit passé avant lui en jetant des sorts maléfiques à droite et à gauche " (Beti, 1956, p.201)

L'Eglise viendra donc panser les plaies de la colonisation en s'enrichissant de nouveaux convertis. Ces conversions, en renforçant les structures ecclésiastiques permettent aux Africains de découvrir l'histoire d'Israël. Ainsi, l'irruption de l'histoire biblique d'Israël dans l'univers romanesque négro-africain est liée à la colonisation. Les romanciers traiteront ce fait, chacun à sa manière. En parcourant *Le pauvre christ de Bomba*, *Le roi miraculé* de Mongo Béti, *Entre les eaux* de V.Y. Mudimbe, *The River Beetwen* de James Ngugi et bien d'autres, l'on constate que l'évangélisation du continent noir a donné lieu, dans les romans négro-africains, à des traitements divers et à des interprétations parfois divergentes de l'histoire biblique.

Malgré les miroirs déformants liés au passage de la parole de Dieu par l'occident chrétien, les images d'Israël se forment dans le mental des colonisés. Les lieux de formation de ces images sont d'abord les écoles du dimanche où l'on

enseigne l'histoire biblique. Les enfants y apprennent l'évolution du peuple de Dieu. Cette histoire est si magnifique qu'elle envahit l'imaginaire des enfants. Dans *Aké, les années d'enfance* de Wole Soyinka, le petit Wole évoque ces images:

“ On ne pouvait que compter sur Jardinier pour distribuer ses fruits rares à la bande de guetteurs assidus du grenadier, mais, le quartier le plus minuscule nous transportait jusque dans le monde illustré des Belles histoires de la Bible. La grenade, c'était la reine de Saba, les récoltes et les guerres, la passion de Salomé [...], l'Eloge de la beauté du cantique des cantiques. Ce fruit, qui au regard et au toucher donnait l'impression d'avoir un coeur de pierre [...] pinçait les cordes de la harpe qui calmait la folie de David, divisait les eaux du Nil et remplissait notre mission de l'encens du temple obscur de Jérusalem ” (Soyinka, 1984, pp.21-22).

Le pouvoir de suggestion d'un fruit est si fort que l'imaginaire de l'enfant est envahit par des scènes qui, peu à peu, s'intègrent dans son univers culturel et spirituel. A certaines occasions, les enfants représentent sur scène des tranches de l'histoire biblique. Il arrive au petit Wole de réinterpréter ces images à son compte: “ Le magicien était l'argent de l'Orient mystérieux, de l'Inde, de l'Egypte, des Rois Mages, de Moïse, de Pharaon et des plaies [...]. L'odeur de l'encens continua d'imprégner mon souvenir de cet affrontement, le rattachant vaguement au monde des trois rois venus voir l'enfant et lui apporter en présent l'or, l'encens et la myrrhe ” (Soyinka, 1984, pp. 212-213).

L'assimilation des images religieuses venues d'ailleurs s'effectue dans l'esprit de l'enfant qui assume en même temps ses propres réalités spirituelles et culturelles. Sur les vitraux de la chapelle de son quartier, le petit Wole observe les portraits de Saint Pierre et de deux missionnaires:

“ C'était un problème qui me paraissait important. Sur les vitraux derrière l'autel de l'Eglise Saint-Pierre on pouvait voir trois blancs habillés de longues robes qui, de toute évidence, étaient des robes d'égungun. Ils avaient le visage découvert, ce qui ne ressemblait guère à nos égungun à nous, mais j'avais le sentiment que c'était là un trait particulier au pays d'où venaient ces Blancs ” (Soyinka, 1984, p. 59).

L'intégration de Saint-Pierre et des missionnaires dans la théorie des ancêtres du petit Wole lui fait tout naturellement dire: “ Je vais pouvoir parler à ces égungun du vitrail, s'ils viennent ” (Soyinka, 1984, p.60). Il s'est d'ailleurs choisi Saint-Pierre comme égungun personnel et se propose de le faire sortir le moment venu, exactement comme pour les autres ancêtres. Les images bibliques sont ainsi véhiculées dans l'imaginaire de l'enfant, formant une partie de son fond culturel. L'enfant qui a suivi des cours de catéchisme ne manque pas d'intégrer l'histoire d'Israël dans son univers mythologique et religieux.

Dans *Le fils d'Agatha Moudio* de Francis Bebey, Dooh, un coiffeur a appris “en détail, tout l'Ancien testament en Douala” (Bebey, 1982, p. 164). Ici, le personnage réinterprète à son compte les histoires de Moïse, de Josué et les raconte à qui veut l'entendre. A ceux qui ne le comprennent pas, il demande:

“Tu ne connais donc pas l’histoire ancienne? Tu ignores l’histoire de nos ancêtres?” (Bebey, 1984, p. 164).

A ce niveau, l’histoire d’Israël devient le mythe fondateur d’un peuple situé au Cameroun; ceci, grâce au truchement de l’école missionnaire. Cette histoire devient un mythe que le personnage recompose à sa manière, avec des éléments de son milieu culturel: “ Il poursuit son extraordinaire histoire de "nos ancêtres Israélites": “Alors le Pharaon rassembla tout le village autour d’un grand feu. Il y eut une palabre de trois jours et de trois nuits” (Bebey, 1982, p. 166). Ainsi, la mémoire de la prime enfance est élaborée par des images qui ont pris la dimension du mythe.

EVOCATION DES PERSONNAGES BIBLIQUES DANS L’UNIVERS ROMANESQUE

Par ailleurs, l’adolescence et la maturité des personnages sont marquées par un phénomène intéressant. Il s’agit du traitement qui est fait par ces personnages de l’histoire biblique, et des emprunts qui ne sont pas toujours innocents. Ces emprunts se manifestent d’abord par les noms. En effet, les personnages bibliques sont évoqués dans l’univers romanesque négro-africain à travers leurs noms. Les patronymes des personnalités marquantes de l’histoire d’Israël sont récupérés par les personnages sous formes de noms de baptême ou comme pseudonymes. Il faut remarquer que le choix de ces noms ne se fait pas au hasard. Dans beaucoup de cultures, le nom permet entre autre, d’attribuer une personnalité, une identité virtuelle à la personne nommée. Par la suite, ce nom peut infléchir son comportement général ou son destin.

Dans *Le fils d’Agatha Moudio*, l’un des personnages s’appelle le roi Salomon. Ce pseudonyme a complètement éclipsé son nom de naissance. Nulle part dans le récit, il n’est fait mention de son patronyme. Le roi Salomon du *Fils d’Agatha Moudio* est différent par certains côtés du roi biblique. Si celui-ci a été un homme comblé sur tous les plans, notre personnage romanesque est complètement démuné. Il n’a ni bien ni femme, ni enfant et n’est qu’un tâcheron. Mais si ce personnage prend ce pseudonyme, c’est surtout à cause de la légendaire sagesse du roi Salomon. Voici ce qui est dit du personnage:

‘Il disait des choses qu’il pensait, avec des pointes de sagesse dignes du nom célèbre qu’il portait. C’était, du reste, à cause de cette sagesse que notre village l’avait sacré roi, bien que de toute sa vie, Salomon n’eut connu que son métier de maçon’ (Bebey, 1982, p. 62).

Non seulement notre personnage s’exprime avec une grande sagesse, mais encore il se donne aussi un qualificatif attribué au roi Salomon: celui de roi bâtisseur. Si le roi Salomon a bâti un palais et un temple à la gloire de Dieu, le personnage du *Fils d’Agatha Moudio* se contente de bâtir des maisons pour ses semblables: "Le ciel ne m’a pas donné des mains pour détruire, mais pour

construire. Ne m'appellez-vous pas, tous dans ce village, <le roi bâtisseur>?" (Bebey, 1982, p. 104).

Grâce à sa sagesse, ce personnage est au centre de toutes les décisions prises pour la bonne marche du village. Ainsi, sa désignation, son pseudonyme découle à la fois de sa sagesse et de sa réputation de bâtisseur, au propre comme au figuré.

The River Between de Ngugi wa Thiong'o fait évoluer un personnage nommé Joshua. Il s'agit d'une déformation de Josué, le prophète-guide qui succéda à Moïse. Dans ce roman, Joshua est un évangéliste qui aspire à répandre la parole divine. Seulement, le rôle de Joshua 'le prophète' se pervertit parce qu'il prêche une religion de l'enfer. Il est fanatique, a son credo et brandit en permanence la punition divine: „Ceux qui lui désobéissent, ceux qui le refusent sont les fils des ténèbres. Fils et filles du mauvais, ils iront en enfer, ils brûleront pour toujours dans un monde sans fin“ (Ngugi, 1985, p. 34).

Contrairement à Josué le conquérant biblique, Joshua a plutôt le sentiment d'avoir trahi en embrassant la nouvelle religion. Sa conversion devient un défi permanent à relever; d'où la peur de l'échec de sa vie chrétienne. Cette peur fait naître en lui la crispation et l'intolérance, en plus de „la revanche des collines, la colère des amis trahis“ (Ngugi, 1965, p. 33).

Joshua devient un prophète de malheur et précipite son entourage et sa famille dans la tragédie. Alors que Josué a rassemblé son peuple autour de lui, Joshua renie les siens, et adopte une fuite en avant qui le perd. Pour le personnage, la foi n'est plus Amour, mais se mesure à l'aune de l'intransigeance et de la haine de l'adversaire. Il est prompt à sacrifier les personnes aux idées ou aux idoles:

„C'était cela qui ne collait pas avec Joshua [...]. Il désavoua son passé et se coupait de ces traditions vivifiantes de la tribu. Et parce qu'il n'avait rien sur quoi reposer, quelque chose de riche et de solide sur quoi se tenir, et croître, il devait s'agripper des mains à n'importe quel enseignement missionnaire lui promettant l'avenir“ (Ngugi, 1965, p. 162).

Alors que Josué a trouvé son accomplissement et sa réalisation dans l'obéissance aux prescriptions divines, Joshua, jouant au prophète, sombre dans une sorte de folie en initiant une religion de la haine.

ÉCRITURE ROMANESQUE ET SYMBOLIQUE DES NOMS BIBLIQUES

L'adoption des noms bibliques se fait non seulement pour matérialiser la conversion, mais aussi pour faire ressortir l'aspect symbolique de l'itinéraire du converti. *Un sorcier blanc à Zangali* de René Philombe raconte l'histoire de Kuya et Tumbé, un couple vivant dans la tourbe de la société. Ils sont les esclaves d'un notable et vivent sous la férule de l'indigénat colonial. Après la naissance de leur unique enfant, ils se convertissent à la nouvelle religion, se

mettant aussi sous la protection du Révérend Père Marius. Les deux personnages s'appelleront désormais Yosef et Maria, déformation de Joseph et Marie.

L'enfant du couple est porté sur les fonds baptismaux et reçoit le prénom d'Etienne. Celui-ci sera parrainé et éduqué par le R. P. Marius. L'adolescent, contre l'avis de tous, suit le R. P. Marius dans son dangereux périple de Zangali, afin d'évangéliser les peuplades réfractaires à la parole divine. De fait, Etienne Azombo se prend pour un petit Jésus:

„Perroquet docile gavé des rudiments de l'enseignement religieux le jeune noir se sentait capable de vous expliquer les énigmes de la vie et les fins dernières de l'homme! Et il le faisait avec une telle conviction que personne n'aurait pu l'en dissuader“ (Philombe, 1974, p. 67).

Par ailleurs, le personnage a intériorisé et fait siennes les paroles de Jésus-Christ (Mathieu 10: 34-35) qu'il reprend sans forme de commentaire personnel:

„Je ne suis pas venu pour unir, mais désunir. Je suis venu jeter le feu, et non la paix dans les familles! Je suis venu dresser la femme contre son époux, et l'enfant contre sa mère! Personne ne pourra donc entrer dans le royaume de mon Père qui m' a envoyé, sans me suivre, et personne ne peut me suivre s'il ne consent à abandonner son frère et sa soeur, son père et sa mère“ (Philombe, 1974 p. 68).

Voilà les pensées qui animent le jeune Etienne Azombo lorsqu'il va vers les contrées sauvages de Zangali. Mais il faut déjà remarquer que la conversion de Yosef Kuya et Maria Tumbé obéit à la logique du changement de statut. Dans ce contexte, comme le remarque Thomas Szasz,

„La conversation religieuse constitue une forme de frustration acceptée socialement. Les gens s'accordent pour appeler quelque chose par un nouveau nom pour des raisons purement stratégiques, dans ce cas ci, pour assurer une vie meilleure à la personne qui vient d'être renommée“ (Szasz, 1976, p. 70).

En se convertissant, Kuya et Tumbé quittent la lie de la société, passe de l'obscurité à la lumière éblouissante! „Une véritable affaire d'or! Leur rang social s'en trouvait rehaussé de plusieurs degrés. Ils émergeaient de la basse lie populaire“ (Philombe, 1974, p. 29).

Le sens symbolique des noms bibliques ressort aussi du *Roi Miraculé* de Mongo Béti et *Les Interprètes* de Wole Soyinka. Dans le roman de Mongo Béti, le roi des Essazam se meurt. Il guérit miraculeusement après avoir reçu l'Extrême Onction du Père Le Guen. Dans ce contexte, le roi ne peut prendre un autre nom que celui de Lazare, le ressuscité biblique. Seulement, l'acquisition de ce nouveau nom sème plutôt le désordre dans le village et provoque une guerre de tranchée entre deux clans. Le roi est polygame et son nom de baptême fait de lui un monogame. Il choisit de conserver sa plus jeune épouse au détriment de la première qui se sent lésée. Il s'ensuit une bagarre entre le clan de cette dernière et celui de la favorite. Le chambardement s'achève grâce à l'intervention de l'administrateur Lequeux. Le nouveau patronyme, doublé de la guérison miraculeuse produit ici un effet contraire à la joie issue de la résurrection de Lazare par Jésus-Christ.

