

Présentation

Justin Bisanswa

Volume 43, numéro 1, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014056ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014056ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bisanswa, J. (2012). Présentation. *Études littéraires*, 43(1), 7–17.
<https://doi.org/10.7202/1014056ar>



Présentation¹

JUSTIN BISANSWA

Les essais qui constituent ce numéro sont autant de lectures différentes des textes romanesques francophones d’Afrique, des Antilles, du Maghreb. Le seul point commun à ces diverses approches demeure leur attachement au langage, multiforme, qui renvoie dos-à-dos chaque investigation critique, qui se laisse découvrir pour se mieux recouvrir. En fait, certains paradigmes ou paraboles, rentables sociologiquement et idéologiquement, sont devenus les lieux communs de la critique du roman francophone. Il en est ainsi du métalangage de centre et de périphérie. Selon les évidences reçues, un texte issu de ce qu’on appelle la périphérie est subordonné à la domination du centre dont il assimile les valeurs, afin d’en acquérir la reconnaissance littéraire (tendance centripète), ou contre lequel il déploie des stratégies de résistance. La critique s’attache ainsi à souligner, à travers la thématisation de la folie, de l’absurdité et du chaos, la discordance entre deux cultures, l’africaine et l’européenne.

Selon cette tradition critique, une constellation de traits divers caractérise le roman : engagement, contestation de l’ordre colonial (ou de l’hégémonie occidentale), dénonciation de nouveaux pouvoirs et de leurs violences structurelles, continuité de l’oralité à l’écriture (d’où le mélange des genres), empreintes de l’histoire, falsification de la mémoire, dictatures, déréliction du continent, chaos, absurdité, folie, interprétés comme les signes du manque de repères des pays concernés. Pourtant, la spécificité du roman francophone ne repose pas sur ces traits qui se retrouvent par ailleurs dans d’autres littératures du monde, mais plutôt sur leur agencement particulier au sein du système global. La périodisation de ces tendances ou de ces traits fait courir le risque de simplification ou d’homogénéisation des textes singuliers et d’analyse psychologique des structures. La théorie des champs ne se réduit pas à l’analyse du versant systémique des objets étudiés ; elle tient compte de la trajectoire de chaque écrivain et de sa position. Contre une vision intentionnaliste et volontariste des écrivains calculateurs, la critique observera la dialectique des logiques médiatrices qui articulent la corrélation entre la sphère littéraire et les autres sphères connexes.

Ce numéro vise ainsi à réévaluer la lecture des romans francophones, à relativiser la portée des classifications ou des simplifications des dictionnaires de littératures. Il se propose d’interroger la rhétorique du texte et son articulation avec

1 Je remercie le programme des Chaires de recherche du Canada et le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) de m’avoir donné les moyens de réaliser cette recherche.

le monde ou avec la sphère sociale. Loin des généralisations de la critique de goût et des stéréotypes de lecture, le numéro va montrer l'échange et la dynamique paradoxale d'un romancier à l'autre, d'un texte à l'autre, d'Abdelkébir Khatibi à Alain Mabanckou ou à Calixthe Beyala. L'analyse des œuvres est plus soucieuse de leur fonctionnement que de leur contexte d'émergence. Elle contribue à montrer que les romanciers francophones ne peuvent pas être enfermés dans un seul modèle, ni dans un bloc homogène. L'œuvre de chacun constitue un monde différent.

D'où le titre du numéro « Pratiques romanesques francophones » qui souligne la diversité des romans et des trajectoires des auteurs, c'est-à-dire la singularité des stratégies et des poétiques de chaque romancier, de son œuvre, de son texte, par rapport à d'autres textes du même écrivain ou d'autres écrivains. Il s'agit donc d'analyser les expériences successives par lesquelles le roman est passé, des années 1930 (Khatibi) à nos jours (Beyala). Malgré les traces de l'expérience humaine dans le roman francophone, qui est aussi un objet de connaissance et un moyen de recherche de la vérité, on peut rappeler tout simplement une évidence : le roman n'est pas une copie du monde, à peine une imitation de la vie ; il procure de l'un et de l'autre un équivalent métonymique en modèle réduit de l'univers, d'un certain univers. Sony Labou Tansi faisait remarquer avec justesse que « la vie n'est pas un roman. Creuse² ». S'il décrit et représente les milieux sociaux, le roman francophone aménage le narratif. Les fables et histoires inventives qu'il narre montrent que l'imagination est un des ressorts de l'intrigue que brisent des coups de force dramatiques.

