

Malika Hadj-Naceur

La dérision comme stratégie d'écriture

**L'exemple des littératures africaines
et antillaises de langue française**



KARTHALA

Les textes retenus dans cette étude procèdent à la fois d'un désir de mettre en question le langage de l'imaginaire et d'une volonté de s'opposer à tout ce qui fait obstacle à une (re)conquête active du sentiment de l'humain, par le biais du « parler-dérision ».

Après avoir scruté le paratexte des œuvres, l'auteure étudie la façon dont la dérision se manifeste dans l'écriture par les jeux du double et du dédoublement. Puis, elle met au jour les apparentements intertextuels qui sont une des constantes des procédés de dérision : lieu du « faire comme si », du jeu ésotérique, mythique, érotique, donjuanesque des écritures.

L'éventail des auteurs abordés est très large. Pour les Antilles, il va d'Aimé Césaire à Daniel Boukman, en passant par René Depestre, Max Jeanne et Simone Schwarz-Bart. Pour le Maghreb, ont été retenus des œuvres de Kateb Yacine, Boualem Sansal, Tahar Ben Jelloun, Mouloud Mammeri, Yasmina Khadra, etc. Pour l'Afrique subsaharienne, Ferdinand Oyono, Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Werewere Liking, Ousmane Sembène, Williams Sassine... Ce choix d'aires culturelles variées autorise le rapprochement de visions du monde opposées qui se jouent des vérités instituées grâce au mouvement des écritures et à leurs modalités d'énonciation qui rusent avec les turbulences du vécu et avec toutes les censures.

Malika Hadj-Naceur est titulaire d'un doctorat d'État en littératures africaines et comparée. Professeure à l'Université d'Alger 2, ses enseignements et ses recherches portent (notamment) sur les écrivains maghrébo-subsahariens/antillais et sur les « états de la langue », thème du numéro spécial de la Revue des Lettres et des Langues qu'elle a dirigé. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur les figures littéraires des migrants (1987) et a publié des articles divers dans des ouvrages collectifs et des revues internationales. L'équipe de recherche qu'elle supervise s'intéresse au « Lire-délire-dé/lire » dans les littératures de langue française contemporaines.

Lettres du Sud

Collection dirigée par Henry TOURNEUX

**LA DÉRISION
COMME STRATÉGIE D'ÉCRITURE**

Visitez notre site : **www.karthala.com**

Palement sécurisé

Couverture : « Qui est le maître ? », Huile sur toile de Spee,
in Les peintres de l'estuaire, © Nicolas Bissek et Karthala, 1999.

© Éditions KARTHALA, 2016
ISBN : 978-2-8111-1508-1

Malika Hadj-Naceur

La dérision comme stratégie d'écriture

**L'exemple des littératures africaines
et antillaises de langue française**

**Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris**

À la mémoire de mon père

À ma mère

... car il faut bien finir de « tisser sa corde ».

J'adresse tous mes remerciements à mes directeurs de recherche
– Mme le Professeur Najet KHADDA et M. le Professeur Abdelkader
BOUZIDA – pour leurs suggestions critiques et leurs encouragements
stimulants.

« Que l'on mette par écrit ce Grand Parler et cela
deviendra notre littérature. »

Âmadou Hampâté Bâ

« Quand le mal parvient à son paroxysme, il n'y a
de choix qu'entre la folie et la dérision. »

Waciny Laredj

« Il y a beaucoup de niveaux d'existence. C'est
pourquoi il y a tant d'humours divers qui se
ressemblent si peu. Tous ne coïncident pas avec le
rire. »

Robert Escarpit

Introduction générale

Il est depuis toujours et partout, et de plus en plus aujourd'hui, à l'ère dite de la post-modernité née des désillusions des différents modèles de société de la modernité qui ont trahi les espérances de rédemption, des situations quotidiennes qui autorisent à penser que l'humanité tourne mal.

La fin de notre ^{xx}e siècle mérite sa triste réputation et les débuts du ^{xxi}e ne sont guère plus engageants. L'Histoire l'atteste : chaque civilisation, dans sa marche vers l'émancipation et le développement de l'espèce, s'est trouvée empêtrée dans les maillons de ses ambiguïtés socio-historiques et socioculturelles et tous les efforts déployés, toutes les lois érigées, toutes les conventions élaborées pour endiguer les maux subis – y compris le mal-être, le mal-vivre culturel, alors que les activités de ce domaine particulier du savoir sont censés être épargnées de toute menace de violence puisqu'entreprises pour permettre le développement de la pensée, du jugement et du goût, pour réprimer les instincts de destruction¹ – se sont révélés en porte-à-faux, contraires aux aspirations nourries.

Est-ce à dire que ce siècle n'a connu qu'une forme de « progrès », celle de la confirmation du côté bestial de l'homme, de la face démente du monde, et qu'à ce degré de noirceur qui constitue une des vérités de notre humanité moderne, la pensée doit abdiquer et se résigner à ne plus chercher à réprimer le mal mais à s'en accommoder, à s'accoutumer à en subir les subtils et cruels raffinements ?

Certes non ! Et notre tâche ne consistant pas à démontrer l'ingéniosité de l'esprit créatif, plus vivant que jamais, de l'homme à travers les

1. L'exemple le plus récent et le plus surprenant de violence (et de corruption) que nous pourrions citer dans ce domaine est celui du sport : la violence qui a gagné les stades, aires sportives à l'origine exclusivement considérées comme des aires de jeu, de compétition joyeuse et populaire, en a fait des tribunes de pouvoir et a révélé de nouvelles lois du monde sportif. Nous aurons, dans un chapitre ultérieur de notre étude, l'occasion de voir comment cet espace ludique participe de l'entreprise de dérision en littérature.

multiples réels progrès et découvertes réalisés qui témoignent d'un savoir-faire indéniable, nous nous en tiendrons, pour illustrer et introduire notre propos, au domaine littéraire qui est le nôtre et au jeu de ses fictions composant inépuisablement des destinées individuelles et problématiques, des parcelles imaginaires d'une saisie de l'existence.

Nombre d'auteurs, en effet, refusant de sombrer dans un amer défaitisme, ont dans leurs écrits, exploité l'alibi tragique fourni par l'actualité. Et, sans toutefois continuer à cantonner la littérature dans un rôle social restrictif, ont fait de cet alibi un tremplin pour répondre au défi fataliste des ombres malfaisantes qui obscurcissent l'existence en instaurant un contre-pouvoir dont d'aucuns disent qu'il est de tous les temps et fait partie du futur de l'homme, celui de cette langue masquée capable de chatouiller l'imagination pour la purifier, la libérer : le parler-dérision.

Ce « Grand-parler² » qui a séduit tant d'écrivains désireux de questionner ce monde en désordre, en mal d'humanité, paraît, aujourd'hui plus que jamais, nourrir le dessein de conjuguer le jeu de l'imaginaire créatif et celui du sentiment tragique sur fond duquel il se construit, de faire se croiser les chemins qui y mènent.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Dans les siècles passés, les genres à visée plaisante (satire, comédie, sottie...) et ceux à visée tragique ne cohabitaient pas dans la littérature et autres manifestations culturelles. Ils étaient distincts et leurs spécificités et finalités esthétiques étaient clairement définies. Ainsi, le rire suscité par la comédie au XVII^e siècle, genre particulièrement prisé qui prend les formes les plus diverses au XVIII^e siècle (divertissante, sociale, morale, satirique...) et met en scène des personnages de condition moyenne ou modeste, est-il à distinguer de celui de la farce, moins raffiné, plus grossier dans sa représentation.

La tragédie classique, qui met en scène des personnages de condition élevée (les nobles...) confrontés à un destin exceptionnel dans des actions empruntées à l'histoire ou à la légende, s'interdisait de faire rire comme la comédie s'interdisait de faire pleurer.

Avec le drame qui unit la tragédie et la comédie – drame bourgeois et satirique au XVIII^e siècle (époque de la lutte philosophique et de l'essor de la bourgeoisie), avec Diderot et Beaumarchais, qui opposent à l'antique tragédie héroïque une tragédie domestique et bourgeoise ; drame romantique au XIX^e siècle qui, avec V. Hugo et A. de Musset, fait sa part au comique et entend réaliser l'alliance du grotesque et du sublime en mélangeant les tons – s'amorce la volonté d'une liberté de création qui

2. Selon la formule de l'écrivain africain Âmadou Hampâté Bâ mise en exergue plus haut.

laisse au génie artistique de chacun la possibilité de s'exprimer et de communiquer du plaisir hors du carcan des règles et principes qui codifiaient l'art littéraire en général et, plus rigoureusement, les écrits dits classiques.

Depuis, la règle de plaire en refusant de « faire grimacer l'histoire³ » est toujours vivace, les différents genres ont de plus en plus pris sur l'actualité, les événements subis. Cette actualité que les moyens de transmission moderne ont contribué à faire connaître au grand public a favorisé, au gré de l'Histoire et des épisodes cruciaux qui la marquent, la libération et le refaçonnement de l'écriture, autrement dit une expression aux modalités spécifiques, multiples, et au pouvoir déterminant.

Sur cette trajectoire des temps qui changent, s'inscrit la recrudescence de la dérision (celle, inévitablement de la tragédie et de la comédie) dont les cibles puisées dans les sujets sombres du vécu servent de prétexte à l'instauration d'un comique grinçant qui a fait dire à Ionesco, en 1957 : « Rien n'est comique. Tout est tragique. Rien n'est tragique, tout est comique »

Ainsi, libérés de la contrainte d'assujettir leur pensée aux exigences des règles de l'esthétique classique et/ou de chercher à satisfaire un public déterminé, les écrivains soucieux d'attester leur présence au monde et de traduire les errances du malaise diffus qui orchestre l'existence et les aspirations légitimes collectives, soucieux de produire une littérature authentique à l'écoute des voix singulières qui tissent entre l'auteur et son lecteur des liens tacites de connivence en imposant subrepticement un langage toujours neuf car apte à traduire l'esprit de complexité de leur époque, redécouvrent et réinventent les ressources – Ô combien variées ! – du langage à visée plaisante qui autorise une vision à distance du monde.

Le recours quasi obsessionnel (même s'il est chez certains sporadique et/ou allusif) à ce langage dans les productions fictionnelles de notre siècle ne s'accommode plus, comme dans la littérature des siècles passés, d'un héros romanesque « positif » et lui substitue des « héros » ordinaires, singuliers, conviés à se surpasser pour atteindre la dimension du « surhomme » conforme aux critères de valeur et de performance du contexte socio-historique dans lequel il se produit. Cette notion de « surhomme » empruntée à Nietzsche implique une certaine « volonté de puissance » – autre emprunt au même philosophe – et oppose, selon les formules de Schopenhauer, le « monde comme représentation » dominé par l'omniprésence et l'omniscience divine au « monde comme volonté » sur lequel l'homme a possibilité et devoir d'agir, un monde qui s'avère en

3. V. HUGO, in Préface de *Cromwell* (1827).

soi ni totalement bon ni totalement mauvais, qui se veut gouverné par des forces antagonistes (Mal / Bien qui génèrent : souffrance, jouissance, malheur, bonheur) qu'il s'agit de saisir et de traduire au moyen des passerelles du parler-dérision pour se les concilier et se libérer du tragique de la condition humaine dévoilée.