Dans *Les Interprètes* de Wole Soyinka, un curieux personnage fonde une Eglise, une secte qu'il dirige avec un collège de douze apôtres. Ce personnage a élaboré autour de sa personne le mythe fondateur de sa religion. Il affirme qu'il a vécu une aventure miraculeuse, singulière et cruciale pour son destin de prophète. Par la suite il en est ressorti vivant et Albinos. Ce personnage s'appelle alors Lazare le ressuscité. Peu importe pour ce personnage qu'il y ait une almageste dans ses enseignements. En effet, il est Lazare et s'identifie en même temps à Jésus-Christ, puisqu'il réunit autour de lui douze apôtres. En entretenant le flou, il reste dans une nébuleuse qui continue à accentuer le mystère de ses origines prétendument mystique et mythique.

Ainsi, l'utilisation des noms bibliques dans l'univers romanesque négro-africain n'est pas le fait du hasard. Il s'agit de noms issus d'un fond culturel qui fascine tous les personnages, les personnalités marquantes de l'histoire de l'Israël, leurs hauts faits ont dépassé la dimension historique pour rentrer dans la mythologie. Quelles que soient les utilisations qui sont faites de ces noms, il faut remarquer que leur adoption par les personnages revêt une signification symbolique et mythique. Les personnages bibliques deviennent donc exemplaires, grâce à leurs actions. Voilà pourquoi certains personnages romanesques, en prenant des noms bibliques, s'efforcent de poser des actes conformes à l'image qu'ils ont de leurs homonymes bibliques. C'est le cas dans *Le fils d'Agatha Moudio*. D'autres comme Joshua (*The River Between*), veulent être des conquérants comme le Josué biblique. Mais l'action de Joshua se mue en entreprise de destruction parce qu'il combat plutôt les siens. Le roi des Essazam reçoit le nom de Lazare à cause du parallélisme de son aventure avec celle du personnage biblique. Le Lazare des *Interprètes* de Wole Soyinka mythifie le nom afin de mystifier ses fidèles.

LA RECUPERATION PAR LA FICTION ROMANESQUE DE L'HISTOIRE D'ISRAËL

En dehors des noms, l'histoire d'Israël est aussi utilisée comme modèle exemplaire dans le récit romanesque. Le mythe étant aussi réinterprétation du monde, certains personnages n'hésitent pas à se servir de l'histoire biblique pour mener leurs combats contre les assaillants coloniaux. C'est le cas de Harry Thuku, personnage référentiel dans *Et le blé jaillira* de Ngugi Thiong'o. Ce personnage a fondé une association placée sous l'inspiration de Dieu. Il procède à une relecture de la bible et identifie les siens au peuple juif.

Grâce à son association, il forme des groupes de nouveaux leaders qui, le moment venu, pourront libérer les leurs:

„Les missions couvaient de nouveaux leaders, mais ils refusèrent de manger les bonnes choses que le Pharaon leur offrait; ils choisirent en

revanche d'aller couper l'herbe et de fabriquer des briques avec les autres enfants" (Ngugi, 1989).

Pharaon ici symbolise le colon, la force oppressive et corruptive qui institue la corvée.

Le parallélisme qui s'établit ici entre le destin du peuple Kenyan et les conditions de vie imposées aux enfants d'Israël par le Pharaon trouve son point d'orgue dans Exode 1: 13-14: „Alors les Egyptiens réduisirent les enfants à une dure servitude./ Il leur rendit la vie amère par de rudes travaux en argile et en briques,et par tous les travaux de champs“. L'identification de l'aventure du peuple d'Israël à celle des enfants de Tigoni fait de Harry Thuku le nouveau Moïse. Il devient le prophète dont beaucoup attendent la délivrance „Ils affluaient à ses réunions, en attendant qu'il leur donnent le signal" (Ngugi, 1969). Tout comme Moïse face au souverain égyptien le personnage dénonce les injustices des Pharaons modernes. Il s'insurge contre les travaux forcés, les impôts abusifs, le dépouillement d'une grande partie des populations de leurs terres. A cause de ses activités, Harry Thuku sera déporté après un sanglant soulèvement populaire.

Le personnage utilise l'histoire biblique parce qu'elle lui fournit un langage qui cadre avec la révolte qu'il initie. Etant donné que „ la fonction du mythe est de fixer les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les actions humaines significatives“, (*Eliade*, 1963, p.345), Harry Thuku puise dans les textes bibliques des images motrices les poussant à l'action, lui et les siens. Ils font ainsi d'Israël le lieu mythique, le point d'ancrage de leur aventure collective. En ce sens, l'histoire d'Israël devient exemplaire en ceci qu'elle est métamorphosée en espace de référence pour ceux qui veulent se libérer.

L'on sait que „tout mythe, indépendant de sa nature, énonce un événement qui a eu lieu *in illo tempore* et contribue, de ce fait, un précédent exemplaire pour toutes les actions et <situations> qui, par la suite, répéteront cet événement" (*Eliade*, 1963, p. 360). Ainsi se dégage le processus de mythification lié à l'utilisation des noms et de l'histoire d'Israël dans le roman négro-africain. Les images mythiques jouent alors des fonctions bien précises, selon les causes que les personnages défendent. Dans certains cas, ces images mythiques sont littéralement appliquées par des personnages néophytes. C'est le cas d'Oduche, un jeune catéchumène qui provoque un grave conflit entre l'Eglise et le clan dans *La flèche de Dieu* de China Achebe. La Bible a appris à ce personnage qu'étant descendant d'Adam et Eve, il se doit d'écraser la tête du serpent. Il dérobe ainsi le python sacré du clan et s'apprête à lui écraser la tête, appliquant la sentence divine. Il est surpris et est obligé de cacher le reptile dans une malle.

A partir du moment où s'opère une mythification des images d'Israël, il n'est pas surprenant de découvrir des actions de type messianique dans l'univers romanesque négro-africain. Les personnages qui rentrent en contact avec

l'histoire biblique ne manquent pas, pour la plupart, de réutiliser les images qui s'en dégagent à leur propre compte. Les premières utilisations messianiques de ces images s'intègrent dans un processus de lutte contre le colon ou contre l'orthodoxie régnante. Dans *Et le blé jaillira* de Ngugi Wa Thiong'o, Harry Thuku ne fait pas autre chose. Même si sept ans après sa déportation, il revient brisé et devient un objet entre les mains des oppresseurs, il n'en reste pas moins qu'il a voulu libérer son peuple à partir d'un messianisme basé sur des images mythifiées.

Dans *Entre les eaux* de V. Y. Mundimbé, Pierre Landu, un prêtre entre au maquis parce que l'utilisation qui est faite de Dieu et du Christ ne satisfait pas ses aspirations. Il décide de réutiliser la parole divine et les Evangiles pour aider au triomphe de la révolution dans son pays. Ce faisant, il se veut ce nouveau Messie, le rédempteur qui viendra chasser à nouveau les marchands du temple. Pierre Landu a „gagné le maquis pour lutter contre l'ordre établi ou plutôt contre le désordre consacré et béni“(Mudimbe, 1986, p. 10). Il justifie son action et sa présence dans le maquis:

„Je veux participer à l'implantation de la justice. Dieu existe. J'aime les hommes. Les morts et les vivants. Surtout les vivants, ceux d'aujourd'hui. Toi, les autres. On combat ici pour un monde meilleur. Une révolution ... Vois-tu, un chrétien devrait être en état permanent de révolution“ (Mudimbe, 1986, p. 26-27).

Seulement, l'action messianique initiée par Pierre Landu est quelque peu piégée et suscite la méfiance. Malgré sa sincérité, le jeune prêtre n'est pas du tout crédible. Il traîne avec lui une mentalité de prélat bourgeois. A la fin du récit, il réintègre l'espace sécurisant de l'Eglise.

Certains personnages n'utilisent pas toujours les images d'Israël dans un but noble. Il s'agit pour eux de camoufler les mobiles égoïstes de leurs actions. Munira, un personnage de *Pétales de sang* de Ngugi Wa Thiong'o incendie une brasserie. L'instituteur justifie son geste en l'assimilant à celui de Jésus-Christ chassant les marchands du temple. Mais il s'agit là d'une justification boiteuse. Le personnage a surtout agi par dépit, par jalousie, et non poussé par une noble cause. En se confessant, il reconnaît la vanité de son acte. *Et le blé jaillira* montre comment une partie des images bibliques est utilisée pour justifier une trahison. Mugo, un personnage admiré de tout le village, décide de trahir Kiyika, le chef rebelle qui a donné espoir à son peuple. Mugo voudrait lui aussi s'identifier à un rédempteur. Mais pour sa bonne conscience, il lui faut un prétexte inattaquable pour justifier sa trahison, quelque chose qui soit conforme à sa foi. En se dirigeant vers le bureau du district officier, le sacrifice d'Abraham lui traverse l'esprit. Dans son exaltation, il revoit Isaac couché sur l'autel du sacrifice exigé par Dieu, et finalement sauvé de la mort. Mugo vient de trouver le prétexte de sa trahison:

„Dans sa tête, il y avait tout un tumulte de pensées qui avaient acquis la logique concrète d'un rêve. Le raisonnement était si clair, si enivrant, il expliquait enfin des choses que toute sa vie il n'avait pu résoudre. Je suis important. Je ne doit pas mourir.

Me garder en vie, en pleine force, en pleine santé afin d'attendre ma mission à ma mission à venir, tel est mon devoir envers moi-même, envers les hommes et les femmes de demain. Si Moïse avait péri dans les roseaux, qui aurait jamais su qu'il était destiné à être un grand homme" (Ngugi, 1969).

L'inconfort de la situation de Mugo réside dans le fait que son messianisme se fonde sur une trahison. Il veut être la voie, le rayon lumineux, le sauveur. Mais il irradie plutôt une lumière noire à la dimension de son imposture.

A ce niveau, l'emploi des images bibliques par les personnages n'a pas pour finalité la libération d'un peuple, mais plutôt la satisfaction des rêves de grandeur. Munira veut purifier le temple qu'est Ilmorog, son village. Mais l'acte qu'il pose est celui d'un amant éconduit et doublé d'un vaniteux. Mugo a voulu être Messie; il sera Juda. Ces deux personnages dissimulent leurs motivations égoïstes derrière le prétexte de la mission sacrée.

Une remarque générale s'impose quant au traitement qui est fait des images mythiques dans les romans étudiés. Les fonctions du mythe sont plutôt inversées ici. Normalement, „le mythe de l'homme dans une époque atemporelle, qui est, en fait, un *illud tempus*, c'est-à-dire un temps auroral, 'paradisique' au-delà de l'histoire" (Eliade, 1963, p. 360). Dans son principe de fonctionnement, le mythe renvoie au Grand Temps, au lieu des origines. Mais dans les récits étudiés, les fonctions des images mythiques ne suivent pas ce cheminement. Indépendamment des utilisations qui en sont faites, la dimension mythique d'Israël sert plutôt aux personnes à se réenraciner dans une histoire particulière qui a ses exigences. L'évocation des images mythiques n'est donc pas réintégration dans l'époque a-temporelle comme c'est le cas pour le parcours initiatique, mais ancrage dans l'histoire. Si Mugo évoque le sacrifice d'Abraham et d'Isaac, c'est pour justifier et matérialiser le rôle qu'il veut jouer dans l'histoire immédiate de sa communauté.

Dans *Aké les années d'enfance* et *Le fils d'Agatha Moudio*, l'image mythique contribue au renforcement et à l'enrichissement du fonds culturel des personnages. Le mythe n'évacue plus l'histoire, mais permet de solidifier et d'élargir les bases des réparaes mentaux, spirituels et culturels des personnages. La répétition d'une histoire exemplaire par Harry Thuku dans *Et le blé jaillira* ne se limite pas à l'évocation rituelle. Ici, la répétition de l'événement primordial quitte la tendance à retourner au temps auroral, à l'époque a-temporelle pour se manifester dans le présent de ceux qui luttent pour leur liberté. Le mythe devient ici le moyen de s'enraciner davantage dans le présent. Il n'est plus seulement le modèle à suivre ou la justification d'un acte. Il est aussi le lieu de la recherche de l'histoire qui se fait, le lieu de gestation d'un autre type d'humanité.

POUR CONCLURE

A la fin de cette réflexion, il se dégage un premier fait constant: les aspects de l'histoire d'Israël dans l'espace romanesque négro-africain se découvrent à travers la Bible. Que ces images soient tirées de l'Ancien ou du Nouveau testament, elles acquièrent dans l'univers fictionnel une dimension symbolique et mythique. Il y a eu, pour beaucoup de personnages, un état de choc consécutif à l'introduction du discours biblique dans leur univers culturel et spirituel. Mais après coup, les personnages réutilisent à leur compte les images générées par ce discours. Certains en font le mythe fondateur de leur propre peuple. D'autres les utilisent pour justifier des actions pas toujours saines. D'autres encore, de manière plus globale établissent, à travers la Bible, des parallèles entre l'histoire d'Israël et celle de leur peuple. Ce procédé n'est pas gratuit parce qu'il s'agit pour eux de fonder un messianisme qui justifie leur lutte de libération.

Il en résulte que l'identification à un peuple ne repose plus sur une connaissance plus ou moins concrète et palpable des réalités que l'on veut intégrer à son propre univers. Elle repose plutôt sur la mythification des images d'un peuple qui, dans l'univers fictionnel, a été érigé en modèle exemplaire d'une aventure humaine. Mais la mythification dans cet univers romanesque rentre dans une dynamique de relecture et de réappropriation d'une histoire venue d'ailleurs. Et cette histoire devient, au-delà de sa fonction référentielle, le lieu de l'enrichissement d'une identité poreuse aux souffles du monde.

REFERENCES

- ACHEBE Chinua, *La Flèche de Dieu*, Paris, Présence Africaine, 1978.
BEBEY Francis, *Le Fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé, Clé, 10ème édition 1982
Béti Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Laffont, 1956.
Béti Mongo, *Le Roi Miraculé*, Paris, Buchet/Chastel, 1972.
EBOUSSI-BOULAGA Fabien, *A Contretemps; l'enjeu de Dieu en Afrique*, Paris, Karthala, 1991.
ELA Jean-Marc, *Ma foi d'Africain*, Paris, Karthala, 1985.
Eliade MIRCEA, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Galimard, (1987) 1990.
Eliade MIRCEA, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1963.
MUDMBE, V. Y., *Entre les eaux*, Paris, Nathan/Près. Africaine, 1986.
NGUGI wa Thiong'o, *The River Between*, Londres, Heinemann, 1965.
NGUGI wa Thiong'o, *Et le blé jaillira*, Paris, Julliard, 1969.
NGUGI wa Thiong'o, *Pétales de sang*, Paris, Présence Africaine, 1985.
PHILOMBE René, *Un socier blanc à Zangali*, Yaoundé, Clé/C.A.L., 1974
SOYINKA Wole, *Les interprètes*, Paris, Présence Africaine, 1979.
SOYINKA Wole, *Aké, les années d'enfance*, Paris, Belfond, 1984.