Catalina Sagarra examine les spécificités d'un récit de témoignage d'une survivante du génocide rwandais, c'est-à-dire « les manifestations de l'ethos », « les procédés discursifs permettant à l'énonciateur de présenter sa personnalité ». Elle décèle la dualité des embrayeurs qui installent les Tutsi et les Hutu dans un face à face qui empêche toute communication : *Je (nous, on, vous, tu, les Tutsi, les victimes, les témoins, les rescapés tutsi) contre les Hutu, ils, eux, les autres, les bourreaux*. L'énonciatrice se présente comme une personne engagée, militante, elle combat pour déculpabiliser la victime et amener le bourreau à assumer ses responsabilités. Ainsi, l'autre est rejeté, nié, destitué.

Marie-Rose Abomo-Maurin analyse *L'A-Fric* de Jean Fame Ndonga et fait voir les conflits et tensions que l'œuvre exprime, tout en dégagant la dynamique de celle-ci. En effet, Abomo-Maurin remarque que le roman est un mélange du réalisme (« au sens traditionnel du terme », écrit-elle) et de l'énigme. Elle observe que l'histoire des hommes se superpose à celle des animaux, intégrant les deux structures sociales au sein d'une même structure textuelle, de façon à exprimer la contradiction sociale. Comme une fable, le roman narre les antagonismes, les rivalités et velléités des animaux les uns contre les autres (buffles, girafes, tortues), les patronymes étant en langue bulu. On perçoit, au cœur de son projet, un écart entre un discours de reprise idéologique – qui contamine jusqu'aux signes réputés les plus mimétiques par des dictons et des proverbes camerounais – et un propos qui veut rompre avec cette même idéologie. Pris dans cette tension, le roman est tiraillé

entre la possibilité de reproduire la *doxa* et celle qui la conteste. Il est travaillé et miné par la conjoncture historique. L'usage de ce qu'on appelle la littérature orale montre que le roman dispense une vérité plurielle, ouverte, et que, dialectique, il dépasse les contradictions qu'il renferme.

Pris entre différentes conditions du contexte historique (qui est celui de l'esclavage, de la colonisation, de la dictature ou des violences diverses), il explore méthodiquement les possibles et cherche à savoir comment faire évoluer tel acteur dans telle situation. Comme le montrent les textes, le réalisme du roman repose sur les structurelles temporelles et sur le contexte social qui marquent et expliquent le sort du personnage. Quelle que soit la variété de ses comportements, celui-ci est surdéterminé par les facteurs historiques dont le roman construit le réseau de connexions et d'interactions. Mais il s'attachera à déployer des stratégies de différenciation et de distinction qui rendront sa trajectoire singulière. La logique narrative relève d'une grande socio-logique élémentaire. Réciproquement, des dispositifs variés renforcent la causalité et relancent la socio-logique narrative. Aussi le récit se plaît-il à varier son jeu et à user de détours et de différents effets de suspens et de surprise.

Si le roman, dans sa construction, atteint la rigueur à ce prix, il est néanmoins aux prises avec une idéologie de la fatalité liée à la nécessité. L'insistance sur la nécessité d'un destin finit par donner l'impression que des forces obscures tenaillent le personnage et le mènent sur une voie déjà tracée, comme on peut l'observer à travers la convergence des causes et la redondance des motifs. Mais le discours même transforme alors l'expérience sociale en nature et inscrit à même les corps le principe générateur des comportements.

Moïse Ngolwa étudie la représentation de l'homme dans deux romans de Calixthe Beyala. Partant de l'assassinat d'un homme par une femme dans le premier roman de Beyala, Ngolwa observe que les viols des filles, la prostitution, les amours obscènes et violentes, l'irresponsabilité paternelle, le manque de domicile de l'homme traversent les romans de l'écrivaine. La femme y joue, quant à elle, un beau rôle : elle a une maison où elle accueille l'homme qu'elle aime, ses affaires prospèrent, elle jouit de sa liberté, alors que l'homme y est présenté comme dépendant du sexe, réduit à l'état de bête en rut. Comme on le voit, le rapport de forces est renversé. L'écrivaine crée même une fable où la femme, au commencement du monde, était une étoile qui éclairait et dominait celui-ci. Contre une lecture mimétique qui confond la fiction de Beyala avec la réalité des rapports sociaux entre l'homme et la femme en Afrique, le texte interroge les enjeux symboliques de ce renversement de rapports.