Précisons cependant que notre emprunt de la notion de « surhomme », dans le contexte des aires culturelles que nous serons amenée à étudier (que nous présentons plus loin) et qui sont marquées par une culture traditionnelle aux racines profondes qui impose à l'écriture ses exigences et priorités, ne saurait être un calque exact au modèle nietzschéen. Il n'en est qu'une adaptation. Le dire-dérision, en effet, dans ces écrits, « enseigne le surhomme » en tant qu'esprit libre qui cherche à faire (et non qui sait ce qu'il faut faire) ce qui se doit pour se réaliser, qui ne refuse pas l'espérance mais lie cette espérance aux actions terrestres, au vécu ; ce dire enseigne donc la foi en la possibilité de se surpasser pour se faire l'adepte non d'une « extra-morale » (qui est, rappelons-le, chez Zarathoustra, volonté de s'investir de la grandeur dont l'homme s'était déchargé sur Dieu, refus d'espérances supra terrestres) mais d'une extra-volonté de puissance, pour ainsi dire, qui caractérise sa rébellion masquée, son insoumission au déterminisme du vécu établi et qui, se faisant, se dote des moyens (mécanismes, stratégies d'écriture) aptes à réaliser le dépassement de la dualité tragi-comique. Disons plutôt aptes à l'investir d'une portée insurrectionnelle aux dimensions du monde présent (actualité tragique) et à venir (espérances terrestres) car si « l'homme est une corde tendue entre la bête et le surhomme⁴ » il reste guidé par le « ressentiment⁵, la révolte en laquelle Camus voit « une des dimensions essentielles de l'homme⁶ », sentiments qui président à ses actions ; et ce nouvel homme, dans sa pratique du dire-dérision, a le devoir, en tant qu'esprit libre, d'agir avec le courage de la lucidité (cette « propreté » ou probité dont Nietzsche parle dans *Ainsi parlait Zarathoustra*⁷ contre tout ce qui, dans ce monde réel, ne saurait tolérer d'acquiescement, d'adhésion : refus donc du fatalisme.

L'intérêt croissant porté par nombre d'auteurs en tous points du globe pour ce « dire » spécifique et, plus précisément, pour l'articulation stratégique et ludique de ces visions du monde initialement rigoureusement contraires (ces chemins que nous évoquions plus haut, chemins déterminés à se croiser : les maux ciblés par les écrits littéraires en question

4. F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1885.

5. Autre notion chère à NIETZSCHE.

6. Cité par *Le Robert*, article « dimension ».

7. NIETZSCHE, *op. cit.*

dénotent tragique et sérieux alors que les paramètres fictionnels référant à la dérision impliquent une part de jeu, de divertissement, de « non sérieux ») nous semble – pour rester dans le vocabulaire des excursionnistes, et la recherche littéraire n'est-elle pas excursion, voyage dans l'imaginaire ? – valoir le détour.

Avant de préciser l'itinéraire que nous comptons suivre dans cette randonnée aux modalités spécifiques et de présenter les voies par lesquelles nous tenterons d'explorer et de mesurer la performance du parler-dérision, objet de notre étude, il nous paraît prudent, voire indispensable, de cerner quelque peu la notion de dérision telle que nous l'entendons.

* * *
*

Divers sont, à l'intérieur du « Grand parler » dérision les vocables au moyen desquels on a pu désigner le « Faire » plaisant de ce langage, ses manifestations d'écriture. Il convient donc de commencer par justifier l'option que nous avons faite d'axer notre étude sur la dérision au sens large du terme au lieu de lui préférer des notions dérivées étymologiquement plus spécifiques.

C'est justement cette spécificité traduite par les définitions généralement proposées qui nous a paru, au préalable, quelque peu limitative, voire indûment restrictive.

En effet, si nous nous en tenons, par exemple, aux notions majeures et courantes de l'ironie, de l'humour et de la satire – modalités rhétoriques au moyen desquelles est souvent signifiée la volonté de faire de l'esprit, de divertir et d'interpeller aux dépens d'autrui, et appelées à générer un certain comique tout en plaçant l'instance narrative émettrice de ces modalités en porte à faux par rapport aux autres personnages et à l'action –, on posera, *a priori*, que :

– dans ironie (du grec « eirôneia », action d'interroger), l'intention plaisante est présente dans le « Faire » railleur qui consiste à feindre l'opposé du « Faire » réel :

« L'ironique (elpwr) est celui qui, dans ses propos, diminue ou rabaisse la réalité, qui refuse d'avouer ses propres qualités, qui dissimule son savoir sous une ignorance feinte, qui se retranche dans une attitude purement interrogative.

L'adjectif *ELpwr*, le nom d'ironie se rattacheraient au verbe *Epoprxy*, qui signifie interroger⁸ ».

- humour (en anglais *humour*, emprunté au français « humeur ») souvent traduit par « caractère » trouve son acception moderne dans ce propos de Max Jacob : « une étincelle qui voile les émotions, répond sans répondre, ne blesse pas et amuse⁹ », et devient, après la Seconde Guerre mondiale, « philosophie de l'existence », « genre littéraire universel », « sociologique », selon l'étude de Robert Escarpit¹⁰. Dans « humour » s'impose l'idée d'alliance de gravité et de sérieux, d'« observer avec le sourire¹¹ ».
- dans satire (du latin « *satira* » qui implique l'idée de mélange), se dévoile, nécessairement, ce que Louis Lecocq appelle un « germe de cruauté enveloppé¹² » puisqu'elle se moque, « “pince” les folies des hommes¹³ », et que « le rire que fait naître la satire a en lui de la méchanceté¹⁴ », l'attaque satirique étant toujours sous-tendue par un effet moqueur, une volonté de subversion, de destruction.

Ce qui fonde ces modes d'expression aux frontières parfois imprécises, plus au moins nettes, c'est ce qui les situe comiquement par rapport à l'objet-cible sur lequel le « Faire » plaisant s'exerce, c'est ce qui les engage dans l'intention de raillerie et ce qui les désengage vis-à-vis du « faire » sérieux – réel, jugé tragique – des cibles visées contre lequel/lesquelles s'exerce le « ressentiment » du sujet railleur. Seules les distinguent des subtilités verbales selon les contextes qui les engendrent. Mais une parenté indéniable les unit : rendre manifestes des saillies observées chez autrui ou dans des situations ou actions et les traduire de façon créatrice, intelligente et sensible, qui autorise « le détachement par le sourire¹⁵ », la mise à distance comique, et octroie un pouvoir tributaire de l'efficacité attendue de l'exercice de ces modes d'expression :

8. R. ESCARPIT, *L'Humour*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 877, 1967 (1^{re} éd. 1960).

9. In *Conseils à une jeune poète*, p. 81. Rapporté par R. ESCARPIT, *op. cit.*, p. 67.

10. R. ESCARPIT, *op. cit.*

11. R. ESCARPIT, *op. cit.*, p. 43.

12. L. LECOCQ, *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603*, Paris, Didier, 1969.

13. *Op. cit.*

14. *Op. cit.*

15. S. POLLER, *Sense of Humour*, Londres, 1954, p. 4, cité par R. ESCARPIT, *op. cit.*, p. 74.

- en impliquant le lecteur : « Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs réels ou imaginaires¹⁶ » ; « Le rire a besoin d'un écho¹⁷ » ;
- en marquant la supériorité du railleur sur le raillé, position (ou sentiment) qui définit a contrario un être (ou un vécu) idéal commun : celui du type d'homme (ou d'actions et valeurs constituant ce vécu) – honnête homme – dans lequel on se reconnaît et pour lequel on signifie sa sympathie, son adhésion, par opposition à un profil d'homme opposé (ou à des faits) dont on se désolidarise.

Ainsi, la verve comique de certaines pages de Pantagruel et de Gargantua qui, selon leur auteur, « gué[rit] [de] toute mélancolie¹⁸ », les facéties de Djeha dans la tradition populaire arabo-berbère, le rire satirique de certaines pièces de Molière et d'El Djahiz, la caricature des portraits en actes de La Bruyère, l'inventivité fantaisiste de R. Queneau et également absurde de E. Ionesco, les méditations humoristiques de maints poèmes de J. Prévert, les créations théâtrales espiègles de L. Pirandello, l'humour noir cher aux surréalistes, la portée comique de l'écriture parodique dont le Don Quichotte de la Manche de Cervantes qui parodie les romans de chevalerie est une illustration intéressante, le carnavalesque de l'écriture – cette « fête-massacre » – médiévale ou celle contemporaine de G. Marquez et J. Cortaza qui a fait de nombreux adeptes dans la littérature africaine et antillaise d'aujourd'hui... (pour ne rapporter que ces quelques exemples) font éclater les frontières du convenu et du conventionnel.

Ils jouent et se jouent des ressources multiples de la rhétorique plaisante et des duperies qui orchestrent l'univers de maints imaginaires, appellent un questionnement apte à se constituer en contre-pouvoir du sérieux honni pris pour cible, à capter l'urgence d'un prolongement (et non d'un transfert) des responsabilités qui renverraient les lecteurs à eux-mêmes : « Parti de ma propre obsession, je tente de réveiller l'obsession des autres¹⁹ » souligne Sony Labou Tansi.

Nul n'est besoin de prolonger davantage cette incursion dans les formes diverses de la dérision et leur portée générale consacrée par divers travaux de recherche. L'ébauche nécessairement approximative établie nous semble suffisante pour avancer que la formule dérision, ou, plus précisément, le « parler-dérision », nous apparaît, de part son caractère

16. H. BERGSON, *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1962 (73^e éd.), 1^{re} éd. 1940, p. 5.

17. H. BERGSON, *op. cit.*, p. 4.

18. RABELAIS, *op. cit.*

19. S. L. TANSI, Interview accordée à la revue *Notre Librairie*, n° 78, avril-juin 1985.

métonymique (ce fameux « tout pour la partie » qu'on retrouve dans les définitions des dictionnaires pour préciser la figure de rhétorique en question²⁰), plus en mesure de donner une vue d'ensemble du projet critique et ludique qui la sous-tend. Elle rappelle quelques invariants et fait le lien entre certaines (outre celles déjà rencontrées) de leurs caractéristiques communes essentielles entre autres :

- le fait qu'elles relèvent de la métacommunication, c'est-à-dire de l'ordre des modalités énonciatives choisies pour permettre la mise en forme de l'écrit produit ;
- leur caractère multiréférentiel ;
- la nécessité d'un contrat de connivence auquel le destinataire potentiel est convié tacitement à souscrire de manière à ce que le projet de l'écrivain et les stratégies de l'écriture mises en œuvre et la (ou les) lecture(s) interprétative(s) possible(s) du lecteur puissent trouver leur espace d'émergence, leur lieu d'existence.

Le champ de nos investigations peut donc maintenant être précisé sous l'éclairage d'un ensemble de critères minima (critères constitutifs du « parler-dérision ») présent dans cette identification préalable de la formule précitée objet de notre étude.

Nous entendrons donc par « parler-dérision », dans notre corpus d'étude, ces chemins de traverse sur lesquels nous entraîne la lecture de nombreux imaginaires pour lesquels leurs auteurs ont choisi un « emballage » (énonciation, mise en forme romanesque, ton..., etc.) ludique, ces *kicking tongues* ou « langues qui fouaillent » (pour reprendre la métaphore significative qui donne son titre à un poème nigérian²¹) à l'ombre du tragique et aident à recréer une parole figurative – jouer ne signifie-t-il pas aussi figurer ? –, une « pensée par derrière » pour ainsi dire, en établissant une communication seconde, complice, qui décrypte, traque le réel sous ses semblants ; ce sera donc nécessairement toutes ces voies stratégiques par lesquelles est traduite :

- une disposition intentionnelle à jouer avec le sens et à s'en jouer au moyen des « vertus » propres aux différentes écritures ;
- une volonté de trouver, par la méditation des ruses du sens élaborées, un axe de cohérence pour se découvrir soi-même face aux autres, pour

20. « Le tout pour la partie » : ce qui implique que les notions qui lui sont dérivées sont interdépendantes, appelées à se côtoyer ; leurs liens dépendent des situations qui les ont vu naître et l'intention comique commune qui les constitue de manière plus ou moins nette est générée par leurs mécanismes, leurs stratégies d'écriture.

