

Université Gaston BERGER de Saint-Louis
UFR Lettres et Sciences Humaines
Section de Français



**FIGURES DE PERE A TRAVERS LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN ET
MAGHREBIN D'EXPRESSION FRANÇAISE : *MISSION TERMINEE*
DE MONGO BETI, *TOILES D'ARAIGNEES* D'IBRAHIMA LY, *LA
REPUDIATION* DE RACHID BOUDJEDRA, *LE PASSE SIMPLE* DE
DRISS CHRAIBI.**

MEMOIRE DE DEA

Présenté par :

Alassane ANNE

Sous la direction de :

Pr. Mwamba CABAKULU
Université Gaston BERGER

Année Académique :
1996 -1997

THL
2183

DEDICACES

Au nom d'ALLAH

Au nom du Prophète Mohamed

Paix et salut sur son âme.

Je dédie ce mémoire à

mes deux parents

mes deux professeurs

Messieurs Mwamba CABAKULU et Samba DIENG

Merci pour le soutien indéfectible.

2183

A ma soeur Fatimata Macina

A ma tante Khady NIANG DIALLO

Dieu sait pourquoi.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PLAN DETAILLE

RESUME DES SEMINAIRES

1. Séminaire de Monsieur Samba DIENG
2. Séminaire de Monsieur Mwamba CABAKULU

RESUME DES EXPOSES

1. Exposé dans le cadre du séminaire de M. Samba DIENG
2. Exposé dans le cadre du séminaire de M. Mwamba CABAKULU

DEBUT DE LA REDACTION - PREMIERE PARTIE

Approche générale du "thème du père" dans la littérature en Afrique Noire et au Maghreb.

1. Figures de père et représentation des conflits dans la fiction négro-africaine et maghrébine.

- 1.1 Conflits de générations et fiction romanesque
 - 1.1.1 Le contexte socio-religieux
 - 1.1.2 Le contexte socio-politique

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE

C'est dans une unité africaine géopolitique et culturelle qu'a vu le jour au début des années cinquante une littérature africaine de langue française digne d'attention sur le plan esthétique et de l'écriture. La ou les littératures d'Afrique en français montrent non une uniformisation mais une certaine unité, laissant apparaître des diversités, une convergence donc mais aussi des particularités ou même des spécificités nationales.

Dès lors, une approche littéraire des textes négro-africains et maghrébins dans un parallélisme formel et thématique peut se révéler originale. Il est très fréquent de retrouver dans les manuels de littérature, les anthologies, les ouvrages purement critiques des études sectorielles, partielles et singulières apparaissant parfois sous le nom de "critique de la littérature africaine". Dans ces analyses très réductrices du champ littéraire africain, la place réservée aux auteurs d'expression autres que francophones ou aux écrivains de l'Afrique du Nord, est petite ou presque inexistante.

Estimant que le Maghreb constitue à lui seul une "Afrique littéraire" vivante et que dans l'évolution historique, les écrivains africains sont très proches dans leurs thèmes, dans certaines formes narratives et dans leurs préoccupations, nous avons envisagé d'orienter notre perspective heuristique vers une approche comparée des domaines littéraires et culturels négro-africains et maghrébins pour constater une constante littéraire, socio-culturelle ou critique.

De nombreuses raisons de spécialisation universitaire continuent de séparer les deux régions de l'Afrique : l'Afrique noire et le Maghreb, mais d'autres raisons moins évidentes, de part et d'autre du Sahara, n'arrivent pas, selon Tahar Bekri¹, à mettre fin à des malentendus historiques et politiques. Mais des

¹ Tahar Bekri. "Deux figures des lettres africaines : Kateb Yacine et Tchicaya U Tam'si" in Actes du colloque sur les convergences et divergences dans les littératures francophones du 8-9 février. Paris : L'harmattan, 1992, p.107.

raisons subjectives liées à la volonté d'explorer ces domaines littéraires dans un rapport intertextuel, nous motivent à poursuivre le dialogue sud-sud entrepris par Jacques Chevrier qui a senti le vide dans cette perspective en publiant trois articles² consacrés au dialogue entre les littératures de l'Afrique Subsaharienne et d'Afrique du Nord. Ainsi, notre propos ici consiste à comparer l'itinéraire, la démarche, les oeuvres d'écrivains qui continuent à interpeller la recherche dans un mouvement d'exploration permanente d'univers littéraires parmi les plus ardu.

Mais pour éviter l'établissement de parentés arbitraires et symboliques sans pour autant comprendre leurs raisons et les lois qui les régissent, nous nous sommes livré à la recherche d'un angle d'attaque particulier qui permette de reconnaître la diversité des courants et des formes à une époque donnée, dans un lieu précis, ou l'évolution d'un même thème à travers un espace-temps différent.

Beaucoup de critiques comparatistes ont reconnu que, dans la littérature comparée, le privilège est donné aux études thématiques qui, dès ses premiers pas, ont consisté autant à analyser l'évolution des mythes (Orphée-Oedipe-Prométhée), des personnages littéraires (Don Juan), des lieux ou des décors, des types sociaux ou psychologiques qu'à mettre en rapport une forme littéraire avec une symbolique rituelle et des références sociologiques et historiques.

Ainsi, notre propos se veut la démonstration, tout en contrastant avec les courants réducteurs de la littérature africaine, l'unité dans la diversité culturelle et littéraire par l'établissement d'un pont de passage, d'un dialogue permanent entre l'Afrique noire et le Maghreb francophones à partir de la symbolique, de l'image du personnage du père.

² "Dialogue Maghreb/Afrique noire" in Notre librairie, n°96, 1988, pp.

"Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d'expression française" in Notre librairie, n°95, janvier 1989, pp.73-84.

"Littératures africaines : Afrique noire, Maghreb même combat ?" in Jeune Afrique Plus, n°7, Mai 1984, pp.78-83.

Cependant, l'image est ici analogique : l'objet littéraire ne signifie pas toujours ce qu'il représente mais ce qu'il suggère, ce qu'il crée. Nous sommes donc en présence d'un surréalisme à la fois mystique et métaphysique qui confèrera à l'image du père dans les oeuvres littéraires négro-africaines et maghrébines, son efficacité et son caractère symbolique. Quand bien même le symbole du père se situe sur un double plan exégétique et opératoire, il offre toujours un double aspect ésotérique et sociologique.

Les auteurs auxquels nous nous intéresserons principalement sont des rebelles à l'instar de leurs jeunes personnages ; rebelles non seulement contre l'ordre colonial qui a dominé leurs peuples mais aussi contre tout asservissement de l'homme, fût-il par les leurs. La révolte investit la tradition littéraire et reste la pierre angulaire des oeuvres africaines comme elle constitue une permanence dans leur création. C'est sur cette dynamique de révolte et de conflit permanent que nous créons un réseau intertextuel qui réconcilie les oeuvres de notre corpus³, fort du constat que **"tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur"**⁴.

L'espace romanesque que nous explorons est le terrain de la mise en question de la réalité sociale, religieuse, politique, sexuelle et familiale. Un véritable travail de critiques adressées aux pouvoirs, par oeuvres littéraires interposées, s'installe, mais aussi la quête d'un être nouveau, libéré de tous les

³ - Mongo Béti. Mission terminée. Paris : Buchet/Chastel, 1957.
 - Ibrahima Ly. Toiles d'araignées. Paris : L'Harmattan, 1982.
 - Rachid Boudjedra. La répudiation. Paris : Denoël, 1969.
 - Driss Chraïbi. Le Passé simple. Paris : Denoël, 1954.

⁴ Mikhaïl Bakhtine cité par De Biasi. "Théorie de l'intertextualité". Encyclopedia Universalis. France SA, 1990, p.514.

interdits : familiaux, sociaux, sexuels, religieux et politiques. Ainsi, psychanalyse et topique sociologique, approche biographique et psychocritique peuvent suggérer entre les écrivains et leurs oeuvres des rapports clandestins, répétés ou coupables, révéler quelques thèmes obsessionnels, quelques images invincibles et permettre de saisir l'inscription de référents historiques, sociaux et politiques dans les oeuvres.

Mongo Béti repose la construction de la figure du père sur la description des méfaits de la colonisation et, à l'instar de son confrère malien Ibrahima Ly, sur la dénonciation de l'arrivisme et de la sottise des pères de l'Afrique, des abus perpétrés par les bourgeoisies "compradores". Par ailleurs, la conception boudjédrienne du père Si Zoubir procède d'une entreprise de démystification intellectuelle et sociale avec des héros psychotiques obsédés par les odeurs féminines, le sang des menstrues, le visqueux, le sexe, l'inceste et emprisonnés dans les fantasmes infantiles et névrotiques. La révolte de Driss contre le Seigneur chez Chraïbi correspond à l'ébranlement d'une image idyllique du "Maroc enchanté". Cette analyse intertextuelle et comparative repose sur une structure à trois volets.

Le premier consiste en un inventaire de textes littéraires africains qui mettent le personnage du père au centre d'un conflit socio-familial. Il s'agit en effet de généralités littéraires qui permettent d'apprécier les différentes représentations du personnage paternel. Pour être complet, nous procédons à l'analyse d'incidences formelles que cette dynamique conflictuelle régissant les rapports sociaux, fait naître au niveau textuel.

Les deux volets suivants sont une exploration du thème à travers les oeuvres de notre corpus. Ils permettent de répondre aux interrogations suivantes: Quelles sont les différentes images du père que nos auteurs ont exploitées ? Quels sont les moyens littéraires qui y permettent de saisir la figure du père engagée dans une dynamique de conflit et de révolte ?

Dans notre conclusion, nous montrerons l'existence d'un pont, d'un dialogue littéraire constant entre le Maghreb et l'Afrique Noire, et cela est rendu possible par une thématique particulière traitée communément par les écrivains des deux parties de l'Afrique. Et enfin, une investigation sociologique, anthropologique et psychanalytique appuyée par des données littéraires et critiques permettra de dégager la sémiotique, la signifiante de cette figure qui obsède les écrivains africains de cette génération.

PLAN DETAILLE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE -

Approche générale du "thème du père" dans la littérature en Afrique Noire et au Maghreb.

1. Figures de père et représentation des conflits dans la fiction négro-africaine et maghrébine.

1.1 Conflits de générations et fiction romanesque

1.1.1 Le contexte socio-religieux

1.1.2 Le contexte socio-politique

1.2 Romans africains et empreinte biographique.

2. Incidences de la révolte sur l'écriture

2.1 Violence des textes ou textes de la violence

2.1 Les oeuvres africaines et leur réception.

DEUXIEME PARTIE -

Figures de père et expression littéraire chez Béti, Ly, Boudjedra et Chraïbi.

1. L'image de l'autorité

1.1 Les soubassements textuels

1.1.1 L'économie

1.1.2 La religion

1.1.3 La politique

1.2 Les figures corrélatives ou opposées

1.2.1 La femme

1.2.2 L'enfant

2. Figures du père et rhétorique descriptive

2.1 Sémiologie descriptive de l'image paternelle

2.2 Le système métaphorique

TROISIEME PARTIE -

Image de la société taboutique et sa déconstruction littéraire.

1. Révolte et signifiante textuelle

1.1 Le schéma actanciel

1.2 Les moyens littéraires

2. Figures de meurtres du père

2.1 Sexe et texte

2.2 Autres moyens inédits.

CONCLUSION

RESUME DES SEMINAIRES

A - Séminaire de Monsieur le Professeur Samba DIENG
 "L'oralité et l'écriture à travers la littérature africaine moderne."

Le séminaire du Professeur DIENG se propose d'engager une réflexion sur les rapports complexes qu'entretiennent l'écriture et l'oralité. Pour ce faire, il adopte une démarche ternaire qui consiste en une approche théorique, pratique et méthodologique des notions d'oralité et d'écriture.

L'oralité et l'écriture sont deux esthétiques divergentes et convergentes à la fois, chacune ayant son champ sémantique autonome. Celui de l'écriture admet le terme d'auteur pour désigner le producteur de l'oeuvre littéraire, celle-ci étant par ailleurs une propriété et une production de la collectivité en situation d'oralité. Cependant, les règles de création semblent réconcilier les deux niveaux qui divergent sur le statut et la fonction sociale du créateur.

Ainsi, la conception de l'oeuvre écrite et orale obéit à un même modèle créatif. Les critères obligatoires réunissent la pertinence et l'espace-temps, alors que les règles facultatives convoquent la capacité imaginative, le talent artistique et la compétence. En dépit de certaines différences, les deux esthétiques interfèrent à plusieurs niveaux.

Le Professeur Dieng rend compte de cette interférence par la mise en exergue d'indices oraux dans l'écriture. Pour cela, la littérature négro-africaine moderne offre une illustration parfaite de cette interférence. Les premiers écrivains négro-africains se sont beaucoup inspirés de la tradition orale pour la composition de leurs romans, de leurs poèmes ou de leurs pièces théâtrales. Ainsi, le schéma initiatique qui sous-tend maintes oeuvres africaines tire sa source dans l'oralité ainsi que la structure ternaire, triadique ou le voyage initiatique. En outre, la récurrence des proverbes, des devinettes, des contes, des mythes etc. dans les oeuvres écrites est une empreinte de cette rencontre entre l'oralité et l'écriture : l'écriture a reçu de l'oralité, autant celle-ci a bénéficié de celle-là.

La force de l'écriture réside cependant dans son aspect conservatoire. Les grands mythes, la poésie orale, les grandes épopées (l'Illiade-l'Odysée...), les Ecrits Saints (La Bible, le Coran) échapperaient à la mémoire de l'humanité, n'eût-été la codification.

De même, la diffusion des oeuvres permet de mesurer aussi la complexité des rapports qui unissent l'oralité et l'écriture. Autant dans celle-ci que dans celle-là, l'apport vocal est toujours sollicité dans la diffusion qui pose déjà le problème de la réception de l'oeuvre littéraire. Le Professeur Dieng convoquant Paul Zumthor, note l'originalité des rapports entre l'auteur, l'oeuvre et le public qui inaugurent la critique littéraire en contexte d'oralité et posent la théorie de la réception déjà opérée au niveau de l'écriture.

En somme, l'oralité et l'écriture sont deux esthétiques voisines dont les rapports, sous multiples formes, sont anciens et présentent des situations imprévues et originales : indices oraux dans l'écrit ou marques écrites dans l'oral, l'écriture oralisée ou l'oralité écrite.

Dans la deuxième partie de son séminaire, le Professeur Dieng revient sur une question déjà abordée, à savoir l'inspiration orale des textes écrits. Mais sa préoccupation reste de cerner les conditions dans lesquelles se fait le passage de l'écrit à l'oral, et ses conséquences à l'intérieur du champ littéraire.

Ainsi, la transcription et la traduction permettent de saisir l'approche pratique des notions d'oralité et d'écriture. La littérature africaine par exemple dès ses débuts fut une conjugaison de l'oral et de l'écrit. La pratique du texte ou la tâche du critique consiste alors en un repérage strict des éléments appartenant à l'une et à l'autre esthétique. L'oeuvre traduite pose, dans sa bi-culturalité, le problème de son explication puisque ses contextes d'émission et de réception vont changer ainsi que le système voire le pacte de communication qui unit l'émetteur et le(s) récepteur(s). Plusieurs oeuvres classiques de la littérature africaine

revêtent cette double nature qui est par ailleurs l'expression de la dimension paratextuelle de l'oeuvre orale traduite.

Les rapports entre l'oralité et l'écriture nécessitent, pour être bien cernés au plan méthodologique, la conjugaison de l'approche génétique et de l'analyse critique pour mieux rendre de situations imprévues et imprévisibles que ces rapports pourraient engendrer. Ainsi, l'évolutionnisme et le primitivisme se disputent le champ critique en contexte d'oralité.

Ibn Khaldoun, dans sa Muqaddima, semble réduire les rapports écriture - oralité à l'opposition sociale entre ville et campagne. Selon cet auteur, la tradition scripturaire est l'oeuvre de la ville, tandis que la tradition orale est le fait de la société rurale. Mais avant l'oralité a ses limites quant au traitement de l'histoire, autant elle garde ses mérites surtout en milieu rural où la langue et les moeurs sont loin de toute corruption. Une telle langue a transmis le Coran et tradition islamique.

Le séminaire passe par la suite en revue les différentes méthodes dont dispose la critique universitaire avant de préciser la plus apte à rendre compte de la situation d'oralité. Ces différentes grilles de lecture, qui sont généralement appliquées à l'écriture, sont les méthodes biographique, sociologique, psychanalytique, formaliste, comparatiste, linguistique et la théorie de la réception telle que formalisée par Hans Robert Jauss et l'Ecole de Constance.

Cependant, selon l'avis du Professeur Dieng, l'oralité formant une esthétique à part avec ses formes et ses genres propres, développe une réflexion critique qui lui est propre. Il distingue ainsi les critiques des griots traditionnels, des vieux, des membres de l'aristocratie, des marabouts et celles de tout le peuple.

Toujours dans l'inventaire des critiques possibles de l'oralité, le Professeur Dieng ne manque de préciser qu'en milieu africain, le champ littéraire est favorable aux lectures structurale, comparée et socio-critique eu égard à l'ancrage culturel des oeuvres littéraires. Bref, la lecture adéquate de l'oeuvre orale procède des formes orales.

Une autre question préoccupe en outre l'exégète littéraire, c'est la traduction du texte oral et son explication détaillée. La traduction doit par ailleurs prendre en compte beaucoup d'éléments para-linguistiques ou para-textuels pour satisfaire l'instance réceptive. En d'autres termes, la traduction constitue un autre travail de récréation du texte original pour combler un horizon d'attente mal averti. Les trois versions de la geste de Soundjata Keita, par exemple, dès leur fixation scripturaire, orientent leur message vers une autre réception.

En définitive, trois obstacles majeurs se dressent devant la critique du texte oral traduit : ils sont d'ordres taxinomique d'abord liés aux problèmes de définition des concepts ; esthétique car l'oralité forme un champ littéraire et critique autonome, enfin pédagogique, parce que le critique doit tenir en compte l'origine orale de texte à exploiter, autrement dit, ce n'est pas parce que le texte oral est traduit qu'il cesse d'être oral.

La littérature africaine moderne s'enracine donc dans la tradition orale. Ce qui oblige le critique du texte africain, quelque soit l'outillage méthodique et conceptuel qui sous-tend sa démarche, à prendre en compte les sources orales de l'oeuvre écrite.

La littérature africaine moderne d'expression française, à la lumière des textes de notre corpus, s'inscrit dans la logique heuristique de l'écriture qui s'exerce comme une sorte de retour à l'oralité. L'usage du parler populaire de la déconstruction syntaxique à des fins d'économie du mot chez Boudjedra et

Chraïbi, le "non-lieu" et le "temps ambigu" chez Bédi et Ly, sont éléments textuels et référentiels qui dénotent la présence de l'oralité dans les romans africains.

Eu égard à l'ancrage culturel et sociologique de ceux-ci, les méthodes d'analyse critique appropriées sont les mêmes que celles indiquées par le Professeur Dieng pour le contexte oral.

B - Séminaire de Monsieur Mwamba Cabakulu**"Le traitement de la tradition dans la littérature africaine moderne".**

Deux préoccupations restent essentielles dans le séminaire du Professeur Cabakulu dont la démarche consiste à étudier la critique littéraire devant les oeuvres africaines et examiner le traitement de la tradition dans la littérature africaine moderne.

La première préoccupation procède par l'établissement d'une problématique de la critique littéraire africaine. M. Cabakulu fait l'état de la question en retraçant l'évolution à travers les âges des différentes critiques de la littérature africaine dont il étudie enfin le mode de réception. Dans la seconde articulation de son séminaire, le professeur Cabakulu, après avoir cerné étymologiquement le concept de tradition tel que défini par des africanistes, explore son traitement à travers les oeuvres littéraires africaines pour constater la variabilité de son usage.

1. La critique littéraire devant les oeuvres africaines.

Le problème est de savoir à priori quelle est la méthode adéquate pour l'analyse des productions littéraires africaines. Plusieurs tendances, selon le professeur Cabakulu, se disputent les outils conceptuels et méthodologiques qui permettent d'aborder la littérature africaine en langues européennes.

a. La première tendance suggère une critique littéraire africaine faite par des Africains. Les tenants de cette veine, estiment que l'Africain est le critique indiqué pour comprendre l'oeuvre africaine en profondeur.

b. La deuxième prône une lecture plurielle des oeuvres africaines. La critique littéraire peut ainsi convoquer d'autres disciplines qui l'aident à saisir la

quintessence d'une oeuvre. Le critique a, à sa disposition, les approches textuelle, thématique ou structurale pour lire une oeuvre africaine.

c. La troisième recommande la lecture de l'oeuvre africaine en tenant compte de son enracinement dans la tradition orale qui, elle-même, livre ses propres critères d'appréciation.

Par ailleurs, pour établir l'historique de la critique littéraire, le Professeur Cabakulu précise que les actes communicationnels qui régissent les rapports entre le roi, le griot et le peuple dans l'Afrique traditionnelle, recèlent une véritable critique. Il convoque ainsi Locha Mateso qui pense que dans ce contexte précis, l'activité critique est une double pratique : politique et littéraire et dont les critères d'approche sont les mêmes : les éléments linguistiques et ludiques, la fonction didactique, la fidélité et la variation.

La critique coloniale, qui suit la pratique traditionnelle, trouve son expression dans les préfaces, l'Académie des Sciences coloniales et des journaux comme La Vie, L'Afrique française, l'Outre-mer avant que les revues L'Etudiant noir, Tropiques, Présence Africaine, viennent proposer une véritable critique nègre.

Dans les années 60 et 70, les ouvrages d'histoire littéraire et l'université confèrent à la littérature africaine droit de cité. Deux critiques s'y distinguent : l'une journalistique, ponctuelle et impressionniste, l'autre savante dont l'élaboration se réalise à travers les revues, les Annales, les thèses ou ouvrages scientifiques mais surtout les colloques comme celui d'Avril 1973 à Yaoundé qui aura jeté les bases de la critique africaine moderne.

En effet, il s'agit de répertorier les méthodes actuelles de la critique littéraire qui permettent d'apprécier les productions littéraires africaines.

Senghor, écrivain et critique à la fois, repose son analyse critique sur l'identité culturelle, la spécificité de la culture africaine. L'oeuvre africaine doit, pour lui, être une manifestation virtuelle de la Négritude. Elle doit aussi refuser l'engagement politique. L'interaction de tous les genres et de tous les arts est un élément important de l'approche senghorienne.

La pratique sociologique et historique consiste à voir en l'oeuvre littéraire les données du réel. L'analyste doit surtout prendre en considération le milieu social dans lequel l'auteur a vécu. Les tenants de cette critique initient la méthode biographique que Ngal, Kimoni, Achiriga et Uomezinwa prolongent sous forme d'analyse thématique.

Ngal fait sienne l'approche de Taine (race-milieu-moment) pour comprendre Césaire et son oeuvre poétique tandis que Kimoni conjugue ethnologie et histoire pour étudier les textes littéraires. Achiriga et Uomezinwa démontrent quant à eux que l'oeuvre fictive est à relier directement à la réalité sociale car l'oeuvre reproduit nécessairement le vécu de l'auteur et de son groupe social.

Alors viennent les tenants de la nouvelle critique, qui convoquent d'autres disciplines dans l'étude des textes comme la sociologie, la psychanalyse et la linguistique.

Sunday Anozie, dans une approche structurale, classe les oeuvres africaines en trois catégories :

- romans de détermination traditionnelle
- romans de détermination intro-active
- romans de détermination extro-active.

La même analyse structurale régit la conception des travaux de Ngal et de Marcien Towa. Melone propose, lui, d'interroger la concepteur de l'oeuvre littéraire lui-même qui rend compte en direct de la génération de ses oeuvres.

Zaourou, Makouta-Mboukou et Gassama sont les grands tenants du modèle linguistique. Zaourou propose une lecture stylistique de l'oeuvre tandis que Makouta-Mboukou invite le critique à saisir le roman sous son double aspect littéraire et linguistique.

Pour Gassama, cependant, la langue française doit se plier à la vision du monde de l'écrivain africain. Enfin Mohammadou Kane et Ngal prêchent pour une oralité érigée en norme de critique moderne.

Monsieur Cabakulu conclut cette historique de la critique africaine en introduisant les textes africains dans la théorie de la réception telle que problématisée par Hans Robert Jauss. Les textes africains, eu égard surtout à leur double héritage, offrent une lecture plurielle. La tendance critique aussi est au pluralisme.

2. Le traitement de la tradition dans la littérature africaine.

Le professeur Cabakulu explore enfin le traitement de la tradition dans les productions littéraires africaines. Toutes les définitions de la notion insistent sur un aspect très important ; celui de la transmission. Autant chez Lumwamu, A. Hampaté Ba que chez Henriette Diabaté et Jan Vansina, cette transmission de la tradition est orale et tous notent l'élan dynamique de la tradition. Elle est un ensemble de codes sociaux qui se transmettent de générations en générations. Elle génère des attitudes comportementales au niveau psychologique. Comment tous ces éléments transparissent dans la littérature ? Quelle en est l'intention de l'écrivain dans son usage de la tradition ; la fustiger ou la louer ? La démarche du professeur Cabakulu consiste en un examen de la tradition à travers les trois genres les plus représentatifs de la littérature africaine : le roman, le théâtre et la poésie.

La tradition génère dans le roman une thématique diverse et variée. L'initiation, la dot, la polygamie, la sorcellerie, la religion, les valeurs morales et spirituelles sont autant d'éléments thématiques qui sous-tendent le matériau de réflexion de Seydou Badian dans Le sang des masques. Mais il semble opter pour une approche conciliante entre "le monde des villes" et "l'Afrique des villages". Tout ce qui est traditionnel n'est pas mauvais. L'auteur attire l'attention du lecteur sur le danger d'un rejet total de la tradition. Certaines pratiques sociales, archaïques et avilissantes doivent disparaître tandis que certaines moeurs artistiques et culturelles doivent être conservées et accompagner l'homme moderne.

Olympe Bhêly Quenum aborde la question de la tradition sur fond de mystère, de superstition qu'il faut transcender pour libérer le peuple d'une certaine emprise. Mais il estime que le monde moderne a besoin du traditionnel d'autant plus que dans Un enfant d'Afrique, malgré la volonté de désacralisation, de démythification des dieux, ils continuent d'exercer toujours leur pouvoir sur la population.

La tradition, comme chez Guy Menga et Batakezanga, reste le ciment du fonctionnement des structures sociales. Tous les moments les plus importants tels que la naissance, le mariage, la mort etc. offrent des cérémonies entièrement régies par la tradition.