SZASZ Thomas, *Idéologie et Folie*, Paris, Puf, 1976.

AFRICAN LITERATURE AND RECEPTION

By Komla Messan Nubukpo, Ph.D.
Département d'Anglais Université
du Bénin, Lomé, Togo

Dedicated to the memory of
the late professor
Donatus ibe nwoga

I will open this personal progress report by quoting Professor Nwoga's insightful observation that "Through literary studies in our transitional context we should be creating participators in literary experiences, creators of literature, transformers of traditional orality to modern literacy, scholars and theorists of form and taste, and citizens with a social conscience achieved through expanded sensibility"¹⁵⁷.

After positing that modern African literature is produced in a most ambivalent socio-psychological environment, this programmatic statement clearly means to assign a very dynamic role to the African consumers of this literature. The dynamics of the role thus prescribed, I content here, can be fruitfully evaluated only in the light of reception theory. This metacritical study, therefore, is a modest contribution to the collective effort being made at various levels in anglophone Africa to promote "local" theories capable of enhancing our understanding of what Abiola Irele once referred as "the African experience in literature"¹⁵⁸

In a ground-breaking article first published in 1974 the Nigerian literary critic Omafume F. Onoge laments, among other things, the "... responses of active foreign critics (that) are part of the reality in which the African writer today reflects upon his work". The situation depicted here looks even worse when considered against the background of the political condition prevailing in the new African states. "African independence, thus far", Onoge notes, "has been a record of tragedies"¹⁵⁹p. 32. .

These peculiar circumstances understandably set up the African consumers of African literature to initiate a radically new critical tradition that will be more sensitive to their

¹⁵⁷ Donatus Ibe Nwoga. *Visions and Alternatives*. (University of Nigeria Inaugural Lectures Series N 4, University of Nigeria Press, Nsukka, 1987, p. 21.

¹⁵⁸ Abiola Irele. *The African Experience in Literature and Ideology*. Heinemann, Ibadan, 1981.

¹⁵⁹ Omafume F. Onoge. "The Critic of consciousness in Modern African Literature", in George M. Gugelberger, ed. *Marxism and African Literature*, Africa World Press, Trenton, N.J., 1986,

needs as citizens. But alongside this latent process that eventually results in the creation of a new tradition, there exists a self-conscious endeavour that aims at the elaboration of new canons.

As Charles Angmor puts it : "Literary culture is a manifestation of consciousness"¹⁶⁰.

Hans Robert Jauss's idea that the questioning or the investigating that reception implies must go from the reader to the text¹⁶¹ casts the consumer of literature in a most active role, granted. But in the case of the committed reader of the African text, what is even more rewarding is the realisation that "the development (of the study of literature) is characterized by qualitative jumps, discontinuities, and original points of departure"¹⁶². All these are made possible by the "fictionalizing act" of the author who establishes a specific relationship between the real, the fictive and the imaginary¹⁶³ and orient the critic's task accordingly.

Such a stand indirectly implies that any literary critic is a dynamic self whose reactions to a piece of literature results from the encounter of this relatively autonomous self with a text that, by nature, always places limitations on its interpreters.

Unfortunately in African literary circles critics have tended, over the years, to simply assume that creative writers are not expected to insulate themselves from local and/or social realities. This attitude appears like a key factor that necessarily "makes readers respond readily to the work, for it is of relevance to them"¹⁶⁴. By giving so much weight to the extraliterary elements that contribute to the shaping of the African literary critic's mind, we clearly overlook the fact that art has never meant to just be a replica of reality. In this connection, there is every indication that whenever the realist tradition in African literature is discussed, the best known anglophone novelist of the black continent often appears to be a key representative of it. As a matter of fact, many critics will readily agree that "the writings of Chinua Achebe are so realistic, so correlatively true to life, that in analysing them one is tempted to forget that they essentially are works of fiction"¹⁶⁵.

To perceive Achebe's fiction from such an angle of vision is to take it for granted that, as a creative writer, Achebe does not attempt to go beyond intensifying the reality of the socio-political environment in which we live in Africa. Nor does he engage in what an American critic, in a totally different context, has referred to as "the systematic organisation of ordinary life and consciousness"¹⁶⁶. It is revealing to know that Achebe himself believes that "art is man's constant effort to create for himself a different order of reality from that which is given to him"¹⁶⁷. Wole Soyinka also is of a

¹⁶⁰ Charles Angmor. *Contemporary Literature in Ghana 1911 - 1978*. Woeli Publishing Services, Accra, 1996; p.17.

¹⁶¹ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris, 1978, p. 248.

¹⁶² Robert C. Holub. *Reception Theory*. Methuen, New York, 1984, p. 1.

¹⁶³ Wolfgang Iser. *The Fictive and the Imaginary*. The Johns Hopkins University Press, London; p.3.

¹⁶⁴ R.N. Egugu. *Modern African Poetry and the African Predicament*. Macmillan, London, 1978, p.2.

¹⁶⁵ Umelo Ojinmah. *Chinua Achebe : New Perspectives*. Spectrum Books, Ibadan, 1991, p. VI.

¹⁶⁶ Stephen Greenblatt. "Towards a Poetics of Culture". In H. Aram Veeseer, ed. *The New Historicism*. Routledge, London, 1989, p.8.

¹⁶⁷ Chinua Achebe. *Hopes and Impediments*. Doubleday, New York, 1989, p. 139.

very similar view when he calls upon "...my fellow writers, to utilize all your skills to bring about the desired socio-political condition for the African polity"¹⁶⁸.

To fully account for this discrepancy between Achebe's theoretical pronouncements and his readers' perception of his praxis, one should keep in mind the general context in which modern African literature is being produced. D.I. Nwoga understandably calls it "our transitional context". The very notion of "modern African literature" as used in African literary circles points to the necessity to read this literature against the background of the effort being made here and there to transform most of our traditional value-system into something we have yet to know for sure.

African literary scholars, it is assumed, are now familiar with the idea that both Africa and the Africans, as *objects* of intellectual investigations, came into being as a result of the existence of epistemological fields or regions of possibility generated by the West¹⁶⁹. Our very Africanness therefore is, in the final analysis, sustained, at least partly, by the western intellectual tradition. No wonder our second-hand membership of that tradition at times places us in a most ambiguous position. If both the western system of education and the European artistic tradition have joined forces to bring forth literary scholarship, the African style, the Africans committed to the development of their Europhone literatures creatively use this challenging situation to assert themselves as active subjects willing to depart from what the conqueror formerly perceived as their old passive selves. The decentering and the pluralization of critical discourse in the African context is an artistic expression of this will to power. One interesting thing, however, is that this pluralism is not a mere addition of discordant voices. Instead, it is a common critical strategy the overall objective of which is to equip the intellectual élite in general and the literary scholars in particular with a multiedged humanistic tool to be used to raise awareness wherever people are confronted with the task of either building a new nation or simply promoting human dignity. Donatus I. Nwoga is therefore fully justified to say that "the beginning of modern African poetry (...) produced a poetry of individual search mingled with political or public statement"¹⁷⁰. The individual search is an important move.

Literature is a key moment when individual members of any community define the types of relationships they are prepared to have with the group. To paraphrase Anthony Appiah, it is in the process of writing for and about ourselves that we create some key conditions for the emergence of the modern community of the nation. "The simple gesture of writing for and about ourselves (...) has a profound political significance"¹⁷¹.

This political significance results, among other things, from the determination of many African literary scholars to promote and celebrate the afore mentioned "individual search" by strongly opposing it to what Ngũgĩ Wa Thiong'o refers to as the "culture of

¹⁶⁸Wole Soyinka. "The Transitional Politics of Human Rights", in *Matatu* N 11; 1994, p.143.

¹⁶⁹For more details, see V.Y. Mudimbe. *The Invention of Africa*. Indiana University Press, Bloomington, 1988.

¹⁷⁰ Donatus I. Nwoga, "Modern African Poetry : The Domestication of a Tradition", in Eldred Durosimi Jones, ed. *African Literature Today*. n°10. Heinemann, London, 1979, p.37.

¹⁷¹Anthony A. Appiah, "New Literatures, New Theory?", *Matatu* N 7, 1990, p.62.

apemanship and parrotry"¹⁷². Although this may lead to a situation of anomy in the Durkheimian sense of the term¹⁷³, the fact unquestionably remains that these different contributions are very helpful to society.

Part of what has been said so far clearly suggests that the producers of African literature actively articulate a number of horizons of political expectations. The truth of the matter is that for the past few decades, African literary scholars -- i.e. professional critics, teachers of literature and their students -- have, on their part, been generating new rhetorical conditions very sensitive to the needs of their national communities. All these sub-groups of intellectual consumers of literature understandably do not speak with one voice. In this connection and in a most illuminating study, Bernth Lindfors has this to say:

“ What now appears quite obvious is that teachers have a far greater interest in La Guma, Aidoo, rotimi, Sutherland and Mwangi than critics do, while critics tend to be much more fascinated with Tutuola, Ekwensi, Mphahlele, Head, Aluko and Liyong than teachers are. Okot, Abrahams and Brutus are also great favorites with teachers and are onylslightly less admired by critics, while Soyinka, Achebe, Ngugi, Clark, Okigbo, Okara and Amadi seem to be about equally popular with both sets of interpreters ”¹⁷⁴.

No matter how much attention each of these writers receives from any one of their common interpreters, there is no doubt that the latter tend to collectively look at themselves as an interpretive community. Because the writers that they are evaluating are fellow Africans, the literary scholars collectively discussed here take it for granted that they are operating within a context shaped by common histotical, cultural and political relations that make it possible for both groups to engage in an intelligible conversation. To some extent, the members of this interpretive community use self-referentiality as a device for establishing literary authority. They derive from their African condition the background knowledge needed for them to be able evaluate African literary works in ways that could occasionally be thought debatable by people located inside the dominant cultural frame. If "it is well known that human beings approach a cultural object (...) with certain expectations based on their presuppositions¹⁷⁵", it should also be emphasized that the "presuppositions" of most African literary scholars can be traced, roughly speaking, to the necessity they feel to become visible participants in a strategic move against western philosophical and cultural hegemonies whenever the latter overlook African local interests.

An efficient way of fighting any hegemony is therefore by having the new centres of resistance sustained by insiders'-- and sympathetic outsiders' -- perceptions of the local environment. As a result, we are not surprised to realise that in their critical writings Africans often let the African settings, with which they familiar, interfere with the perceptions that the creative writers do have of these same settings. They often

¹⁷²Ngugi Wa Thiong'o. *Decolonising the Mind*. James Currey, London, 1986, p.2.

¹⁷³Pierre V. Zima. *Manuel de socio-critique*. Picard, Paris, 1985, p.20.

¹⁷⁴ Bernth Lindfors, "The Teaching of African Literature in Anglophone African Universities : An Instructive Canon", in Raoul Granqvist, ed. *Canonization and Teaching of African Literatures*, op.cit., pp. 53-54.

¹⁷⁵Wendy Griswold, "The Fabrication of Meaning : Literary Interpretation in the United States, Great Britain, and the West Indies". In *American Journal of Sociology*, Volume 92, Number 5, March 1987, p. 1079.

overlook a critic's observation that "by definition, fiction means difference from and not congruity with a given state of affairs"¹⁷⁶.

All these conflicting statements listed so far in order to shed different lights on the plight of African literary scholars testify to the complexity of the implications of literary studies. Whether we look at literature as pieces of aesthetic expression or as representational texts, it makes sense to say that our responses to it "are shaped by collective conventions"¹⁷⁷.

The idea that there is some sort of agreement that serves as a framework within which African literary scholars operate sharply conflicts with the realisation that the critical tradition in which these conventions are grounded has consistently overlooked the legitimate concerns of the "young literary culture"¹⁷⁸ that Africa is said to stand for. It is obvious that to refer to African literature as "a young culture" is to measure it using a yardstick imported from elsewhere.

There now exists among African scholars a general agreement that "like any other literature, African literature should not be judged in vacuum so that its outstanding peculiarities might not be misconstrued"¹⁷⁹. No exhaustive list can be made of these peculiarities. Many of them raise issues that can be addressed seriously only when scrutinized by dedicated theorists, which is why for some years now a number of African critics have been calling for more theory in literary Africa^{180c}) Komla M. Nubukpo, "La Critique Littéraire 'Africaine': Réalités et Perspectives d'Une Idéologie de la Différence". (*Revue Canadienne d'Etudes Africaines*, Volume 24, Numéro 3, 1990, pp. 399-41.)

To be sure, African literary scholars have consistently been seduced by various critical styles imported from abroad. We have been told by professional critics as well as teachers of African literatures what is appropriate and what is not. Every critical approach generated in the West has been adopted and promoted by some literary scholars here. At the same time quite a few generalisations were made about the whole continent. Take for example the idea that in Africa art is necessarily functional. It was first introduced by western ethnologists and its implication for literary criticism was that art for art's sake does not exist here. We now know better thanks to Isidore Okpewho¹⁸¹ -- among a selected group of top oral literature specialists. His aestheticist approach¹⁸² to literature may be different from the new criticism but it does not lead to any intimate relationship between the literary work and "the real world". Some critics

¹⁷⁶ Karlheinz Stierle, "The Reading of Fictional Texts". In Susan R. Suleiman and Inge Crosman, ed. *The Reader in the Text*. Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 83.

¹⁷⁷ Marjorie L. DeVault, "Novel Readings : The Social Organization of Interpretations". In *American Journal of Sociology*. Volume 95, Number 4 (January 1990), p. 916.

¹⁷⁸ Bernth Lindfors, Op. cit., p. 55.

¹⁷⁹ Charles Angmor, "The Critical Voice in African Literature". In R. Vanamali, E. Oko, and A. Iloje, eds. *Critical Theory and African Literature*. Heinemann, Ibadan, 1987, p. 183.