21. Selon la formule de Karen KING in *Aribisala*, Heinemann, 1998 (traduit de l'anglais par Denise Coussy).

proposer des adaptations possibles de l'écriture aux spécificités propres à la culture et à la sensibilité de chaque écrivain ;

- une aptitude à participer d'une revendication esthétique créatrice, séductrice, qui travaille en sous-main (regard décalé, corrosif) une vision acerbe du quotidien.

Au travers de cette revendication, les effets d'écriture se combinent allègrement pour participer, en quelque sorte, de la « fabrique » du texte, pour désamorcer le pire.

- un goût pour les détournements énigmatiques des données du vécu et de celles des codes de la littérature ;
- un « art d'exister²² », selon la formule de R. Escarpit. Entendons par là les infinies possibilités du « parler-dérision » marquant une certaine relation au réel, faisant trait d'union avec lui, et, parallèlement, enseignant la capacité de considérer avec distance l'actualité si cruelle soit-elle et la transfiguration du chaos, transmuant ce dernier en un possible pluriel façonné – comme dirait Nietzsche – dans un « gai savoir ». Cela n'est pas sans rappeler, également, ce propos de M. Bakhtine sur le rire comme conception du monde :

« Le rire a une profonde valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme²³ ».

- une performance de l'écriture soucieuse d'opposer à la logique d'un savoir imposé, institutionnalisé, la contre-logique débridée, dys-fonctionnante du métalangage en question aux couleurs des « crises » diverses traversées.

Dérision donc dans l'art de dire les faits, de les présenter, dans la pratique audacieuse, subtile, d'un parler autre où s'allient le sérieux, l'hermétisme, le gai, les clins d'œil de l'écriture... pour dire le profond autrement et faire réagir ses lecteurs pas forcément dans un Dire issu du comique pur proprement dit ou générateur de rire mais en « mord[ant] les consciences endormies²⁴ », en « respir[ant] dans les eaux troubles de la gravité²⁵ ». Dérision qui peut être humoristique, drôle, ironique, satirique... mais peut aussi se présenter sous forme d'obsessions délirantes

22. R. ESCARPIT, *op. cit.*

23. In *L'Œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, (1^{re} éd. 1965), p. 88.

24. H. LETHIERRY, *Savoir(s) en rire*, Paris, Bruxelles, Éd. De Boeck et Larcier S.A., 1997, p. 171.

25. *Op. cit.*

et tragiques où le symbole, l'implicite, le jeu des ambiguïtés nombreuses participent du « grand parler » dérision, de cette implication spécifique des écrivains dans leur siècle.

Toutes ces réflexions et précisions nous sont, évidemment dictées par la lecture préalable des écrits littéraires auxquels nous pensons soumettre plus effectivement notre investigation et dont la présentation s'avère maintenant opportune.

Les textes littéraires qui ont retenu notre attention sont surtout ceux qui procèdent à la fois d'un désir de mettre en question le langage de l'imaginaire pour dire l'urgence de se libérer de toutes les formes du déni d'existence subi sans se complaire dans des prises de paroles univoques et d'une volonté de se poser en s'opposant à tout ce qui fait obstacle à une (re)conquête active, agissante du sentiment de l'humain à partir de ce qui le fonde (culture, mémoire, rêves..., etc.) par le biais du « parler-dérision ».

Parmi ces textes se rangent ceux appartenant à ces pays marqués par l'expérience de la colonisation, la cohabitation contrainte ou volontaire avec la langue française, une douloureuse et problématique ouverture à la modernité, l'interrogation passionnée des strates de la mémoire collective et personnelle, la traversée des cultures hybrides (celle, orale, intime et sacrée du pays des origines ; celle, héritée, engendrée par le contact des cultures et inégalement assumée)... Tous autorisent des lectures riches et fécondes.

Ces écrits, nombreux, qui laissent deviner de secrètes blessures et déploient souvent une écriture de fantaisie et de verve pour célébrer, à leur façon, ces pays de violence inouïe :

« Pays de morts et de mourants, pays de
terribles
vivants, pays de l'espérance
abrupte²⁶ ».

sont ceux qui ont hissé une certaine littérature africaine (Afrique du Nord, Afrique subsaharienne) et antillaise sur la scène de l'Olympia littéraire, qui ont contribué et contribuent à lui donner ses lettres de noblesse.

Dans le peloton des écrivains s'ingéniant à faire preuve d'une exigence fictionnelle créative continue sous le masque du jeu et de la dérision, nous ne retiendrons, pour notre étude que ceux – déjà suffisamment nombreux et représentatifs – qui restituent le tragique du vécu de manière ludique en

26. Extrait du poème de J. SENAC, « A Rivet parmi », in *Diwân de l'état-major*, 1954-1957, *Matinale de mon peuple*, Rodez, Éd. Subervie, 1961.

plaçant l'imaginaire sous le signe de l'errance. Errance topographique et traversées mnémoniques, initiatique et/ou reconquérante ; errance comme traversée des miroirs invitant à l'expérience de l'étrangeté (aux autres et vis-à-vis de soi), fondatrice d'une modernité qui joue sur les mots et les mythes les plus familiers ; errance comme métaphore, lieu d'assomption d'une identité reconquise, figure satirique donnant vie aux « personnages » errants, construisant leur « code existentiel²⁷ ». L'association que nous ferons de ces paramètres fictionnels (jeu(x) de la dérision et de l'errance) nous permettra de mieux circonscrire notre propos, d'ancrer notre lecture dans un espace d'investigation spécifique, plus apte à rendre compte du faire du langage dans les imaginaires symbolico-ludiques construits.

Nous nous interrogerons, entre autres, sur les stratégies d'écriture par le biais desquelles certains écrits littéraires dits du « Tiers Monde » nous donnent à lire une panoplie d'errances et comment ils s'emploient, à travers elles, à nous réfléchir notre propre errance en nous faisant participer au jeu multiple de la jouissance du sens, en nous conviant au commentaire du monde.

Le corpus d'étude sélectionné pour ce commentaire – sous l'éclairage des paramètres retenus – regroupe deux catégories d'écrits littéraires :

- Les écrits qui usent d'un attirail plaisant d'emprunt, d'un arsenal langagier et narratif festif et qui repensent le vécu représenté dans la perspective d'une écriture qui est mise en spectacle, jeux de procédés et de situations, duplication de figures qui résistent à l'épreuve du temps.

S'inscrivent dans ce micro-corpus, par exemple, les textes dont l'imaginaire convoque le comique explicitement ou non et réactualise des figures traditionnelles et populaires : le légendaire Djeha au Maghreb, le diable, le fou, le bouffon, certains types bourgeois, le sorcier, le griot, la mort et ses incarnations..., etc., dont la littérature africaine et antillaise sont particulièrement riches.

Nous nous demanderons à quoi tient, à travers la réécriture de ces « modèles » et les stratégies d'écritures utilisées, la force et la portée du « parler-dérision », comment aux dérapages du vécu se substituent ceux des langages de la dérision qui les prend en charge.

- Les écrits qui ont recours à ce que l'on peut appeler, aujourd'hui, à l'heure des techniques médiatiques de plus en plus développées et sophistiquées, les effets spéciaux de la dérision, qui la laissent deviner et en imposent une lecture aventureuse, labyrinthique, où l'ambiguïté, l'énigme... associées au ludique font loi et remettent en question les

27. M. KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 46.

règles traditionnelles, éculées, de la dérision, transfigurant le chaos en visions erratiques rendant crédible l'espoir, la foi en un devenir meilleur.

Nous pensons, là, aux textes qui donnent à lire, dans une langue française vis-à-vis de laquelle les auteurs se montrent moins obséquieux que certains des écrivains de la première génération soumis aux règles de l'écriture acquise sur les bancs de l'école étrangère, un « parler-dérision » en trompe-l'œil, travesti. Ce parler porte un masque sous le masque pour jouer de/avec l'imposture multiforme érigée en institution et représentée à travers le prisme d'une écriture transgressive, insurrectionnelle, qui revisite le mythe, le symbole, l'inconscient..., etc., qui affiche une arrogante liberté, impose le face-à-face, convie à des échappées mnémonico-ludiques... pour imposer un imaginaire créatif qui transfigure le tragique et exprime la conviction que l'impossible est possible.

En opérant sur ces deux « terrains » disjoints dans le temps et l'espace qui les suscitent et les informent, nous dégagerons des séries de données qui traduisent l'évolution de cette littérature et nous permettront, à partir du fil rouge unitaire des schèmes du « parler-dérision » et de l'errance qui les relie, de montrer comment un idéal d'écriture qui perdure ne spécifie pas seulement ce siècle mais s'y révèle pluriel, capable de bousculer les entendements. Nous montrerons ainsi que la vision du monde transmise d'un micro-corpus à l'autre n'est pas neutre mais porteuse d'une signifiante :

« Une vision du monde, quelle qu'elle soit, indique un sens historique sous-jacent, autrement dit le sens de ses différences. Ce qui détermine ces différences, ce n'est pas seulement l'état présent de notre connaissance du monde qui décide de la façon dont nous le voyons mais aussi le contexte social de cette réflexion²⁸ ».

De la confrontation de ces séries de données devraient surgir :

- un jeu d'invariants esthétiques et transculturels ;
- un réseau organisé d'obsessions dont il nous appartiendra d'étudier les contours rhétoriques et narratifs, de questionner les modalités – variations et incidences, constantes, filiations et évolution – en relation avec les mutations historico-sociales des pays auxquels les auteurs renvoient dans leurs écrits.

28. C. HAROCHE, *Les Langages du roman*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1976, p. 63.

Ce questionnement devrait également nous permettre de contribuer sous l'angle de la problématique qui nous intéresse, à l'ouverture du territoire comparatiste aux littératures dites d'ailleurs :

« ... à l'heure actuelle, le continent africain – et d'une manière plus générale l'ensemble du Tiers Monde – constitue un espace privilégié pour l'appréhension des phénomènes historiques, culturels et sociaux sur lesquels se fonde le renouveau des études comparatives »,

affirme, à juste titre, A. M. Rousseau²⁹.

Enfin, à la faveur de ce questionnement, il s'agira de réajuster un certain regard porté sur elles ou de le compléter, la critique occidentale ayant longtemps eu la primauté de ces recherches parfois jusque dans les établissements scolaires et universitaires des colonies. Bernard Mouralis constate :

« ... les différentes disciplines qui constituent le champ de l'africanisme ne sont peut être pas toujours sorties de certains cadres logiques dans lesquelles elles sont nées à la fin du XIX^e siècle, bien qu'elles aient, à l'évidence, singulièrement évolué depuis cette époque. En particulier, elles n'ont pas nécessairement abandonné un type de regard ou de questionnement qui tend à poser, par rapport à l'Europe, l'Afrique comme différence absolue et à postuler ainsi une hiérarchisation des phénomènes étudiés qui pourraient de la sorte être répartis sur une ligne qui irait du plus "africain" au moins "africain". Et, dans le cas de la production littéraire, qui irait des littératures orales, alors désignés souvent comme "traditionnelles" aux littératures écrites dans les langues européennes³⁰ ».

« L'on voit dans toutes les introductions d'anthologie, dans toutes les présentations de poèmes, fleurir les "sanglots du jazz" ou les "battements du tam-tam" dont le "rythme syncopé" porte ces « cris rauques » préférés par des "voix chaudes et profondes" [...]. La lecture du stéréotype, rabacheuse par nature, remplace la lecture critique du texte lui-même.

Il en va de même pour ceux qui, avec les meilleurs intentions du monde, collationnent des textes pour des anthologies ou des morceaux choisis : le poids du stéréotype va fausser la sélection³¹ ».

29. A. M. ROUSSEAU, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 217.

30. B. MOURALIS, « Réflexions sur l'enseignement des littératures africaines », in *Nouvelles du sud*, août-septembre-octobre, 1985, p. 8.