À y regarder de près, le rejet, la négation ou la disqualification de l'homme s'inverse en une quête effrénée de l'homme. Beyala, dans l'excès de son écriture, traduit un risque de désintégration de la société. Sa pratique singulière rompt, en passant, avec quelques vieilles antinomies, comme celle opposant l'homme et la femme. Son écriture est flux émotionnel, signe de la volonté d'épurer la littérature. Elle s'en prend à la rhétorique de la francophonie et à sa structure pyramidale. C'est sa seule réponse à la faillite des institutions sociales et à l'embrigadement de l'héritage paternel. D'où, dans ses romans, la rhétorique de l'outrance et de la

provocation, où la violence de la forme entraîne celle du fond. Le roman libère les contraintes de l'essai. L'argot se combine à la syntaxe familière des échanges populaires : phrases courtes, caractères de stéréotypie, écriture itérative. Ce discours s'adresse directement au lecteur, et parle avec virulence pour les démunis et les minorités.

Mais, usant de diverses stratégies, les pratiques romanesques francophones, qui ont aussi une notion précise de la déréliction, atténuent les effets de la nécessité. Le roman multiplie les facteurs explicatifs et les dissémine par dilatation ou fragmentation, afin d'en relativiser leur portée. Calixthe Beyala et Fame Ndongu produisent l'image d'un monde déterminé. Une logique floue apparaît et brouille les pistes d'explication incidente des causes.

Bugul et Confiant entretiennent l'intérêt romanesque en exprimant ironiquement leur hésitation et leur indécision devant la multiplicité des versions d'un même événement ou d'une même circonstance, de manière à susciter un doute quant à sa pertinence sur le comportement du personnage. Khatibi et Chamoiseau s'y plaisent allègrement lorsqu'ils proposent, selon leur habitude, une batterie d'hypothèses au moyen des questions rhétoriques ou des digressions dispersées dans les textes et parmi lesquelles ils glisseront telle éventualité saugrenue. Ils traduisent, de la sorte, la difficulté de l'écrivain à démêler l'enchevêtrement des causes, les médiations, prismes et détours qui entourent les phénomènes.

Justin Bisanswa souligne le manque originel qui est à la source de la création romanesque de Ken Bugul. Si, pour la critique, Ken Bugul est une autobiographe qui se prend pour sujet et objet de ses romans, l'analyse que réalise Justin Bisanswa du *Baobab fou* montre que la poésie est l'intention première qui exprime un besoin d'être, tangage entre la plénitude et le néant, à travers l'opposition entre l'ici et le là-bas, l'ici devenant le là-bas. Ainsi, écrit Bisanswa, « l'expérience autobiographique qui s'éploie avec bonheur a ses prémices dans une quête fantasmatique [...]. Ce premier roman est donc à la fois narratif onirique pour la matière et narratif autobiographique par l'analyse interprétative traversée d'éléments du vécu. Mais ces deux types de discours sont tous traversés de poésie, le métatexte marquant l'écriture du récit d'un narratif à l'autre ».

Contre les paraphrases célébratives ou de disqualification, au sujet de Bugul, qui confondent aisément la fiction avec la biographie, et assimilent la fiction à la quête d'identité de celle qui voulait vivre comme une occidentale, l'analyse de Bisanswa montre comment l'exégèse va de rêve à rêve, puis de ces tranches oniriques au vécu. Le texte de Bugul avance par dilatation progressive, chaque noyau s'embranchant en d'autres rameaux diégétiques comme si l'Afrique de la narratrice refusait quelque droit d'immigration à l'Occident de la narrataire. Le *je* fantasmatique triomphe donc du programme de lucidité du *je* autobiographique. Le récit autobiographique de Ken Bugul vit de la variété des motifs qui sous-tendent l'énonciation. Ceux-ci se superposent, se juxtaposent ou se relaient, apportant au thème et à ses articulations des contours toujours inattendus qu'on peut dépiauter à l'infini. Là réside la stratégie de la vie qui renaît dans la rêverie. De la même manière, la variété des sites permet une géographie multicolore en vue d'orchestrer une

symphonie plus dense. On assiste à la poétisation du vécu unique par l'esthétisation de ses fragments.