¹⁸⁰ For more details, see a) R. Vanamali, E. Eko, A. Iloje, eds. *Critical Theory and African Literature*, opt. cit. b) Chidi Amuta, *The Theory of African Literature*, Zed Books, London, 1989.

¹⁸¹ Isidore Okpewho. *The Epic in Africa*. Columbia University Press, New York, 1979. Especially chapter one.

¹⁸² Isidore Okpewho, ed. *The Oral Performance in Africa*. Spectrum, Ibadan, 1990. Especially the introductory chapter.

went essentialist by over-valuing the role of this real world in their perceptions of African literary works. Formalism does not seem to pay off either. In Bernth Lindfors' estimation:

The pity is that so many African scholars have been drawn toward empty, formalistic exercises when there is so much else that they, and they alone, are ideally situated to do to enrich African literary studies¹⁸³.

And he goes on to suggest that critics should draw more on the creative writers' biographies to explain their works.

Unlike all the above-mentioned interpretive theories, reception theory contributes to our understanding of African literature not only by acknowledging the parts actively played by all agencies involved in the construction of this meaning but also by having the reader become a highly visible participator in literary experience. In this context, metacritical essays easily uncover the deepest concerns of literary scholars. Reception theory thrives on a committed elucidation of the contingencies of value and therefore reminds us that literature is sustained by the facts of life on the one hand, and that on the other hand, individual readers can impose a dialectical relationship on the work and their societies. This is what Ngugi is indirectly reminding us when he makes the point that "A writer inhabits two places at the same time : the land of facts and that of fiction¹⁸⁴". There is ample evidence in Africa that the same applies to the critics as well. Against this background it is easy to understand how the literary traditions that the late Professor Donatus I. Nwoga is longing for, can progressively come into being. By becoming aware of the interests underlying the efforts of various critics it becomes easier for us to identify the expectations that they are willing to have our literature meet for us. Although it is not fair to have African literature read like sociological studies, it would be rewarding for us to remember that:

The recurrent impulse or effort to define aesthetic value by contradistinction to all forms of utility or as the negation of all other nameable sources of interest or forms of value -- hedonic, practical, sentimental, ornamental, historical, ideological, and so forth -- is, in effect, to define it out of existence¹⁸⁵.

¹⁸³ In Vanamali, R. Oko, E. Iloje, A., eds. *Critical Theory and African Literature*. opt. cit., p. 15.

¹⁸⁴ Ngugi Wa Thiong'o. *Moving the Centre*. James Currey, London; p.157.

¹⁸⁵ Barbara Herrnstein Smith, "Contingencies of Value". In *Robert Von Hallberg*, ed. *Canons*. University of Chicago Press, Chicago, 1984, p. 18.

AUTOUR DU PROBLEME DU PLAGIAT ET DE L'INTERTEXTUALITE EN LITTERATURE AFRICAINE, UNE BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

par Ambroise TEKO-AGBO
et Sélom GBANOU

- Ahounou, Brice, " Calixthe Beyala au coeur d'un nouveau scandale", *Africa International*, n°300, décembre-janvier 1997, pp. 78-79.
- Aire, Victor O., " *Le Devoir de violence* (...) Roman de Ouologuem", Ambroise Kom (Ed.), *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française des origines à 1978*, Paris/Sherbrooke, ACCT/Naaman, 1983, pp. 182-188.
- Aire, Victor, " Affinités électives ou imitations ? *Gouverneurs de la Rosée et Ô pays mon beau peuple* ", *Présence africaine* 14, 1977, pp. 3-70
- Aje, S.O., " Ecriture et institution sociale chez Zola, Tournier et Sembène ", *Komparatistische Hefte* 8, 1983, pp. 25-37.
- Amina*, n° 304, p. 16.
- Anonyme, " In Defence of Yambo Ouologuem ", *West Africa*, July 21, 1972, pp. 939-941.
- Anozie, Sunday, *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier, 1970, 268 p.
- Assouline, Pierre, " L'affaire Beyala rebondit ", *Lire*, n° 252, février 1997, pp. 8-11.
- Assouline, Pierre, " Provocations ", *Lire*, n° 251, décembre 1996-janvier 1997, pp. 5-8.
- Benot, Yves, " *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem est-il un chef-d'oeuvre ou une mystification? ", *La Pensée*, n° 149, 1970, pp 127-131.
- Beyala, Calixthe, " Je reste révoltée mais je cherche à comprendre ", Interview de Beyala, propos recueillis par Sennen Andriamirado et Emmanuelle Pontié, *Jeune Afrique*, n° 1876-1877, 18-31 décembre 1996, pp. 73-77.

- Beyala, Calixthe, " Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire! ", *Le Figaro*, 25-26 janvier 1997, p. 23. Repris dans *Africa International*, n° 304, mai 1997, pp.52-53.
- Beyala, Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Beyala, Calixthe, *Le Petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Beyala, Calixthe, *Les Honneurs perdus*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Camara, Laye, *Le Regard du roi*, Paris, Plon, 1954. (2è édition, Paris, Presses Pocket, 1975).
- Canard enchaîné (Le)*, n° 3873, 8 janvier 1995, p.5.
- Charpentier, Gilles, " Pour un nouveau réalisme africain : *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem ", *Présence Francophone*, n° 7, 1973, pp.31-38.
- Chaudenay, Roland de, *Dictionnaire des plagiaires*, Paris, Perrin, 1990.
- Chevrier, Jacques, " Laissez-les écrire! ", *Jeune Afrique*, n° 1876-1877, 18-31 décembre 1996, pp. 76-77.
- Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Conteh-Morgan, John, " Albert Camus, Aimé Césaire and the Tragedy of Revolution ", *African Literature Today*, 1984, 14 : 49-59.
- Conteh-Morgan, John, " Politics as Tragedy : Aimé Césaire's *La Tragédie du Roi Christophe* in the light of Albert Camus' *L'Homme révolté* ", *Ba Shiru*, 1980, 11,2 : 98 - 105.
- Dabla, Séwanou, *Nouvelles Ecritures Africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Derive, Jean, " *Un Nègre à Paris : intertexte et contexte* ", *Komparatistische Hefte* 15, 1987, pp. 177-195.
- Dieng, Bassirou, " Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans espace soudanais ", Actes du Colloque International : " Aires culturelles et création littéraire en Afrique ", Biennale des lettres, NEAS/ACCT, 1990, pp. 93-102.
- Douin, Jean-Luc "L'écrivain Calixthe Beyala est de nouveau soupçonné", *Le Monde*, mardi 26 novembre 1996, p.26.
- Douin, Jean-Luc "Calixthe Beyala, Grand Prix du plagiat", *Le Monde*, mercredi 22 janvier 1997, p.32.

- Dzezer, Sossou P., " Les divagations déclamatoires d'un Prix Renaudot ", *L'Etudiant d'Afrique noire*, Paris, 1969.
- Ekué, Akoua T., *Le Crime de la rue des notables*, Lomé, NEAT, 1989.
- Evénement du jeudi* (l'), n° 642, 20-26 février 1997.
- Feuser, Wilfried F., " Richard Wright's *Native Son* and Ousmane Sembène's *Le Docker Noir* ", *Komparatistische Hefte* 14, 1986, pp. 103-116.
- Flamand, Paul, " A letter to the *Times Literary Supplement* ", May 19, 1972, p. 576. Repris dans *Research in African*
- Jeune Afrique*, n° 1876-1877, 18-31 décembre 1996, pp. 70-77.
- Jones, Alycia, " Sony Labou Tansi et Gabriel Garcia Marquez autour de la solitude de l'homme. ", *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, (Mukala Kadima-Nzuzi, Abel Kouvouama, sous la direction de ...), Paris, L'Harmattan, pp. 363-368.
- Kayo, Patrice, " *Le Devoir de violence* : Problématique de l'Afrique actuelle ", *Présence Francophone*, n° 16, 1978, pp. 19-26.
- Kesteloot, Lilyan, *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXè siècle*, (Verviers, Marabout, 1981), Vanves, EDICEF, 1992, (nouvelle édition), p. 536.
- Kunze, Cornélie, " L'Européen déraciné et l'Afrique guérisseuse : une relecture du roman *Le Regard du roi* de Camara Laye ", Jacqueline Bardolph (Sous la direction de), *Littérature et maladie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 75-94.
- Lawson-Ananissoh, Laté, *Le Roman " nouveau " en Afrique francophone (Henri Lopès, Sony Labou Tansi), Eléments d'une poétique*, Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1996, 510 p., inédite.
- Literatures*, vol. 4, n°1, 1973, p. 129.
- Mataillet, Dominique, " Affaire Beyala ou affaire Assouline? Le Magazine *Lire* poursuit son offensive contre la romancière franco-camerounaise ", *Jeune Afrique*, n°1889, 19-25 mars 1997, p. 85.
- Mataillet, Dominique, " Le cas Beyala ", *Jeune Afrique*, n° 1876-1877, 18-31 décembre 1996, pp. 70-73.
- Maurevert, Georges, *Le Livre des plagiats*, Paris, Arthème Fayard, n. d.
- Mbelodo Ya Mpiku, J. " From one Mystification to Another : "Négritude" and "Négraille" in *Le Devoir de violence* ", Trans. Dr Hena Maes-

- Jelinek, *Review of National Literatures*, vol. 2, n° 2, 1971, pp. 124-147.
- Mc Donald, Robert, " *Bound to Violence : A Case of Plagiarism* ", *Transition*, vol. 8, n° 41, 1972, pp. 64-68.
- Mouralis, Bernard, " Intertextualité et travail d'écriture ", *Ethnopsychologie*, (Revue de psychologie des peuples) n° 2/3, Le Havre, avril-septembre 1980, pp. 67-80.
- Mouralis, Bernard, " Un Carrefour d'écriture : *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem ", *Recherches et Travaux*, n° 27, Université de Grenoble, 1984, pp 75-92.
- Mutombo, Kanyana, " Nègreries. Sur les traces de Senghor - Beyala et ses honneurs perdus ", *Regards Africains*, n° 39, Hiver 1996-97, p. 8.
- Ngal, Georges, " L'écriture en liberté. *Cannibale* de Bolya et *L'instant d'un soupir* de Emongo ", *Littérature du Congo-Zaïre, Actes du Colloque International de Bayreuth (22-24 juillet 1993)*, réunis par Pierre Halen et János Riesz, Matatu, 1995, pp. 283-290.
- Nourissier, François, *Roman volé*, Paris, Bernard Grasset, 1996.
- Ohaegbu, A. E., " An Approach to Ouologuem's *Le Devoir de violence* ", Eldred Durosimi Jones (Ed.), *African Literature Today 10 : Retrospect and Prospect*, London, Heinemann, 1979, pp.124-133.
- Omoifo-Okon, Juliana, *Théâtre et Société : Femi Osofisan et S.A. Zinsou : Etude Comparée*, Thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux III, 1992., inédit.
- Ouologuem, Yambo, " La mésaventure africaine ", *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° 41, 1976, pp. 2-10.
- Ouologuem, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.
- Ouologuem, Yambo, *Lettre à la France nègre*, Paris, Edmond Nalis, 1968.
- Péju, Marcel, " Plagions-nous les uns les autres ", *Jeune Afrique*, n° 1876-1877, 18-31 décembre 1996, pp. 74-75.
- Randall, Marilyn, " Appropriate(d) Discourse : Plagiarism and Decolonization ", *New Literary History*, vol. 22, n° 3, 1991, pp. 525-541.
- Richards, L. Sandra, " Wasn't Brecht an African Writer ? Parallels Between Brechtian Theory, African Performance Patterns, and Contemporary Nigerian Drama ", in John Fuegi and Marc Silberman, *Brecht in Asia and Africa : Brecht in Asia and Africa*

- : *Brecht Yearbook XIV*, International Brecht Society, 1989, pp. 169-181.
- Riesz, Janos, " "Audible Gasps from the Audience" : Accusations of Plagiarism against Several African Authors and Their Historical Context ", Trans. Howard Pollack, *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 43, 1995, pp. 84-97.
- Riesz, Janos, " "Le dernier voyage du Négrier Sirius" : Le roman dans le roman", *Sénégal Forum. Littérature et histoire*, Werner Glinga in memoriam 1945 -1990, Papa Samba Diop (ed.), Frankfurt IKO, 1995 pp. 179-196.
- Riesz, Janos, *Koloniale Mythen - Afrikanische Antworten*, Frankfurt, IKO, 1993.
- Riffaterre, Michel, " Sémiotique intertextuelle : l'interprétant", *Rhétoriques, Sémiotiques*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1979, pp.128-150.
- Schneider, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- Schomers, Walter L., " Der Tropische Wendekreis. Zur Brecht-Rezeption in Alioum Fantouré's Roman *Le Cercle des Tropiques* ", *Komparatistische Hefte* 1, 1980, pp. 77-88.
- Scollon, Ron, " Plagiarism and Ideology : Identity in Intercultural Discourse ", *Language in Society*, vol. 24, n° 1, 1995, pp. 1-28.
- Sellin, Eric, " Ouologuem's Blueprint for *Le Devoir de violence* ", *Research in African Literatures*, vol. 2, n° 2, 1971, pp. 117-120.
- Sellin, Eric, " Ouologuem, Kourouma et le nouveau roman africain ", Thomas H. Geno and Roy Julow (Ed.), *Littératures ultramarines de langues française : genèse et jeunesse*, Sherbrooke, Naaman, 1974, pp. 37-50.
- Sellin, Eric, " Professor Sellin replies ", (" Letters to the Editor"), *Research in African Literatures*, vol. 4, n° 1, 1973, pp. 129-130.
- Sellin, Eric, " Review of Yambo Ouologuem : *Le Devoir de violence* ", *French Review*, vol. 43, n° 1, 1969, p. 164.
- Sellin, Eric, " The Unknown Voice of Yambo Ouologuem ", *Yale French Studies*, n° 53, 1976, pp.137-162.
- Sembène, Ousmane, *Le Docker noir* (1956), Paris, Présence Africaine, 1973.