31. *Op. cit.*, dans ce passage, B. MOURALIS commente une réflexion de D. DELAS et J. DERIVE traitant du rôle des manuels de l'enseignement secondaire dans l'enseignement de la poésie africaine.

Ces exemples de « regard » occultent non innocemment le travail de créativité des productions littéraires.

Notre étude entend donc se situer dans une perspective plus analytique, apte à réhabiliter le faire du langage, la créativité qui sous tend les écrits littéraires sélectionnés pour notre travail, montrer comment le « parler-dérision » dans ses relations aux représentations de l'errance participe de la diversité et de la modernité des écritures questionnées.

Dans cet ordre d'idées, l'approche comparatiste suscite notre intérêt par l'élasticité, la variété des modes d'investigation auxquels elle permet de recourir : « La littérature comparée est liberté quasi illimitée³² » ont pu dire Souiller et Troubetzkoy.

La pluridisciplinarité qui caractérise cette discipline offre, en effet, pour notre lecture de textes émanant de lieux et de pratiques littéraires divers, toutes les caractéristiques d'une approche textuelle en constant renouvellement qui nous amènera tout autant à nous intéresser à la littérarité des écrits qui font l'objet de notre étude, aux processus d'intertextualité mis au jour par les lectures et la problématique proposée, aux diverses méditations narratives qui permettront de prendre la mesure de la variété, de la performance et de la portée de ce « Grand Parler » qui participe de plus en plus de ce « frisson du sens » qu'évoquait Roland Barthes³³, de la reconnaissance universelle de cette littérature.

* * *
*

Il nous paraît maintenant utile de situer les littératures des aires culturelles privilégiées dans leur contexte d'émergence, l'écrit fictionnel gagnant à être compris dans le cadre socio-historique, culturel et linguistique au sein duquel il a pris naissance.

Dans le monde maghrébo-africain et antillais, on rencontre une pluralité d'expressions littéraires, orales ou écrites, plurilingues (français, arabe et quelques productions en berbère, créole et langues africaines). Le champ des pratiques ainsi constitué rend compte d'un parcours en constante progression et d'itinéraires spécifiques découvrant des espaces sémantiques bruisant d'activités langagières et d'effets de sens témoignant d'un souci de revendication d'une appartenance à un espace natif propre, d'ouverture au monde, d'une volonté de projeter un nouvel

32. D. SOUILLER, W. TROUBETZKOY, *Littérature comparée*, PUF, 1997, p. 7, cette discipline invite à des « confrontations permanentes ».

33. P. BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Essais critiques IV, coll. « Points », 1984, p. 102.

éclairage sur des univers culturels historiquement marqués par le présence et le regard de l'« Autre », le colonisateur français.

Sans revenir sur le trajet spécifique détaillé suivi par ces littératures et dont rendent compte nombre d'ouvrages critiques généraux, on se limitera à baliser, à partir de quelques réflexions clefs pouvant s'avérer éclairantes pour notre propos futur, les grandes lignes communes de leur évolution.

« ... La littérature a pris tôt conscience du rôle qu'elle a à jouer. Elle est le lieu où s'énonce et se dénonce le drame de l'Africain et enfin de l'homme tout court »

remarque le critique et universitaire Georges N'Gal³⁴.

Ces littératures, en effet, s'articulent sur un double désenchantement qui les contraindra à dire l'urgence d'une parole bâillonnée, censurée :

- désillusion concernant les promesses fallacieuses du colonisateur et de ses institutions (école, église...).
- imposture des « indépendances » truquées acquises autour des années 1960 et, corollairement, de nos jours, expression accrue d'une désespérance née, dans les arènes obscures des nouveaux pouvoirs, de conjonctures idéologiques et politiques qui ont engendré, ici et là, les mêmes monstres de la peur, les ogres d'aujourd'hui aux clooneries funèbres et démoniaques (tyrans mégalomanes incarnés par les nouveaux « guides », pervers fanatiques instruments des sectes contemporaines...) institués par les dictatures militaires qui imposent leur vérité – leur fatalité – et s'emploient à bannir le rire et l'espoir d'un renouveau escompté de la face humaine.

Ces circonstances historiques qui rappellent, selon la formule imagée de Milan Kundera, que « l'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille³⁵ » font que l'écrit fictionnel, dans les aires culturelles qui nous interpellent, soit inéluctablement marqué par la persistance d'un destin tragique, la révélation des fractures des êtres le subissant, de leur fragilité et des masques qu'ils empruntent pour continuer de vivre et contrer la fatalité.

Dans beaucoup de productions antillaises, le traumatisme historique est plus ancien car lié au souvenir obsédant du passé esclavagiste et des racines africaines :

34. G. N'GAL, *Le Roman contemporain d'expression française*, Université de Sherbrooke, Canada, CELEF, 1975.

35. M. KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 53.

« Il me semble que notre projet littéraire se noue au ventre de la bête : dans l'ancre du bateau négrier. C'est de si loin qu'il faut partir »,

écrit Édouard Glissant dans le texte inaugural de sa *Poétique de la relation*³⁶.

L'expérience du déportement des ancêtres africains vers le « Nouveau Monde » (question de la traite des « Noirs ») et l'exorcisme de la démythification de ce passé (les fictions s'attachant à révéler qu'avant l'abolition de l'esclavage il a fallu des révoltes d'esclaves et des rebelles que la propagande colonialiste a occulté et que la littérature autochtone réhabilitera dans leur rôle de justicier de l'Histoire officielle et leur rêve de liberté conquise) hante la littérature antillaise et l'enrichit d'un regard fécond et revendicatif sur le présent, le rappel historique fonctionnant comme tremplin au propos politique actuel. En renouant, à travers ces thèmes, les fils rompus avec la terre perdue, les écrivains opérant un retour à cette Afrique matricielle tour à tour, selon les textes, idéalisée, stéréotypée, valorisée, favorisent une prise de conscience raciale – Aimé Césaire ne disait-il pas :

« A force de penser au Congo
Je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves » –

elle-même préluant à une conscience plus politisée de son être en prise avec des réalités, des conflits sociopolitiques propres, plus actuels qui donneront ironiquement à penser cette abolition de l'esclavage (en 1848 pour les îles françaises) en termes de leurre, les iniquités du vécu présent attestant de la pérennité des maux anciens hérités du temps de la sujétion.

L'appel de la terre-mère a valu, dès 1921, à René Maran avec *Batouala, véritable roman nègre*³⁷ le prix Goncourt. Il y dénonce violemment (dans la préface surtout³⁸) et satiriquement les abus des « boundjous » c'est-à-dire les colonisateurs ce qui l'obligera à démissionner de ses fonctions d'administrateur des colonies. Cette première

36. É. GLISSANT, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

37. Réédité chez Albin Michel en 1969.

38. On peut y lire notamment : « Car la vie coloniale, si l'on pouvait savoir de quelle quotidienne bassesse elle est faite, on en parlerait moins, on en parlerait plus. Elle avilit peu à peu. Rares sont, même parmi les fonctionnaires, les coloniaux qui cultivent leur esprit. Ils n'ont pas la force de résister à l'ambiance. On s'habitue à l'alcool ».

Propos qui fustigent la « vie coloniale », ceux qui l'administrent et la défigurent (il les dépeint nullement à la hauteur de la tâche qui leur est confiée) mais à aucun moment l'institution coloniale, le bien-fondé de la colonisation ne sont remises en cause.

prise de parole accusatrice (non véritablement révolutionnaire mais audacieuse et scandalisante compte tenu du contexte de colonialisme triomphant et de la fonction de l'écrivain) signe, d'une certaine façon, en tant qu'amorce d'acte de libération, l'émancipation de la littérature antillaise jusque-là fortement teintée d'exotisme car sous influence de l'idéologie mythifiante coloniale et sous la dépendance de la métropole qui infléchit le cours de son existence (folklorisation du paysage, mythification du vécu et des hommes), qui octroie³⁹ ou refuse la « consécration française ».

Mise à part l'incursion de ce rappel d'un passé de douleur et de honte dans le paysage littéraire spécifiquement antillais et négro-africain, on remarquera dans le parcours d'ensemble des littératures participant des horizons culturels étudiés que leur évolution dans le temps est tributaire de l'Histoire coloniale et néocoloniale, problématique, douloureuse, au sein de laquelle elles ont pris leur essor et se développent ; tributaire aussi des mutations des sociétés et de la vie intellectuelle universelle qui, inévitablement, en situation de contact et d'écoute du monde extérieur, des productions et des cultures autres, ne manque pas d'influencer ou, pour reprendre le néologisme de Tierno Monénembo, de « confluencer » les auteurs qui se nourrissent autant des grands auteurs mondiaux (Rabelais, Céline, Faulkner, Joyce...) que de ceux dont ils sont historiquement et idéologiquement les plus proches : Y. Kateb dont le roman *Nedjma*⁴⁰ à la construction concentrique apparaît encore comme majeur dans le mode d'expression et les tendances esthétiques nouvelles qu'il a privilégié, dès 1956, pour donner à lire la réalité algérienne sous l'occupation, à partir de 1830, comme obscure, écartelée, agitée mais aussi poétiquement, symboliquement, vibrante d'espoir, en attente de l'aube nouvelle ; Yamba Ouologuem avec son roman-choc *Le Devoir de violence*⁴¹ et Ahmadou

39. Accueil critique favorable et succès de librairie à *Je suis martiniquaise* de Mayotte CAPECIA (Paris, Bouchet-Chastel, 1948) favorable au blanchissement de la race, devenue symbole de l'aliénation antillaise et à laquelle Frantz FANON consacre plusieurs pages analytiques critiques dans *Peau noire, masques blancs* (Paris, Seuil, 1952).

40. Paris, Seuil, 1956.

Notons que *Nedjma* illustre pour nombre d'auteurs un modèle universel. Jacques NOIRAY, in *Littératures francophones* le présente ainsi : « Radicalement insolite au moment de sa publication, comme en témoigne l'avertissement un peu embarrassé des éditeurs qui parlent de « procédés narratifs [...] parfois déconcertants pour le lecteur européen » (p. 6), l'œuvre de Kateb aujourd'hui encore n'a rien perdu de sa force ni de sa fécondité. Sans elle, ni Mohamed Khaïr-Eddine, ni Rachid BOUDJEDRA, ni Abdelkader KHATIBI, ni Tahar BEN DJELLOUN, entre bien d'autres, n'auraient sans doute écrit de la même façon », p. 139.

41. Paris, Seuil, 1968.

Kourouma avec *Les Soleils des indépendances*⁴² au titre ironique qui rompent l'un et l'autre avec des habitudes d'écriture jugées erronées ou inadéquates à transmettre sa vision des choses.

Le premier démystifie l'image du Bon « Nègre » souffre-douleur des méchants « Blancs » et propose une vision épique de l'histoire africaine avec ses maux propres et ses violences en remontant à l'ère précoloniale : remise en cause d'une Afrique originelle idyllique et des thèses des apôtres de la Négritude, mouvement de revendication culturelle que nous préciserons plus loin. Le second renouvelle le genre romanesque et surprend le lecteur par les libertés apportées à la langue d'écriture jusqu'à conventionnelle, normative, et le métissage du français et du malinké, libertés et audaces qui inventent une langue neuve rebutante autant que féconde.

T. Monénembo, encore lui, rend bien compte de cette question des influences et des apports bénéfiques des œuvres entre elles lorsqu'il dit, puisant dans les ressources imagées de ses origines peules :

« La tradition est pour moi un tremplin qui me permet de rebondir vers un ailleurs nouveau. L'arbre africain, c'est le baobab : solidement enraciné dans le sol, il étend ses branches au plus loin dans l'air.