Qu'il s'agisse de Ken Bugul ou d'Abdelkébir Khatibi, le projet d'autobiographie s'inscrit dans une volonté d'autopsychanalyse. Il est normal que cette liberté presque manifestaire au départ glisse vers le seul maintien de l'état poétique permanent. La phrase assume à elle seule les ressources et ressorts poétiques du vers, la longueur étalant ce que la condensation du vers risque de faire passer inaperçu. La composition a quelque chose qui ressemble à une symphonie. Chez Khatibi, comme chez Chamoiseau, Glissant et Bugul, la dénotation se fait toujours avec une latence de poésie perceptible dans les sinuosités de la phrase, comme le souligne Olga Hél-Bongo chez Khatibi, dans ses longs abandons à la griserie des souvenirs, ou dans l'entrée en profondeur dans les remblais d'un cadre, à travers la technique d'embranchements, comme chez Chamoiseau ou Ken Bugul. Les multiples bifurcations dans le récit rappellent, en quelque sorte, les failles de la diégèse du conte, tout comme les brisures de la phrase du conte annoncent les méandres quasi infinis du *Baobab fou*. Avec le souci permanent de faire acte poétique même avec la prose, la phrase butine à gauche et à droite avant d'aboutir.

On comprend aisément que la soif de plénitude soit aussi recherche d'occasions de rêves, que la phrase ne soit pas seulement une relation brute de faits, mais aussi une mise en forme du besoin de rêve, l'image suggérant des voies multiples aux gambades de la nostalgie. D'où la voie d'accès à l'autre monde par la magie des mots ou la quête patiente des mondes enfouis en nous. La recherche ne se fait point à la pioche de l'archéologue, mais par glissades de souvenir involontaire en souvenir involontaire. Chamoiseau, à travers l'analyse de Bernadette Cailler, fait voir un monde de révélations d'une « habitation » de l'époque esclavagiste. Glissant, dans le texte de Kasereka Kavwahirehi, fait jaillir toute une métaphysique en inventoriant le réel. La musique en phrase se sent, enfin, au niveau du mouvement d'ensemble qui se présente comme une partition. Si le dévoilement va de palier en palier, c'est pour mieux en marquer le prolongement en profondeur, jusqu'à la révélation finale.

Le baobab fou démarre sur l'impression de vide d'impressions notoires avant le voyage en Belgique pourtant riche en couleurs. Puis, d'un rien à un rien, en variant gammes de recherche et modes d'introduction, en recourant à des rapprochements de registres divers, le souvenir semble s'accrocher à de vastes tableaux. Mais tout cela finit par s'estomper et, par un glissement à peine perceptible, cède la place à une longue relation sur la vie passée en Afrique de la narrataire. Cherchez la Belgique : elle se signale par-ci par-là, puis elle revient disséminée dans certaines phrases et séquences du roman.

De même, l'expérience des essais de Glissant, du *Discours antillais* à *Traité du Tout-Monde*, rapproche une certaine poésie de l'écriture autobiographique. La phrase se pourvoit d'artifices divers pour élargir la gamme de séductions : jeu de mots, calembours et métaphores donnent au contenu la première place. Leur fonction est de situer le discours au juste milieu entre la portée formelle et la portée sémantique. Bien placée et bien construite, la métaphore dote la phrase d'une dose d'attrait qui en rend la compréhension moins pesante. L'autobiographe-poète sait allier besoin de parole et mode d'expression. Ainsi poésie et histoire s'enrichissent

récioproquement, la première évitant à la seconde les avatars de la sécheresse, grâce au dynamisme du rêve qu'elle crée, la seconde mettant la première à l'abri du piège de la gratuité de l'art pour l'art.

Begag biaise avec la vérité pour pouvoir continuer la recherche, la volonté de poursuivre la quête des modalités du vivre-ensemble, d'une règle qui soit à la fois code littéraire et éthique. Si, dans *Un dimanche au cachot*, Chamoiseau promène encore la plume à la recherche de menus faits pour conduire l'homme au plus intime des souvenirs, dans une espèce de jouissance de mots où la richesse de la phrase rehausse le bonheur de dire, il s'y amorce déjà un ton de séduction implicite par l'instauration de la présence du narrateur dans les contours de la phrase. Il ne s'agit pas seulement du *je*, mais des propos où l'on voit le scripteur amorcer une percée, revenir sur ses pas, repartir à zéro et nous faire croire que toutes les ébauches antérieures se sont effacées, alors qu'elles se prolongent dans le jeu des allusions ultérieures. L'auteur élabore son œuvre sur le mode d'un beau « brouillon » d'où rien ne peut être omis pour que le lecteur soit impliqué dans le processus discursif.

Avec *La mémoire tatouée*, Khatibi choisit de s'offrir au jeu d'artifice. Par des riens, sortes de feuillets à la dérive, l'auteur fait participer le lecteur à la vie dans l'ailleurs tant recherché. L'écriture fait voisiner la gravité d'une prose autobiographique et le papillonnage de touches poétiques. Mais avec quelle délicatesse le voit-on se lire, communiquer pour vivre dans autrui, s'introspecter pour être mieux compris, se donner à lire à autrui.

