Études littéraires africaines

« Qui dit mot ne consent pas au blanc silence de la page carcérale »

Florence Paravy

Numéro 18, 2004

Écrire la prison

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041456ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041456ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paravy, F. (2004). « Qui dit mot ne consent pas au blanc silence de la page carcérale ». *Études littéraires africaines*, (18), 6–15.
<https://doi.org/10.7202/1041456ar>

"QUI DIT MOT NE CONSENT PAS AU BLANC SILENCE DE LA PAGE CARCÉRALE¹"

Par son extrême singularité, l'espace carcéral offre à l'écriture un très riche matériau. Si cette remarque vaut pour les littératures de tous les continents, la littérature africaine se singularise cependant par l'importance du corpus dans lequel l'expérience carcérale apparaît sous des formes et à des degrés extrêmement divers. Ce que nous proposons ici n'est pas un exposé sur ce vaste sujet, mais une réflexion méthodologique : pas de réponses, mais des questions, des grilles d'étude possibles, inspirées de courants théoriques divers qui ont jalonné l'histoire de l'analyse littéraire tout au long du XX^e siècle.

Approche générique

L'espace carcéral a, dans la vaste problématique des genres, un statut très singulier : c'est sans doute le seul lieu à intervenir éventuellement dans la qualification générique d'une œuvre, notamment à travers le paratexte : titres et sous-titres. S'il paraît invraisemblable de parler des "écrits de ville", "écrits des champs", "écrits de chambre", etc., il semble en revanche presque "naturel" de parler des "écrits de prison" ; c'est en tout cas ce que suggèrent auteurs et éditeurs, soit en choisissant un titre ou sous-titre générique, tel que *Journal de prison*, *Lettres de prison*, soit en regroupant selon ce critère des textes d'origines diverses (poèmes de prison par exemple). Ce fait particulier légitime d'emblée une approche qui, partant de l'établissement d'une typologie, réfléchirait à l'influence des critères génériques sur la représentation de cet espace, la relation que le texte établit, à travers son contenu et ses postures énonciatives, avec le référent carcéral, le degré de "littérarité" de l'écriture, etc.

A travers cette typologie générique des textes, le problème de la fiction et toutes les interrogations qu'il soulève se posent ici avec une acuité particulière. Entre les lettres, carnets, récits de témoignage d'une part, et le roman, la nouvelle, le théâtre d'autre part, semble se dessiner une ligne de démarcation opposant une sorte de parole "brute" et authentique, opposée à la fictionnalisation, laquelle est plus ou moins consciemment reliée, voire assimilée à l'idée même de littérarité. Certes, l'idée d'un témoignage "brut" n'est jamais qu'une illusion, tout passage par l'écriture impliquant, plus ou moins ouvertement, une forme de transfiguration littéraire de la "réalité", de mise en scène du vécu. Cependant, le critère fondé sur l'opposition entre fiction et non-fiction² peut être productif sur le

¹ Lucas (Claude), *Suerte. L'exclusion volontaire*, p. 450.

² Notons ici l'existence de cas-limites, comme le récit *Guinée, les cailloux de la mémoire* de Nadine Bari, où l'auteur rapporte l'expérience vécue par ses proches (témoignage indirect) et tend vers une forme de fictionnalisation en endossant par exemple dans certains chapitres le "je" de ses personnages.

plan par exemple de l'analyse esthétique : le *Carnet de prison* de Bernard Dadié et le roman *Toiles d'araignées* d'Ibrahima Ly, du fait même de leur différence générique et de tout ce qu'elle implique sur le plan stylistique notamment, ne disent pas le même espace, ou du moins ne projettent pas sur lui le même éclairage.

Ce critère de la fiction a d'autres implications : les suspicions qui ont toujours pesé sur les œuvres de fiction (le roman notamment) ressurgissent ici du fait même de la nature des faits racontés, lorsqu'il s'agit de mettre à nu les atrocités commises par un système politique autocratique³ : la fiction ne trahit-elle pas cette mission, le témoignage n'est-il pas plus "vrai" ? N'y a-t-il pas ici, dans l'invention, une fâcheuse fantaisie, qui trouble quelque peu le respect "sacré" du fait, de l'Histoire ? Et surtout, le romancier a-t-il une quelconque légitimité, s'il n'a pas été lui-même victime directe de cette violence d'Etat ? Au nom de qui prend-il ici la parole, ou plutôt à la place de qui ? L'appréhension de ces textes devient encore plus délicate si le romancier évoque des faits passés contre lesquels il ne s'est jamais élevé auparavant. Ce fut l'objet de toute la polémique autour de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*.