L'Africain doit aujourd'hui être une sorte de baobab, enraciné dans sa tradition, ouvert aux questionnements modernes⁴³ »

Rappelons qu'à leurs débuts, ces littératures se « voulaient » de l'ordre du dévoilement sous contrôle de l'« Autre ». De facture traditionnelle, elles entendaient (allégeance obligée au public métropolitain, européen, qui va et peut lire, à qui il ne faut pas déplaire pour mériter sa reconnaissance ; par conformité aussi aux « modèles » littéraires enseignés à l'école étrangère⁴⁴ et à la langue d'expression imposée⁴⁵) rendre compte de leur

42. Paris, Seuil, 1970.

43. In *Le Français aujourd'hui*, n° 81 (Littératures francophones), mars 1988, p. 16.

44. Les résultats de l'enquête menée par L. KESTELOOT dans la cinquième et dernière partie de sa thèse consacrée aux *Écrivains noirs de langue française* – Bruxelles, 1963, 4^e éd. 1971 – (où elle cite aussi des écrivains maghrébins) révèlent la préférence de ces auteurs pour les écrivains symbolistes (BAUDELAIRE, en tête du classement), pour les romantiques (HUGO, LAMARTINE et NERVAL) en ce qui concerne la poésie. Les romanciers français les plus cités sont BALZAC et ZOLA. Ils avouent être marqués également par la littérature russe et certains auteurs américains... Chez tous, ils « retrouvent des échos qui les séduisent » conclut-elle dans son développement de la question.

45. Les fictions rendent compte du type d'enseignement dispensé à l'école étrangère et/ou de l'imposition par la force de la langue française. On se rappellera, entre autres, les pages de *La Grande maison* de M. DIB où Omar a l'esprit assailli de questions sur les interdits de l'instituteur (concernant l'usage de la langue

monde – donner à voir l’altérité radicale des siens, peindre leur terre, leurs modes de vie sous des couleurs se voulant valorisantes – et non se donner les moyens spécifiques formelles de dire ce monde.

Les auteurs de ces écrits, victimes inconscientes ou non du mythe de la colonisation et qui ont intériorisé des façons de penser, des manières d’écrire perçues comme exemplaires, entendaient restaurer l’image du terroir faussée diffusée et les valeurs civilisationnelles culturelles propres gommées. Ils assumaient un legs qui se révélera empoisonné : celui du savoir dépersonnalisant, acculturant, autorisé à cette « élite truquée » dont parle Jean-Paul Sartre, savoir qui démarque de la masse des non-élus (valorisation narcissique, promotion sociale) mais qui limitait le regard porté sur son monde de colonisés à la vision officielle autorisée :

« On sélectionnait des adolescents, on leur marquait sur le front, au fer rouge, les principes de la culture occidentale, on leur fourrait dans la bouche des baillons sonores, grands mots pâteux qui collaient aux dents ; après un séjour en métropole, on les renvoyait chez eux, truqués⁴⁶ »

Marqués par les maîtres à penser (colonisateurs, instituteurs...) sous la férule desquels ils s’astreignent à faire studieusement leurs exercices d’écoliers (écrits produits), les écrivains – tels Mouloud Feraoun dans sa trilogie, Camara Laye dans *L’Enfant noir*, Ousmane Soce dans *Mirages de Paris*, Aké Loba dans *Kocoumbo, l’étudiant noir*, etc.⁴⁷ – donnent à voir un univers de carte postale où la pauvreté est décrite en images

maternelle, ...) et sur l’idéologie de l’enseignement reçu ; dans le même ordre d’idées, on peut lire dans *La Carte d’identité* de J.M. ADIAFI un long dialogue opposant le personnage central, de culture hybride, qui ne rejette pas l’école étrangère mais son fonctionnement dominateur et qui plaide pour le maintien des langues locales, à son compatriote, l’instituteur zélé (pur produit de l’école coloniale et fervent défenseur de la langue française) qui a imposé le port humiliant du « Symbole » aux écoliers surpris à parler l’une des langues du pays.

L’ancrage de la fonction acculturante de la langue française dans l’esprit des populations a pour but d’amener le colonisé à se conformer au modèle occidental, à reconnaître l’« efficacité » de la colonisation sur ces contrées « barbares » qu’on se « devait » de coloniser. L’historien J. SURET-CANALE l’a montré dans ses écrits (Afrique noire – Paris, Éd Sociales, Trois volumes – 1961, 1964, 1972). Cf. également l’étude de M. BENZERROUG (*Les aspects idéologiques de l’école « indigène »*, Une étude du Bulletin des Indigènes de l’Académie d’Alger – 1893, 1908 – DEA, Alger, 1976).

46. Propos rapportés par J.-P. N’DIAYE, in *Enquête sur les étudiants noirs en France*, Paris, Réalités africaines, 1962.

47. Notons que Mouloud FERAOUN nous apparaît plus comme un « assimilé » de la forme d’écriture et qu’il est mort trop tôt pour que celle-ci ait eu l’occasion d’évoluer et de mûrir dans un sens plus revendicatif, comme le feront les écrits de ses compatriotes de la même période, auteurs également de trilogies marquantes.

d'Épinal, abstraction faite de toute perspective historique délibérément, résolument présente : la réalité socio-économique est occultée, les rapports colonisés-colonisateurs sont passés sous silence. Tous appartiennent à la catégorie des écrits dits de formation c'est-à-dire des textes construits sur le parcours en bien des points autobiographiques de leurs auteurs. Et dans ce passage qu'ils relatent de l'enfance à l'âge adulte, du village à la ville, de la terre natale à l'Europe, l'acquisition de la langue française est une constante. Elle est objet de discours :

« A Paris, il [Kocoumbo] s'appliquerait à parler correctement le français sans hésiter, plutôt que de s'occuper des problèmes et des chemins de l'Afrique » (dit, entre autres un personnage d'A. Loba, in *Kocoumbo, l'étudiant noir* (p. 83),

et fait partie des obstacles à franchir pour accéder au statut souhaité, pour sortir des rangs de la collectivité démunie, ancrée dans des traditions souvent présentées comme frein au progrès, au mieux-être escompté.

Dans le prologue à la revue *Souffles*, l'écrivain marocain Abdellatif Laabi soulignait, parlant de la littérature maghrébine, l'« incapacité de la production actuelle à "toucher" le lecteur, à obtenir son adhésion ou à provoquer en lui une réflexion quelconque, un arrachement de son conditionnement social ou politique⁴⁸ », et le critique français Jacques Chevrier emploiera, après le poète-président sénégalais Léopold Sédar Senghor, la formule « littérature d'instituteurs⁴⁹ » pour caractériser ces premiers écrits.

Ce que l'on reproche à cette génération d'écrivains colonisés c'est qu'elle donne l'impression de s'inspirer des africanistes européens et qu'elle décrive souvent le milieu autochtone sous un angle défavorable ou, à l'inverse, trop idyllique ; les traditions civilisationnelles locales y sont présentées comme rétrogrades alors que, par opposition, tout ce qui relève du monde du colonisateur (mode de vie, langue, coutumes...) est valorisé.

Jack Corzani, étudiant la littérature antillaise et son parcours, fera, dans cet ordre d'idées, cette réflexion s'appliquant aussi à la littérature maghrébo-africaine de cette génération d'auteurs :

48. Numéro 1, Rabat, 1966.

49. In *Le Magazine littéraire*, n° 195, mai 1983, p. 36.

« Impressions d'Afrique », propos recueillis par M. PIERRE.

« ... dans son souci d'assimilation cette élite [...] adapte à l'égard de son pays et de ses compatriotes le regard des Blancs, le regard de Prospéro⁵⁰ ».

Prospéro, personnage d'*Une Tempête* d'Aimé Césaire que l'écrivain martiniquais emprunte à Shakespeare dans *La Tempête*, étant une figure-clé du trio emblématique (Prospéro-Ariel-Caliban) incarnant les relations problématiques de domination, les rapports maître-esclave.

Cette inféodation des littératures émergentes à la vision du monde du « Maître » et à l'institution littéraire française ne durera pas et sera contrecarrée par le constat s'amplifiant d'un vécu socio-économique dégradé et dégradant, des mouvements de résistance naissant et/ou s'amplifiant : lutte de libération nationale algérienne, l'Algérie n'ayant pas connu le même type de colonisation que le Maroc et la Tunisie (sous protectorat français) ni la même durée de dépendance ; affirmation politique et culturelle du mouvement de la Négritude lancé autour d'Aimé Césaire, de Léon Damas et de Léopard Sédar Senghor, qui revalorise un passé décrié, démystifie une civilisation présentée comme la seule possible et réhabilite le colonisé et ses valeurs ; parution de revues qui ont joué un rôle de pionnier dans la mutation des écrits et qui impulsent un processus de reconnaissance et de libération véritable de ces littératures et parmi elles, au Maroc, en 1966 la revue *Souffles* déjà évoquée, à Paris, en 1932, *La Revue du Monde noir* (créée par des personnalités telles que René Maran, Dr Price-Mars, Claude Mac Kay..., le Manifeste de *Légitime Défense* signé, entre autres, par Étienne Lero et Jules Monnerot, en 1934 le journal *L'Étudiant noir* créé par Césaire, Senghor et Damas, en 1941, la revue *Tropiques* créée par A. Césaire et sa femme Suzanne, etc.

En réaction donc contre cette littérature à tendance ou concrètement assimilationniste qui montre l'intellectuel colonisé défendant la thèse de l'intégration, naît, dans les trois aires culturelles étudiées, une littérature qui lève le voile sur les réalités coloniales et remet en question le mythe de la prééminence blanche (et donc le modèle), l'idée selon laquelle les pays colonisés n'auraient pas d'histoire et donc pas de passé, les étiquettes stigmatisantes qui enferment le dominé dans l'image consacrée de l'esclave taré, chosifié, du « bon-arabe » ou du « bon-négro » affublé de toutes les « infirmités du colonisé⁵¹ » et gratifié des seules qualités (endurance physique, soumission, etc.) qui autorisent l'exploitation de

50. « La littérature d'expression française à la Guadeloupe et à la Martinique », in *Europe* N.R 612.

51. Cf., à ce propos, le portrait mythique du colonisé brossé par A. MEMMI, in *Portrait du colonisé – Portrait du colonisateur*, Paris, Pauvert, 1966, p. 109-128.

l'esclave par le maître. Mais la dénonciation s'inscrit alors souvent dans une perspective essentiellement humaniste non dans une tentative réelle de lutte contre le système en place⁵².

À partir de 1952 au Maghreb, des écrivains comme Mouloud Mammeri, Mohamed Dib, Driss Chraïbi, Ahmed Sefrioui..., pour ne citer que quelques auteurs consacrés par leurs premiers écrits, expriment leur mal-être et celui de leurs compatriotes en dévoilant plus ou moins franchement, ostensiblement (cas de M. Dib, par exemple, dans sa trilogie « Algérie ») les iniquités du système colonial ou social (ordre patriarcal dans *Le Passé simple*, par exemple, de D. Chraïbi qui scandalise le lecteur marocain de l'époque parce qu'il ne diffusait pas une image positive du pays).

Avec le développement du mouvement de la Négritude qui s'est fixé comme objectif de rendre compte des revendications et aspirations à une renaissance culturelle noire, les écrivains d'Afrique occidentale française (AOF) manifestent la volonté de témoigner autrement d'une autre réalité africaine et occidentale. C'est l'étape de ce qu'on peut appeler l'« épidermisation » de la révolte du colonisé :

« Puisqu'on l'opprime dans sa race [...] c'est d'abord d'elle qu'il lui faut prendre conscience⁵³ ».

Ce courant marque l'étape d'une certaine prise de conscience chez l'écrivain colonisé, prise de conscience née du constat selon lequel « dans le cadre colonial, l'assimilation s'est révélée impossible⁵⁴ » :

« La tribu des Vieux dit l'« Assimilation ». Nous répondons : Résurrection »,

lit-on dans la revue *L'Étudiant noir*, organe du mouvement qui œuvrera pour la désaliénation du « Noir » et la récupération de son identité.