Assia Belhabib examine les œuvres de trois écrivains marocains – Mohammed Khaïr-Eddine, Abedlkébir Khatibi et Abdelfattah Kilito —, « œuvres complexes, denses, pluridisciplinaires » qui « pratiquent une expérience limite du langage, découpent des plans discursifs ». Pour elle, Kilito, écrivain bilingue, revisite les poètes arabes anciens à la lumière des littératures européennes et renouvelle la lecture des *Mille et une nuits*. Auteur d'essais et de romans, Kilito brise la fiction ou la nouvelle par des réflexions. Belhabib voit en Khaïr-Eddine une « écriture transgressive » marquée par une « volonté de correspondance entre une manière de dire le monde et une façon de vivre sa vie ». Selon elle, la « quête spirituelle » amène l'auteur, admirateur de Rimbaud, à déchirer les adhérences à des traditions et à se libérer des valeurs ancestrales. Ce souci d'émancipation le pousse à fréquenter les « marges » et à adopter un « roman-poème » qui oscille entre réalisme et onirisme, réel et fantastique.

Bernadette Cailler se demande s'il existe, en littérature antillaise, un genre littéraire apte à représenter le personnage historique (lié à la réalité de l'esclavage aux Antilles et à son abolition) resté présent dans la mémoire collective, dans des traditions orales ou écrites. Les personnages de l'écrivain et de l'historien, dans *L'archet* de Confiat, discutent de la relation du texte à l'histoire. Si le personnage de l'écrivain veut mettre en roman les exploits du personnage de Louis Degrès, afin de « démythifier la stature épique », l'historien estime, au contraire, que la poésie et le théâtre, genres nobles, conviennent mieux à ériger le personnage en héros et à faire de lui un mythe. Par l'ironie et « l'humour créole », selon Cailler, Confiat propose à la mémoire des lecteurs des notes, des paroles, des lettres, des cahiers consignés par les héros du passé antillais et par ses traîtres. Bernadette Cailler lie le

choix du genre au « tempérament d'écrivain » ou « à une sorte de créativité propre à un écrivain », c'est-à-dire à la trajectoire de l'écrivain ou à son cheminement dans le champ, à ses dispositions et surtout à son *habitus*. Elle se demande également si, « dans le choix d'un genre et de certains modes d'écriture, la position consciente de l'auteur par rapport à son objet ne joue pas un rôle essentiel ».

Il apparaît clairement que, si on considère les romans dans leur enchaînement diachronique, on peut reconstruire une histoire, l'histoire des anciennes colonies, de l'époque précoloniale à la période contemporaine. Il s'en dégage ainsi une mémoire incidente, constituée d'une succession d'époques et de régimes politiques sans beaucoup d'hiatus. Cette histoire, qui est loin d'être celle des historiens, les romans la reconstruisent de biais, sans s'appesantir sur les multiples épisodes des événements que vivent les personnages dans un état de semi-hébétude. Ces événements sont perçus avec détachement, de façon fragmentaire et relative, comme si le romancier voulait traduire le caractère chaotique de l'historiographie et la ruine de tout un passé. Peut-être convient-il de rappeler que, dans sa relation de l'Histoire, le romancier accorde la primauté à la fiction, à l'écriture et à l'imaginaire. Ainsi, il évoque cette Histoire de façon latérale, en conjuguant la fiction et la réalité à travers des fables dont l'effet de réel est manifeste.

C'est à débusquer la querelle de Glissant avec l'histoire que Kasereka Kavwahirehi s'emploie sur base des essais de l'auteur. Pour Kavwahirehi, la poétique de Glissant déconstruit les catégories disciplinaires, les savoirs et les systèmes de pensée traditionnels afin d'« inaugurer d'autres modes de pensée » et de saisir la complexité du monde. À cet effet, selon Kavwahirehi, se situant « à la fois dans et en marge de la philosophie », Glissant rejette la « Totalité », métaphysique de l'Un, opposée à l'infini, à la Diversité et à la Relation : « La poétique de la Relation réinvestit l'Histoire, la littérature et la philosophie pour faire émerger les histoires, les littératures, pour une autre philosophie de la relation ». Glissant reconfigure ainsi l'alliance du philosophique et du poétique, de la poésie et de la connaissance, du mythe et de la raison. Par voie de conséquence, il refuse le cloisonnement des genres littéraires et intègre toutes les approches des sciences humaines. Aussi recourt-il au poétique pour dire l'histoire du peuple faite de ruptures et de failles. Kavwahirehi soutient que, méditant sur un nouveau rapport entre histoire et littérature, Glissant redéfinit le rôle, le pouvoir et la légitimité de la littérature, la fonction de l'écrivain, sa mission. C'est à cette condition que vient le « plaisir littéraire », celui que procurent les « littératures de la relation » qui n'ont pas la prétention de tendre vers l'universel, mais se fient à la « dimension temporaire ». Glissant invite l'écrivain antillais, qui doit se faire historien, à faire donc « l'inventaire du réel » et à dire la diversité du monde. Pour lui, « l'implication littéraire » ou poétique oriente la réflexion historique ou philosophique, parce que le poème, selon lui, chante le détail. Glissant estime, selon Kavwahirehi, que les littératures de la relation ont rompu « avec le sacré du signe écrit » et jouent le genre du conte contre le mythe « qui consacre la parole et la voue par avance au rituel de l'écrit ». Le conte est « une lecture stylisée du réel » qui intègre l'oralité (et donc la voix), le vécu et ses affects.