P. Halen évoque le même type de problème à propos du génocide rwandais :

Une exigence morale requerrait en effet que, dans le processus mémoriel, on fit place le plus possible à la parole des victimes elles-mêmes, plutôt que de prolonger en quelque sorte le geste de leur extermination en prenant cette parole à leur place et en en faisant, éventuellement, des succès de librairie ou autre⁴.

La question de la fiction se pose donc aussi en termes éthiques et philosophiques et si le débat peut paraître d'un côté un peu oiseux et conjoncturel⁵, il montre au moins que la question est délicate et mérite d'être soulevée. Le plus intéressant à mon sens est l'apport spécifique de la fiction littéraire, comparée au témoignage "brut". Les analyses de Pierre Halen s'appliquent à nouveau ici : "le témoin n'est pas supposé nourrir d'ambition littéraire, au contraire", ce qui entrave donc immédiatement "l'émergence de la fonction poétique". Quant aux "non-victimes", "ne pouvant tirer leur autorité du fait d'avoir vécu l'événement, ils peuvent en revanche, ils doivent même, la tirer de l'une des deux autres dimensions",

³ C'est particulièrement vrai quand les œuvres évoquent des cas extrêmes, relevant de l'univers concentrationnaire, comme le camp Boiro ou le bagne de Tazmamart.

⁴ Halen (Pierre), "Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux", p. 25.

⁵ Certes, on peut reprocher à tel ou tel romancier l'ambiguïté de ses positions par rapport à certains faits historiques, mais qui songerait sérieusement à interdire par principe aux romanciers de s'emparer de certaines horreurs historiques pour contribuer, à leur façon, à les faire connaître ?

c'est-à-dire "l'intention monumentale" par laquelle "la fonction poétique revient au galop" et "l'intention morale"⁶. La comparaison des œuvres de Tahar Ben Jelloun et A. Marzouki serait à cet égard très éclairante, à condition bien sûr de se garder de tout jugement de valeur, comme nous l'évoquions précédemment.

Il faut également souligner que certains romanciers, tel Ibrahima Ly, ont effectivement subi la douloureuse expérience carcérale, et on peut alors s'interroger sur ce que représente la fictionnalisation aux yeux d'un tel témoin : quel rôle peut-elle remplir face à l'expérience vécue ? Est-elle l'expression d'une difficulté, voire d'une impossibilité à recourir directement aux souvenirs personnels ? Une forme de sublimation, de dépassement par la transfiguration romanesque ? La recherche d'une forme plus expressive et plus libre permettant de mieux dire ce qui paraît *a priori* si difficile à transcrire ?

Par ailleurs, si on s'en tient aux œuvres non fictionnelles, un critère opératoire pourrait être d'ordre temporel et consisterait à confronter les textes en fonction de la distance existant entre les faits et l'écriture. On peut en effet imaginer qu'il existe, entre l'écriture en prison et l'écriture hors de prison (soit après la prison), des différences structurelles, thématiques et stylistiques importantes. Le rôle que peuvent jouer ces différents textes, à la fois pour leurs auteurs et pour leurs lecteurs, varie également : du carnet de prison au récit ultérieur, l'intention qui détermine l'écriture n'est évidemment pas la même, de même que la présence d'une figure du lecteur dans le texte, et *in fine* le rôle que jouent ces œuvres dans le regard que l'on portera sur les structures pénitentiaires, le régime politique, la société, l'histoire du pays auquel se rapporte le texte⁷. Le carnet de prison, témoignant au jour le jour de l'expérience en train de se faire, n'a naturellement pas le recul que permet le témoignage ultérieur. Si l'un s'inscrit dans l'instantanéité, l'autre relève de la durée et permet un autre regard, à la fois sur soi et sur l'Histoire, regard qui varie encore selon que l'auteur écrit sur place ou en exil, pendant ou après la dictature.