Cette prise de conscience est d'abord spécifiquement raciale puisqu'elle aboutit à l'exaltation exclusive des valeurs du monde « noir », de son passé et de sa culture, puisqu'elle prône le retour aux sources et une solidarité de race. Les réalités coloniales sont dévoilées mais ne constituent pas l'objectif premier de l'écrivain qui dissocie le culturel du politique. La conscience politique existe mais elle est, dans un premier temps, reléguée au second plan : on ne revendique pas encore

52. *Batouala*, le roman de R. MARAN, en est un bon exemple.

53. L. KESTELOOT, *op. cit.*, p. 118.

54. A. MEMMI, *op. cit.*, p. 151.

l'indépendance. Seul compte la volonté de clamer sa négritude (sa spécificité nègre), de l'assumer universalisant du même coup les problèmes de tous les peuples « noirs ». Or, les « Noirs » d'Afrique du Sud, d'Amérique, des Antilles, de l'Afrique de l'Ouest... ne vivent pas dans les mêmes conditions socio-économiques. L'efficacité du mouvement est ainsi remise en question. Ironisant sur ses limites, voire son échec, l'écrivain anglophone Wole Soyinka osera cette boutade : « Le tigre ne proclame pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie ».

Plus tard, dépassant le stade de la révolte, la Négritude acquiert une autre dimension et va « se fonder en tant que systèmes de valeurs culturelles, voire s'imposer sur le plan politique sous le vocable de panafricanisme. Ainsi passe-t-on d'une négritude subie, découlant naturellement d'une situation coloniale de fait, à une négritude assumée, revendiquée et organisée en un ensemble cohérent » dira Jacques Chevrier⁵⁵. Le modèle des maîtres occidentaux est rejeté. L'intellectuel colonisé manifeste sa prise de conscience en créant de nouveaux clichés, de nouveaux mots, en faisant éclater le langage (les mots, les phrases de la langue française) et, avec lui, la vision traditionnelle des choses. *Le Cahier d'un retour au pays natal* du Martiniquais Aimé Césaire constitue, en ce sens, un texte riche et original bien que là aussi se révèle l'influence du mouvement surréaliste « comme si la négritude, une fois encore, ne pouvait se placer que sur le plan de l'Universel et non des problèmes concrets du Nègre » souligne Stanislas Adotevi⁵⁶.

Jean Paul Sartre, dans *Orphée noire* (1948) qui prélude à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor rend bien compte de l'accueil embarrassé fait à cette poésie de la Négritude par ceux qui, jusque-là, s'étaient octroyés le droit suprême de « voir sans être vus » et il salue sa parution en ces termes :

« Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermaient ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ?

-
55. In *Littérature nègre*, Paris, A. Colin, coll. « U », Prisme, 1974, p. 50.
Paradoxalement, l'influence du mouvement surréaliste vaudra à L. S. SENGHOR, le plus occidentalisé des écrivains africains qui entrera à l'Académie française, une reconnaissance empreinte de suspicion : « Il nous est fidèle – remarquait Robert Delavignette – mais il fait irruption dans notre littérature avec toute l'Afrique derrière lui ». Reconnaissance donc valorisante mais sous réserve de la part d'une critique étrangère paternaliste et méfiante.
56. In *Négritude et négrologues*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972.

[...] Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. Car le Blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie⁵⁷ »,

hommage vibrant à cette littérature africaine audacieuse et reconquérante de l'identité et des racines perdues qui s'achèvera sur ce verdict : « La Négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière »

D'une façon générale, la Négritude reconnue par les critiques comme un mouvement nécessaire à son époque a donc ensuite été contestée car récupérée – actuellement encore – par les alliés du colonialisme et du néocolonialisme ; elle a perdu « son caractère progressiste pour masquer une politique réactionnaire à laquelle son contenu a tendu depuis toujours⁵⁸ ». En perdant son « caractère progressiste », elle a aussi perdu sa raison d'être et se présente alors, selon l'expression ici transformée de Léopold Sédar Senghor, comme « l'instrument (in-)efficace d'une libération » :

« La négritude a été, en son temps, un concept de résistance [...]. Le moulin de la négritude a moulu le beau et bon grain de la dignité noire et de l'insurrection spirituelle contre le mépris des données de la terre [...]. Mais aujourd'hui ce moulin se dresse dans un paysage bien transformé où ronflent même des mécaniques »

dénonçait l'historien Joseph Ki-Zerbo dans une communication faite lors du festival panafricain d'Alger⁵⁹.

Exaltant des valeurs archaïques et une solidarité de race qui n'ont plus leur importance au cours de l'évolution du monde moderne, la Négritude n'est plus vocable catalyseur et se devait de disparaître (ou se faire plus discrète) et laisser la place à une littérature de combat tout autant authentique mais plus pertinemment revendicative.

Notons qu'au Maghreb comme aux Antilles, un temps de revendication nationaliste et culturel a eu aussi son expression littéraire sous la forme de quête obsédante des racines, de dénonciation du viol de la patrie-mère, de déchirements de l'être... (dans, entre autres, les écrits directement en prise avec le vécu de Y. Kateb avec *Nedjma*, du M. Dib de *Qui se souvient de la mer* qui évoque l'Algérie de manière allégorique,

57. Paris, PUF, 1948.

58. R. ZAHAR, *L'Œuvre de Fanon*, Paris, petite collection Maspéro, 1970, p. 78.

59. Propos extraits de *La culture africaine – Textes du Symposium d'Alger*, Alger, SNED, 1969.

d'A. Djebbar des *Enfants du nouveau monde*) ; aux Antilles spécifiquement, on soulignera la proclamation de l'antillanité (terme forgé par Édouard Glissant) qui est affirmation d'une spécificité géographique civilisationnelle faite de syncrétisme culturel et biologique et la revendication d'une justice rendue à la terre ancestrale violée, les Antilles étant (ou ayant été longuement) rattachées sur les plans économique, culturel et politique à la métropole française qui a infléchi (et continue d'infléchir) aujourd'hui encore la vision extra-muros qui en a été diffusée, engendrant chez certains auteurs (dont Édouard Glissant) la volonté de dé-voiler la contrée, de la démystifier.

Autour des années 60, généralement, naît alors, ici et là, une littérature qui ne se contente plus de témoigner mais veut aussi, pour ainsi dire, être partie prenante. La prise de conscience des réalités côtoyées et historiquement imposées n'est plus traduite par l'expression d'une solidarité raciale ou nationaliste. Les écrivains présentent des personnages qui se découvrent opprimés en tant que membres du « Tiers-Monde », d'une communauté d'opprimés bien définie et non plus en tant que « Noir » ou arabe...

L'homme de culture sait maintenant qu'aucune entente n'est possible avec ceux qui détiennent le pouvoir et la force – les colonisateurs puis les Présidents des « Indépendances » et leurs partis uniques –, avec celui qui a « vain[cu] sans avoir raison »⁶⁰. Il manifeste, dans ses écrits, le souci de lier le progrès au devenir politique, le désir aussi, spécialement dans les années 70, de changer l'ordre des choses et le monde car les « indépendances » se sont révélées truquées, mystifiantes et au lieu du renouveau attendu, les peuples ont « découvert un gouffre d'incertitude, aussi angoissant que la pensée d'entrer soudain dans la tombe » pour reprendre la formulation d'Alioum Fantoure⁶¹. Dans cette « littérature du désenchantement » – comme disait Jacques Chevrier – enracinée dans le réel, la dénonciation s'opère au niveau du contenu (procès des « Indépendances », satire sociale et politique, ... qui visent cette fois les nouveaux dirigeants maghrébo-africains, mutations de la société, désillusions et espérances du peuple... constituant des leitmotivs de la littérature postcoloniale) et s'accompagne souvent aussi d'un travail sur la langue. L'arabisation des pays du Maghreb, contrairement à ce que d'aucuns préconisaient, n'a pas tari (bien au contraire !) la production des fictions en langue française ; en Afrique noire, le français est restée (du fait de la multitude des parlers locaux) la langue de l'institution scolaire, des administrations et de la vie publique. Cet usage, même au lendemain des « Indépendances », ne

60. C.H. KANE, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1969, p. 47.

61. In *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 158.

résulte pas d'un choix. Mais chez certains écrivains des deux rives, cette langue d'écriture est retravaillée, désacralisée car la fonction assignée au langage n'est plus de dire les choses comme on s'imagine qu'elles sont (d'où prédominance des descriptions dans les écrits de la première période) mais de mettre en cause et en jeu. Le public d'ailleurs auquel les écrivains s'adressent n'est plus exclusivement un public européen. Avec les progrès de l'alphabétisation et la refonte des programmes scolaires qui accordent une place à l'enseignement des auteurs nationaux, le public du « Tiers Monde » est de plus en plus (mais pas suffisamment encore) concerné par sa propre littérature.

Cette littérature de dénonciation et de métamorphoses entend toujours d'avantage, de nos jours, et spécialement depuis la démarcation d'avec les premières décennies de l'indépendance, temps des turbulences axées sur le réel social et politique, contribuer à l'édification véritable des pays nouveaux aspirant à une modernité universelle.

Elle donne à lire une nouvelle manière d'écrire le présent (ces urgences du vécu tragique aux noms pluriels – dictatures ubuesques contemporaines, terrorisme et fanatisme⁶², détournement des valeurs sacrées, bâillonnement de la censure érigée en institution... – qui coutèrent la vie à de grands noms de la culture tel Tahar Djaout, ou valurent l'exil à tant d'autres) et l'avenir des peuples. L'innovation vient à la fois d'une écriture marquée par l'empreinte de l'oralité multiple ancestrale, d'un style qui transfigure le réel en baignant dans le merveilleux et le surréel fantastique ou absurde, en visitant et recréant la légende, le mythe, le rêve et le sacré... et d'une technique narrative toujours en quête de renouvellement pour se mettre au diapason de la modernité culturelle universelle, de ses exigences et de ses idéaux :

« Je ne suis pas de ceux qui croient que la littérature n'est que fille de l'inspiration, elle est aussi travail, expérimentation sur le langage et intégration du monde, de la plus large partie du monde... »,

précisait Séwanou Dabla, écrivain togolais⁶³.

On peut lire aussi dans *Gens de sable* de C. N'Diaye :

-
62. « Le nom même de notre pays, Algérie, est devenu, par le fait de notre silence, synonyme de terreur et de dérision et nos enfants le fuient comme on quitte un bateau en détresse » (p. 12) ; « Le mal a submergé le bien sous nos yeux, rien n'est plus tragique » (p. 14) écrit B. SANSAL, in *Poste restante : Alger – lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, Paris, Gallimard, 2006.
63. In *Notre Librairie*, n° 111, oct.-déc., 1992, p. 27.

« Il n'est plus permis (et, en toute honnêteté il ne l'a jamais été) de condamner celui qui se préoccupe du "style".

Il serait temps que l'écrivain du Tiers Monde se comporte en esthète⁶⁴ ».

Concernant les genres littéraires qui médiatisent le projet rigoureux et ambitieux des auteurs-phares (Rachid Mimouni, Tahar Ben Djelloun, Abdelkader Khatibi, Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Jean-Marie Adiaffi, Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Vincent Placol, Max Jeanne, Simone Schwarz-Bart... et bien d'autres encore) nous remarquons une nette prédominance du roman (surtout) et du théâtre – et non plus de la poésie comme c'était le cas avant 1960 – car ces genres (où s'infiltrèrent cependant d'autres modalités énonciatives qui se télescopent, la question des glissements de genre, de la transgression des lois du genre, étant au cœur de la liberté créatrice revendiquée) en tant qu'aire fictionnelle séductrice visitée par des courants d'idées contemporains diversifiés (le roman comme genre libre. Influence grandissante aujourd'hui des auteurs d'Amérique latine), en tant qu'« arts [...] particip[ant] le plus étroitement des phénomènes sociaux qu'il[s] (ont) pour objet à la fois de traduire et de révéler⁶⁵ » ont une fonction didactique.