Les coutumes, les rites et l'initiation forment dans l'Enfant noir, une trilogie à laquelle s'ajoute le totémisme pour dégager une vision du monde propre à Camara Laye et qui tire sa source dans le limon des traditions guinéennes et africaines.

Un autre phénomène intéressant relevé par le professeur Cabakulu est le soubassement oral des oeuvres africaines. Toute la production littéraire de Masa Makan Diabaté, à la lumière de plusieurs romans négro-africains, reproduit l'art

du griot traditionnel. Ces romans véhiculent une histoire simple dans une intrigue et une structure simples à l'image des contes. Ils évoluent dans une véritable intertextualité de l'oralité qui leur confère un autre type de réception. Ainsi, contes, proverbes, légendes, mythes et épopées se retrouvent insérés dans le langage écrit avec une harmonie parfaite. La tradition orale génère dans le roman des thèmes traditionnels mais aussi des formes scripturaires originales telles qu'on le constate chez Adjafi ou Ngal.

Comme le roman, le théâtre recèle beaucoup d'éléments traditionnels qui reposent sur les valeurs religieuses allant du culte des ancêtres, des rites aux superstitions et autres croyances traditionnelles. Certains personnages de théâtre africain comme le griot, le sorcier, le marabout ont une valeur théâtrale certaine. Le théâtre plus proche de l'oralité, recourt aux chants, à la danse et à la musique. Le style communicationnel du conteur semble reproduire les rapports entre l'acteur et le spectateur du théâtre. Comme la tradition orale sous-tend la conception de maints romans négro-africains, elle aura aussi inspiré plusieurs pièces théâtrales surtout historiques et de nombreux poèmes de la littérature africaine moderne.

Le professeur aura inventorié toutes les critiques possibles des oeuvres africaines avant de procéder à l'examen de la tradition dans la littérature africaine moderne. La démarche gagnerait à être plus critique qu'inventoriale. La tradition reste une constante thématique dans la littérature africaine mais sa présentation, son exploitation littéraire varie d'un moment à l'autre, d'un genre à l'autre.

RESUME DES EXPOSES PRESENTES

EXPOSE N°1 - Les indices de l'oralité dans Le monde s'effondre de Chinua Achebe (dans le cadre du séminaire du Professeur DIENG).

Les écrivains africains les plus originaux ont eu à s'inspirer de la tradition orale tout en cernant les préoccupations de la société. Ils sont ainsi conscients du fait que s'inspirer de la tradition orale en s'aidant de l'écriture, c'est l'enrichir. Le monde s'effondre de Chinua Achebe est très illustratif de ce constat. La complémentarité entre l'oralité et l'écriture y est très frappante. Un fond et une forme de tradition orale sont rendus avec une volonté manifeste par Achebe de satisfaire les exigences du langage écrit.

Ainsi, une influence de l'épopée, une série de contes, des proverbes et des chants forment le matériau de création de l'auteur igbo et le fondement de sa conception de l'écrit.

I - LES INDICES DE L'ORALITE

Pour éviter l'erreur de faire du roman africain un appendice de la littérature française plus qu'une littérature africaine d'expression française, Mohamadou Kane se propose de montrer l'originalité du roman africain dans ses rapports particuliers avec la littérature orale⁵. La tâche du critique consiste alors à relever les survivances de la tradition orale dans le roman moderne. Mateso réduit le modèle d'analyse littéraire de M. Kane à six éléments formels originaires de la littérature traditionnelle et révélateurs de caractéristiques communes du roman⁶. Nous tentons ainsi d'appliquer ce modèle à l'oeuvre d'Achebe.

⁵ Mohamadou KANE. "Sur les "formes traditionnelles du roman africain" in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar, n°5. Paris : PUF, 1975, p.10.

⁶ Locha Mateso. La littérature africaine et sa critique. Paris : Karthala, 1968, p.340.

1. La structure linéaire

Tous les romans africains de la première génération ou presque sont bâtis sur une action unique reproduisant ainsi la structuration du conte. Tout consiste à rendre plus aisée la réception du message du roman dont **"l'unité d'action reste son caractère le plus évident, écrit Kane. Sa nature orale fait un devoir au conteur d'éliminer tout ce qui est à même d'entraîner la moindre confusion"**⁷. Chez Achebe, la succession redondante des deuils, des festins, des mariages dans l'écrit tire sa véritable source de l'oralité.

2. La mobilité spatio-temporelle

"Les romans à trois temps, écrit Kane, sont dans le droit fil des récits oraux à nombre d'épisodes fixes..."⁸. Une composition thématique liée à la rencontre avec l'Autre sous-tend l'essentiel de ces romans. Ainsi, le manichéisme Afrique-Occident, tradition-modernité, Noirs-Blancs, village-ville etc., reste la caractéristique du roman d'Achebe.

3. Le voyage initiatique

Il rejoint la théorie de la mobilité spatio-temporelle dont il est une constante. Le héros d'Achebe connut sept années d'exil qui peuvent être considérées comme une véritable initiation eu égard aux épreuves endurées. Le voyage semble être une étape nécessaire dans la vie du héros de l'épopée. Il aura rythmé les parcours d'Ulysse, d'Enée, de Soundjata, de Samba Guéladio etc.

⁷ M. KANE, op. cit., p.25.

⁸ M. KANE. Roman africain et tradition. Dakar : NEA, 1982, p.334.

4. Le caractère autobiographique

L'écrivain africain était comme obligé de s'inspirer de son vécu personnel. Achebe a voulu d'une certaine manière rendre compte des premiers contacts entre la communauté igbo et le monde occidental. Son père figure parmi les premiers néophytes de son village.

5. La structure dialogique

L'un des soucis majeurs du romancier africain se lit dans sa volonté de sauvegarder dans les structures romanesques certains des rapports qui lièrent le conteur populaire à son auditoire. Achebe se retrouve dans son oeuvre presque comme ce conteur confronté à un public qu'il connaît bien, ou dans une situation où tous appartiennent à la même tribu, tous communiant par le même héritage culturel. L'intérêt du dialogisme réside dans la spontanéité de l'émission et de la réception du message ; spontanéité qui trouve son issue dans la conception du discours oral.

6. Imbrication des genres

L'oeuvre d'Achebe est un cadre d'affluence de genres littéraires autonomes. Elle est elle-même une suite de nouvelles que l'auteur igbo avait écrites dans ses premières tentatives littéraires. Et l'on sait que la nouvelle a une essence orale parce qu'utilisant les schémas traditionnels du conte. Elle bénéficie par ailleurs de l'héritage fructueux de ce dernier le souci de moraliser. Madeleine Borgomano écrit dans ce sens que "**les dimensions restreintes de la nouvelle la rapprochent du conte. Comme lui, elle est issue du récit oral**"⁹.

⁹ Madeleine Borgomano. "Le lieu du vertige" in Notre Librairie, n°111, Octobre-Décembre 1992, p.11.

Par conséquent, Le monde s'effondre est caractéristique d'un discours intertextuel d'autant plus que l'imbrication des genres, marque essentielle de l'oeuvre, s'opère en un dialogue harmonieux entre contes, proverbes, épopée, mythes, chants etc., bref entre oralité et écriture.

II - LA STRUCTURE EPIQUE DE L'OEUVRE

Bien imprégné des traditions riches en folklore du monde tribal igbo, c'est-à-dire cette masse florissante de hauts faits, de légendes, de gestes de son clan, Chinua Achebe peut composer un récit qui fonctionne sur la structure de l'épopée. Dans le but de renforcer le statut pédagogique de leurs oeuvres, les romanciers africains n'ont pas hésité à insérer dans le texte écrit des procédés de l'oralité. Un souffle épique rythma avant tout les productions littéraires africaines sans qu'elles soient à proprement parler des épopées qui se nourrissent de mythes : exaltation de vertus chères à un peuple, amplification magnifiée de l'histoire et des affrontements, structure manichéenne postulant la traîtrise et l'incarnation du mal, sobriété de l'intrigue etc.. sont, selon Roger Chemain des traits caractéristiques du roman africain qui le rapprochent de l'oeuvre épique¹⁰.

La même logique sous-tend la structure du Monde s'effondre qui conjugue mythe et épopée pour mieux rendre compte de la figure complexe d'Okonkwo. Ce dernier est au service de la communauté igbo. Il obéit à l'éthique de l'épopée qui veut que le héros soit un modèle pour la collectivité dont Okonkwo partage le destin. **"De tout temps, écrit Lukacs, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel mais celui d'une communauté"**¹¹.

¹⁰ Roger Chemain. L'imaginaire dans le roman africain. Paris : L'Harmattan, 1986, p.164.

¹¹ Georges Lukacs. La théorie du roman. Paris : Denoël, 1920, p.60.

Le héros épique revendique en général un territoire et veille à son élargissement. Ainsi, toutes les batailles menées par Okonkwo consistent à défendre l'honneur du clan élargi par conséquent à d'autres territoires vaincus. Le héros d'Achebe incarne les vertus guerrières de sa société et la guerre, est-on convaincu, reste le soubassement de toute épopée.

Les critères de l'exceptionnel et de la précocité semblent caractériser le personnage du héros dont le combat avec Amalinze est d'une envergure telle que l'auteur le compare à celui qui a opposé le fondateur de la ville et un esprit de la brousse (p.9). En conclusion "**prouesse physique et mythe de fondation s'y confondent ; lutte épique et mythique à la fois**"¹².

En outre, le sens de l'honneur et de la gloire repérable à travers la description d'Okonkwo (p.10) permet de déterminer au plan physico-mental les motifs épiques de la réputation.

L'action des divinités individuelles et collectives fonde le merveilleux épique d'Achebe. Dieu et les génies sont des phénomènes et les animaux objets de croyances traditionnelles. La mythologie igbo rappelle beaucoup celle de la Grèce antique.

Okonkwo, par ailleurs, raconte à ses enfants des histoires au centre desquelles son personnage sert de modèle. En plus d'un héros de contes virils, il serait un héros de l'épopée qui fait son auto-éloge à l'aide de métaphores significatives (p.31). En outre, il offre, à l'image des épopées de Chaka et de Silamaka, la figure du héros transgresseur.

¹² Ismaïla Bâ. "L'écriture épique dans Le monde s'effondre de Chinua Achebe". in Le littéraire, n°2, UCAD, Mai 1992, p.7.

L'exil est toujours une étape inévitable pour le héros de l'épopée. Okonkwo connut sept ans d'exil qui auront suffi à anéantir une force en dépit des chants d'Okudo qui seraient la devise musicale, le "noddol" du héros (p.243).

Ce relevé non exhaustif des éléments caractéristiques d'Okonkwo révèle qu'il est le personnage épique par excellence tant par ses faits que par ses aspirations. C'est dans ce sens qu'il faut saisir la portée de l'oraison funèbre qui lui est rendue par Obierika (p.253).

III - INTERET DES CONTES, PROVERBES ET CHANTS DANS LE ROMAN

Ils participent essentiellement de l'aspect didactique, pédagogique et ludique de l'oeuvre écrite. Des contes authentiques s'y retrouvent remplissant tous les critères esthétiques.

Les contes d'Okonkwo revêtent un aspect hautement formateur puisque le père initie ses enfants aux valeurs cardinales de sa société. Ces histoires orales mettent l'accent sur la guerre et ont pour but de munir Nwoye et Ikemefuna dans la virilité.

Ceux d'Ekwehi, cependant participent de la ruse et de l'astuce, par conséquent de l'aspect ludique de l'oeuvre. Le conte de la Tortue et des oiseaux (pp.118-122) remplit les critères de temps, des formules initiale et finale, de l'interaction émetteur-récepteur. La structure dialogique du conte trouve son expression dans le pacte liant les instances d'émission et de réception à travers la formule finale "**il était une fois**" (.118). Le conte se clôt par la formule initiale "**voilà pourquoi la carapace de la Tortue est lisse**" (p.122) qui lui donne l'allure d'un conte étiologique à l'image de celui qui rend compte de l'origine des rapports conflictuels entre l'oreille et le moustique.

Les proverbes, quant à eux, permettent à l'écrivain de mieux asseoir ses arguments en littérature et comme le constate Ngal, ils guident nos pas comme ceux de nos aïeux sur les chemins de la connaissance. Déjà, dans l'entretien entre Okoye et Unoka, Achebe précise que la demi-douzaine de phrases prononcées par Okoye étaient sous forme de proverbes avant de poursuivre que "**chez les Ibos l'art de la conversation jouit d'une grande considération et les proverbes sont l'huile de palme qui fait passer les mots avec les idées**"¹³. Selon Mateso, ils rompent la narration au profit d'une mise hors du temps et d'une recreation de l'espace traditionnel¹⁴.

Le chant divertit le lecteur. La lutte est l'occasion d'émission de chants laudatifs à l'endroit du vainqueur (p.65). Le mariage est le temps des épithalames (p.145) tandis que les funérailles donnent lieu à des thrènes qui accompagnent le défunt (p.164).

En définitive, ne sommes-nous pas tenté par la question de la parenté génétique entre tous ces genres qui forment la littérature africaine ? Achebe et ses congénères ont conscience que l'aventure de l'écriture est en quelque sorte une quête de l'oralité dès l'instant que le texte écrit, dans sa mise en discours, intègre les caractéristiques oraculaires du récit oral. L'écrivain africain apparaît comme l'héritier direct du griot traditionnel.

¹³ Chinua Achebe. Le monde s'effondre. Paris : Présence Africaine, 1972, p.13.

¹⁴ Mateso. Op. cit., p.357.

EXPOSE N°2 - Compte rendu de lecture de l'ouvrage de Locha Mateso
La littérature africaine et sa critique. Paris :
Karthala, 1986, 399p.
 (dans le cadre du séminaire de Monsieur CABAKULU).

L'Occident repose la naissance de la critique littéraire sur l'écriture alors qu'en contexte africain, l'évolution de la critique est appréhendée dans le passage de l'oralité à l'écriture. Ainsi, Mateso examine d'emblée les rapports entre les traditions occidentale, africaine et la critique, autrement dit ceux que l'écriture et l'oralité, expressions respectives de ces deux traditions, entretiennent avec la critique littéraire.

En effet, l'activité critique s'exerce à travers la problématique du texte littéraire régi par un mécanisme complexe sur le plan statutaire. Elle est saisie dans l'oralité comme une "relecture de la tradition". La pratique textuelle dans l'Afrique traditionnelle est à la fois politique et littéraire selon Mateso qui élabore une série de critères d'approche critique des textes oraux avant d'énumérer les conditions dans lesquelles la critique moderne est née.

1. La critique africaine et sa problématique.

La problématique de la critique africaine est posée d'abord au niveau des rapports étroits qu'entretiennent la critique et la naissance de l'écriture, précisément phonétique dans la tradition occidentale. Et la tradition africaine, fondée sur l'oralité, ne peut être appréciée selon une critériologie établie sur l'épistémologie occidentale.

Le philosophe béninois Paulin Hountondji ainsi que d'autres chercheurs africains ont estimé que la notion de critique, impliquant en elle-même l'écriture, devait être évaluée avec l'aide de la grammatologie et de la sémiologie. Tout en défendant que l'Afrique **a une science et une philosophie**, il ajoute que la science africaine commence avec les discours des Africains sous forme de littérature écrite

et qu'elle ne peut s'appliquer à la tradition orale. Un mécanisme complexe lié à l'inexistence de critères d'appréciation et de classification des textes, régit la formation du champ littéraire. De "l'histoire littéraire" de Gustave, la "Poétique" de Valéry, la "science du discours littéraire" de Jakobson... , semble opter pour une approche phénoménologique qui allie jugement et élaboration des critères de jugement. Mais les contextes occidental et africain ont vu naître deux traditions qui donnent à s'interroger sur les rapports de l'écriture et de l'oralité dans l'émergence de la théorie critique. Le critique congolais, défavorable à la thèse du philosophe béninois à l'instar d'autres Africains tels que Olaybi Yai et même d'Européens qui avancent déjà la possibilité d'une activité scientifique en contexte d'oralité, analyse les rapports entre l'écriture et la tradition africaine. Ainsi, une critique de l'oralité est envisageable pour battre en brèche la thèse précédente.

L'interaction entre l'oeuvre, "l'auteur" et le public pose le problème de la réception de l'oeuvre orale qui est originale au regard du dialogue entre les instances émettrice (le conteur, le chanteur, le griot) et réceptive. Le droit de regard et de contrôle du public pose une théorie de la réception et révèle les manifestations d'une véritable critique. Les rapports écriture-oralité favorisent une critique littéraire dans les romans africains récents. L'inscription des indices de l'oralité dans l'écriture est une faveur de cette lecture critique du roman.

Mateso indique deux pratiques critiques politique et littéraire en contexte africain traditionnel et propose des critères d'approche des textes oraux. Ils sont d'ordres linguistique, ludique, didactique auxquels s'ajoutent la variation et la fidélité.

2. Historique de la critique africaine

Cette partie étudie l'évolution historique de la critique africaine en partant de la littérature coloniale que seul l'apport fictif des écrivains distinguait des travaux d'ethnologie et d'histoire.

Ainsi, la critique coloniale prépare les lecteurs à une réception partielle et partialiste par une analyse littéraire apologétique de la conquête et de l'expansion coloniales. Ce "colonialisme littéraire" trouve d'abord son expression dans les préfaces des oeuvres africaines faites par des Occidentaux. Elles revêtent un aspect idéologique certain puisqu'elles proposent des moyens de lecture et des codes d'écriture qui s'appuient sur la doctrine coloniale. Cette critique de la préface est plus sociologique plutôt ethnologique qu'esthétique.

Par contre, les récentes préfaces telles que celles de Sartre à l'Anthologie de Senghor ou de Monteil à L'Aventure ambiguë, privilégient l'approche textuelle, la réflexion sur la langue, le style et les thèmes.

L'Académie des Sciences coloniales, les journaux et les périodiques sont les autres instances de la critique coloniale qui obéissent à la logique des préfaces. Les critères d'appréciation de l'oeuvre africaine sont quasiment les mêmes. L'extratextuel est privilégié sur le textuel.

La Ronde, La revue indigène ou la revue caraïbe ont été les cadres d'expression d'une doctrine nationaliste dans les Antilles françaises avant que La Dépêche Africaine ne vienne pour véhiculer un discours sur l'esthétique négligée par les journaux des Africains qui entretenaient plutôt un discours politique. La Revue du monde noir prolonge la même réflexion tandis que Légitime Défense, faisant siennes les démarches critiques de Marx, Hegel, Rimbaud, précise les conditions qui ont permis la naissance d'une littérature des peuples noirs. Son cadet L'Etudiant noir viendra proposer une critique sous-tendue par la philosophie du socialisme.

Juste après la seconde guerre mondiale, la revue Présence Africaine est venue constituer un cadre d'expression plus large d'une certaine critique de la littérature africaine. Le mérite de la revue est d'avoir réuni des hommes de bonne volonté de toutes obédiences et de différentes origines. Elle mène un combat

idéologique doublée d'une esthétique littéraire. Les chroniqueurs, fixant des critères de jugement de leurs textes et de ceux de leurs émules africains, estiment que la revue doit être à la fois un combat esthétique et une esthétique de combat. La revue aura dans son actif réuni les écrivains et artistes lors de deux congrès très importants qui ont suscité des réflexions critiques touchant directement l'esthétique de la littérature africaine.

Mais c'est l'Université qui produit une critique professionnelle par l'élaboration d'une méthodologie d'approche critique des textes littéraires. Instance de formation des critiques spécialistes, elle propose des grilles de lecture des oeuvres à travers les journaux et les périodiques d'une part, les thèses et ouvrages scientifiques d'autre part. Elle encourage l'édition et convoque des colloques sur la littérature africaine.

3. Outils méthodologiques et conceptuels de la critique africaine moderne

Mateso se révèle plus pratique puisqu'il s'intéresse de plus près aux travaux essentiellement textuels. Il s'agit là plutôt d'un inventaire des différents moyens de réception, de lecture des textes africains. Ainsi, de la littérature des Nègres de l'Abbé Grégoire jusqu'aux critiques de la Négritude, l'originalité, la différence, la spécificité raciale et culturelle sont les seuls critères d'appréciation de la littérature africaine.

L'oeuvre de Senghor véhicule un double discours créateur et critique. Il fonde son approche sur l'identité culturelle, c'est-à-dire l'authenticité et la spécificité de la culture africaine. Une oeuvre africaine doit, selon le critique sénégalais, laisser apparaître les manifestations de la Négritude et refuser tout engagement politique.

En outre, Kesteloot, J. Jahn, Cornevin proposent une lecture sociologique et historique des oeuvres africaines. Pour cette critique, l'oeuvre doit refléter les réalités sociales. Le fond des oeuvres est plus important que la forme et l'étude biographique est privilégiée parce que rendant plus compte des rapports entre l'oeuvre, l'écrivain et la société. Pour Kesteloot, cependant, le critère de l'engagement est plus consistant que celui de la race tandis que Cornevin privilégie la connaissance du milieu dans lequel évolue l'écrivain et s'inscrit son oeuvre.

L'imagologie apparaît par ailleurs comme une méthode de lecture efficace pour la critique sociologique. Il s'agit de repérer des images et des stéréotypes du Blanc ou de l'Occident dans la littérature africaine, de l'Africain ou de l'Afrique dans la littérature occidentale. Mineke Schipper-de-Leuw, faisant sienne la méthode de la sociologie de la littérature de Lukacs, Goldmann, Sartre, fait une analyse critique sous-tendue par une approche marxiste et imagologique de la littérature. Jacques Nantet, lui, propose une lecture anecdotique des oeuvres qui combine le réalisme, le reflet et l'étude imagologique et prône la juxtaposition des faits réels, du milieu et des faits littéraires sous l'aspect anecdotique de l'oeuvre.

Ngal propose une approche biographique renforcée par une pluridisciplinarité. Ainsi, le critique ne doit négliger aucun élément sur la vie de l'écrivain, aucune information sur son entourage qui permette de saisir la quintessence de son oeuvre. Ngal n'est pas sans rappeler Taine qui recommande la prise en compte des influences du climat, de l'histoire et de la race sur la création littéraire.

Iyay Kimoni fonde sa démarche sur une approche culturelle. L'intelligibilité du discours sur la littérature africaine nécessaire selon lui pour l'oeuvre critique, est renforcée par le regard ethnologique et historique de l'analyste. Tandis que Achiriga et Umezina recommandent que l'oeuvre soit rattachée aux faits qui ont

réellement existé et marqué sa genèse. Mais Umezina, en dépit de l'arrière plan socio-historique de sa démarche, aborde l'aspect esthétique des romans.

Les nouvelles lectures quant à elles privilégient l'approche textuelle et recourent à une grille d'exégèse qui convoque les sciences humaines. Il s'agit de jauger les possibilités d'application de cette grille aux textes africains tout en tenant compte des limites qu'elle pourrait présenter.

La première analyse est sociologique et émane de Sunday Anozie qui choisit le structuralisme comme méthode d'approche. Selon lui, les romans sont de déterminations traditionnelle, intro-active et extro-active tandis que Ngalya parle d'oeuvres de contestation, de refuge dans les valeurs du passé, de dépassement et de métamorphose.

Melone poursuit l'enquête sociologique en donnant à l'approche biographique une nouvelle dimension. Il propose, pour saisir une oeuvre, l'interrogation directe de son créateur. La génétique de l'oeuvre devient alors une épreuve facile puisque c'est l'auteur lui-même qui détermine les conditions d'émergence de son oeuvre.

Zadi Zaourou rompt avec les méthodes traditionnelles d'analyse littéraire en faisant appel à la stylistique. Le critique ivoirien estime nécessaire l'étude de l'oeuvre poétique sous toutes ses formes et sa double organisation textuelle et stylistique. Il pense que l'étude structurale de l'oeuvre doit se faire au double niveau référentiel et stylistique. Initiateur du modèle linguistique; il s'oppose au placage inconscient des grilles étrangères sur les réalités littéraires et artistiques de l'Afrique à l'instar de Mboukou qui pense que la lecture des romans africains doit se faire au double plan linguistique et littéraire et exige beaucoup du critique: un savoir encyclopédique voire une érudition.

Makhily Gassama, lui, étend l'approche linguistique aux registres d'expression dont la base est ethnolinguistique. La tâche du critique est selon lui d'attirer l'attention de la réception du problème auquel est confronté l'écrivain africain : rendre compte de la civilisation africaine par un médium linguistique étranger. Au niveau poétique, il invite le critique à pouvoir aider le lecteur à pénétrer le mystère des mots. Enfin, il estime que c'est la littérature orale qui fournit des modèles théoriques pour l'appréhension du poème africain. Mohammadou Kane se souscrit à cet avis mais il axe son exégèse sur le roman.

Les formes originales du roman africain sont originaires de l'oralité selon Kane et la tradition reste la base du roman africain moderne. Ainsi, le travail du critique consiste à ressortir la continuité de l'oralité à l'écriture. Le critique sénégalais repose son analyse critique sur six (6) éléments caractéristiques du roman africain :

- la structure linéaire.
- La mobilité temporelle et spatiale
- Le voyage initiatique
- La structure dialogique
- Le caractère autobiographique
- L'imbrication des genres.

Selon l'initiateur du modèle traditionnel d'analyse littéraire, l'oralité est une norme de critique moderne. Partageant cet avis, Ngal estime que le roman africain présente un discours intertextuel caractérisé par des intertextes de l'oralité dont les indices doivent être repérés par le critique littéraire. Ngal propose l'harmonie, la réconciliation et l'authenticité comme critères d'appréciation des textes. Il demande au critique une connaissance anthropologique de l'Afrique et de son soubassement culturel.

4. Conclusion et appréciation de l'ouvrage

En définitive, l'ouvrage de Mateso est important à plus d'un titre dans l'orientation de la critique littéraire en Afrique d'autant plus qu'il pose les jalons d'une véritable approche réceptive des textes africains. Il aura ainsi défini les postulats et les principes générateurs des différentes méthodes par l'examen des fondements mêmes de l'activité critique. En outre, la tradition orale aura généré au niveau de l'espace romanesque africain de nouvelles techniques d'écriture où plusieurs langues ou langages se côtoient dans une parfaite harmonie d'où la naissance de la nouvelle science littéraire africaine.

Mais l'ouvrage de Locha Msteso ne reflète pas bien son titre. Sinon, quelle est la place réservée aux expressions littéraires anglophones, lusophones... et à la littérature maghrébine qui sont une partie intégrante de la littérature africaine ? La prise en compte de ces domaines culturels dans leur diversité et leur spécificité aurait enrichi l'inventaire des méthodes critiques et rendu complète l'entreprise déjà salutaire. Le titre de la littérature négro-africaine d'expression française et sa critique sur conviendrait plutôt à l'ouvrage de Mateso.

