

*UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR*



**FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
DÉPARTEMENT DE LETTRES MODERNES**

\* \* \* \* \*

**CÉSAIRE, FONDATION ET FONDEMENTS D'UNE  
POÉTIQUE**

Document de synthèse présenté en vue du Doctorat  
d'État ès lettres sur travaux

Sous la direction de M. Amadou LY, professeur titulaire  
de littérature africaine (Université Cheikh Anta DIOP)

Mamadou BA

Chargé d'enseignement

2015

# **SOMMAIRE**

Introduction

Chap. 1: Questions. Méthodes. Repères et Balises

Chap. 2 : Le Grand récit

Chap. 3 : La double généalogie

Conclusion : Une poétique de l'écart et de l'entre

Annexes

# **INTRODUCTION**

... Il nous faut Présence construire ton  
évidence  
(...)  
pour à tous signifier  
présent et à venir  
qu'un homme était là  
et qu'il a crié  
en flambeau au cœur des nuits  
en oriflamme au cœur du jour  
en étandard  
en simple main tendue... <sup>1</sup>  
Césaire

L'œuvre d'Aimé Césaire constitue le centre de gravité des recherches ici rassemblées.

L'intitulé choisi, pour ce travail de synthèse, *fondements et fondations* indique précisément les deux axes principaux autour desquels s'enroulent ces études : d'abord la mise en évidence de la dimension fondatrice de l'œuvre césairienne, en ce qu'elle jette les bases de la littérature africaine, et, constitue comme telle, ce à partir de quoi s'édifie cette littérature. Parallèlement et du même coup, cette œuvre césairienne a été et demeure pour nous l'occasion d'appréhender les éléments ou les linéaments d'une poétique (au sens de science critique de la littérature) de cette littérature africaine en langue française.

Cela donne les deux grands volets de ce mémoire :

- Une première partie consacrée à l'examen de la dimension fondatrice de cette œuvre.
- Une seconde attentive à la mise à jour du profil de la littérature africaine et de ses spécificités formelles propres.

Pour organiser la réflexion, il a été opéré un resserrement des questions autour de l'œuvre de Césaire, suivi d'un élargissement de la focale destinée à embrasser les questions générales de poétique de cette littérature africaine. Un chapitre préalable aura été consacré aux questionnements et problématiques soulevés par l'analyse critique de cette singulière littérature, écrite en français pour dire une africanité.

---

<sup>1</sup>Toutes les références à Césaire sauf indications contraires, renvoient à *Aimé Césaire, La Poésie*, Paris, Seuil, 1994.

## 1. Pourquoi Césaire ?

Le choix de travailler sur Césaire procède de la claire conscience que dans son œuvre, il a su façonner ce qui est en jeu dans l'histoire pour la communauté négro-africaine et sa diaspora. En effet, en cette œuvre résonne une voix littéralement inouïe, jamais entendue, une voix nouvelle, où retentit une expérience inédite.

Le texte de Césaire s'élève comme un cri pour donner voix à cette expérience unique, abyssale et vertigineuse de déni d'humanité dont a été victime cette collectivité. Un témoignage brûlant contre ce déni total, à la fois culturel et spirituel, déni absolu caractérisé par la traite, l'esclavage, la domination politique et l'exploitation coloniale. Une dépossession totale, c'est-à-dire la dépossession de la capacité-même à faire histoire. Le texte de Césaire apparaît comme un témoignage incandescent qui atteint un pic d'intensité où il devient un cri, surgi à même le corps brûlant, pour donner voix à ceux que l'esclavage et la colonisation ont rendu muets.

mais à mon tour dans l'air  
je me lèverai un cri et si violent  
que tout entier j'éclabousserai le ciel  
et par mes branches déchiquetés  
et par le jet insolent de mon fût blessé et solennel  
je commanderai aux îles d'exister  
« Soleil cou coupé » in *La Poésie* p.229.

Ces données informent le statut d'un texte qui se sait comptable de cette histoire collective à nulle autre pareille, et qui cherche à donner voix à un peuple, à lui construire une dignité, un destin. Une communauté « imaginée », selon l'expression d'Anderson, naît dans le texte, et à partir du texte lui-même.

Et mon originale géographie aussi ; la carte du monde fait à mon usage, non pas teinte aux arbitraires  
couleurs des savants, mais à la géométrie de mon sang répandu, j'accepte

et la détermination de ma biologie, non prisonnière d'un angle facial, d'une forme de cheveux, d'un nez suffisamment aplati, d'un teint suffisamment mélanien, et la négritude, non plus un indice céphalique, ou un plasma, ou un soma, mais mesurée au compas de la souffrance  
*Cahier d'un retour au pays natal*, in *La Poésie*, p.49.

Une communauté définie non par une langue, une culture, ou une tradition mais qui s'affirme plutôt par ses affiliations historiques, sa mémoire, ses promesses d'avenir, en un mot, sa capacité au destin. « *Si les nègres n'étaient pas un peuple, disons de vaincus, enfin un peuple malheureux, un peuple humilié, etc..., je crois, quant à moi, qu'il y'aurait pas de négritude.* »<sup>2</sup>

Césaire a toujours historicisé sa vision de la négritude, pour se démarquer des conceptions essentialistes. D'où un texte qui se découvre au cœur d'un champ de forces où se formulent à chaque fois les rapports entre individus et collectivités et entre communautés elles-mêmes en conflit. « *Descendant d'esclave, antillais noir, colonisé-assimilé par la France, tels sont les trois constituants immédiats du contexte historique et culturel où s'inscrit le choix existentiel premier d'Aimé Césaire : la négritude.* »<sup>3</sup>

## 2. L'horizon critique et méthodologique

Au plan méthodologique, il a fallu éviter plusieurs écueils, afin de ne pas répéter des lectures purement idéologiques ou uniquement thématiques, ni de tomber dans l'inflation théorique ou la « jargonophasie chronique » du linguiste<sup>4</sup>, selon l'expression de Lecercle. Il a fallu ainsi s'écartier des lectures anti colonialistes et tiers-mondistes qui, pour légitimes qu'elles soient, étaient un peu datées, et manquaient souvent l'activité productive du texte qu'elle considérait uniquement comme simple illustration d'une idéologie.

Il fallait également se déprendre d'une conception essentialiste de la race, appréhendée de façon fixe, comme entité biologique *ne varietur* et de son corollaire le culte de la différence

<sup>2</sup> KESTELOOT, Lilyan, et KOTCHY, Barthélémy, Césaire, l'homme et l'œuvre, Paris : Présence Africaine, 1973.

<sup>3</sup> Delas Daniel, Aimé Césaire ou « *le verbe parturiant* », Paris, Hachette, 1993, p. 12.

<sup>4</sup> LECERCLE, Jean-Jacques, *La Violence du langage*, Paris : PUF, 1996, p. 27.

ou différentialisme. L’élaboration d’une position critique, en symétrie exacte avec le travail du texte, suppose une position carrefour, à l’intersection des disciplines, et des cultures où se tient le texte.

Cette recherche qui s’inscrit dans le sillage et le prolongement des travaux ouverts par Lilyan Kesteloot, a voulu prendre en compte l’apport des sciences humaines, linguistique, sémiotique, énonciation. On sait que Jakobson définit la littéralité comme un exercice motivé, autotélique et autoréférentiel du langage.<sup>5</sup> Sous cet éclairage, la langue littéraire apparaît comme un exercice où la totalité des opérations générales et la compétence sémiotique s’actualiseraient de façon plus dense, sous l’espèce de formes plus perceptibles. La figure, sous ce rapport est ce qui rend visible et se rend visible. Dans cette optique, ce qui caractérise le texte littéraire, c’est moins la nature des formes et des figures que leur densité, leur visibilité et leur fonctionnement dynamique. C’est cette conception de l’œuvre littéraire qui informe les travaux ici réunis. Le texte poétique y est considéré comme une machine de production, ce qui implique une attention accrue à la puissance énergétique des textes qui transforment et redistribuent les significations de la langue. Kristeva a forgé le terme d’intertextualité pour désigner en premier lieu cette activité « de redistribution des significations de la langue opérée par le texte ».

« Théâtre des signifiants » a dit Barthes, ce qui oblige à y repérer des postures, des gestes, des événements, des actes et la prise en compte de l’énonciation ou plutôt de l’appareil énonciatif dans son ensemble, à savoir production, réception et modes de fonctionnement du texte a été déterminante. « Le locuteur sapproprie l’appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques ». De là toujours selon Benvéniste s’instaure une

---

<sup>5</sup>JAKOBSON, Roman, *Eléments de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1973, p. 20.

expérience humaine. « Cette expérience n'est pas décrite, elle est là, inhérente à la forme qui la transmet, constituant la personne dans le discours »<sup>6</sup>.

Le texte poétique, envisagé comme un procès, mettant en circulation formes et figures, caractérisées par densité, force, lisibilité, dynamique doit être appréhendé, non comme un isolat mais doit être remis dans un contexte qui le met nécessairement avec d'autres textes. C'est la seconde signification du terme intertextualité qui a connu la fortune que l'on sait. « Il est une permutation de textes, une intertextualité ; dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent ».<sup>7</sup>

En effet, Mouralis invite à intégrer cette dimension intertextuelle dans l'analyse des œuvres de littérature africaine, car, précise-t-il, « la littérature négro-africaine ne se réfère pas seulement à une réalité spécifique – historique, sociale, politique, culturelle – qu'elle entend dévoiler dans une perspective de combat ; elle se réfère aussi à des textes. »<sup>8</sup> Car le travail créateur ne se déploie pas à partir du néant ni même à partir du réel, parce qu'entre le réel et l'écriture s'interposent les textes qui conditionnent et orientent la lecture de ce réel. L'écriture est une activité seconde, elle vient toujours après les textes qu'elle rature, modifie et transforme. « *Entre le locuteur et le réel se déploie –obstacle, écran, médiation –l'ensemble des textes qui ont été produits en Afrique ou à propos de l'Afrique et dont chacun constitue une certaine manière de parler de l'Afrique et de l'homme noir ou de l'homme tout court.* »

Quels sont ces textes auxquels se trouve confronté l'écrivain africain ? Mouralis relève un ensemble de textes auxquels se trouve d'emblée confronté l'écrivain africain. Un inventaire exhaustif dans lequel on distinguera les textes d'origine européenne et des textes d'origine africaine permettra de détailler sous une forme schématique les différentes catégories de

<sup>6</sup> BENVENISTE Emile, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, T 2, 1974, p. 82.

<sup>7</sup> KRISTEVA Julia, *Séméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais ») 1969.

<sup>8</sup> MOURALIS, Bernard, « Intertextualité et travail d'écriture in Littérature d'Afrique Noire. Identité culturelle et relation critique » in *Ethnopsychologie* N° 2/3 Septembre 1980.

textes qui constituent l'horizon littéraire de l'écrivain négro-africain ou, si l'on préfère, le champ de ses possibilités :

A- Textes d'origine européenne

1- Littérature exotique :

- a- exotisme proprement dit (problématique Nature/Civilisation),
- b- littérature négrophile (dénonciation de la traite et de l'esclavage),
- c- littérature anticolonialiste (Gide, Leiris, A. Londres ...)

2- Littérature coloniale (à partir de 1870).

3- Littérature ethnographique.

4- Autres textes (manuel scolaires, presse, iconographie, etc.).

5- Textes relevant des littératures européennes.

B- Textes d'origine africaine

1- Littérature orale,

2- Littérature écrite et éditée dans des langues africaines.

3- Littérature des mouvements politico-religieux.

4- Textes produits dans un cadre institutionnel européen (par ex., autobiographies d'Africains suscitées et recueillies par des chercheurs européens ; théâtre de William Ponty, etc.)<sup>9</sup>

Écrire, c'est donc prendre position par rapport à ces textes pour les relativiser, les contredire, les ignorer ou les moduler. L'analyse de ces textes permettra d'examiner ce que Kristeva a appelé le « génotexte ». A partir de quels fonds et fondations, de quelles secrètes bases et fondements, de quels principes posés ou présupposés, de quels systèmes de référence ; postulats supposés ou puissances conditionnantes, cette littérature se tient et se développe, dit et écrit ? A partir de quoi des trajets s'amorcent et se développent-ils, porteurs dans leurs

---

<sup>9</sup> MOURALIS, Bernard, *Op. cit.*

parcours du poids de leurs origines ? C'est dans l'exploration de ce « génotexte » que les interprétations trouvent dans les textes auxquels elles s'appliquent des marques et des balises qui sont autant de souvenirs de ces origines, tout un quadrillage, tout un arpementage de signaux et de traits de cette mémoire présupposée.

*« Confronté à tous ces textes d'origine européenne ou d'origine africaine, l'écrivain doit désormais se situer par rapport à eux. Quels éléments va-t-il leur emprunter ? Quels sont ceux, au contraire, qu'il s'efforcera de modifier ? Comment va-t-il, à son tour, parler de l'Afrique et des Africains ? Quelle vision en donnera-t-il ? »*<sup>10</sup> Prendre en compte ces textes « primaires » permet d'échapper aux démarches référentielles pour analyser les textes dans leur matérialité et leur historicité.

Les études ici rassemblées ont intégré les renouvellements profonds provoqués par ce qu'on a appelé « nouvelle critique », cet ensemble de recherches profondément marqué par les avancées en sciences humaines et qui prétendaient rompre avec l'histoire littéraire afin de considérer les œuvres de façon immanente. L'intervention de la linguistique a été déterminante, elle a ouvert des voies nouvelles permettant des registres d'analyse de large amplitude et surtout capables de conjoindre le fait littéraire aux opérations matérielles qui le rendent possible. Elle a, comme le note Maingueneau, offert au vif de l'analyse un spectre plus large. « Les avancées en matière de genres de discours, de polyphonie énonciative, de marqueurs d'interaction orale, de processus argumentatif, de lois du discours, de présuppositions, peuvent être immédiatement opératoires pour l'étude du discours littéraire. »<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> Maingueneau Dominique, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/maingueneau.html>, 15/10/2007.

Elles permettent de se tenir non pas dans les alentours du texte mais dans la matérialité même, d'analyser non à partir de la thématique, mais de la façon de dire, de modeler le réel, d'orienter le regard du lecteur sur l'histoire.

La sémantique et la syntaxe textuelle, en dégageant de nouveaux objets ou niveaux de description permettent l'accès à des phénomènes linguistiques d'une grande finesse où se mêlent étroitement la référence au monde, et l'inscription de l'énonciateur dans son propre discours. L'affinement des instruments d'analyses et d'objectivations dont la sémiotique cherche à décrire la complexe stratification en explorant les modes d'énonciations et la variété de leurs investissements obligent de s'intéresser à qui parle, dans quel rapport de place sur la base de quelle image de soi et de l'autre.

En faisant de l'énonciation l'axe d'intelligibilité du discours littéraire, on déplace son axe du texte vers un dispositif de parole où les conditions du dire traversent le dit et où le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain) associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers les supports matériels et les modes de circulation des énoncés.<sup>12</sup>

Cette démarche intègre la question des prés discours et des arrières plans cognitifs, culturels et sociaux qui entrent dans la production du sens. Elle installe le reflexe critique qui consiste à se séparer des grilles et des lectures idéologiques pour aborder les textes en termes de pacte de communication et de « cahier de charges », expression empruntée à Philippe Hamont, pour signifier l'ensemble des contraintes structurelles qui pèsent sur cette écriture. De quoi s'autorise le texte pour se produire ? De la mémoire ? De l'histoire ? De la tradition ? Au nom de quoi le dire ? Comment l'écriture, obligée d'affirmer son existence et son autonomie, parvient-elle à nouer les signes de reconnaissance et donner figure aux liens qu'elle propose au lecteur ?

---

<sup>12</sup> Ibidem

Les questions du mode d'énonciation et de réception du texte sont au centre de ces travaux qui tentent d'appréhender la littérature africaine en pensant ensemble le texte, sa production et sa réception. L'énonciation, nourricière de cette approche et surtout des principes qui la régissent, est envisagée avec ses composantes pragmatiques, et non pas dans ses considérations théoriques, afin d'examiner dans cette littérature africaine, cette *ex-nuntiare*, selon la célèbre formule de Culoli mettant en jeu une « réponse intériorisée » à divers apports extérieurs. L'étude a été attentive tout ce qui tient d'entre deux, tenir compte des modes de disjonction et de bifurcation, temps et des lieux de passage, d'échange critique<sup>13</sup>.

### **3. Les conditions d'énonciation**

Les contradictions de l'histoire s'inscrivent au cœur d'une écriture sommée de produire une littérature qui prend en charge cette histoire collective et qui s'attache à faire entendre les conditions dans lesquelles elle prend sa parole et le cours qu'elle entend lui imprimer.

L'expérience individuelle et la situation historique informe une écriture, tout en induisant un système de tensions entre deux univers linguistiques, symboliques et culturels en conflit. D'où la nécessité de prendre en compte les concepts et catégories de scène d'énonciation, d'éthos, de genre de discours, de champ littéraire pour rendre compte de la situation d'énonciation qui est la spécificité de cette écriture, obligée de réfléchir sa forme et sa fonction tout en interrogeant son temps et son contexte.

De là des stratégies d'écriture de la part d'un texte qui noue des marques de reconnaissance, signale son origine et sa provenance et ses liens avec les conventions d'écriture. De là un clivage constitutif de cette écriture qui, tenant à marquer sa spécificité, fait d'emblée l'épreuve de la discordance et de l'hétérogénéité, car toute appliquée à rompre avec le milieu

---

<sup>13</sup> cf Lepape « Une critique qui est toujours entre ( ) c'est son statut ontologique et sa fonction sociale » p.19 in *L'Invention d'une critique*, p. 19.

dans lequel elle s'exerce, afin de se réapproprier une autre histoire, une autre mémoire, une autre culture, un autre espace, en un bord à bord vertigineux entre deux univers linguistiques, symboliques, culturels et esthétiques différents. La puissance de l'histoire en arrière de tout ce qui se dit, se crée, s'écrit.

L'expérience poétique césairienne n'est pas enregistrement passif de données de l'histoire, elle en représente la mise en jeu, à la fois plan d'épreuve, lieu de traitement des questions et leur résolution dans l'espace textuel. La poésie césairienne est la logique de ce procès complexe de différenciation, de risque et de traversée, une force positive d'arrachement, de travail et de séparation. Rupture et inauguration à l'œuvre et œuvre de cette rupture et de cette inauguration.

Rupture, conquête et transmission : tels sont les rôles autour desquelles s'adonnent l'expérience poétique césairienne.

Faire œuvre critique dans ces conditions, c'est doter son regard de la profondeur historique et philosophique nécessaire afin de comprendre les textes dans leur émergence, et leur évolution, les replacer dans le contexte de leur production, établir leur spécificité, déterminer les composants, parcourir les thèmes principaux, situer les enjeux. Bref décrire, définir, interpréter mais en veillant à tenir un discours sur les textes, non pas sur les à-côtés du texte, c'est-à-dire prendre en compte la matérialité du texte. Qu'est ce qui se passe dans le texte ? Au-delà de ce qu'il dit, que fait le texte ? Telle est la question matricielle de ses travaux. Le geste critique n'a de sens qu'à s'investir dans le concret du texte en une posture de lecture dynamique afin de faire jaillir le travail du texte. Une mise en relation itinérante du sens avec multiples entrées et prises de lecture afin de saisir les formes qui opèrent à tous les niveaux du texte.

La tâche de la conscience critique est de relancer des principes de lecture et un renouveau des questions en prenant en compte, non pas les intentions réelles ou supposées de l'auteur, mais les effets concrets du texte littéraire défini par la densité et la visibilité de ses formes et de ses forces. Appareil critique éclairages croisés.

## **LISTE DES PUBLICATIONS**

### **Ouvrages**

1. *Césaire, Fondation d'une poétique*, L'Harmattan, 2005.
2. En collaboration avec Hénane, Kesteloot, *Introduction à Moi, laminaire... d'Aimé Césaire*, L'Harmattan, 2011.
3. En collaboration avec Hénane, Kesteloot, *Du fond d'un pays de silence*, Paris, Orizons, 2012.

### **Articles**

1. « Entre mémoire et promesse. Lecture de *Ferrements* d'Aimé Césaire », in Présence Africaine, Nouvelle série bilingue n°189, 1<sup>er</sup> semestre 2014.
2. « Posthumologie ou la sémiotique du tombeau », in « Doyen Amadou Aly Dieng, Le transmetteur intégral 1932-2015. » (sous la direction de Abdarahmane Ngaidé), Harmattan Sénégal 2016.
3. « S'orienter dans l'histoire : Césaire entre mémoire et promesse », in Aimé Césaire : Œuvre et héritage, juin 2013.
4. « Césaire, l'éthique du laminaire », in *Revue sénégalaise de langues et de littérature*, Nouvelles séries, n° 1-2, 2012.
5. « Figures de la passion dans un récit d'inspiration traditionnelle », in : *Ethiopiques* n°84, 2010.

6. « Moi, laminaire... supplément au mode de lecture », in : *Aimé Césaire à l'œuvre*, ITEM-AUF, 2010.

7. Césaire, « La fondation et l'horizon », in : *Figures tutélaires, textes fondateurs*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2009.

8. « Amadou Hampathé BA, une poétique de la tolérance », in *Libres horizons. Pour une approche comparatiste, Lettres francophones, Imaginaires : Hommage à Arlette et Roger Chemain*, textes réunis par Micéala SYMINGTON et Béatrice BONHOMME, L'Harmattan, 2007.

9. « L'Aventure ambiguë, un récit-carrefour », in *Actes du colloque pour le cinquantenaire de la parution de l'Aventure ambiguë de C.H. KANE*, Dakar, 2011.

10. « Césaire, la poésie et l'histoire », in : *Aimé Césaire, une pensée pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Présence Africaine, 2003.

11. « Ecriture du destin et imagination romanesque », in *Le Destin, Actes de la table ronde du laboratoire de l'imaginaire*, Editeurs Ibrahima SOW et Dominique Hado ZIDOUEMBA, 2007.

12. « Senghor : société africaine et littérature postcoloniale ». Inédit

13. « Il faut en passer par Césaire », *Présence Africaine*, Numéro spécial Césaire, 1995.

14. « Toiles d'Araignées d'Ibrahima LY », in Revue *française d'Histoire d'Outre-mer*, tome 86, n°324-325, 2e semestre 1999.

# **QUESTIONS. METHODES.**

## **REPÈRES ET BALISES**

Dans les domaines auxquels nous avons affaire, la connaissance ne se présente qu'en éclair.  
Le texte est le roulement bien tardif de ce tonnerre.

Walter Benjamin

L'œuvre poétique d'Aimé Césaire, écrite et reçue comme la charte de la négritude, fait figure de commencement. Elle vaut fondation. A plusieurs titres. Cette littérature fixe la direction essentielle et la configuration de cette littérature négro africaine écrite en langue française, dans le mouvement même où elle donne le coup d'envoi du mouvement de reprise de l'initiative historique pour les Africains et les afro-descendants. Cette littérature africaine, écrite dans une langue étrangère et dans une certaine mesure contre cette langue même est hantée dès le début, par la conscience de son statut et cherche à se constituer comme littérature spécifique d'une communauté donnée. Pour saisir tout ce qui est en jeu, il faut éclairer le contexte général dans lequel nait cette littérature et par rapport auquel il prend sens. Une des motivations essentielles de cette littérature, née dans un contexte d'assujettissement, est le souci de différenciation par rapport à l' « Occident » et celui du lien avec l'ascendance africaine. Les questions d'identité, de langue, de communauté apparaissent comme des composantes essentielles de cette littérature et par isomorphisme, fournissent les clefs d'interprétation préférentielle à la critique qui est chargée d'en rendre compte.

C'est pourquoi, dans cette première partie de la synthèse, il s'agira de poser les questionnements et problématiques en jeu dans cette littérature en prêtant toute l'attention requise aux questions de langue, d'identité, de communauté, qui insistent lourdement dans la fabrique des textes et sur les différentes thèses et études qui ont essayé de mettre en lumière les orientations essentielles de cette littérature. Il sera question ici de tirer tout l'écheveau des

questions et d'explorer les prémisses des concepts en circulation dans tous les travaux ici rassemblés.

### 1. Race, altérité et culture

Plusieurs questions entrelacées se profilent à l'horizon d'une réflexion sur cette littérature africaine en langue française. Ces questions qui ont trait à l'identité, à la langue, à l'histoire et à la culture singularisent pour ainsi dire cette littérature africaine entièrement déterminée par ses conditions d'émergence. Elle naît en effet et se développe dans le contexte colonial et les multiples formes d'oppression que celle-ci implique. Elle s'est donné comme raison d'être de faire pièce à l'idéologie coloniale. « La colonisation française (et son singulier prolongement) en Afrique Noire est le ciment du roman francophone. D'une certaine façon, le roman africain, né de la colonisation, ne parle que de ça, n'existe que par ça et pour ça. Le roman va investir les situations coloniale et postcoloniale avec une telle force qu'il en sortira des résonances inédites »<sup>1</sup>.

Dans la rencontre asymétrique de l'Europe et de l'Afrique, l'Africain se découvre déjà inscrit dans un face à face qui fait de lui non pas un autre, non pas un prochain, mais l'autre même de la civilisation, l'autre même de la culture. Tout un ensemble de mécanismes linguistiques, discursifs, et symboliques relancent sans cesse et renforcent cette polarisation entre civilisés/barbares, primitif/évolué, sauvage/policé. Le Nègre, à la face noyée de nuit, sans trait reconnaissable, fait figure, dans l'imaginaire occidental, de repoussoir ritualisé. Il vient occuper structurellement la place prévue par la langue dans ce partage entre « eux » et « nous », qui est la place de l'exclu de la communication, du délocuté, de la non personne. (Benveniste)<sup>2</sup>. Le Noir est le délocuté de l'histoire par excellence non pas protagoniste mais exclu de l'histoire, privé de la parole qui fait histoire. C'est à partir de et depuis cette situation

que Césaire écrit. « L'histoire n'est pas un accident. Elle est l'essence même de la condition nègre ».

L'histoire apparaît comme un face à face meurtrier du maître et de l'esclave où le nègre se découvre toujours placé du côté de l'archaïque, c'est-à-dire là où se trouve en effet rassemblé tout ce qui est de l'ordre de la nature, de l'animalité, de l'instinct, des pulsions et des passions, de la guerre..., alors qu'à l'extrême opposé, l'évolué est utilisé pour nommer l'accès au domaine de la civilisation, de la diplomatie, de la culture, bref au discours de la raison dont l'une des fonctions est précisément de penser et d'élaborer réflexivement ce que l'on attribue à l'archaïque.

Lévi Strauss et Laplantine font remarque que le français dispose de trois autres termes pratiquement interchangeables : le barbare, le sauvage et le primitif. Le barbare ne se réfère plus directement à l'Origine et au Commencement, comme c'est le cas de l'archaïque mais à la confusion et à l'inarticulation des cris des animaux (*« le Brékékék coax coax ! »* du cœur des *grenouilles* d'Aristophane), et plus particulièrement du chant des oiseaux, opposé à la valeur signifiante du langage humain. Le sauvage, qui désigne littéralement l'être « de la forêt », évoque lui un mode de vie animal antérieur ou extérieur à la culture humaine.<sup>3</sup> Mais c'est sans doute la notion de *primitif* qui a connu le plus grand succès et a fini par s'imposer, notamment avec l'œuvre de Lévy-Bruhl. Elle évoque un état de stagnation qui échapperait au développement historique.