En relation avec l'approche générique, mais sans coïncider point par point avec elle, peut aussi intervenir une réflexion sur les registres présents dans les œuvres, révélateurs d'un certain rapport au réel (en l'occurrence l'expérience carcérale) et de certaines fonctions dévolues au texte. L'existence dans une œuvre d'une dimension tragique, lyrique ou satirique par exemple, témoigne d'une distance variable du sujet écrivant par rapport à l'objet représenté, d'une certaine appréhension de l'espace décrit et sans doute de l'existence en général. Ainsi, les passages lyriques dans *Toiles d'araignées* d'Ibrahima Ly sont-ils associés au dépassement

⁶ Halen (Pierre), art. cit., p. 27-28.

⁷ Le *Bloc-notes du bagnard* de Pius Njawé est à cet égard un exemple intéressant, dans la mesure où il s'agit d'une chronique écrite en prison et publiée avec une plus ou moins grande régularité par le journal camerounais *Le Messager Popoli*.

mental de l'horreur, à l'idée d'une libération spirituelle, voire mystique qui fait de la prison un lieu éminemment paradoxal.

Approche narratologique

On peut également, si l'étude se borne aux textes narratifs, et dans une certaine mesure aux œuvres théâtrales⁸, adopter, pour éclairer les significations liées à l'expérience carcérale, une approche narratologique.

L'étude de la syntaxe du récit fait intervenir des critères quantitatif, distributionnel, structurels et qualitatifs. Le critère quantitatif réside dans la place qu'occupe "matériellement" l'expérience carcérale dans l'œuvre. C'est tout un continuum qui s'établit ici, de l'allusion rapide en quelques lignes jusqu'au récit se déroulant d'un bout à l'autre dans l'espace carcéral. Cependant, il faut se garder des conclusions hâtives : l'allusion, le sommaire, la quasi-ellipse ne signifient pas qu'il s'agit là d'épisodes sans importance. Ces choix narratifs peuvent aussi souligner, mais en creux, le caractère symboliquement capital de l'expérience. C'est le cas par exemple dans *Les écailles du ciel* de T. Monénembo ou *Les soleils des Indépendances* d'A. Kourouma.

Le critère distributionnel porte sur la place occupée par l'expérience carcérale dans la "chaîne" narrative : place liminaire, centrale, finale, totale ? Il tient également compte des phénomènes éventuels d'itération narrative : l'épisode est-il unique ou répétitif, et, le cas échéant, comment ces réitérations jalonnent-elles le récit ? Dans le roman de T. Monénembo par exemple, la réitération a valeur historique, elle ponctue les grandes étapes de l'histoire du continent depuis la colonisation et ce n'est pas un hasard si le héros revient par trois fois dans la même prison, à l'époque coloniale, au moment des luttes pour l'indépendance, puis sous la dictature.

A partir de ces premières observations, certaines interprétations peuvent être élaborées quant aux structures syntaxiques du récit : où se situe l'épisode carcéral au sein de la quête qui structure tout récit ? Confirme-t-il un axe directeur (une longue descente aux enfers par exemple), fait-il bifurquer une destinée, est-il épreuve dégradante ou épreuve "qualifiante", etc. ?

Parallèlement intervient ici une approche plus morphologique, en termes d'actants et de rapports de force. Car le lieu carcéral, par sa spécificité, semble être nécessairement l'un des actants majeurs de ce type de récit : il ne peut se borner à un statut de "cadre" à effet de réel, ni d'espace où "projeter" des significations affectives, sociologiques ou idéologiques. C'est vraiment un lieu agissant, lieu qui, plus que tout autre au monde, impose à l'individu une loi implacable, puisque ce qui le définit

⁸ Cf. par exemple *On joue la comédie* de S. Zinsou, *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi, *Le coup de vieux* de Sony Labou Tansi et C. Makhele, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* de S. Bemba, *The Island* d'Athol Fugard, John Kani et Winston Ntshona.