PREMIERE PARTIE : Approche générale du "thème du père" dans la littérature en Afrique Noire et au Maghreb.

Notre objectif est de ramener des oeuvres littéraires à une idée génératrice, une intention initiale unique de leurs auteurs, à un noyau de pensées, d'images et d'obsessions, autour duquel se concrétisent peu à peu les détails des oeuvres. Il importe ainsi pour nous de mettre en oeuvre les méthodes de la critique historique et sociologique tout en nous demandant si les faits enregistrés par la tradition n'ont pas été déformés par ceux qui les rapportent. Autrement dit, est-ce que la littérature ne fonctionne pas dans un élan de subvertissement de la tradition ?

La "psychologie des profondeurs", méthode d'analyse ultra-microscopique des textes, indispensable à la recherche de la personnalité d'un écrivain et beaucoup utilisée dans les travaux universitaires, nous permettra de comprendre la récurrence, l'obsession d'un thème particulier à des écrivains d'un espace-temps différent. Il convient même parfois d'être renseigné sur le vie d'un écrivain, un détail minime pouvant quelque fois lever une difficulté d'interprétation. Car **"l'oeuvre d'un écrivain exprime à travers une multitude en droit indéfinie, de symboles, c'est-à dire d'analogies, une hantise ou un thème unique, ce thème lui-même se racinant dans quelque événement en général oublié de l'enfance de l'écrivain."** ¹⁵

Par ailleurs, dans l'analyse de "la figure du père" à travers la fiction négro-africaine et maghrébine, il serait possible, selon la thèse élaborée par Charles Mauron et la psychocritique, d'engager une réflexion sur les obsessions des jeunes personnages pour y repérer les mythes personnels des écrivains. Et une psychanalyse des oeuvres permet de mieux saisir les fantasmes nourris par les jeunes personnages contre les figures paternelles. En construisant un réseau de

¹⁵ Emile Bouvier et Pierre Jourda. **Guide de l'étudiant en littérature française.** Paris : P.U.F, 1968, P 170.

convergences et de divergences, nous tenterons de démontrer non seulement le degré de fidélité de la peinture du personnsge paternel mais aussi que la récurrence du thème concourt à illustrer la même philosophie, la même conception du rôle des écrivains, la même foi dans le pouvoir de la littérature, que "la figure du père", orientée vers un aspect conflictuel, obéit à une sémiotique précise.

CHAPITRE I.

FIGURES DE PERE ET REPRESENTATION DES CONFLITS DANS LA FICTION NEGRO-AFRICAIN ET MAGHREBINE.

Le conflit avec le père est une thématique ancienne de la littérature. Déjà au XXème siècle, la littérature occidentale en fait une problématique essentielle. Les oeuvres de l'auteur russe Tourgueniev, de Fedor Dostoievski, de Franz Kafka, etc... représentent sur un fond de mélancolie ce conflit avec le père. Au XIXème siècle, Balzac et tant d'autres romanciers occidentaux mettront le personnage du père au centre de leur imaginaire. Nous nous apesantirons essentiellement sur la représentation des conflits des générations au double niveau socio-religieux et socio-politique à travers la fiction négro-africaine et maghrébine.

1.1 Conflits de générations et fiction romanesque

La fonction et le statut du père au niveau de la société sont d'une importance telle que son orientaton vers une dynamique conflictuelle revêt au plan sémantique une certaine révolte contre la traditon. La problématique du père est omniprésente dans les mondes littéraires nègro-africain et maghrébin. Elle est parfois inséparable d'une certaine réalité socio-familiale vécue par les écrivains surtout maghrébins

1.1.1 Le contexte socio-religieux

L'image du père de Camara Laye dans sa majesté au plan purement social qu'à celui de la profession, plane au-dessus de l'oeuvre de l'auteur guinéen. Ce dernier axe la figure du père sur un mélange de mysticisme religieux et de politique. Cela n'est repérable cependant que dans l'évolution de sa création romanesque. Autant dans l'Enfant noir que dans Dramouss, la figure du père est analysable avec la référence constante au petit serpent noir, au totem de la famille

du forgeron. Cette famille exemplaire est fortement dominée par la figure du père que caractérisent d'abord son extrême sobriété et sa générosité.

Dans la première oeuvre, le serpent se confond presque avec le père, d'autant plus que toutes les activités du forgeron sont régies par ses prédictions. La familiarité du père avec les forces occultes se reconnaît à une double sémiotique ; d'une part, les gris-gris qui tapissent l'intérieur de sa case, d'autre part ses relations étranges avec le totem auquel il est redevable de ses dons de divination. La part de fiction permet à Camara Laye de dresser une distance psychologique dans cette volonté du critique littéraire de repérer la représentation de son père dans son oeuvre ; distance, malgré tout, qui fait dire à Jacques Chevrier que Camara Laye observe une sorte de réserve à l'égard de son père, une figure majestueuse et secrète¹⁶.

L'aspect conflictuel entre le père et le fils est repérable dans la phase initiatique où le père doit offrir une image de référence positive pour le fils. Le père est ici le symbole de valeurs sociales à pérenniser. Comme le serpent, il présente une figure sacrée qui appelle la crainte, l'adulation et le respect du fils. La sauvegarde de l'image paternelle consiste en une interdiction formelle de tuer le totem ; ce qui équivaldrait à un parricide. Chinua Achebe serait-il aux antipodes de Camara Laye en présentant la négation du totémisme par le meurtre du serpent, protection tutélaire du père¹⁷. En effet, les deux écrivains guinéen et nigérian présentent une vision différente du monde négro-africain traditionnel. A l'inverse de la philosophie de Laye, le père incarne des valeurs surannées qui appellent la révolte du fils dans Le monde s'effondre de Chinua Achebe.

¹⁶ Jacques Chevrier. "L'enfant noir de Camara Laye" in Littérature francophones. Paris : CLEF, 1994, p.42.

¹⁷ Chinua Achebe. Le monde s'effondre. Paris : Présence Africaine, 1972, p.215.

Cette appréhension de la figure mystique du père est doublée d'une approche politique chez Camara Laye dans Dramouss où le conflit se déplace sur une dimension socio-politique. L'oeuvre mêle figure du père et figure du pouvoir politique. C'est en cela que Camara Laye apporte une réponse aux critiques adressées au non-engagement de L'enfant noir¹⁸.

Mais c'est avec la révolte contre la religion telle que nous l'avons analysé dans l'oeuvre de Chinua Achebe qu'il est intéressant de jeter un coup d'oeil sur la production littéraire maghrébine. Les visions que nous imposent Achebe et Driss Chraïbi respectivement de l'ancien pays igbo et du vieux Maroc ébranlés dans leurs fondements, en ces cris de révolte que sont Le monde s'effondre et Le Passé simple, sont assez frappantes, assez senties pour avoir, dans leur violence, leurs obscénités passionnées et lyriques, valeur de témoignage. Mais le père glacial, écrasant devant une mère tremblante et un enfant noué de peur, ne le retrouve-t-on pas chez Mouloud Mammeri ou Mohamed Dib de Qui se souvient de la Mer ?.

Et chez Mouloud Mammeri du Sommeil du juste¹⁹, ne voit-on pas la peur panique du fils devant le père qui brandit son fusil contre lui parce qu'il a osé clamer que Dieu n'existait pas au moment où la seule présence du père anéantit celle du fils réduit à une simple ombre chez Mohamed Dib.

Déjà, le jeune personnage de La Grande Maison, Omar, symbolise l'instinct irréductible de liberté, de révolte, en même temps que la prise de conscience. Il refuse à priori que l'enfance soit toujours sous la tutelle exclusive et autoritaire de l'adulte. Il veut justifier l'utilité de l'enfant devant la personne adulte. La révolte contre le père naît d'une certaine prise en compte de sa personne :

¹⁸ Nous réservons l'analyse de cette figure du père pour le second volet de notre première partie.

¹⁹ Mouloud Mammeri. Le sommeil du juste. Paris : Plon, 1955.

Il souffrait, non parce qu'il était enfant, mais parce qu'il était jeté dans un univers qui se dispensait de sa présence... Il ne croyait pas aux paroles des grandes personnes, il ne reconnaissait pas leurs raisons, faisait peu cas de leurs sérieux, démentait leur assurance. Sous leurs regards souverains, il se consolait en secret de son jeune âge en comptant sur l'avenir pour prendre sa revanche.²⁰

A l'instar de Omar, l'enfant vit le drame d'une oppression paternelle beaucoup plus aiguë chez le Dib de Qui se souvient de la Mer ? où la vie familiale est comme figée. Le père y vit pourtant comme si l'ordre traditionnel lui favorisant tous les acquis, devait rester immuable, mais sa dureté n'est-elle pas la volonté de durcir l'enfant contre un monde dur ? De toute manière, les comportements du fils obéissent à une sorte de quête du père, à un désir de percer le masque du père lorsqu'il dit :

Enfant, je n'avais ni la force, ni l'intrépidité pour fendre la dure écorce sous laquelle son affection pour nous se cachait ; nulle marque d'encouragement ne m'aidait dans la recherche de ce coeur que j'aurais aimé placé moins haut.²¹

L'enfant finit, par sa sensibilité frémissante, par la création d'un moi imaginaire et secret, d'un ami, d'un sosie. Toutes les forces de l'enfant seront déployées pour protéger "ce moi secret" des soupçons du père dont la puissante figure l'écrase, le terrorise, provoque la panique. Cette figure du père rappelle énormément celle du Kafka de la Lettre au père ou de La Métamorphose. Mais le père de Kafka serait durci par un monde d'oppression et de violence raciale.

²⁰ Mouhamed Dib. La Grande Maison. Paris : Seuil, 1951, pp.115-116.

²¹ Mohamed Dib. Qui se souvient de la Mer ? Paris : Seuil, 1962, p.53.

Force tyrannique et excessive, figure inaccessible et incompréhensible, le père s'accroche à ses biens pour réduire à néant toute la famille. Sa seule présence chosifie le fils : "**j'étais bon pour être changé en caniche, en clou ou en quelque chose d'aussi absurde**".²² La maison du père constitue un univers infernal où seule la parole du père est valable. Pour décrire cette atmosphère familiale qui justifie la figure monstrueuse du père dans l'oeuvre de Dib, Jacqueline Arnaud écrit :

Le père est fermé dans sa pudeur, dur avec ses ouvriers comme avec ses enfants, et sans doute sa femme. La mère est effacée derrière l'autorité paternelle, comme craignant de paraître gaie ; sa douceur doit se faire furtive devant la réprobation du père. L'enfant étouffe dans la vaste demeure qui lui semble comme immergée sous des nappes de pétrole étales, novies, insondables, bitume géologique.²³

Dib décrit ainsi l'univers de l'enfant malade d'une punition, de cette sorte d'initiation qui prend des allures castratives pour reprendre le symbolisme freudien. Pour fustiger la désobéissance du fils, le père le laisse marcher pieds nus pour le priver de liberté. Dans ces conditions, Freud a raison de considérer le père comme la personnification d'une contrainte sociale impatiemment supportée par le fils qui aimerait le voir disparaître au profit de son autonomie sociale. Le narrateur ressent pourtant un choc à la mort du père. Il a le sentiment, à l'instar de l'écrivain russe Fedor Dostoïevski qui a pourtant enduré la tyrannie de son père, de porter le poids du parricide. Le père en mourant emporte avec lui tous les secrets sans les jamais transmettre à son fils qui n'aura rien reçu comme héritage paternel. Jacqueline Arnaud relativise les comportements du père par rapport à la situation coloniale :

²² Id. *ibid.*, p.78.

²³ Jacqueline Arnaud. La littérature maghrébine d'expression française. Paris : Publi sud, 1986, Tome 1, p.205.

L'oppression du père sur les siens est le choc en retour de sa propre aliénation : dans un monde qui a subi le cataclysme colonial, cet aristocrate ruiné ne peut qu'essayer de préserver les valeurs anciennes: autorité, pudeur, hiérarchie sociale.²⁴

La figure du père semble inséparable des privilèges que lui confèrent la religion et le statut social. L'autorité du père repose sur les biens matériels, sur la vie bourgeoise, la corruption etc. Et l'objet de cette littérature de la révolte est de présenter, à la lumière des Enfants tristes²⁵ de Roger Nimier et des oeuvres de Hervé Bazin, une nouvelle jeunesse braquée contre la faiblesse et le goût de vivre des parents.

Des échos de la littérature occidentale moderne transmettent des histoires familiales au centre desquelles le personnage du père vit parfois des situations dramatiques. Ce sont parfois, à l'instar des récits maghrébins, des tendances autobiographiques du roman qui évoluent vers une sorte de sociologie romancée. La représentation de la figure du père dans la fiction semble prendre sa source dans la réalité sociale vécue par les écrivains. Hervé Bazin est cet écrivain occidental qui représente mieux les conflits de famille dans son oeuvre. Le rôle du père est à la limite de l'absence alors que la mère affirme sa surprésence comme dans son premier roman Vipère au point (1948).

Devant la figure espionne et harcelante de la mère se dresse un père, érudit grotesque, spécialiste des sirphides que Maurice Bruézière qualifie de figure d'une chiffe molle, en état d'abdication conjugale permanente²⁶. Comme les

²⁴ Id., *ibid.*, p.206.

²⁵ Paris : Gallimard, 1951.

²⁶ Maurice Bruézière. Histoire descriptive de la littérature contemporaine. Paris : Berger - Levrault, 1976, p.255.

écrivains maghrébins de la génération que nous étudions, Hervé Bazin pousse l'écriture de la situation socio-familiale jusqu'à l'obsession caractérisée parfois par des images insolites. La vipère y symbolise la haine que l'enfance voue à l'âge adulte. Comme Rachid Boudjedra ou Driss Chraïbi, l'écrivain français trouve ses thèmes les plus personnels et les plus forts dans le drame, le traumatisme d'une enfance saccagée et bafouée par le père, dans la haine de l'adulte toujours asservissant. Au coeur de leurs oeuvres, se trouve une jeunesse en perpétuelle révolte contre la famille, l'éducation, la société en général.

La problématique de la paternité revient chez Bazin dans son roman La Mort du petit cheval (1950) mais elle atteint son paroxysme dans Au nom du fils (1960) qui relate l'histoire d'une paternité difficile ou difficilement assumable. Le père est ici un professeur de lettres, veuf, à qui, sa femme tuée, a laissé trois enfants à élever dont un est adultérin. Le roman, comme dans Nedjma de Kateb Yacine, fonctionne sur une quête permanente de la paternité. L'essentiel est, pour le professeur Daniel Astin, que **"nul n'est vraiment père que son fils n'a reconnu pour tel"**. En effet, le lecteur de Nedjma a cette difficulté première de désigner le père réel de l'héroïne. La figure du père est orientée vers une sorte de quête d'une image quasi insaisissable.

De façon plus générale, le roman de Bazin pose le problème de l'éducation moderne, des rapports pères et fils dans les familles modernes. L'inévitable querelle des générations, abordée avec intelligence, fonctionne sur un fond de mélancolie, d'autant plus que **"les pères sont nés trop tôt, les fils sont nés trop tard pour marcher de concert sur le même parcours"**²⁷. Cette vérité éternelle montrant Hervé Bazin vers une conception plus psycho-philosophique du roman, pose le problème de l'héritage paternel qui ne fonctionne pas de la même manière en milieu africain surtout lorsque Driss Chraïbi fait dire à un père s'interrogeant sur le sens de l'héritage **"nous dirons qu'un père ne ressemble en rien à ses**

²⁷ Cité par Maurice Bruézière. Op. cit., pp.257-258.

enfants et que c'est pour cela qu'il existe une histoire des hommes"²⁸. L'héritage paternel en Afrique est généralement spirituel. C'est la raison pour laquelle, dans la fiction africaine, le conflit avec le père est entretenu sur la négation de la religion du père telle qu'elle apparaît chez Mouloud Mammeri, Chinua Achebe ou Ferdinand Oyono.

La création romanesque de ce dernier accorde une place privilégiée au personnage du père qui, dans Le vieux nègre et la médaille, est traité avec une réprobation atteignant parfois la répugnance. Déjà, dans Une vie de boy, la brutalité du père contraint l'enfant à quitter le domicile paternel pour se réfugier chez des missionnaires catholiques. Cette scène caractéristique d'une figure négative du père rappelle étrangement Le monde s'effondre de Chinua Achebe. En effet, Nwoye se convertit au catholicisme et reste au service de l'église pour fuir la tyrannie de son père Okonkwo, pour contester son autorité rigide. Autant pour Toundi que pour Nwoye, le père et sa religion édictent des règles de conduite qui appellent forcément la fuite du fils à la recherche d'une autre référence paternelle.

Mais à la différence du roman d'Achebe où la femme joue un rôle second, chez Ferdinand Oyono, c'est la mère qui, pleine de compréhension et de sollicitude, s'allie avec l'enfant contre la brutalité du père de famille dont la figure violente trouve son expression et sa caractérisation dans son "oeil mauvais", son fouet magique et son rotin lui servant d'armes répressives. Dans l'imaginaire romanesque de Ferdinand Oyono, pour ne pas dire l'imaginaire négro-africain, le fils doit se laisser frapper par son père, sinon avec l'esquive d'un tout petit geste, il peut être considéré comme quelqu'un qui peut coucher avec sa mère ou la femme de son père. La tradition consacre l'autorité du père, sa figure mythique ou sacrée.

Le père associe Toundi et sa mère dans le même mépris et le conflit entre

²⁸ Succession ouverte. Paris : Denoël, 1962, p.127.

père et fils prend forme. Le monstre de père prive Toundi de la nourriture familiale. La prévenance de la mère rencontre la sévérité et la dureté d'un père. La communauté de condition entre mère et fils contre le père apparaît au grand jour et contrairement à la tradition, le voeu du fils de tuer le père significatif du comportement oedipien est apparent. La critique psychanalytique a de la matière dans ces morceaux choisis de l'imaginaire romanesque négro-africain.

Ferdinand Oyono pousse loin la caractérisation du personnage paternel présenté sous des traits physiques répugnants et repoussants qui, déjà, créent une distance psychologique entre lui et son fils Barnabas dans Chemin d'Europe, provoquant une haine du fils à l'égard du père. Le vieux est caractérisé d'abord par sa bosse qui attire l'hostilité du fils :

Il se leva dans l'obscurité pour m'étreindre, j'arrêtai de respirer, raidis mes muscles, incapable de surmonter le dégoût que me donnaient son odeur et sa mauvaise haleine matinale. Néanmoins, ses larmes me ramollirent, je l'étreignis à mon tour et le regrettai aussitôt, mes bras s'étant glacés au contact de sa bosse.²⁹

A la figure sordide et dérisoire du père s'ajoute un autre grief qui consiste en son immixtion entre la mère et son fils. Cette sorte de jalousie provoque une haine à l'égard du père et se développe en fantasmes parricides chez le fils qui le considère en effet comme un obstacle à sa volonté d'indépendance et de liberté, à son attachement à sa mère. Nous avons analysé ce phénomène ailleurs³⁰ en convoquant Freud et son introduction à la psychanalyse. Arlette Chemain Degrange, appréciant globalement la figure du père chez Ferdinand Oyono, écrit

²⁹ Ferdinand Oyono. Chemin d'Europe. Paris : 10/18, 1973, p.54.

³⁰ Figure du père à travers Le Monde s'effondre de Chinua Achebe et Le Noeud de Vipères de François Mauriac. Mémoire de maîtrise - Université Gaston Berger, 1996, p.20.

que "le père est présenté comme frustré. Il est, dans l'oeuvre de Ferdinand Oyono, chargé de défauts physiques ou moraux"³¹. On peut comprendre cependant le parti pris de la critique féministe qui prend à profit l'aspect répulsif du père pour valoriser l'image attractive et protectrice de la femme, de la mère. Les éléments négatifs qui caractérisent la figure du père dans l'oeuvre d'Oyono sont récupérés pour illustrer des thèses féministes. Toutes ces oeuvres d'Oyono fonctionneraient en effet sur l'opposition entre ces deux pôles, attractif de la mère et répugnant du père.

La haine du père ne s'atténua pas chez Oyono. La tradition africaine nous a habitués au reniement et à la malédiction du fils par le père. Mais ici, c'est Barnabas qui renie son père jusque dans sa tombe. Le discrédit du personnage paternel est toujours exprimé à travers des allusions à sa sottise, au dégoût qu'il inspire jusqu'à la cérémonie funéraire durant laquelle son fils dit sentir

cette odeur de lèpre qui évoque la mort et [le] ramène sans cesse le tampon poisseux de [ses] viscères sur la luvette, [le] laissant l'acidité d'un renvoi d'estomac au fond de la gorge, tandis que dans [sa] tête vide remue la masse-poulpe de quelqu'un qu'[il] ne [peut] appeler [son] père.³²

Ainsi, le père de Toundi, celui de Barnabas, Meka et le catéchiste acariâtre, sot et tyrannique, sont peints d'une manière qui jette le discrédit sur l'image du père dans Une vie de boy, Chemin d'Europe et Le Vieux nègre et la médaille. Dans la fin de cette dernière oeuvre, Meka, investi d'une valeur positive, apparaîtrait comme une tentative de réconciliation de l'adulte avec la figure du père. Arlette Chemain Degrange, toujours dans un mouvement illustratif de ses thèses féministes, parle plutôt de l'image d'un père berné qui ne peut en aucune manière servir de paradigme pour le fils :

³¹ Arlette Chemain Degrange. Emancipation féminine et roman africain. Dakar : NEA, 1980, p.77.

³² Ferdinand Oyono. Op. cit., p.60.

Un phénomène de distanciation, écrit-elle, empêche que le fils ne voie en lui un père capable de susciter l'identification... Et on comprend que n'ayant pas trouvé dans le père un modèle auquel s'identifier, n'ayant pas rencontré dans la figure du père un éducateur s'opposant à son premier mouvement, le héros se détache difficilement de sa mère.³³

Jusque là, la révolte contre le père se situe, au niveau sémiologique, au stade de la latence, à l'état de nourriture de fantasmes meurtriers. Il existe cependant une partie de la production littéraire maghrébine et négro-africaine au centre de laquelle le parricide est effectif. En effet, l'écriture littéraire consiste en une exorcisation d'un fantôme, d'une figure excessive et surprésente. Dès lors, c'est la violence textuelle qui caractérise les textes littéraires africains devenus désormais des espaces scripturaux traversés par des forces. La révolte accompagnée d'une terreur verbale est poussée à son paroxysme. Tous les moyens subversifs appropriés à la révolte sont utilisés par les écrivains : le sexe, l'inceste, la folie, les armes blanches, les moyens purement physiques etc. sont mis à la disposition du fils pour démythifier une image fortement oppressante du père.

Tahar Ben Jelloun axe la figuration du personnage paternel sur des éléments généralement taboutiques dans la société maghrébine : le sexe et la folie. Le père est évoqué toujours dans Harrouda avec un langage violent et injurieux où **"les choses sont nommées, tournées et retournées dans le sexe ; l'insulte est facile : référence à la famille, la religion de Mohammad, le sexe de la mère."**³⁴ La grammaire des insultes a de la matière dans le texte de Ben Jelloun, d'autant plus qu'on y retrouve toujours le nom du père accompagné par une insulte particulière: **"Mais a-t-on vraiment répudié la vie que l'anus du père a secretée dans un spasme nerveux..."**

³³ Arlette Chemain Degrange. Op. cit., p.80.

³⁴ Tahar Ben Jelloun. Harrouda. Paris : Denoël, 1973, p.162.

Nous avons bu les urines du père...³⁵.

Le père symbolise la religion et la famille. Alors, s'attaquer à ces deux instances qui sacralisent et mythifient la figure du père est un processus de subversion et de démythification que les traditions africaines autant noires que maghrébines ne connaissent pas. Mais on comprend que le père tient une telle place dans l'oeuvre de l'écrivain marocain qui, obéissant au projet littéraire de tous ces écrivains de la révolte, soutenait non seulement que la littérature n'a pas comme objet la représentation positive d'une figure sociale mais aussi que le père n'était pas tout à fait absent de son oeuvre mais s'y présentait comme une ombre en négatif³⁶.

En outre, dans Moha le fou/Moha le sage, la figure du père est évoquée à travers les souvenirs du fils sur une forme réquisitoriale et révoltante comme on le retrouve dans Le monde s'effondre de Chinua Achebe. L'image du père mort et de son échec continue de hanter le fils qui, comme Moha, exprime ainsi sa colère vis-à-vis du défunt :

Et toi père ! Où est-tu à présent ? Toi qui as aimé l'ordre et la grandeur, où est-tu ? Tu ne m'as jamais manqué... Tu n'as jamais rien aimé, ni tes femmes, ni tes enfants. Tu étais le maître, le patriarche qui montait nommer ma mère. Pour toi, elle n'avais pas de nom...

³⁷

Ces reproches de Moha à l'égard de son père concernent principalement les conditions faites à la femme, à la mère. Ils permettent d'établir un parallélisme intéressant avec le monde littéraire négro-africain. En effet, autant chez Nwoye dans Le monde s'effondre, chez Tiumbé dans L'Harmattan de Sembène Ousmane

³⁵ Id. *ibid.*, p.164.

³⁶ Denise Brahim. "Conversation avec Tahar Ben Jelloun" in Notre Librairie, n°103, octobre-décembre 1990, p.41

³⁷ Tahar Ben Jelloun. Moha le fou/Moha le sage. Paris : Seuil, 1978, p.141.

que chez Driss Ferdi dans Le passé simple ou chez le narrateur de Qui se souvient de la mer? de Mohamed Dib, la haine du père est poussée jusqu'à des obscénités et désirs de meurtre à cause du comportement rigide, parfois cruel du père à l'égard de la mère, de la femme.

Le dernier réquisitoire de Moha contre son père est comparable mutatis mutandis à celui qui est entretenu par Driss. En effet, le père n'a besoin de la mère que pour nourrir sa libido. Driss reprochait à son seigneur de père de n'approcher sa mère que pour l'engrosser dans le passé simple de Chraïbi. Cette approche de la femme ne peut laisser indifférente la littérature féministe où, à la lumière de l'oeuvre romanesque de la Camérounaise Calixthé Bayala, le père est l'agent d'aliénation par excellence. Calixthe Bayala, souligne David Ndachi Tagne dans la même lancée, réduit l'homme à son sexe, ses obsessions, sa corruption, et sa volonté constante de n'entrevoir en la femme qu'un instrument de plaisir.³⁸ "L'homme tient ainsi la baguette du commandement que lui confère la chefferie familiale et coutumière et n'hésite pas à abuser de son pouvoir et à se transformer en monstre cruel. On se souvient déjà dans tu t'appelleras Tanga, que l'héroïne est habituée par la phobie du viol depuis que son père l'a déflorée à l'âge de douze ans.³⁹ Chez Belaya, l'homme est un être désaxé; dégradé et animalisé du fait de sa lubricité, de ses fourberies.