On s'est surtout attaché à mettre en évidence la connotation *raciste* de cette pensée de l'évolué (l'évolutionnaire), mais Laplantine souligne que aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette conception est pourtant dans son fondement, délibérément antiraciste : « ces « nus, féroces et cannibales » que sont les indigènes sont en fait des ignorants, des adultes restés enfants qui n'ont pu bénéficier de la culture (la nôtre). Il convient donc de civiliser ces

« attardés », de les « aider » à nous rejoindre »<sup>14</sup>. C'est le rêve de l'assimilation c'est-à-dire au fond la réduction au même. Aussi l'action de faire évoluer est-elle perçue dans cette optique – que l'on peut qualifier de *missionnaire* – comme un processus visant non à exploiter et à dominer, mais au contraire à assimiler et à libérer de toutes les aliénations que l'on attribue à l'état archaïque. Les Européens éclairés célèbrent « le triomphe de l'épanouissement de la raison, non seulement dans le domaine constitutionnel, politique et administratif, mais aussi dans le domaine moral, religieux et intellectuel », triomphe et épanouissement de la raison qu'il convient de faire bénéficier à toute l'humanité. C'est l'idéologie coloniale et sa fameuse « mission civilisatrice » si décriée depuis.

## 2. Les pièges de l'essentialisme

Le problème des identités, envisagé au niveau des communautés, des peuples, des nations, des états nations, fonde tous les travaux sur les littératures francophones, postcoloniales ou non, au point de devenir un lieu commun.

Les littératures francophones (comme d'ailleurs les littératures anglophones ou lusophones) posent de passionnantes mais redoutables problèmes théoriques quant à l'idée de la différence culturelle.

Mais le terme d'identité est problématique et d'un maniement délicat. Pour comprendre les difficultés récurrentes de déjouer les impasses auxquelles nous exposent toute invocation précipitée du concept d'identité, il faut traverser de nombreux écrans afin de ne pas reconduire une conception essentialiste. Il y a les imaginaires se rapportant à l'espace, au temps, au corps, aux relations sociales, à la langue qui témoignent de la façon dont les individus se voient eux-mêmes en tant qu'appartenant à une même communauté linguistique.

---

<sup>14</sup>

Il va de soi que la langue est nécessaire à la constitution d'une identité collective. C'est elle en effet qui garantit la cohésion sociale d'une communauté et c'est elle qui en constitue d'autant plus le ciment qu'elle s'affiche. Il est tout aussi évident que les individus s'identifient à une collectivité unique, grâce au miroir d'une langue commune que chacun tendrait à l'autre et dans laquelle tous se reconnaîtraient.<sup>15</sup> « La perspective linguistique d'une collectivité façonne et anime un paysage entier de comportements psychologiques et communautaires. C'est la langue qui détermine comment faisceaux et silhouettes conceptuels sont lus et se distribuent au sein de l'ensemble » Steiner page 221.

C'est par la langue que se fait l'intégration sociale et c'est par elle que se forge la symbolique identitaire. Il est également clair que la langue rend comptable chaque locuteur du passé, crée une solidarité avec celui-ci, fait que toute identité est pétrie d'histoire et que, de ce fait, elle a toujours quelque chose à voir avec une filiation spécifique, aussi lointaine fût elle. Pourtant, s'il est indéniable que la langue a un rôle identitaire, il semble que c'est plutôt le discours, c'est-à-dire la manière de la mettre en œuvre, qui semble déterminant.

On pourrait même dire que la langue n'est rien sans le discours, c'est-à-dire sans ce qui la met en œuvre, ce qui régule son usage et dépend par conséquent de l'identité de ses utilisateurs. Aussi l'idée s'est elle imposée que c'est le discours qui témoigne des spécificités culturelles. Pour le dire autrement, même si les mots dans leur morphologie ni les règles de syntaxes qui sont porteurs de culturel, ce sont plutôt les manières de parler de chaque communauté, les façons d'employer les mots, les manières de raisonner, de raconter, d'argumenter, de blaguer qui le sont. « Les mots encodent, protègent et transmettent le savoir, les souvenirs communs, les spéculations métaphoriques et pragmatiques sur la vie d'une collectivité » Steiner page 219.<sup>16</sup> Selon la formule du poète russe Khlebnikov, « les mots sont les yeux vivants du

---

<sup>15</sup>

<sup>16</sup>

secret ». Cette rencontre de soi avec l'autre se réalise à travers les actions que les individus accomplissent en vivant en société, mais également à travers les jugements qu'ils portent sur le bien fondé de ces actions, de soi et des autres. Autrement dit, l'individu et les groupes construisent leur identité autant à travers leurs actes qu'à travers les représentations qu'ils s'en donnent. Ces représentations se configurent en imaginaires collectifs, et ces imaginaires témoignent des valeurs que les membres du groupe se donnent en partage, et dans lesquelles ils se reconnaissent ; ainsi, se constitue leur mémoire identitaire. Les individus restent attachés non seulement à la civilisation en général, comme ce qui leur est propre par opposition qu'ils identifient comme sa négation ou sa transgression attribué à ce qu'elle désigne, sinon stigmatise comme des étrangers. C'est dans cette appropriation que le sentiment de coappartenance trouve son fondement.

Il convient donc d'étudier ces imaginaires pour prendre la mesure des identités collectives. C'est pourquoi la perception de la différence s'accompagne généralement d'un jugement négatif.

En jugeant l'autre négativement, on protège son identité propre, on caricature celle de l'autre, et du même coup la sienne, et l'on se persuade que l'on a raison contre l'autre. On donne l'autre comme cible de mépris, de rejet, d'agressivité et d'oppression. L'Europe s'est faite d'elle-même et de sa relation avec ce qu'elle a défini, décrit et souvent exploité comme ses altérités en suivant le fil de ces appropriations.

C'est donc une illusion de croire que notre identité repose sur une entité unique, homogène, une essence qui constituerait notre substrat d'être. « Il n'y a pas d'identité « naturelle » qui s'imposerait à nous par la force des choses. Il n'y a que des stratégies identitaires, rationnellement conduites par des acteurs identifiables. Nous ne sommes pas condamnés à demeurer prisonnier de tels sortilèges » (J.F. Bayart). Malheureusement, cette illusion – ce

sortilège – est ce qui empêche d'atteindre l'identité plurielle des êtres et des communautés, et, malheureusement, c'est une illusion au nom de laquelle les exactions de l'action impériale ont été commises.

Il faut, par voie de conséquence, se départir de l'essentialisation des appartenances c'est-à-dire de l'hypothétique essence qu'on attribue à chacune d'elles au regard d'une compréhension toujours partielle et partielle, instrumentale et caricaturale de ce qu'on imagine leur appartenir en propre et les caractériser. Le geste le plus usuel étant bien davantage celui de l'homogénéisation de la vision de l'autre, de sa simplification, sinon de sa caricature. Elle implique que l'on fasse de la dénégation, de la dévalorisation, voire du rejet ou du mépris des autres civilisations ou de la civilisation des autres, le dénominateur commun d'une « apparence civilisationnelle », le moyen de son identification et de son homogénéisation générale.

L'Occident a de ceux qu'il désigne, sinon stigmatise, comme des étrangers fait de l'image dépréciative de l'autre une composante même de la seule identité qu'il tient pour vrai. La relation à ces autres à toujours consistée à les classer, les caractériser, les réduire à l'un ou à l'autre des stéréotypes supposés les identifier. La perception des différences, faite toujours de façon unilatérale et partielle, au service du projet impérial, s'appuyait sur le système classificatoire. « *Les langues ne sont pas innocentes. Elles portent le poids de la violence, du racisme, des préjugés* »<sup>17</sup> Le Clézio

Césaire, dans toutes ses déclarations, s'est démarqué de toute approche essentialiste de la race. Il a insisté principalement sur la condition nègre, sur ce que l'histoire a fait du nègre. « (...) ma conception de la négritude n'est pas biologique, elle est culturelle et historique. Je crois qu'il y a toujours un certain danger à fonder quelque chose sur le sang que l'on porte, les

---

<sup>17</sup> LE CLEZIO, « Le Français, beaucoup plus qu'une langue », in *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, sous la direction de Lise Gauvin, Québec, Hurtubise, 2010.

trois gouttes de sang noir (...). Je crois que c'est mauvais de considérer le sang noir comme un absolu et de considérer toute l'histoire comme le développement à travers le temps d'une substance noire qui existerait préalablement à l'histoire » (cité par Kesteloot et Kotchy, 1993 : 204).

L'objectif principal de toutes ces recherches, qui visent à étudier les fondements épistémologiques de la critique littéraire par le biais d'une analyse de la poésie césairienne, rencontre sans cesse les questions d'identité.

L'approche mise en œuvre dans ces études consiste à privilégier, non pas l'identité comme telle, mais la conscience identitaire c'est-à-dire des stratégies pour forger une identité littéraire dans laquelle une communauté trouve sa propre identité.

L'analyse sera axée sur quatre éléments socioculturels (la langue, la thématique identitaire, l'espace et le temps) dont la récurrence et les particularités, autant dans les textes littéraires que dans les textes critiques, permettent de croire qu'ils constituent les traits manquants.

### **3. Conscience identitaire et littérature émergente**

La prise de conscience de l'acculturation qui transforme l'identité en altérité marque l'entrée dans la modernité. Ce sont les valeurs de la négritude qui réinscrivent, contre l'hégémonie des modèles occidentaux, les valeurs africaines, comme fondatrices de l'identité. Le mouvement de la négritude s'inscrit dans le vaste mouvement de renaissance noire, impulsé depuis les Etats Unis par Dubois.

La négritude est d'abord un signe de reconnaissance, un mot par lequel on revendique l'appartenance à une communauté.

Les textes de littérature africaine de langue française ont ils une véritable spécificité par leur situation historique et culturelle, la langue et les styles qu'ils mettent en œuvre ? Ces textes

relèvent-ils d'imaginaires différents des autres aires culturelles ? Peut-on mettre en évidence l'existence d'un ensemble de traits à même de circonscrire une poétique africaine ? Comment appréhender ces questions communes à toutes les littératures francophones et dont « le triangle de la langue, de la nation et de la littérature fonde ce qu'on pourrait appeler une protohistoire » ? Plusieurs dénominations ont été avancées pour décrire cette littérature, hésitation terminologique qui dit la difficulté à cerner la spécificité de cette littérature.

Tantôt dénommée littérature francophone, littérature émergente, littérature mineure, littérature périphérique, et même littérature liminaire : les termes abondent pour qualifier cet objet, mais aucun ne fonctionne vraiment et n'a réussi à faire ses preuves. Toutefois, une telle abondance de termes dévoile un problème : celui de la définition de l'objet même ; chaque terme en dévoile une facette, mais en cache d'autres. Ces littératures sur fond de quête identitaire sont difficiles à caractériser. En France on parle de littérature francophone. Les littératures francophones d'Afrique ou les littératures africaines francophones sont classés en dehors de la littérature française hexagonale.

Le terme le plus courant (car intronisé par les usages universitaires) reste celui de littérature francophone, qui la regroupe avec les littératures antillaises, belges, canadiennes et suisses, la variation au pluriel permettant d'avouer la pluralité des objets, ou des espaces. Il permet de mettre à jour un premier paradoxe, de taille : la littérature francophone, dans son acception la plus stricte, est la littérature écrite en langue française (une telle définition soulevant d'ailleurs un problème lexical annexe : pourquoi francophone et non francographe ?) ; pourtant, la littérature que l'on étudie sous ce terme est la littérature française *non métropolitaine*. D'où le caractère périphérique attaché à cette littérature africaine de langue française.

Cette question du rapport (inégal) entre centre et périphérie est alors bien au centre de la réflexion sur la littérature francophone, puisqu'elle influe sur les dynamiques de création et

sur celles de reconnaissance ou non du statut de l'écrivain, aussi bien que sur le choix de la catégorie dans laquelle on va le situer. Si elle dépasse le problème purement littéraire, pour rejoindre la sphère économique et politique, il s'agit cependant pour la littérature de ne pas avaliser cette situation de fait, et de réfléchir clairement aux bases mêmes sur lesquelles elle repose : est-il vraiment légitime de regrouper tous ces auteurs dans un même ensemble, qui serait celui de la francophonie littéraire ?

C'est dans cette tension entre un centre, la métropole, et des littératures en langue française, provenant d'espaces très divers, que tout se joue, et c'est cette partition spatiale de la littérature qu'il faut tout d'abord interroger.

Mais, très vite, un second problème apparaît, qui relève toujours de l'usage universitaire : cet ensemble (faute de meilleur terme, *espace* ou *aire* étant problématiques, comme l'a montré M Beniamino<sup>1</sup>) est le seul, dans les études littéraires françaises, qui soit défini par rapport à une langue et un espace et non par sa temporalité. Dès lors, comment comprendre ce terme ? Serait-il, simplement, un outil lexical inventé pour désigner sans souci de cohérence réelle tout ce qu'il semblait difficile de catégoriser ? Y a-t-il une réelle légitimité à étudier ensemble, et donc distinctement des autres œuvres françaises, les littératures de langue française non métropolitaines, c'est-à-dire à regrouper Afrique francophone, Antilles, Suisse, Belgique, Québec, etc., sous un même dénominateur ? Pourquoi ne pas avoir intégré ces littératures aux études portant sur la littérature française, surtout quand des auteurs comme Beckett ou Ionesco, tout aussi francophones que Mabanckou ou Chamoiseau, y ont trouvé une place incontestée?

Nous l'avons vu, la définition actuelle de la littérature francophone est éminemment problématique. Tout d'abord, parce que, sous couvert d'être des « écrits en langue française », on y étudie uniquement les littératures francophones non métropolitaines. Rares sont ceux qui

s'attellent à une redéfinition de l'objet, étant donné que, face à un tel flou sémantique, une nouvelle démarche définitoire pourrait sembler constituer l'aveu d'un retour à certaines divisions postcoloniales, opposant la France-mère à des espaces périphériques, la quasi totalité de ces espaces étant d'anciennes colonies françaises (et ayant par là même déjà été en position de soumission face à la France métropolitaine). Face à ces vieux démons, mieux vaut alors tacitement agréer, et se contenter d'y étudier l'œuvre des écrivains dont on admet sans difficulté qu'ils appartiennent à ce groupe, plutôt que de tenter une définition héritée du système colonial. Mais alors, même en acceptant ce premier flottement notionnel, les problèmes subsistent et s'enchaînent : il est très délicat de tracer une frontière entre l'écrivain francophone que l'on étudiera dans ce groupe, et celui que l'on étudiera en littérature française.

Sur              quels              critères              se              fonder              ?

A trop partir de critères tacites, on en revient, sans le vouloir, à des distinctions où les préjugés semblent présider : comment expliquer que les écrivains antillais soient étudié parmi les écrivains francophones dès lors que Ionesco est appréhendé par les études de littérature française ? Ce sont la couleur de peau, le lieu de résidence, les usages, qui priment finalement dans cette distinction. Il n'est donc pas possible d'en rester à ce simple niveau tacite : il faut soit abandonner cette distinction littérature francophone/littérature française, soit définir avec méthode ce que serait une « littérature francophone » (en lui trouvant éventuellement un autre nom ?)

Pierre Halen franchit ce cap3, et définit un « système littéraire francophone » distinct de la littérature française métropolitaine, en six propositions. Il faut retenir de Pierre Halen la notion de système qui indique un mode de fonctionnement commun à ces littératures. Il en exclut les littératures locales (qui ne sont pas concernées par « l'attractivité du centre »4 ), mais aussi les écrivains « convertis » ou « repentis »5, qui ont définitivement prêté allégeance

au centre. Cependant on peut se demander pourquoi l'appellation « francophone » est conservée.

Surtout, comment déterminera-t-on qu'un auteur est converti ou repenti ? Selon sa plus ou moins grande intégration au centre ? Si l'on accepte ces propositions, les politiques éditoriales, les succès et défaites dans l'intégration, malgré la volonté de l'auteur, joueront un plus grand rôle que l'œuvre même dans son intégration au groupe que serait la littérature francophone.

La plupart des données qui définissent la situation de la littérature africaine de langue française (relation particulière à la langue et en même temps sentiment d'insécurité linguistique, volonté de transformer les marques de la domination en armes miraculeuses de la libération) se retrouvent à un degré ou l'autre dans toutes les littératures francophones.

Cette nécessité (pour ces littératures en position d'extraterritorialité par rapport au champ hexagonal) de la dérivation hors du chemin tracé a fait que ces dites littératures d'expression françaises ont été définies, quand on a commencé à prendre conscience de leur existence, comme des « littératures périphériques »

Cette dénomination qui pointe la question du rapport (inégal) entre centre et périphérie est alors bien au centre de la réflexion sur la littérature francophone, puisqu'elle influe sur les dynamiques de création et sur celles de reconnaissance ou non du statut de l'écrivain, aussi bien que sur le choix de la catégorie dans laquelle on va le situer.

Michel Beniamino, dans la continuité dans ces interrogations, définit la francophonie littéraire comme la « forme moderne d'un ensemble de phénomènes liés à la rencontre avec l'autre – dont on peut mettre en débat les origines historiques (peut être la Renaissance) – mais dont la spécificité – ce qui marque sa rupture par rapport aux problématiques antérieures – serait de lier la perspective de l'altérité à la question de la langue au sens socio-symbolique et socio -

linguistique dans une perspective de domination. » Alors, « la francophonie littéraire n'est pas seulement l'usage d'un même idiome qui transcenderait des cultures dans une sorte d'espace de dialogue culturel dont on voit trop bien qu'il dépolitise l'extension mondiale d'une langue, quand cette extension a toujours été liée à la puissance politique et militaire française », mais elle « a un sens parce qu'elle est une somme d' »expériences discordantes » qui ne relèvent pas seulement de la domination coloniale mais aussi de la domination en un sens plus général (y compris le « rayonnement culturel »).

Il s'agit moins ici de dresser un tableau de l'état des études sur la francophonie littéraire (on peut se référer pour cela à l'article de Claire Riffard<sup>2</sup>) que de réfléchir à la légitimité d'un objet théorique qui est loin de se présenter sous le signe de l'évidence. Cet ensemble dénommée littérature francophone est aujourd'hui très éclaté et disparate. Existe-t-il alors une propriété, commune à la littérature de chaque aire francophone (ce qui justifierait cette réunion), mais propre à cette littérature seulement (ce qui justifierait leur mise à part du système des « écrivains français ») ?

La difficulté de caractériser ces littératures africaines souvent intégrées au sein de cet ensemble francophone a fait apparaître la qualification de littérature émergente qui permet de signifier ces littératures, des pays anciennement colonisés et qui s'autonomise de la littérature française par l'identification et l'identité qu'elle donne d'elle-même. C'est une littérature qui est émergence au sein d'un certain contexte littéraire et culturel, par rapport auquel elle fait différence. Elle est aussi émergence par rapport au fond, aux déterminations de cela même qui émerge. La principale caractéristique de ces littératures émergentes est qu'elles font de diverses données culturelles, historiques, politiques, idéologiques, ses conditions. Il faut comprendre ensuite que cet ensemble recompose ces conditions — il les sélectionne, il les organise d'une manière qui est, éventuellement, selon une complexité qui est moindre que

celle qui caractérise les ensembles littéraires, culturels, politiques, reconnus pour conditions.

Il les recompose suivant l'évolution des données historiques.

Il faut comprendre qu'une littérature tenue pour émergente est sans doute une littérature selon ses conditions historiques, linguistiques, culturelles, idéologiques, mais qu'elle est aussi une littérature qui s'institue pleinement au sens où elle ne confond pas ses propres symboles, ses propres reprises des symboles d'une culture, avec les symboles mêmes de cette culture, ni, en conséquence, avec les symboles hérités ou reçus de tel ou tel pouvoir.

La littérature émergente est cette littérature qui fait de diverses données littéraires, culturelles, historiques, politiques, idéologiques, ses conditions, qu'il les recompose suivant ce qui est la recomposition de diverses historicités

L'affirmation d'une identité et d'une identification propres de cette littérature et l'émergence ainsi comprise sont réciproquement indissociables : il n'y aurait pas affirmation sans cette émergence et il n'y aurait pas émergence sans cette affirmation. L'affirmation correspond à la singularisation d'un ensemble littéraire ; cette singularisation suppose le fait de l'émergence et le fait que l'ensemble émergeant forme un ensemble de niveau supérieur.

#### 4. Littérature mineure ?

Il faut mettre à part le concept de littérature mineure, qui a eu la fortune que l'on sait s'est révélé d'une grande valeur heuristique pour l'approche des littératures d'expression en langue étrangère. En s'inspirant de la pensée de Kafka, Gilles Deleuze & Félix Guattari avancent la notion de "littérature mineure". Dans leur ouvrage capital et de renommée mondiale, *Kafka*.

*Pour une littérature mineure* (1975), ces auteurs vont diffuser une définition de "littérature mineure qui va dominer, pour longtemps, les études littéraires. Recourir à cette notion est d'autant plus légitime que Césaire lui-même s'est approprié la notion de littérature mineure

pour l'appliquer aux littératures nègro africaines d'expression française. "Si l'on pouvait trouver, pour la littérature nègre d'expression française, une situation référentielle qui permette à un Européen d'en comprendre le caractère et le dynamisme, c'est peut-être le cas de Kafka, juif et Tchèque et écrivant en allemand, qui a inventé la notion de "littérature mineure" qu'il développe longuement dans son journal" (Césaire, 1993, p.122). Césaire (Aimé), « Discours à Genève avant la représentation de la "Cantate" du retour au pays natal en juin 1978 », dans Raphaël Confiant, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.

Dans le domaine des études littéraires, les termes « minoritaire » et « mineur » renvoient aux liens hiérarchisés entre littératures et langues, « centre » et « périphéries », littératures et héritages culturels considérés comme minorisés. Ces rapports de domination, qui se jouent dans l'espace d'un champ littéraire donné, se traduisent objectivement au sein des instances de légitimation littéraire et subjectivement dans le discours des agents littéraires concernés.

Le terme « mineur » renvoie quant à lui à la définition canonique proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari visant des littératures des groupes minoritaires produites en longue dominante et possédant une forte teneur politique.

Il faut préciser d'emblée que les définitions de « majorité » / « minorité » de Deleuze et Guattari renvoient non à la majorité numérique mais à la capacité de domination et d'imposition d'un modèle de référence :

« Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue. Supposons que la constante ou l'étalon soit Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque (l'Ulysse de Joyce ou d'Ezra Pound). Il est évident que "l'homme" a la majorité même s'il est moins

nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les Noirs, les paysans, les homosexuels..., etc. [...] La majorité suppose un état de pouvoir et de domination, et non l'inverse » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 133).

En s'inspirant de la pensée de Kafka, Gilles Deleuze et Félix Guattari avancent la notion de « littérature mineure ». Cette définition de la littérature mineure par Deleuze et Guattari s'appuie sur la pensée de Franz Kafka (1883-1924), écrivain tchèque, Juif de langue allemande, qui vit à Prague, alors partie intégrante de l'Empire austro-hongrois et où se côtoient l'allemand, le yiddish et le tchèque. Dans son *Journal* (décembre 1911, paru en 1951 et traduit en français en 1954), il interroge les littératures nationales émergentes en Europe de l'Est, parmi lesquelles la littérature en langue yiddish à Varsovie et la littérature en tchèque. Pour les désigner, il emploie le terme de « petites » (*kleine*) littératures, expression que Marthe Robert traduit dans la première version française par « mineures ».

Il souligne également la fonction de légitimation et de reconnaissance que joue toute littérature d'une population donnée vis-à-vis d'elle-même et de l'extérieur.

Ces significations et considérations différentes sur la littérature « mineure » ou « minoritaire » interrogent de manière générale les rapports entre langue et littérature, norme dominante et dominée, rapports dont le résultat est la relégation à la périphérie par l'institution de légitimation littéraire. Se pencher sur la littérature « migrante », coloniale ou postcoloniale, insulaire, francophone, voire « beur », revient souvent à mettre l'accent sur la pluralité de pensées et la diversité linguistique.

Césaire, nous l'avons dit se réfère à la notion de " littérature mineure" proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, à partir de quelques phrases célèbres du Journal de Kafka.

Deleuze & Guattari soulignent les contradictions de la situation d'écriture de la littérature mineure. « Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux Juifs de Prague l'accès à l'écriture,

et fait de leur littérature quelque chose d'impossible: impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. Impossibilité de ne pas écrire parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature [...]. L'impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand, c'est pour les Juifs de Prague le sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque». (Deleuze, Guattari, 1975, p. 29-30). Une conjonction de faits et d'impossibilité à double détente. C'est un système de contradictions et d'impasses répétées (double bind)<sup>18</sup> à travers lesquels l'écriture se fraie contre tous les obstacles qui bloquent son énonciation.

C'est un frayage continual à travers des contraintes doubles et contradictoires, des contradictions en lacets dans lesquelles se trouve l'écriture. Selon Deleuze et Guattari, les littératures mineures sont caractérisées par la déterritorialisation, la dimension collective et la signification politique. Ces trois caractéristiques, définies à partir de la situation de l'écrivain juif de langue allemande dans l'Empire austro-hongrois, concernent de nombreuses littératures. Ainsi, en Afrique australe, du roman en langue swahilie (Garnier, 2006). Mais le modèle s'applique également de manière privilégiée aux littératures francophones, postcoloniales ou non.

Une littérature mineure, nous dit Deleuze & Guattari se distinguant par là de Kafka, n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation.

Le premier caractère de cette littérature, selon Deleuze & Guattari, c'est le déterritorialisation. Les écrivains font l'expérience immédiate d'une rupture avec leur univers linguistique et symbolique et d'une projection dans un autre univers. Ainsi, outre le caractère de

---

18 Double binds renvoi à ce qui est à la fois nécessaire et impossible

« déterritorialisation » de la langue, ces auteurs postulent qu'une littérature mineure est intrinsèquement politique et « prend une valeur collective » : « [...] son espace exiguë fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur le politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agit en elle » (Deleuze & Guattari, 1975, p. 30).

Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond; si bien qu'aucune de ces affaires oedpiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes « font bloc » dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agit en elle. C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs

Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective dans une littérature mineure, les, conditions ne sont pas données d'une *énonciation individuée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de *l'énonciation collective*. Le champ politique a contaminé tout énoncé. C'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective.

Contrairement à Kafka, pour qui une littérature "mineure" est une littérature d'une nation émergente écrite dans une langue nationale, Deleuze et Guattari la définissent comme étant écrite par une minorité dans une langue majeure elle s'oppose à la langue noble, réservée

l'usage écrit, tire son prestige de l'ancienneté de la tradition littéraire et culturelle qu'elle transmet.

Ainsi, nombre d'écrivains et de critiques, à l'instar d'Aimé Césaire déjà cité, poète et homme politique martiniquais, reprendront la définition de Deleuze et Guattari pour caractériser des littératures dominées nées des contextes postcoloniaux:

Contrairement à Kafka, pour qui une littérature "mineure" est une littérature d'une nation émergente écrite dans une langue nationale, Deleuze et Guattari la définissent comme étant écrite par une minorité dans une langue majeure.