Pour traduire ces phénomènes et le chaos qui est dans l'aire du temps, pour secouer les consciences :

« ... dans la plupart des États africains [et du "Tiers Monde" dirons nous], le peuple reste [...] dans les coulisses. Même quand il est mécontent⁶⁶ »,

et faire tendre le langage à un niveau supérieur d'existence en le plaçant, aujourd'hui plus que jamais, sous le signe de cette modernité (maître mot de la réflexion esthétique) privilégiant les effets de surprise et la subversion, les auteurs, quel que soit le lieu d'où ils écrivent, ont compris qu'il faut réapprendre à parler :

« ... C'est bien connu, c'est dans les moments les plus dramatiques de l'histoire d'un peuple que s'accomplissent les plus grandes œuvres. Les fleurs poussent bien mieux sur le fumier.

64. Paris, Éd. P.O.L., 1984.

65. J. CHEVRIER, *op. cit.*, p. 126. Le critique fait cette réflexion pour le roman mais elle s'applique aussi bien au théâtre d'où la transposition établie.

66. H. LOPES, in préface à *Le Président* (pièce de théâtre) de Maxime N. DEBEKA, p. 9.

L'écriture naît de la souffrance, de multiples échecs individuels et collectifs. L'écriture est une urgence, un cri. Criez ! [...] »

disait Maïssa Bey dans un article sur fond d'années noires du terrorisme en Algérie⁶⁷.

Parole-cri qui entend remodeler la langue d'expression et la conscience abîmées par les fractures du vécu au moyen de l'écriture.

Réapprendre à parler, c'est redonner à ces littératures leur fonction initiale de prise de parole obligée (rappelons-nous : le déni du vécu et le bâillon des censeurs d'hier imposaient de manifester une présence au monde) ; mais, aujourd'hui, les censeurs et les tourmenteurs ayant seulement changer d'identité et peaufiner leurs moyens d'action, le public s'étant quelque peu élargi et l'audience de ces littératures accrue, cette prise de parole, dans toute la force du terme, doit s'acclimater à l'époque et aux exigences de la modernité artistique, s'engager dans son « ère du soupçon » :

« Le temps qui passe n'est un bon maître que si on l'accompagne »

écrivait récemment Boualem Sansal dans un pamphlet pour dire qu'il faut agir vite, « nous convaincre de notre démarche de vérité et de liberté⁶⁸ ».

Répondre à cet appel de vérité (non plus déposée « mais proposée par la fiction ») et de liberté (exigence de fabulation et de performances de la langue) passe de plus en plus souvent par des stratégies d'écriture transmuant le silence de la peur en résistance grâce à l'activité ludique au centre du questionnement crucial à l'égard de la langue d'écriture.

La réappropriation active, subversive (subversion jubilatoire de la langue désacralisée, violentée, métissée) de cette nouvelle parole qui donne voix au(x) cri(s) du nouveau monde, qui le fait entendre – cette « voix qui s'écrie » / « voix qui s'écrit » comme disait Mireille Calle-Gruber de l'écriture d'Assia Djebar –, qui le transcrit, passe par les jeux de l'imaginaire imbriqués dans les méandres des rêves et des fantasmes, des errements multiples énigmatiques qui parcourent les œuvres, sollicitant le lecteur pour une confrontation avec soi-même, un face-à-face, pour une participation ludique apte à affirmer la différence qui fonde son identité vraie, à attester de son ouverture à la circulation des idées et

67. « Écrire en Algérie », in *Les dossiers Page des libraires*, numéro spécial « L'Algérie et ses littératures », novembre 2003, p. 10.

Propos qui limite la réflexion littéraire au cas traumatique algérien des années sombres du terrorisme. Mais la littérature n'est pas que raison de vivre pas plus que l'écrivain n'est la conscience éclairée de son monde.

68. *Op. cit.*, p. 28-29.

des cultures, et sa volonté de « vécrire », pour emprunter le vocable fortement suggestif d'un personnage de l'écrivain canadien Jacques Godbout⁶⁹ qui refusait de choisir entre vivre et écrire.

Cette littérature ludique est devenue dans nombre d'écrits obsessionnelle car, comme disait Daniel Maximin :

« Le soleil en a marre de faire sa révolution tout seul⁷⁰ »

ou encore, Abdellatif Laabi :

« Drôle d'époque, mon époque où la ruse est devenue vertu première, où tous les coups bas, toutes les folies destructrices sont permis, où l'homme ne meurt plus que de la main de son prochain, où plus que jamais les grands mangent les petits, les forts asservissent les faibles⁷¹ ... »

Et s'il faut avaler la potion amère du vécu, autant l'édulcorer. Mais « où trouver du sucre pour la sucrer ? » s'interroge Maryse Condé dans *La Vie scélérate*⁷².

De plus en plus d'auteurs pensent qu'il faut maintenant passer de la paranoïa du vécu à l'humour critique. Chaque communauté, à sa façon, trouve depuis toujours un exutoire par où s'épanche la douleur et l'arme ancienne des Arabes, lors des combats entre tribus, n'était-elle pas la dérision ? Ainsi peut-on lire sous la plume d'A. Ziv et J.M. Diem dans *Le Sens de l'humour* :

« Au moyen Age, les tribus arabes l'utilisaient [l'arme du rire] dans les combats sous la forme d'un genre de satire nommé "Hidja". Le poète de la tribu composait une diatribe satirique dans laquelle on se moquait de l'ennemi. Et, lorsque la tribu partait en guerre, le poète satirique chevauchait à la tête des guerriers en déclamant des vers qui ridiculisait l'ennemi. A la fin de la bataille, le satiriste avait droit aux mêmes honneurs que les héros qui avaient vaillamment utilisé leur sabre. Ainsi, la force de la satire était jugée aussi efficace que les armes⁷³. »

Cette efficacité de la bataille du rire contre le sabre, de cette langue autre lieu d'un contre-pouvoir et d'une contre-violence, se retrouve donc

69. In *Salut Galarneau*, Paris, Seuil, 1979 (1^{re} éd. 1967).

70. In *L'Isolé soleil*, Paris, Seuil, 1981.

71. In *Les Rides du lion*, Paris, Messidor, 1989, p. 43.

72. Paris, Seghers, 1987.

73. Paris, Dunod, 1987, p. 8.

sous des modulations diverses et propres à éveiller le goût de la parole (dire-cri, dire-effraction) et du jeu dans ces littératures jumelles et plurielles qui nous ont interpellé et qui s'emploient toutes, quels que soit leur lieu et leur forme d'énonciation, à piétiner les lois du monde réel et de l'actualité tragique pour entrer dans celui où le sérieux et le vraisemblable n'exercent plus forcément leur contrôle comme habituellement dans le quotidien, à stimuler aussi la perspicacité du lecteur et son adhésion à l'ouverture concrète de ce dialogue nouveau à ouvrir avec lui :

« inventer un lecteur pour dialoguer avec lui, c'est le travail de tout écrivain dans le monde »

disait Abdelkader Khatibi lors d'un entretien⁷⁴.

Qu'est-ce que cette affabulation du naufrage du vécu, des tares et dérivés des sociétés nouvelles, veut lui faire toucher du doigt et comment la littérature qui vit de l'ambiguïté, comment la dérision qui s'accommode de procédés de distanciation divers, continuent-elles à rester des activités de plaisir et de séduction et comment s'y prennent-elles ?

C'est ce qu'il nous est apparu intéressant d'examiner de plus près.

Mais avant de proposer un tracé des grands axes de réflexion autour desquels s'articulera notre analyse, il importe de préciser que le parcours de ces littératures que nous venons sommairement de retracer ne comporte que les étapes essentielles communes, que quelques parentés et symétries marquantes. Des différenciations et des particularités essentiellement nationales et culturelles existent cependant. Elles ne marqueront pas de se dégager des lectures distinctes et comparées que nous ferons des écrits fictionnels composant notre corpus d'étude.

Le mouvement d'ensemble de ce travail s'ordonne autour d'un triple questionnement :

- Quelle(s) orientation(s) de lecture les « Seuils » textuels proposent-ils dans l'esprit de notre problématique ?
- Sous quel signe les écrits de notre corpus d'étude permettent-ils d'engager la réflexion sur le processus ludique qui les infiltre ?
- Observe-t-on une filiation du « parler-dérision » dans les œuvres étudiées et d'autres et que donne à lire cet apparemment ?

Dans une première partie, nous nous intéresserons donc d'abord à la périphérie des textes fictionnels pour tenter de déceler, avant même la lecture interne des œuvres, des traces de promesses ludiques qu'elle recèle. Ces jeux et enjeux stratégiques du paratexte seront étudiés à partir

74. *Le Magazine littéraire*, n° 195, *op. cit.*, p. 70.

d'une lecture des préfaces, des épigraphes, des avertissements, des intitulés et des couvertures des ouvrages, des incipits et clausules. Ce détour s'imposait pour nous frayer un chemin balisé vers les stratégies d'écriture proprement dites du « parler-dérision » dans l'optique du code d'existence ludique pressenti par la lecture des diverses entrées fictionnelles.

Une fois ce code analysé et l'intentionnalité ludique (avec ses variantes tonales) établie, nous lierons l'étude de ce « parler » aux masques de l'écriture qui le travestissent et le révèlent. Cette seconde partie placée sous le signe du masque et des jeux du double et du dédoublement nous permettra de dégager et d'analyser des figures de doubles errants au miroir desquelles s'élaborent les stratégies textuelles : double sosie diabolique et/ou « excellentiel » ; double schizophrène et/ou hallucinatoire ; doubles onomastiques ; double légendaire... Autant d'illustrations des traversées du sens ludique par lesquelles se donnent à lire différents types de « rire », de jeux de l'écriture racontant son aventure interne et intime, qui « dérident » le tissu textuel, tente de sauver la textualité de la morbidité inhérente à toute signifiance non conductrice d'émotion et de plaisir, tente de donner au monde restitué par les mots et la fiction le sens de l'humain.

Et nous approfondirons ce jeu entre le réel et l'irréel, le vraisemblable et l'invraisemblable, le morbide et l'humain revisité... dans une troisième partie analysant le dialogisme des textes. Ce volet sera d'abord consacré à l'étude de quelques « formes-sens » ludiques obsédantes croisées. Puis nous développerons quelques exemples d'intertextualités stratégiques évidentes en liaison avec notre problématique et analyserons les modalités éventuelles de la réécriture des « modèles » empruntés parallèlement au jeu lié des symboles, du sacré, du mythe... qui les re-découvre.

Ainsi, notre lecture analytique du « parler-dérision » suivra une trajectoire extra et intra-textuelle autorisant une interrogation diversifiée et comparée des angles majeurs de notre recherche.

PREMIÈRE PARTIE

**PARATEXTE – ENTRÉES EN HISTOIRE
ET DESSEIN D’HUMOUR**

« Un trésor est caché dedans. »

La Fontaine

« Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est "l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas" (Borges) et que chacun doit produire pour lui-même. »

G. Genette

Les diverses « entrées¹ » paratextuelles de notre corpus d'étude ne manquent pas de nous rappeler par maints clins d'œil amusés, complices, l'injonction motrice qui sous-tend l'investigation de Gérard Genette dans son analyse des *Seuils* littéraires : « Attention au paratexte² ! »

Plus que jamais, en effet, compte tenu de notre angle d'approche de la thématique-dérision, cette injonction nous apparaît fort judicieuse et interpellative tant les entours des œuvres isolées pour notre recherche sont riches d'éléments textuels focalisateurs qui délimitent un espace éditorial incontournable pour notre recherche.