Comme le faisait Arlette Chemain Dregrange avec l'oeuvre romanesque de Ferdinand Oyonc, qui présente une structure contrastive père-mère, Ambroise Kom démontre que toute l'oeuvre de la Camerounaise repose sur un manichéisme structural homme-femme.⁴⁰ Son écriture vise l'ordre patriarcal qui sous-tend les rapports entre l'homme et la femme dans les familles actuelles. Appréciant globalement son oeuvre, Ambroise Kom écrit que :

³⁸ 1- In notre librairie, n°100, p 97

³⁹ 2. Calixthe Beyala. Tu t'appelleras Tanga. Paris : Stock, 1988.

⁴⁰ Ambroise Kom. "L'univers Zombifié de Calixthe Beyala" in notre librairie n° 125, Janvier-mars 1996, p 69.

l'oeuvre de la romancière camarounaise suggère que si la femme est victime de brimades et d'injustices, des castes et des classes sociales, des traditions gérontocratiques et autres lois répressives, c'est toujours le fait de l'homme puisque c'est celui-ci qui édicte les lois qui régissent le corps social."⁴¹

En outre, Moha, comme Nwoye chez Achebe, aura été renié par le père dont la figure est construite sur la référence constante au livre coranique chez Ben Jelloun. Le refus du père constitue dans l'oeuvre du Marocain; comme dans presque l'ensemble des textes maghrébins qui orientent leurs perspectives littéraires sur ces données religieuses, la révolte juvénile contre certains principes fondateurs, du canon islamique.

En fait, dans les sociétés maghrébines, la religion confère des privilèges, une autorité sur lesquels se développe un patriarcat à travers lequel surgissent comme chez Ben Jelloun ou Boudjedra, chez Chraïbi ou Mammeri etc., les mécanismes d'une tyrannie qui au sein de la famille traditionnelle féodale, oppresse les femmes aussi bien que les fils. C'était le propos essentiel du passé simple de Driss Chraïbi, où mises à part les perversions sexuelles du vieillard, la pratique religieuse est mise au service d'intérêts matériels hypocrites et corrupteurs. La lecture socio-marxiste des oeuvres maghrébines expliquerait les conflits pères-fils par l'opposition sociale entre les riches et les pauvres, les bourgeois et les ouvriers? Dans ce sens, le père de Driss rappelle cette autre figure qui apparaît dans Une odeur de mantèque de Mohamed Khaïr-Eddine et que, pour la caractériser, Marc Gontard parle de "mémoire vomie".

La mémoire de vieux n'a rien précisément d'une mémoire paisible. Cynique, insolente, lorsqu'elle parvient à s'organiser en discours cohérent, sa parole relève d'une conscience diabolique surgie d'une sorte de mémoire collective négociante et bourgeoise. Car, c'est bien un bourgeois enrichi qui, au hasard du flux mnésique, nous retrace les étapes de sa fortune fondée sur le commerce, c'est-à-dire, ici, sur le vol et le meurtre, le pillage et le brigandage, la corruption et la

⁴¹ Id, *ibid*, p 68.

religion...⁴²

Si l'inceste et le sexe, l'arme blanche⁴³ respectivement chez Boudjedra et Chraïbi sont les outils d'un réquisitoire contre l'autoritarisme et l'aliénation du père, chez les écrivains négro-africains comme Ousmane Sembène et Mongo Béti, ce sont des moyens physiques qui sont déployés par les fils pour venir à bout de la brutalité paternelle.

En effet, la femme victime de la toute puissante et despotique autorité du père préoccupe aussi constamment l'écrivain Sénégalais Ousmane Sembène d'autant plus que dans l'harmattan et dans Voltaïque, Ouhigoué et Noubé, partageant les mêmes conditions d'existence, finissent toutes deux par des attitudes velléitaires de révolte contre le père brutal et égoïste.

L'excès de son comportement dans la gestion de la famille pousse sa fille à une révolte ouverte dans l'harmattan⁴⁴ qu'elle a osé lui reprocher sa dureté et sa méchanceté. Cependant, eu égard au fait que la personne du père est trop imprégnée par les interdits de la coutume et les tabous sociaux, comment peut-on interpréter les rapports tendus entre le catéchumène polygame Koebogui et sa fille instruite? C'est un véritable conflit de génération que représente l'oeuvre de Sembène.

Le père y offre une double figure religieuse et politique qui attire l'inadhésion de la fille que deux crises violentes dressent contre son père. Celui-ci a usé de toutes les formes de flagellation pour obliger l'institutrice Tiumbé à

⁴² Marc Gontard. Violence du texte. La littérature marocaine de langue française. Paris : l'harmattan, 1981, p.59.

⁴³ L'arme blanche chez Chraïbi, c'est le conteau brandi par Driss Ferdi contre le Seigneur. Instrument de mutilation par excellence, elle est le signe le plus terrifiant de l'agression contre le père.

⁴⁴ Ousmane Sembène. l'Harmattan. Paris : présence africaine, 1962.

reconnaître la religion qu'il vient d'embrasser d'une part (p 228), et à partager ses opinions politiques d'autre part (p.275). Cependant, c'est la scène qui relate le jour des élections qui est la plus caractéristique de l'image du père humilié, à la lumière du père de Medza qui reçoit "un très brusque crochet à gauche" de la part de son fils dans Mission Terminée de Mongo Béti.⁴⁵ Les scènes sont curieusement identiques parce que justifiant un même projet littéraire qui consiste à fustiger les abus de l'autorité paternelle. L'originalité de Sembène est d'avoir usé, dans cette écriture de la révolte, à l'instar du malien Ibrahima Ly,⁴⁶ d'un personnage féminin. En fait, l'héroïne de Ly est une pucelle de seize ans qui se dresse contre toute forme d'autorité paternelle. Ce sont des créations inédites dans la littérature africaine de langue française dans lesquelles les écrivains illustreraient la condition féminine.

La confrontation promet d'être violente et brutale dans l'oeuvre de Sembène, d'autant plus que le père veut voter pour toute la famille de grès ou de force. Pour ce faire, il vient avec un fouet à la main pour parer à certaines éventualités qui ne manqueraient pas. Sembène rend compte ainsi ce moment intensément dramatique et caractéristique de la rage et de la fureur animale du père :

Tu la (carte) prends ? glapissait le père, une colère animale dans ses pupilles. Tiumbé fit trois pas, se baissa pour la ramasser. Le père lui asséna un coup. De toute sa force, elle donna un coup de tête à son père. Il alla heurter le mur. Furieux, il voulut se jeter sur elle ? Elle lui fit, involontairement, un croc en jambe, et l'esquiva. Cette fois-ci, de tout son long, le père s'affala. Agile, elle bondit comme un félin. Elle ramassa la carte et resserra solidement le noeud de son pagne.⁴⁷

⁴⁵ Paris : Buchet/Chastel, 1957, p 216.

⁴⁶ Toiles d'araignées. Paris : l'harmattan, 1982.

⁴⁷ Ousmane Sembène. Op.cit., p.275.

Sembène autant que Bédi ou Oyono, Dib autant que Chraïbi ou Ben Jelloun, font le procès d'un abus du pouvoir paternel et conjugal. Les scènes reproduites dans leurs oeuvres tracent un schéma contraire à celui auquel les africains sont habitués par les traditions. Tiumbé, Medza, Driss, et tant d'autres jeunes personnages des romans africains bafouent un des tabous les plus spécifiques, les plus enracinés dans les sociétés traditionnelles africaines noires et maghrébines ; celui de l'autorité incontestable du père de famille. Le personnage sacré et mythique du père est profané. La littérature se réserve ainsi ce droit de désacralisation, de démythification. Cela donne raison à Denis de Rougemont qui affirmait que **"lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature"**⁴⁸. Le discrédit du père obéit à un projet littéraire commun à tous ces écrivains négro-africains et maghrébins d'expression française.

Ces jeunes personnages de romans africains représentent donc bien des éléments nouveaux de la société africaine et appartiennent à cette jeunesse qui veut se libérer de la tutelle paternelle en rompant avec l'ordre ancien et en créant une sorte de micro-société fondée sur d'autres rapports humains et d'autres structures. Dans tous les cas, il s'agit d'une émancipation juvénile face à des pouvoirs tyranniques et discrétionnaires, qu'ils soient d'ordres socio-religieux comme nous venons d'en faire l'examen, ou socio-politique comme nous voulons l'étudier à présent.

1.1.2 Le contexte socio-politique

Avec l'accession à l'indépendance des états africains, la dénonciation des abus perpétrés par les bourgeoisies "compradores" dépositaires de l'héritage colonial, est à nouveau à l'ordre du jour. Les romans africains sont en effet des espaces où les moeurs politiques subissent le feu roulant de la satire. La figure

⁴⁸ Cité par Pierre Brunel et al. Qu'est-ce que la littérature comparée ? Paris : Armand Colin, 1983, p.125.

du père est employée ici avec une valeur métaphorique. Elle renvoie à celle du pouvoir politique issu des indépendances dont les systèmes mis en place, quand bien même ils évoquent les heures les plus sombres de l'histoire du continent africain, caractérisent une figure devenue populaire ; celle du "père politique". Elle reste omniprésente dans la fiction romanesque africaine d'expression française post-indépendantiste et diversement thématisée par les écrivains noirs et maghrébins. L'aspect négatif domine surtout ce processus de "thématisation" de la figure du père.

Dans la procédure figurative de ce "père de la nation" qui repose sur la tyrannie et la mégalomanie, la vision des écrivains est commune d'autant que le grotesque dispute à la cruauté. Déjà, Camara Laye, réputé écrivain non engagé depuis L'Enfant noir, campe le récit de Dramouss sur une atmosphère à la Kafkaïenne où le héros est arrêté, battu et jeté en prison sous le commandement dictatorial du père de la nation. Ceci apparaît dans l'oeuvre de Laye sur un style onirique ou cauchemardesque faisant apparaître la figure de l'autorité, du Dirigeant de la Guinée sous la métaphore d'un aigle qui emporte les poussins. Très symbolique et significatif, ce lexique du bestiaire qui caractérise les personnages de dirigeants politiques est récurrent dans la littérature négro-africaine dans le but de fustiger les moeurs et les mentalités des politiques et de déterminer leurs comportements nocifs : caïmans, chauves-souris, cancrelats, crapauds, etc..

La révolte contre cette figure du père politique est un thème commun à la littérature négro-africaine et maghrébine. La figure du pouvoir apparaît centrale autant dans Toiles d'araignées, La vie et demie, Le cercle des tropiques etc. que dans Le Muezzin, La Répudiation, Le Passé simple, qui, toutes, dénoncent les pères de cette Afrique des illusions. C'est une image fortement négative qui commande les écrivains à inciter les peuples (les fils) à la révolte. C'est la naissance du nouveau roman politique provocant et outrancier dans son anticonformisme formel et ses allures transgressives systématiques de l'ordre établi sous-tendues par une imagination rebelle. Cette forme romanesque peut

équivaloir à ce que Marc Gontard appelle la violence du texte en parlant de la littérature maghrébine en général, marocaine en particulier.

Cette écriture de la révolte est née de la volonté des écrivains de l'Afrique noire et du Maghreb de se libérer d'une tension intérieure née de l'absurde et de l'atrocité des réalités du monde contemporain. La révolte contre le père est une contestation, un refus des régimes paternalistes et totalitaires instaurés dans la majeure partie de l'Afrique et des conditions qui favorisent le maintien et la pérennisation de ces formes de gérance familiale patriarcale où tout le monde obéit au seul père.

C'est dans cette confusion entre le social et le politique que l'analyse de la figure du père est intéressante dans la fiction africaine.

Abdelhak Serhane et Ibrahima Ly, de même que Williams Sassine représentent respectivement dans Les Enfants des rues étroites⁴⁹, Toiles d'araignées⁵⁰, Le jeune homme de sable⁵¹, cette confusion figurative du personnage paternel. La figure sociale reste au service de la figure politique et le fils ou la fille nourrit une double révolte. Amina chez Serhane et Mariama chez Ly sont sacrifiées par leur propre père qui, presque, les "vendent"⁵² aux riches libidineux qui occupent le sommet de la hiérarchie politique. Le non de Mariama au mariage promis par son père génétif est une offense au père politique, "**un affront à toute la République**"⁵³. Le député Abdou dans l'oeuvre de Sassine, pour garder intacts ses privilèges politiques, sacrifie des êtres humains dont le vieux Bandia au profit d'opérations maraboutiques. La révolte du fils Oumarou prend d'autant plus d'importance à l'intérieur de la famille que son père est l'un des principaux

⁴⁹ Paris : Seuil, 1986.

⁵⁰ Paris : l'Harmattan, 1982.

⁵¹ Paris : Présence Africaine, 1979.

⁵² Mariama est considérée comme une marchandise du père. Ibrahima Ly, op. cit., p.61.

⁵³ Id., ibid., p.71.

dirigeants du pays. Elle est dirigée contre la violence et la cruauté du pouvoir politique, la trahison des aînés et de tout l'appareil oppressif qu'ils dirigent.

Acte inédit dans la littérature africaine, le fils se venge du père en couchant avec sa femme. Cette scène très symbolique du meurtre du père fait intertexte avec La Répudiation de Rachid Boudjedra où Rachid partage le même lit que sa tante Zoubida. Jusque là, le sexe occupait une place minime dans l'acte d'écrire chez les Négro-africains contrairement aux Maghrébins pour qui, à l'instar de Boudjedra, l'écriture est une opération d'ordre sexuelle⁵⁴. C'est par le sexe, longtemps utilisé dans la fiction maghrébine pour la révolte contre le père, que la fatalité meurtrière tombe sur les guides providentiels dans La vie et demie de Sony Labou Tansi.

C'est par des armes sexuelles le plus souvent que la femme donne la mort. En effet, pour venger l'exécution barbare de son père, Chaïdana, par le pouvoir de séduction que lui confère sa beauté fatale, se livre à l'exécution continue des pères qui se succèdent à la tête de la Katamalanasia. Comme Ibrahima Ly, l'écrivain congolais utilise un jeune personnage féminin comme élément actantiel dans la révolte contre le pouvoir tyrannique des pères, révolte qui passe paradoxalement par une déformation de la réalité. Ainsi,

niant toute forme mimétique, écrit Cécile Lebon, il (S. L. Tansi) préfère la démesure, l'accentuation des ruptures et l'aggravation des contrastes. Sa représentation des figures étatiques déforme les personnalités réelles, joue sur les lubies et les défauts de certains modèles.⁵⁵

La figure du père est construite ici sur un style bouffon, animalisant, infantilisant. La bestialité, le cannibalisme, la monstruosité, la puérité, la débilité qui caractérisent les figures du pouvoir enlèvent toute âme et toute

⁵⁴ Hafid Gafaïti. Boudjedra ou la passion de la modernité. Paris : Denoël, 1987, p.106.

⁵⁵ "Sony Labou Tansi : "rêver un autre rêve"" in Notre Librairie, n°125, janvier-mars 1996, pp.102-103.

préoccupation d'ordre moral chez les dirigeants politiques.

Le lexique du bestiaire tantôt évoqué chez Camara Laye revêt une signification plus importante chez Sony Labou Tansi. Pour parler des guides, ce sont les verbes "miauler", "beugler", "coasser" qui reviennent dans L'état honteux où l'homme du pouvoir est généralement "**un mammifère comme tous les autres**"⁵⁶ alors qu'il est un lion qui rugit dans La Vie et demi⁵⁷ et un crocodile dans Les yeux du volcan⁵⁸. Dans le même réseau intertextuel, le père du peuple apparaît dans Le récit du cirque d'Alioum Fantouré sous la figure d'un rhinocéros, étrange animal, monstre infâme, né d'un accouplement d'une panthère et d'un rhinocéros. Il exige que le culte du rhinocéros lui soit voué. La scène y est rendue sur le mode accablant et macabre⁵⁹. Cela s'explique par la soif de puissance qui s'exprime par une soif de chair et de sang des tyrans. "**Homo homini lupus**"⁶⁰ se justifie dans La vie et demie où le cannibalisme et l'anthropophagie peuvent être significatifs au plan analytique freudien.

Cette lecture du texte est inapte à rendre compte de l'essence d'un texte africain selon Marc Gontard qui écrit :

Dans un espace culturel où la famille n'a pas la même organisation que la famille européenne - autrichienne - bourgeoise, on peut se demander si les critères freudiens d'analyse gardent leur pertinence... Et puis... l'éternel complexe d'Oedipe/de castration/meurtre du père [...] qui ramène toutes les oeuvres aux mêmes fantasmes archaïques, a fini par nous lasser, sans pour autant nous renseigner

⁵⁶ L'Etat honteux. Paris : Seuil, 1981, p.132.

⁵⁷ La vie et demie. Paris : Seuil, 1979, p.41.

⁵⁸ Les yeux du Volcan. Paris : Seuil, 1988, p.33.

⁵⁹ Alioum Fantouré. Le récit du cirque. Paris : Buchet/Chastel, 1975, p.18.

⁶⁰ Expression latine qui signifie "l'homme est un loup pour l'homme".

sur la singularité de telle ou telle pratique textuelle⁶¹.

Cependant, les critères freudiens permettent ici de comprendre la voracité des dirigeants africains qui se nourrissent du sang et de la chair de leurs peuples. L'entreprise est dramatisante d'autant plus que La vie et demie s'ouvre sur le massacre de Martial par le Guide providentiel qui oblige par la suite la famille de celui-ci à manger ce qui reste du corps : "**vous allez me bouffer ça, dit -il (...).** **Il ordonna qu'on vînt prendre la termitière et qu'on en fit moitié pâté et moitié daube bien cuisinée pour le repas du lendemain midi**".⁶² A l'instar de l'analyse⁶³ que nous avons faite sur le monde s'effondre de Chinua Achebe, cette scène est révélatrice de l'origine des totems et des tabous. Pour résumer l'approche; Jean-Michel Devésa écrit dans la même lancée :

Ce sinistre banquet relève, sur un mode à la fois parodique et grotesque, du repas totémique, c'est-à-dire de l'indigestion sacramentale par laquelle les premières "associations d'hommes jouissant de droits égaux" ont vraisemblablement commémoré la mise à mort du père de la horde primitive, le début des organisations sociales, des restrictions morales et des religions.⁶⁴

En définitive, le père subit de curieux outrages sur le plan social autant que sur le plan politique. Dans tous les cas, c'est une primitivité, une féodalité s'enracinant dans une tyrannie et parfois une inhumanité excessives qui se trouvent fustigées par les écrivains africains. La tradition longtemps valorisée en Afrique noire et au Maghreb, parce qu'elle prenant des allures inconcevables, devenue non une fin mais un moyen de coercition permanente, est vécue comme

⁶¹ Marc Gontard. Op. cit., p.22.

⁶² Sony Labou Tansi. La vie et demie, p. 16.

⁶³ Mémoire de maîtrise. Op cit, p 94.

⁶⁴ "Sony tansi et des mangeurs d'homme" in Notre librairie, n°125 janvier-mars 1996, p 125.

fantasme pesant, à la fois objet de fascination et repoussoir chez les écrivains des deux domaines culturels. Le refus du père consiste en une opération scripturale qui repose sur l'inversion du schéma de la tradition.

Mais qu'est-ce qui pourrait expliquer ce cauchemar, cette obsession de la figure du père chez les écrivains négro-africains et maghrébins sinon une certaine réalité vécue des rapports familiaux en particulier, humains en général?

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

I - COMPTE RENDU DE LECTURE DES OUVRAGES

1/ Roland Barthes. Le degré zéro de l'écriture. Paris Seuil, 1953.

L'ouvrage de Barthes est une sorte de recensement des différentes composantes de l'écriture littéraire qui se rattacherait à un genre littéraire quelconque soit à une idéologie ou une classe sociale précise. L'écriture est à la fois un ensemble de dits et de non-dits qui permettent la convention d'une stylistique, d'un langage arbitraire, d'une pratique des formes littéraires. L'acte scripturaire est parti d'un "rien", juste d'un simple regard pour se constituer progressivement et atteindre un degré de métamorphose que Barthes nomme l'absence ou le degré zéro de l'écriture. Ainsi, il distingue les écritures politiques, l'écriture du Roman, l'écriture de la poésie, l'écriture bourgeoise. Ce sont autant de spécificités scripturaires, stylistiques ou langagières qui permettent la définition de l'acte d'écrire selon Barthes.

Toute la création est régie par l'écriture qui n'est rien d'autre qu'une langue, un langage mis en gestation, un ensemble de matériaux, de figures et d'images. La langue et le style sont respectivement le deça et l'au-delà de la littérature qui se définit comme une activité corporelle conjuguée à l'histoire du vécu de l'auteur. Cette existence fournit les grands thèmes verbaux de l'oeuvre littéraire. Le style n'est jamais pour Barthes une création volontaire mais un langage mythique qui rend compte de la personne secrète de l'écrivain, de son mythe personnel pour parler comme Charles Mauron. Le style est un phénomène dynamique qui germe à travers l'oeuvre par la "**transmutation d'une Humeur**". Il est réminiscence d'un secret caché. Il fonctionne comme une "**opération supra-littéraire**" dès l'instant que l'écrivain adopte les attitudes comportementales du magicien.

La langue est une négativité selon Barthes, la limite du possible et le style, une nécessité conciliant tempérament et langage de l'écrivain. Le temps et la personne de l'écrivain sont les producteurs naturels de la langue et du style. Pour répondre à la question de la signifiante de l'écriture, Barthes soutient qu'elle est un compromis entre une liberté et un souvenir, qu'elle est l'intervalle

entre langue et style, un acte de solidarité, un médiateur historique, une fonction, un langage littéraire sous-tendu par une vision de la société. La liberté ne suffit pas pour faire fonctionner une écriture sans les soubassements historique et traditionnel.

Barthes se rend compte en outre que, depuis l'époque classique, l'écriture est étroitement liée à l'exercice du pouvoir politique. De là est né le concept d'écritures politiques, exercices du langage mis au service d'une idéologie, d'une cause, d'une révolution. Cette perspective de l'écriture engendre, selon Barthes, d'autres genres littéraires aptes à rendre compte du sang versé pour une cause, une vérité : drame, tragédie... L'écriture dite révolutionnaire épouse les formes verbales de la communication nées de l'amplification rhétorique et théâtrale. L'écriture est ici emphatique.

Le marxisme a son écriture qui se définit comme un langage de la connaissance. Si l'écriture précédente est emphase, celle-ci est une litote mise en gestation pour faire de l'écriture marxiste un langage de la valeur. L'écriture heuristique du début finit par prendre des allures explicatives. Cette écriture n'est pas une simple explication des faits selon Marx mais une lecture du réel sous sa forme jugée. Barthes distingue l'écriture marxiste (Marx, Lénine), l'écriture stalinienne (démocraties populaires), l'écriture trotskiste, l'écriture tactique. Chaque idéologie, chaque régime possède une écriture d'autant que celle-ci se révèle ici une parole engagée. Ces écritures politiques sont l'apanage des régimes d'autorité. L'écrivain devient un militant, le reflet idéal de l'homme engagé et l'oeuvre littéraire est plus "acte" que création. Ces écritures intellectuelles, militantes ou engagées relèguent l'esthétique, le style au second plan pour affirmer une "sur-présence". L'écriture épouse enfin les formes d'une parole qui engage la responsabilité de toute la collectivité. L'écriture politique confirme un univers policier, l'écriture intellectuelle institue une para-littérature. Cette situation justifie, selon Barthes, l'impasse de l'écriture et son aliénation.

Le roman possède sa propre écriture qui n'est concevable que dans ses rapports avec l'Histoire. On a pu concevoir des romans-feuilleton, des romans par lettres, des romans par analyse qui, tous, reflètent un moment historique. L'usage du passé simple n'est plus une donnée temporelle mais il obéit à l'expression d'un art d'écrire. Il participe à une causalité des faits, une solidarité, voire une hiérarchisation des actions du récit. Le passé simple exprime un ordre, une euphorie d'autant plus qu'il signale et impose l'objet créé. L'écriture romanesque, par le biais du passé simple, masque et désigne à la fois paradoxalement. Cette ambiguïté du temps se retrouve par ailleurs dans l'usage de la troisième personne du roman qui, autant que le passé simple, est un pacte qui lie l'acte créatif et l'histoire ou l'existence. Le "il" du roman est plus approprié que le "je" d'autant plus qu'il permet à l'auteur de garder la distance psychologique entre le réel et le fait littéraire. Les romans d'Agatha Christie, de Balzac, de Proust, de Flaubert, de Jean Cayrol sont des exemples pertinents, selon Barthes, pour rendre compte de cet état de confusion entre le "je" et le "il" du roman. Le passé simple et la troisième personne permettent à l'écrivain de se dévoiler, d'ôter son masque.

La poésie elle aussi a sa propre écriture qui s'apprécie, selon Barthes, dans son parallélisme avec la prose. Il existe cependant une différence de quantité entre les deux niveaux qui constituent pourtant un seul langage de l'esprit. La poésie dans sa conception classique est une sorte de prose virtuelle ornée et décorée. Elle devient une parole socialisée par sa convention et elle offre une nature fermée qui conjugue fonction et structure du langage.

L'écriture poétique en est arrivée à s'écarter considérablement de la prose en intégrant dans son fonctionnement toute une kyrielle de signes. Les rapports entre forme et sens poétiques changent. Tandis que dans la poésie classique, la parole est née d'une pensée toute faite, dans la modernité poétique, c'est "**le hasard des mots**" qui produit le sens d'un texte. La structuration du langage diverge la poésie et la prose qu'une même intention sociologique réconcilie.

L'écriture poétique suppose en elle-même la conjugaison d'un signe et d'une intention. Chaque mot y est porteur d'un signe, d'un symbole, d'un sens. Comme la quantité reflète le signe dans l'écriture mathématique qui permet de comprendre la relation entre prose et poésie classiques, dans l'écriture poétique, la signification provient de la succession de mots eux-mêmes remplis de signes. Le lexique poétique et les images ne sont pas des ressorts de la création ou de l'invention mais ils forment un art de l'expression.