## 5. Le bord à bord

Par rapport à la littérature française, les littératures francophones occupent, au sens propre, la marge, c'est à dire le dehors, mais un dehors qui reste articulé au dedans dans un rapport à la fois complexe et turbulent. Et cette semi-extériorité se vérifie aussi bien au plan spatial qu'aux plans linguistique et anthropologique.

C'est une littérature de la complexité, c'est à dire au plan spatial une littérature du dehors mais en interaction turbulente avec l'institution littéraire parisienne y compris dans ses formes les plus violentes de subversion.

La caractéristique déterminante est qu'il s'agit d'une littérature en position d'extraterritorialité, en situation d'extériorité par rapport à la langue et au code symbolique et esthétique. C'est cette extraterritorialité qui explique les aspects autoréflexifs de cette littérature vouée à un bord à bord vertigineux entre deux univers linguistiques, historiques, culturels, sinon antagonistes du moins distincts. C'est la « surconscience » et ses conséquences. « Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites

émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles -ou tout au moins concurrentielles- qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à cette « surconscience » dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons, soit par des positions explicites, donnant ainsi lieu à un métadiscours exprimé sous forme de textes réflexifs (essais, préfaces, manifestes, entretiens), soit par des propositions textuelles, telles que la thématisations de la langue ou diverses stratégies qui vont de l'hypercorrection à l'hybridation la plus provocante et à l'irrégularité revendiquée comme moyen de faire entendre « l'inouiVersel » de Verheggen »<sup>19</sup>

Mais dans cette position d'extraterritorialité, le trait définitoire le plus important, qui place la littérature négro africaine dans un rapport d'extériorité par rapport à la littérature française, c'est la question de la langue. En effet, la littérature francophone est, fondamentalement, une littérature entre deux langues. C'est ce que khatibi appelle la bi-langue : le jeu des langues qui restent radicalement autres (c'est le propre d'une langue de rester irréductible aux autres comme le montre l'impossibilité de traduire un poème d'une langue à l'autre. L'écrivain africain francophone a le sentiment de la multiplicité des langues : « je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde ».

« Une surconscience, c'est à dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Les écrivains francophones reçoivent ainsi en partage une sensibilité plus grande à la problématique des langues, sensibilité qui s'exprime par de nombreux témoignages attestant à quel point l'écriture, pour chacun d'eux est synonyme d'inconfort et de doute. La notion de surconscience linguistique renvoie à cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond. »

---

19 Lise Gauvin

Le français n'est pas pour ces écrivains engagés dans le jeu des langues un acquis mais plutôt un lieu de constantes mutations et modifications, et qui porte la trace des luttes. Placé dans une situation excentrique où le français ne va pas forcément de soi, ces écrivains doivent créer leur propre langue dans la langue. Contrairement aux auteurs belges qui ont choisi de gommer les traces de leur éventuelle différence linguistique pour se conformer à l'habitus unilingue du lecteur franco-français, (cette stratégie d'écriture domine en Belgique francophone depuis que celle-ci a été décrétée « province littéraire de la France » par le Groupe du Lundi, en 1937), l'écrivain africain quant à lui, a décidé de se rapprocher du destinataire local, réel ou postulé, diglossique comme lui, et se réclame de cette même différence pour y inscrire son identité.

Joubert commente longuement ce poème de Senghor pour montrer l'étrangeté irréductible d'un texte, laquelle étrangeté naît la logique d'enchainement d'images surréalistes et d'un rythme tout en dissonances.

Je me rappelle les signares à l'ombre verte des vérandas

Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève.

Je me rappelle les fastes du Couchant

Où Koumba N'Dofene voulait faire tailler son manteau royal.

Transfiguration de données simples (une femme à la véranda, un couché de soleil) qui s'explique, selon Senghor, par la vision du monde spécifique du négro africain, son rapport au verbe et sa relation au merveilleux et au surnaturel.

« Le poète transfigure le roi du Sine en un être surnaturel taillant son vêtement dans la toile du ciel, il prête aux signares des « yeux surréels ». On pourrait donner à l'adjectif une simple valeur emphatique, une fonction d'hyperbole. Mais, en fait, il renvoie à ce qui est pour Senghor l'essence du style africain : un usage particulier de l'image qui est soumission au pouvoir du verbe (comme dans toutes les cultures où prédomine l'oralité). » L'étrangeté irréductible de ce poème de Senghor est induite par « le jeu des ruptures et des dissonances,

des brouillages textuels, des décrochages qu'introduisent les mots africains insérés dans le texte français, qui reste une tache aveugle pour le lecteur étranger à cette culture. »<sup>20</sup>

Les analyses doivent suivre l'évolution et le développement des littératures africaines dans les langues qui furent celles de la colonisation européenne et qui ont connu, à des époques différentes et dans des contextes différents, des processus de décolonisation, d'émancipation (littératures émergentes, « postcoloniales »), ce qui suppose une attention multiforme portée à des phénomènes de convergence, mais aussi de différences à la fois évidentes et complexes (chronologiques, culturelles). Quand elle n'est pas langue maternelle de l'écrivain, elle porte la trace des combats et des déchirements au milieu desquels elle a été acquise. (Nous sommes des voleurs de langues", proclamait le poète malgache Jacques Rabemananjara).

La diglossie suppose une distribution socialement inégale des langues. Les deux univers linguistiques sont non seulement distincts, mais en conflit dans un rapport de forces naturellement inégal. Le dominé intérieurise le mépris des dominants pour sa langue maternelle, et c'est bien là tout son drame. C'est pourquoi la conscience sociale et historique est très aiguisée chez ses écrivains africains. D'où la prépondérance des aspects politiques et sociaux des œuvres négro africains en langue française qui la plupart apparaissent dans des contextes d'oppression politique.

Les thématiques qui apparaissent au fil des œuvres sont en rapport direct avec la situation sociopolitique du pays. C'est pourquoi, l'attitude de l'écrivain est bien plus souvent « engagée » que celle d'un simple spectateur.

# **LE GRAND RECIT**

... et cette histoire parmi laquelle je marche mieux que durant le jour.

Césaire p.379

Toute mémoire est toujours de la guerre.

Walter Benjamin

Une piste essentielle qui a orienté de manière décisive l'ensemble de ses travaux a été de lire l'œuvre poétique d'Aimé Césaire comme un récit fondateur destiné à convertir les signes de malédiction en emblèmes de la singularité, afin de faire de chaque nègre un sujet prométhéen de l'histoire doté d'une irrémédiable volonté de souveraineté. A l'origine d'une telle lecture de l'œuvre de Césaire, un article de Lyotard intitulé *Histoire universelle et différences culturelles* paru dans la revue *Critique* n°456 de mai 1985<sup>21</sup>, qui a innervé des pans entiers de cette recherche. Dans cet article, qui sera reproduit en annexes, Lyotard affirme que «si ce monde est déclaré historique, c'est qu'on entend le traiter narrativement» L'axe principal est que les guérillas modernes, principalement en Amérique latine, mobilisent les puissances du récit pour inventer leur propre vision de la lutte et y intégrer chaque membre de la collectivité, avec charge de la transmettre. Cela consonne au plan littéraire, avec la pratique césairienne du marronnage poétique.

Dans cet article donc, Lyotard y présente les différentes manières dont la science, la politique et toute autre discipline utilise le récit comme moyen de légitimer son savoir, c'est-à-dire invente ses propres mythes fondateurs pour justifier son existence et ses choix. Comme le

---

21 Cet article a été repris, dans Le Postmoderne, Le Postmoderne explique aux enfants, Paris, Editions Galilée, 1985.

montrent les exemples cités par Lyotard, par « *métarécit* » il entend d'abord les tentatives de mailler l'ensemble de l'histoire en un seul compte rendu, complet et uniifié, du développement humain telles qu'elles avaient été entreprises par les *philosophes* des Lumières comme Turgot, Condorcet, les historiens écossais, puis par Hegel et Marx. Les « métarécits » dont il est question dans *La Condition postmoderne* sont ceux qui ont marqué la modernité : émancipation progressive ou catastrophique du travail ( source de la valeur aliénée dans le capitalisme), enrichissement de l'humanité toute entière par les progrès de la technoscience capitaliste, et même, si l'on compte le christianisme lui-même dans la modernité, salut des créatures par la conversion des âmes au récit christique de l'amour martyr. Ces récits ne sont pas des mythes au sens de fables (même le récit chrétien). Certes, comme les mythes, ils ont pour fin de légitimer des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser. Mais à la différence des mythes, ils ne cherchent pas cette légitimité dans un acte originel fondateur, mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire dans une idée à réaliser. Cette idée (de liberté, de « lumière », de socialisme, etc.) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. Elle oriente toutes les réalités humaines. Elle donne à la modernité son mode caractéristique : *le projet*.

Celui de totaliser l'expérience historique humaine.

On peut donc citer les récits suivants :

- 1- Le récit Marxiste de l'émancipation du prolétariat opprimé
- 2- Le récit du Libéralisme de l'émancipation occidentale par la réalisation individuelle
- 3- Le récit des lumières de la Raison qui mettent fin à l'esclavage
- 4- Le récit de la technologie et du progrès de la science

Dans la modernité, ces récits sont de grandes marches claires qui ont valeur de prophétie pour l'humanité entière, et la dirigent par des valeurs universelles.

La narration peut donc être un moyen de retrouver une richesse du savoir, si on la conçoit dans toute sa complexité, car elle est justement bien plus riche qu'une addition d'informations.

Le récit comporte ainsi d'une part *ce qui est dit* : des informations ou explications sur le sens des événements naturels, des prescriptions ou règles de vie, des interrogations, des propositions d'évaluation (récits de test d'un héros par exemple) ; et d'autre part le récit intègre la manière dont il sera raconté avec les rythmes et les accents, et la transmission à travers les générations est assurée par des formules fixes « Voici l'histoire de... telle que je l'ai moi-même toujours entendue ».

La pensée et l'action des XIXe et XXe siècles sont régies par une Idée (j'entends Idée au sens kantien). Cette Idée est celle de l'émancipation. Elle s'argumente certes tout différemment selon ce qu'on appelle les philosophies de l'histoire, les grands récits sous lesquels on tente d'ordonner la foule des événements : récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour, récit aufklärer de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme, récit spéculatif de la réalisation de l'Idée universelle par la dialectique du concret, récit marxiste de l'émancipation de l'exploitation et de l'aliénation par la socialisation du travail, récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement technologico-industriel.

Dans la tradition de la modernité, le mouvement de l'émancipation consiste en ce que le tiers, d'abord extérieur au nous de l'avant-garde émancipatrice, finira par prendre part à la communauté des locuteurs actuels (première personne) ou potentiels (deuxième personne). Il n'y aura plus que vous et moi. La place de la première personne est en effet marquée dans

cette tradition comme celle de la maîtrise de la parole et du sens : que le peuple prenne la parole politique, le travailleur la parole sociale, le pauvre la parole économique, que le singulier se saisisse de l'universel et que le dernier devienne aussi le premier.

« Mutatis mutandis, l'auto-identification d'une culture passe par ce dispositif. Son démembrément, dans la situation de dépendance servile, coloniale ou impérialiste, signifie la destruction de l'identité culturelle. Au contraire le dispositif constitue la force principale des guérillas dans les combats pour l'indépendance, car le récit et sa transmission fournissent d'un coup à la résistance sa légitimité (son droit) et sa logistique (le mode de transmission des messages, le repérage des lieux et des moments, l'usage des données naturelles dans la tradition culturelle, etc.) » Lyotard.

Voici le dispositif du grand récit dont les ressources seront mobilisés dans les luttes de libération des peuples du Tiers monde et tel qu'il permet de lire l'œuvre de Césaire comme le grand récit de la race nègre, humiliée, blessée, martyrisée, mais qui se redresse sans cesse.

- moi sur une route, enfant, mâchant une racine de canne à sucre
  - trainé homme sur une route sanglante une corde au cou
  - debout au milieu d'un cirque immense, sur mon front noir une couronne de daturas
- Césaire, page 28*

Un rituel fixe au moyen de dénominations strictes la portée des récits et leur récurrence. Toutes les phrases contenues dans ceux-ci sont pour ainsi dire épinglees sur des instances nommées ou nommables dans le monde des noms cashinahuas. Chaque univers présenté par chacune de ces phrases, quel que soit son régime, se rapporte à ce monde de noms. Le ou les héros et les lieux présentés, le destinataire et enfin le destinateur sont méticuleusement nommés. Pour entendre les récits, il faut avoir été nommé. (Tous les mâles et les fillettes avant la puberté peuvent écouter.) Pour les raconter, aussi (les hommes seuls le peuvent). Et pour être raconté (réfèrent), aussi (tout Cashinahua sans exception le peut). En plaçant les noms dans des histoires, la narration met les désignateurs rigides de l'identité commune à l'abri des événements du « maintenant », et du péril de son enchaînement. Être nommé, c'est être raconté. Sous deux aspects : chaque récit, même anecdotique d'apparence, réactualise des noms et des relations nominales. En le répétant, la communauté s'assure de la permanence et

de la légitimité de son monde de noms à travers la récurrence de ce monde dans ses histoires. Et d'autre part certains récits racontent explicitement des histoires de nomination. Cet article a été le foyer séminal de cette recherche qui a tenté de montrer que Césaire a su tisser, en une intrigue puissante qui rassemble la famille, l'origine et la filiation, un grand récit avec ses figures tutélaires et ses lieux de mémoire, mais aussi le mode d'engendrement et de transmission de ce récit.

## 1. Les Lieux du désastre

« J'habite le pan d'un grand désastre. » Césaire page 386

Dans ce grand récit de la race nègre qui s'accrédite en lui-même par la forme de sa transmission prend corps une communauté d'humains qui viennent écouter leur origine, leur passé et leur futur, mais aussi l'origine de leur réunion, voire celle du récit.

Ce qui fait la spécificité de la poésie césairienne, surtout mise en parallèle à celle de Senghor, c'est indiscutablement son ancrage dans le lieu caribéen. Si l'archipel porte les stigmates du génocide des Indiens, la poésie césairienne trouve son origine dans l'histoire de la traite des Noirs:

Nous vomissure de négrier

Nous vénerie des Calebars

[...]

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... les abois d'une femme en gésine... des raclements d'ongles cherchant des gorges... des ricanements de fouet. Des farfouillis de vermine parmi des lassitudes... (*Cahier...*, Césaire, p.35-36.)

Tout le mouvement du Cahier consiste à prendre en charge tous ces bruits, à faire surgir un seul cri, un seul chant, de "l'expérience du gouffre", du ventre de la cale, des abysses de l'océan Atlantique, à combler ainsi l'absence de texte fondateur pour les descendants d'Africains déracinés: "Ce qui est à moi, l'archipel arqué comme le désir inquiet de se nier" (p.22-2).

Pour cette collectivité nègre, l'histoire surgit dans le temps comme une violence, un arrachement à l'harmonie cosmique originelle ; tout ce qui s'y produit depuis cette perte de l'origine apparaît comme une sorte de ratage et de retard. L'histoire, comme période temporelle marquée par l'errance des hommes à l'égard du sacré ainsi que le signal, le symptôme, de cette errance - son sommet est orienté vers le vide, vers le morcellement, l'éclatement de la signification n'apparaît pas comme telle, mais est repérable à travers les effets en chaîne, tels l'errance, l'éclatement.

Le négatif devient le signe général de l'histoire. Mais comme le montre Lyotard après Marx, le pire ce n'est pas le tort qui est fait, c'est de ne pouvoir nommer le tort. C'est pourquoi si le drame, de l'Antillais asservie aux Amériques commence quand il se vit chargé de fers, sa liberté physique jetée aux cales du bateau négrier, elle se poursuit quand au bout de la traversée transatlantique, il doit accomplir la corvée des champs de canne et de coton ou encore le travail forcé des mines. Sa tragédie réelle, ce fut qu'il n'y eut personne pour méditer la souffrance.

Car si les Antilles sont plein de signes mémoriels, elles sont surtout pour Césaire un lieu amnésique. La conscience historique fait cruellement défaut à ce pays que le Cahier dit "sans stèle, sans mémoire" (Cés., p.25). Surtout, malgré cette amnésie, le passé pèse sur le présent: Césaire parle d'"oubli gluant" (p.305), expression à la limite de l'oxymore, et de "taiseuse douleur" (p.316), assonances de syllabes longues qui scellent la mémoire.

Le présent est le seul temps possible de ce récit, présent historique et actuel en même temps, qui prend en charge l'événement suspendu dans les limbes de la mémoire, le purgatoire de l'histoire antillaise. "Ferments" reprend ce présent de l'enlisement dans l'oubli qui n'en est pas un, ce temps de l'interstice, du passé qui ne passe pas: "ce bateau-là au fait dans le demi-jour d'un demi-sommeil / toujours je le connu" (Cés., p.301). Le déictique désigne une réalité

du passé, encore présente dans l'espace et le temps du locuteur, mais éloignée par la forme renforcée du déterminant ("là" implique une distance), une réalité omniprésente et insituable à la fois. C'est pourquoi, l'hypotypose n'est pas une simple figure de style mais le style même de cette écriture qui veut restituer une réalité hallucinante à force de réalité.

Le poète explore son univers intime, celui de la condition insulaire et des héritages douloureux de la négritude antillaise. Cette déréliction fondatrice insiste dans cette écriture poétique de Césaire qui s'intéresse surtout aux anonymes de l'Histoire, à "l'homme-famine", à "l'homme insulte", "l'homme tortue" (Césaire, p.19) et qui s'efforce de donner une incarnation concrète à ceux que l'Histoire a réduits à des mots composés, absorbant complètement les sujets dans leur prédicat, dans la souffrance aveugle.

aux découvertes d'un espace singulièrement ouvert, où le surréalisme rejoint l'élargissement des horizons autorisé par Rimbaud, Lautréamont, Claudel, bien au-delà des disciples de Breton.

Sa parole se porte en avant au nom d'un discours étouffé, meurtri, amputé et spolié, celui d'un peuple de culture fondamentalement orale né de la traite, de l'esclavage et du métissage. Le peuple auquel on a interdit le tambour. Il prend voix au nom de ceux qui n'ont eu accès ni à la langue, ni à l'histoire, ni à une mythologie ou à une religion assignable.

L'un des fils conducteurs pour une lecture cohérente des images du recueil pourraient être, d'évidence, la place prise par le corps dans cette poétique. Le corps souffrant ou supplicié, de l'esclave ou du Rebelle assassiné, renvoie par un fort contraste aux nombreuses occurrences d'une sexualité énergique et fougueuse, aux multiples images d'un corps triomphant.

Elle prend naissance dans la conscience aiguë d'une souffrance des corps, et d'une pathologie première, liée tout aussi bien aux conditions atroces de la traite et de ses conséquences qu'à la nature anthropologiquement déterminée des contingences humaines universelles.

Le corps supplicié de l'esclave se confond ainsi avec le paysage des îles où s'exerce la traite des déportés d'Afrique, dans le temps même où les paysages des Antilles se superposent avec ceux d'Afrique. « En remontant l'une de nos lignes de force, nous rencontrons cette chose immense, l'Afrique, aux dons poétiques uniques, à la production artistique surtout sculpturale unique, l'Afrique et son noble abandon à la vie, au mépris des savants brigandages industrielles.

## 2. Mots et miracles

Césaire est un descendant de ces esclaves qui ont perdu leur langue d'origine dans le voyage négrier, qui ont été privés de la parole par les temps muets de l'esclavage, qui ont dû se réapproprier le pouvoir de parler. La parole poétique césairienne, entièrement tendue par le désastre, et aussi tendue hors du désastre. Il s'agit de retrouver le chemin de l'imaginaire enfoui sous le chemin de l'Histoire : et le passage c'est le poème - c'est la parole poétique : l'image, l'allégorie, dans nos textes, est dynamique

Les poèmes captent du sens, comme on capte de l'énergie. Les mots sont détenteurs d'un pouvoir propre, ils sont capables d'accomplir par eux-mêmes des miracles d'agir directement sur le réel. Ils instaurent un autre temps. Les mots sont littéralement des armes « miraculeuses » : ils accomplissent le miracle du passage à l'autre temps. Certains poèmes sont une transcription de ces miracles. Comme « avis de tir », où les mots recueillent une reconnaissance dans tous les sens du mot. Pour Aristote, à côté de la théorie de la *mimesis*, il y a de la théorie de la *poeisis*, qui signifie re-creation, retrouvailles avec l'energeia, l'acte qui constitue la vie.

« Avis de tirs » met le lecteur en présence d'une succession de miracles ; il en est de même dans la seconde partie du poème intitulé « Armes miraculeuses », lorsque Césaire se plaçant sous l'invocation incantatoire et performative de « scolopendre », énumère au futur toutes

sortes d'impossibilités destinées un jour à devenir possibles, réelles. Parmi elle on mentionnera tout particulièrement celles qui touchent à l'écriture.

Ce sont bien les formes ici – le poème, le vers, l'image, qui constituent à proprement parler des armes. La libération des images, que la rencontre du surréalisme a pu favoriser mais ne justifie pas seule, procède précisément à une remise en mouvement dynamique de la parole poétique qui opère dans l'écriture son partage formel. Se saisir de ces armes, c'est aller au-devant d'un miracle, que le poète peut forcer comme le ferait un héros d'épopée ou un guerrier mythique. Tel Persée face à Méduse, souvent présent dans l'imaginaire césairien, Persée qu'il évoque dans ce poème ultérieur de *Ferrements*, attentif à l'image d'une arme immémorielle : d'où ce qui a été signalé comme l'héroïsme du poème césairien. C'est le poème lui-même qui est doté de qualités héroïques.

Miracle et mythologies sont ainsi laïcisés, par un athée rebelle mais qui cite Péguy avec enthousiasme, puisque insoumis aux transcendances de l'ancestralité ou de la culture théologico-politique que transmettent la langue occidentale et ses substrats gréco-latins. Mais ce sont miracle et mythologies armés, au nom d'une fonction poétique qui n'a rien perdu de son efficacité.

### **3. Tactique oxymorique et relecture allégorique de l'histoire**

La poésie césairienne passe et repasse par les mêmes mots et les mêmes motifs pour dire le désastre mais aussi la nécessité de la sortie du désastre. « Le double mouvement de chute dans l'abîme suivi de l'envol, c'est le pivot de mon œuvre ». Tout le texte de Césaire, s'efforçant d'atteindre le poste suprême d'où totaliser l'histoire, s'efforce d'inscrire les conditions de déplacement de l'observation de l'histoire.

Le poème se donne d'abord comme une réinterprétation de l'histoire et le geste par lequel le poète fait signe vers l'avènement tout autant que la scène anticipée de cet avènement. Il s'agit

plutôt d'une certaine posture par rapport au temps, d'une position de surplomb qui fonde le regard « averti ». D'abord parce qu'il s'agit de la ressaisie d'un sens cosmique, collectif, du sens du temps et de l'humanité.

Temps immémorial, entre réel historique et cosmos.

Ceci explique le côté fortement et dramatique et allégorique des textes, ainsi que leur inachèvement : dramatique, car ils restituent le vide du présent à sa dynamique

La poésie emprunte ses sujets à l'histoire, mais elle les recrée dans leur exemplarité, dans leur universalité : elle est donc plus philosophique que l'histoire, qui est bornée à l'accidentel.

Le poète parle du point de vue superlatif de l'Histoire sur l'histoire du moment, avec une idée de l'avenir immanente à l'Histoire.

Le présent apparaît ainsi davantage comme un exil du symbolique, du processus même de la signification, et tous ses poèmes sont des quêtes allégoriques de leur propre clef allégorique.

Dans le but de l'histoire, sa violence, son absurdité, l'éénigme de ces injustices, la pulsation poétique fonctionne comme ébranlement, résistance au tragique.

L'histoire entière, et nos textes font ainsi signifier le présent dans un autre réseau symbolique, un autre imaginaire du temps, qui permet non pas d'en faire un déchet, mais le signe privilégié à partir duquel retrouver ce temps perdu et structurant ; le vide du présent se remplit du fait d'être le résultat hermétique d'une histoire allégorique, dont les événements sont ainsi conçus comme des symboles et le déroulement comme un récit signifiant par rapport à un autre point de vue que celui de l'histoire (point de vue historien, social, politique)

Le mouvement narratif dramatique lui – même est symbolique, d'autre part le symbole est dynamique, par les échanges et condensations des contraires dus au travail quasi énergétique des images, exprimant ainsi tout « l'inexprimable » des tensions entre temps historique et

Mais parallèlement à cette vision critique sur la nostalgie d'un temps de l'origine, on rencontre l'appel à un avenir fin de l'histoire.

L'avènement des temps futurs est un avènement. Le temps est donc l'espace de l'avènement et de la révélation. L'origine doit en effet faire retour, puisque l'Histoire est en quelque sorte englobée dans une histoire plus large, plus essentielle, une histoire sacrée. L'avenir apparaît, dans la perspective des poèmes césairiens, suspendus, non au faux devenir de l'histoire qui cache un piétinement catastrophique et leurrant, mais à la force poétique, à son rythme, à ses images.

Le poème doit arracher, reprendre les signes – morts à l'histoire et les restituer à la libre vie de l'immémorial. Il doit réamorcer le mouvement de réincarnation de l'imaginaire. Chaque poème est chargé d'une positivité minimale, sur laquelle s'appuie tout le mouvement herméneutique : il doit faire signe.

Il ne s'agit pas seulement de lire, déchiffrer l'Histoire ; l'herméneutique (qui déjà fait sortir le poème de toute esthétique de la représentation) débouche dans le cas de nos textes sur l'acte anticipateur et transformateur du chant poétique, dans la mesure même ou l'analogie, la métaphore, le symbole, sont branchés sur la logique dynamique de la métonymie et sur la mise en scène centrale de la figure du poète.

Dans l'activité visionnaire, au terme de médiations plus ou moins rapide, ce moteur se résume toujours en fait au moteur poétique : le poétique est le mode de connaissance, d'approche de la vérité, propre à ce messianisme.

Renouant sur ce point aussi avec les épopées premières, Césaire auteurs investit sa voix d'une mission visionnaire, soit dans le souci d'un retour régénérant dans l'origine, soit dans une perspective prophétique. Cf. Blanchot<sup>22</sup>

#### 4. Une matrice dialectique

Les réflexions précédentes nous aident à comprendre comment Césaire a construit ses poèmes : en recourant à la méthode dialectique, mais en inscrivant cette dernière dans le substrat concret de sa sensibilité et son expérience. Une structure dialectique ascendante est repérable dans tous ses poèmes. « Le double mouvement de chute dans l'abîme suivi de l'envol, c'est le pivot de mon œuvre ». C'est une tactique oxymorique qui pose l'idéal à l'autre extrême du réel. Un passage par l'abîme pour une marche à l'étoile. Cette dialectique en attente, exemplifiée dans le Cahier, se retrouve dans nombre de poèmes.