est précisément la privation de liberté. Qu'il s'agisse d'injonctions réglementaires, de lois tacites ou de réactions collectives inconscientes, tout concourt à déterminer entièrement les comportements et les interactions entre les êtres. La prison n'est pas simplement un lieu où l'individu est enfermé, mais parce qu'il y est enfermé, un lieu où soudain, tout ce qui compose la vie quotidienne, des gestes les plus insignifiants jusqu'aux sentiments les plus profonds, devient foncièrement autre chose : vivre, manger, dormir, aimer, penser, aucun de ces verbes n'a le même sens à l'intérieur et à l'extérieur de la prison. Aussi peut-on interroger les textes à ce sujet : que disent-ils de la force et des effets de cette contrainte ? Présente-t-elle une quelconque faille, par laquelle il serait possible de réaffirmer une forme de liberté et de dignité ? Jusqu'à quel point claustration et "programmation" peuvent-elles briser l'individu, qu'il s'avilisse au point d'adhérer aux structures inhumaines du lieu et de devenir lui-même bourreau, ou qu'il "choisisse" de sombrer dans la folie ? Si différents soient-ils, les textes de Wole Soyinka, d'Ibrahima Ly ou d'Ahmed Marzouki par exemple développent tous cet aspect essentiel, soit sous une forme purement narrative, soit par la réflexion et l'analyse. Tous mettent en évidence les mécanismes d'anéantissement et de déshumanisation du détenu, ainsi que les formes de dépassement ou de sublimation que l'enfer carcéral peut également susciter.

Approche thématique

Mais à ce point de notre réflexion, nous sommes déjà entrés sur les terres de l'analyse thématique, à laquelle les notions spatiales se prêtent aisément, qu'il s'agisse de lieux (la ville, l'île, l'Orient...), de motifs factuels (le voyage, l'exil...), ou plus abstraitement de schèmes généraux, voire de figures géométriques (la chute, le cercle ...).

On peut d'une part interroger le texte en tant que représentation et mise en scène d'une certaine société : société carcérale tout d'abord, extérieure ensuite. Que disent les œuvres (par le récit ou par le discours) de l'expérience à la fois sociale et existentielle qui se vit entre quatre murs ? Quels types de rapports humains prévalent ici, quelles hiérarchies, quelles interactions, quels enjeux et quelles stratégies ? Quelle image les textes construisent-ils de la figure – centrale – du geôlier ? Voit-on ici apparaître des divergences ou au contraire une parfaite convergence selon qu'est évoquée la situation du détenu politique ou celle du détenu de droit commun ?

Quels rapports cette microsociété entretient-elle par ailleurs avec le reste de la société dont elle est l'émanation ? Se contente-t-elle de reproduire ses structures, mais en les exacerbant, ou engendre-t-elle des phénomènes nouveaux ? Pour Ibrahima Ly par exemple, la prison est le lieu où s'exprime "la structure primordiale de la société nue, sans fioriture aucune"⁹

⁹ Ly (Ibrahima), *Toiles d'araignées*, p. 286.

ou, en termes plus imagés, "la société sans les turbans et les grands boubous brodés et empesés, sans les costumes, les verres fumés et les valises diplomatiques."¹⁰ En tant qu'espace social représentatif du système global, la distinction entre prison politique et de droit commun est vraisemblablement essentielle, car dans un cas, l'accent sera mis sur l'iniquité d'un régime se servant de l'institution pénitentiaire comme d'un pilier indispensable à l'expression de la violence d'Etat, tandis que dans l'autre, la représentation de l'espace carcéral contribuera davantage au tableau de mœurs, à l'expression de réalités socio-économiques. Ainsi, dans *Le cercle des Tropiques* d'A. Fantouré, l'image d'une prison emblématique d'un régime culmine dans la métaphore du pays-prison, "la prison fortifiée des Marigots du Sud"¹¹, tandis qu'un roman tel que *Charaf ou l'honneur de l'Egyptien* Sonallah Ibrahim met davantage l'accent sur la représentation de la prison comme microcosme social. Evidemment, les deux aspects peuvent être intimement liés, et la prison de droit commun peut être présentée comme l'un des symptômes, parmi d'autres, d'une oppression générale. Quant à la situation propre au détenu politique, il semble que la question de son engagement réel soit cruciale dans la représentation de l'expérience : si l'écrivain engagé, le militant, l'activiste peuvent puiser dans leur engagement une force et une forme de justification qui permettent de résister, l'atrocité de la situation est en revanche démultipliée quand le détenu n'est que la victime (aléatoire) d'un arbitraire aveugle et paranoïaque : c'est ce que décrit Ardo Ousmane Bâ dans *Camp Boiro. Sinistre geôle de Sékou Touré*¹².