- Songolo, Aliko, " Fiction et subversion : *Le Devoir de violence* ", *Présence Africaine*, n° 120, 4è trimestre 1981, pp. 17-34.
- Songolo, Aliko, " The Writer, the Audience and the Critic's Responsibility : The Case of *Bound to violence* ", Richard K. Piebe and Thomas A. Hale (Ed.), *Artist and Audience. African Literature as a Shared Experience*, Washington D.C., Three Continents Press, 1979, pp. 124-140.
- Tassou, Kazaro, *La Réception du roman sahélien par la critique de langue française*, Thèse de troisième cycle, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1981, Inédite.
- Têko-Agbo, Ambroise, " Le roman féminin togolais : le discours et l'écart ", Communication donnée dans le cadre du Colloque "Les Femmes dans le processus littéraire au Togo", Université du Bénin, Lomé, Togo, 7-9 mars 1996, ronéotée.
- Times Literary Supplement*, May 5, 1972, p. 525.
- Times Literary Supplement*, May 19, 1972, p. 576.
- Van Renterghem, Marion, " Graham Swift copie-t-il Faulkner? ", *Le Monde des Livres*, 21 mars 1997, p. X.
- Watkins, Mel, " Talk with Ouologuem ", *New York Times Book Review*, March 7, 1971.
- Wolitz, Seth, I., " L'art du plagiat, ou une brève défense de Ouologuem ", *Research in African Literature*, vol. 4, n° 1, 1973, pp. 130-134.

SOUS L'ARBRE A PALABRES

“I am a human animal...” **Lesego Rampolokeng**

A conversation with the rebel-writer and performing artist from South Africa.

Born thirty-two years ago in Soweto, South Africa, the writer and performing poet-artist Lesego Rampolokeng belongs to the generation of South Africans who grew up imbibing the ideas of the Black Consciousness Movement initiated by Steve Biko as a philosophy of struggle, not only against the perverted segregational doctrine of Apartheid, but against all forms of oppression and injustice, irrespective of time and space.

*A brilliant writer, Lesego deals with the concrete issues - the good, the bad and the ugly - that lie at the base of all social activity, politics and economics. While the positive effects are often villified and ignored, the negative ones are embraced, hailed and glorified as the model and rule. „Self-preservation at the expense of all else“, greed, corruption, opportunism, megalomania, hypocrisy, violence, material privation, impoverishment and spiritual putridity constitute the order of the day. The swift, in their skill at creating and spreading rot, become the heroes of the day, wielding and enjoying power and authority either for the sake of it or for masking their own deficiencies under these instead of facing up squarely to them and using their positions to bring about positive change in their communities and society at large. The few who adamantly refuse to succumb to the supposed glamour of the rot are assigned all sorts of labels - losers, anarchists, day-dreamers, undisciplined ones, etc. Their engagement on the part of humanity and their resolve to fight and rout out the rot is thought of as romantic, or given the taint of insanity. ¹⁸⁶Sisyphus may never attain his goal, nevertheless his refusal to give up trying to arrive at it provides him with a sense of purpose and hope. In their exposure, loathing and condemnation of the rot and decay that has come to find permanent lodging in the moral fibre of the society and in the hearts of individuals, the content and substance of Rampolokeng's work (both in the written and spoken word), is reminiscent of some of Ayi Kwei Armah's¹⁸⁷ works, that is to say, seen from the point of view of the strong imagery underlining the decadence and putrescence of society. Like *The Man in Armah's "The Beautiful Ones Are Not Yet Born"* and Baako in his "Fragments", or Owen, the protagonist in Robert Tressel's "The Ragged Trousered Philanthropists", Rampolokeng does not want to give up, no matter the odds, agitating for the victory of good over evil, or resign himself to silent grumbling, hatred, aggression or lethargic despair. In his own words, „rot exists at all levels of society“ and stinks to the heavens, and it is the duty of every*

¹⁸⁷ The Ghanaian novelist is also author of "The Healers" and "Two Thousand Seasons" (Heinemann)

conscious individual to resist, fight and see to it that it comes tumbling down. Only then can life be meaningfully celebrated.

With consummate accuracy, and riding on their own musicality, his metaphors and general imagery convey the plight of epileptic human souls constantly plagued by bouts of schizophrenia, and carrying with them, through no creation of stronger forces and factors other than their own, a sense of utter debasement and all that is vilely disgusting in life. The Soweto poet covers almost all terrains of social activity in South Africa and Africa in particular and the world in general. He does not, in his criticism and indictment of retrogressive attitudes, the bad and the ugly, hesitate to call a spade a spade or break popular taboos. Humble but unconventional and very allergic to injustice, Rampolokeng manifests a deep sense of social conscience in his stream of thought and world outlook.

Camus, Albert: "The Myth of Sisyphus" In this philosophical narrative Sisyphus is punished by the gods to roll a rock up to the peak of a hill. Each time he seems to be getting nearer the target the rock comes rolling down and he starts the process all over again.

Rampolokeng sees his writing and performing art as social commentary, something with which he can prick at the conscience of all who cause the rot to come into being in the first place and those who consciously wade in its fetid flatulence and cause it to spread out instead of halting its multiplication. In his condemnation of the ills of society, the South African gives a big distance to the position of puritanical and clerical pretensions which purport to possess the golden truth. As he puts it himself, "I don't wish to suggest that I have a golden truth....". He simply wants to celebrate life and derive strength from the seemingly invisible but abundant glimmers of hope that relate to the positive in life itself.

On stage he displays that rare quality of an artist able to find suitable balance between humour and honour, and relates with respect to his audience, but without exaggerated shows of courtesy and solemnity.

In my opinion, he is one of the few serious writers to come out of Africa in the 90s, the type of writer the continent needs today, honest, consistent, impartial and rebellious in his position, a rebel with a rightful cause indeed. Rampolokeng has published two anthologies of poems, "Horns for Hondo" (1990) and "Talking Rain" (1993), and brought out a CD with the South African band The Kalahari Surfers. The rebel-poet is currently in Germany at the invitation of the Academy Schloss Solitude in Stuttgart. When he was in Hamburg to perform in the Werkstatt 3, I had the pleasure of talking with him. Below is the full conversation:

G.A. : Welcome to Hamburg Lesego Rampolokeng. I am delighted to meet you. You've been writing and performing for some years now. If I may refer here to Linton Kwesi Johnson who talks about a feeling of apprehension, in a way on the part of the committed black writer or artist, when he says, *„...there is never a feeling of tranquility or mere quietness, never a moment of soundless calm from within or without our troubled selves...“*,¹⁸⁸ can this be applied to you, or to put it directly, what triggers off the creative process in you?

L.R: I would say, first of all, that I am a human animal, and to push that to one point further is that we are affected, however much we might try to ignore or deny it, by everything that happens around us. Our conversation now is definitely going to influence, in one way or the other, how I relate to the next person who interviews me.

¹⁸⁸ Johnson, Linton Kwesi (Jamaican/British, resident in Brixton/London LKJ is writer, musician, political activist and one of the fathers of Dub-Poetry): lines in poem *Two Sides Of Silence* from the LP "**Bass Culture**, (1980)

That is going to hold or blunt my senses and whatever it is that I might have within me that shoves me in one or the other direction in terms of communication with my fellow human beings. Of course we've come, where I live, through troubled times and I would not even say that we've come through them because we carry them with us as we go along, or are in yet another moment of struggle - another episode of that struggle and quite a lot of things explode around me.

I live in times of temperaments and violence and these are not only coming from the outside. What I decided to do is to deal first with my own contradictions, to face up to the fact that I am quite a schizophrenic kind of creature, and that is through no construct of my own, but through the social factors that have been at work within me and have shaped me and made me what I am or what I am not.

I would not like to limit myself to or see myself within that direction alone, i.e., the sense of apprehension that Linton Kwesi Johnson talks about, then my quest in life is to be a celebrant, to be able to go through life joyously. That is my major ambition in life, but I know that all that is mere ambition and will never happen. However, that does not in any way make me want to retreat or step back from pursuing that ambition, because perhaps the very fact that it is an unattainable goal is exactly what drives me. I also realise the fact that in order for me to celebrate, I need to fight against, rout out or annihilate all those forces that stand between me and my appreciation of the positive in life itself. All these affect and influence my writing.

G.A: If I get you right, you see literature in the light of social and historical forces as well as within the context of individual psychological factors. Which are the specific social and historical factors that we can talk about in your case?

L.R: I think we should take these from what got me writing in the first place. When I was growing up, I was first fed with English writers like Wordsworth, Shakespeare, Coleridge, Keats, Yates and Blake ("*The Ancient Mariner*", "*Tiger Tiger Burning Bright*" and .bla bla bla) and I came to hate poetry in particular and literature in general, and I don't know if I still don't hate them now, because it was really persecution for a young mind. That along with the fact of my catholic upbringing - something that I think no human being should be exposed to - influenced my early development.

There is so much hypocrisy in that and in the world today. People want to shut out certain movies from the television screens and things like that, but what they don't want to recognize is that you find the most horrific images in the bible, which is held as the last refuge of the word and the last hallowed ground. There is so much sadistic imagery in that book that it makes you want to shrink away in horror. When you take that and put it behind the pulpit and you find so much hysteria in these preachers and priests who call upon fire and brimstone to rain down upon sinners, you will understand what I am talking about. And come to think of the fact that as a four-year child I was always dressed up in a jacket and tie on sunday mornings and taken to church to be exposed to all that - to the most obscene imagery that I have ever come across, I am yet to come across pornography as I encountered in the church - you will understand the kind of brain-drilling I was made to undergo. Now that also shaped how I was going to see life, how I was going to view myself in relation to all sorts of

phenomena, my relationship with other people, my relationship between myself and my God.

Not long after all that torture Black Consciousness erupted on the scenes of South Africa. The Black Consciousness Movement had at its core the cultural arena where many poets and artists sought to take the word on to the streets. I was dragged to these sessions at first, and ultimately I went of my own accord. What I immediately realised was that these poets were actually throwing my entire experience at me, my ghetto-youth experience, and I could relate to that. I could relate to the blood, to the deaths and the depth within those 'raids', and that really exploded my senses and I started writing. This is not to say that before that I was not scribbling away. I was writing, but as a young English gentleman of course, having been force-fed with all that other stuff earlier.

I have nothing against that literature, but I think as human beings, or as intelligent human beings, we should be in a position to pull apart whatever we need to feed upon, pull it apart and take the positive out of it and thrash the rest. But that is for every single one of us to decide what is positive, what is good for them and what is not, because there is a lot in African Literature today that is absolutely rubbish, honestly speaking. When we take away the need to be brotherly, to belong to one brotherhood or nation or people or whatever, we really have to admit that we've come through with more negative than not.

G.A: What makes you think of some works in African Literature as rubbish? Do such works fail, in content and substance, to address real problems and needs in Africa, or is it that they fail to meet your appreciation of good literature in terms of creativeness?

L.R: Both. I started off by mentioning that I had quite a lot of trouble identifying what could be referred to as role-models within the literary field in Africa, for the fact that you either had on the one hand people who wrote or write with an eye on Europe, or people who were or are actually second-degree clones of terrible and plastic European or North American trash on the other hand. South Africa is an extension of Europe and the United States of America. To walk up the streets in South Africa and observe young people or even try to communicate with them is absolutely sickening. But as I said, there is a lot that is good we could absorb.

I also feel that it does not really matter so much whether you have got the right politics or not. It is how you put yourself across to me that matters because you might be having the most profound experience, but encounter problems in communicating that experience and that is what I have always found to be at the crux of the issue within African Literature.

G.A: Let us talk about the reading public. Do you have a specific audience in mind when you write?

L.R: I have always tried never to impede myself in that. I never want to limit myself to writing for a specific audience. There is no telling whether or not at some point the people I actually do intend communicating with can get whatever I am trying to communicate to them. I get the feeling most of the time that people are hearing what I

am not saying. That is the problem. There is always that, and I don't know whether it is a weakness on my part or a weakness in the general set-up. But I have found out that drunkards and 'idiots' can, in the final analysis, understand what I say much more than people who preach sobriety.

So I really never try to compartmentalise people and say I write for this or that group of people and not the other because I think whatever message, *and I'm not saying that I have got a golden truth or any golden information to send across*, or pockets of messages that I might otherwise have, this should not be channelled to any particular direction, if they help to inject humanity in as many people as possible.

G.A: How is your relationship with the youth and young people in South Africa? I have read and heard a lot about the youth in Soweto.....

L.R: *...The ungovernable generation ! I am part of this ungovernable generation. I was brought up to be ungovernable. I was brought up to actually hate authority. I was brought up to never respect anything that comes from the top down to me. This is the cross to which my generation is nailed.*

G.A: How was this conveyed to you, this spirit of ungovernability?

L.R: In the 80s, campaigns of ungovernability erupted all over South Africa where within cultural and political organisations a concerted effort was made to render the country ungovernable, to make it absolutely impossible for the Peoples National Party to run the country. Given that situation it is very difficult for the government today to govern me or some members of my generation for that matter, because I absorbed all the ideas of ungovernability, and I must admit I was a particularly good student at that. Now it is going to take quite a lot of hammering and anvilling, quite a lot of plastic surgery on my brain to take all that conditioning out and I do not think that I am willing to undergo that because I think that, as a social commentator, my job is to prick at the conscience of society. It is and it is my job to challenge and erode the foundations of government. To quote a popular cliché "there is no government on the face of the planet worth waving a flag for". There isn't.

In different ways, the young generation in South Africa can be best described as punch-drunk, battle-weary and therefore very difficult to contain within any kind of box. *I think there is the need for the entire South African nation to undergo a mass therapy session because South Africans are neurotic as a nation, and this applies to both sides of the line and across the social and political spectra*, which in some ways is understandable however.

For any group of people, the rabid racists for instance (well they are sick, and I think the whole world is sick), to have implemented those statutes and rotten laws, they needed to have a perverted mind to do that. But then again there were people who were prepared to absorb and go along with that. There were people who were prepared to accept the *kitchen-nigger* mentality, and this, lamentably, still exists in South Africa today. If there is any nation that is xenophobic, it is South Africa. But the weirdest thing is that most South Africans, particularly black South Africans, have a deep-seated hatred for other Africans. There are such *kitchen-niggers* and *boss-boys* who tend to look down on everything that comes from outside the borders of South Africa,

from within the continent of Africa, but celebrate all that is European and North American or western for that matter. That is sick and absolutely pathetic.