L'action poétique met en mouvement des procédures purement internes, dispositifs, schèmes moteurs, réseaux d'analogies dont les perspectives se recouvrent et entrent en résonance, non pour illustrer des thèmes mais pour exposer à vif des postures, des actes, des affects où se donnent à lire simultanément l'expression du désastre et la réplique au désastre. « *Le double mouvement de chute dans l'abîme suivi de l'envol, c'est le pivot de mon œuvre* ». Ecriture du désastre certes mais surtout écriture contre le désastre. Une tentative de restauration de l'histoire au sein même de l'histoire. Le texte césairien se présente comme une succession de scènes et de tableaux scandées par des faits, des actes, événements, chaînes métaphoriques qui font système pour chiffrer les lois de l'histoire jusque dans leur finalité même. Une grille d'intelligibilité du réel historique qui permet de détecter au sein même de l'histoire, des signaux de contre histoire. Le ressort de la création, la dynamique inventive de l'œuvre

---

22 Blanchot. Si la parole prophétique est mêlée au fracas de l'Histoire et à la violence de son mouvement, si elle fait du prophète un personnage historique chargé d'un lourd poids temporel, il semble qu'elle soit essentiellement liée à une interruption momentanée de l'Histoire, vide où la catastrophe hésite à se renverser en salut, où dans la chute déjà commencent la remontée et le salut". Blanchot (Maurice), *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p 112.

consiste dans la typification de deux entités opposées qui s'actualisent dans des figures thématiques et des structures d'énonciation antagonistes formant une série de couples antinomiques et féconds, qui permettent de saisir du sens et de l'espoir, dans un temps de profonde détresse. Une puissante machine d'interprétation se met en place, rendant le lecteur capable de convertir les signes d'horizontalité soumise en symboles de verticalité rebelle. Le poème procède à une inversion du gouffre laissant apparaître en lieu et place l'envol du colibri, le kaïlcédrat royal, le poteau mitan du temple vaudou, le volcan dorsale bossale. De poème en poème surgissent de fortes et vivantes images, analogies, mises en regard, correspondances, équivalences, images, métaphores et résonances disposées de manière à instituer des relations qui fassent sens. Le poème dont la réalité est construite dans la matière même de la dialectique, ouvre une voie hors du désastre, indique sans cesse des voies de sortie de l'impasse. Le poème ne retrace des figures de la marche, du piétinement que pour frayer des conditions symboliques de sortie des circuits dramatiquement fermés de l'histoire.

*Il n'est de parole que de sursaut. Briser la boue. Briser. Dire d'un délire alliant l'univers tout en entier à la resurrection d'un rocher p.521.* Un chemin de libération. Il faut rouvrir un horizon et engager une voie vers l'avenir. Par là Césaire redonne actualité aux gestes d'hommes qui, à l'extrême de l'écrasement, laissent entendre la sédition d'un corps à même de faire preuve d'un soulèvement. *Se mettre debout sur les chemins de déchant des nixes orageuses p.160.* Ces gestes se chargent de valeurs emblématiques et mettent au cœur des mots, un acte historique. L'histoire s'incarne en postures : la vérité toute entière est dans le geste ; geste de sécession, de sortie, de redressement. L'œuvre porte à l'état matriciel toute une dialectique où les extrêmes se retournent, où les périls décisifs se retournent en chances ultimes. Telle est la dialectique interne au texte césairien et qui en articule tous les plans. L'histoire est une ligne brisée ascendante. Il faut que la logique de la perte soit porté jusqu'à son terme pour qu'il y'ait basculement salvateur. Un passage par l'abîme pour remonter vers

les cimes. Le poème se tient exactement sur ces points de bascule où il signifie, avertit, signale, promet l'arrivée imminente d'événements décisifs, éclatants, incandescents, provoquant une césure de l'histoire, une césure dans l'histoire.

Pris au mouvement qu'elle embrarie, l'écriture s'accorde au rythme du devenir qui, par essence, se déploie selon le mouvement de la dialectique de la liberté, c'est-à-dire de la liberté comme principe même de l'histoire.

Toute une pédagogie de la figuration rebelle est à l'œuvre à travers la récurrence des motifs qui étoilent le texte comme autant de foyers de sens, chiffres moteurs d'une création qui sait tirer un parti métaphorique des éléments naturels, en s'inscrivant au plus près de leur forme, pour établir une équivalence entre données naturelles et données historiques et illustrer la dialectique de la lutte entre forces asservissantes et forces souveraines.

La mise en parallèle du mouvement des animaux et des combats dans l'histoire commandent le déploiement d'images archétype qui catalysent les exigences historiques. L'oiseau survole cet imaginaire césairien de sa figure insistant ; à travers le motif du vol, de l'envol et du déploiement, il introduit l'espoir dans la brèche de l'histoire. En imposant le tracé de son vol unique, l'oiseau incarne un modèle de liberté immédiate et de mobilité. *Et cet oiseau qui me crie de ne pas me rendre* p.94. Au vertigineux corps à corps avec l'histoire, répond la trouée, le coup d'ailes, l'issue victorieuse sous des figures multiples. *Les oiseaux chanteront tout doucement dans les bascules du sel* (p.97).

La force et l'identité du texte poétique césairien s'avèrent inséparables des paysages où il élu domicile et des créatures qu'il y rencontre, et le jeu des correspondances entre mouvement des animaux et combats dans l'histoire offre également des images de bond, de surrection et d'insurrection, figure d'une agressivité violente et prémeditée contre toutes les formes inacceptables de la réalité. « *Cheval, serpent, lion* ». Les motifs sont conjugués pour faire

résistance commune. *Chevaux du quadrigé piétinez la savane de ma parole vaste ouverte*  
*p.179.*

Le bestiaire césairien installe au sous sol du texte un nœud inexpugnable de résistance. Le système métaphorique, comme amplification des forces en action dans le poème, configue les forces de l'univers, à ressaisir comme clef d'intelligibilité de l'histoire. En plaçant sur le même plan l'engagement historique, le travail poétique, l'activité de penser et les mouvements de l'univers, le poème sait déceler dans l'univers les rapports de forces auprès desquels l'homme trouve en permanence matière à se réorienter dans l'histoire. Le poème est un miroir du cosmos. L'association entre cosmos et histoire est au cœur de la textualité : le feu et la lave, les astres, étoiles, soleil, terre, tout un décor cosmique élémentaire composent le tissu conjonctif même de l'œuvre. Le réseau des analogies génère une constellation d'images qui, autour du volcan et de la germination, identifie ce qui est à l'œuvre dans le poème, cette énergie contre toutes les formes de pétrification, et à partir de quoi tout s'ouvre, se déploie, renait . *Et ce furent des montagnes libérées pointant vers le ciel leur artillerie fougueuse*  
*p.357.* Le volcan apparaît comme le motif le plus spécifiquement césairien, l'emblème même de cette activité d'un texte qui ne parvient jamais au repos et fait corps avec ce mouvement d'éruption qui tente de faire émerger du magma des mots et des sons, les perceptions qu'il ne s'agit jamais de reproduire, mais de faire advenir. La forme péléenne du texte qui se manifeste comme coulée, explosion, oblige le lecteur à lire son destin prométhéen dans le destin même du volcan.

Le vent donne l'impulsion de ce mouvement qui projette vers l'avant, il est signe de vie, de renouvellement, animation nouvelle prête à refaire l'histoire. *La chose à souhaiter c'est le vent*  
*p.427.* Le vent apparaît pour marquer un changement de grande envergure en cours d'accomplissement, pour faire sentir l'histoire qui se remet à bruisser lentement, à entendre les symptômes d'une métamorphose en train de naître. Le déplacement d'air qu'elle

provoque est le signe matériel que le souffle de la vie est en train de reprendre ses droits, de retrouver sa prépondérance.

Avec le feu et le soleil, une constellation symbolique s'organise autour du feu qui certes tue mais surtout fait renaître, illumine et institue le poète comme être foudroyé, ébloui, qui brûle, garde mémoire de la foudre. *Qu'es tu comparse du feu, et du flux et du souffle p.508.* Le soleil, comme producteur d'énergie, relaie au plan cosmique les images terrestres de l'incandescence. L'œuvre césairienne se dresse comme une chaîne de volcans, bloc de paroles irréductibles nouées par une relation spécifique, s'abîme et se construit autour d'un feu central. Un moment destructeur et apocalyptique en vu d'instaurer un état d'émancipation. Car apocalypse signifie étymologiquement révélation, attachement à multiplier les signes qui annoncent l'irréversible chute et la naissance nouvelle qui suivra.

Dans cette optique, le déluge n'est pas la fin des temps historique mais le début des filiations qui vont donner naissance à un futur horizon de vie et de liberté. Le poème apparaît comme une langue diffractée où l'eau se mêle aux éclats et s'appuie sur les sables mouvants et les raz de marais, diffraction à travers laquelle images et sensations sourdent de l'univers entier comme les eaux du déluge, en une pluie de promesses.

## 5. La voix poétique

La voix poétique, chargée de faire résonner un dire à la fois impératif et salvateur, capable de juger l'histoire entière à partir d'un au-delà de l'histoire, s'impose par sa puissance déclarative et sa force d'évidence. Celle d'une parole d'affirmation souveraine, chargée de restaurer les liens symboliques rendant à une communauté sa capacité au destin.

Impulsion héroïque d'une écriture, jamais immobilisée en arrière d'elle-même, mais toujours projetée au-delà d'elle-même, car toute entière suite de relances, écriture qui se tend, s'étend, se bande, s'élance vers le futur. Ecriture qui se confond avec l'histoire comme une poussée en avant, une voie tendue vers l'avenir. Cette écriture est ce qui advient dans la fulgurance, n'est

rien d'autre qu'avènement, ce qui se lève ici et maintenant, s'érige en absolu, en exaltation engage la liberté.

Poussées d'écriture sous lesquelles s'ouvrent les rapports, pulsions et pulsations reprises et portées à leur plus haute puissance. La scène poétique joue le jeu qui la fonde.

*C'est moi qui chante d'une voix prise dans le balbutiement des étoiles p.198.* Les figures de l'excès dynamisent l'espace poétique, faisant de l'excès le style même de cette écriture du paroxysme et du franchissement, du cumul et du franchissement. L'écriture enveloppe toujours un méta, un passage, un dépassement vers l'horizon du principiel. La transe poétique est une transe régénératrice dans laquelle s'effectue la métamorphose du sujet. Emporté par ce mouvement qui passe outre, la poésie devient vocation, résurrection, insurrection.

Elle est habitée par un mouvement de fond, ce par quoi elle n'a pas cessé de se ressourcer, de se retourner sur elle-même et de se renouveler.

Le performatif du commandement insuffle sa force d'évidence à une écriture prophétique qui procède par un martèlement de répétitions impératives, traversée d'interjections, et d'invocations interpellatrices, marquée de véhémence imprécatoire. Cette écriture qui prend ses forces et ses appuis dans la nature formant une seule tresse où nature, parole et histoire se confondent, se déploie comme une tornade de vocables, un tourbillon de paroles, une pluie de métaphores où résonne le souffle du mythe. Lieu de flamboiement de la parole vive, l'injonction donne sa force d'évidence à une écriture décapante comme l'acide explosive comme une bombe, la force d'évidence d'une écriture qui outrage, blesse, véritable gifle qui frappe et réveille, coup de poing qui constraint à se frotter les yeux.

Une écriture incandescente qui enflamme la conscience réceptrice. Puissance déclarative d'un dire dont la force est une réquisition dans laquelle ne cesse de résonner la liberté, cela précisément à partir de quoi tout s'ouvre, se déploie, se pense, se gagne. Une écriture qui est circulation de la liberté.

## 6. La transmission

Le récit se façonne en nous et nous façonne. Il n'existe que porté par ceux qui l'ayant reçu, en vivent et la transmettent à d'autres pour qu'ils en vivent à leur tour. Les textes césairiens dans leur statut de grand récit, font penser aux aèdes anciens faisant résonner leur voix publiquement pour proférer cette parole primordiale qu'est *l'épos*, laquelle soude la communauté des auditeurs autour du dire d'une genèse et d'une vérité du monde validées par les luttes mythiques et historiques.

C'est que, conformément aux plus anciennes traditions épiques, le poète se présente souvent ici comme un relais, un simple transmetteur, une voix qui parle non pas seulement avec les autres, au nom des autres et pour les autres, mais *par* les autres. Sa voix prend en charge la voix communautaire, laquelle est parfois difficile. Ses fonctions coïncident avec celles du langage, telles que relavées par les linguistes.

Récepteur : c'est toute la dimension d'écoute (dessinant les contours de la conscience pure) du poète ou de ses figures de substitution (chez Blake) : la parole poétique est une parole reçue (même chez Breton!), recueillie, et la qualité du poète est celle de la passivité, le poète est celui qui accepte d'entendre les signes, la parole dont Blake, Hölderlin, Paz parlent (c'est en elle que ce réfugie le divin, même quand elle n'est plus parole de... Dieu, Christ, etc.), celui qui est mémoire, fidélité, réceptacle.

Emetteur : est entièrement articulée sur le premier : c'est d'avoir reçu la Parole, d'avoir été la destinataire d'un « Ecoute » que le poète peut à son tour se positionner comme émetteur et dire « Ecoute ».

Mais l'âge d'or n'est pas un passé historique, car il s'agit d'un temps mythique : c'est l'immémorial, l'origine qu'on commémore rituellement, le temps de la création par les Dieux,

de la proximité des Dieux aux hommes. La parole du conteur, du rhapsode – le mythe comme récit – est chargée de maintenir, en la rappelant sans cesse, la proximité originelle aux Dieux.

Si le grand récit compose (assemble et négocie, arrange), fait tenir ensemble, synthèse, répare et cicatrice, il est nécessairement poétique.

Le récit ne vaut que mis en parole, récité, conté, il ne résiste à la destruction que, lorsque reçu en mots il est adressé, envoyé puis repris, relayé par une autre parole.

En tricotant le fil d'une alliance, il accueille et expérimente ce qui lui est donné et attend de lui qui le représente.

Le récit nous apprend à nous reconnaître dans une histoire que nous n'avons certes ni faite ni voulu, mais qui est nôtre, car il ne nous revient pas seulement d'en recevoir le legs et d'en assurer la charge, mais c'est à nous désormais de la garder, de la préserver et de la transmettre.

Car c'est du récit que nous attendons de pouvoir comprendre et endurer l'histoire, notre histoire. En rapportant les faits et les gestes de chacun, l'entrelacs des émotions, souffrances et actes, que le témoin comprend en même temps que le destinataire le sens de son histoire.

Ecouter et transmettre le récit, c'est donc témoigner de la résistance, c'est résister, c'est donner la parole aux vaincus, aux oubliés de l'histoire, à ceux qui sont privés non seulement de leurs droits, mais de la capacité même de nommer cette privation. Car réciter, c'est surtout transmettre, remettre un trésor, s'en remettre un destinataire, confier à la fragile parole une dernière parole. Le témoin recueille, collecte, et destinant ainsi le récepteur, l'endette à l'égard de l'envoyeur et l'oblige à transmettre à son tour. Tout récit est fait pour être récité, s'enchâsser dans la chaîne d'un parler, tout récit promet de livrer. Tout le vécu historique

d'une collectivité demande à être nommé, épelé, évoqué, et se faisant, conservé, préservé, sauvegardé.

L'essence de la mémoire césairienne, n'est pas rassemblement, mais tradition : elle répond à l'injonction de dire, de porter au langage les oubliés de l'histoire.

## 7. La figure du poète

Dans cette vision de l'histoire comme perte, oubli de l'origine, il faut quelqu'un pour recueillir, chercher le sens des signes recueillis, délivrer la tonalité de cette activité et son exigence et c'est le poète. Il est celui qui garantit le régime de l'herméneutique. Aussi ce poète lecteur des signes allégoriques, opaques, de l'histoire, doit - il d'abord décrypter son propre sens : il doit être déterminé dans cette herméneutique ; à la fois comme condition (quelles qualités et épreuves le poète peut – il lire comme les signes et les conditions de sa mission herméneutique) et comme résultat herméneutique, signe interne au processus allégorique lui - même : tous les poèmes césairiens dessinent ainsi une place du poète , comme ce qui garantit le fonctionnement herméneutique - poétique (exactement comme, le serment de sincérité effectué, rend efficace, le contrat autobiographique). La parole poétique est garantie sur la personne du poète qui est à la fois le récepteur, l'émetteur, l'acteur principal et le poème lui-même (le contenant et le contenu). Il est tout à la fois le foyer expressif et son principe de fonctionnement.

Acteur : de fait, la parole poétique est déjà elle – même historicisée, dramatique. Le poète est l'acteur principal de ce drame de la Parole, puisqu'il est celui en qui la parole transhume, son lieu de passage, et, dans l'évanescence, aux deux extrémités

Gardien - officiant de la Parole qui ne lui est pas extérieure mais le traverse, c'est lui - même, et le poème, qui deviennent le signe des signes : le poète ne fait pas que transmettre le sens, mais il est lui - même, parce qu'il transmet, le signe du sens : la construction poétique repose sur l'implicite ou l'explicite d'un poète - signe, garant de la validité de l'herméneutique. la conscience cosmique, permet le dépassement du tragique.

Alors qu'elle est menace de silence et de mort, il parle, il témoigne : On comprend mieux l'importance de la figure christique, qui est le modèle sur lequel se constitue la figure du poète : c'est celle de celui qui parle parmi les hommes une parole reçue dont il est à la fois la « bouche » -le porte-parole- et le signe -le témoin-.

Ainsi le poème raconte- t - il « le poète se faisant poème », ou bien il est la scène imaginaire de la conscience poétique, ou encore parabole, ou encore l'hostie par laquelle le lecteur communie en répétant le sacrifice du poète sur la croix du poème : de toute façon, le modèle de la communication poétique est celui de l'échange mystique, que ce soit l'échange linguistique, l'échange linguistique ou l'échange sacrificiel où du corps se transmутent en signes.

Si, comme tous les hommes, le poète est pris dans la crise, en tant que poète il s'en dégage, parce que la parole poétique (cf. l'Histoire Littéraire) s'inscrit dans un temps plus long que celui de la conjoncture.

Le rôle du poète est ici plus proche de celui du prophète que celui du conteur mythique. Il faut surtout entendre sous cette figure, récurrente, l'image d'une voix qui annonce et qui réveille.

Le poète vaut comme geste désignant un avenir et dirigeant des énergies. Ni animation de chimères, ni parole de diversion, la parole poétique rassemble et donne et partager tous les éléments sensibles par lesquelles l'homme s'identifie ou se détermine la présence au monde.

L'image même de cette humanité réconciliée est donnée à lire dans l'union sexuelle, la liberté sexuelle, dans la mesure où l'interdit sexuel apparaît comme une loi qui a séparé abstrairement et arbitrairement ce qui dans la vérité de l'origine devait être uni.

# LA DOUBLE GENEALOGIE

Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre.  
Edouard Glissant

Le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire apparaît rétrospectivement comme l'acte de naissance de la littérature négro-africaine. Elle instaure les lieux d'où cette écriture prend ses départs de sens. Les éléments d'une poétique de la littérature africaine écrite y sont repérables. Non pas un corps de règles et de prescriptions en vue de garantir la production d'une littérature authentiquement africaine, mais la présence de traits spécifiques généralisables à toute cette production et qui résulte directement de la situation d'énonciation de cette écriture, obligée de marquer sa différence, c'est-à-dire de se démarquer de la littérature française, de son académisme supposé, des ses genres littéraires, de ses codes spécifiques. Le cours de cette écriture est étroitement réglé par les questions de scénographie et d'éthos.

« L'analyse de la situation d'énonciation présupposée par l'œuvre : l'image que l'œuvre francophone donne de sa situation, que Daniel Maingueneau appelle la scénographie. Ce dispositif propre à l'œuvre est en effet crucial. Les œuvres s'inscrivent dans une situation

d'énonciation où coexistent des univers symboliques divers dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle (ou contre lequel on s'affirme : Québec). Dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante que dans une situation de monolinguisme relatif (par exemple, en France). Pour l'auteur francophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable et (d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes, et souvent de le faire reconnaître sur une scène littéraire lointaine.

La scénographie réagit à tant d'incertitudes. A partir de cette situation d'énonciation présupposée par l'œuvre se développent certaines options formelles. C'est la description et l'étude de celles-ci qui permet de parler de poétiques postcoloniales. » Moura Jean Marc<sup>23</sup> Il s'agit d'intégrer l'univers socio-symbolique français pour y faire signe à la culture africaine, de restituer une autre réalité culturelle, sociale, historique, une autre mémoire.

## 1. L'esthétique du marronnage : une contre écriture

Les écritures négro-africaines en langue française se sont développées comme riposte. Il s'est agi pour elles de contre-écrire le discours impérial. C'est le titre du fameux ouvrage de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths *L'Empire contre attaque*, qui a lancé les études postcoloniales. Une contre-écriture qui s'en prend à tous les textes, que ce soit sous la forme de l'essai scientifique ou de la fiction, tout un ensemble de discours que le système produit et qui visent à exprimer la réalité de l'Afrique et à justifier le bien-fondé de l'entreprise de colonisation. Textes écrits aussi bien par les Européens que par les Africains. Ainsi, certains tenteront de

---

<sup>23</sup> *Les études littéraires francophones: état des lieux*, études rassemblées par Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura. Lille: Travaux du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3 p.57

faire apparaître cette réalité en postulant l'existence d'une intégrité première que le colonisateur aurait capacité et mission de révéler. On le constatera en lisant ces lignes d'Equilbecq.

« Au point de vue pratique, l'utilité de ces récits n'est pas moindre pour le fonctionnaire qui entend diriger les populations au mieux des intérêts du pays qui l'a commis à cette tâche. Il faut connaître celui que l'on veut dominer, de façon à tirer parti tant de ses défauts que de ses qualités en vue du but que l'on se propose. Ce n'est qu'ainsi qu'on parvient à s'assurer sur lui du prestige moral qui les suprématies effectives et durables. [...] A cette heure où l'Islam envahit de plus en plus la terre d'Afrique, il est bon d'enregistrer sans retard des traditions qui ne sont pas encore tout à fait dénaturées dans les pays déjà islamisés et qui, dans les régions encore intactes, ont conservé – ou peu s'en faut – leur pureté. Ces traditions sont les suprêmes vestiges des croyances primitives de la race noire et, à ce titre, méritent d'être sauvées de l'oubli. » Il se révèle de manière évidente un continuum de la vie sociale à la production littéraire, elle montre de manière très convaincante que, avant de produire les grands romans de Defoe, Kipling ou Conrad, l'empire s'établit littéralement sur des textes : décrets, actes administratifs ou juridiques, manuels scolaires ou religieux, mais aussi correspondances, grâce à l'enseignement des langues européennes.

L'action coloniale, elle même sera exaltée par des centaines de romanciers qui imagineront de façon plus ou moins convaincante les réactions favorables du colonisé.

Elle démonte les narrations, celle du marchand, du missionnaire qui ont inventé le négre-marchandise, monnayable, masse faite de muscles, d'endurance et de force de travail. « La reconquête de l'initiative politique et culturelle et, plus précisément l'élaboration d'une littérature originale n'impliquent pas seulement que l'écrivain tourne son regard vers la réalité de l'Afrique ; elles supposent également que soient lus, démontés, désamorcés, inversés ou

simplement analysés tous ces autres textes produits en Afrique ou à propos de l'Afrique et qui forment ce réseau au centre duquel se trouve placé l'écrivain africain. » Mouralis (1980)

Dans cette perspective, seront ici décrites et analysées toutes les formes de reprise critique, les stratégies de détournement et de subversion, des formes et des genres par le jeu. Le poème de Césaire *Mot* exemplifie cette pratique de reprise critique, de rature réécriture du cliché du nègre.

*Parmi moi  
de moi-même  
à moi-même  
hors toute constellation  
en mes mains serré seulement  
le rare hoquet d'un ultime spasme délirant  
Vibre mot  
j'aurai chance hors du labyrinthe  
plus long plus large vibre  
en ondes de plus en plus serrées  
en lasso où me prendre  
en corde où me pendre  
et que me clouent toutes les flèches  
et leur curare le plus amer  
au beau poteau-mitan des très fraîches étoiles*

*vibre  
vibre essence même de l'ombre  
en aile de gosier c'est à force de périr  
le mot nègre  
sorti tout armé du hurlement  
d'une fleur vénéneuse  
le mot nègre  
tout pouacré de parasites  
le mot nègre  
tout plein de brigands qui rôdent  
des mères qui crient  
d'enfants qui pleurent  
le mot nègre  
un grésillement de chairs qui brûlent  
âcre et de corne  
le mot nègre*

*comme le soleil qui saigne de la griffe  
sur le trottoir des nuages  
le mot nègre  
comme le dernier rire vêlé de l'innocence  
entre les crocs du tigre  
et comme le mot soleil est un claquement de balles  
et comme le mot nuit un taffetas qu'on déchire  
le mot nègre  
dru savez-vous  
du tonnerre d'un été  
que s'arrogent  
des libertés incrédules.*

Le mot nègre interpellatif injurieux, mais aussi sédiment de la langue, témoigne explicitement de la façon dont une langue parle une communauté, c'est-à-dire comment la racisation prend racine dans la langue, avant que ses effets ne déferlent dans le réel. La langue précède et prépare tout passage à l'acte.

L'écriture poétique se tient au plus près de la naissance lexicale du terme, produisant une série de « Variations autour de cet appellatif », qui viennent se greffer sur lui, le vider de son sens, et engendrer une généalogie autre, exactement inverse à celle de la langue.

L'écriture poétique césairienne qui ne cesse de dépister les conducteurs implicites de racisation toujours déjà tapis dans la langue, transforme en le tissant autrement un sobriquet injurieux aux consonances épaisse en mot phénix, et à travers cette renaissance lexicale, annule la production de la racisation, c'est-à-dire, la laisse s'abolir elle-même du texte. Les questions linguistiques sont des questions politiques. C'est pourquoi les reprises critiques sont nécessaires pour sortir de toutes les représentations et de tous les impensés de la colonie.

## 2. La traversée déconstructrice des genres

L'esthétique classique constitue le pole aveugle où reconnaît de la poésie césairienne. « J'ai l'ai écrit comme un anti-poème » aimait dire Césaire à propos du Cahier. A travers elle, Césaire récuse le modèle universaliste de l'œuvre poétique close, coupée de toute l'historicité, réglée sur l'abstraction d'une idée de bien ou de beau, en dehors de tout sens actuel compris. A travers l'esthétique classique est aussi récusée la séparation des genres, résultat arbitraire de leur hiérarchie, laquelle est le reflet d'une société elle-même hiérarchisée.

C'est pourquoi Césaire, cet incomparable titulaire de forme, s'est trouvée du fait de sa position d'énonciation, obligé de débouter toutes les formes référenciées. De là sa stratégie d'élévation/destitution des formes poétiques (élègi, bucolique) qui ne sont convoqués que pour être sapées dans leur essence.

Le titre, l'agencement des poèmes, tout concourt à un mélange entre poésie et prose dont le lecteur est immédiatement conduit à tenir compte. Le texte conteste son identité poétique et son appartenance générique. Une position critique résolue, qui sera pour lui un peu comme la garantie de sa vigilance de témoin. Position critique à l'égard du genre lui-même.

Le titre du cahier pose d'emblée le problème de son identité : le mot « cahier » semble destiner à éviter toute caractérisation précise de genre. Ce titre, *Cahier*, semble dénier au texte toute qualité poétique. Ce titre qui se veut humblement prosaïque donne toute l'originalité de ce recueil qui consiste à unir prose et vers dans un seul et même poème d'une ampleur considérable. L'anticlassicisme ou marronnage se repère cette chape de réel qui vient s'abattre sur le poème. D'où une vision très péjorative des Antilles créée par la multiplication des injures et insultes adressées à ce peuple qui ne sait pas faire foule.