Une autre voie d'accès de l'approche thématique est l'étude des procédures descriptives, dans la mesure où elles mettent en place des *topoi*, structures récurrentes et éléments symboliques vraisemblablement assez proches d'un texte à l'autre. Que décrit-on et en quels termes, dans un espace aussi restreint et dénudé que la prison ? Exigu, dépouillé et hermétiquement clos, l'espace carcéral enferme l'écriture descriptive dans d'étroites contraintes, bride l'imaginaire et fait apparaître un paradigme limité de *topoi* facilement repérables et très prévisibles : il s'agit de tout ce qui met l'accent sur les conditions de vie déplorables réservées au prisonnier (délabrement, promiscuité, insalubrité, maladies, etc.). Plus surprenantes sont en revanche certaines caractéristiques qui affectent l'écriture descriptive : l'incarcération semble par exemple favoriser chez le détenu, comme chez le narrateur (qu'il s'agisse ou non de fiction), un goût prononcé pour l'inventaire, comme si le fait même d'être aussi démuné pous-

¹⁰ *Ibid.*, p. 288.

¹¹ Fantouré (Alioum), *Le cercle des Tropiques*, p. 270.

¹² Ardo Ousmane Bâ, jeune photographe sénégalais installé en Guinée, fut accusé de complot et emprisonné au Camp Boiro lors d'une de ces vagues de sanglante répression dont Sékou Touré avait le secret.

sait à compter ses maigres biens (en termes de possession personnelle ou d'espace environnant), comme si l'esprit contrebalançait quelque peu, par le décompte exhaustif, les effets dévastateurs de l'absolue pénurie ; c'est particulièrement sensible dans le récit de Wole Soyinka, *Cet homme est mort*.

Enfermé dans l'espace carcéral, le regard doit aussi s'adapter, modifier sa focalisation : aussi existe-t-il dans bon nombre de textes une sorte de "surenchère" signifiante du détail. En cellule, l'œil devient une loupe qui se fixe sur un point infime de l'espace de façon quasi obsessionnelle. La fascination pour la toile d'araignée est ainsi un motif qu'on retrouve aussi bien chez Ibrahima Ly que dans *Prisonnier de Tombalbaye* d'A. Bangui. De même, la moindre ouverture sur l'extérieur (trou, fente, interstice, etc.) devient un élément capital de la vie carcérale et donc du texte lui-même.

Cette étude du descriptif offre également un accès privilégié aux éléments symboliques du texte et aux constellations imaginaires qui concourent à élaborer une véritable "poétique" de cet espace singulier. On peut ainsi s'intéresser à tout ce qui, dans cet espace, relève d'une topique du lieu paradoxal ou du non-lieu ("le monde de l'Envers, l'Envers comme anti-monde", pour Claude Lucas¹³). Le camp où est enfermé Fama à la fin des *Soleils des Indépendances* est ainsi un non-lieu, c'est-à-dire un espace qu'on ne peut décrire que par la négative, y compris sur le plan syntaxique : dénué de nom et de situation géographique identifiable, hors du temps humain, il ne peut être représenté que par ce qui lui manque.

Le rapport entre prison et langage, à travers notamment les images spatiales décrivant le langage emprisonné, est également révélateur du rôle que jouent les mots (et donc par extension, l'œuvre elle-même) en situation d'incarcération, qu'il s'agisse de parole, d'écoute, d'écriture ou de lecture. On peut s'intéresser ici aussi bien aux textes romanesques, tels que *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala, qu'aux textes autobiographiques comme *Cet homme est mort* de Wole Soyinka.

Il conviendrait enfin, pour que cet espace devienne "chronotope"¹⁴, de s'interroger sur les relations qu'il entretient avec la temporalité, non seulement à travers ce que les textes disent du temps carcéral, souvent décrit comme un "non-temps", mais aussi dans les structures temporelles de la narration. Celles-ci jouent un rôle capital dans *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* d'E. Dongala, en créant une série très complexe de phénomènes d'emboîtement, enfermement, inclusion, de sorte que l'architecture temporelle et narrative du roman devient ici l'expression métaphorique de l'incarcération.

¹³ Lucas (Claude), *op. cit.*, p. 425.

¹⁴ Cf. Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*.