G.A: Your saying that you were a good student at ungovernability reminds me of Shylock's words to the Christians, "*The villainy you teach me I will execute and it shall go hard, but I will better the instruction*"¹⁸⁹ Well, you seek no revenge, and ungovernability is no villainy, but in certain contexts a justifiable stance. More than justice, the philosophy of an eye for an eye and tooth for a tooth came more into play in Shylock's case, something you do not subscribe to. In the opinion of the ungovernable generation in South Africa, of which you are a part, authority and injustice should not be seen only in terms of colour. All you demand is that whoever is in power should *do the right thing*, to use a Spike Lee¹⁹⁰ title.

Let us shift to political leadership in Africa. The 1986 Nobel Prize holder for Literature, the Nigerian writer Wole Soyinka, once said in an interview, "*...those who inspire us ultimately are those who succeed in overcoming the moment of despair, those who arise from the total fragmentation of the psyche, the annihilation of even their ego, and yet succeed in piecing them together, piece the rubble together to emerge and enrich us by their example...*"¹⁹¹

To what extent do you think African political leadership has been inspired by Nelson Mandela's person, for example, his selfless commitment to the cause of social justice?

L.R: This a multi-faceted issue. I would start off by saying that Nelson Mandela is in the most dangerous position any human being should be pushed towards, he has been removed away from the status of a human being and elevated way beyond that, to the extent that he has become more of a symbol than a human being, and not only a symbol, but a kind of demi-God, whereby he is not even allowed to have faults, being more than human. Given that situation, he can act as he pleases if he wants and everybody will take it smilingly. Now, that is very dangerous.

Not long ago, nurses in South Africa went on strike over remuneration and general conditions in the hospitals. Days later Nelson Mandela came out saying that we should not be bothered by „mere“ nurses. I am not in a cabinet today, but I would not say „mere“ nurses or mere anything for that matter. Even gabbage men have a useful duty to serve humanity and they need to be treated with dignity and respect. I am just trying to illustrate the fact that no human being should be pushed on to a pedestal that big. It really should not happen.

Nevertheless, he still stands as a symbol of more than just resilience. He stands as a symbol of the human spirit that emerges intact from turbulence. I think Africa, and the world, need figures like Mandela, but that is a very dangerous need, then just like it is with Jesus Christ, people often take the symbols and interpret them to suit their conditions or needs. That is in itself not altogether bad. We need people we can look up to and say however much I might be suffering or struggling, somebody else

¹⁸⁹ William Shakespeare: "*The Merchant of Venice*" Act 3.1.

¹⁹⁰ African-American film producer and actor. Some of his films include "*Malcolm X*" and "*Do the Right Thing*"

¹⁹¹ In an interview with Biodun Jeyifo in 1983, published in "*Soyinka Six Plays*" (London 1984)

struggled much more and still emerged out of it to walk with dignity and all the powers that could be afforded human beings.

We need examples like that, but taking it away from all that mystique and locating it concretely in the human context, Nelson Mandela's situation is a very precarious one for any human being to be in.

G.A: What do you think is going basically wrong in Africa today. (We are unanimous in that which went wrong, the historical factors that arrested the independent development of the continent. It does us, however, no good to join in the nagging lamentation of those who see the *mark of the beast* in only the external). Why are we still groping in the dark, i.e., culturally, socially, economically and politically? What is our problem in Africa today?

L.R: To take one simple example first of all. During the days of Apartheid and the period of ungovernability in South Africa, this is just example and we will go beyond the boundaries of that country, we used to sing and chant in Zulu that we would come back with socialism and wipe out the roots of all evils. This originated from South Africans outside the country who were waging guerrilla warfare against the racist system.

What happened was that most people saw a black face as the legitimate face of government, even if the economy still remained in the same hands that had it through out the years. We celebrated our aspirations and the world was prepared to celebrate with us because it was a nice kind of side-show. It provided some kind of escapism, and talked about the miracle of South Africa as if the Arch-angel Gabriel came down and delivered us from Apartheid, or that liberation fell like manna from heaven. What kind of miracle was that? .People still continue to die through starvation, disease and violence - and violent acts are conducted against the people on a day to day basis. If our liberation is seen as a miracle, please spare me miracles. I really don't want any.

What is happening in Africa today is that we seem to have been conditioned to living up to the expectations of others, those of the western world for instance. Things have gone wrong along the length and breadth of the continent. Africa is the continent of, pestilences, famines and coup d'états. While we always reject or shoot down those who come out demanding and seeking genuine change, for example, Lumumba, Nkrumah, Sankara or Biko, we hail and create room for cannibals to keep us in permanent ridicule, subjugation and poverty - the likes of Idi Amin, Mobutu, Bokassa, Doe and many of those still ruling today.

It is not only a question of politics, and I shy away from mentioning politics. It is all a power-game and economics and boils down to the 'almighty' dollar, and we play along with that ourselves. It is interesting to observe that in the 60s the USA propped up Mobutu against Lumumba. Today the same USA has propped up Kabilla, a Lumumbaist, against Mobutu. We are always licking the doors of the International Monetary Fund, the World Bank and donor institutions.

Africa is a continent that is always bowing down to the world powers. One that refuses to own itself, but prefers to live on mortgage instead. This is our problem.

G.A: Let us return to writing and the role of the writer in Africa and society in general. I am of the opinion that the serious artist is the one committed to the cause of social justice, creating what he does in the service of humanity, regardless the genre or form of art. There should always be that connection. I am not advocating a departure from humour as a way of underlining the aspect of seriousness.

The ability to blend humour and honour in good proportions is a mark of excellence in writing. Closely linked to this is the indispensability of skilful expression and articulation.

The good writer gathers, expresses clearly and conveys feelings, thoughts, observations, experiences, needs and aspirations, that is to say, at both the individual and communal or social levels. And in the case of Africa, the emphasis should be put on the silent majority who are unable to convey these in better ways other than resignation, lethargy, despair, frustration, suffering and all that is negative. In short, the writer must be a dialectician to be of use to society. What are your opinions about that ?

L.R: I think that writers and artists, or all those generally referred to as seers or mirrors in the society, first need to pull themselves up by the bull's straps and sound wake-up calls to the continent. Only then will things start to take on a meaningful turn. One other issue is that I always shy away from referring to artists in general as mirrors of the society, because that takes away the room of creativeness from them and suggests that all they need to do is just stand there and reflect. It might be a fragmented mirror, of bits and pieces thrown all over the place, but the point is that it reflects, even if it reflects only torn and tattered images.

What happens is that some of us not only absorb and spill out as a way of engaging with the world. We try to come to the world not only from the outside in, but from the inside out. We try, first of all, to learn to get to know ourselves better, learn to deal with our own demons and devils, exorcise these and then do our best then to engage with the world with new eyes. That is how I see it. It is particularly easy to pick on soft targets.

G.A: To paraphrase a popular idiomatic expression, we should take the log out of our own eyes first before attempting to remove tiny specks from the eyes of others. In other words, the writer should first deal with his own contradictions before trying to engage with those of the wider society...

L.R: Yes. That is the way I have always seen it. Like I was saying, it is particularly very easy to pick on soft-targets. It is easy for Africans to try to put all the blame on Europe. History will always absolve us in that. The point is that *Africa has always spun its own putridity, and it does not help us in any way to gloss over that and give that beast any amount of plastic surgery*, then what is rotten is rotten You cannot white-wash walls and hope that the structure, however rotten it is, will stand.

It is nice to see Mandela smiling on the television screens or walking hand in hand with Garcia Michel. That is nice and okay, but the point is that which is actually happening behind the scenes and within the continent itself.

These are the questions we need to ask, and that is probably why some of us are not great friends with the politicians. We are in our own back-yards.

G.A: How can we effectively question all that is happening behind the scenes? How can Africans arrive at that sense or source of inner dynamic that will allow us question retrograde political and economic policies or reappraise certain retrogressive attitudes? When and how can we start dancing to our own music?

L.R: I will make myself an example here. I have been called an anarchist, anti-christ, reactionary, dubious poet and all that. It is interesting to know where all that is coming from. Ultimately I have taken knocks from all and sundry - even from the people I embraced as my leaders and those with whom I was on the same side. They have always found something to moan about regarding what I say and how I see things.

Rot exists at all levels of society. Even the most impoverished people will always (want to) find others on whose necks they can stand. That is a human trait that has to be wiped out first of all, but that is wishful thinking, and I am only being romantic about that kind of thing. No person or group of people will ever be able to do that.

The human spirit is governed by greed, and that is what I have always found out. It may be the need for self-preservation at the expense of all else, or that we are responding to our animal needs.

But it is interesting to know that some people, however few, have started grappling with these issues at the root level and at all sorts of levels and, hopefully, that structure will come tumbling down. *There is no need to just shift occupants or move in and out of rotten structures because they will remain rotten and even get more putrified with use. It doesn't matter who is using them.*

We need to keep sounding wake-up calls and ringing warning bells. But then again, just as people need religion so as to explain away their own failings, so as to be able to feel comfortable within their own suffering and things like that, they also need the politics of expediency - that what is politically necessary - and to have megalomaniacs and thieves occupying high political positions, because the beast they themselves put in place is much better than the one that is imposed on them. I think this is the feeling that drives people, and so they will always have negative feelings against somebody who tries to make them see the real causes of their suffering. They don't want to.

G.A: On his death bed Nkrumah reiterated his most cherished dream - that of African unity - by warning that until Africans unite, we will never respect ourselves and the world will never respect us. Do we lack the needed thrust that will propel us in that direction? Or is it that the worst enemy of the African is the African himself, as the Pan-Africanist once stated in his Guinean exile?

L.R: What happens most of the time is that the people who are prepared to go along the same direction are the people who are powerless.

G.A: How can the "weak", but genuine believers in humanity, obtain the necessary power that they need to help them work towards the realisation of their noble goals?

L.R: As I said, the need is to pull ourselves up by the bull's straps. The fact that other people have been able to ascend from the very depths of all that is vile and to

shine a light on the rest of humanity is something that we all have to acknowledge and give due respect to.

To return to the artist. If, as an artist, you cannot point out this fact within those very same societies or people who are prepared to face up to that reality, then all is lost. As you said, there are people within all societies and communities who are in a position to articulate the needs and interests of these, or who are prepared to point out the negative aspects of life within them. If these same people get bought into all that is rotten, then again, all is lost.

These days you find poets and artists in so-called democratic countries sitting in cosy positions and contributing to the oppression of the very people they sprang out of. Now that is very sad, that is absolutely sad and not only sad, but something to be scorned and kicked in the.....

That is why I say that there is the need for what I call rebels and mavericks to spring out and say what they see as being wrong and, hopefully, they will be able to break those mash-mellow walls that people put between themselves and reality, between themselves and the truth that be.

I'm not saying that there is one golden truth because there is not. We all carry our own pockets of truth and live our own reality. But at the end of the day we all live and, hopefully, survive under the same sun, and until we acknowledge that, there is no going anywhere.

G.A: The acknowledgement of this naked reality is the crux of the matter in the world today, and I hope all peoples will be able to see it from that perspective.

I want to go back to what influenced or still influences you. Do the African Oral Art and other writers and performing artists in the African Diaspora have an effect on you, for instance Linton Kwesi Johnson who we mentioned earlier, Benjamin Zephaniah^{192*}, Oku Onura* or others?

L.R: When I started out, if that is the way to put it, I was influenced, as I said earlier, mainly by people within the Black Consciousness Movement. What they would do was to go on stage, any stage whatever, it did not have to be a podium or hallowed ground. They recited their work everywhere, accompanied sometimes by a drummer or somebody blowing a horn.

What struck me within that was that there was a marriage of the word and the music, with the latter providing a vehicle for the former. But even where the instrumental music was removed, the word carried its own rhythms and musicality. And when I came into contact with the work of people like Linton Kwesi Johnson or Benjamin Zephaniah, I noticed a definite link between them and the poets of the Black Consciousness Movement.

And if you trace the history of what is called Rap today, you will find out that it goes right down to the roles of the griots, who also have their roots in the poets of antiquity

¹⁹² Jamaican-British dub-poets, writers and musicians. Zephaniah was once nominated for a chair at Oxford University. While many found his nomination good, The Establishment was not 'amused' - a *Dreadlock* as lecturer in Oxford...!

who used to chant praises and criticisms at the royal court. These poets also presented their work to music. That is where I find myself located.

I don't see myself in the light of the US American boy doing Hip-Hop or something like that. I will never do that, absolutely not. I come from a particular piece of ground, and given all the influences that have converged on me - I'm a confluence of influences - what I try to do, or what needed to happen then, was that my voice and my very essence came to centre on stage, recognising the fact that this has been helped by all the influences that have been at work on me. That is where I see myself.

The example I am going to give now may not be very relevant here, but should be taken as a piece of information. I have told the story numerous times. When I was young it was forbidden by law in South Africa to listen to Radio Freedom¹⁹³, but people did. In the evening we would gather around little transistor radios and tune in to Radio Freedom. There was a programme which featured the poets of the Black Consciousness Movement, like Dennis Brutus and other exiled writers were relevant to inculcating social conscience in young people. What used to happen was that while we listened to these poets, a group of diviners would be heard next door chanting and beating away on their drums, while a sound-system would be blasting away some Jazz, Reggae or the Blues in the house opposite. Now if you can imagine that situation, where I sat listening to the poets, with various rhythms and music reaching me from all corners, you will begin to understand where I come from. I don't think that music needs to be imposed on the word because the word already has its own internal rhythms and musicality, and this has been sufficiently demonstrated in the work of the poets of Black Consciousness in South Africa and those in the African Diaspora, England and the Caribbean in particular.

G.A: The next question might seem uninteresting, but it is, nevertheless, still relevant to the issues we have been talking about so far. It is of interest to me personally, having worn *dreadlocks* for twelve years. As a *Dreadlock*, I never saw myself strictly in the light of Rastafari. I see *dreadlocks* as a symbol of strength, a synthesis of all the ideas of religious and political figures like Jesus Christ, Mohammed, Buddha, Garvey, Gandhi, Luther King, Malcolm X, C.L.R. James, DuBois, Nkrumah, Sankara, or Mandela today, and social commentators like the late Fela Anikulapo Kuti, Peter Tosh or Bob Marley, just to mention a few. The act of wearing *dreadlocks* was in my case, the outer manifestation of my inner resolve to always attempt to listen more to the angel in me than the devil in me. It is still so, even though I no longer wear *dreadlocks*.