On relèvera, sous cet aspect, les procédés lexicaux et morpho-syntaxiques qui produisent une caractérisation négative. Le poème tout entier joue sur les préfixes négatifs et privatifs.

Comme pour accentuer cette vision négative, Césaire recourt souvent à la technique traditionnelle de l'ekphrasis, dans laquelle les démonstratifs ont pour fonction de donner l'illusion de la proximité, comme si le lecteur, plongé in média res, suivait du regard l'image qui lui est fictivement donnée à vivre

Il faut ainsi souligner le "mouvement imprimé par la construction en asyndète et en parataxe des paragraphes (quand ils existent), qui supprime à la fois les liens de coordination et de subordination. La plupart des poèmes consistent en effet en la simple juxtaposition. Et encore nombre de ces connecteurs, finissent-ils par creuser encore l'écart entre les séquences qu'ils sont censés relier. A l'intérieur des paragraphes (ou des poèmes-blocs), on retrouve la même parataxe généralisée, Césaire préférant, et de très loin, les phrases simples et les propositions indépendantes aux phrases complexes où s'enchâssent les subordonnées. Limitant au strict minimum les liens de subordination, aussi bien que les liens de coordination', Césaire confère une grande autonomie syntaxique, rythmique et sémantique à la phrase et, au sein de la phrase, à chaque élément. La prosaïsme du texte Césairien procède donc essentiellement de la juxtaposition ou de l'empilement, une écriture multipliant les facteurs prosodiques et graphiques qui interrompent ou suspendent le développement. A la différence de Baudelaire ou de Senghor, Césaire n'as pas de « vert paradis des amours enfantines » ni de « royaume d'enfance » où rêver de se retrouver dans la pureté d'avant la souillure. Dès le début du *Cahier d'un retour au pays natal*, toute voie de retraite est coupée, tous les vaisseaux sont brûlés ; le paradis est perdu dès le premier paragraphe.

Paradis pour lui et les siens perdu :

Les Antilles sont : « grêlées », dynamitées « d'alcool », « échouées », « sinistrement échouées »,

la ville est « plate », « inerte »,

le morne est : « famélique », « bâtards »,

la maison d'enfance : « sent très mauvais dans une rue très étroite »,

le soleil « *sacré soleil vénérien* » « *toussote et crache ses poumons* », les nègres enfin ses frères de couleur sont : « *comique(s) et laid(s)* », « *abrutis* », « *abâtardis* »...

Dans l'œuvre de Césaire, pas d'opposition entre une surface et une profondeur, la profondeur est à la surface, entassée en pavés de noiré négativité que le poète balance inlassablement sur les CRS de l'ordre du discours.

Il se démarque violemment de la littérature antillaise « doudouiste » d'avant qui décrivait un décor de cartes postales, c'est-à-dire le paysage exotique composé de plages de sable blanc, d'une mer turquoise, de cocotiers, est traversé par la silhouette langoureuse des Martiniquaises.

Césaire a voulu dynamiter de la tradition lénifiante de l'exotisme « doudouiste » et des poncifs coloniaux sur le charme des tropiques.

De là ce discours saturé d'images et de termes physiologiques et médicaux. Innombrables sont en effet les noms et les adjectifs qui caractérisent l'île aussi bien que le poète comme un corps blessé ou malade d'où s'écoulent les humeurs. Les images physiologiques particulièrement étudiées par Hénane créent un univers négatif qui inspire l'horreur au lecteur.

A cet égard, l'épisode de la rue Paille, où règne la prostitution, est l'emblématique de l'île tout entière, vouée à la débauche. La sexualité est présentée sous les apparences de la décomposition, de « sodomies monstrueuses de l'hostie et du victime », associée aux « immondices », au « chats morts » et aux « chiens crevés » sur lesquels la mer roule ses flots. Le quartier de la rue Paille n'est lui-même qu'un « appendice dégoûtant comme les parties honteuses du bourg »

Cette physiologie des Antilles malades au début du poème participe de l'hypotypose, procédé capital des genres épidictiques.

Un discours péjoratif, l'hypotypose vise à la présentation systématique d'une réalité dégradée.

Loin de se détourner du réel, de lui substituer l'illusion poétique, les textes césairiens en font état, comme le sol fait même qui les fait naître : enfant du désastre, le poète s'en fait la conscience critique, au sens où on parle d'état critique : d'une conscience malheureuse déchirée.

Mais cette crise s'inscrit aussi dans la forme même des textes, comme si c'était dans la déchirure même qu'ils s'originaient : ce sont des textes de la contradiction, de l'impossible repos, du veille critique – de l' « inquiétude », non comme un résultat, mais comme le substrat même de la parole poétique

Les poèmes césairiens montrent comment peuvent être déjouées les règles du discours littéraire et, au plus profond, l'ordre même du discours, comment celui ci peut être subverti, cette subversion s'opérant au nom de la poésie. La dimension politique elle-même de l'œuvre est une conséquence, ou une application, de cette entreprise de contestation poétique.

De là découlent les traits caractéristiques de la composition et de la totalité des écrits de Césaire.

Dans le cahier, les procédés déconstructifs se multiplient : déstructuration de la phase, mélange des genres ; alternance entre vers et prose, entre mode épique colère et rire; accumulation et répétition, changement d'interlocuteur ; jeu avec les temps, présent (passe – réel/ imaginaire) ; succession d'épisodes de sentiments apparemment contradictoires ; variations de comportement du narrateur jusque dans son rapport au récit et à l'homme noir. Le lecteur est soumis à des suites de chocs, à des séries d'illumination (au sens de Rimbaud).

Ses amis du Parti communiste lui avaient conseillé d'adopter la forme du sonnet, pour être mieux compris de ces lecteurs.

Contre une telle conception de la poésie, il écrit à Depestre un poème publié dans la revue présence africaine (avril-juillet 1955) où il essaie de lui montrer combien il se trompe en (doutant de la forêt natale) et en se tournant vers une poésie qui n'est pas la sienne : « se peut il / que les pluies de l'exile / aient détendu la peau de tambour de ta voix », lui demande Césaire. Aussi l'invite t il à « marmonner », c'est à dire se comporter comme un esclave marron, un esclave qui s'affranchie de lui même de sa servitude et s'enfuit dans la forêt. Marronner, pour un poète noir comme Depestre ou Césaire, doit être l'un des éléments d'un art poétique, ainsi que le précise l'espèce de sous titre du poème dans sa version originale. Cela implique une pratique transfuge de la poésie, ce qui a pour effet de déplacer les lignes de partage, d'échapper à la fausse opposition entre Blancs et Noirs, de brouiller les frontières.

Une poésie du marronnage, en ce sens qu'elles ne cessent de procéder à des déplacements et à des ruptures, pour reformuler dans un autre espace, critique et problématique, les termes de l'affrontement politique et poétique qu'elles revendentiquent. Césaire ne pratique aucunement le vers singulier, encore moins le vers rimé. Par la présence de longues séquences versifiées intercalées entre les paragraphes de prose, par ailleurs dominants, et parfois au sein même de ces paragraphes, Césaire récuse par là les classifications génériques de la rhétorique.

La poésie césairienne investit la langue adverse et y instaure la violence de la négation radicale. Dans tous les poèmes des *Armes miraculeuses* on tire, on brûle, on frappe :

*Le grand coup de machette du plaisir rouge en plein front, il y'avait du sang et cet arbre qui s'appelle flamboyant...*

On pourrait accumuler les citations. Avec une sorte d'acharnement dans la destruction, Césaire se coupe toute voie de retour vers un monde édenique, prébabélien. Le cataclysme a eu lieu, c'est une donnée irréversible.

D'où les limites des approches thématiques, qui n'accèdent pas au dynamitage en sous sol des significations établies par un poète qui branche directement sur la Langue (avec L majuscule), sa pulsion négatrice, issue du plus profond de son intimité verbale, de ce que Barthes appelait l'hypo physique de la parole, provoquant une suite de court-circuits. Avec Césaire, la parole ne se repose jamais dans une phrase détachable, du fait de la construction dialectique des poèmes, du rythme, haché, la syntaxe disharmonique, travaillée par les interruptions des exclamations, des asyndètes, des questions.

Nombre de poèmes césairiens se présentent sous la forme de blocs de prose, ou de blocs non versifiés, de sorte que l'unité du vers, devenu très problématique, n'est pas repérable. Il n'y a pas un seul vers, mais une ou deux longues phrases qui se déploient à coups de compléments, d'incises, bref, de tout un bouillonnement grammatical.

Césaire rend les gens impertinents, les vers apparaissent comme un ensemble de segments réunis par des liaisons syntaxiques ou paratactiques très souples. Mais il est évident que cette prose n'est pas de la prose, des rythmes de vers la traversent et lui impriment une pulsation parfaitement reconnaissable.

Césaire récuse les distinctions de genres pour mieux les unir. Il crée un espace transgénérationnel, comme l'atteste le texte « *Et les chiens se taisaient* ». Les distinctions génériques perdent toute pertinence et laissent place à une autre contractualité fondée sur une histoire et une culture d'origine communes.

### **3. Le recours à la tradition : la rejonction des formes**

Cette littérature doit faire lien avec les formes de la tradition revendiquée non pas un retour à la tradition, ni même un retour de la tradition, mais un recours à la tradition. Celle-ci n'est pas ce qu'il faut répéter, mais ce dont il faut repartir. Il faut que le texte soit formellement fondé en tradition.

C'est pourquoi, puisque l'écrivain francophone a écrit et écrit encore pour une bonne partie une littérature de revendication identitaire, la référence à son patrimoine oral, sous une forme ou sous une autre, est un recours fréquemment utilisé dans son écriture, du fait même que ce patrimoine apparaît comme un marqueur identitaire particulièrement fort.

Le rôle important des genres littéraires du conte, de l'épopée, de la chanson populaire dans les littératures négro-africaines (caribéennes, également) et arabes de langue française s'explique largement par la vocation monumentale de la littérature, qui a la charge de conserver et de diffuser le patrimoine poétique et religieux.

Les « etnotextes » apparaissent généralement dans un caractère typographique différent ou bien ses frontières sont au moins marquées par des guillemets. La plupart du temps il est alors précisé qu'il s'agit d'un conte, d'un type de chant particulier, d'un proverbe.

La présence sous cette forme de la littérature orale participe à l'ancrage identitaire du roman. Quelquefois, en revanche, l'œuvre orale peut s'amalgamer au fil romanesque de façon plus discrète, un épisode de la fiction se trouvant fidèlement décalqué sur le modèle d'un genre de la littérature orale locale, sans que le romancier signale explicitement cet emprunt. Mais du point de vue de l'affichage identitaire, est perdu en termes de revendication auprès de l'Autre – en l'occurrence, le public occidental – est gagné en termes de complicité auprès de l'*alter-ego*, celui qui partage la même culture et qui se délectera de la retrouver ainsi cachée et transposée

L’affleurement de formules, d’images, de références et de proverbes africains dans le français de la narration, se fait au risque de surprendre et peut-être de choquer. D’autant que le narrateur ne se soucie pas d’éclairer l’implicite culturel.

#### **4. Ecriture du lieu et dimension de l’attestation**

Le sentiment d’appartenir à une communauté imaginée est d’abord lié aux lieux, qui constituent l’ancrage identitaire des écrivains francophones, comme de tout sujet. Il est significatif que les grands thèmes débattus par les critiques et les théoriciens postcoloniaux : enracinement, déplacement, migration, déterritorialisation, etc. mettent en mouvement des métaphores spatiales (le mot métaphore ayant lui même une signification spatiale). Certes, le « lieu » doit être pris dans le sens large et abstrait que lui donne, en anglais, Homi Bhabha dans l’expression « lieu de la culture » (location of culture), qui fait référence aux « positions du sujet » et aux « espaces intersticiels » dans lesquels « s’articulent les différences culturelles » (Bhabha, 2007, p.30).

Quelle que soit la nature de ce lieu, il en appelle la description systématique, mobilisant les avoirs : géologie, botanique, zoologie, mais aussi urbanisme, architecture, technologie, économie, etc. Dans leur phase de constitution en littératures « nationales », les littératures francophones prennent une forme descriptive et didactique, comme s’il s’agissait de dresser un état des lieux, de cartographier le territoire, d’inventorier le réel, dans une perspective encyclopédique. Les littératures francophones émergentes, qui suivent des chronologies variables d’une aire à l’autre, ont ainsi une dimension topographique. Ils valent surtout comme caution : réalités et toponymes africains ou antillais s’imposent au poète comme matériaux d’un imaginaire construit pour répondre à sa quête d’identité et illustrer l’idéologie de la négritude.

La dimension de l'attestation, destinée à déclencher chez le lecteur des réactions quasi immédiates, et omniprésente dans cette littérature qui vise à donner une vision interne d'un lieu et ses caractéristiques géographiques, culturelles, politiques, et humaines. Il est des spectacles qu'il faut avoir vu de ses yeux pour parvenir à croire à leur réalité, pour mesurer ce qu'ils comportent de difficilement nommable.

Cette dimension d'attestation génère ce type de récit où l'histoire {au sens narratif du terme} bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns les autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même ; récit plus précisément, dont les événements sont des lieux qui n'apparaissent dans le discours du narrateur que parce qu'ils sont les étapes d'un itinéraire {itinéraire, doit-on ajouter pour ce qui nous occupe ici, que ce narrateur, qui est aussi l'écrivain, a de surcroît réellement accompli}. Le propre de ces types de récit est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence.

La fleur du balisier, qui condense à elle seule tout le rêve tropical par ses connotations érotiques, est un emblème de la personne même du « poète noir » que Breton célèbre.

Correspondent à une nouvelle « découverte » du paysage natal, jusque-là aliéné au regard : à une réappropriation.

Le monde antillais est certes omniprésent dans ces poèmes, et les couleurs noire et rouge dominantes teintent la langue avec le *kohol* oriental et le *roucou* guyanais, sur le fond bleu et blanc du ciel et de la mer, le fond vert des végétations tropicales. Pour le lecteur français de métropole, un univers d'image naît de l'apprentissage d'un verbe créole aux échos non traduits mais transférés immédiatement dans les assises du poème : *bagasse* « harcelée de

moucherons... » qui donne à goûter la canne à sucre coloniale tandis que l'esclave est réduit, dans le *baracoon* qui le tient confiné, à son « peuplement de couis », sa misérable vaisselle de calebasses, où il se contente d'un ragoût d'ignames, *migan* mêlé de poussière et de honte, ce « noir *migan* de la terre et des larmes et de la morve et de l'urine ». De même, le rhum *clairin* se joint au cacao et aux fièvres de café pour le profit du seul « colon le légitime ». Les mots portent une mémoire que le lecteur découvre et que le descendant de l'esclave perpétue, ainsi de l'orchidée spectaculaire des acéras, surnommé l'arbre du pendu, descend-on jusqu'à l'atroce manille, qui désigne très précisément l'appareil métallique contention serrant la cheville du captif : « ... le vent roule des fardeaux et des sanglots de peau suante, le vent se contamine de fouets et de futailles et les pendus peuplent le ciel d'*acrées* et il y a des dogues le poil sanglant et des oreilles... des barques faites d'oreilles coupées qui glissent sur le couchant. Va-t'en homme, je suis seul et la mer est une *manille* à mon pied de forçat ».

Ce paysage naturel permet au poète de plonger au plus profond de la mémoire ancestrale et de retrouver les racines multiples des identités antillaises, caraïbes, africaines, européennes. Tous ces éléments de flore et de faune composent le paysage des poèmes de Césaire, où les vents alizés soufflent sur le Kaïlcédrat royal transplanté dans la forêt vierge.

De là l'importance capitale de l'acte de nommer, et donc de trouver de lexique précis et savants, ou au contraire populaire, qui permet de dire la réalité de la nature américaine en créole.

Mais le lieu doit d'abord être compris dans son sens géographique le plus concret. Le motif des cartes qui accompagnent les voyages des explorateurs joue d'ailleurs un rôle important dans les récits postcoloniaux. Mais « la carte n'est pas les territoires », et c'est d'un lieu vécu qu'il s'agit : un paysage, puis qu'il est aperçu et représenté par un sujet. Le sentiment

d'appartenance – être d'un pays, d'une région, d'une ville – suppose un ancrage imaginaire dans un paysage que l'écrivain se donne, paysage « originel » en quelque sorte.

Et pourtant l'île est, de façon sélective, une composante irremplaçable de son imaginaire, au même titre que l'Afrique encore inconnue lorsqu'il écrit le cahier : de toutes deux, Césaire attend qu'elles jouent leur rôle dans l'édification et l'expression de son idéologie, rien de plus.

Un itinéraire est tracé à partir du triste constat initial (« à force de regarder les arbres je suis devenu un arbre » (c28), et la vie plus impétueuse jaillira du fumier « comme le corossolier imprévu parmi la décomposition des fruits du Jacquier » (c42). Ainsi se trouve annoncée la position souhaitée par le poète lorsqu'il invite la négraille à se mettre « inattendument debout » (c61).

La topographie est néanmoins toujours menacée par les clichés de l'exotisme, qui représente le territoire à travers le regard de l'autre, le voyageur ou le colon venu de France (ou de la métropole) (voir Moura, 1992, 2003). Qu'attend donc le lecteur métropolitain de la Martinique, sinon justement les mornes, la mangrove, les palétuviers, les orchidées, qui font l'imaginaire poétique de Césaire aussi bien que de Breton ? D'où cette violence caractéristique de l'écriture césairienne destiné à dynamiter toutes les formes d'exotismes.

Senghor place un lexique à la fin de ses poèmes, et balise le paysage en donnant la traduction et la paraphrase des mots africains concernant la géographie, les coutumes et les mœurs, les grandes figures de la vie sociale, les instruments de musique. Comme il le souligne volontiers dans la postface aux *Ethiopiques* (1956), l'acte de nommer n'a rien à voir avec le pittoresque ni l'exotisme : « Quand nous disons kôras, balafons, tam-tams et non harpes, pianos et tambours, nous n'entendons pas faire pittoresque, nous appelons « un chat un chat » » (Senghor, 1964, p.158).

Tout comme Senghor de nombreux auteurs africains ont tenté de rendre sensible le lectorat à « l'humble tissu de la vie quotidienne », c'est à dire aux gestes multiples, à toutes les attitudes qui « créent le style de chaque paysage humain ». De nombreux signes sont destinés à signifier à quel point les individus africains ont souffert, et continuent à souffrir, des règles nouvelles introduites par les Européens et auxquelles, de gré ou de force, ils ont dû se plier.

## 5. La perspective orale

La tradition orale apparaît comme modèle de référence de l'écrivain africain. Elle peut se lire dans la primauté accordée au rythme dans la poésie de Césaire et de Senghor, mais elle est aussi prégnante dans les modalités narratives des récits.

L'antécédence du rythme précède les mots de Césaire qui définit sa poésie comme « émotion première, prière et injonction, [...] profonde vibration intérieure » et qui assimile son rythme à celui du tam-tam. Plus que par quelques onomatopées, le caractère oral du discours est attesté par le martèlement des répétitions, souvent impératives, par les interjections, les interpellations violentes, par l'ironie, les injures. En ce qui concerne la syntaxe, l'oralité se manifeste par la destruction de la phrase, les anaphores (Au bout du petit matin ...), les interrogations oratoires, les brusques changements du rythme, de l'ample verset à la simple interjection. Mais c'est évidemment la succession des verbes à l'impératif qui scandent le texte tout entier, qui manifeste le plus clairement la relation transitive entre le poète-orateur et son public.

Mais ces significations politiques elles-mêmes revêtent, au bout du compte, un enjeu proprement poétique, en faisant du tam-tam, le moyen d'un affranchissement et d'une libération par la poésie, par le rythme de la poésie.

Seule importe la référence au tam-tam lui-même, comme signe. Quel signe ?

Il apparaît que ces textes se sont constitués non pas par association de mots entre eux, sur le type « marabout-de ficelle-de cheval », ou par glissements phoniques fondés sur des allitérations, mais au moyen d'un rythme, d'une pulsion et d'une pulsation verbales, et c'est à partir de ce rythme et de ces variations que le sens surgit.

Chercher un sens en dehors du rythme conduit inévitablement à rester en dehors du poème et à ne pas le comprendre, tant il est clair que pour Césaire le poème et, par delà, la poésie ne se réduisent pas à des vers, qu'ils soient libres ou non, mais à un rythme, accordé lui-même à l'être lui monde, indépendamment de toute référence littéraire ou culturelle à on ne sait quel modèle poétique.

Césaire lui-même définit l'essence de la poésie – sans d'ailleurs distinguer la poésie « noire » de la poésie « blanche », par le rythme : « c'est l'émotion première, prière et injonction, qu'annonce d'abord sa rumeur. Antérieur à la parole, au mot qu'il appelle et apprivoise, séduit et nécessite, j'y vois la forme du poème : mieux que la forme (mot ambigu), c'est sa structure, son projet dictant, sa globalité instinctivement saisie et organisatrice. D'où venu ? Non artificiellement imposé du dehors, mais jailli des profondeurs. Nuit du sang bondissant au jour et s'imposant ; le tempo de la vie ; sa saccade ; non la musique des mots captés, mais ma plus profonde vibration intérieure [...] »

Alors quid de la poésie ? il faut toujours y revenir : surgie du vide intérieur, comme un volcan qui émerge du chaos primitif, ‘est notre lieu de force ; la situation éminente d'où l'on somme ; magie ; magie » cité par Lilyan Kesteloot, Aimé Césaire, Seghers, 1962). La lettre à L. Kesteloot, après avoir défini le rythme, lui identifie la poésie tout entière.

On peut avancer qu'il s'agit d'une littérature traversée par l'oralité, d'une écriture qui pratique l'hybridation linguistique et stylistique, d'un roman dont l'imaginaire s'ouvre sur la ville et la diversité des langues, des cultures, des types sociaux ; enfin, d'une esthétique sous-tendue par

des principes philosophiques, idéologiques qui promeuvent une vision « diversale » du monde, opposée à un principe « universel », d'inspiration occidentale. Il s'agit pour le texte, de créer « une fiction de présence ». Cela passe par la création d'une situation de performance.

La littérature orale a, pour condition d'être, la présence physique commune de deux ou plusieurs corps individuels, dans l'exaltation de leurs capacités sensorielles (vocales, auditives, gestuelles, visuelles, voire tactile). L'œuvre de littérature orale est et ne peut être performance, c'est-à-dire acte concret total de participation. L'énonciation de la parole prend elle-même, par là, valeur symbolique: grâce à la voix, elle est monstration et don ; agression séductrice de l'autre ; dans le message qu'elle fait passer, elle lie essentiellement deux êtres

#### **ZUMTHOR<sup>24</sup>**

Une coprésence des interlocuteurs dans un même cadre spatio-temporel. Cette rencontre est valorisée, plus que l'histoire, la transmission de l'histoire ; une narration en présence est figurée dans le roman. Il s'agit de repérer les marques d'une coprésence énonciative et d'une simultanéité temporelle. La narration orale dans le texte se donne dans un double écart, d'une part, par rapport à une pratique anthropologique du texte oral, d'autre part, par rapport à l'écriture du roman. Sophie Rabeau indique cette nécessité de circonstancer l'information comme la marque même du discours narratif. Elle intéresse l'énoncé – tout récit est développement du fait en circonstances – mais aussi la relation énonciative : plus l'objet sera détaillé, plus longtemps conteur et auditeur resteront en présence l'un de l'autre. L'exigence du détail est aussi exigence de présence.

L'énoncé narratif doit être exhaustif, circonstancié, détaillé. C'est cette nécessité que nous nommerons « exigences du détail ». La narration porterait sur des actions ou des événements qui existent dans le temps, tandis que la description prendrait pour objets des choses, êtres ou lieux qui existent dans l'espace. D'un côté la logique narrative de la transformation, de l'autre la logique descriptive du lexique et de l'énumération.

---

24 Zumthor

L'inscription dans le texte de la présence et de la voix. Il faut aussi noter l'inscription dans le texte de la présence et de la voix. La voix possède un mode d'existence particulier ; son audition suscite des valeurs qui lui sont propres. La voix manifeste une puissance physiologique et psychique ; elle produit et organise une phonie qui ne tient pas au sens de manière immédiate, mais qui constitue le lieu où naît le sens et qui possède ses caractéristiques originales. Celle-ci s'élève du corps même qui parle ou chante, et de la mémoire collective où se sont maintenus rythmes et significations.

L'illusion qu'à force de détails, la narration pourrait me faire revivre *in presentia* ce qui n'est pas là.

Dans le texte, un conteur et son auditeur sont en présence l'un de l'autre.

Les pactes narratifs d'oralité visent à instaurer un roman du « nous », en insistant sur la dimension communautaire du récit, sur la présence de personnages plus collectifs qu'individuels. Ce qui est recherché c'est la mise en scène de narrateurs anonymes et pluriels.

Il s'agit de faire émerger un narrateur collectif, racontant l'histoire d'un groupe, d'une communauté, une oralité collective et plurielle. C'est ce « nous » qui apparaît comme l'instance d'organisation du texte, qui le fait exister. Ce « nous » dessine socialement et surtout symboliquement une communauté, une collectivité qui est aussi le lectorat, en place et rôle du public conteur.

Le rapport que l'écrivain peut entretenir avec la littérature orale et l'oralité dans son projet littéraire apparaît à travers trois modalités principales. La première consiste tout simplement à publier un recueil de contes ou un texte emprunté au monde de la littérature orale.

Cette référence à la littérature orale peut s'opérer aussi à travers une deuxième modalité : la citation. Souvent utilisée dans les textes romanesques, elle consiste tout simplement à

interrompre le fil de la narration et à insérer dans l'espace ainsi ouvert un texte oral qui peut être un conte ou une poésie. Ainsi, évoquant une soirée à laquelle participe son héros, Ousmane Socé, dans Karim, roman sénégalais, tient à faire connaître à son lecteur que le monde des contes est encore bien vivant malgré les transformations qui marquent la société sénégalaise des années trente : « Dans la cour, toute la maisonnée était réunie pour écouter les contes de tante Aminata. Lentement elle nouait des actions, les faisait progresser, puis les dénouait, [...] Il était une fois, poursuivait Aminata, une vieille femme qui avait beaucoup de biens ». (Socé, 1935 : 72-73 )

Enfin une troisième modalité, plus rare il est vrai, consiste pour l'écrivain à tenter de substituer la relation acteur/lecteur et à introduire ainsi dans son texte les caractéristiques de la communication littéraire orale. L'exemple la plus caractéristique reste à ce jour le célèbre roman de Kourouma, *Les soleils des indépendances*.

Les textes narratifs indiquent, par différents moyens, la manière dont on peut les lire, ils s'auto contextualisent en préparant, voire en tentant de déterminer, leur transmission.

L'idée d'une oralité vive est alors comprise non plus comme une origine mais comme un horizon du texte.