Nous n'avons, certes pas, la prétention d'en proposer ici une lecture exhaustive qui s'avèrerait d'ailleurs forcément infructueuse car ce n'est pas notre propos central. Notre projet, dans ce chapitre d'ouverture à notre travail, se limitera à montrer – à partir d'une lecture sélective de quelques lieux privilégiés de cette « zone indécise », dont parle Claude Duchet, « où se définissent les conditions de la communication »³ – que bien avant les éléments révélés par la lecture des textes fictionnels eux-mêmes, des directions de lecture marquées par une intentionnalité ludique sont proposées par les « vestibules » du texte littéraire comme dirait Borges⁴. Ces passerelles aux objectifs indubitablement stratégiques – nous aurons à le démontrer – mettent en jeu un type de communication engageant le destinataire de l'œuvre dans un contrat du « Savoir lire » spécifique destiné à l'amener à reconsidérer ses conditionnements de lecture.

Parmi ces discours liminaires constituant le « corpus de l'exposition⁵ » (selon la formule de G. Genette) qui a retenu notre attention, figurent :

- le péritexte éditorial et, plus précisément, la couverture et la jaquette de certains ouvrages, celles qui comportent des messages paratextuels alléchants, séducteurs.
- L'appareil titulaire dont les subtilités de présentation méritent d'être retenues pour notre recherche.

1. Nous désignerons ainsi tous les éléments de paratexte qui entourent le texte, assurent « sa présence au monde, sa réception et sa consommation ». G. GENETTE, *Seuils* (Paris, Seuil, 1987).
2. G. GENETTE, *op. cit.*, p. 376.
3. C. DUCHET, in « Éléments de titrologie romanesque », *Littérature* n° 12, 1973.
4. BORGES, cité par G. GENETTE, *op. cit.*
5. G. GENETTE, *op. cit.*

- Les seuils épigraphiques, dans la mesure où les textes littéraires que nous nous proposons d'étudier se signalent par une inflation d'exergues... dont la présence n'est pas neutre dans le contrat de lecture évoqué précédemment.
- L'instance préfacielle, étant entendu que nous englobons, avec G. Genette, sous cette appellation :

« Toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire) autorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède⁶ ».

Certaines de ces instances constituent une amorce narrative particulièrement pertinente riche d'enseignements sur l'exercice de la dérision, du jeu errant des stratégies d'écriture mises en œuvre pour faire cheminer le sens du tragique au risible – et vice versa – entre lesquels balancent les imaginaires fictionnels objets de notre étude.

- Les « seuils » littéraires hors frontières éditoriales, autrement dit les « incipits » et « excipits »⁷ qui délimitent, circonscrivent l'espace littéraire et qui font qu'avec eux le lecteur est déjà de plain-pied dans la fiction.

Autant de passerelles vers les énoncés littéraires dont nous nous proposons de donner lecture sous l'angle de la problématique exposée, autant de voies secondes, de lieux de « transaction » selon le terme de G. Genette qui présentent à juste titre l'espace délimité par ces frontières du texte littéraire comme le :

« lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente⁸ ».

Sous l'éclairage des objectifs que nous nous sommes assignés dans cette recherche, nous privilégierons, dans ce volet d'étude, les angles d'approche, les « vestibules » les plus révélateurs de la promesse ludique qui gouverne le contrat de lecture établi entre l'écrivain et son public, du jeu multiforme dont se réclament les imaginaires visités.

6. *Op. cit.*, p. 150.

7. Terminologie érudite désignant les débuts et fins de romans et autres textes littéraires.

8. *Op. cit.*, p. 8.

Dans cet ordre d'idées, il nous apparaît quelque peu maladroit et même risqué (sur le plan des redites qu'inévitablement nous serions amenés à faire) d'examiner ces « entrées » dans l'ordre où nous venons – par souci de débrouillage d'ensemble – de les présenter.

Notre lecture qui se veut essentiellement illustrative des traces premières de la stratégie ludique du « parler-dérision » dans la littérature étudiée et entend amorcer son option comparatiste, se veut, ici, plutôt éclectique et s'articulera donc sur les principaux paramètres mettant en jeu un contrat de fiction à dominante ludique, en dessinant certains contours.

1

L'allégresse langagière de l'appareil titulaire ou les promesses ludiques du glossaire des titres

Lorsque Roland Barthes écrivait dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

« Il n'y a pas de langage écrit sans affiche¹ »,

il traduisait une des fonctions de l'écriture qui dépasse celle première de communication pour atteindre un certain au-delà du langage.

Dans le contexte de notre travail, la dimension principale de cet « au-delà » concerne, entre autres, plus spécifiquement, le parti pris d'en rire fondé sur le tragique qui drape les entours des textes de notre corpus. Son champ d'exploration, expressif à souhait dans le glossaire des titres, est particulièrement intéressant à défricher.

L'analyse sémique de ces titres, en effet, fraie en quelque sorte un chemin d'attente, d'apprivoisement du sens à visée ludique vers les espaces sémantico-ludiques révélés par la lecture interne, profonde, des textes littéraires, en ménageant un suspense obligé. Quelques exemples retiendront plus particulièrement notre attention.

Si l'on compare, dans le corpus présenté dans notre introduction générale, les titres des ouvrages parus autour des années 60 (période qui vit un grand nombre de pays anciennement colonisés par la France² accéder à leur indépendance et qui a été féconde en écrits où les questions de l'identité, de la redécouverte de soi et des siens, de l'enfance et de la

1. R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 7.

2. Nous ne citons que la France pour nous limiter aux espaces géographiques circonscrits par les aires culturelles de notre corpus d'étude.

tradition... étaient au centre de la narration) avec ceux des ouvrages publiés ces trente dernières années, c'est-à-dire après dépassement, sur le plan de l'écriture, des obsessions identitaires nationalistes exacerbées par l'orientation des politiques imposées, on ne peut manquer de remarquer dans la rhétorique des titres, entre autres paramètres de significations :

- La présence manifeste ou déductive d'un lexique animalier qui prépare à entrer dans le jeu de l'illusion, de la dissimulation des métamorphoses opérées par le regard de l'écrivain caricaturiste pour subvertir le réel.
- Le jeu symbolique des errances du sens.
- Parallèlement à eux, l'empreinte du chaos, de l'absurde qui jalonnent notre voyage analytique de l'appareil titulaire, en préparant le lecteur à prendre ses distances par rapport au connu, au vécu, en orientant la lecture des textes proprement dits vers un dépassement du sérieux (du tragique subi) en acceptant le(s) jeu(x) et enjeu(x) du sens, du dialogue masqué qui imposera plus les titres en question comme un avertissement que comme un divertissement, en orientant donc notre lecture prochaine des textes vers ses cheminements codés.

Examinons de plus près ces hypothèses ludiques de lecture programmées dans le « vestibule » des titres.

Le bestiaire animalier dans le glossaire des titres

Les titres des ouvrages de notre corpus d'étude (ou les titres des sections qui les découpent) se signalent d'entrée de jeu par un champ lexical animalier ou en relation avec le monde animal :

Cf. Tableau page suivante :

	A	B
TITRES DES OUVRAGES	– <i>Les Crapauds-Brousse</i> (T. Monénembo). – <i>Toiles d'araignées</i> (I. Ly). – <i>L'Escargot entêté</i> (R. Boujedra). – <i>Le Bal des caïmans</i> (Y. Karone). – <i>Les Chauves-souris</i> (B. Nanga). – <i>Les Cancrelats</i> (T.U. Tansi). – <i>Les Méduses</i> (T.U. Tansi). – <i>La Chasse au racoon</i> (M. Jeanne).	– <i>La Meute</i> (M. Mammeri). – <i>Tombeza</i> (R. Mimouni). – <i>Tarentelle noire et diable blanc</i> (S. Bemba). – <i>La Nuit sauvage</i> (M. Dib).
TITRES DES SECTIONS	– Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir. – Le cou chargé de carcans hérissés de sortilèges comme le sont de piquants acérés les colliers du chien chasseur de cynocéphales. – Les meutes de gargouillats et de vautours trouèrent ses côtes... – ... nuits hérissées de punaises et de Mariam. – Ce furent les oiseaux sauvages qui, les premiers comprirent la portée historique de l'événement. <i>In Les Soleils des indépendances</i>	– L'œil du chasseur (in <i>La Nuit sauvage</i>).

Dans la série A, la référence animale est évidente. Dans la série B, elle est plus implicite car déduite de la traduction sémantique du lexique « meute », « chasseur », « sauvage » ou induite par la référence à des créatures étranges difformes ou maléfiques (« Tombeza » de l'arabe « M'Tabaz » → difformité → monstre ; « diable », « molosse » riches en connotations dans l'imagerie populaire)...

Les deux séries délimitées traduisent une volonté de voiler le « dire » textuel à venir, de le travestir, pour d'emblée introduire le lecteur dans la devinette, l'énigme du titre. Sans nier l'évidence (en relation avec la fonction même publicitaire des titres) selon laquelle tout titre a sa part d'énigme car son sens plein, réel, est à découvrir tout au long de l'œuvre, nous préciserons que ceux qui ont retenu ici notre attention accentuent cette fonction. De ce fait, ils stimulent davantage (par opposition à ceux des titres parus avant les « indépendances », titres sans appareil spécifique et souvent dénotatifs) l'imagination du lecteur en l'invitant à tenter le pari de la lecture-découverte à venir.

Dans l'axe de notre objet d'étude, il convient à des intuitions plaisantes que la lecture des œuvres permettra de vérifier.

Ainsi, compte tenu – répétons-le ! – du contexte d'émergence des publications en question (écrits postérieurs aux « indépendances ») qui a vu s'imposer sur le devant de la scène littéraire des ouvrages osant dénoncer la gestion dictatoriale des « dirigeants des soleils des indépendances³ », le bestiaire des titres supposerait une lecture de l'effet caricatural programmé par l'écriture et, par là, la dénonciation des nouveaux pouvoirs exerçant une politique maléfique, nuisible aux populations dont ils se présentent avec force images, d'un livre à un autre, comme les « guides providentiels⁴ ». C'est l'esthétique de la caricature très prisée par les écrivains de l'après-indépendance pour les excès plaisants et les grossissements significatifs qu'elle autorise qui explique l'obsession du lexique animalier dans la formulation de leurs titres. Le lecteur de ces textes (généralement un lecteur dit informé, familiarisé dans l'approche de ces écrits de par sa position, son statut d'étudiant ou de chercheur) est de plus en plus habitué à ce type de titres conviant, comme par automatisme, à participer au procès des pseudo-sauveurs des pays ciblés, à les démasquer en entrant dans le jeu des ressemblances, des rapprochements amusés, des portraits croisés... qui laissent pressentir une lecture en va-et-vient entre réel et fiction.

Comme dans les contes où se côtoient deux univers (celui des humains et celui des bêtes, génies, morts...) ces titres participent, en effet, du jeu des métamorphoses, de celui de la duplicité, du vraisemblable et de l'invraisemblable d'où, pour ne retenir, ici, que deux exemples du tableau précédant, la cohabitation de champs lexicaux référant à deux mondes opposés.

Premier exemple : aux vocables « bal » et « tarentelle » qui dénotent une acception sémantique musicale et des activités de l'ordre du [+ humain] donc du rassurant, de la quiétude, s'opposent « caïmans » et « diable » dont le sens renvoie à des créatures inspirant la crainte et à des activités de l'ordre du [– humain], de l'effroi.

Second exemple : aux désignatifs nominaux « molosse », « chiens chasseurs de cynocéphales », « meutes de gargouillats et de vautours », « oiseaux sauvages », « la bâtardise » (ici, figure diabolique, incarnation du mal) où le bestiaire a une fonction sujet connotant horreur et humour,

3. Selon la métaphore obsédante du premier roman d'Ahmadou KOUROUMA : *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

4. Périphrase satirique désignant, dans de nombreux textes littéraires se réclamant du genre « politique fiction », les présidents dictateurs nés des « Indépendances ».