Hugo crée la révolution poétique en remplaçant à l'enchaînement logique des mots, leur explosion, leur essaim. L'avenir de la poésie moderne dépendra de cette distorsion de l'alexandrin, de la métrique classique. Le mouvement et la musique des mots sont privilégiés sur leur vérité intrinsèque. L'éclatement du mot coïncide avec la perte de la finalité de la grammaire qui devient prosodie. Le mot est un aliment poétique faisant de la parole poétique un discours terrible, mystérieux clair obscur à la fois qui dénature la fonction sociale du langage. L'écriture poétique met en relation l'homme non seulement avec les autres hommes mais avec la Nature. A ce moment, le langage poétique évolue avec une violence qui détruit toute éthique, parce que démiurgique et coercitif.

Dans la seconde partie de son ouvrage, Barthes établit les rapports entre l'écriture et la bourgeoisie, la révolution, le silence, la parole et l'utopie. Depuis tout le temps que la bourgeoisie a régné, l'écriture est double : instrumentale d'abord où la forme est mise au service du fond comme une équation de l'algèbre sert un acte opératoire, ornementale ensuite parce que l'acte de la pensée provient du décor des mots. L'écriture bourgeoise qui a produit une sous-écriture avec un style artisanal, est sous-tendue par la problématique de classes. Ainsi naît une écriture révolutionnaire et conventionnelle dont la pratique ressemble au travail de l'ouvrier qui combine des pièces.

La dislocation, l'éclatement du langage littéraire dont la désintégration est le fruit d'un désordre syntaxique ; tout conduit à un silence de l'écriture, à une écriture neutre, impassible, innocente. Ce style de l'absence transparait

nettement dans L'Etranger d'Albert Camus qui est l'exemple-type d'une absence de style. La forme n'est plus mise au service d'une quelconque idéologie.

En outre, le langage littéraire se particularise par rapport à la profession, la classe, la fortune, l'hérédité, la biologie de l'écrivain. La parole sociale fonde le langage littéraire. Cette socialisation du langage saisit en même temps la graphie, le lexique et le débit chez Queneau alors que la description de la condition sociale affecte l'acte scripturaire chez Céline. Cette littérature ne peut pas cependant viser l'universel puisqu'elle s'intéresse à une couche de la société.

La prolifération des écritures exige un choix et crée une morale de l'écriture dont l'impasse reflète celle de la société elle-même. Les langages se déchirent dans la littérature comme les classes se déchirent dans la société. La multiplication des écritures crée, selon Barthes, une littérature nouvelle dont le projet repose sur une utopie du langage littéraire.

La force critique du Degré zéro est cette constante de pensée qui trouve son expression dans l'apparent éclectisme de l'approche. Il aura permis de constituer une histoire du langage littéraire qui n'est autre que l'histoire des Signes de la littérature.

2/ Hafid Gafaïti. Boudjedra ou la passion de la modernité. Paris: Denoël, 1987, 152p.

L'ouvrage de Gafaïti est réalisé à partir d'un entretien direct avec l'auteur de la Répudiation qui s'exprime sur tous les éléments constitutifs de son oeuvre littéraire : l'enfance, source d'inspiration constante, l'histoire et la psychanalyse, le réel, le délire et le mythe, la femme et la sexualité avec son rôle transgressif dans le champ littéraire maghrébin, bref sur l'écriture, libératrice d'une emprise diabolique. Il s'agit en effet pour le critique de montrer la modernité d'un écrivain, d'une littérature à partir de la particularité d'un style.

A l'instar de Georges Bataille, la littérature est une enfance retrouvée pour Rachid Boudjedra. Elle parcourt toute son oeuvre mais toujours avec une expression différente et originale. Tantôt, l'enfance est une révolte contre l'âge adulte (La Répudiation, L'Insolation), tantôt, elle est nostalgie voire une source de souvenirs d'un passé que l'écrivain aimerait revivre (le Démantèlement, La Macération, La Pluie, La Prise de Gibraltar). Cette marque indélébile de l'enfance dans l'oeuvre est à rattacher directement à la biographie de Rachid-enfant toujours à la recherche d'un père perdu ; biographie inséparable de l'histoire, de la situation politique de l'Algérie qui sont, avec la condition de la femme, les référents thématiques de toute l'oeuvre de Boudjedra.

L'histoire préoccupe, mieux elle obsède l'humain, à fortiori l'écrivain issu d'une société qui a vécu les douleurs d'occupations multiples et les affres d'invasions et de colonisations. Comme la guerre de sécession est un thème obsessionnel chez Faulkner, Ulysse, un mythe historique qui rend compte d'une Irlande déchirée et divisée chez Joyce, comme l'histoire de la guerre de 14-18 a toujours hanté l'esprit de Louis-Ferdinand Céline et comme la guerre de 39-45 est génératrice de La Route des Flandres de Claude Simon, la guerre d'Algérie et ses conséquences néfastes ne pouvaient laisser Boudjedra indifférent. C'est ce qui explique en effet l'importance accordée dans son oeuvre à l'histoire qui opère sur

un mode critique et subversif d'autant plus que l'écrivain se dit être trahi par les ancêtres dont toute sa littérature est une oeuvre de démythification, de "désublimation". Ainsi, l'auteur algérien trouve naturel et normal que cette manière de concevoir l'histoire "parcellisée" et "morcellée", affecte l'écriture littéraire dans son fonctionnement interne.

Par ailleurs, toute littérature, mieux tout acte est politique selon Boudjedra. Mais le politique ne doit pas trop envahir le littéraire qui, loin de toute efficacité spontanée, doit être gratuit, ludique et plaisant. L'éternelle question de la lutte des classes est toujours présente dans son oeuvre dont la rébellion s'adresse autant au système d'exploitation entretenu par son propre père à l'encontre de ses ouvriers qu'à l'instance familiale où l'on déplore le sort réservé à la femme.

Dans ses premières productions romanesques, Boudjedra reproche à la femme sa passivité et sa soumission aveugle mais sous un fond de respect tandis que les derniers romans mettent en scène des femmes actives et contestataires ; reflet d'une certaine évolution dans la condition de la femme en Algérie. Désormais, la femme parle, revendique ses droits et se libère ainsi de l'enfermement et du baillonnement dans les traditions surannées. Par ailleurs et par moment, elle apparaît comme un être mythique et sublime qui investit presque toute l'oeuvre de Boudjedra.

Ce sera autant de thèmes récurrents dans l'oeuvre de Boudjedra que Gafaïti aura passés en revue avant d'interroger l'écrivain sur les caractéristiques de la littérature dont il livre une conception critique personnelle.

La conception de la littérature ressent une forme de colonisation, de domination dans la mesure où les littératures autres que celles de l'Occident, reçoivent une lecture partielle voire partialiste, non plus littéraire mais ethnologique, politique et sociologique. Mais une littérature ne peut, selon

Boudjedra, prétendre à l'universel que si elle est profondément enracinée. Autrement dit, c'est une particularité, voire un particularisme qui permet d'accéder à l'Universalité. Le monde micro-cosmique de Jefferson, l'univers réduit de l'exil, la chambre du malade sont les milieux singuliers qui ont occasionné respectivement l'universalité de Faulkner, de Joyce et de Proust. En effet, l'originalité et l'authenticité sont les conditions d'accès à l'Universel.

Quant à la critique proprement dite, elle entretient des rapports problématiques voire conflictuels avec la création littéraire, selon Boudjedra qui situe la question au niveau de la subjectivité. Puisqu'il n'y a pas de loi scientifique pour apprécier un travail artistique, toute critique ne peut être que subjective mais le créateur doit surtout être conscient du fait que son travail est toujours exposé à une critique soit positive, soit négative. L'écrivain algérien milite pour une critique récréative du texte romanesque au détriment d'une certaine critique ponctuelle. Son admiration pour Barthes, Mauron; Deleuze; Blanchot, Richard, et est alors justifiable.

En outre, l'écriture de Boudjedra procède d'un travail sur les mots, les signes, le sacré et l'expression du délire, du corps et de la sexualité. L'écriture est une entreprise parmi tant d'autres mais qui consiste à accrocher ses angoisses et ses fantasmes sur une feuille blanche en nommant le réel et lui donnant forme. Mais ce qui donne à l'écriture son aspect passionnel et passionnant, c'est non seulement l'usage de la technique du brouillage des données du réel pour restituer une conscience mais aussi l'épreuve consistant à conjurer, mieux à échapper les monstres qui hontent constamment l'esprit de l'écrivain. L'écriture cesse d'être forme chez Boudjedra pour devenir un thème obsessionnel et digressif. Les techniques romanesques, la structure du texte, son organisation voire sa "ligature" restent une obsession constante et omniprésente dans les romans de Rachid Boudjedra qui a ainsi une conception poétique de la littérature.

La sensation poétique et l'image littéraire naissent nécessairement de la combinaison des mots. L'écrivain doit avoir la passion des mots sous le jeu du

déplacement des sens et du transfert des signifiés. L'écriture cohérente procède d'un choix adéquat du mot. Autrement dit, selon Boudjedra, l'écrivain doit convoquer le mot juste pour exprimer précisément une image mentale obsédante. La pratique textuelle s'exerce dans une sorte de jeu linguistique qui permet de déformer les sens habituels, de contourner les tabous sociaux et les interdits moraux. Le mot est à l'instar du signe, une nécessité à l'écriture, à la littérature.

Le monde arabo-musulman offre une kyrielle de signes manifestes et latents. Comme le mot, le signe détient ce pouvoir magique de "nommer l'innommable". Boudjedra, dont l'oeuvre est empreinte de cette culture arabo-musulmane ne peut que s'intéresser à l'expression de cette alchimie du signe qui peut jouer un rôle social de répression ou revêtir une forme de frustration ou de refoulement. L'expression du signe est inséparable de la symbolique qui soutend la philosophie et la mystique du soufisme dans l'oeuvre de Boudjedra.

Le travail sur les mots et les signes permet à l'écrivain algérien d'asseoir une littérature qui s'appuie sur la technique du camouflage à laquelle le délire ajoute une dose poétique. La technique du délire offre une esthétique qui atténue la violence du texte et les remises en question et refuse une lecture simpliste et superficielle de l'oeuvre littéraire. Le délire est cependant un prétexte pour subvertir ou contester. Le fou est présent dans les romans maghrébins. Il est un être a-social, un paria qui peut se permettre d'aller contre les tabous de la société et les interdits de la morale et de la religion. En effet, Boudjedra pratique une littérature du délire qui crée une technique et une stylistique propres, un langage et une langue poétiques, bref un métalangage. Mais la pratique de la mise en scène du fou sera dépassée car l'écrivain n'a plus besoin de se cacher derrière le personnage du fou pour subvertir ou remettre en question. Le délire est par ailleurs l'expression du corps, ce qui permet d'établir des rapports étroits entre l'écriture et la sexualité.

Toute la production littéraire de Boudjedra témoigne de ce dialogue permanent, de cette osmose entre le textuel et le sexuel. La pratique de l'écriture

en elle-même est, selon l'auteur algérien, une jouissance érotique et poétique à la fois. La société algérienne est très taboutique et la sexualité est un élément subversif adéquat. Cette approche sexuelle de la littérature est ancienne puisqu'elle est empruntée par Boudjedra au philosophe soufi du XII^e siècle, Ibn Arabi qui pensait déjà que l'écriture est une opération d'ordre sexuel. Ainsi, toute la littérature de l'âge d'or musulman, depuis les Mille et une Nuits que Boudjedra considère comme le texte le plus érotique de l'humanité, déborde de cette dimension sexuelle.

Enfin, la pratique de l'écriture est un métier pour l'algérien, un travail professionnel plus mental que physique. Ce métier nécessite un long apprentissage, une documentation voire une érudition. Tout écrivain est un faussaire et l'écriture de Boudjedra a reçu une influence notoire des écrivains comme Faulkner, Joyce, Proust, Dos Passos... Des arts tels que la peinture, l'architecture l'ont beaucoup aidé à la mise en forme de ses romans. Cette conception de la littérature révèle en effet cette passion de la modernité chez l'algérien qui écrit maintenant dans sa langue maternelle.

Ainsi, la modernité de l'oeuvre de Boudjedra tire ses sources de son enracinement dans les valeurs maghrébines en général et algériennes en particulier. L'appréciation de l'oeuvre ou de l'écrivain par le critère de l'enracinement et la méthode critique utilisée semblent rapprocher Hafid Gafaïti à Thomas Melone qui proposait à la critique littéraire d'interroger, pour comprendre une oeuvre, son créateur. Ainsi, cet ouvrage offre l'avantage de livrer des informations à la source et Boudjedra dévoile directement à l'intention de Gafaïti les étapes de la genèse de son oeuvre littéraire et ses composantes essentielles. En outre, il aborde plusieurs questions ayant trait directement à notre thème d'étude.

3/ Marc Gontard. Violence du texte. La littérature marocaine de langue française. Paris : L'Harmattan, 1981.

Cette étude est consacrée exclusivement à des écrivains du groupe de la revue Souffles tels que Abdellatif Laâbi, Abdel Kebir Khatibi, Mostafa Nissaboury, Mohamed Khaïr-Eddine, Tahar Ben Jelloun dont les écrits révèlent une violence textuelle au niveau de leur fonctionnement structural interne.

Gontard précise d'emblée le paradoxe dans lequel se retrouvent les écrivains marocains qui veulent rendre compte d'une culture nationale à partir d'un moyen d'expression étranger très aliénant selon eux, le français. En outre, il s'insurge contre la place minimale accordée à la littérature marocaine dans les ouvrages de ce qu'il est convenu d'appeler "Littérature maghrébine". La production littéraire marocaine s'élabore et se développe dans trois périodes successives : celle antérieure à 1966, celle qui se situe entre 1966 et 1975 et celle postérieure à 1975. Mais jusqu'en 1966, cette littérature est considérée comme une littérature ethnographique et d'acculturation. Deux écrivains retiennent l'attention du critique dans la première période : Ahmed Sefrioui et Driss Chraïbi.

Le premier peut être considéré comme le véritable écrivain ethnographique dans la mesure où tous ses récits ou presque baignent dans une atmosphère de religiosité et de soumission absolue à l'ordre coranique. Aucun discours critique sur la société n'est entretenu par l'auteur de La Boîte à merveilles. Il insère dans ses textes un parler arabe dialectal mais traduit par la suite ; une technique linguistique qui rend compte du pittoresque et de l'exotisme dans ses romans. Cependant, il initie des procédés originaux d'intégration de l'oralité dans le discours écrit.

Le second, considéré comme l'écrivain de l'acculturation, est le plus grand romancier de cette période. Son chef-d'oeuvre Le Passé simple, classique de la littérature marocaine est le lieu d'une révolte ouverte d'un fils contre son père. La violence du texte suscite une véritable polémique au Maroc qui oblige l'auteur

à renier son roman dont l'influence est notoire dans toute la littérature maghrébine. En effet, La Répudiation et Harrouda apparaissent comme une réécriture du Passé simple.

La période 1960-1966 est celle d'une crise de la production littéraire de langue française. Nissaboury et Khaïr-Eddine lancent un manifeste Poésie toute pour une nouvelle expression poétique prolongée dans la revue Eaux-vives qui n'aura pas beaucoup vécu. La revue Souffles naîtra dans cette atmosphère "d'extrême tension" pour constituer "une prise de la parole" selon l'expression du co-fondateur Laâbi. La revue répond à une double préoccupation littéraire et politique. La production de la revue offre une écriture engagée et violente telle qu'on a pu parler de "guerilla linguistique".

Pour une bonne analyse critique des oeuvres littéraires marocaines, Gontard rejette à priori la critique thématique ainsi que la psycho et la socio-critique qui négligent autant l'une que l'autre la dimension linguistique et textuelle de l'oeuvre. Convaincu que le travail du critique doit s'intéresser uniquement au langage c'est-à-dire aux formes organisées en systèmes, il évalue les stratégies de fonctionnement formel qui laissent apparaître cette sémantique de la violence dans le texte. Ainsi, l'approche pratique et essentiellement textuelle de Gontard se fait sur Le Règne de barbarie de Laâbi, La Mille et deuxième Nuit de Nissaboury, Une odeur de mantèque de Khaïr-Eddine, Harrouda de Ben Jelloun, Le Lutteur de classe.. et Le Livre de sang de Khatibi.

La violence dans l'écriture du Règne de barbarie réside dans cette rencontre entre poésie et oralité et dans cette volonté du poète marocain de mettre en oeuvre la prédominance de la colère, de la terreur et des images telluriques voire sismiques dans le tissu textuel. Ce retour aux sources de l'oralité est déjà violent puisque le poète rompt avec les genres traditionnels. Ce processus est subversif au regard de la réception non préparée à cette écriture. A l'instar des poètes noirs américains qui utilisent les parlers de la rue et des ghettos, Abdellatif Laâbi compose un poème qui fonctionne comme une fiction orale

reproduisant la parole d'une foule anonyme.

En outre, l'imaginaire du poète est inséparable d'une certaine morbidité et des spasmes de l'hématémèse, qui livrent les métaphores mêmes de la violence dans la génération du poème. Cette écriture de la colère, autrement appelée "écriture terroriste" par Khatibi, qui est le fruit d'un délire constant, d'une incohérence voire d'une névrose, a comme objectif principal d'inciter la foule à l'émeute, donc à la violence. C'est autant une poésie de la violence qu'une violence de la poésie avec le mélange des catégories verbales et nominales au niveau du langage. La kyrielle de phrases nominales et le raccourcissement syntaxique accélèrent le discours poétique.

Laâbi puise son matériau poétique des phénomènes naturels tels que l'éruption volcanique ou les cataclysmes. La récurrence des éléments relatifs aux effets sismiques atteste de ce fait. Le poème de Laâbi violente comme une explosion galactique, une collision de planètes ou un plissement tellurique... Mais cet imaginaire poétique est métaphorique d'un certain ébranlement révolutionnaire.

Quant au poème de Nissaboury, il est difficile d'accès surtout pour la méthode critique traditionnelle. Selon Gontard, le critique, après avoir cerné les deux composantes formelles, l'intertextualité qui engendre le texte et l'isotopie qui organise l'écriture, pourrait détenir la clé du message poétique.

La Mille et deuxième Nuit est une influence directe du texte ancestral des Mille et une Nuits. La violence du texte consiste en ce transfert opératoire de l'univers fabuleux des contes des Milles et une Nuits dans le poème contemporain, donc dans ce processus de dégénérescence du poème qui conjugue mythe et réalité actuelle pour rendre compte du huitième voyage de Sindbad. Cette intertextualité est manifeste tandis que l'autre, latente, consiste en ce dialogue avec d'autres oeuvres de même préoccupation. Certaines images chères à Ben Jelloun, Khaïr-Eddine, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Garcia Marquez, Henri Michaux etc.,

se retrouvent dans le poème de Nissaboury dans un véritable dialogue intertextuel.

L'autre composante formelle est l'organisation du discours poétique en une série de connotations, en "faisceaux isotopes". Gontard retient en effet un champ isotopique qui se forme autour du lexème "séisme" dont la récurrence à travers le poème atteste de sa dynamique destructive. Ainsi, ruines, décombres, fissure, ossement, squelette par-ci ; émeute, incendie, insurrection par-là constituent la matière lexicale dont se nourrit l'imaginaire de Nissaboury.

Une odeur de mantèque révèle une forme inédite de constitution du récit qui se caractérise par sa propre impossibilité, fruit d'une imbrication des espaces réels et fabuleux, mnésiques et fantasmagoriques des voix multiples qui envahissent la narration sous le signe d'une certaine violence. Le roman de Khaïr-Eddine présente un récit allégorique qui convoque fables et mythes. Le calque d'une certaine tradition dans la mythologie orientale présente au niveau du récit "une fausse diégèse". Il s'agit de montrer, à partir de la problématique du récit, celle de l'existence du romancier marocain le plus fécond de la génération de Souffles.

L'analyse critique de Harrouda procède, selon Gontard, par une opération sémiologique. L'oeuvre de Ben Jelloun n'offre ni le visage d'un roman, ni celui d'un poème. Ainsi, un travail sur les signes permet de l'appeler un "itinéraire semio-lyrique". L'espace y apparaît comme un personnage qui produit le texte. La ville de Fass offre un système de signes qui constitue le langage dans Harrouda. Dans ce relevé des signes littéraires, les couleurs jouent un rôle très important. En fait, tout le texte de Ben Jelloun est bâti sur un "empire de signes".

Il s'agira ensuite pour Gontard de s'intéresser à Abdelkebir Khatibi à partir de ses deux oeuvres : Le lutteur de classe à la manière taoïste et Le Livre de sang. La violence réside dans le délire exact et l'érotisme du premier texte qui

est une greffe des structures narratives et énonciatives du Tao-tö-King chinois et dans l'enjeu d'une hyper-écriture dans le second texte. Comme Nissaboury par ailleurs, le premier texte se révèle violent par ce procès intertextuel qui consiste à transférer un texte allogène dans l'espace maghrébin. En voilà une subversion des codes sociaux du Maghreb surtout dans un texte dont la génération repose sur le sexe et les émois sensuels.

L'hyperécriture, avec sa double forme dissimulative et simulative, bouleverse la langue et le langage du Livre du sang, dans lequel s'opère une véritable subversion textuelle, voire une révolution en déjouant les lois habituelles du récit parce que n'obéissant ni à la narration, ni au discours tels que définis par la linguistique textuelle. La conséquence est un brouillage du code du récit et de la communication littéraire. Par ailleurs, le texte fonctionne comme une écriture mystique ou une pratique des rites.

Par conséquent, des reproches seront formulés à l'encontre d'un certain modèle d'écriture au service de la révolution et d'une certaine littérature de plaisir. La littérature marocaine d'expression française aura évolué et certains écrivains comme Ben Jelloun et Laâbi auront changé de perspectives littéraires avec une plus grande souplesse du style. Par contre, la violence devient même subversive chez Khatibi, alors qu'il est impossible, sinon très tôt, de se prononcer sur l'écriture nouvelle de Khaïr-Edinne qui se cherche. En outre, la littérature marocaine d'expression française bénéficie d'autres noms prestigieux tels que Loakira, Abdallah Bounfour, Mohammed Alaoui Belrhiti qui apportent des innovations scripturaires prolongeant d'une certaine manière celles du groupe Souffles.

L'exégèse de Marc Gontard est intéressante à plusieurs niveaux d'autant plus qu'elle s'effectue sur une période très importante de la production littéraire marocaine. Mais elle gagnerait à être plus diachronique que synchronique pour pouvoir évaluer la constance de la violence dans le fond et la forme scripturaires.

En outre, nous ne pouvons souscrire à cette évacuation de l'approche psychanalytique dans l'entreprise critique de Marc Gontard. Au contraire, elle s'applique parfaitement au champ littéraire marocain dans la mesure où l'écriture rend compte du corps dans ses "marges schizoïdes", de l'inconscient et du désir. Le roman maghrébin en général est inséparable de cette expression de la folie et de sexualité caractérisée par la violence.

L'apport de l'ouvrage à notre future thèse est considérable dans la mesure où Marc Gontard y analyse largement la figure du père, particulièrement dans Le Passé simple de Driss Chraïbi qui, faisant partie de notre corpus d'analyse, témoigne, avec les autres textes, de cette violence textuelle.

4/ Gérard Genette. figures I - Paris : Seuil, 1966.

Cet ouvrage s'inscrit dans la logique de la critique ponctuelle et constructive ou récréative à la fois. Certains éléments de la critique de Genette permettent d'apprécier toute oeuvre littéraires et certains autres sont limités à un genre d'oeuvres littéraires précises. Genette pose sa thèse de départ sur la réversibilité de l'univers littéraire chez Saint-Louis? Amant avant d'appuyer son analyse sur l'image du palimpeste dans l'écriture de Marcel Proust, sur la particularité stylistique du roman Robbe-grilletien et d'établir les rapports de complémentarité entre espace et langage littéraires, entre structuralisme et critique littéraire? Enfin, l'univers littéraire est impensable selon Genette sans l'intervention considérable des mots et des signes qui font fonctionner la rhétorique des figures et permettent de définir la "littérature comme telle".

Chez Saint-Amant, l'écriture est marquée par la juxtaposition récurrente entre le monde des oiseaux et celui des poissons. Ces deux faunes expriment profondément un art baroque qui se justifie dans la présence constante de l'eau, de l'air et du feu. Cette juxtaposition des deux faunes que Genette appelle "l'homothétie mécanique" entre le vol et la nage, trouverait sa source dans les premières lignes de la Bible en une véritable confusion telle que Saint-Amant use de la rhétorique mariniste : (oiseaux de l'onde pour désigner les poissons, poissons du ciel pour les oiseaux). Bachelard parle de la contamination des deux classes pour expliquer la liaison entre l'ambiguïté du concept oiseau-poisson et la réversibilité des grands spectacles de l'eau. Genette en conclut simplement la réversibilité d'un monde, espace inaccessible à l'homme condamné par la marche alors que le vol et la nage expriment la liberté. A partir de la poésie de Saint-Amant, Genette est arrivé à démontrer la récurrence du motif du monde renversé dans la poétique baroque caractérisée en outre par le thème de Narcisse que Bachelard appelle complexe de culture sous-tendu par les motifs de la fuite et du Reflet.

Toute la poésie baroque reste essentiellement marquée par la thématique matérielle : présence constante dans le matériau poétique de l'argent, de l'or, de l'azur, du marbre, de l'ivoire etc. qui constituent une alchimie verbale fonctionnant sur une sorte d'opposition des valeurs.

Genette jette un regard sur l'écriture et le style de Proust qui ne sont concevables qu'avec leur valeur métaphorique. La métaphore revêt une importance particulière chez Proust d'autant plus qu'elle confère au style une éternité. Elle seule peut exprimer une vision profonde. Genette estime qu'elle permet, par l'approche analogique, de réconcilier deux sensations que le temps a séparées.

Le style métaphorique est, chez Proust, un instrument nécessaire à la restitution d'une vision globale des essences. Ainsi, la pratique littéraire fonctionne comme une oeuvre de restitution de l'essence ou de la substance perdue des objets, des lieux qui emplissent la matière onirique de l'écrivain. La métaphore conditionne selon Proust le beau style "qui revêt une double substance: miracle et analogie. L'ontologie cède la place à l'analogie, le style substantiel au style métaphorique d'où l'accomplissement esthétique.