Il a pour modèle un horizon d'oralité. Pratiques-telles que prédominance des rythmes, parallélisme des énonces, formalisme. [ les critiques littéraires] passent très rapidement sur l'aspect permanent de ce cadre, à savoir la vie quotidienne négro-africaine: la coutume, la foi, la croyance animiste, la polygamie, le pouvoir du clan, la sorcellerie, l'hospitalité, les mariages, les semaines, les récoltes, le changement des saisons et les conséquences sur les rites religieux, les maladies, les deuils, la sagesse africaine, la vie du totem, l'initiation, les génies protecteurs, la solidarité , la vie communautaire, etc. Pour les critiques occidentaux il s'agit là d'éléments exotiques, sans doute savoureux à inventorier, mais sans grandes

conséquences sur le plan littéraire. Pour tous, il s'agit d'éléments folkloriques, donc trop loin des grandes idées pour qu'on s'y attache avec un certain sérieux. Mais si l'on se souvient que folklore remonte à deux termes anglais, folk = peuple et lore = science, et que folklore signifie étymologiquement << science du peuple >>, on admettra que ces éléments folkloriques sont d'une grande noblesse parce que justement leur étude permet d'accéder à l'âme du peuple concerné. Les critiques, pour le respect des peuples dont ils étudient les littératures, et au nom de la vérité, devraient, dans leurs études, consacrer à ce sujet plus qu'une page (IER, 143).

C'est pourquoi, dans tous ces romans, on remarquera que le personnage figurant comme le représentant de la parole et de la culture orale ne fait seulement une apparition ponctuelle et épisodique dans l'histoire. Il y tient toujours une place fondamentale. C'est ainsi que dans « *En attendant le vote des bêtes sauvages* », le roman se confond avec un genre oral, le Donsomana.

On peut penser que par son choix narratif, auteur a aussi voulu se positionner idéologiquement. C'est une façon de montrer que la critique sans concession qu'il fait des dictatures africaines n'est pas seulement celle de l'intellectuel occidentalisé qu'il est, sensibilisé à la question des droits de l'homme. C'est également et peut-être d'abord celle de l'Africain qui ne parle pas depuis un point de vue acculturé (celui du roman, genre occidental) mais depuis le point de vue de sa propre culture orale, représentée en l'occurrence par le donsomana. Sans doute est-ce ainsi qu'on peut comprendre, symboliquement, le choix de Kourouma.



**CONCLUSION :**

**POUR UNE POÉTIQUE DE**

**L'ÉCART ET DE L'ENTRE**

Voilà face au temps  
un nouveau passage à découvrir  
une nouvelle brèche à ouvrir  
dans l'opaque dans le noir dans le dur  
et voilà une nouvelle gerbe de constellations à  
repérer  
pour la faim pour la soif des oiseaux oubliés  
de nouvelles haltes de nouvelles sources  
Césaire

« Ce que nous avons en commun, c'est l'irruption dans la modernité » cette phrase d'Edouard Glissant peut se replier sur toutes ses œuvres de Littérature négro africaine comme leur marque la plus spécifique. En effet, le dénominateur commun de ces littératures, dont Césaire apparaît à postériori comme le principal initiateur c'est une expérience de la discordance des temps, langues, espaces, cultures, discordance qui provoque une dramatisation des enjeux productrice de conscience. D'où un état de veille permanent sur la langue, sur les formes littéraires, sur les questions sociales, politiques et anthropologiques. Une surconscience, selon le terme consacré de Lise Gauvin d'une écriture tenue dès lors de sur-veiller sa différence. L'irruption dans la modernité informe ces écritures qui dès l'origine pour dire et inscrire leur différence, se sont détournées de leur premier mouvement, qui était d'imitation des capitales littéraires pour se connecter au mouvement esthétique d'avant garde. Les écrivains, en phase avec les mouvements d'émancipation et devenus maîtres d'une langue venue d'ailleurs sont obligés d'inventer de nouveaux codes littéraires. Ils ont joué sur la rupture, sur la subversion de la langue de l'ancien maître colonial, ils ont tourné le dos à l'esthétique de la représentation.

C'est pourquoi au terme de ce parcours réflexif, au moment de récapituler les champs de recherche ouverts par cette mise en perspective d'une littérature qui tisse un texte éminemment complexe, très difficile à décrire, car sur une même page s'enchevêtrent et se donnent à voir des opérations et protocoles très divers et simultanés, qui montrent que la

création n'est jamais linéaire. C'est pourquoi le statut pragmatique de ce genre d'écrit n'est pas facile à cerner, ses caractéristiques formelles internes, ne le sont pas davantage.

Il faut rappeler la nécessité de se séparer des réflexes critiques qui consistent à réduire le texte à un document que la lecture traverse pour atteindre leur portée historique.

Il faut traverser par la pensée et interpréter ensemble des expériences discordantes, chacune ayant ses objectifs et son rythme développement, ses configurations propres, sa cohérence interne et son système de relations extérieures, toutes coexistant et interagissant avec d'autres.

Ces phénomènes de discordance et les faits d'innovation littéraire qui lui sont consécutifs ne sont pas le propre de la littérature africaine. Ils sont repérables à travers toutes ces littératures émergeantes à travers le monde qui renvoient à des données identitaires et culturelles. La problématique initiale de cette synthèse demeure comment d'écrire les systèmes littéraires à la fois autonomes et interdépendants.

En prenant acte des traits habituellement convoqués pour définir une poétique de la littérature négro-africaine (enracinement dans l'oral, mise au jour de la mémoire vraie, thématiques sociopolitiques, irruption dans la modernité, choix d'une parole) il a été choisi de la décrire comme un système littéraire autonome et en interdépendance avec le champ littéraire français ?

Quels pourraient être les éléments de définition de cette littérature africaine ? Dans cette optique, s'impose la nécessité de considérer cette littérature, du fait de sa volonté d'expression propre par rapport aux littératures européennes, tant par les problématiques qui y sont développées que par les esthétiques qu'elles revendiquent comme un ensemble qui forme système, en dépit de spécificités propres aux littératures de chaque nation ?

Ces écritures négro-africaines nouvelles sont perçues et se développent sous le signe d'une quête et d'une affirmation identitaires qui les relie à leur espace d'origine tout en les maintenant en contact avec le champ littéraire français hexagonal. Au terme de ce travail, il apparaît que les réflexions et les analyses sur la littérature africaine, sa fonction, ses enjeux et son espace de réalisation mettent en évidence cinq chantiers de recherche. La démarche d'investigation doit épouser l'élan qui anime cette littérature marquée par la conscience plurilingue, l'invention constante de relations interculturelles, le surgissement de l'imprévu et les tresses d'histoire qui la nourrissent de sources multiples. Des recherches à toujours remettre en chantier, autour de la métatextualité, du contact des langues, de l'entrecroisement générique, du traitement des questions identitaires et socio-historiques, et du statut de la critique de la littérature africaine elle-même.

## **1. Expériences de la discordance et effets spéculaires**

La problématique de l'identité occupe souvent le premier plan de cette littérature qui s'autonomise du champ littéraire français par l'identification et l'identité qu'elle donne d'elle-même. Comment se définir pour soi et pour le monde quand on se présente dans une langue étrangère qui de surcroît a été vécu comme langue de l'aliénation. Elle partage ce caractère avec d'autres littératures contemporaines.

En ce sens, le point d'émergence de cette littérature correspond à une prise de conscience identitaire et à une volonté de prise en charge de leur présent, à partir de la production d'un discours « autocentré » tourné vers l'avenir, mais en relation avec un passé dont on explore les méandres, les brisures pour en dégager les lignes de force. Dans les régions marquées par la Traite et la colonisation, il est question, en premier lieu, de tenter de définir un être propre,

de reconquérir une humanité bafouée à la fois du dehors (anciennes métropoles) et du dedans (nouvelles élites autochtones ou élites créoles blanches).

Dans les pays d'Afrique noire, il est question de mobiliser l'africanité comme voie d'habitation propre de la modernité. C'est dans ce sens que Bessière classe ces littératures dans la catégorie des littératures émergentes, non pour signifier les dernières nées des littératures, mais pour indiquer que l'irruption est consubstantielle à cette littérature.

Ce chiasme entre affirmation identitaire et émergence littéraire est noté par Bessière :

L'affirmation d'une identité et d'une identification propres de cette littérature est la dynamique ainsi comprise sont réciproquement indissociables : il n'y aurait pas affirmation sans cette émergence et il n'y aurait pas émergence sans cette affirmation. « L'affirmation correspond à la singularisation d'un ensemble littéraire ; cette singularisation suppose le fait de l'émergence et le fait que l'ensemble émergeant forme un ensemble de niveau supérieur. » Bessière. C'est pourquoi la principale caractéristique est de faire de diverses données culturelles, historiques, politiques, idéologiques, ses conditions. Ces œuvres ne se limitent pas à refléter passivement ses conditions mais elles les entraînent dans un processus de recomposition, selon ses propres visées identitaires. Cette dynamique de recomposition de ses conditions est essentielle. Chaque œuvre les sélectionne, il les organise d'une manière qui est, éventuellement, selon une complexité accrue par rapport à celle qui caractérise les systèmes littéraires, culturels, politiques unilingues plus homogènes.

Il faut comprendre qu'une littérature tenue pour émergente est sans doute une littérature selon ses conditions historiques, linguistiques, culturelles, idéologiques, mais qu'elle est aussi une littérature qui s'institue pleinement au sens où elle ne confond pas ses propres symboles, ses propres reprises des symboles d'une culture, avec les symboles mêmes de cette culture, ni, en conséquence, avec les symboles hérités ou reçus de tel ou tel pouvoir. Ces œuvres de littératures africaines qui ne se développent qu'en exposant leurs propres conditions ont partie

liée avec le jeu de la mémoire autant historique que culturelle. Cette remarque doit être élargie, d'une double manière. Première manière : si une littérature émergente est cette littérature qui expose, en particulier, ses propres conditions, cela ne peut se résumer au jeu de la mémoire, mais cela concerne toutes les conditions de cette littérature et la manière dont cette littérature reformule ces conditions. Dans le jeu d'exposition des conditions, il y a à la fois leur identification, leur reprise, et le dessin de leur possible.

L'expérience de la discordance est une donnée constitutive de cette littérature africaine en langue française puisqu'elle est l'expression d'une culture elle-même déjà placée sous le signe du divers. C'est à ce propos qu'Edward Saïd cite les travaux du Kenyan Ali Marzui indiquant que, selon lui, l'histoire africaine était composée de « trois cercles concentriques : l'expérience africaine indigène, celle de l'Islam et celle de l'impérialisme ». Il en tire une conséquence méthodologique : la nécessité de mettre en évidence l'« expérience discordante » dans l'analyse des textes littéraires.

Les œuvres inaugurales de cette littérature ont engagé leur ligne de création propre en mettant en abîme une autoréflexion sur les conditions de possibilité de cette littérature. Elles ont exposées un foyer spéculaire où viennent prendre place et se réfléchir les problématiques d'une écriture paradoxale. « Le caractère fondamental de la littérature africaine nous paraît en effet devoir être situé pour l'essentiel dans ce processus très particulier que nous avons très particulier que nous avons décrit et qui se traduit par la production conjointe de textes proprement littéraires d'une part, d'un discours volontariste et prospectif d'autre part, destiné à préciser, ce que doit être la littérature africaine ». <sup>25</sup>

Expérience de la discordance et surconscience impliquées explique le surgissement de ces forces métatextuelles par lesquelles le texte qui se sait contraint, hétérogène et surdéterminé,

---

<sup>25</sup> Mouralis Bernard, Littérature et développement, essai sur la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française. Thèse, Lille 3, 1978, tome 2, p.652.

examine sa propre réalité.

Ecriture contrainte car elle ne peut s'extirper de ses conditions de production. Elle obéit à son « cahier de charge » qui lui enjoint de renouer avec les formes littéraires de son lieu d'origine et lui interdit de reproduire telles quelles les formes répertoriées de la littérature occidentale.

Ecriture hétérogène où interagissent des phénomènes littéraires et linguistiques issus d'univers différents. Et enfin, écriture surdéterminée. Cette dimension métatextuelle peut être repérée à plusieurs niveaux. Il peut s'agir d'enclaves où se laisse analyser les principes esthétiques visées et finalité de cette littérature.

Ecriture surdéterminée, en ce sens que tous les mots peuvent être comme des consignes silencieuses, comme des mots dotés d'un statut ou d'une fonction métalinguistique qui indiquent les voies possibles et les chemins interdits. C'est un métatexte, un texte qui décrit, prescrit, programme et évalue. Ces termes apparaîtront et se concentreront d'ailleurs ça et là avec insistance quand le roman démultipliera en quelque sorte (ou mettra en abyme) son métalangage, en mettant en scène un romancier parlant de son œuvre.

Cette « surconscience linguistique » qui se traduit dans plusieurs récits par une interrogation sur la fonction de la littérature africaine, se double de cette autre forme d'autoréflexivité qui traverse également l'ensemble de la production romanesque. Il s'agit alors de représenter, à travers un personnage d'écrivain, le « pourquoi écrire » et d'inscrire dans la texture même du récit la problématique de l'écriture. Ces « romanciers fictifs », doubles plus ou moins avoués de leurs auteurs, jalonnent les récits à la manière d'une figure récurrente dont les modalités renvoient à autant de variations autour du personnage de l'écrivain et de l'image publique qui lui est attachée. Quels sont leurs attributs et quelles fonctions leurs sont dévolues ? Quelles représentations de l'écriture sont ainsi projetées ?

Dans les romans africains, la prise en charge du récit par un personnage en situation

d'écriture, se dédouble à son tour en plusieurs figures d'écrivains qui sont autant d'instances concurrentielles.

La compétence littéraire est ainsi partagée entre diverses instances, celles-ci servant de relais à une plus vaste problématique de l'écriture, chaque figure d'écrivain devenant ainsi les maillons d'une chaîne ininterrompue, comme les variantes inépuisables d'une histoire/Histoire. Histoire à la fois collective, au sens de récit commun, et singulière, au sens des histoires fictives et des destins individuels racontés par les narrateurs successifs, tous en posture d'écrivain. C'est cette interrogation à plusieurs niveaux qui fait l'originalité de ces romans, le métadiscours sur l'écriture- et la littérature- appartenant aussi bien au narrateur-scripteur qu'à ses doubles. C'est cette interrogation à plusieurs niveaux qu'il importe d'examiner dans les écrits des auteurs négro-africains.

De même la figure de griot, de personnage d'interprète, de narrateurs conteurs oraux sont à l'œuvre littéraire ce que les locuteurs sont à la langue, ce qui lui donne non seulement son corps mais son existence. C'est le cas de la présence dans certaines œuvres romanesques (Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*-Sony Labou Tansi, *La Vie et demie* –Henri Lopes, *Le Pleurer rire*) de personnages d'écrivains.

## 2. Interactions linguistiques

Le contact (parfois le conflit) avec les langues autres est consubstantiel aux littératures francophones, confrontées en permanence avec des modèles culturels qui débordent de partout ceux fournis par la tradition française.

C'est pourquoi, dans nombre des productions de ces littératures, la langue d'écriture compte moins que l'écriture de la langue. Un nécessaire travail sur la langue qui se traduit chez Césaire par le forcément, le spectacle de la violence sur la langue qu'il a fait sortir de ses gonds Une langue qui bégaye plus qu'elle ne se profère, qui tente de dire l'impossibilité de dire, comme dans ce poème du recueil *Paralipomènes*, dont le titre en forme de jeu de mots – « les cris vains » est sans illusion. Chez Senghor et tous les autres, il s'agit du transport d'un implicite culturel dans la langue. Autrement dit, il y a tout autant une attitude de méfiance face aux langues européennes, perçues comme langues de la domination, porteuses d'un idéal universaliste jugé peu compatible, qu'une volonté d'inscrire une altérité culturelle.

Cette langue des anciens dominateurs coloniaux, il a faut, par la violence et la subversion, l'obliger à dire l'identité reconquise, puisque tout contact ou rencontre de cultures est un rapport de force, une relation hiérarchisée, forcément inégalitaire..

C'est une langue qui se fraie difficilement, douloureusement un chemin entre tous les obstacles qui bloquent son énonciation.

Le lapsus donne une épaisseur, un poids de chair au mot qui peine à venir au jour et qui exhibe son difficile accouchement.

Les écrivains francophones ont en commun de se situer « à la croisée des langues », dans un contexte de relations conflictuelles –ou tout au moins concurrentielles- entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui engendre chez eux une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une surconscience linguistique qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction (Gauvin, 1999,2000). De là une négociation continue, mot par mot, phonème par phonème, rythme par rythme, négociation dans laquelle le vocabulaire , la syntaxe, les modèles d'expressions et les schémas phonétiques de la langue maternelle s'introduisent dans la grammaire, les modèles

d'expressions et même la structure lexicale du français, créant un effet d'étrangeté irréductible. Un nécessaire bougé des significations.

Steiner signale que dans les langues romanes « traduction » vient de *traducere* parce que Léonard Bruno a mal compris une phrase de *Nuits* attiques d'aulu-Gelle dans laquelle le terme latin veut en fait dire « introduire, faire entrer ». Après Babel Page 276. Des expressions et du vocabulaire d'un ailleurs viennent ainsi s'insérer dans une langue d'écriture française, y provoquant sans cesse les déplacements des secteurs de tonalité et d'association.

Ce qui donne le travail remarquable d'un Kourouma inventant une langue, sa propre langue d'écriture irriguée par le rythme et les manières de penser malinké. L'attention a été attirée sur le célèbre incipit des *Soleils des indépendances* et sur les conséquences d'un tel choix. L'attaque des premières lignes du roman devint vite célèbre : il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu une rhume... » En adoptant le point de vue du héros malinké, en donnant l'impression que la langue du roman se calquait sur sa phraséologie et donc se nourrissait de l'imaginaire malinké, Les Soleils des Indépendances rompait avec la tradition du romanesque ethnographique qui suppose l'extériorité du regard. Mais m'invention langagière, la contamination du français du narrateur par le malinké du héros, n'est pas séparable de l'intention autocritique.

Tout un patrimoine culturel vient se couler dans la langue et l'entraîne vers une expression nouvelle. Chaque titre de chapitre constitue une énigme stylistique pour le lecteur démunie de repères et provoque un effet de rupture important. Le travail stylistique de Kourouma n'est pas gratuit. La contamination du français par le malinké est la condition pour faire apparaître un nouveau regard. La langue mixte de Kourouma est le mode d'expression d'une conscience mixte ; il ne s'agit pas de représenter la

culture ou de révéler l'âme malinké mais exprimer le monde moderne à partir d'un fond malinké.

Ses « mélangues » permettent de toucher du doigt la texture et la résistance de ce qui est autre, de passer par une autre expérience de l'identité. C'est pourquoi l'ensemble des dénotations, connotations, intentions, associations, contenus de la langue d'origine se retrouvent munis d'un contexte explicatif dans la langue d'arriver.

Les littératures francophones invitent donc à cette expérience capitale de l'étrangeté de et dans la langue, qui peut être le propre de toute expérience littéraire, puisque deux systèmes linguistiques ne sauraient être symétrique ni se renvoyer mutuellement leur image. Senghor l'académicien met en œuvre ses interactions linguistiques puisque le français s'y mêle aux traces de sa langue maternelle.

Mais c'est dans son œuvre poétique que Senghor a refusé le monolithisme de la langue française, moins par l'affichage de mots africains dans le texte des poèmes (dang, tann, dyâli, sopé, etc.) que par d'étranges alliances de mots, des sautes d'images (comme on parle chez certains de sautes d'humeur), des rimes rythmiques contre-temps, des dépassements qui donnent au lecteur francophone non africain le sentiment d'être étranger dans sa propre langue. Ainsi dans ce poème de la section « D'autres chants... » dans le recueil *Ethiopiques*.

Le récit que propose ce fragment de poème s'enracine évidemment dans le paysage du royaume d'enfance de Senghor : le sanctuaire familial de Fa'oye, la fontaine de Simal, dans son pays natal du Sine, au sud de Dakar. La surprenante image de « l'horreur... au zénith » prend sens quand on comprend que l'heure de midi est l'heure maléfique : quand le soleil est au plus haut, c'est le moment où sortent les esprits, dans le tremblement de l'air surchauffé où les morts (le dernier vers leur accorde la majuscule) prennent le pas sur les vivants (qui n'ont

droit qu'à une majuscule) prennent le pas sur les vivants (qui n'ont droit qu'à une minuscule), où il vaut mieux ne pas traîner sur les chemins pour éviter d'être happé dans leur monde.

Le français s'y mêle aux traces des langues maternelles des écrivains. Mais dans le concert, au sein de l'œuvre, de voix multiples – dans un « style » polyphonique, où la langue natale interagit avec le français, le mélange polyphonique n'induit pas une langue nouvelle, au sens strict, ou encore un créole – puisque le travail d'écriture s'inscrit toujours dans le code de la langue française, aussi détourné soit-il.

Bien souvent la langue maternelle affleure seulement à travers des chansons (chansons créoles dans *La Tragédie du Roi Christophe*, de Césaire), des formules de politesse, des interjections, des insultes, ou des expressions lexicalisées (proverbes, formules rituelles, etc.).

Il arrive aussi que le texte français se construise comme le commentaire ou l'amplification rhétorique d'une formule de la langue maternelle, avec des effets de sens et de forme qu'il faudrait étudier précisément pour chaque exemple. En un sens, le récit écrit en français semble engendré par le texte africain, qui est comme l'« hypotexte » selon la formule de Papa Samba Diop<sup>26</sup>, ou l'« intertexte », selon un modèle proche de celui des Nouveaux Romanciers français. La langue maternelle devient ainsi la « matrice » de l'œuvre française, surtout lorsque la citation est placée en exergue, comme dans la section « Par-delà Eros », des *Chants d'ombre* (1945) de Senghor, fondée sur deux vers d'un poème sérieux, accompagnés de leur traduction.

Afin de ménager un compromis qui laisse résonner la voix de l'autre, tout en maintenant le code linguistique du français, l'écrivain peut se contenter de glisser des syntagmes empruntés à la langue des personnages ou sa langue natale. L'emprunt est souvent motivé par le référent lui-même, inconnu de la culture française – ou lorsque la désignation en est intraduisible.

---

26 Diop Papa Samba

L'insertion de « fragments de langue maternelle », pour reprendre un titre du psychanalyste Jacques Hassoun (lui-même d'origine égyptienne), reste un procédé artificiel.

Le caractère littéral de la traduction est censé connoter l'« étrangeté » des personnages, et fournir au lecteur une image des structures de la langue natale.

Ces « déplacements » ne mettent pas en question le code linguistique, mais bien plutôt l'infléchissent, le transforment de l'intérieur, en laissant résonner d'autres voix. La perception de cet écart, qui est le style même, conforte le « sentiment de la langue », dans la mesure où les différences n'existent que par rapport à une référence. La polyphonie, loi de menacer l'intégrité de la langue (comme l'affirment les puristes), lui redonne corps

L'entreprise n'est certes pas exempte de risque. Par la conscience aiguë des variations linguistiques, par le « sentiment de la langue » exacerbé par sa condition plurilingue, par le désir de s'inscrire dans le moule de la langue française avec son propre patrimoine individuel et national.

Dominique Conde note que le genre du roman de formation, omniprésent dans les littératures d'Afrique noire, confond ainsi l'apprentissage de la langue, l'initiation à l'amour et, plus généralement, à la vie.

Selon Joubert « cette conquête de la langue des dominants vise d'abord à obtenir un certificat d'existence : je parle et j'écris leur langue , donc je suis ».

Le travail critique doit suivre la carte des contacts et des transferts linguistiques.

### **3. Trans-actions génériques**

La même (surconscience) est à l'œuvre de manière plus accusée encore dans le traitement des genres. L'écrivain négro-africain, au point de croisement de plusieurs traditions culturelles doit activer et mettre en relation de multiples formes littéraires d'où une surconscience

générique. L'écrivain s'inscrit dans des genres littéraires occidentaux tout en y introduisant et y faisant travailler des formes issues de sa propre tradition. Les transactions génériques sont multiples. Les formes héritées de la tradition, tout comme les genres occidentaux vont être entretissées, retravaillées, modifiées dans un espace transgénérique qui ne laisse rien intact. La poétique que dévoilent ces textes est synonyme d'éclatements des genres canoniques traditionnels.

Les écrivains affichent leur désir de dialoguer avec les sources dont ils disposent, les genres, les textures. Ils effectuent ainsi un tissage multiforme des références.

Au rebours de toute construction rationnelle et continue, les textes littéraires qu'élaborent les auteurs africains contemporains, à base de traces génériques mêlées, déconstruisent et enchevêtrent également les genres canoniques.

Ces réinventions génériques sont-elles donc à ne considérer que comme une singularité des espaces littéraires émergents ou d'un mouvement général de sortie des codes, d'un postmodernisme ? Cette récupération et cette réélaboration de trace

Par les traces de l'oralité traditionnelle africaine et les retranscriptions de récits oraux, ces textes contemporains s'ancrent profondément dans les configurations traditionnelles. La trame des textes est sans cesse entrecoupée d'éclats de paroles issus de l'oralité.

Écrit et oral y fusionnent.

Le parti pris chez les auteurs africains, faisant donc quitter le chemin tracé et aménagé aux genres qu'ils retravaillent autrement, et les faisant évoluer hors des sentiers battus, leur permet d'expérimenter une réalité générique qui semble aller à la dérive où s'inscrit une prédilection pour les textures métissées créées tendant à signifier une conception dynamique ouverte du

genre, dans lesquels écrit et oral fusionnent. L'omniprésence d'éléments de l'oralité en tension avec les genres de la littérature orale fait des textes comme des aires de « rencontres ».

La poétique mise en œuvre apparaît comme une poétique du bricolage, selon le mot de Lévi Strauss, laissant libre cours aux imbrications génériques complexes qu'opèrent ces romans.

#### **4. La conscience critique**

Il s'agira ici de repérer et de comparer les formes d'engagements et de résistances littéraires. Car cette écriture est attentive à dire et à révéler les mémoires vives, les blessures du présent et du passé. En effet l'émergence correspond principalement à une donnée identitaire, collective et subjective, qui met en jeu les identités historique, politique, locale, diasporique, ces littératures remplissent une fonction polémique: dénonciation des résidus du colonialisme et désignation d'un au-delà de ces résidus. Ce sont aussi des littératures historiques qui construisent un point de vue sur l'histoire passée et présente, et sur l'histoire à venir.

Cette préoccupation pour les voix interdites, pour le silence, les petites histoires qui semblent rester en marge d'une grande Histoire, cette importance que prennent les paroles et les rôles des subalternes s'affirment comme problématique majeure des littératures africaines contemporaines. Ce souci interroge avec force la fonction de l'écrivain.

C'est pourquoi la littérature africaine peut être largement appréhendée comme une littérature anthropologique en ce que la fiction sert souvent de mode exploratoire à l'identité, l'Histoire, la place des « dominés » dans le monde. Quête de l'origine, des mythes et héros fondateurs d'une autochtonie difficile à réaliser. Il n'empêche que cette littérature, dans sa dimension carnavalesque, se présente aussi comme une littérature de la dérision, de la remise en cause burlesque des principes établis, des vérités toutes faites, du monde vu d'en haut. Expression de la parole des « petits », des « faibles », des « fous » qui regardent le monde d'en bas et le racontent à leur façon, avec leur verve et leur franc-parler, comme si misère, folie, fantaisie

s'entrecroisaient sans fin pour configurer une identité à la fois forte et fragile, où le rire et la dérision apparaissent comme les seules armes de survie. On peut donc dire que cette littérature absorbe, entasse l'ensemble des « matériaux » de la parole, des grands récits mythiques, de l'épopée, des textes fondateurs du patrimoine littéraire « universel » en se les réappropriant pour forger une expression originale.

La conscience critique c'est d'abord celui qui accompagne les violences et la répression des libertés intellectuelles et politiques.