Linked to this is the identification with the cause of and struggle for cultural freedoms all over the world, without the one blindly imitating, imposing itself on, or disregarding the other. Without cultural liberation, meaningful decolonisation, in the social, political and economic contexts, is a far-cry from reality in Africa and in most parts of the so-called Third World.

Now to my question, why do you wear *dreadlocks*, what does it mean to you?

L.R: To paraphrase the late Peter Tosh, they are my antennae for catching outer-terrestrial messages. But seriously, I am no Rastaman in the sense of the word because

¹⁹³ In Apartheid South Africa, the banned Radio Service of the equally banned African National Congress

there is a lot in Rastafari that I question and refuse to come to terms with, for example, the so-called divinity of Haile Selassie. Like I said in the case of Nelson Mandela, no human being should be pushed onto a pedestal so high. It is understandable if they are seen as symbols, but their elevation to divine status is unacceptable to me. To give priority to the religious aspect alone is escapist and underlines passivity in the face of the real situation. We should learn to tackle the realities of our condition squarely, without resorting to mysticism or expecting divine intervention in these.

I think *dreadlocks* and Rastafari should be separated from each other because the *Dreadlock* is not always necessarily a Rastaman, even though he or she might identify with some of the ideas of Rastafari. People wear dreadlocks for various reasons. The blond European punk or German *Autonom* who wears *dreadlocks* may not see it from the same perspective as the Rastaman or the *dreadlocked* African.

Seen in one or the other context, *dreadlocks* may underline the basic cultural identity of African peoples or define one's commitment to a social ideal, an experienced reality or a set of aspirations and ambitions in life. All these need not be religious in orientation, but should be situated in the context of the individual's or a people's place in the course of history or within the social realities of the day.

Of course *dreadlocks* have a negative reputation in certain circles. There are also those who will always, out of ignorance and falsehood, make an abuse of the very ideas and symbols they claim to stand for - wolves in sheep clothing. ...

Interview done by GHANATTA Ayaric

COMPTES RENDUS

Sony Labou Tansi

Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou
(sous la direction de) : *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, Harmattan, 1997, 488 p.

Sélom Komlan GBANOU

“ C’est le pays, le continent, la race et enfin l’homme noir qui parlent en moi. L’homme noir et l’homme tout court, l’homme en lutte éternelle contre sa barbarie naturelle, l’homme amoureux de sa dimension, il faut l’écouter sans idées préconçues. ”

C’est en ces termes que dans son roman *L’Etat honteux*¹⁹⁴, Sony Labou Tansi définissait l’interconnexion permanente entre son écriture et le langage secret des tréfonds de l’homme, entre son moi d’écrivain et son moi de l’homme de tous les jours. Sans doute, ce “ rôle de lien vivant ” dont parle Jean-Michel Devésa¹⁹⁵ et qui constitue tout le projet littéraire de Sony, justifie-t-il chez lui la conscience aiguë de cette vie et demie qui sous-tend sa production. Deux ans après sa mort, l’écriture de Sony Labou Tansi continue de hanter la réflexion sur le renouvellement de l’écriture dans la littérature africaine, le traitement du thème du pouvoir par la littérature, le rapport de l’écrivain africain avec la langue d’emprunt. Bref l’univers des lettres continue de subir la vie et demie de l’écrivain africain le plus dru, le plus prolifique, le plus innovateur mais aussi le plus surprenant dont la vie et l’œuvre ont suivi le même parcours jusqu’au commencement des douleurs...

Cet homme qui refuse d’être développé parce qu’il “ est à prendre ou à laisser ” ne se laisse pas aborder facilement. Il est devenu un mythe dont l’aura couvre tous les champs de la connaissance. C’est donc dans le cadre d’une tentative d’exploration à la fois de l’homme et du verbe-Sony qu’il convient de situer cet ouvrage *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens* qui servira désormais de référence à toutes les investigations futures sur cet “ afro-humain ” qui écrit pour crier son ras-le-bol face “ à la foutaise et les agissements des nains d’esprits. ” (*Les Yeux du volcan*, p.178).

Le premier objectif qui se dégage de cette œuvre, première véritable initiative du genre en Afrique francophone, est de fournir des balises pour une lecture plurielle de tous les champs qui traversent la plume de Sony pour reconstituer l’autonomie et l’universalité de son génie créateur. Ce travail pluridisciplinaire qui rassemble des études littéraires, linguistiques, sociologiques et philosophiques sur les œuvres de

¹⁹⁴ Sony Labou Tansi : *L’Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981

¹⁹⁵ Jean-Michel Devésa : *Sony Labou Tansi : Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, Harmattan, 1996.

Sony, configure tous les possibles de sens que cachent ou révèlent le rapport de l'écrivain avec tous les environnements socio-culturels qui l'ont formé et servi de tremplin à son inspiration, les entrecroisements entre le vécu littéraire et le vécu social. Mukala Kadima-Nzuzi dans son introduction précise que cet ouvrage " se veut précisément le lieu d'exercice et de déploiement de la dynamique des regards croisés. " (P.9). L'oeuvre compte 33 analyses qui, dans leurs différences, dans leurs recoupements et de toutes les réflexions sous-jacentes qu'elles suscitent, participent à l'élaboration d'un sens de l'écriture de Sony et à la mise en relief de son polymorphisme. Son titre : *Sony Labou Tansi ou la quête permanente de l'indentité* résume aussi bien le souci des auteurs de donner un sens à un oeuvre immense que l'art de l'inachèvement de sens qui caractérise cette écriture qui n'érige aucune frontière entre le conte et la fable, le rêve et la réalité, le Kongo et le français, la religion et l'irreligion, le sexe et la pudeur, les genres etc.

La question unique qui sert de motivation à toutes ces études est bien 'quel sens donner à l'oeuvre de Sony ou mieux dans quel sens prendre Sony et son écriture'? Le volume est scindé en quatre parties avec en prélude un poème de Jean-Blaise Bilombo Samba (pp.11-23) intitulé " Voyage de Sony à Nto Nteela " qui se veut un dialogue silencieux entre l'âme affligée du poète et le souffle de la présence de Sony en lui et en toute la génération des jeunes écrivains africains :

" J'écris avec ta mémoire
les chemins des savoirs de la vie...
[...]Dis donc Sony Labou Tansi
ne reste pas immobile sur les marches
de la nuit demeurer altier dans la vie
dans l'oxygène le verger des messages
rallume le feu des paraboles
dans l'hivernage de l'Histoire. " (pp.20-21)

La première partie " Langue et écriture ", de loin la plus dense (pp. 22-228) met un accent particulier sur tous les réseaux de sens et de malentendus qui irriguent l'écriture-Sony et qui brassent la vie dans toute son absurdité, la langue dans toutes ses subjectivités, le rêve dans ses abstractions mais aussi le non-sens dans tous ses sens. Ly Mudaba Yoka s'interroge dans sa communication liminaire qui pète son titre à l'oeuvre:

" L'oeuvre de Sony n'est-elle pas elle-même à la fois, la boussole qui a perdu tous les sens sauf le sens de la vie, avec tout à la fois ces éclairs flamboyants et ce clair-obscur terrifiant avec dans l'écriture enfiévrée, ce rythme de rumba-soukouss endiablée alternant avec la provocation déferlante mais aussi cette invocation mystique à chaque phase romanesque? " (P.27)

Sony est l'écrivain de tous les paradoxes. La langue chez lui est en soi une aventure particulière autre que l'aventure romanesque ou dramatique elle-même. Elle est une autre vibration intérieure que la poésie qu'elle véhicule et George Ngal n'hésite pas à affirmer que la langue chez Sony, à cause du flux et reflux des mots et des signes qui la caractérisent fonctionnent comme un " engendrement du sens. " (pp. 39-46)

L'intégration du burlesque et de la démesure accentuée dans cette écriture le parti pris délibéré de l'auteur de se laisser aller à une fantaisie narrative dans les romans, à un

découpage scénique qui brouille les repères temporels tangibles. Cette évidence que Pierre Monsard nomme “poétique du comique” (P. 47) semble enlever à toute l’écriture de Sony son sérieux par le grand attrait de la farce, de l’extravagance narrative, la “tropicalisation” des normes langagières et stylistiques consacrées. “Nous assistons à une destruction du langage et des dits”, conclut Monsard (P.57). Mais l’esprit parodiste et de dérision par lequel Sony joue avec le verbe et se joue des mots répond à son refus du conformisme, d’être “un homme bâclé”. Dans tous les cas, écrire pour Sony Labou Tansi revient à transgresser les normes et Antoine Yila aura raison de préciser dans sa contribution “L’oeuvre de Sony Labou Tansi : une poétique de la modernité” (pp. 195-209) que “langage-monde, langage de la subversion ou subversion du langage, c’est pour Sony le voeu que se brisent et disparaissent de fausses divinités, de faux mythes.” Car pour cet écrivain, la langue est aussi institution tout comme les autres émanations de la société compromises par la mauvaise foi et l’inhumanité de ceux qui les incarnent.

La deuxième partie : “Pouvoir et société” rassemble des articles ayant en commun l’idée que chaque oeuvre poétique, romanesque ou théâtrale de Sony Labou Tansi est l’espace d’une quête consubstantielle, d’une réflexion ontologique qui amène l’homme à se définir dans sa réalité par rapport à l’existence. L’apparat de l’être humain n’est plus critère d’*humain*. Dans ces oeuvres, démontre Tanella Boni, on assiste à une métamorphose de l’être humain dans une vision tératologique qui vise à révéler à l’homme sa nature difforme, ses horreurs ou l’horreur de ses rêves. Les dix analyses qui constituent cette deuxième partie convergent vers l’idée que l’homme est fondamentalement transcendance et intelligence et qu’il a seul pouvoir de faire et de défaire le monde.

En appelant ainsi constamment à *l’humain* comme profondeur morale et valeur métaphysique de l’homme, Sony en appelle à la raison face au progrès, source de tous les maux et de la déshumanisation de l’humanité. C’est là la délicate “question du monde” que Tanella Boni a voulu dégager en résumant l’idéologie de Sony par ces mots :

“L’existence se cherche, elle n’est pas d’avance donnée, elle se construit dans l’adversité d’épreuves initiatiques. S’il y a des vies multiples qui se contentent du minimum vital - se reproduire, se nourrir et mourir - la vie authentique ou existence se consolide autour d’idéaux et de valeurs qui élèvent l’homme de la bestialité - où le confinent ses instincts de survie et ses pulsions de mort - à la spiritualité.” (p. 231)

On n’est donc pas loin de la problématique de la fonction sociale de l’écrivain à cause de cet achoppement flagrant du discours littéraire de Sony sur le champ de la réalité socio-politique. L’ancrage de la singularité ontologique de l’individu dans la collectivité sociale comme récurrence thématique dans les romans et pièces de théâtre de Sony, tel que le démontre André-Patient Bokiba (255-275), est une justification de l’idéal d’un homme qui se proclame “révolté” et dont l’écriture veut sublimer ce “refus d’exister sur commande” (p.291). Une telle conception du sens de la vie et du rôle de l’écrivain conduit naturellement Sony à une typologie particulière de la notion de liberté et de l’individu dans la société.

“Sony Labou Tansi, écrit dans cette perspective Richard-Gérard Gambou dans son article ‘L’idée de liberté et de démocratie chez Sony Labou Tansi’

(pp.351-362) trace tout un programme de lutte acharnée pour la conquête des libertés individuelles collectives. ” (p.352)

Au travers de toutes ces analyses, se précise le mythe de Sony : écrivain protéiforme, de l’ici et de l’ailleurs, du présent et de l’avenir, de la transcendance et de la pesanteur ontologique... A l’instar du gigantisme qui domine son oeuvre, Sony est devenu plus vaste que l’espace congolais et africain. Tel est le sujet de la troisième partie dont le titre “ Fortune littéraire ” est un rapide cliché de la réception de Sony hors de son Congo natal et de quelques notes sur les traductions de Sony dans d’autres langues notamment l’anglais.

La quatrième et dernière partie de cette oeuvre est consacrée aux témoignages des amis qui, de près ou de loin, ont connu l’écrivain soit à travers la fulgurance de son verbe cru, la densité de l’homme lui-même soit au contact de sa détermination “ de vaincre la mort de la vie ” comme il aimait à le dire.

Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens est une oeuvre aux aspirations nobles. Elle donne à lire et à relire un écrivain dont l’oeuvre donne à se lire. On ne peut saisir - encore en partie! - tous les débridements de sens chez Sony qu’en se mettant à plusieurs car le sens reste ce qu’il a traqué lui-même le long de sa vie et ce que son écriture, au-delà de sa mort, continuera de traquer. Le sens demeure aussi ce vers quoi chacune des analyses rassemblées dans ce volume veut tendre.

L’oeuvre a le mérite de reconstituer presque toute la “ phratrie ” de ce Congolais, une “ phratrie ” qui aspire à l’absolu dans tous les sens et qui veut se démarquer de la falsification par son langage décrottant à contre-courant du langage courant, qui pointe allègrement les Etats honteux dont Lye Mudaba Yoka dit “ qu’ils transforment l’énergie vitale en machine de sadisme et de crime, mettant ainsi en place une ‘bourrocratie’ paranoïaque. ” (p.31)

Néanmoins, on peut reprocher à cette oeuvre, surtout en regard à son ambition d’aller à la quête du sens de et chez Sony Labou Tansi, d’être trop limitée aux lectures africaines d’un écrivain dont l’espace éclaté ne saurait avoir des limites. En élargissant cette étude aux chercheurs africains d’obédience anglophone, aux chercheurs américains, allemands¹⁹⁶, belges sans doute “ les regards croisés ” donneront-ils plus de possibles dans cette quête permanente du sens.

¹⁹⁶ Depuis 1981, le roman *La Vie et demie est* traduit en Allemand par Bettina Kobold et publié aux éditions Eco-Verlag sous le titre *Verlungenes Leben*. En 1984, toujours par Bettina Kobold *L’Etat honteux* est aussi traduit en Allemand sous le titre *Die Heillose Verfassung*.