Approche sociologique

On peut enfin envisager une approche sociologique des œuvres, en s'interrogeant plus globalement sur leurs interactions avec les sociétés qu'elles représentent.

Une première question se pose : constatant l'omniprésence de ce thème dans les littératures africaines, peut-on se contenter d'y lire une donnée "brute", c'est-à-dire le simple reflet de données historiques et politiques "objectives" ou y aurait-il là une sorte de "surenchère" littéraire qu'il conviendrait d'expliquer ? Qu'on ne s'y méprenne pas : il ne s'agit pas ici de nier les régimes dictatoriaux, d'oublier la prison Fotoba, le camp Boiro, Taoudenit, Tazmamart et tant d'autres. Mais il est vrai qu'à lire les romans d'après les Indépendances jusqu'aux années 90 (les thèmes semblent maintenant se renouveler davantage), on peut avoir l'impression que la prison, sous une forme ou une autre et pour une durée plus ou moins longue, est une étape obligée pour le ou les personnages, comme si c'était désormais le sort réservé à tout citoyen ordinaire.

Or, on peut émettre l'hypothèse suivante qui, quoiqu'elle reste bien sûr à démontrer, n'est pas tout à fait invraisemblable : la comparaison statistique de l'incarcération en Afrique et dans les pays occidentaux prouverait peut-être que c'est sur le continent où on emprisonne le plus que la littérature en parle le moins, et vice versa. Auquel cas il conviendrait naturellement de se demander pourquoi l'espace carcéral s'est emparé avec une telle force de l'imaginaire des romanciers, et ce qu'on peut y lire indirectement au sujet de la société qu'ils décrivent, ainsi que de leur propre projet. De ce point de vue, il serait d'ailleurs intéressant de solliciter les historiens, juristes, anthropologues et sociologues : la justice pénale de l'Afrique précoloniale connaissait-elle ce type de châtiment (sous des formes au moins approchantes), ou s'agit-il d'un produit importé par les puissances colonisatrices¹⁵ ? La colonisation aurait-elle, à travers la prison et d'autres institutions, tenté d'implanter sur les territoires conquis les structures disciplinaires que décrit M. Foucault dans *Surveiller et punir* ? Que représente aujourd'hui la détention dans l'imaginaire collectif qui structure les relations sociales et s'exprime dans les discours non littéraires sur la prison, qu'ils soient officiels ou anonymes ? En ce qui concerne la prison de droit commun, quelle place ces sociétés réservent-elles au détenu et à l'ex-détenu, à la notion de réinsertion, de récidive, de criminalité en général ? Autant de questions qui se posent, et sur lesquelles il serait malencontreux de plaquer une grille de lecture fondée sur les réalités européennes.

¹⁵ On peut relire à ce sujet tout ce que raconte Albert Londres dans *Terre d'ébène* sur l'usage de la "boîte" dans l'Afrique coloniale.

Il faut enfin s'interroger sur la fonction que remplissent ces textes, qu'ils soient fiction ou témoignage, à l'intérieur même de cette société. On peut bien sûr être attentif au rôle revendiqué par les auteurs eux-mêmes (dans l'œuvre elle-même et tout son paratexte) et montrer par quelles stratégies ils tentent de réaliser le programme ainsi fixé. Il ne s'agit cependant là que d'un rôle souhaité, mais pas nécessairement joué dans la réalité, en fonction notamment de la réception réservée à l'œuvre : le rôle dévolu au témoignage est-il rempli si, par exemple, celui-ci ne trouve pas de lecteur (ou seulement en Europe) ? En d'autres termes, comment les sociétés africaines et européennes reçoivent-elles ces textes, les lisent-elles, quel usage en font-elles ? En quoi cette réception concorde-t-elle ou pas avec le projet initial, en quoi l'œuvre peut-elle être amenée à jouer un rôle imprévu, voire à rebours des intentions déclarées¹⁶ ?

Le questionnement proposé ici ne prétend pas être exhaustif : certaines pistes sont sans doute omises ou à peine effleurées, d'autres se révéleraient peut-être des voies sans issue. Quant à la présentation sous quatre angles distincts, elle n'a naturellement d'utilité que méthodologique et n'a rien d'un cloisonnement hermétique : c'est au contraire par des approches croisées et se fécondant mutuellement qu'on pourrait tenter de cerner au plus près tous les aspects de ce vaste sujet.