Chaque fois, le romancier ne cache pas son parti pris de vouloir tenir un discours autonome et spécifique sur l'Histoire, comme s'il attirait ironiquement

l'Histoire à soi pour la citer. Il ne reproduit donc pas l'Histoire, mais il ruse avec elle, la concurrence même. C'est en inventant les détails des destins individuels, singuliers, que le romancier totalise l'aventure collective. Ce faisant, il refuse d'accorder la primauté aux grands drames événementiels et s'attache à scruter les mutations sociales à travers les comportements sociaux.

Cailler met à l'épreuve ses hypothèses sur le genre à travers l'analyse du roman *Un dimanche au cachot*, pour voir comment Patrick Chamoiseau représente le personnage de Victor Schoelcher. Elle y lit la rencontre de la vision de l'auteur et des convictions et angoisses du personnage historique. C'est alors que le déploiement du palimpseste (à travers la mise en abyme, la symbolique de la voûte de pierres, trace de l'esclavage, mais aussi « porte de rêves ») ouvre à la liberté. De façon ludique, le roman dit l'Histoire et ses histoires, ses rebonds et ses tassements, ses failles, son creux, la prise de conscience de Schoelcher, sa détermination forcenée à mettre fin à l'esclavage. Selon Cailler, Chamoiseau invente un personnage historique à l'image de « l'idéal qui habitait la personne Schoelcher », le « rêve de beauté » inspiré « par la vie des esclaves, leur force et leur courage ». Le texte se termine par cette relation entre la beauté, la politique et l'art.

Pourtant, cette manière singulière de représenter l'histoire autorise parfois l'écrivain à intervenir dans la sphère publique, fort de la reconnaissance dont il jouit, donnant son avis sur des débats à caractère politique. Bugul met en scène avec une ironie mordante les artifices du pouvoir de la colonisation à l'indépendance. Khatibi et Chamoiseau dévoilent subtilement les mutations qui affectent le mode de détention du pouvoir symbolique. Et tout cela relève d'un engagement qui fait du roman un interlocuteur de l'Histoire. Façon d'observer que les romanciers francophones font sans cesse référence à une histoire politique et sociale autant que littéraire. Un seul et même événement engendre, et rythme le flux et le reflux de cette Histoire : la colonisation.

Ce numéro relance le projet romanesque de période en période et de romancier à romancier selon une ligne qui, en dépit des brisures et des détours, poursuit son intention d'approfondir sans cesse sa quête effrénée de vérité. Songeons à la manière dont la colonisation ou l'immigration taraudent de bout en bout les romans traités dans ce numéro, les « hantent », s'insinuent partout, sans jamais y être traitées méthodiquement ni frontalement. Sans raconter cette Histoire, on peut au moins dire dans quel esprit le roman l'investit.

Le romancier déploie deux stratégies. En premier lieu, il inscrit les personnages de sa fiction dans la folie des temps et les situe par rapport à elle. Les faits extérieurs conditionnent leurs comportements. En second lieu, il exprime sa révolte contre l'oppression. Et c'est ici que les formes du roman total entrent en jeu. Grâce à l'humour, à l'ironie, aux retournements de situations, le romancier hausse le ton, mobilise l'énergie qui lui est propre et représente avec force les drames qui se jouent. Le romanesque y trouve évidemment son compte par des rebondissements et des revirements fertiles en péripéties et coups de théâtre. Un Mabanckou ou un Begag y puisent également une des grandes ressources de leur humour : l'ironie du sort se dégage de toute inversion inattendue. Ainsi une vision argumentée de la vie collective et de ses structures sociales soutient le roman. S'y joue toute la

thématique des positions sociales et du prestige lié à la hiérarchie qui s'exprime à travers des stratégies de mobilité ?