***TRAVERSEES DE L'AFRIQUE*, “ Dossiers établis sous la direction d'Alain Ricard, Les Cahiers du Centre Régional Des Lettres D'Aquitaine, Hiver 1997**

Edem AWUMEY
U.B. Dpt. Lettres Modernes

Ces “ Traversées “ sont, pour la nuance essentielle, une redécouverte de textes écrits sur l'Afrique et des propres productions littéraires du continent. Il s'agit d'une forme d'archéologie littéraire dont le titre *Traversées de l'Afrique* rend bien l'idée de la remontée à des sources anciennes. “Traversées” parce que ce regard prend également en compte des textes d'écrivains contemporains comme Sony Labou Tansi, Kagni Alem, Ebrahim Hussein ... “Traversées” aussi parce que l'ouvrage est un panorama de récits de voyage, de textes de fiction et de ce que Ricard, dans son texte de présentation appelle les “extraordinaires divagations géographiques. “ (P7)

L'ouvrage donne à découvrir, au-delà des clichés habituels, un tableau plus ou moins proche de la réalité. Si les premiers historiens-littérateurs tels Brazza et Stanley, même dans leurs contacts directs avec l'Afrique, ont quelque peu nourri leurs oeuvres d'une forte subjectivité, les récits présentés dans ce volume tentent, pour leur part, de sortir des sentiers battus. James Bruce, dans son Voyage en Nubie et en Abyssinie dans le but découvrir les sources du Nil précise “ ... L'objet de mon ouvrage est de décrire les moeurs et les coutumes, tant bonnes que mauvaises que j'ai observées chez les différentes nations, parmi lesquelles j'ai voyagé ... “(P.24)

Cette première partie de l'ouvrage consacrée aux textes historiques apparaît comme une redéfinition des règles de vie qui permettent de pénétrer, averti, l'imaginaire africain. On notera dans cette optique l'étude d'Eugène Casalis sur la langue Séchuana. Des textes oraux traduits de cette langue mettent en valeur la charge poétique des Chansons Bassoutos. Casalis observe : “composés par des bardes dont le génie n'eut jamais d'autre guide que la nature, leur originalité ne sera pas contestée. Il est cependant dans ces chants sauvages plus d'un accord familier à la lyre de nos grands maîtres ...” (P. 31.) *Traversées de l'Afrique* reste dans ce cas une quête d'originalité, non d'un rythme figé mais d'un élan vers les origines qui s'impose comme souffle d'actualité, même si par moments, jaillit ce sursaut d'orgueil par lequel on veut faire de toutes les forces créatrices de l'Afrique un prolongement du génie occidental.

L'esprit de pastiche qui caractérise l'ouvrage en rend la lecture plurielle et agréable. On notera particulièrement la nouvelle de Sony Labou Tansi "Bordeaux- Blaye- Lamarque - Bourg - sur - Gironde. Mariage des fleuves Congo - Gironde (pp.77-78) qui établit un pont spirituel entre les fleuves Congo et la Gironde, une manière de reprendre les liens ombilicaux entre l'Afrique et l'Europe ; la nouvelle de Kangni Alem "Contes et légendes du pays de la mère rêvée (pp.81-83 .) ainsi que les poèmes du Tanzanien Ebrahim Hussein (pp.85-86) et un répertoire d'oeuvres africaines traduites (pp.87-102) élaboré par Virginie Coulon.

Cet esprit de pot- pourri qui a présidé à la confection de cet ouvrage atteint sa plénitude avec l'album-photos de Guy Lenoir intitulé "A TRAVERS LA VIE "L'auteur justifie ces images par son "espoir" en une renaissance de l'Afrique par- delà les maladies, les catastrophes. Traits caractéristiques de ces photos: visages souriants et portraits de profil, témoignages d'une tension vers l'avenir dans le traintrain quotidien. Le projet de ce travail photographique a ceci de particulier qu'il présente non plus des classiques des albums comme Senghor, Mobutu, Mandela... mais des enfants, espoir de demain, et de nouveaux talents dans l'espace culturel africain tel Azékokovivina, le célèbre comédien togolais de la Concert-Party.

Cet ouvrage *Traversées de L'Afrique* est une voie de plus pour la connaissance de l'imaginaire et du génie africains, il inscrit l'Afrique dans la triple dimension historique, géographique et culturelle.

A lire

Les Francs-Maçons (nouvelle)
par Olympe Bhêly-Quenum, avec
une préface de Midiohouan,
Cotonou, Editions Wloguède
1997, 75 p.

Komlanvi J. M PINTO, *L'ombre du karité*, roman, Paris, L'Harmattan, 1996, 190 p.

Robert Lagnon SILIVI
Université du Bénin

Lucien Mavarre débarque en Afrique à un moment où tout le monde rembarque ou souhaite se retrouver loin de ce "sinistre pays" (18). Geste fou, sans doute, d'un être perdu en quête de repères diffus, dans un pays à la dérive.

Le Français découvre un coin flou de l'Afrique anonyme mais singulièrement familier où, sur fond de "grève générale illimitée", des hommes luttent pour la démocratie. Une Certaine Abla, célibataire et mère d'un enfant, entre dans la vie de Lucien et l'histoire se déchaîne. Abla doit venir en aide au père de sa fille, un certain Kamouré, journaliste traqué par la "pègre au pouvoir", sous un déluge d'explosions et de rafales. Kamouré blessé est évacué hors de la capitale par un circuit tortueux, avant d'être récupéré par Abla et Lucien que les circonstances obligent à rentrer en catastrophe.

Une course folle s'engage "jusqu'au moment où les aboiements du ministre de l'intérieur, ... maître de la chasse à l'homme annonçait que l'un des hélicoptères de la SDT avait repéré "le" Land Rover blanc celle-ci transportait un mercenaire blanc, une femme vénale et le sinistre judas qui, pour une bouchée de pain avait accepté de collaborer à l'odieux complot visant à liquider physiquement le Père de la Nation. ..." (183). La mort plane désormais et ne tarde guère à survenir. Quelque chose se brise dans l'esprit de Lucien, de Kamouré, puis Abla. Tous tombent sous les balles d'écumeurs de brousse" qui seront eux aussi abattus par l'hélicoptère de la SDT.

Ce roman se révèle la peinture atroce d'une "Afrique noire (qui) se débarrasse d'un quart de siècle de dictature après s'être libérée de trois siècles de colonialisme" (p.19). Film de l'actualité africaine, il passe au peigne fin toutes les tares d'un Etat foetal qui se cherche dans les contradictions et la barbarie. L'absurde y trouve sa mesure au coeur de l'impunité, "les contrôles interminables "priorités des priorités" dont l'Afrique militaire et policière détient le secret, à défaut de celui du PNB". La dictature empeste et donne le vertige de vivre et de circuler. Tous les espoirs sont bloqués et l'on vit en rond dans la monotonie : "On prend le boulevard du président Boulougou ..., on continue jusqu'au lycée Boulougou, on tourne à gauche, une rue avant d'atteindre le rond point Boulougou"(72) ..

La répression de la parole, le dur combat pour la liberté d'expression offrent à l'écrivain l'occasion de nous promener dans les méandres de l'anti-jeu politique africain. L'auteur s'efforce de rester dans son rôle de peintre et nous livre le sombre inventaire d'une situation pourrie. Les dialogues se multiplient mettant en jeu des questions brûlantes telles la politique africaine de la France, la stérilité dans l'imagination, le chômage, la démocratie. L'écriture de Komlanvi J.M. Pinto cache derrière sa simplicité et sa souplesse, une humeur rageuse. Le ton acerbe explose en ultimes sursauts de la parole mutilée qui se défoule, étourdissante et fracassante : " ... Benjamin Kamouré consentit à interpeller " la pègre trois - étoiles qui assassine, parce qu'elle n'a aucunement intérêt à l'avènement de la démocratie et de ce que celle-ci suppose de transparence dans la gestion des affaires du pays ... l'internationale de la grande crapulerie où se côtoient Blanc et Noir, Arabe et Jaune, le diplomate et le gros bonnet de la drogue, la soutane et le treillis, le chapelet et l'amulette... l'engeance vénale pathologiquement avide d'argent, jamais rassasiée de femmes et de viande ..."

Écriture agressive, décapante, armée de ce "non essentiel" qui entre dans la composition du verbe contestataire, ce deuxième roman de Pinto confirme la verve d'un auteur qui ne lésine pas sur les images caricaturales, celles de la France notamment que l'on " voit alors s'abaisser à demander aux bourreaux l'autorisation d'aller panser les bobos ou de compter les morts." La mort des principaux personnages à la fin du roman ancre le récit dans cette réalité du "cercle des tropiques" où l'histoire se refuse d'être une affaire classée tant que la race des Guides qui bâtissent leur gloire avec le sang, les cimetières et le bannissement des autres perdure...

Fiche d'adhésion à Palabres:

Nom:.....
Prénom:.....
Profession:.....
Adresse officielle:.....
.....
Adresse privée:.....
.....
Tel., Telex ou Fax:
Lieu:.....Date:.....Signature:

Application for membership of Palabres:

Name:.....
Surname:.....
Field of work:.....
Address at institute:.....
.....
Home address:.....
.....
Tel., Telex or Fax:.....
Place:.....Date:.....Signature:.....

Antrag auf Mitgliedschaft bei Palabres.:

Name:.....
Vorname:.....
Arbeitsbereich:.....
Offizielle Adresse:.....
.....
Privatadresse:.....
.....
Tel., Telex oder Fax:.....
Ort:.....Datum:.....Unterschrift:.....

Payment Virement bancaire à l'ordre de : Dresdner Bank Bremen, BLZ 29080010
Gbanou : Unter Konto PALABRES Nr. 271588001

Pour tout abonnement s'adresser à
Frau Iris Ohlendorf
Innbrucker Str. 64 ; 28215 Bremen
Tel. +49-421-3762803

Numeros disponibles :
Nr.001 Epuisé
Nr.002 disponible

ISSN 1433-3147
Bremen, 1996

PROTOCOLE DE REDACTION

Les auteurs des articles envoyés à **PALABRES** sont priés de se conformer aux normes rédactionnelles suivantes :

- dactylographier le manuscrit à double interligne, 30 lignes par pages, texte justifié à gauche et à droite ;
- éviter de construire des paragraphes d'une phrase ou de plus d'une demi-page. De préférence utiliser les phrases courtes ;
- limiter l'ensemble de l'article à un maximum d'une vingtaine de pages. Une marge de cinq pages en sus est acceptée;
- insérer des intertitres entre les principales parties de l'article;
- mettre en retrait et guillemeter une citation de plus de trois lignes. A l'intérieur de la citation on mettra entre crochets, [], les lettres et les mots ajoutés ou changés, de même que les points de suspension marquant l'omission d'un ou de plusieurs mots. Réduire de deux points le corps du texte cité par rapport à celui du discours citant . Par exemple si le texte citant est de 14, la citation devra être de 12 ;

L'appel des notes en bas de pages se fera immédiatement après les guillemets;

- les notes en bas de page se feront selon le modèle ci-après :

pour les citations tirées des oeuvres

Nom, Prénom, Titre, ville d'édition, Editeur, Année, Page

pour les extraits d'article

Nom, prénom, „Titre de l'article“, Revue, n°, mois, année, page.

- mettre les titres des oeuvres en italique;
- présenter des cartes, des tableaux, des graphiques de très bonne qualité; autant que faire se peut, les contributeurs doivent adresser leur texte sur disquette 3,5 pouces accompagnée d'un tirage papier traité, de préférence, sur le logiciel Word (version Macintosh ou PC).
- faire précéder l'article d'un petit résumé de cinq à huit lignes;

La rédaction se réserve le droit de modifier les titres, les intertitres, d'apporter des corrections stylistiques à condition que ce soient de petites retouches. Pour des modifications de fond ou des précisions complémentaires, le texte peut être renvoyé à l'auteur.

La rédaction n'impose pas de restriction thématique mais elle n'est pas responsable des opinions émises dans les textes.

Les articles non retenus pour publication ne sont pas rendus.

Éditeurs/Editors

GBANOU Komlan Sélom

KOLYANG Dina Taiwé

Sommaire de Palabres Nr. 002

Table of Contents of Palabres Nr. 002

PRESENTATION	7
Cultural Hegemony On The Shadows Of Our Own Graves	7
PRÉSENTATION	13
L'Hégémonie Culturelle à l'Ombre de Nos Tombes!	13
Guy Ossito MIDIOHOUAN	
Vodoun et Littérature au Bénin	17
Dina Taiwé KOLYANG	
Ethique Africaine: L'Urgence d'une Renaissance	31
Ayayi-Togoata APEDO-AMAH	
La Cantata ou la Femme en Spectacle	47
Jirira W. KWANELE	
A Bottom-Up Approach to Development - Beginning with Women'	55
Yawovi AKAKPO	
La Fondation Historique d'une Communauté Politique: Question des "Conférences Nationales" dans la Pensée de Eboussi-Boulaga	63
SOUS L'ARBRE A PALABRES	71
Entretien avec le dramaturge ZINSOU Senouvo.	71
COMPTES RENDUS	79
Sélom Komlan GBANOU	
János Riesz/Ulla Schild: <i>Genres autobiographiques en Afrique, Autobiographical Genres in Africa</i>	79
Ambroise TEKO-AGBO	
GERARD, Albert: <i>Afrique plurielle. Etudes de littérature comparée,</i>	84
Sélom Komlan GBANOU	
<i>Aimé Césaire : Pour aujourd'hui et pour demain, Anthologie, Textes réunis et présentés par Guy Ossito Midiohouan</i>	87

Palabres N^{os} 3&4

Ont contribué à ce numéro:
Have contributed to this issue:

ANANISSOH Théo
APEDO-AMAH Ayayi T.
AWUMEY Edem
AYARIC Ghanatta
BETI Mongo
DABLA Séwanou
DEBLAINE Dominique
DINCLAUX Marie
DOLISANE-EBOSSE Cécile
GBANOU Sélom Komlan
NDINDA Joseph
NGANDU NKASHAMA Pius
NUBUKPO Komla Messan
PORRA Véronique
RAMPOLOKENG Lesego
RIESZ János
SILIVI L. Robert
TEKO-AGBO Ambroise

Ce numéro est réalisé avec la
coordination de Maïka Fourgeaud, IUT de
Bordeaux.

© Palabres, Gbanou/ Kolyang
Associated Editor: Ayaric
Bremen 1997, ISSN : 1433-3147