■ Florence PARAVY
(INALCO, Paris)

Éléments bibliographiques

ALATA (Jean-Paul), *Prison d'Afrique : cinq ans dans les geôles de Guinée*, Paris, Seuil, 1984. (témoignage)

BÂ (Ousmane), *Camp Boiro. Sinistre geôle de Sékou Touré*, Paris, L'Harmattan, Coll. Mémoires africaines, 1986. (témoignage)

BANGUI (Antoine), *Prisonnier de Tombalbaye*, Abidjan, Kinshasa, Paris, CEDA / CEECA / Hatier, coll. Monde noir poche, 1980. (témoignage)

BARI (Nadine), *Guinée, les cailloux de la mémoire*, Paris, Karthala, Coll. Tropiques, 2003. (témoignage)

BEN BELLOUN (Tahar), *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001. (roman)

BEYALA (Calixthe), *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988. (roman)

¹⁶ Signalons ici un fait rapporté par Ardo Ousmane Bâ (*op. cit.*, p. 229) : en 1977, la parution de l'ouvrage de Jean-Paul Alata (libéré deux ans auparavant), *Prison d'Afrique : cinq ans dans les geôles de Guinée*, déclenche au camp Boiro une vague de représailles et de "restriction musclée". Ajoutons qu'en France, l'ouvrage est saisi dès sa publication pour ne pas porter ombrage au rétablissement des relations entre la Guinée et la France et l'arrêté de saisie ne sera annulé qu'en 1982.

- BEMBA (Sylvain), *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, Yaoundé, Editions CLE, 1979. (théâtre)
- DADIÉ (Bernard), *Carnet de prison*, Abidjan, CEDA, 1981. (témoignage)
- DONGALA (Emmanuel), *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Albin Michel, 1973. (roman)
- FANTOURÉ (Alioum), *Le cercle des Tropiques*, Paris, Présence africaine, 1972. (roman)
- IBRAHIM (Sonallah) *Charafou L'honneur*, traduit de l'arabe par Richard Jacquemond, Paris, Actes Sud / Sindbad, 1999. (roman)
- FUGARD (Athol), KANI (John), NTSHONA (Winston), *The island*, adaptation française de Marie-Hélène Estienne, in *Afrique du Sud, théâtre des townships*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1999. (théâtre)
- KOUROUMA (Ahmadou), *Les soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, 1970. (roman)
- LONDRES (Albert), *Terre d'èbène*, Paris, Albin Michel, 1929, rééd. Paris, Le serpent à plumes, 1998. (témoignage)
- LUCAS (Claude), *Suerte. L'exclusion volontaire*, Paris, Plon, 1995. (roman)
- LY (Ibrahima), *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982. (roman)
- MONÉNEMBO (Tierno), *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986. (roman)
- MARZOUKI (Ahmed), *Tazmamart Cellule 10*, Casablanca, TARIK Editions et Paris, Editions Paris-Méditerranée, 2000. (témoignage)
- NJAWÉ (Pius), *Bloc-notes du bagnard*, Paris, Editions Mille et une nuits, Coll. Les petits livres, 1998. (témoignage)
- SONY LABOU TANSI, *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, Coll. Monde noir Poche, 1984. (théâtre)
- SONY LABOU TANSI ET MAKHÉLÉ (Caya), *Le coup de vieux*, Paris, RFI, 1982. (théâtre)
- SOYINKA (Wole), *Cet homme est mort (The man died, 1972)*, trad. et préf. d'Etienne Galle, Paris, Belfond, 1986. (témoignage)
- ZINSOU (Senouvo), *On joue la comédie*, Paris, DAEC, 1972. (théâtre)

- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Moscou 1975, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARDOLPH (Jacqueline), "Les écrits de prison comme espace de liberté ?", in *Autobiographies et récits de vie en Afrique, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 13, 1^{er} sem. 1991, L'Harmattan / APELA / Université Paris Nord.
- DEHON (Claire L.), *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2001, Chap. IV, "La prison réaliste", p.183- 239.
- FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- HALEN (Pierre), "Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux", *Etudes Littéraires Africaines*, n°14, 2002.
- RIESZ (János), "Bernard Binlin Dadié : écriture autobiographique, documentaire et historique", *L'Entredire francophone*, Textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2004.