Genette relève cependant cette difficulté qu'une métaphore, un déplacement, un transfert de sens et de sensations voire un procédé de transposition par aliénation, puisse rendre compte d'un objet essentiel, de sa vérité profonde. Toute la constitution de la métamorphose proustienne procède de transpositions spatiales autant dans le temps retrouvé que dans la Fugitive et de la superposition constante d'objets matériels d'où ce qu'on a appelé le "sur impressionnisme". Chez Proust, le temps régit tout, la métamorphose des caractères, des visages, des corps, des lieux et agit sur l'espace pour constituer une image de palimpseste illisible et équivoque. La vision proustienne de l'univers littéraire repose essentiellement selon Genette sur cette structure "abyssale" du temps et de l'espace qui crée une certaine discordance d'où le phénomène de

synthèse impossible. Toutes les métaphores proustiennes ne sont pas l'effet du temps qui, par conséquent, révèle des mutations spontanées dont il n'est pas la cause.

Le roman proustien est caractéristique de la dématérialisation spatiale. Les lieux s'entreglissent, agissent et accompagnent les personnages dans leur odyssée fictive. Mais la particularité stylistique du roman de Proust réside dans le paradoxe structural de la Recherche qui se présente à la fois comme l'oeuvre et sa critique, comme terme et genèse, comme recherche du temps perdu et offrande du temps retrouvé. Cette ambivalence donne à l'oeuvre une dimension critique et lui confère une place auprès des grandes oeuvres du XIXe siècle. Le roman proustien donne enfin au lecteur l'impression d'une lecture achevée dans l'inachèvement.

Le second point d'optique de Genette est fixé sur l'écriture de Robbe-Grillet qui pose la problématique du réalisme littéraire. Robbe-Grillet s'est lui-même présenté comme un écrivain réaliste d'autant plus qu'il se dit soucieux de la fidélité à l'expérience vécue. Il s'agit ainsi pour Genette de révéler la contradiction ou la problématique. L'intention de Robbe-Grillet peut être de présenter une réalité objective mais dès l'instant que les souvenirs et les fantasmes des personnages (créatures de l'auteur) restent mêlés dans la trame, l'objectivité est mise au service d'une certaine subjectivité. Si les rapprochs objectivité-subjectivité sont élucidés par la structuration temporelle des oeuvres, l'écriture narrative et descriptive, par la construction modale des verbes et l'aide de la grammaire cinématographique, apparaît plus illustrative.

Pour paraître cohérent et résoudre la question, Robbe-Grillet défend la thèse du "réalisme subjectif". Le système des personnges sous-tendu dans toute sn oeuvre par les phénomènes de ressemblance et d'idendité que Mallarmé nomme "le démon de l'analogie" est régi par la circularité" entre les objets, les personnages, les lieux, les situations, les actes et les paroles. En outre, l'art de Robbe-Grillet consiste en une disposition de la narration et de la description dans

les ordres métonymique et métamorphorique.

Pour ne pas être trop ponctuel dans sa démarche, Genette établit la relation interactive de l'espace et du langage, du structuralisme et de la critique littéraire. L'espace est presque un élément actanciel au même titre que le personnage. Comme celui-ci, il est susceptible de langage. L'espace baroque fonctionnait dans une structure dichotomique, manichéenne, antithétique. Cette ambivalence est devenue dans les temps modernes le fruit d'une certaine thématization de l'espace. Ce qui veut dire que la présence implicite de l'espace est repérable autant à la base du message, du contenu que dans la langue, dans la forme. Cette procédure est empruntée à l'art plastique (sculpture, architecture) et au cinéma très révélateurs du langage de l'espace que Georges Matore explique par la constitution d'un véritable champ notionnel et lexicologique. Les axes vertical et horizontal lui permettent ainsi de faire la distinction entre les notions spatiales telles que la religion, le domaine, la zone, le plan, le champ etc... La maîtrise de ce vocabulaire spatial permet de saisir la transposition des rapports spatiaux dans l'univers temporel et moral. Genette estime par conséquent que tout espace est langage mais un langage plus sémiologique que symbolique.

Genette souligne l'importance du système de bricolage dans les rapports entre le structuralisme et la critique littéraire. Ce système repose sur une démarche doublement opératoire, analytique et synthétique qui consiste à homogénéiser des éléments disparates. La littérature est oeuvre de langage et le structuralisme, une méthode d'analyse linguistique ; la réconciliation des deux niveaux ne peut se faire, selon Genette, que sur le terrain du matériel linguistique constitué par les sons, les formes, et les phrases. L'analyse structurale procède de la recherche des homologues par l'établissement préalable d'une liaison entre les systèmes de formes et de sens. Autrement dit, elle étudie les formes de l'expression littéraire en s'intéressant particulièrement aux rapports code-message. Même la critique thématique se fait dans une approche structurale qui consiste en un regroupement des thèmes divers et épars en

réseaux pour dégager leur signification dans le fonctionnement interne d'une oeuvre littéraire.

Le structuralisme est une bonne méthode d'approche des textes littéraires selon Genette. La lecture historique des textes telles la synchronie et la diachronie autant que la méthode comparative, obéit à une démarche structurale puisqu'il s'agit de retracer l'évolution de la littérature par synchronie et comparaison des étapes.

L'importance des mots et des signes est capitale à tel point que Genette leur réserve les dernières lignes de son ouvrage. Les merveilles sont véhiculées par la beauté des mots. L'art baroque repose sur une esthétique de la surprise pour rendre compte du miraculeux, de "l'étonnant". Genette illustre les rapports entre les mots et les merveilles par Les miracles de P. E. Binet qui conjugue avec artifice hyperboles, antithèses, métaphores, alliances de mots. Cet ouvrage est construit sur un jeu de mots, "un labyrinthe, une mer de paroles". Mais dès l'instant que le silence devient langage, "l'envers des signes" mérite d'être mis en exergue.

Genette compte mener cette opération d'ordre sémiologique en parcourant l'oeuvre de Roland Barthes pour qui l'éclectisme doit régir toute démarche critique. Son oeuvre se définit ainsi comme une "coexistence pacifique des langages critiques" (qu'ils soient d'ordres existentiel, marxiste, psychanalytique, structural). L'oeuvre littéraire est un langage, la critique, un métalangage selon Barthes, donc l'oeuvre livre un message alors que l'approche critique obéit à un code, à un système au sens Lévi-Straussien du terme. Genette essaie de relancer un débat toujours actuel sur l'équivalence entre travail critique et oeuvre de création. Chez Barthes, la critique est une opération de création littéraire d'autant plus qu'elle devient une "critique des critiques".

La passion de Barthes pour les signes conduit à une sorte de fascination, voire même d'obsession. Le signe revêt chez lui une importance axiologique. La

critique de Barthes consiste non à décoder un sens seulement mais à élaborer les moyens et les règles de décodage de ce sens. Elle est une étude des signes de la littérature, mieux une critique des signes.

Genette, avant de définir la littérature, met en relief la théorie du comparatisme métaphorique par le biais de la poésie de Sponde. La mise en oeuvre de ce procédé comparatif consiste, par l'effet de variation, à comparer l'amour du poète à des objets, des phénomènes, des actions etc. Toutes les métaphores comparées sont empruntées soit à la mythologie, à la cosmologie, soit à l'histoire. La disjonction et la disharmonie entre le comparant variable et le comparé unique créent une esthétique de la surprise dans Les Sonnets d'Amour de Sponde dont tout l'art repose sur la métaphore et la comparaison ; d'où l'image de la catachrèse chez les Rhétoriciens. Sponde est fidèle non seulement à cette conception de la métaphore chez Jakobson qui lui ajoute une dose métonymique, mais aussi au fait que tout langage poétique doit se construire sur un mode hyperbolique.

Genette définit enfin la littérature par rapport aux sciences mathématiques, physiques ou chimiques mais qui sont des "discours à règles exactes". Il estime par contre que l'histoire et la philosophie sont des genres littéraires. La littérature se réduit à un problème de psychologie où tous les moyens (logique, mécanique, psychanalytique...) peuvent être employés.

L'approche de Genette dans Figures I repose sur une double analyse ponctuelle et constructive. Son mérite le plus significatif est le regard critique qu'il porte sur la critique pour apprécier la littérature. Sa démarche peut revêtir le nom de "**critique de la critique critique**". L'ouvrage laisse peu de place à notre critique.

5/ Pierre Brunel et al. Qu'est-ce que la littérature comparée ?

Paris : Armand Colin, 1983.

Notre future thèse offre des perspectives comparatistes certaines et l'objectif fixé est, tout en faisant un compte-rendu de lecture de l'ouvrage collectif, de voir quelle est la définition exacte de la littérature comparée qui conviendrait à notre travail de recherches.

D'emblée, les auteurs précisent que la comparaison n'est pas la raison d'être de la discipline mais qu'elle pourrait ouvrir des voies multiples vers un véritable comparatisme littéraire. La pratique de la littérature comparée est ancienne, autrement dit, beaucoup de théoriciens et de praticiens de la littérature ont réalisé des études de littérature comparée sans l'indiquer et la nommer explicitement. Alors, fixer la naissance et le développement de la nouvelle discipline dans le temps et dans l'espace devient une opération nécessaire pour les auteurs de l'ouvrage.

Depuis les XVIIIe et XIXe siècles, la littérature comparée trouvait son expression la plus forte dans cet aspect émulateur des civilisations européennes: la grecque et la latine, l'anglaise et la française, chacune démontrant sa supériorité voire sa suprématie sur les autres. Mais déjà aux XVIe et XVIIe siècles, la recherche des analogies dans les phénomènes et les structures de la société qui joue un rôle très important dans le développement de la discipline, sous-tendait les recherches et les opérations scientifiques. Les retombées sont certaines dans le domaine de la littérature. Les exemples de Goethe et de Balzac dont les oeuvres ont reçu une influence directe de la science comparée, sont édifiants. Ainsi, la littérature comparée facilite l'accès à la connaissance, souvent à la découverte des littératures et des cultures étrangères. Mais les véritables précurseurs de la nouvelle discipline en France sont Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère, Philarète Chasles.

Le premier, pionner en ce domaine, emploie dans le quatrième volume de son cours de littérature française à la Sorbonne, l'expression littérature comparée. Il y aborde deux questions essentielles :

- Les influences que les civilisations française et anglaise ont exercé l'une sur l'autre.
- L'influence française en Italie.

Mais la préoccupation de Villemain est de présenter, par un tableau comparé, "**le donner et le recevoir**" entre l'esprit français et les littératures étrangères. Tandis que J. J. Ampère posait déjà la problématique de la scientificité de la littérature dans ses rapports étroits avec l'histoire et la philosophie.

La littérature comparée est ainsi fondée sur l'esprit de la rencontre des cultures. Voilà pourquoi Philarète Chasles soutient que "**tout le monde emprunte à tout le monde**" et que "**tout peuple sans commerce intellectuel avec les autres, n'est qu'une maille rompue du grand filet**" p.19.

Ces grandes idées ont jeté les bases des premières conquêtes au niveau de la discipline comparée. Ainsi, se développe un enseignement sous-tendu par les jeux des analogies et le système comparé dans presque toute l'Europe avec la création dans les universités de chaires et de revues de littérature comparée. Elle trouve ainsi une juste place dans l'histoire littéraire.

Le bilan historique est élogieux et le présent, avec le développement de la science et de la technique, promet des lendemains meilleurs à la littérature comparée qui dispose ainsi d'instruments nécessaires à son épanouissement lié en outre à l'organisation de congrès internationaux et à la création d'associations nationales de littérature comparée et des centres de recherche sur la discipline.

Mais la complexité reste entière sur la définition de la nouvelle discipline d'autant plus que les deux écoles les plus représentatives du courant, française et américaine notamment, divergent sur les conceptions de la littérature comparée.

Cette dernière privilégie le commerce intellectuel, par conséquent les échanges internationaux sont nécessaires. Les auteurs semblent favoriser l'idée que le comparatiste doit maîtriser les langues des littératures à étudier. La tradition du voyage chez les peuples a entretenu une littérature féconde et favorisé de véritables échanges culturels nécessaires à la promotion de la discipline. Le voyage est l'expérience humaine la plus directe et la plus complexe. Mais l'histoire des voyages aura permis de comprendre les progrès des connaissances, le cheminement et la diffusion des informations sur des lieux inconnus et lointains. Les coopérations interuniversitaires ont aussi participé au développement de la littérature comparée pour avoir permis aux uns de s'informer sur les littératures des autres. La traduction des oeuvres vient résoudre enfin le problème complexe de la connaissance des langues.

Ainsi, les efforts consentis dans les ouvrages d'initiation, les anthologies, les Essais et dans la presse en général, contribuent à une bonne promotion de la littérature comparée qui se développe en terme de fortune, de succès, d'influence et de sources littéraires. Tandis que la fortune témoigne sur la manifestation virtuelle de l'oeuvre littéraire, le succès est lié à l'adhésion de l'instance réceptive dont l'intéressement favorise les rééditions, les traductions etc. Les théoriciens de l'esthétique de la réception soutenaient qu'une oeuvre littéraire ne naît jamais ex-nihilo, qu'elle s'inspire nécessairement d'une autre : ce qui est convenu d'appeler influence qui s'opère à plusieurs niveaux : influence d'un genre littéraire, d'une forme littéraire, d'une technique, d'un style, d'une théorie littéraire. L'influence pourrait conduire à l'imitation, au plagiat et permettre la recherche des sources qui consiste à remonter du centre récepteur au centre émetteur.

L'imagologie vient s'ajouter aux moyens adéquats de promotion de la nouvelle discipline que les problèmes de périodisation et les classements par générations ont fait tendre vers une histoire littéraire générale. L'imagologie ou recherches des images, orientation récente de la littérature comparée, est une des activités de prédilection de l'école française et une préoccupation constante voire une méthode d'analyse appropriée pour le comparatiste.

La morale et la philosophie, la religion et la science, la politique et les traditions, les beaux-arts et la littérature ont généré des idées et des thèmes qui permettent au comparatiste soit de repérer les échanges intellectuels, soit d'établir des correspondances entre la littérature et les autres domaines de pensée. Ainsi, la littérature comparée serait simplement plus une réflexion sur la littérature qu'une théorie de la littérature parce que non seulement le comparatiste doit avoir une vision globale et globalisante de la littérature mais aussi il doit être inductif dans sa démarche en interrogeant directement les textes au lieu de s'interroger sur eux.

En outre, le regroupement par thèmes est une opération nécessaire pour le comparatisme littéraire. C'est la raison pour laquelle la thématologie est un champ de prédilection pour le comparatiste alors que la thématique reste son moyen d'exégèse littéraire le plus adéquat. Autrement dit, la thématique est le point de départ des recherches en littérature en regroupant les faits par thèmes en passant par-dessus les frontières nationales et linguistiques. La thématologie, y ajoutant une nuance supplémentaire, est un champ d'étude du comparatiste qui consiste en un discours sur les thèmes, en une étude des thèmes.

Le structuralisme tel que compris par Claude Lévi-Strauss, l'histoire, l'idéologie, la poétique sont autant d'éléments méthodologiques et conceptuels disponibles pour le comparatisme littéraire. Cependant, les auteurs distinguent la thématique personnelle que Barthes appelle "**la structure d'une existence**", de la thématique d'époque qui privilégie l'approche synchronique et de la thématique éternelle dans laquelle les thèmes anciens vont s'actualisant.

Dans la même optique, l'étude des mythes littéraires, des motifs et des thèmes reste l'activité principale du critique comparatiste. Mais des confusions persistent encore dans la définition et la conception de ces notions. Alors que le mythe est une consécration de la tradition dans ses rapports avec le sacré et le surnaturel, le thème, un sujet d'intérêt général, donc une tendance vers l'abstraction, le motif est un élément (du) concret.

Mais la littérature comparée s'intéresse aussi bien au thème, au fond qu'à la forme littéraire. La description des formes de composition et d'élocution, la comparaison des pratiques littéraires sont des opérations nécessaires à l'exégèse du comparatiste d'autant plus que la littérature est devenue un art trop technique.

Après un inventaire des différentes appréhensions de la littérature comparée, les auteurs de l'ouvrage se trouvent en mesure d'en proposer une définition réconciliante, bien que trop générale voire généraliste dont ils demandent d'ailleurs d'en retrancher certains membres de phrases, selon le point d'optique du critique comparatiste qui voudrait limiter son travail.

La littérature comparée inclut en définitive aussi bien les traditions nationales que les apports étrangers. Elle est une hypothèse de travail mais le programme comparatiste n'a nullement l'intention de proposer une étude exhaustive de chacune des œuvres, il les exploite en fonction d'une idée qui les rassemble, les réconcilie.

L'aspect critique de l'ouvrage lui aurait donné une dose beaucoup plus scientifique. En fait, un travail de littérature comparée n'a pas obligation de traverser des frontières comme le suggère l'Ecole française. Alors, la comparaison des littératures du Sud serait-elle de la littérature comparée ou non ? L'affirmative s'impose puisque notre future thèse s'inscrit dans le comparatisme Sud-Sud dans une sorte de propédeutique à une étude parallèle des littératures

négro-africaine et maghrébine d'expression française.

En outre, la connaissance des langues ne doit pas être une obligation dans le comparatisme littéraire. Le phénomène de la traduction des oeuvres est là pour aider à la comparaison d'oeuvres de sphères linguistiques différentes.

En effet, aujourd'hui, la linguistique structurale et générative offre des méthodes d'analyse qui permettent de dépasser les descriptions historiques et externes. La sémiologie, qui définit par exemple, les rapports entre les oeuvres comme des rapports de signes, devrait dégager les règles de passage d'une culture à une autre. La nature même de l'entreprise littéraire moderne (littératures de l'exil, du déracinement, plurilinguisme), la décolonisation et l'émergence culturelle du tiers-monde, les littératures des pays soumis aux anciens empires européens, fournissent de nouvelles matières d'études, qui obligent à de nouvelles méthodes, et invitent à reconsidérer une discipline naguère fondée sur des entités littéraires stables et sur une définition normative de l'écrivain et de l'écriture.

II - COMPTE-RENDU D'ARTICLES

1/ M'hamed Alaoui Abdalaoui. "Le Roman Maghrébin des années 80" in Notre Librairie, n°103, octobre-décembre 1990, pp.14-30.

L'article du Professeur marocain Abdalaoui consiste à démontrer le regain d'intérêt que suscite la littérature maghrébine dans les années 1980 en dépit de l'émergence de ce qu'il est convenu d'appeler "la maghrébophobie" en France. La consécration de l'algérien Kateb Yacine avec son roman Nedjma (prix National de lettres en 1986), du marocain Tahar Ben Jelloum au prix Goncourt de 1987 et de l'égyptien Naguib Mahfouz au Nobel de 1988, confirme cet élan réceptif nouveau de la littérature maghrébine.

Durant cette même période, Abdalaoui souligne que De la part de la princesse morte (1987) de Kénizé Mourad et Léon l'Africain d'Amine Maalouf (1986) connurent un succès littéraire important qui aurait pu leur valoir au moins le Goncourt. Parallèlement, lorsque certains maghrébins se font distinguer et primer dans les domaines de la chanson, du cinéma, de la haute couture, d'autres confirment leur autorité dans le monde littéraire. Les grands noms qu'on peut retenir dans la production littéraire de cette période sont Driss Chraïbi, Mohamed Dib, Albert Memmi; Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloum, Abdellatif Laâbi etc.

L'édition des oeuvres maghrébines a connu une ampleur grâce à l'instance politique et culturelle de la Francophonie dont les Etats Généraux de décembre 1989 auront permis à tous les écrivains francophones de poser leurs problèmes essentiellement liés à la circulation du livre et à la création littéraire. Les écrivains maghrébins s'offrent une bonne occasion de refuser les élans de domination culturelle de la France sur d'autres pays de la Francophonie et de prôner qu'elle puisse retrouver son statut réel de marché et de dialogue des cultures et des civilisations.

Abdalaoui souligne en outre la problématique de la nationalité littéraire qui se pose avec acuité aussi à la littérature maghrébine et alimente avec fécondité les

milieux critiques. Quels sont les critères d'appartenance à une littérature ? Le critique marocain se refuse à cautionner l'engagement comme un critère suffisant et consistant pour déterminer la nationalité littéraire d'un écrivain d'autant plus que Jean Sénac, non musulman, par exemple, est classé parmi les écrivains algériens dans les Anthologies et les manuels de littérature alors qu'il n'a pas la nationalité algérienne. Par ailleurs, Albert Camus n'est pas classé parmi ces écrivains. Sénac est-il mieux ou plus engagé que Camus dont on connaît l'orientation littéraire ou Etienne Dinet, François Bonjean et Jean Pierre Millecarn ? Alors que tous les sacrifices de ce dernier ont été consentis pour le Maroc sur les plans politique et littéraire. Abdalaoui en conclut que seul le temps peut décider du statut véritable de l'écrivain qui, par ailleurs, ne doit pas avoir besoin d'une nationalité géographique.

Ainsi, deux tendances se dégagent de la production littéraire du Maghreb des années 80. La première est celle des écrivains nés au Maghreb, qui y vivent et dont les oeuvres sont profondément enracinées dans les milieux traditionnels avec une certaine expression intime des cultures et des traditions arabe, berbère et musulmane. La seconde est celle des maghrébins de France, nés en France et y vivant dont les récits tendent vers l'autobiographie romancée, la littérature du témoignage d'un certain vécu. L'écriture vise l'efficacité et relègue l'esthétique au second plan.

Mais certains écrivains vont exceller dans la recherche stylistique ou esthétique. La narration revêt sous d'autres formes surtout chez les écrivains marocains tels que Mohammed Khaïr-Eddine dont les innovations scripturaires consistent à détruire la linéarité du récit, en bouleversant ses structures internes tout en élevant l'hermétisme au rang de religion. Dans son ouvrage Légende et vie d'Agoun' Chich, la narration traditionnelle renaît convoquant dans son élaboration des termes dialectaux empruntés au milieu traditionnel marocain, et du parler quotidien.

L'analyse d'Abdalaoui est aussi d'ordre thématique surtout lorsqu'il propose les intrigues de quatre romans révélateurs d'un Maghreb rongé par les injustices sociales liées à la bureaucratie, à la corruption, aux traditions "étouffantes" qui appellent la révolte de la jeunesse dont le chômage et la délinquance sont devenus les lots quotidiens. Il s'agit du Fleuve détourné de Rachid Mimouni (1982), du Chercheur d'os de Tahar Djaout (1984), des Enfants des rues étroites de Abdelhak Serhane (1983) et de Aïlen ou la nuit du récit d'Edmond Amran El Maleh (1983). C'est ainsi un "regard blessé" (titre du roman de Rabah Belamri, 1987) que les écrivains maghrébins jettent sur leurs pays et leurs sociétés qui ont aussi leur part de responsabilité autant que les pouvoirs politiques dans les difficultés qu'ils vivent.

Le roman maghrébin des années 80 s'inscrit aussi dans le parallèle tradition-modernité trouvant une expression émouvante dans l'oeil du jour de hélé Béji qui met en scène une jeune fille et sa grand-mère que tout semble séparer. La vieille dame illétrée et profondément attachée aux valeurs de l'islam vit dans le Tunis traditionnel tandis que la narratrice est une étudiante irreligieuse qui vit en plein centre de Paris. En dépit de toutes les contradictions et les oppositions, l'attachement de la fille à sa grand-mère va consolider les liens ombilicaux entre celle-là et ses origines, ses racines.

Pourtant, une autre tendance se dégagera de cette même période (celle de Tengour La montagne du lion, l'invention du désert) revendiquant le dépassement de la thématique traditionnelle centrée sur la spatio-temporalité monodique ville-village, colonisation-Indépendance, au profit d'une écriture épique des oeuvres qui font revivre des personnages historiques et/ou mythiques. L'histoire embellie sous-tend alors les récits qui prennent des allures d'épopées modernes et influence leur structuration interne. Mais la verve satirique mêlée à l'histoire événementielle semble être l'étai littéraire le plus adéquat pour la fustigation de certains vices sociaux.

La thématique de l'errance et de l'exil reste la caractéristique essentielle de cette littérature maghrébine. L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni (1989) rend compte de la vie d'une tribu du Maghreb primitif victime d'une agression imprévue et imprévisible de la modernité. Cette situation de choc est rendue dans une langue qui emprunte les termes idiomatiques et dialectaux de la tribu. C'est en cela que ce roman, qui fustige certains aspects de la modernité, se révèle moderne et prétend à l'universalité. En d'autres termes, l'originalité est une marque de la modernité dans la littérature.

L'immigration est omniprésente dans cette littérature de la seconde génération surtout avec les écrivains "beurs", fils ou filles d'immigrés maghrébins en France. Elle sous-tend et génère le fond et la forme des récits maghrébins. Cette littérature prend naturellement les allures d'autobiographies élaborées qui rendent compte de l'hybride de ceux que Abdalaoui appelle les "maghrébo-français".

Ceux qu'il est convenu d'appeler les écrivains de l'immigration, pour défendre leur cause ne manquent pas de moyens et empruntent même plusieurs voies autres que l'écriture littéraire. Ainsi, la bande dessinée, la chanson, la radio, le militantisme politique, le cinéma viennent en support de la littérature pour rendre compte de la non insertion des immigrants dans la société d'accueil et du rejet du pays d'origine, bref d'un métissage avorté. Des biographies qui s'inscrivent dans le souvenir semblent être les états de l'écriture des récits maghrébins que Abdalaoui appelle la "littérature de l'urgence" comme si les auteurs voulaient rattraper les silences des parents et de leurs sociétés d'appartenance. Pour la critique, la littérature beur n'existe pas en tant que telle du fait de la non production de grandes oeuvres révélatrices d'une véritable littérature.

La question de l'appartenance nationale des écrivains beurs se pose dès lors. De toute manière, la littérature maghrébine d'expression française tire ses

racines de l'émigration et l'exil des écrivains d'autant plus que les pionniers Amrouche, Taos entre autres sont considérés comme les ancêtres de l'exil. La création littéraire de Mohammed Dib et de Driss Chraïbi est empreinte des méfaits de l'immigration et de l'exil. Le critique marocain voit, dans cette tradition du voyage et de l'exil, qui génère la littérature maghrébine, la marque du voyage initiatique effectué par le prophète de l'islam Mohamed, le Hijra. L'exil est ainsi vu comme un moyen de sublimation de la défaite ou de la transformation de l'adversité en victoire. Le phénomène se trouve emparé et exploité par la littérature.

Dès lors, toutes ces caractéristiques du roman maghrébin des années 80 ont fait de lui l'expression et la revendication d'une identité sous-tendues par une vision de l'Universel. Le Maghreb ancien et ses valeurs sont constamment présents dans cette veine littéraire qui appuie les recherches sociologiques, anthropologiques tel que certains critiques français y voient un chauvinisme ou une pure ethnographie.