Paradoxalement, l'esclavage, la colonisation et les indépendances ont créé des possibilités inédites d'élévation dans la stratification et la différenciation sociales. Lutte des races, des ethnies ou des classes, nouvelles alliances parfois contre nature, conflits de classement, émergence de groupes nouveaux, montées foudroyantes des classes subalternes, déchéances mortelles des puissants, splendeurs et misères, grandeur et décadence : c'est bien ainsi qu'on a lu généralement les romans du corpus qui constituent ce numéro, pour autant que l'on ait bien voulu les tenir sous un regard d'ensemble. Leur perception structurée du social, qui parle de race, d'alliances, de pouvoir, de discrimination, d'argent, de sexe, d'échange, garde toute son actualité. Mais on peut s'interroger : cette critique n'a-t-elle pas laissé dans l'ombre une socialité plus discrète et non moins essentielle, inhérente à leurs fictions, à savoir celle de leur modernité ?

Elle paraît pourtant présente dans l'analyse de la complexité croissante des rapports sociaux. Elle l'est encore dans la figuration de la diversité sociale à travers la variété des sociolectes. Mais il suffit de prendre en compte de façon bien plus immédiate tout un éventail de conduites nouvelles qui émergent dans la société du temps : la puissance de l'argent, la prostitution, l'alcoolisme, l'éréthisme sexuel, la question de la condition de la femme, l'immigration des Africains en France.

La grande originalité du roman francophone réside dans le croisement des facteurs inventoriés et dans le recoupement des causes. Ce qui aboutit à la condensation d'une action subtile et de son analyse. On pourrait expliquer ainsi les digressions qui consacrent de longues fiches d'identité aux protagonistes de l'action afin de faire émerger, par des détours et des médiations, la formation d'une personnalité sociale. Les personnages analysés dans ce numéro font irrésistiblement penser aux types, figures moyennes qui s'incarnent toujours de la façon la plus particulière par des traits et manies distinctifs.

C'est en observant dans le roman l'échange quotidien qu'on peut dégager les petites péripéties de la socialité. Le prisme de menus tropismes réfractent et diffractent tout le système social. Les romanciers habiles, comme Glissant, Khatibi, Chamoiseau, Bugul, aménagent de façon anodine et instantanée des scénarios qui brisent la diégèse du roman et enchâssent de petites fictions au sein de la grande. La narration se soutient ainsi des imprévus et de la profondeur de l'analyse sociale. Si ces procédés font chanceler la représentation, l'imaginaire permet au texte de décoller et d'ouvrir à une signification plus large ou générale, explicite ou implicite. Les fictions autonomes que le texte démultiplie se présentent comme autant de petits terrains d'expérimentation et des occasions d'analyse.

Somme toute, le roman s'ouvre à de larges perspectives sur le plan de la sociologie du texte. Le personnage qui était voué à l'ipséité rencontre sur son chemin l'autre dont il se soucie et qu'il ramène à soi, transformant le texte romanesque en une sorte d'*excursus* sur la rencontre de cultures. Le sujet devient objet d'observation. Le texte, libéré, dialectise les circonstances : il échappe alors aux déterminations mécaniques de l'esclavage, de la colonisation et des dictatures postcoloniales, il s'invente une autonomie. L'acte romanesque devient un moment de vérité et de

liberté. C'est en ce sens qu'Assia Belhabib observe la subversion des codes et des genres chez Abdelkébir Khatibi. Selon elle, Khatibi chante la « force du voyageur professionnel » et aborde le dialogue des cultures grâce à la langue française, « langue d'amour qui affirme une affinité plus active entre les êtres ».

Olga Hél-Bongo montre comment dans son roman *La mémoire tatouée*, « première autobiographie de littérature maghrébine francophone », Khatibi thématise la décolonisation en se prenant pour sujet et objet d'expérience, combinant ainsi les points de vue singulier et collectif, sociologique et fantasmatique. Hél-Bongo souligne le souci constant de la forme dans l'élaboration de l'œuvre et dans l'alliance du texte et du métatexte : « le sujet et la réflexion siègent au cœur du romanesque ». Le roman entrelace trois fils narratifs : la quête de soi, la vision du monde et la figuration du réel. Contre les classifications qui réduisent le roman maghrébin aux finalités sociales, Khatibi revendique l'indépendance de la chose littéraire, son autonomisation, comme on peut l'observer à travers la réflexivité, la configuration narrative qui use du collage, du télescopage des temps, des lieux et des mémoires, d'une syntaxe brisée, du mélange du réel et de l'onirisme.