## **5. Ethique et esthétique de l'hybridité**

C'est le concept central qui émerge pour consigner thèmes et enjeux, visés et modes de fonctionnement de cette littérature. Refusant les binarismes hérités de l'Occident (le Même et l'Autre, la Civilisation et la Barbarie, l'oralité et l'écriture, etc.), la poétique littéraire africaine s'efforce de procéder à l'interaction des contraires, reproduisant ainsi sur le plan esthétique les brassages survenus dans la réalité : fusion des ethnies, des langues, des cultures, des codes rhétoriques qui contredit les hiérarchies établies tout autant que les « cloisons » en proposant une nouvelle gamme de référents. Voici quelques traits caractéristiques de cette poétique de l'hybridité : Refus de la structure linéaire, ordonnée et logique, typique du roman traditionnel (reflet d'un monde conçu comme ordonné et intelligible) et choix marqué d'une structure plus complexe (brisée/en forme de spirale/...) capable de rendre compte de la multiplicité insondable du réel. Plutôt que de parler d'hybridation et d'acculturation, mieux voudrait réfléchir sur le processus de transculturation qui suppose qu'à l'imposition d'éléments ou de modèles étrangers, allogènes, suit une réponse de réadaptation desdits éléments, et de réélaboration qui laisse un large espace à toutes sortes de phénomènes de résistance et de transformation.

Préférence pour les espaces imaginaires, qui supplantent alors les espaces réalistes du roman traditionnel : ces espaces imaginaires sont configurés au moyen d'éléments symboliques « opaques », dont la fonction est d'évoquer par suggestion l'entrelacement des mythes et des « cosmogonies » -Refus du narrateur omniscient et choix de narrateurs homo (auto)-diégétiques (autobiographie) ou des narrateurs multiples et ambigus (« perspectivisme ») -Tressage des codes de l'oralité et des codes de l'écrit, du vernaculaire et du véhiculaire, diglossie littéraire, multilinguisme.

Poétique du temps : il convient de souligner l'importance du temps mythique –circulaire- dans son entrelacement avec le temps historique –linéaire-. Cet entrecroisement des deux temps annule leur valeur propre pour créer un temps où l'Histoire acquiert une dimension mythique, puisqu'elle ne concerne pas seulement l'histoire des personnages au sein de l'espace de référence, mais aussi (voire surtout) l'histoire du pays, voire de toutes les contrées marquées par une expérience de « domination ». Une expérience qui rejoint les expériences du postmodernisme et dont le relevé des onze traits distinctifs a été établi par Ihab Hassan (M. Calinescu et D. Fokkena ed., 1987, p. 17-40). Citons-les :

Indétermination et imagination dialogue (Bakhtine) ; 2) fragmentation ; 3) décanonisation, goût pour les « petites histoires » ; 4) effacement du sujet ; 5) an-iconisme et irreprésentabilité ; 6) ironie ; 7) hybridation (parodie, travestissement, pastiche, allant vers la dé-définition des genres culturels ; 8) carnavalisation, hétéroglossie ; 9) performance ou participation nécessaire du lecteur ; 10) tendances aux fictions post-kantiennes, post-nietzschéennes ; 11) immanence sémiotique.

## 6. La circulation littéraire

Il faut faire un sort à part au nouveau concept de circulation littéraire. dans cette perspective le texte se définit moins par ses traits distinctifs que par la circulation dans laquelle il entre de sa

production à sa diffusion, en prenant en compte les maisons d'édition, les programmes scolaires, les comptes rendus des journaux, les effets sur le lectorat. L'appartenance littéraire d'une œuvre tient à la circulation littéraire dans laquelle elle fonctionne, si dans son écriture et par sa lecture il renvoie, il façonne la culture négro-africaine.

En effet, ce que retient alors l'attention de l'écrivain, c'est la parole envisagée dans son présent, dans son procès, et non à travers ce qu'elle peut dire du passé, considéré comme ce noyau dur que l'on tenterait d'exhumer. Si on définit comme « littérature » un ensemble de textes qu'unissent différentes interrelations et correspondances, une littérature africaine regroupe des textes ayant en commun d'être écrits en français, mais aussi de se référer, d'une manière ou d'une autre, à un pays, une région ou une communauté. Ces textes circulent à l'intérieur des pays ou communautés concernés (ils y sont écrits, édités, diffusés, lus, critiqués, censurés, etc.) : ils construisent ainsi un espace de mots, de figures, de mythes qui permet à une collectivité de se reconnaître et parfois de forger une conscience nationale. Un texte appartient à une littérature francophone s'il s'insère dans sa circulation littéraire, s'il prend place dans l'espace imaginaire qu'elle construit. Cette appartenance peut d'ailleurs être relative, intermittente, quand un texte se glisse dans plusieurs espaces, entre dans plusieurs circulations littéraires.

Cette littérature francophone d'Afrique noire, qui a lentement affirmé son indépendance par rapport à la littérature française entre dans une circulation spécifique. On peut fixer son acte de naissance à la publication, en 1948, de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* préparée par Léopold Senghor et préfacée par Jean-Paul Sartre. Elle se développe dans les années 1950 avec la publication de romans d'auteurs africains (Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane, Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Ousmane Sembène...), qui sont tantôt revendicatifs et militants, tantôt simplement désireux de raconter l'Afrique. Tous ces textes sont écrits en relation avec l'Afrique, mais ils sont publiés par des

éditeurs français et s'adressent au public de l'intelligentsia française, qui soutient les efforts de libération des peuples colonisés. Au moment de leur publication, cet ensemble de textes africains continue de s'inscrire dans le prolongement de la littérature française. Mais, après les indépendances, l'école africaine s'est préoccupée de se concentrer sur les classiques africains[...]

## 7. Position carrefour et enjeux de discernement

Les réinventions linguistiques et génériques auxquelles s'essaient les textes nous ramènent à l'étymon *poïésis*, qui désigne le ‘travail de l’artisan, de l’artiste, de recréation. Elles font entrevoir les œuvres et les travaux critiques qui en rendent compte comme des lieux de recherche, d’expérimentation. Chaque texte apparaît comme une table de laboratoire. S’intéressant aux schémas constitutifs, structurels et fonctionnels, cet angle contribue à une approche et une redéfinition de cette forme littéraire en termes de dynamique et d’interactions, loin des catégorisations, figement et essentialisme. Les critiques sont conviés à appréhender, à redéfinir ces œuvres à travers le prisme du mouvement et à comprendre que les identités – génériques et autres –, sont multiples et que le concept même d’identité est constamment redéfini dans la pratique.

En ce sens, il n'est pas erroné d'affirmer que ces littératures constituent des laboratoires de réflexion sur la langue, la diglossie, le bilinguisme, la création des interlectes...Elles représentent une alternative à l'imaginaire du monolinguisme qui a souvent présidé à l'écriture littéraire européennes, en opposant une écriture qui vise à explorer les tréfonds de la langue, à rendre compte de sa rencontre avec d'autres cultures, d'autres langues, d'autres imaginaires dans un espace caractérisé par la densité des rencontres et échanges interculturels, sources de brassages et de métissages de toutes sortes.

Un des traits importants de ces littératures dans leur phase d'émergence, c'est ainsi le fait qu'elles héritent dans un laps de temps très bref –autant dire simultanément –d'apports esthétiques qui, dans les –sources, s'ordonnent le long d'un axe chronologique, souvent décrit comme un axe logique. Klinkenberg

La littérature est une voie de la connaissance, elle naît de la faille, du manque. Elle nous apprend à voir autrement les phénomènes ; elle est elle-même ce laboratoire de voix discordantes, le lieu de mise en scène des voix fortes, de pouvoir, mais aussi de des voix faibles, en s'exprimant en sourdine, des plus humbles ou des marginalisés.

Sous l'influence de la pensée de Gilles Deleuze, Foucault, Edward Saïd, Jean François Lyotard, Jacques Derrida, Homi Bhabha et, plus récemment, Carlo Ginzburg, Saskia Sassen et Serge Gruzinski, la critique littéraire a ouvert une nouvelle brèche à travers les études culturelles, en faisant appel à la philosophie, à l'anthropologie, à la sociocritique et aux sciences sociales. Cette pluridisciplinarité, comme autant d'appels à l'aide adressés par chaque discipline aux autres, est la base théorique des études littéraires, et devient encore plus impérative pour l'analyse de tout ce qui tient du contact, de l'entre-plusieurs, des frontières mouvantes, bref de toutes les procédures d'hybridation des langues et des cultures au cœur de ces écrits.

Cette pluridisciplinarité à laquelle nous faisons appel est une réponse à l'hybridité de formes et à la pluralité de référents ; à une modalité, pour tout dire, de la production littéraire qui impose une lecture qui tienne compte des espaces et des temps qui correspondent toujours plus nettement à des sensibilités évoquant, avec des moyens esthétiques différents, une transversalité de l'espace dans la plupart des sujets abordés.

La perception de ce qui sépare et distingue (l'identité de chacun) doit être complétée par celle de ce qui rassemble et unit l'identité commune. Dialoguer, c'est donc, par essence devenir autre que ce que l'on est.

C'est cela une éthique de l'hybride, une attitude à rencontrer de l'autre mais aussi à la résistance au mensonge historique idéologique coloniale, à l'imposture de la suggestion des langues et des littératures. Une volonté de résistance avec une arithmétique de l'imprévisible viennent faire bastions dans tous ces textes. Ethique et esthétique de l'hybride suppose une conscience ouverte sur le monde mais aussi un attachement à la spécificité. L'écriture se déploie à partir de la singularité. Il faut s'adosser à sa culture, à sa mémoire, à son histoire, pour manifester son autonomie créatrice. Il faut découvrir son foyer de singularité, le lieu à partir duquel parler en son nom. Une perspective rendue nécessaire par le croisement des regards et des sensibilités des écrivains et des artistes mêmes, écrivains et artistes de toute origine, qui se penchent sur un même événement, qui circulent dans l'espace/monde globalisé, que ce soit par les moyens physiques ou virtuels. Ceci est la vraie question : nous ne pouvons pas aborder une littérature qui exprime la modernité multiple, la déterritorialisation et les reterritorialisations continentales ou transocéaniques, diverses et complexes, si nous ne cultivons pas d'abord notre propre jardin.

Il faudra s'en tenir au principe que le regard critique doit se décenter, se disloquer, bifurquer, que l'objet d'étude doit se penser comme une globalité en relation avec d'autres objets non artistiques tels le contexte, les relations sociales et politiques du sujet écrivant. Les liens entre les écritures littéraires et les champs disciplinaires qui les prennent en charge constituent le cœur de ce présent mémoire de synthèse qui va finir en faisant signe à Mouralis, qui balise les voies d'une critique ouverte, plurielle qui étoile le sens au lieu d'aplatir le texte en le réduisant à des significations immobiles et arrêtées. En faisant appel à un conte offrant une double posture herméneutique de Birago DIOP, Mouralis indique les voies d'une interprétation qui

n'est pas répétition, mais invention et récréation. Dans ce conte, La biche et les deux chasseurs, dans lequel Birago Diop a particulièrement exprimé cette nécessité de l'interprétation.

« Les chiens de N'Dioumane, nés dans sa demeure, avaient reçu de son père les noms de Worma (Fidélité), Wor-ma (Trahis-moi), Digg (promesse) et Dig (Haie mitoyenne). Le père de N'Dioumane penser qu'en ces mots s'enfermait assez de sagesse pour l'homme qui ne voulait point avoir de déceptions dans son existence. Car, disait-il comme Worma et Wor-ma étaient les mêmes, Fidélité et trahison allaient de pair ; en effet, expliquait-il, si la fidélité devait durer toujours, l'eau ne cuirait jamais le poisson qu'elle a vu naître et qu'elle a élevé. Il disait aussi que la Promesse était une couverture bien épaisse, mais qui s'en couvre grelotta aux grands froids. Il disait encore qu'avoir la même haie mitoyenne n'a jamais donné deux champs de même étendue, pas plus que deux hilaires de même longueur ne suffisaient pas pour remplir de mil deux greniers de même contenance. Il ne disait pas, mais il pensait sans doute, qu'il y'avait chasseur et chasseur, ce que M'Bile-la-Biche ignorait peut être, malgré son grand savoir. Il disait encore d'autres paroles de sagesse que son fils parut avoir oubliées le jour où s'arrêta sur le seuil de sa maison, chantant et dansant au son du tam-tam, cette bande joyeuse de jeunes femmes plus jolies les unes que les autres ». (Diop, 1969 : 144-145).

L'accent peut se trouver tantôt placé sur les contenus de la tradition, sur ces énoncés, avec une adhésion au principe selon lequel ceux-ci doivent présenter un caractère fixe et permanent. En opposition et en symétrie exacte, une autre conception fait valoir l'interprétation, c'est-à-dire que ce qu'il faut retenir de ce que l'on appelle la « tradition », ce sont moins ses contenus que le processus à travers lequel cette tradition s'actualise, dans une parole vivante et toujours renouvelée. Une parole qui, en outre, n'est pas nécessairement claire et qu'il faut par conséquent savoir interpréter.

Ainsi, loin d'être un donné préexistant qu'il serait facile de cerner, la parole est d'abord incertitude. Mouralis invite à adopter cette façon dont Birago DIOP, loin de vouloir « transmettre » une parole déjà constituée dans le passé, jette au contraire le soupçon sur celle-ci en montrant combien elle est ambiguë et, par là même, peu susceptible d'apporter un enseignement positif. Une modalité d'affirmer une critique ouverte, inventive et plurielle.

Le mémoire se referme, les chantiers sont là il ne s'agissait pas d'épuiser les problématiques.

Tout au plus s'agissait-il de tracer la cartographie de ses principaux axes et de définir les points de départ d'une enquête méthodique.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES D'AIMÉ CÉSAIRE

### 1.1. Ouvrages poétiques

- *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, (Édition définitive), 1957.
- *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946.
- *Soleil cou coupé*, Paris, Éditions Karthala, 1948.
- *Ferrements*, Paris, Seuil, 1960.
- *Cadastre*, Paris, Seuil, 1961. (Avec les versions définitives de *Corps perdu* et de *Soleil cou coupé*.)
- *Moi, Laminaires...*, Paris, Seuil, 1982.
- *La Poésie*, Paris VIème, Éditions du Seuil, 1994.

### 1.2. Œuvres théâtrales

- *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956.
- *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.

- *Une saison au Congo*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

- *Une Tempête*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

### 1.3. Essais et autres publications

*Esclavage et colonisation*, Presses universitaires de France, Paris, 1948.

*Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

*Lettre à Maurice Thorez*, Paris, Présence Africaine, 1956

*Toussaint Louverture : la Révolution française et le problème racial*, Paris, Présence, 1962.

## II. OUVRAGES SPÉCIFIQUES SUR CÉSAIRE

ALLIOT, David, *Aimé Césaire le nègre universel*, Gollion (Suisse), Infolio, 2008

BA, Mamadou Souley, *Césaire, fondation d'une poétique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BA, M. Souley, HÉNANE, René et KESTELOOT, Lilyan, *Introduction à Moi, Laminaire... d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2012.

CAILLER, Bernadette, *Proposition poétique, Une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Éditions du Sud, 1994.

CARPENTIER, Gilles, *Scandale de bronze, lettre à Aimé Césaire*, Paris, Seuil, 1994.

COMBE, Dominique, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, P.U.F, « Études

CONDÉ, Maryse, *Cahier d'un retour au pays natal, Césaire, Profil d'une œuvre*, Paris, Hatier,

DELAS, Daniel,

- *Aimé Césaire ou le verbe parturiant*, Paris, Hachette, 1991.
- *Portrait littéraire*, Paris, Hachette, 1991.

DIOUP, Pape Samba,

- *La poésie d'Aimé Césaire, Proposition de lecture*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- *Archéologie littéraire du roman sénégalais*, Frankfort, IKO-Verlag für Interkulturelle kommunikation, 1993.

FONKOUA, Romuald, *Aimé Césaire*, Paris, Perrin, 2010.

GIRAUT, Jacques et LECHERBONNIER, Bernard, *Aimé Césaire, un poète dans le siècle*, Université Paris 13, L'Harmattan, Collection Itinéraire et Contacts de culture, Vol. 35, 2006.

HALE, Thomas A. et VERON, Kora, *Les écrits d'Aimé Césaire, bibliographie commentée (1913-2008)*, Tome I et II, Paris, Editions Honoré Champion, 2013.

HÉNANE, René :

- *Aimé Césaire, Le chant blessé*, Biologie et poétique, Paris, Editions Jean-Michel Palace, 2000.
- *Les Jardins d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- *Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose*, Paris, L'harmattan, 2012.
- *Glossaire des termes rares dans l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Jean-Michel Palace, 2004
- *Les Armes Miraculeuses d'Aimé Césaire, Une lecture critique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

HOUNTONDJI, Victor M., *Le Cahier d'Aimé Césaire. Éléments littéraires et facteurs de révolution*, Paris, L'Harmattan, 1993.

JUIN, Hubert, *Aimé Césaire, poète noir*, Paris, Présence Africaine, 1956.

KESTELOOT, Lilyan :

- *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- *Les Ecrivains noirs de langue française, Naissance d'une littérature*, Les Editions de l'Université de Bruxelles, 1963.
- *Anthologie négro-africaine*, Paris, Edicef, 1992.

KESTELOOT, Lilyan et Kotchy, Bathélémy, *Aimé Césaire, L'homme et l'œuvre*, Paris, Présence, LAPOUSSINIÈRE, Paul-Christian, *Au bout du petit matin, de nox à lux : L'épopée d'Aimé Césaire et de Victor Hugo*, Paris, Editions Panafrika Silex/ Nouvelles du Sud, 2007.

- LOUIS, Patrice, Conversation avec Aimé Césaire, Paris, Arléa, 2007.
- MAXIMIN, Daniel : Césaire et Lam, Grand Palais – HC Editions, 2011.
- MBOM, Clément, Le théâtre d’Aimé Césaire ou la primauté de l’universalité humaine, Paris,
- MENDO ZE, Gervais, Cahier d’un retour au pays natal d’Aimé Césaire, approche ethnostylistique, Paris, L’Harmattan, 2010.
- NGAL, M. a M, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar, NEA, 1975.
- NGAL & Stein, *Césaire 70*, Paris, Editions Silex Nouvelle du sud, 1984.
- ONYEOZIRI, Gloria Nne, *La Parole poétique d’Aimé Césaire, essai de sémantique littéraire*, Paris, L’Harmattan, 1992.
- PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, Mémoire et métamorphose, Aimé Césaire entre l’oral et l’écrit, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2010.
- SONGOLO, Aliko, *Aimé Césaire : une poétique de la découverte*, Paris, L’Harmattan, 1985.
- TOUMSON, Roger, *Anthologie poétique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996.
- TOUMSON, Roger, Henri-Valmore, Simonne, *Aimé Césaire, le nègre inconsolé*, Syros, Vent Tropiques, Paris, Editions Jean-Michel Palace, 1978.
- WALKER, Keith Louis, *La Cohésion poétique de l’œuvre césairienne*, Paris, Jean-Michel
- ZADI-ZAOUROU, Bernard, *Césaire entre deux cultures*, Nouvelles Editions Africaine, Dakar-Abidjan, 1978.

### **III. OUVRAGES COLLECTIFS SUR CÉSAIRE**

*Aimé Césaire. Une pensée pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Centre césairien d’études et de recherches Paris, Présence africaine, 2003.

« Aimé Césaire, du singulier à l’universel », sous la direction de Jacqueline Leiner & Roger Aimé Césaire, *Une pensée pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, publié par le centre césairien d’études et de recherche, acte de colloque tenu les 24 et 25 juin 2003.

*Aimé Césaire ou l’Athenor d’un alchimiste. Actes du premier colloque international sur l’œuvre littéraire d’Aimé Césaire*, Paris, 21-23 novembre 1985, Paris, Éditions caribéennes, 1987

*Aimé Césaire*, numéro spécial 832-833, Paris, Europe, septembre 1998.

*Aimé Césaire*, Numéro spécial, Revue Présence Africaine, N°126. 1993.

LEINER, Jacqueline, (éd.), *Soleil éclaté, mélanges offerts à Aimé Césaire à l’occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Tübingen, G. Narr, 1985.

MUITIBILE, Tshitenge Lubabu K. (éd.), *Césaire et nous. Une rencontre entre l’Afrique et les Amériques au XXI<sup>e</sup> siècle*, Bamako, Cauris Éditions, 2004.

NGAL, Mbwil a Mpaang et STEINS, Martin (travaux réunis et présentés par), *Césaire 70*, Paris, Silex, 2004

THEBIA-MELSAN, Annick et LAMOUREUX, Gérard (éd.), *Aimé Césaire, pour regarder le siècle en face*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000

TOUMSON, Roger et LEINER, Jacqueline (éd.), *Aimé Césaire, du singulier à l’universel* (Actes du colloque international de Fort-de-France, 28-30 juin 1993), numéro spécial d’*Oeuvres et Critiques*, 1994.

« Aimé Césaire, du singulier à l'universel », sous la direction de Jacqueline Leiner & Roger Aimé Césaire, *Une pensée pour le XXIe siècle*, publié par le centre césairien d'études et de recherche, acte de colloque tenu les 24 et 25 juin 2003

#### IV. OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE NÈGRE

ADOTEVI, Stanislas, *Négritude et négrologues*, Paris, Union Général d'Editions, 1972.

AMOA, Urbain, *Poétique de la poésie des tambours*, Paris, L'Harmattan ; 2002.

BALANDIER, Georges, *Afrique ambiguë*, Plon, 1957.

BASTO, Maria-benedita, *Enjeux littéraires et constructions d'espaces démocratiques en Afrique subsaharienne*, Paris, EHESS, 2008.

BESSIERE, Jean,

- *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège / Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1990.
- *Déracinement et littérature*, (en collaboration avec André KARATSON), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.

BLACHERE, Jean-Claude,

- *Le modèle Nègre*, NEA, 1981.
- *Négritures*, Paris, L'Harmattan, 1993.

CHAMOISEAU, Patrick :

- *Ecrire en pays damné*, Paris, Gallimard, 2002.
- (Avec Confiant, Raphaël), *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, 2000.

CHEVRIER, Jacques, *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, Nouvelle édition, 2003.

COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

DELAFOSSÉ, Maurice, *Les Nègres*, Paris, Rieder, 1927.

DELAS Daniel, Littératures des Caraïbes de langue française, Paris, Nathan, 128, 1999.

DEPESTRE, René, *Bonjour et adieu la négritude*, Collections Chemin, Robert Laffont, 1989.

DIA, Hamidou, *Poète d'Afrique et des Antilles d'expression française de la naissance à nos jours*, Paris, La Table Ronde, 2002.

DIOUF, Madior, *Les Formes du roman négro-africain de langue française de 1920-1976*, Thèse de doctorat d'Etat de Lettres Modernes, UCAD, 1991.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

FAYE, Amade, KESTELOOT, Lilyan et LY, Amadou, *En relisant Nocturnes de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, IFAN Cheikh Anta Diop, 2011.

FROBENIUS, Léo, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1926.

FOUCHET, Max-Pol, *Wifredo Lam*, Paris, Editions Cercle d'art, 1976.

GARNIER, Xavier, (et P. ZOBERMAN) *Qu'est-ce que l'espace littéraire ?* Paris, PUV, 2006.

GAUVIN Lise, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

GLISSANT, Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

JOUANNY, Robert,

- *Tracées francophones, espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique*, Tome I Paris, L'Harmattan, 1996.
- *Tracées francophones, Espaces littéraires de France et d'Europe* Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1996.

JOUBERT, Jean-Louis, *Le voleur de langue*, Paris, Philippe Rey, 2006.

HAUSSER, Michel, *Pour une poétique de la Négritude*, Paris, Editions Silex du Sud, 1988.

JAHN, Janheinz :

- *Muntu, the new african culture*, New York, Grove Press, 1961, publié aux éditions du Seuil en 1961 sous le titre : *Muntu, L'homme africain et la culture néo-africaine*.

- *Manuel de littérature néo-africaine, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique*, Paris, Editions Resma, 1969.

KESTELOOT, Lilyan :

- *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, A.U.F, 2001.
- *Anthologie négro-africaine*, Paris, Editions Marabout, 1990.
- *Les Ecrivains noirs de langue française*, presses de l'ULB, 1965.

(Réédition Karthala-AUF, 2001).

LY, Amadou, *La Poésie sénégalaise d'expression française de 1945 à 1985, Ecriture et thématique*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 2012.

MAGNIER, Bernard, *La poésie africaine*, Paris, Editions Mango, 2005.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean Pierre, *Les Grands Traits de la Poésie Négro-Africaine. Histoire-Poétiques-Significations*, Paris, Broché, 1985.

MOURA, Jean-Marc,

- *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- *Les Etudes littéraires francophones : État des lieux*, (avec Lieven D'HULST), Lille: Travaux du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003.

MOURALIS, Bernard,

- *L'Illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris Présence Africain, 2008.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, L'Harmattan, 1994.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

TOWA, Marcien, *Poésie de la négritude, approche structuraliste*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1983.

## V. ARTICLES SUR AIMÉ CÉSAIRE

- « Aimé Césaire, le terreau primordial » in *Etudes Littéraires Françaises*, n°56, Gunter Narr,
- « Les Héritiers de Césaire aux Antilles » in Revue *Présence Africaine*, n°152/152, 3e et 4e trimestre 1995.
- « Etat présent des écrits sur Aimé Césaire, Bibliographie sélective et raisonnée » in BA, Amadou Oury, « L'émotion est nègre, comme la raison hellène : D'une philosophie organologique allemande vers sa récupération en Afrique occidentale » in Revue *Éthiopiques*, n°81, 2e semestre 2008.

BA, Mamadou Souley,

- « Moi, Laminaire... supplément au mode de lecture » in *Aimé Césaire à l'œuvre*, Paris, Editions des archives, 2008.
- « Il faut en passer par Césaire » in Revue *Présence Africaine*, n°151/152, 3e et 4e trimestre 1995.
- « Césaire, la poésie et l'histoire » in *Aimé Césaire une pensée pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Présence Africaine, 2003.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza, « Désymbolisation / resymbolisation : la décantation de la parole poétique dans Moi, Laminaire... » in Revue *Présence Africaine*, n°152/152, 3e et 4e trimestre, 1995.

BUATA Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960)*, Paris, Karthala, Lettres du Sud, 2008.

CASE, Frédéric Ivor, « L'Intention poétique d'Aimé Césaire » in *Présence Francophone* n°6, Césaire, Aimé, « La parole essentielle » entretien avec Daniel Maximin, in Revue *Présence*

*Africaine*, N°126, 1993.

DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », in Revue *Poétique*, n°27, 1976.

DELAS, Daniel,

- « Le pourrissement de la racine ou l'échec d'une poétique. Lecture de *Moi, Laminaire...* d'Aimé Césaire » in *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- « Note sur la poétique du Mot d'après quelques poèmes de *Moi, Laminaire...* » in Revue *Présence Africaine*, n°151/152, 3e et 4e trimestre 1995.

DIANE, Alioune « L'incipit du Cahier : Césaire porteur de paroles » in *Éthiopiques* n°6, 1999.