La prise de conscience de la critique littéraire et de l'édition permet de remettre par exemple l'oeuvre majeure de Kateb Yacine Nedjma à sa véritable place comme source d'inspiration constante et oeuvre de référence pour la contemporanéité littéraire du Maghreb avec son apparition finale en collection de poche.

Le Professeur Abdalaoui, dans ses conclusions, estime que le succès commercial d'une oeuvre ne confirme pas toujours sa valeur littéraire puisqu'il arrive que des oeuvres soient mondialement reconnues sur le plan littéraire sans révéler exactement cette littérarité.

La finalité de l'analyse consistait à dégager les véritables caractéristiques et les constantes de la production romanesque des auteurs maghrébins de cette génération et à montrer comment celle-ci a contribué à l'affranchissement et à l'envol de la littérature maghrébine qui trouve ainsi une juste place dans le sillage de la littérature universelle.

Mais à ces genres d'approche critique on peut reprocher l'aspect sectoriel et limitatif. Une vision synchronique est inappropriée pour une analyse qui évalue les constantes d'une production littéraire. A partir d'une limitation temporelle, le professeur Abdalaoui donne un jugement global sur la littérature maghrébine. Ce qui permet de jeter à priori un discrédit à son travail sur le plan scientifique.

2/ Louis Marin. "L'oeuvre d'art et les sciences sociales".
Encyclopaedia Universalis. France SA, 1990, pp.947-971.

Une certaine problématique a toujours régi les rapports entre les deux mondes de l'art et de la science. Elle reste entière si le critique en vient à considérer les produits et les oeuvres artistiques et leurs approches par un outillage procédural et méthodologique relevant des sciences sociales d'autant plus que la singularité de l'oeuvre d'art résiste aux allures généralisantes de ces sciences, les effets de sensibilité et d'affect (plaisir et émotion) de celle-là ne peuvent aller de pair avec la "légalité objectivante" de celles-ci. Mais il s'agira, pour Louis Marin, d'apesantir sa réflexion critique sur les conditions de possibilité et de légitimité d'une approche de l'art par les sciences.

Cette opération touche la notion même d'oeuvre d'art, car interroger une oeuvre à la lumière de la psychologie, de la sociologie, de l'histoire, de l'anthropologie, de la sémiologie, c'est s'interroger sur elle au double niveau de la création et de la réception, c'est poser une interrogation théorique qui s'arcboute sur les rapports entre "l'opus" et "l'actus operandi".

Marin s'interroge à priori sur la possibilité d'une science de l'art, plutôt d'une connaissance à visée scientifique de l'oeuvre d'art. Conscient que la conjonction des notions d'oeuvre d'art et de sciences sociales dépasse un thème de recherche ou un objet d'étude pour se loger dans le domaine d'une épistémologie critique et historique, le critique opte pour une démarche inter- et pluri-disciplinaire en usant de méthodes, de procédures et de techniques de connaissance et d'investigation hétérogènes.

La cohérence de la démarche ne repose pas sur une unité systémale et sa méthodologie mais plutôt sur certaines décisions d'ordres opératoire, heuristique à valeur théorique et à puissance pratique. La plus importante consiste à analyser les oeuvres littéraires, plastiques, sonores à partir de leurs sens sémiotique,

esthétique, pathétique en prenant en compte leurs contextes propres et les conditions matérielles et spirituelles qui les spécifient, les singularisent. L'appréciation de l'oeuvre tient toujours en compte les formes de la langue, des dispositifs oraux et écrits et des canaux spatio-temporels qui la sous-tendent. L'imaginaire (individuel et collectif), la structuration et l'histoire de la société laissent une empreinte dans l'oeuvre artistique que la critique littéraire ou artistique doit pouvoir déceler. Et c'est une approche descriptive, telle que théorisée par E. Panofsky, qui permet, selon Marin, d'y aboutir.

Cette approche fournit deux décisions de délimitation avec des critères précis : une délimitation liée à une démarche purement descriptive dans laquelle la connaissance d'une oeuvre artistique nécessite celle de ses sources et des circonstances historiques de sa création, et une délimitation de sa diffusion. Mais c'est l'approche comparée et structurale qui vient en appoint à la méthode descriptive pour définir "le cercle méthodologique" permettant de saisir des oeuvres non authentiques ou dont la paternité reste à déterminer. Le système de décodage et d'interprétation consiste en un repérage de traits de style, de types d'écriture ou de particularités formelles tandis que dans la seconde décision, faire une étude scientifique sur une oeuvre d'art, c'est la décrire en lui attribuant un auteur, en repérant ses sources et en déterminant les circonstances de sa production. Dès lors, l'oeuvre d'art n'est alors appréciable qu'avec l'apport de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie, de la biologie, etc.

Il repose ainsi la question épistémologique de départ qui concerne la relation entre "oeuvre d'art" et "sciences sociales". L'appréciation de l'oeuvre artistique risque d'épouser les pratiques de connaissance et d'analyse de ces sciences. Le problème essentiel reste l'application des procédures d'analyse hétérogènes sur un objet textuel, pictural ou architectural homogène et singulier. Alors, Louis Marin propose avec E. Cassirer de constituer une grammaire de la fonction symbolique qui déterminerait les expressions et les idiomes particuliers tels qu'on le voit dans le langage, dans l'art, dans le mythe et dans la religion.

L'oeuvre d'art constitue une unité selon Marin et une science de l'oeuvre doit prendre en compte cette unité. Dans ce cas, Les Formes symboliques de Cassirer offre une lecture appropriée de l'oeuvre d'art. Chaque oeuvre revêt une sémiosis spécifique, sa stabilisation et sa fixation dans un système de signes caractéristiques permet de déterminer un contenu sur le plan conceptuel. Mais deux risques s'exposent dans cette lecture scientifique de l'oeuvre d'art qui est un ensemble théorique constitué autant de langage, d'image, de son, de rythme, de volume et de structure que de mots, de phrases, de couleurs, de lignes, de timbres et de hauteurs. L'unité objective signifiante de l'oeuvre artistique risque de se dissoudre eu égard à son appartenance à des champs de connaissance hétégorènes. L'autre risque de dissolution est lié au fait que l'intégration de l'oeuvre à un domaine de connaissance déterminé neutralise sa singularité, sa spécificité, son individualité. Marin propose alors une science épistémologique, historique et critique de l'art qui consiste en une réflexion sur la dialectique entre les deux dissolutions de l'oeuvre afin de constituer une théorie d'ensemble de cette science dans sa relative autonomie. Toute oeuvre est un recoupement, une superposition de sciences particulières qui ont engendré des apories et des paradoxes, des problèmes et des questions théoriques sur lesquels repose l'outillage méthodologique et conceptuel d'une science des oeuvres d'art. Bref, c'est une science de l'inter - ou de la pluri-disciplinarité qui est appropriée.

Marin se trouve à mesure d'avancer un programme spatio-temporel d'une science des oeuvres d'art à partir de trois registres. Le premier consiste à analyser les formes verbales et visuelles, sonores et musicales, gestuelles et posturales où les outils du langage et les appareils du sens se mettent en usage et en oeuvre pour reconstituer une imagination "schémique" et une pensée conceptuelle qui fondent le monde des oeuvres, des genres et des styles. Le second registre est l'étude des pratiques culturelles qui permet de déterminer le fonctionnement complexe de ces formes avec tout ce qu'elles impliquent autant sur les plans psychique, social, éthique, religieux que sur le plan esthétique ou

affectif. Ce registre met en exergue la liaison intrinsèque entre les pratiques culturelles et les formes artistiques. Le troisième registre s'intéresse aux discours entretenus sur ces mêmes pratiques. Il permet au critique, avec une certaine précision, de replacer ces discours dans leur contexte historique, social et idéologique afin de formuler et de conceptualiser une pratique artistique déterminée qui conditionne la réception des produits artistiques.

Louis Marin termine son *exégèse* par l'élaboration de concepts essentiels qui fondent une "science" des oeuvres d'art. Il se propose ainsi, pour définir le champ et les domaines d'une science de l'oeuvre artistique, de faire un travail concret du sens dans l'oeuvre dont la signification ressort du dialogue constant entre sémiotique et sémantique, entre sensation esthétique et affect pathétique. C'est une pratique qui tient en compte autant l'économie formelle de l'oeuvre (codes qui définissent le sens dans sa production et sa réception) que la sémiotique du signe et la sémantique de l'énonciation (l'influence du sens de l'oeuvre dans l'espace des communautés humaines). Ces concepts évoluent théoriquement sur les trois registres signalés in fine qui définissent, selon Marin, une science des oeuvres.

Deux aspects liés méritent d'être retenus dans cette opération quasi structurale qui conjugue l'idée, le signe et la chose et repose la signification du signe sur l'adéquation du signe à l'idée, à la chose : l'aspect dynamique qui prend en considération l'opération elle-même, l'aspect statique où le résultat de l'opération est étudié comme trace et marque dans l'opération et comme distribution équilibrée et organisation cohérente de ces traces.

L'économie formelle c'est la distribution, l'application et la liaison de l'énergie psychique par les formes avec une implication de la psychologie de l'oeuvre d'art, de la psychanalyse du créateur et de la production artistique. C'est un travail critique qui s'exerce essentiellement sur le terrain sémiotique et sémantique. C'est le concept de code qui permet d'établir une liaison diachronique

et synchronique des discours de la sémantique et de la sémiotique avec ceux de l'histoire, de la sociologie et de l'anthropologie.

La mise en exergue de l'économie formelle est dans cette perspective une introduction à l'approche psychanalytique, plutôt freudienne, de l'oeuvre d'art qui consiste à confronter une sémantique des symptômes et des symboles et une énergétique des pulsions. Ainsi, dans les opérations de l'inconscient, le travail critique consiste à désigner, à critiquer l'intrusion des forces au lieu de la théoriser dans le discours et la représentation de l'oeuvre d'art qui est non seulement symptôme, hallucination et rêve mais aussi l'expression de pulsions de l'auteur ou même du récepteur. L'oeuvre d'art est un travestissement, une transformation de ces pulsions et un pur produit des fantasmes de l'artiste (du producteur) et du récepteur de l'oeuvre. Donc la démarche psychanalytique fonde, selon Marin, la spécificité de l'objet esthétique dans sa relation au symptôme d'hallucination, au rêve et au fantasme de son créateur. L'oeuvre d'art, en tant que produit à communiquer et à consommer, fonctionne sur une structure qui renvoie à l'expérience (l'aspect référentiel ou cognitif) et à l'abstraction commune au destinataire et au destinataire (l'aspect métalinguistique).

La sémiotique aura permis de faire apparaître les convertibilités possibles des approches psychologiques et psychanalytiques d'une part, sociologiques et historiques d'autre part. Il s'agissait, selon l'auteur, d'analyser le fonctionnement et la manifestation de l'oeuvre d'art, de la pratique artistique et esthétique à partir des concepts de la sémiotique.

Plus que la sémiotique, la sémiologie consiste à opérer sur le discours sur l'oeuvre d'art. Faire la sémiologie de l'oeuvre, c'est s'intéresser au domaine purement linguistique d'autant que la linguistique est un domaine privilégié de la sémiologie qui offre dans sa visée scientifique, une sémantique de l'énonciation. Si la pratique du sens est orientée vers une approche cognitive, esthétique et

pathétique, la sémiotique de l'oeuvre ou la sémiologie de l'art s'inscrit dans une distance entre les différents sens de l'énonciation. Le trait définitoire le plus caractéristique d'une science de l'art est appelé, selon Marin, dans sa conclusion, sémiotique et sémantique de l'oeuvre. Il repose sur la dispersion du champ artistique selon les trois niveaux psychologiques et psychanalytique, sociologique et historique, linguistique et sémantique.

La multidisciplinarité de l'approche de Louis Marin lui donne des allures érudites. L'homme et la société sont au centre et au coeur de la réflexion artistique. Dès lors, la critique peut envisager la saisie de l'oeuvre à partir des sciences de l'homme et de la société. Cependant l'application n'est pas toujours évidente quand bien même l'auteur se refuse à l'exprimer explicitement. Le danger de cette approche multidimensionnelle réside dans le fait que le critique veuille apprécier un élément artistique homogène à partir de concepts hétérogènes et épars. La problématique de départ posée par l'article de Marin n'a pas évolué. Quand bien même les travaux de Newton ou de Chevreuil ont eu une influence grandissante sur la pratique picturale, certaines normes régulatrices de la science telles que l'intelligibilité, la rationalité, l'objectivité, l'universalité ne sont pas toujours aptes à rendre compte d'une oeuvre artistique.

3/ Romuald Fonkoua. "Dix ans de littérature africaine : pouvoir, société et écriture." Notre librairie, n°103, octobre-décembre 1990, pp.70-77.

Depuis l'élection de Senghor à l'Académie Française en 1983 et l'attribution du prix Nobel au Nigérian Wole Soyinka en 1986, la littérature négro-africaine a acquis droit de cité. Les deux dernières décennies ont vu naître en Afrique une littérature de contestation et de remise en cause. Les indépendances tant attendues ont engendré chez les écrivains une déception telle que toute la littérature de cette période ou presque fonctionne sur un discours trilogique à propos du pouvoir politique, des questions de société et de la littérature.

Le pouvoir politique est devenu un lieu du discours littéraire. L'abondance des textes qui le mettent au centre de la réflexion, atteste de la préoccupation des écrivains de dénoncer l'iniquité de partis uniques, la tyrannie des régimes politiques post-indépendantistes. La raillerie et l'ironie sont mises au service de la narration pour fustiger la corruption, l'incompétence de l'élite et la confiscation du pouvoir. L'usage de l'onomastique particulière aux personnages des chefs est ironique. Ils s'appellent par-ci et par-là les guides providentiels ou éclairés, des pères du pays, de la Nation, des tontons...

Alioum Fantouré, Williams Sassine, Mongo Béti, Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Tchichelle... sont autant de grands noms de la littérature africaine qui ont concentré tout leur imaginaire, leur réflexion scripturaire sur la dénonciation des gouvernants, des "pères de la nation" issus des indépendances. Les comportements des peuples africains sont alors caractérisés par le pessimisme et la désillusion eu égard au traitement bestial qu'ils subissent. Cela justifie la récurrence du lexique relatif au bestiaire qui emplit toute la fiction littéraire africaine de cette période : le bal des caïmans, les crapauds-brousse, les chauves-souris, les cancrelats etc. Mais la critique de ces écrivains s'adresse plus aux mentalités politiques africaines qu'aux structures politiques elles-mêmes.

La peinture du pouvoir politique est axée sur la sur-présence de l'autorité conduisant par conséquent à son absence. L'exercice de ce pouvoir s'appuie sur le culte de la personnalité dans tous les textes africains de la période des guides providentiels. Sony Labou Tansi dans La vie et demie, décrit l'absurdité du pouvoir et la cruauté des guides qui se succèdent à la tête de la Katamalanasié. Ce texte, à l'instar des Yeux du Volcan, s'inscrit dans le moule de la névrose démentielle, du plaisir et de la sexualité.

Maints romanciers africains (Bêti, Monenembo, Nanga, Lopès entre autres) ont décrit tour à tour cette distance psychologique énorme qui sépare l'instance gouvernante et les gouvernés, les dominants et les dominés. Le caractère infantile, l'inconscience voire la folie du "père du pays" conduisent à un "non-sens" du pouvoir, à son absence, à une "batardise sociale" voire à une "anti-société" qui trouve son expression la plus exacerbée dans les rapports incestueux du chef et de sa mère dans Les filles du Président de Kimbinda. Autant dans La vie et demie que dans Le Pleurer-rire, la peinture du guide ou du tonton repose sur sa volonté de marquer l'histoire, d'y laisser sa trace et les sociétés africaines offrent le visage d'un "anté peuple" (titre d'un roman de Sony Labou Tansi).

Les Indépendances déçurent les attentes avec la naissance d'une angoisse morale et sociale chez les peuples africains qui doutent déjà de leur avenir, de leur être même, de leur identité. Une misère au triple niveau matériel, moral et spirituel s'exprime dans les textes africains par la relégation finale de l'homme au stade animal, la dignité perdue, l'esclavage et la naissance de nouveaux sanctuaires tels que La vie et demie de Sony Labou Tansi le laisse apparaître. La société qui vit ainsi une double oppression de l'extérieur et de l'intérieur, perd ses fondements, ses repères, autrement ses bases s'effondrent. La production littéraire africaine de cette période dans son ensemble souligne l'inanité, la non nécessité d'une telle indépendance.

Ainsi, l'écriture de la folie, de la névrose côtoie la folie de l'écriture pour rendre compte de cet état de délabrement, d'effondrement de la société africaine prise dans une sorte de "toile d'araignée" (titre d'un roman de Ibrahima Ly). Les espaces clos se multiplient dans la littérature donnant moins de liberté autant aux personnages romanesques qu'à leur créateur. Ces espaces réduits sont généralement occupés par des personnages marginaux, des parias de la société (des fous, des lépreux, des mendiants, reflets d'une maladie mentale, physique et sociale) qui, formant une sorte d'a-société, deviennent les porte-parole indiqués de l'auteur ; une manière pour celui-ci dans la plupart des cas d'échapper aux soupçons du pouvoir politico-social et à la censure. Ce qui paraît déplorable cependant, c'est le fait que cette littérature, alors qu'elle se veut contestation, fonctionne sur le mode de la dérobaie.

L'image de la femme remplit aussi l'espace littéraire du roman africain tout en incarnant des valeurs restées jusque là masculines. Le courage, la résistance, voire l'idéal révolutionnaire... sont autant de valeurs défendues par Perpétue, Chaïdana, la femme du colosse, Mariama sous les plumes de Mongo Bêti, de Sony Labou Tansi, de Yves Valentin Mudimbe et de Ibrahima Ly avec un discours qui se développe sur fond de névrose démentielle et sexuelle et de marginalité. Ils sont ainsi conscients que leurs textes ont besoin, comme le pense Barthes de ce peu de névrose nécessaire à la séduction des lecteurs.

Par ailleurs, le temps n'est plus pour les écrivains africains à la contestation, à la dénonciation pure et simple des systèmes politiques mais il est à la pratique de l'écriture, de la littérature considérée comme un acte névrotique tout simplement. L'essentiel du discours vise l'efficacité puisqu'il faut parler pour être écouté, écrire pour être lu. Ce discours est à la fois intérieur et extérieur au texte et fonctionne comme sur la structure en abyme venant au secours d'une narration qui dans sa construction, convoque chez Bemba, Monenembo, Labou Tansi... une histoire circulaire, plusieurs récits dans un récit, le rêve et

l'imaginaire de la fable. Le discours littéraire africain, ainsi que le soulignait Ngal, présente une ligne intertextuelle d'autant plus que le texte romanesque fonctionne à partir d'autres textes, d'autres genres littéraires.

Cette intertextualité émerge chez Sony Labou Tansi dans une rencontre entre l'écriture et l'oralité tandis que Monenembo rejette dans ses constructions narratives le premier aspect de la critique oraliste de Mohamadou Kane à savoir la linéarité structurale du récit, la narration logique et simple. En ce même moment, la science-fiction, des allures de roman policier viennent appuyer un discours politique entretenu par Ousmane Sembène et Boubacar Boris Diop.

Ainsi, pour un discours et une communication littéraires efficaces, les écrivains africains ont senti la nécessité de se libérer du carcan traditionnel espace-temps qui les attache trop à la réalité sociale. Pour ce faire, l'onirisme, le rêve, l'affabulation qui investissent les rapports communicationnels écriture-lecture, sont nécessaires pour que l'écrivain, non seulement puisse se situer dans un ailleurs spatio-temporel mais aussi et surtout entretienne avec le lecteur potentiel un discours exempt des censures politiques et de l'édition.

L'intertextualité trouve un essor considérable dans la littérature africaine d'autant plus que la création et l'invention littéraires s'appuient sur l'inspiration d'autres espaces culturels et littéraires. Les merveilleux de Sony Labou Tansi et de Tchichelle tirent leur source de la littérature sud-américaine au moment où Sylvain Bemba et Boubacar Boris Diop procèdent quasiment à la réécriture de Goethe et de Mérimée. Dès lors, les écrivains sont devenus de plus en plus conscients que le discours sur la socio-politique africaine doit aller de pair avec un travail d'imagination et d'invention sur le langage et l'écriture à la lumière de la révolution scripturaire opérée par Ahmadou Kourouma dans Les Soleils des Indépendances. L'écriture de l'expoir rejoint l'espoir d'une écriture dans la littérature africaine qui trouve d'autres modes d'expression.

L'approche de Romuald Fonkoua repose sur une décennie très significative et très représentative certes d'un certain essor et d'une certaine maturité de la littérature africaine d'expression française. Cette précision est d'autant plus importante qu'elle permet de constater l'absence de l'expression anglaise, de la littérature du Nord de l'Afrique dans l'analyse de Fonkoua qui opère sur la littérature africaine selon son intitulé.

En outre, ces genres d'approche limitative ne permettent pas d'apprécier la littérature dans sa dynamique évolutive et ses constantes. Fonkoua aurait pu montrer l'influence de cette décennie littéraire sur l'avenir de la littérature africaine au double niveau du contenu et de la forme.

4/ Chevrier, Jacques. "Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d'expression française". In Notre librairie, n°95, janvier 1989, pp.73-84.

La réflexion de Jacques Chevrier dégage une vision d'ensemble commune aux deux littéraires nègre et maghrébine d'expression française et qui tourne autour de leurs conditions d'émergence et des récurrences thématiques et formelles.

D'emblée, il souligne la reconnaissance effective de ces deux littératures au niveau de la réception par la mention des prix prestigieux attribués au Nigérian Wolé Soyinka (Prix Nobel) et à Tahar Ben jelloun (Prix Goncourt). Si l'attribution d'une récompense suffit pour accepter une littérature, pour lui conférer droit de cité comme semble l'indiquer l'auteur, le Nobel prochain de l'Egyptien Naguib Mahfouz confirmerait la position de l'auteur.

La première tendance de ces deux littératures s'inscrit dans la période de la colonisation dont il fallait détruire les théories de ce qu'il est convenu d'appeler la littérature coloniale. Cette tendance littéraire, sur un style journalistique, témoigne sur le passé et les riches traditions des ancêtres. Autant Camara Laye que Mohammed Dib ou Mouloud Feraoun appuient leur imaginaire romanesque sur l'illustration des valeurs ethnographiques des milieux noirs et maghrébins. Cette forme littéraire telle que Camara Laye en a fait usage, a valu les critiques sévères de Mongo Béti à l'encontre de l'Enfant noir qui, selon l'écrivain ivoirien n'était pas engagé contre le pouvoir colonial comme le feront les écrivains de la seconde génération. Mais la restitution des valeurs authentiques de l'Afrique ne serait-elle pas aussi une autre forme d'engagement d'autant plus que la politique coloniale consistait à nier ces valeurs ?

Cette autre tendance, précise Chevrier, reproduit dans les deux contextes, le même discours critique contre les abus du pouvoir colonial. Elle est ainsi expressive autant d'une identité, d'une authenticité qui se cherchent que

d'un désordre social, mental, d'une déception des Africains. Ce sont autant de traits spécifiques caractéristiques des discours du Mauvais sang, de Nedjma, du Passé simple, du Devoir de violence et de La Répudiation.

L'opération critique consiste ici à dégager les convergences, les identités thématiques et narratives par l'examen énumératif de cinq grandes figures littéraires qui emplissent les espaces romanesques négro-africain et maghrébin: les figures du père, du pouvoir et ses corollaires, de la femme, de la folie et enfin de la Parole qui rend compte de toutes les autres figures précédentes.

Faisant une exception à la règle, Cheikh Hamidou Kane et Camara Laye ont presque mythifié respectivement dans L'aventure ambiguë et L'enfant noir "le noble chevalier" et le "forgeron démiurge" qui attirent l'admiration des jeunes Samba et Laye. Par contre, le père est un personnage qui subit de nombreux outrages dans les productions littéraires africaines à la lumière des ouvrages de Mongo Béti, de Ferdinand Oyono ou de Olympe Bély Quenum. Cependant cette peinture négative du père trouve son exacerbation chez les auteurs maghrébins.

Kateb Yacine, auteur du classique Nedjma, à l'instar de ses congénères Boudjedra, Chraïbi, Bourboune entre autres, aborde la figure du père sous l'angle de la trahison et de la culpabilité. Le père apparaît très souvent comme un personnage dérisoire, parfois même totalement absent. Cette absence se justifie par le fait que les auteurs maghrébins ont appris à considérer le Blanc comme le "vrai père". Ainsi, dans le roman maghrébin, la brutalité du père, son égoïsme, sa monstruosité, ses livrées orgiasques provoquent la révolte du fils dont l'expression peut aller jusqu'à la nourriture de fantômes parricides. Les narrateurs du Passé simple de Driss Chraïbi et de Messaouda de Serhane nourrissent une haine féroce à l'égard du père qu'ils voudraient tuer par leurs propres mains tandis que Boudjedra et Sassine font coucher le fils avec la femme du père.

Ainsi, le roman prend la dimension d'un roman politique. Autrement dit, la figure du père se confond avec celle du pouvoir dont la problématique est centrale tant au domaine négro-africain qu'à celui du Maghreb. Bourboune, Chraïbi, Boudjedra dénoncent ouvertement les pères de l'indépendance au moment où Alioum Fantouré, Sony Labou Tansi, Tierno Monenembo, Henri Lopès détruisent le mythe du potentat en fustigeant la tyrannie des "Messie-Koï", des "Guides providentiels", des "Tontons", des "grands timoniers", etc. Cette dénonciation sans ambages du pouvoir a comme corollaire au niveau littéraire la déconstruction de l'espace-temps, caractéristique commune des oeuvres contemporaines de l'Afrique noire et du Maghreb.

L'espace carcéral de Kourouma et de Fantouré trouve son écho littéraire dans cet univers citadin dangereux et menaçant chez Mourad Bourboune et Rachid Boudjedra dont La Répudiation rend compte dans un style métaphorique de l'enfermement des femmes dans le gynécée. La topographie est parfois imprécise, ne renvoyant à rien ou renvoyant à tout telle qu'elle apparaît chez Sassine et Boudjedra de telle sorte que l'auteur parle de "non-lieu".

Le temps est quant à lui déréalisé, la chronologie bouleversée ; reflet d'une perte de repères par les écrivains pris entre un passé lourd de hantise et d'humiliation et un présent fait d'illusions et d'incertitudes. Ainsi, Labou Tansi, Oyono, Bédi, Dib et Mohammed SNP rendent cette situation en engageant leurs personnages dans une quête problématique de références positives.