Ainsi, Nadra Lajri définit les fonctions de l'humour dans les romans de Mabanckou et d'Azouz Begag. Sous le couvert de l'aspect ludique de l'humour, les deux écrivains, soutient Nadra Lajri, abordant les conditions de marginalisation dont souffrent des populations immigrées de l'Afrique subsaharienne et du Maghreb, transcendent le tragique des conditions sociales. Lajri analyse deux thèmes, la colonisation et l'intégration, et examine le métissage des genres et des structures. Pour elle, la singularité des œuvres ne se fonde pas sur les thèmes de l'exil et de l'immigration, mais plutôt sur le caractère pluridimensionnel de l'humour qui se traduit par les jeux de mots, le mélange des figures alliant la syllepse, l'antiphrase, la parodie, le burlesque. Si Mabanckou désarticule la cohérence textuelle par des digressions et des collages incongrus qui drainent le discours social, Begag traduit l'« impossible conciliation » au moyen des romans autobiographiques de familles d'ouvriers modestes, avec leurs conditions précaires. Begag transpose en français des descriptions, images et expressions employées dans la langue arabe, avec le langage des banlieues, soulignant le contraste entre la fascination exercée par les apparences d'une société évoluée et celle des conditions modestes d'une famille immigrée.

À partir d'un certain seuil, le lecteur de *Black Bazar* ou du *Gone du Chaâba* se laisse aller à un rire rageur qui est véritablement défoulement contre un certain conformisme social. Plus essentiel, l'ironie relativise notre perception du monde et invite à ne pas instituer le savoir en dogme. L'humour aide à tempérer la vérité d'un doute moqueur. Il nous rappelle que nous sommes dans une fiction et que nous y restons. Les mises en abyme de l'écrivain et de son activité investigatrice et créatrice vont souvent dans le sens d'une autocritique dubitative. Cette rhétorique d'humour va se concentrer autour de quelques personnages et de leurs attributs. Elle fustige et ridiculise avant tout les codes, les gestuelles, l'habillement, les fréquentations sociales, le discours. Elle s'en prend subtilement mais cruellement à la *doxa* et aux idées reçues. D'Abdelkébir Khatibi à Azouz Begag, de Ken Bugul à Alain Mabanckou,

le roman africain s'attaque inlassablement aux clichés et aux stéréotypes qui forment le réceptacle de la grande rumeur sociale.

Le roman francophone déploie dans son dispositif trois facteurs pour aboutir à ce puissant effet qui n'en finit pas de nous interroger. Il y a d'abord le commerce incessant entre le roman et l'essai au sein du dispositif romanesque. L'agencement de cette conjonction est un fait nouveau. Le romancier tantôt les fait alterner, tantôt les entremêle, les enchâsse l'un dans l'autre, brouille les pistes. La liberté dont jouit sa pratique ne recule devant aucune rupture de régime ni aucune dérive du discours. La digression est fréquente et elle permet de ménager des sauts constants du plus singulier et du plus concret vers le plus général, plongeant le lecteur même dans de petits univers périphériques ou excentriques. Mais, à chaque coup, le romancier décolle et s'envole vers des cimes et s'efforce de formuler la règle, d'analyser les rouages des rapports sociaux, de dégager le principe et la structure. Et il redescend rapidement sur le « terrain », là où il scrute minutieusement le détail. En troisième lieu, la stratégie du déplacement ou du « départ » rompt les effets doxiques, et évite, par des procédures de surprise, d'inversion, de démontage, les perspectives les plus attendues, les plus normatives. Ces stratégies jouent les configurations sémantiques l'une contre l'autre de façon à révéler celle-ci dans celle-là.

Les textes analysés dans ce numéro apparaissent donc comme la longue narration d'un passé à laquelle se livre un individu dédoublé en deux instances et dont le temps est perdu pour toujours : il y a le *je* qui a vécu les événements et le *je* qui s'en souvient. L'univers du roman est marqué en apparence par les soubresauts d'une subjectivité, d'un regard, d'une conscience. Avec ce bénéfice que le discours avance, trépigne, avoue ses tâtonnements, donne à voir ses procédures. L'illusionnisme s'en trouve atténué. Manière de faire entendre la singularité de toute pratique romanesque, et l'impossibilité d'une représentation stable. Le roman est sans doute en quête d'une vérité, mais l'établissement de cette vérité semble sans cesse reporté. Moderne, cette vérité est relative, fuyante, poétique aussi.