La femme, sous une forme réelle ou imagée, investit tout l'espace romanesque négro-africain et maghrébin. Elle apparaît comme une figure mythique et soumise à la lumière des oeuvres de Senghor, Camara Laye, Sadjji alors que son rôle varie chez les écrivains maghrébins. Chez Driss Chraïbi, Boudjedra ou Khaïr-Eddine, elle est soit exclue dans le monde restreint de la maison, soit livrée à celui de la prostitution. En plus, l'évocation de la femme appelle parfois celle du sang versé chez les auteurs maghrébins autant que chez Sony Labou Tansi où

certaines personnages féminins sont livrés aux démons du sexe qui génère le thème du délire dans plusieurs romans négro-africains et maghrébins. Ce qui y justifie la présence constante du thème de la folie.

Celle-ci emplit l'espace romanesque par son importance et sa récurrence narratives. La mutilation physique et morale des personnages conduit parfois à une situation d'anormalité voire de démence autant chez Labou Tansi, Tchicaya, Fantouré que chez Ben Jelloun, Mohammed SNP. La figure de la folie va de pair avec toutes les formes d'exclusion, de marginalisation sociale ; thèmes communs aux deux littératures dont l'écriture, le langage, la langue, donc la parole littéraire est l'expression d'un véritable "terrorisme linguistique".

Ce terrorisme s'opère à tous les niveaux de la langue française : syntaxique, phonétique et symbolique. L'écriture devient à la fois acte nécessaire, cathartique et révolutionnaire. L'écriture de la révolte et de la violence devient par-ci et par-là la révolte et la violence de l'écriture. Au "roman électro-choc" de Boudjedra et de "l'écriture-délire" de Kateb Yacine et de Nabile Farès répondent des techniques provocatrices faites de collages et de télescopages des romanciers négro-africains. Boudjedra a créé une cassure, et Chraïbi un scandale alors que du côté négro-africain, on note le refus de publier le premier roman de Kourouma et la "bombe" qu'a constitué La vie et demi de Labou Tansi. Cette esthétique de la surprise est déjà repérable chez Ngal dans Giambatista Viko... qui inaugure aussi une tradition scripturaire dont s'inspireront Chaîne de Saïdou Bokoum, L'Ecart de Mudimbe, La Reproduction de M. Mpoyi Buatu...

Conscient que la littérature comparée ne se limite pas qu'aux convergences ou similitudes de vue, Chevrier relève jusqu'à trois divergences fondamentales qui témoignent de l'irréductibilité des deux littératures.

En premier lieu, le phénomène de la littérature officielle, inconnu en Afrique Noire, existe en Algérie où la production littéraire est sous la tutelle et

le contrôle permanents du pouvoir avec la création de maisons d'édition nationalisées. En second lieu, la langue arabe devient de plus en plus le médium expressif de la littérature maghrébine au détriment du français. Yacine et Boudjedra ont produit de grandes oeuvres en arabe. Enfin, la thématique de l'émigration, alors qu'elle investit la production littéraire maghrébine des Boucs de Chraïbi en passant par la Topographie de Rachid Boudjedra jusqu'à la Réclusion solitaire de Ben Jelloun, est presque'inexistante dans la littérature négro-africaine d'expression française.

L'approche de Jacques Chevrier est intéressante à plusieurs niveaux d'autant plus qu'elle obéit à une stratégie fonctionnelle qui est la nôtre dans l'élaboration de notre projet de thèse. En d'autres termes, comme dans notre intention, l'auteur s'est illustré dans le comparatisme Sud-Sud en démontrant que les deux littératures nègre et maghrébine d'expression française ont émergé dans les mêmes conditions et qu'elles fonctionnent sur un discours critique identique avec un corpus d'oeuvres très représentatif. Et la figure du père, thème de base de notre thèse, est la première figure récurrente qui réconcilie les deux domaines culturels et littéraires.

Cependant, notre critique s'adresse à la fin de l'exégèse où Chevrier relève des divergences entre les deux littératures. La maladresse réside en ce que le critique français n'a pas mentionné les raisons évidents de ces divergences (surtout la seconde) pour conforter sa thèse de départ : les deux littératures obéissent à un même discours.

Le second niveau mérite d'être privilégié puisqu'on ne suit pas trop le critique au stade de la question sur la langue d'expression. A noter d'abord que du côté anglophone Ngugi Wa Thiongo écrit depuis 1977 en Kikuyu, du côté francophone, le Camerounais Spanya Yondo dans sa langue d'origine et le Sénégalais Cheick Aliou Ndao en wolof... Mais le problème se situe à un autre niveau. La littérature maghrébine quitte le français pour une unique expression nationale arabe alors qu'en contexte négro-africain, la complexité de la question

reste entière d'autant plus que les expressions nationales sont nombreuses. Ainsi, l'aisance dans laquelle la "volte-face linguistique" s'est opérée au Maghreb est finalement compréhensible parce qu'évidente.

5/ Jean Bellemin-Noël. "Le texte littéraire et son approche psychanalytique" in Encyclopédia Universalis. France SA, 1990, pp.938-946.

Comment les apports de la psychanalyse peuvent-ils nous aider à apprécier les oeuvres littéraires ? Quel bénéfice la critique, quel profit l'art de bien lire et d'aider les autres à mieux lire peuvent-ils retirer d'un savoir qui vise principalement la connaissance et la correction des troubles de la psyché ? Telles sont les questions sur lesquelles reposent les postulats de départ de Jean Bellemin-Noël et auxquelles l'auteur de Psychanalyse et littérature tentera de répondre.

Sa thèse de départ qui justifie sa démarche repose sur la parenté originelle des deux disciplines. Le génie de l'écrivain est inséparable d'une certaine folie, de la jouissance qu'il procure chez le lecteur, d'une certaine irrationnalité, d'une certaine magie. Les belles-lettres réunissent des auteurs, des livres et des lecteurs, et la psychanalyse est une doctrine conceptuelle, une technique d'exploitation de l'inconscient humain. En dépit de l'éloignement différentiel apparent entre les deux disciplines, Bellemin-Noël souligne cependant une fraternité entre la culture littéraire et la découverte de l'inconscient. En effet, les deux notions de base qui sous-tendent le socle doctrinal de la science psychanalytique (l'oedipe et le narcissisme) prennent leur origine dans la littérature antique notamment chez Sophocle et Ovide.

Toujours pour justifier la possibilité d'une lecture psychanalytique d'un texte littéraire, le critique informe que "le père de la psychanalyse", Freud en l'occurrence, est parti d'un petit récit littéraire de W. Jensen, Gradiva (1903) pour prouver que la procédure de diagnostic et d'interprétation est la même autant dans la fiction que dans la réalité médicale. Dès lors, le critique littéraire peut interroger un texte à l'instar d'un docteur en médecine qui consulte son patient. Cette procédure "médicalisante" ne peut épargner la vie de l'écrivain telle qu'elle inspire deux lectures voisines du texte littéraire : la psychobiographie et la psychocritique.

La première est pratiquée par Dominique Fernandez (Pavese, 1967) sans le nom. Faisant sien le postulat de Saint-Beuve selon lequel la personnalité de l'auteur aide à mieux saisir une oeuvre, le psychobiographe interroge la tendre enfance, l'entourage familial de l'auteur pour faire la lumière sur son inconscient.

La seconde lecture est l'oeuvre de Charles Mauron qui juge la psychobiographie vaine et non rigoureuse. La psychocritique, telle que Mauron la conçoit, consiste en un repérage systématique des régularités et en un regard constant autant sur le fond que sur la forme des écrits littéraires afin de pouvoir définir la fantasmatique de base c'est-à-dire le mythe personnel sans négliger les informations extrinsèques révélées par les correspondances, les journaux intimes et autres documents. La technique superpose des textes différents d'un même auteur afin de dégager des récurrences.

Si le psychobiographe retrace le cheminement inconscient d'une âme pour éclairer l'oeuvre par synthèse, le psychocritique explore, lui, plusieurs inconscients à partir de plusieurs oeuvres pour les projeter sur une seule personnalité. J. Bellemin-Noël penche pour la méthode de Mauron d'autant qu'il pense qu'"il n'existe pas un sujet inconscient unifié à la source de quelque activité psychique que ce soit..." (p.939). La psychocritique de Mauron est ainsi plus apte à rendre compte du dialogue entre psychanalyse et littérature auquel souscrit l'auteur de l'article.

Selon l'avis de Freud qui a mené beaucoup d'investigations en matière d'art, apprécier les grandes oeuvres avec l'outillage psychanalytique permet de mieux saisir l'esprit humain. L'aide de l'anthropologie est considérable d'autant plus que les dogmes religieux et les rites ainsi que les systèmes de parenté ont fourni des renseignements sur le psychisme de l'animal culturel qu'est l'homme. Freud arrivera d'ailleurs à résoudre certains mystères du psychisme humain à partir d'oeuvres littéraires. Ainsi, une sorte d'interaction, d'interdépendance régit les rapports entre les deux disciplines.

Fiction et fantasmes vont de pair selon Bellemin-Noël qui estime que tous les modes d'approche psychanalytique sont applicables aux oeuvres générées par l'obscurité tradition orale. Pour une lecture authentique et autonome des oeuvres, le critique propose des modes de lecture et d'écoute qui ne tiennent pas en considération l'instance auctoriale d'autant plus que l'anonymat la caractérise dans l'oralité. Ce mode d'approche est rendu possible par l'apport du structuralisme. Bellemin-Noël ne fait que rappeler l'idée de Genette selon laquelle le point de départ de l'analyse psychocritique est d'allure typiquement structuraliste (Figures I, p.134).

Explorer la vie de l'écrivain, décrypter ses textes absolus, voilà qui permet de confronter deux inconscients, ou bien de déplacer le champ d'action du critique "de derrière l'écriture à devant la lecture". Le personnage est un double qui supporte les fantasmes de l'auteur ou même du lecteur. La mise à nu de cet alter ego, de ce sosie, de ce "moi-même" permet de livrer les secrets de l'inconscient du "lisant". Il est une figure partenariale dans l'inconscient. Cette figure incarne l'âme, la force motrice, de la fantasmagorie historique qui implique en même temps le sujet parlant.

Ce dialogue permanent de deux inconscients, qui constitue le mode privilégié du travail critique, est appelé textanalytique par Bellemin-Noël pour insister sur la productivité de cette façon de procéder. Il donne en exemple pour justifier son idée une analyse faite par un médecin sur Catherine Crachat, l'héroïne du Vagadu de Pierre Jean Jouve, sur le personnage d'Angélique dans Le Rêve de Zola, sur la vie de Félicité et Julien dans les Trois Contes de Flaubert. Les résultats sont très suggestifs, d'autant plus qu'il conforte sa thèse selon laquelle "cette manière d'écouter un texte imite, retrace les allures visibles de la cure". p.944.

Le critique attire cependant l'attention de la réception sur l'assimilation entre lecteur-héros et patient-thérapeute. L'analyste est un être doté d'une double fonction : ce qu'il est pour lui-même et ce qu'il représente pour

l'analysant. Le lectorat dans le cadre général a cette tendance à prendre une fiction pour une vie, une aventure d'un être en négligeant l'écriture elle-même. Le récit ne se réduit pas tout simplement à la stature d'un héros. Le Nouveau Roman est né, selon Bellemin-Noël, pour éviter au lecteur le risque d'un désir de s'identifier au héros, de "vivre son histoire par procuration" d'autant plus qu'il n'y a plus de personnage, d'intrigue dans cette orientation nouvelle du roman. En ce moment précis, comment se justifiera-t-elle la thèse de Bellemin-Noël ? Quels seront les nouveaux rapports producteurs de sens entre texte et lecteur ?

Le critique estime possible une lecture des oeuvres plus proche des exigences majeures de la science psychanalytique. Il appelle cette opération le transfert avec le texte qui est une attitude d'entente et d'écoute, réceptacle de tous les effets d'inconscient produits par la rencontre avec l'écrit, rencontre qui permette de se définir comme soi et comme autre, dans l'autre et se différencier de l'autre en même temps. Mais c'est le texte comme excédant la fiction qui retient l'attention du critique dont la méthode devient ici "inventariale" puisqu'il faut plus ou moins reconstituer une biographie avec des portraits, des actions et des paroles. Le récit ne fonctionne pas, selon Bellemin-Noël, sur une reconstitution objective des faits réels. Le lecteur n'aurait pratiquement rien découvert sur Marcel, le narrateur de La Recherche s'il se limitait seulement à ce que lui livre Proust. Les descriptions, les détails du décor, la rhétorique monologique, les citations, l'ordre, la répétition, les métaphores, la poésie des mots sont autant d'éléments qui participent à la composition de l'oeuvre et qui méritent d'être considérés par la lecture.

Mais le genre littéraire le plus susceptible de conduire le critique au piège est l'autobiographie d'autant que l'artiste écrit une existence, dessine un autoportrait, peint son image. La difficulté réside sur le fait que le critique opère sur un triple sujet parlant (écrivain-narrateur-héros) que Bellemin-Noël appelle le manipulateur tricéphale dont les vues sur le texte doivent compléter l'aptitude du critique à "lire le texte" pour éviter les écueils dans l'analyse textuelle. Le

critique s'offre ici comme modèles d'analyse les démarches de Serge Doubrovsky, de Jean-Pierre Richard et de Philippe Lejeune.

Un autre obstacle qui se dresse devant le critique a trait à l'écoute et à l'entente du texte. L'écrivain livre une copie d'être humain, un curriculum vitae, il donne donc à entendre l'énigme d'une âme. L'approche critique doit être alors introspective puisque les deux âmes se parlent et s'écoutent. Elle expose le critique à la menace d'une capture imaginaire où il sera prisonnier du Même et où il lui sera impossible d'accéder à l'inconscient parce qu'il (l'analyste) n'a plus le patient en face. Le critique ne pourra découvrir la vérité que par la magie des mots. Bellemin-Noël estime que le travail serait plus aisé en théâtre d'autant plus que les mimiques, les gestes, les voix et les déplacements communiquent plus que le texte. L'introspection est, selon Bellemin-Noël, la négation et le contraire de l'analyse puisque le "lisant" manque l'oeuvre et l'oeuvre le manque.

Un autre problème souligné par l'article, certainement le plus sérieux de tous, est lié au statut même d'une écriture critique sachant que l'intelligentsia avait du mal à concevoir l'appréciation des belles-lettres par un outillage méthodologique et conceptuel calqué sur les sciences de l'homme et les sciences exactes. Bellemin-Noël opte pour la critique textanalytique pour laquelle la qualité de l'écriture est une exigence théorique. L'axe communicationnel qui sous-tend les rapports entre le critique psychanalytique, le texte et les lecteurs, est évidemment triangulaire. Seul le texte dans son fonctionnement interne intéresse la textanalyse. Cependant, la charge d'indicible de l'inconscient suscite chez le critique le désir du texte, le désir de saisir son mystère par ses propriétés langagières. Il s'agira, selon Bellemin-Noël, pour conclure et résoudre la problématique, de "dire au-delà du dire".

Le mérite le plus significatif de l'article de Jean Bellemin-Noël est de dégager les apports considérables de la psychanalyse à la critique littéraire. Cependant, il manque de préciser que toutes les oeuvres littéraires ne se prêtent

pas à cette lecture psychanalytique d'autant plus que toutes ne sont pas forcément le reflet de la personnalité de l'auteur, ni de son enfance ou de son cercle familial; éléments quasi indispensables pour l'exploration de l'inconscient d'un écrivain.

Cette démarche multidimensionnelle qui conjugue psychocritique et psychobiographie, anthropologie et textanalyse, peut révéler des contradictions internes au niveau de l'exégèse critique, dans la mesure où les trois premiers outils méthodologiques convoquent des éléments extérieurs au texte alors que la textanalyse privilégie le texte dans ses propriétés internes. Une vision synthétique des approches solidifierait la démarche de Bellemin-Noël.

CONCLUSION

Eu égard aux questions abordées et aux coïncidences thématiques et parfois chronologiques, nous sommes tenté de penser que la littérature négro-africaine et la littérature maghrébine d'expression française offrent de nombreux points de convergences qui sont justiciables d'un discours critique identique.

Elles sont l'expression d'un désarroi et d'un désenchantement communs qui trouvent leur point culminant dans Mission terminée de Mongo Béti, Toiles d'araignées d'Ibrahima Ly, La répudiation de Rachid Boudjedra, Le Passé simple de Driss Chraïbi. Ces auteurs développent ainsi une littérature de subversion et de révolte ou une révolte littéraire qui consiste en une exorcisation constante du fantôme, de l'image excessive et surprésente du personnage paternel.

Cette révolte trouve son expression dans la réalité d'une enfance saccagée, trahie, torturée et bafouée par l'autorité paternelle ou patriarcale, symbole de la violence tyrannique. Ce sentiment de trahison développe chez ces auteurs une déchirure, une sensibilité malade, une névrose obsessionnelle et hallucinatoire qui s'installent dans les formes littéraires comme une construction de la figure du père autour d'un axe fantasmatiquement intertextuel que la psychanalyse aura permis d'élucider.

Ainsi, Boudjedra en Algérie, Ly au Mali, Béti au Cameroun semble réécrire, avec des moyens littéraires différents, Le passé simple de Driss Chraïbi dont l'influence est grande à distance dans l'espace et dans le temps. On y retrouve la même révolte contre la société patriarcale dévote et figée, la même revendication de la femme, la même volonté de libération de l'enfant, la même contestation des rapports féodaux entre les classes sociales. En effet, une lecture sociologico-marxiste des oeuvres dégage la révolte de l'ouvrier agricole contre le féodal, des enfants contre le père, de l'épouse-objet contre le mari, de l'apprenti contre le patron libidineux.

Pour être prudent sur la notion d'influence, on parlera plutôt de convergences et d'identités quant à l'axe de traitement du thème du père dans les

deux contextes littéraires et culturels. Roland Barthes, remettant en cause la notion d'influence, écrivait :

Je ne sais trop ce qu'est une "influence" ; à mon sens, ce qui se transmet, ce ne sont pas des "idées" mais des "langages", c'est-à-dire des formes, que l'on peut remplir différemment : c'est pourquoi la notion de circulation me paraît plus juste que celle d'influence; les livres sont plutôt des "monnaies" que des "forces".⁶⁵

Dans le même ordre d'idées, la circulation des messages littéraires dans une société donnée ne se fait pas au hasard mais selon des règles. Cet ordre du discours, pour reprendre les termes de Michel Foucault⁶⁶, est régi, dans nos oeuvres, par des facteurs économiques, religieux et politiques.

C'est dans ce jeu de circulation du thème que nous logeons la notion d'intertextualité en terme de traitement littéraire de la figure du père. Sur le plan purement sémantique, toutes nos oeuvres s'insèrent à des degrés divers certes, dans un courant d'idées et de sentiments correspondant à des aspirations collectives qui les dépassent. Il est cependant rare qu'il y ait en matière littéraire génération spontanée mais on aura défini ce que chaque oeuvre doit à son époque précise.

Et on en est arrivé à constater dans l'exploitation de la figure à travers les différentes oeuvres que

toute littérature, en effet, est d'abord système extensible de réemplois : toute littérature se développe dans un travail sur l'intertextualité. Le texte n'est jamais que le lieu où d'autres textes sont convoqués, réutilisés, mis en spectacle, retravaillés. La littérarité est ce travail de l'intertextuel.⁶⁷

⁶⁵ Le Grain de la Voix. Paris : Seuil, 1961, p.31.

⁶⁶ L'ordre du discours. Paris : Gallimard, 1971.

⁶⁷ Charles Bonn. "Littérature algérienne et conscience nationale". Notre librairie, n°85, octobre-décembre 1986, p.29.

Conformément à l'objectif majeur de départ, nous aurons démontré que l'apparition, à travers des domaines culturels et littéraires négro-africains et maghrébins, d'un rôle thématique unique, même sous des figurations diverses et variées, est expressive d'une conscience littéraire unique, d'un "projet poétique" identique.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I - OEUVRES COMPAREES

A/ Oeuvres du corpus

BETI (Mongo). Mission terminée. Paris : Buchet/Chastel, 1957.

BOUDJEDRA (Rachid). La répudiation. Paris : Denoël, 1969.

CHRAIBI (Driss). Le passé simple. Paris : Denoël, 1954.

LY (Ibrahima). Toiles d'araignées. Paris : L'Harmattan, 1982.

B/ Autres oeuvres de fiction

ACHEBE (Chinua). Le monde s'effondre. Paris : Présence Africaine, 1972.

BEN JELLOUN (Tahar). Harrouda. Paris : Denoël, 1973.

BEN JELLOUN (Tahar). Moha le fou/Moha le sage. Paris : Seuil, 1978.

BEYALA (Calixthe). Tu t'appelleras Tanqa. Paris : Stock, 1988.

CHRAIBI (Driss). Succession ouverte. Paris : Denoël, 1962.

DIB (Mohamed). La grande maison. Paris : Seuil, 1951.

DIB (Mohamed). Qui se souvient de la Mer? Paris : Seuil, 1962.

FANTOURE (Alioum). Le récit du cirque. Paris : Buchet/Chastel, 1975.

LABOU TANSI (Sony). L'état honteux. Paris : Seuil, 1981.

La vie et demie. Paris : Seuil, 1979.

Les yeux du Volcan. Paris : Seuil, 1988.

MAMMERI (Mouloud). Le sommeil du juste. Paris : Plon, 1955.

NIMIER (Roger). Les enfants tristes. Paris : Gallimard, 1951.

OYONO (Ferdinand). Chemins d'Europe. Paris : 10/18, 1973.

SASSINE (Williams). Le jeune homme de sable. Paris : Présence Africaine, 1979.

SEMBENE (Ousmane). L'Harmattan. Paris : Présence Africaine, 1962.

SERHANE (Abdelhak). Les enfants des rues étroites. Paris : Seuil, 1986.

II - OUVRAGES GENERAUX

ARNAUD (Jacqueline). La littérature maghrébine d'expression française. Paris : Publisud, 1986. Tome 1.

BARTHES (Roland). Le degré zéro de l'écriture. Paris : Seuil, 1953.

Le Grain de la Voix. Paris : Seuil, 1981.

BOUVIER (Emile) et JOURDA (Pierre). Guide de l'étudiant en littérature française. Paris : PUF, 1968.

BRUEZIERE (Maurice). Histoire descriptive de la littérature contemporaine. Paris : Berger-Levrault, 1976.

BRUNEL (Pierre) et al. Qu'est-ce que la littérature comparée. Paris : Armand Colin, 1983.

CHEMAIN DEGRANGE (Arlette). Emancipation féminine et roman africain. Dakar : N.E.A., 1980.

CHEMAIN (Roger). L'imaginaire dans le roman africain. Paris : L'Harmattan, 1986.

GAFAITI (Hafid). Boudjedra ou la passion de la modernité. Paris : Denoël, 1987.

GENETTE (Gérard). Figures I. Paris : Seuil, 1966.

GONTARD (Marc). Violence du texte. Paris : L'Harmattan, 1981.

KANE (Mohamadou). Roman africain et tradition. Dakar : N.E.A., 1982.

LUKACS (Georges). La théorie du roman. Paris : Denoël, 1920.

MATESO (Locha). La littérature africaine et sa critique. Paris : Karthala, 1986.

III - ARTICLES GENERAUX

ABDALAOUI (M'hamed Alaoui). "Le roman maghrébin des années 80". Notre Librairie, n°103, octobre-décembre 1990, pp.14-30.

BA (Ismâïla). "L'écriture épique dans le monde s'effondre de Chinua Achebe". Le littéraire, n°2, UCAD, mai 1997, pp.7-9.

BEKRI (Tahar). "Deux figures des lettres africaines : Kateb Yacine et Tchicaya U Tam'si" in Actes du colloque sur les convergences et divergences dans les littératures francophones du 8 au 9 février 1991. Paris : L'Harmattan, 1992, pp.106-108.

BELLEMIN-Noël (Jean). "Le texte littéraire et son approche psychanalytique". Encyclopaedia Universalis. France SA, 1990, pp.938-946.

BORGOMANO (Madeleine). "Le lieu du vertige" Notre librairie, n°111, octobre-décembre 1992, pp.10-16.

BRAHIMI (Denise). "Conversation avec Tahar Ben Jelloun" Notre librairie n°103, octobre-décembre 1990, pp.41-42.

CHEVRIER (Jacques). "Propédeutique à une étude comparée des littératures nègre et maghrébine d'expression française". Notre librairie, n°95, janvier 1989, pp. 73-84.

CHEVRIER (Jacques). "Littératures africaines : Afrique noire, Maghreb même combat ?" Jeune Afrique Plus, n°7, mai 1984, pp.78-83.

DEVESA (Jean Michel). "Sony Labou Tansi et les mangeurs d'homme". Notre Librairie n°125, janvier-mars 1996, pp.123-129.

DE BIASI (Pierre-Marc). "Théorie de l'intertextualité". Encyclopaedia Universalis, France SA, 1990, pp.514-516.

FONKOUA (Romuald). "Dix ans de littérature africaine : pouvoir, société et écriture", Notre librairie, n°103, octobre-décembre 1990, pp.70-77.

KOM (Ambroise). "L'univers zombifié de Calixthe Beyala". Notre librairie, n°125, janvier-mars 1996, pp.64-71.

LEBON (Cécile). <<Sony Labou Tansi : "rêver un autre rêve">>. Notre librairie, n°125, janvier-mars 1996, pp. 102-107.

MARIN (Louis). "L'oeuvre d'art et les sciences sociales". Encyclopaedia Universalis, France SA, 1990, pp.947-971.

IV - MEMOIRES DE MAITRISE

ANNE Alassane. La figure du père dans **Le monde s'effondre** de Chinua Achebe et le **Noeud de vipères** de François Mauriac. Université de Saint-Louis, 1996.

TABLES DES MATIERES

INTRODUCTION	p. 1
Plan détaillé	6
Résumé des Séminaires	8
Résumé des exposés présentés	20
Début de rédaction	36
PREMIERE PARTIE - APPROCHE GENERALE DU "THEME DU PERE" DANS LA LITTERATURE EN AFRIQUE NOIRE ET AU MAGHREB.	36
1. Figures dupère et représentation des conflits dans la fiction négro- africaine et maghrébine.	38
1.1 Conflits de générations et fictions romanesque	38
1.1.1 Le contexte socio-religieux	
1.1.2 Le contexte socio-politique	
Bibliographique sélective	61
Compte rendu de lecture d'ouvrages	62
Compte rendu de lecture d'articles	90
 	120
CONCLUSION	124
BIBLIOGRAPHIE GENERALE	129
TABLE DES MATIERES	129