HAUSSER, Michel,

- « Du soleil au cadastre » in *Soleil éclaté*, Tübingen, Gunter Narr, 1984.
- « Césaire et l'hermétisme » in *Aimé Césaire ou l'anathor d'un alchimiste*,

HENANE, René, « Mille morts du phénix » in *Introduction à Moi, Laminaire d'Aimé Césaire* Paris, L'Harmattan, 2012.

KASENDRE, Jean Christophe, « Aimé Césaire, le César de l'empire des lettres afro-antillaises » in *Éthiopiques* N° spécial, Hommage à Aimé Césaire, 2e semestre 2009.

KESTELOOT, Lilyan, « De l'édition au manuscrit, et du manuscrit à l'édition dans *Ferments et Moi ; Laminaire...* » in *Aimé Césaire à l'œuvre*, A U F, Editions des archives, 2008.

LAM, Lou Laurin, « une amitié caraïbe » in Revue *Europe*, Aimé Césaire, N°832-833, août-

LAPOUSSINIERE, Peau-Christian, « Du Cahier à Moi, Laminaire... L'itinéraire intellectuel d'Aimé Césaire » in *Le Rebelle*, Centre d'études et de recherches césairiennes, N°2, 1990.

LEINER, Jacqueline, « Entretien avec Aimé Césaire. Imaginaire, langage, identité culturelle, négritude » in *Etudes Littéraires Françaises*, n°10, Günter Narr, Jean-Michel Palace, 1980.

MAXIMIN, Daniel, « La Poésie, parole essentiel, entretien avec Aimé Césaire », in Revue *Présence Africaine* N°126, 1993.

PEPIN, Ernest, « Une lecture de Moi, Laminaire... » in *Aimé Césaire, une pensée pour le XXIe siècle*, Paris, Présence Africaine, 2003.

PESTRE DE ALMEIDA, Liliane, « Le poète Damas lu par Césaire et par Glissant ou Une trame intertextuelle de la Caraïbe. » in Revue *Le Rebelle*, N°5, Paris, Editions A3, année 2004.

PIVOT, Bernard, « Aimé Césaire, Ecrire, lire et parler » in *Dix ans de littérature mondiale en 55 interviews*, Paris, Editions Robert Laffont, 1985.

SARTRE, Jean Paul, « Orphée noir », en préface à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF, 1948.

- « Le surmoi poétique d'Aimé Césaire » in *Aimé Césaire : une pensée pour le XXI siècle*, Paris, Présence Africaine, 2003.

- « Aimé Césaire, le poète subversif », in *Éthiopiques*, Numéro spécial, 2ème semestre

TOUMSON, Roger, « Situation de Moi, Laminaire... » in *Ngal & Steins, Césaire 70*, Editions Silex-Nouvelle du Sud, 2004.

## VI. OUVRAGES GÉNÉRAUX ET THÉORIQUES

ADORNO Théodor :

- *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1984.

ALYN, Marc, *L'œil imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Aristote, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Editions Le Livre de Poche, 1990.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Nouvelle édition, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl :

- *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.

- *Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits/du cercle de Bakhtine*, Seuil, 1981.

BARTHES, Roland :

- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- *S-Z*, Paris, Seuil, 1970.
- *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- *Barthes par Barthes*, Coll. "Ecrivains de Toujours", Paris, Seuil, 1975.
- *Leçon*, Paris, Seuil, 1970.
- *Le grain de la voix : Entretiens*, Paris, Seuil, 1962, 1980, 1981.
- *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984,
- *L'aventure sémiologique*, Pris, Seuil, 1985.

BERGSON, Henri, *Œuvres*, Paris, PUF, 1970.

BLANCHOT, Maurice :

- *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971
- *L'Ecriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BRETON, André, *Le Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924.

BRUNEL, Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Paris, Champvallon, 1983.

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982,

BUTOR, Dominique, *Dire la création poétique : entre poétique et poétique*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1994.

CHEVALIER, J., et GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles* ; Paris, Seghers, 1973.

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

COLLOT, Michel : (Textes réunis et présentés par)

- *Autour d'André du Bouchet*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986.
- *Espace et poésie*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1987.

COSEM, Michel, *La création poétique*, Paris, Armand Colin, 1974.

DERRIDA, Jacques, *L'œil de l'autre... Textes et débats avec Derrida*, VLB, Montréal, 1982.

DESSON, Gérard :

- *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 2000.
- *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan,

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix :

- *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- *Capitalisme et schizophrénie (2 T)*, Paris, minuit, 1980 : 1. L'Anti-Oedipe. 2.Mille plateaux.

DELEUZE Gilles :

- *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- *Le Pli*, Paris, Minuit, 1989.

DERRIDA Jacques,

- *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- *Otobiographies, l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984.

- *Schibboleth*, Paris, Galilée, 1986.
- *Parages*, Paris, Galilée, 1987.
- *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987.
- *De l'esprit, Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.
- *Psyché-inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

DURAND, Gilbert :

- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Editions Bordas, 1973.
- *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg international, 1979.
- *Science de l'homme et tradition: le nouvel esprit anthropologique*, paris, l'île verte, 1979.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, 1989.

ELIADE, Mircea :

- *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969
- *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980.

FOUCAULT, Michel :

- *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, UGE, 1964.
- *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Histoire de la sexualité*. Paris, Gallimard, 1984.
- *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard. 1977.

GARDE-TAMINE, Joëlle, *La Rhétorique*, Nouvelle Edition, Paris, Arman Colin, 2011.

GARDE-TAMINE, Joëlle et MOLINO, Jean, *Introduction à l'analyse de la poésie*, PUF, 1987.

GENETTE, Gérard :

- *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991.
- *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses Marketing, 2005.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par Claude

MILLARD, avec la préface de Jean Starobinski, Paris, Editions Gallimard, 1978.

KRISTEVA, Julia :

- *La Révolution du langage poétique d'avant-garde, à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

LEVI-STRAUSS, Claude :

- *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
- *L'identité* (Séminaire dirigé par Lévi-Strauss), Quadrige, PUF, 1967.

MAINIGNEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris,

MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Paris, José Corti, (2 tomes), 1982-1985.

MEYER, Michel, *Manifestes du surréalisme d'André Breton*, 2002.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4ème Edition revue et corrigée, Paris, PUF, 1989.

PIERSSENS, Michel, *Lautréamont Ethique à Maldoror*, Lille, PU de Lille, 1984.

PLEYNET, Marcellin, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, Ecrivains de toujours, 1967.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Editions Dunod, 1996.

RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

RASTIER, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.

RIFFATERRE, Michael :

- *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

FONDANECHE, Daniel, *Rédiger un mémoire professionnel de master ou une thèse*, 2e édition, Paris, Librairie Vuibert, 2006.

SAMB, Djibril, *Manuel de méthodologie et de normalisation*, Paris, L'Harmattan, 2014.

SOMOYAUT, Tiphaïne, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

SPIRE, André, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, José Corti, 1986.

WALTZ, René, *La Création poétique, Essai d'analyse*, Paris, Flammarion, 1955.

# Annexes

## Document 1

LE POSTMODERNE

Jean-François LYOTARD

### MISSIVE SUR L'HISTOIRE UNIVERSELLE

à Mathias Kahn Baltimore, le 15 novembre 1984

Il ne convient pas d'accorder au genre narratif un privilège absolu sur les autres genres de discours dans l'analyse des phénomènes humains, ou langagiers en particulier (idéologiques), et moins encore dans l'approche philosophique. Certaines de mes réflexions antérieures ont pu succomber à cette « apparence transcendante » (« Présentations », Instructions païennes, La condition postmoderne même). Il est en revanche convenable d'aborder l'une des grandes questions que nous livre le monde

historique en cette fin du XXe siècle (ou en ce début du XXIe) par l'examen des « histoires ». Car si ce monde est déclaré historique, c'est qu'on entend le traiter narrativement. La question à laquelle je pense est la suivante : pouvons-nous aujourd'hui continuer à organiser la foule des événements qui nous viennent du monde, humain et non humain, en les plaçant sous l'Idée d'une histoire universelle de l'humanité? Je n'entends pas ici traiter cette question en philosophe. Néanmoins sa formulation appelle plusieurs éclaircissements.

1. Je dis d'abord : pouvons-nous continuer à organiser, etc. Ce mot implique que tel était le cas précédemment. Je me réfère ici en effet à une tradition, celle de la modernité. Cette dernière n'est pas une époque, mais plutôt un mode (c'est l'origine latine du mot) dans la pensée, dans renonciation, dans la sensibilité. Erich Auerbach le voyait poindre dans l'écriture des Confessions d'Augustin : la destruction de l'architecture syntaxique du discours classique et l'adoption d'une disposition parataxique de phrases brèves enchaînées par la plus élémentaire des conjonctions, le et. Il retrouve ce mode, et Bakhtine avec lui, chez Rabelais, puis chez Montaigne. Pour ma part, et sans chercher ici à légitimer cette vue, j'en vois un signe dans le genre narratif à la première personne choisi par Descartes pour exposer sa méthode. Le Discours est une confession encore. Mais ce qui est confessé n'est pas la dépossession du moi par Dieu, c'est l'effort du moi pour maîtriser toutes les données, y compris soi-même. Sur la contingence laissée par le et entre les séquences exprimées par les phrases, Descartes essaie de greffer la finalité d'une série ordonnée vers la maîtrise et la possession de la « nature ». (Qu'il y parvienne est une autre affaire.) Ce mode moderne de l'organisation du temps se déploie au XVIIIe siècle dans l'Aufklärung. La pensée et l'action des XIXe et XXe siècles sont régies par une Idée (j'entends Idée au sens kantien). Cette Idée est celle de l'émancipation. Elle s'argumente certes tout différemment selon ce qu'on appelle les philosophies de l'histoire, les grands récits sous lesquels on tente d'ordonner la foule des événements : récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour, récit aufklärer de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme, récit spéculatif de la réalisation de l'Idée universelle par la dialectique du concret, récit marxiste de l'émancipation de l'exploitation et de l'aliénation par la socialisation du travail, récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement technico-industriel. Il y a entre ces récits matière à litige et même à différend. Mais tous situent les données qu'apportent les événements dans le cours d'une histoire dont le terme, même s'il reste hors d'atteinte, se nomme liberté universelle, acquittement de l'humanité tout entière.

2. Deuxième éclaircissement. Quand on dit : « Pouvons-nous continuer à organiser, etc.? » on admet du moins, même si la réponse (suggérée ou non) est négative (« nous ne le pouvons pas »), on admet du moins que persisté un nous, capable de penser ou de ressentir cette continuité ou cette discontinuité. En quoi consiste ce nous, c'est aussi ce que demande cette question. Il s'agit, comme l'indique le pronom de la première personne au pluriel, d'une communauté de sujets, soit vous et moi, soit eux et moi, selon que le locuteur s'adresse aux autres membres de la communauté (vous moi) ou à un tiers (vous deux + moi) devant lequel ces autres membres, qu'il représente, sont désignés à la troisième personne (eux). La question demande si ce nous est ou non indépendant de l'Idée d'une histoire de l'humanité.

Jean-François LYOTARD Le postmoderne (1985)

2 Dans la tradition de la modernité, le mouvement de l'émancipation consiste en ce que le tiers, d'abord extérieur au nous de l'avant-garde émancipatrice, finira par prendre part à la communauté des locuteurs actuels (première personne) ou potentiels (deuxième personne). Il n'y aura plus que vous et moi. La place de la première personne est en effet marquée dans cette tradition comme celle de la maîtrise de la parole et du sens : que le peuple prenne la parole politique, le travailleur la parole sociale, le pauvre la parole économique, que le singulier se saisisse de l'universel et que le dernier devienne aussi le premier. Je simplifie, on m'excusera. Il s'ensuit qu'ainsi tendu entre la situation minoritaire actuelle où les tiers sont beaucoup et vous et moi peu et l'unanimité à venir d'où toute troisième personne sera par définition bannie, le nous de la question que je pose reproduit exactement la tension que l'humanité doit éprouver selon sa vocation à l'émancipation, entre la particularité, le hasard, l'opacité de son présent, et l'universalité, l'autodétermination, la transparence

du futur qu'elle se promet. Si cette identité est exacte, le nous qui pose la question : « Continuerons-nous à penser et agir sous le couvert de l'Idée d'une histoire de l'humanité? » ce nous pose par là même la question de sa propre identité telle qu'elle a été fixée par la tradition moderne. Et si l'on doit répondre non à la question (non, l'histoire humaine comme histoire universelle de l'émancipation n'est plus crédible), alors il faudra aussi réviser le statut du nous qui pose la question. Il semble qu'il sera condamné (mais ce n'est une condamnation qu'aux yeux de la modernité) à rester particulier, vous et moi (peut-être), à laisser au-dehors de lui beaucoup de tiers. Mais comme il n'a pas (encore) oublié que ces derniers ont été des premières personnes potentielles et même promises, il devra faire le deuil de l'unanimité et trouver un autre mode de penser et d'agir, ou se plonger dans la mélancolie inguérissable de cet « objet » perdu (ou de ce sujet impossible) : l'humanité libre. Dans les deux cas, nous sommes affectés par une sorte de chagrin. Le travail du deuil, enseigne Freud, consiste à se remettre de la perte d'un objet aimé en ramenant l'investissement de l'objet perdu sur le sujet, d'eux sur nous. Encore y a-t-il plusieurs manières d'y parvenir. Le narcissisme secondaire est l'une d'elles. Beaucoup d'observateurs disent qu'il est aujourd'hui le mode hégémonique de la pensée et de l'action dans les sociétés les plus développées. Je crains qu'il soit seulement la répétition aveugle (compulsionnelle) d'un deuil antérieur, celui de Dieu, qui a justement donné lieu au mode moderne et à son projet de conquête. Aujourd'hui cette conquête ne ferait que perpétuer celle des modernes, à la différence près qu'elle renoncerait à faire l'unanimité. On n'exercerait plus la terreur au nom de la liberté, mais de « notre » satisfaction, de la satisfaction d'un nous définitivement borné à sa particularité. Suis-je encore trop moderne si je juge cette perspective intolérable ? Elle s'appelle tyrannie : la loi que « nous » édictons ne vous est pas adressée, à vous, concitoyens ou même sujets, elle leur est appliquée, aux tiers, à ceux du dehors, sans aucun souci de la légitimer à leurs yeux. Je rappelle que le nazisme a été cette manière de faire son deuil de l'émancipation et, pour la première fois en Europe depuis 1789, d'exercer une terreur dont la raison n'était pas en principe accessible à tous ni le bénéfice partageable entre tous. Une autre manière de faire le deuil de l'émancipation universelle promise par la modernité, serait de « travailler », au sens freudien, non seulement la perte de cet objet, mais la perte du sujet à qui cet horizon était promis. Il ne s'agirait pas seulement que nous reconnaissions notre finitude, mais que nous élaborions le statut du nous, la question du sujet. Je veux dire : échapper et à la reconduite sans révision du sujet moderne et à sa répétition parodique ou cynique (la tyrannie). Cette élaboration ne peut conduire, je crois, qu'à abandonner d'abord la structure linguistique communicationnelle (je/tu/il) que, consciemment ou non, les modernes ont accréditée comme modèle ontologique et politique. 3. Mon troisième éclaircissement portera sur les mots pouvons-nous? dans la question : « Pouvons-nous aujourd'hui continuer à organiser les événements selon l'Idée d'une histoire universelle de l'humanité? » Comme Aristote et les linguistes le savent la modalité du pouvoir appliquée à une notion (ici cette notion est : poursuite de l'histoire universelle) comporte à la fois son affirmation et sa négation. Que cette poursuite soit possible n'implique ni qu'elle aura lieu ni qu'elle n'aura pas lieu, mais que certainement aura lieu le fait qu'elle aura ou n'aura pas lieu. Incertitude sur le contenu, le dictum (l'affirmation ou la négation de la notion), mais nécessité du fait, du modus, ultérieur. On reconnaît la thèse aristotélicienne des futurs contingents. (Encore faut-il les dater.) Mais l'expression nous pouvons ne connote pas seulement la possibilité, elle indique aussi la capacité. Jean-François LYOTARD Le postmoderne (1985) 3 Est-ce en notre pouvoir, de notre force et de notre compétence, de perpétuer le projet moderne ? Cette question indique que ce projet exigerait force et compétence pour être soutenu, et que peut-être elles nous font défaut. Cette lecture devrait inspirer une enquête, une enquête sur la défaillance du sujet moderne. Si en effet celle-ci doit être argumentée, il faut qu'on puisse l'attester par des faits ou du moins par des signes. L'interprétation de ceux-ci peut bien donner lieu à controverse, du moins doivent-ils être soumis aux procédures cognitives d'établissement des faits ou spéculatives de validation des signes. (Je me réfère ici sans plus d'explication à la problématique kantienne des hypotyposes, qui joue un rôle majeur dans la philosophie historico-politique de Kant.) Sans vouloir

décider sur-le-champ s'il s'agit de faits ou de signes, les données qu'on peut recueillir quant à cette défaillance du sujet moderne paraissent difficiles à récuser. Chacun des grands récits d'émancipation, à quelque genre qu'il ait accordé l'hégémonie, a pour ainsi dire été invalidé dans son principe au cours des cinquante dernières années. - Tout ce qui est réel est rationnel, tout ce qui est rationnel est réel ; « Auschwitz » réfute la doctrine spéculative. Au moins ce crime, qui est réel, n'est pas rationnel. - Tout ce qui est prolétarien est communiste, tout ce qui est communiste est prolétarien : « Berlin 1953, Budapest 1956, Tchécoslovaquie 1968, Pologne 1980 » (j'en passe) réfutent la doctrine matérialiste historique : les travailleurs se dressent contre le Parti. - Tout ce qui est démocratique est par le peuple et pour lui, et inversement : « Mai 1968 » réfute la doctrine du libéralisme parlementaire. Le social quotidien fait échec à l'institution représentative. - Tout ce qui est libre jeu de l'offre et de la demande est propice à l'enrichissement général, et inversement ; les « crises de 1911, 1929 » réfutent la doctrine du libéralisme économique, et la « crise de 1974-1979 » réfute l'aménagement postkeynésien de cette doctrine. Avec ces noms d'événements, l'enquêteur rapporte autant de signes d'une défaillance de la modernité. Les grands récits sont devenus peu crédibles. On est alors tenté d'accréditer le grand récit du déclin des grands récits. Mais comme on sait, le grand récit de la décadence est déjà en place au commencement de la pensée occidentale, chez Hésiode et Platon. Il accompagne celui de l'émancipation comme son ombre. Ainsi rien ne serait changé, si ce n'est qu'il faut un supplément de force et de compétence pour affronter les tâches actuelles. Beaucoup pensent que c'est le moment de la religion, le moment de reconstruire une narration crédible où se racontera la blessure de cette fin de siècle et où elle se cicatrira. On fait valoir que le mythe est le genre originaire, que la pensée de l'origine s'y donne dans son paradoxe originaire, et qu'il faut relever les ruines dans lesquelles la pensée rationnelle, démythologisante et positiviste, l'a mis. Telle n'est pas du tout la direction qui me paraît juste. En tout cas il faut noter que ce terme de pouvoir a subi dans cette brève description une nouvelle modification que signale l'usage que je viens de faire du mot juste. A la question : Pouvons-nous perpétuer les grands récits ? la réponse est devenue : nous devons faire ceci ou cela. Pouvoir a aussi le sens d'avoir le droit, et par ce sens le mot introduit la pensée dans l'univers des déontiques, le glissement du droit au devoir est aussi aisément que l'est celui du permis à l'obligatoire. Ce qui est en cause ici, c'est la contingence de l'enchaînement sur la situation que j'ai décrite comme défaillance de la modernité. Plusieurs manières d'enchaîner sont possibles, et il faut décider. Ne déciderait-on rien qu'on déciderait encore. Se tairait-on qu'on parlerait. Toute la politique tient dans la façon dont on enchaîne sur une phrase actuelle par une autre phrase. Ce n'est pas une affaire de volume du discours, ni d'importance du locuteur ou du destinataire. Dans les autres phrases, qui actuellement sont possibles, l'une sera actualisée, et la question actuelle est : laquelle ? Pour répondre à cette question, la description de la défaillance ne nous donne pas de fil conducteur. C'est pourquoi sous le mot postmodernité les perspectives les plus contrariées peuvent se trouver réunies. Je ne fais qu'indiquer par ces quelques remarques la direction antimythologisante dans laquelle je crois nous devrions « travailler » la perte du nous moderne. \* \* Il est temps à présent d'en venir au sujet indiqué par mon titre. Je me demande si la défaillance de la modernité sous la forme de ce que Adorno appelait la chute de la métaphysique (qui pour lui se concentrerait dans l'échec de la dialectique affirmative de la pensée hégélienne affrontée à la thèse kantienne de l'obligation ou à l'événement de l'anéantissement insensé nommé Auschwitz), je me Jean-François LYOTARD Le postmoderne (1985) 4 demande si cette défaillance ne doit pas être rattachée à une résistance de ce que j'appellerai la multiplicité des mondes de noms, à la diversité insurmontable des cultures. En abordant de cette façon la question pour finir, je vais retrouver et restituer plusieurs des aspects déjà notés, touchant l'universalité des grands récits, le statut du nous, la raison de la défaillance de la modernité et finalement la question contemporaine de la légitimation. Enfant, immigré, on entre dans une culture par l'apprentissage de noms propres. Il faut apprendre les noms par lesquels sont désignés les proches, les héros au sens large, les lieux, les dates et, pour suivre Kripke, j'ajouterais : les unités de mesure, d'espace, de temps, de valeur d'échange. Ces noms sont des «

désignateurs rigides », ils ne signifient rien ou du moins peuvent être chargés de significations diverses et discutables, on peut leur rattacher des phrases de régime tout à fait hétérogènes (descriptives, interrogatives, ostensives, évaluatives, prescriptives, etc.) et les inclure dans des genres discursifs incommensurables (cognitifs, persuasifs, épictiques, tragiques, comiques, dithyrambiques, etc.) Les noms ne s'apprennent pas seuls, mais logés dans de petites histoires. L'avantage du récit, j'y reviens, c'est qu'il peut comporter en lui-même une multiplicité de familles hétérogènes de discours, à condition de se « gonfler » pour ainsi dire. Il les ordonne en une série d'événements que désignent des noms propres de la culture. La forte cohérence de cette organisation est redoublée par le mode de transmission du récit, visible en particulier dans les sociétés que j'appellerai « sauvages » par commodité. André Marcel d'Ans écrit : « Chez les Cashinahuas, toute interprétation d'un miyoï (mythe, conte, légende ou récit traditionnel) s'ouvre sur une formule fixe : « Voici l'histoire de..., telle que je l'ai toujours entendue. Je vais vous la raconter à mon tour, écoutez-la ! » Et cette récitation se clôture invariablement par une autre formule qui dit : " Ici s'achève l'histoire de... Celui qui vous l'a racontée c'est... (nom cashi-nahua), chez les Blancs... (nom espagnol ou portugais) ". » L'ethnologue nous rapporte, à nous Blancs, comment le conteur cashinahua rapporte l'histoire d'un héros cashinahua à des auditeurs cashinahuas. L'ethnologue peut le faire parce qu'il est lui-même un auditeur (mâle) cashinahua. Il est cet auditeur parce qu'il porte un nom cashinahua. Un rituel fixe au moyen de dénominations strictes la portée des récits et leur récurrence. Toutes les phrases contenues dans ceux-ci sont pour ainsi dire épinglees sur des instances nommées ou nommables dans le monde des noms cashinahuas. Chaque univers présenté par chacune de ces phrases, quel que soit son régime, se rapporte à ce monde de noms. Le ou les héros et les lieux présentés, le destinataire et enfin le destinataire sont méticuleusement nommés. Pour entendre les récits, il faut avoir été nommé. (Tous les mâles et les fillettes avant la puberté peuvent écouter.) Pour les raconter, aussi (les hommes seuls le peuvent). Et pour être raconté (réfèrent), aussi (tout Cashinahua sans exception le peut). En plaçant les noms dans des histoires, la narration met les désignateurs rigides de l'identité commune à l'abri des événements du « maintenant », et du péril de son enchaînement. Être nommé, c'est être raconté. Sous deux aspects : chaque récit, même anecdotique d'apparence, réactualise des noms et des relations nominales. En le répétant, la communauté s'assure de la permanence et de la légitimité de son monde de noms à travers la récurrence de ce monde dans ses histoires. Et d'autre part certains récits racontent explicitement des histoires de nomination. Si l'on pose positivement la question de l'origine de la tradition ou de l'autorité chez les Cashinahuas, on se trouve devant le paradoxe habituel dans ces questions. Une phrase n'est autorisée, pense-t-on, que si son destinataire jouit d'une autorité. Qu'arrive-t-il quand l'autorité du destinataire résulte du sens de la phrase? La phrase, en légitimant le destinataire qui présente son univers, se légitime elle-même auprès du destinataire. Le narrateur cashinahua puise l'autorité de raconter ses histoires dans son nom. Mais son nom est autorisé par ses histoires, en particulier celles qui racontent la genèse des noms. Ce circulus vitiosus est commun. Voilà le fonctionnement discursif de ce qu'on pourrait appeler « a very large scale integrated culture », L'identification y règne en maîtresse. Close sur elle-même, elle élimine les déchets des récits, les événements inintégrables, par le moyen de sacrifices ou d'absorption de drogues (c'est le cas des Cashinahuas) ou de guerre sur les confins. Mutatis mutandis, l'auto-identification d'une culture passe par ce dispositif. Son démembrément, dans la situation de dépendance servile, coloniale ou impérialiste, signifie la destruction de l'identité culturelle. Au contraire le dispositif constitue la force principale des guérillas dans les combats pour Jean-François LYOTARD Le postmoderne (1985) 5 l'indépendance, car le récit et sa transmission fournissent d'un coup à la résistance sa légitimité (son droit) et sa logistique (le mode de transmission des messages, le repérage des lieux et des moments, l'usage des données naturelles dans la tradition culturelle, etc.) La légitimité, on l'a dit, est assurée par la puissance du dispositif narratif : il couvre la multiplicité des familles de phrases et des genres de discours possibles, il enveloppe tous les noms; il est toujours actualisable et il l'est depuis toujours;

diachronique et parachronique il assure la maîtrise du temps, donc de la vie et de la mort. Le récit est l'autorité elle-même. Il autorise un nous infrangible, au-dehors duquel il n'y a que des ils. Une telle organisation est du tout au tout opposée à celle des grands récits de légitimation qui caractérisent la modernité occidentale. Ces derniers sont cosmopolitiques, comme dirait Kant. Ils concernent précisément le « dépassement » de l'identité culturelle particulière vers une identité civique universelle. Or on ne voit pas comment un tel dépassement peut avoir lieu. Rien dans la communauté sauvage ne la conduit à se dialectiser vers une société de citoyens. Dire qu'elle est « humaine » et préfigure déjà une universalité c'est admettre le problème résolu : l'humaniste présuppose l'histoire universelle et inscrit en elle la communauté particulière comme un moment dans le devenir universel des communautés humaines. C'est aussi, grossso modo, l'axiome du grand récit spéculatif appliqué à l'histoire humaine. Mais la question est s'il y a une histoire humaine. La version épistémologique est la plus prudente, mais aussi la plus décevante : l'anthropologue décrit selon les règles du genre cognitif les narrations sauvages et leurs règles, sans prétendre établir aucune continuité entre celles-ci et celles de son propre mode de discours. Dans la version lévi-straussienne, il pourra introduire une identité de fonctionnement, dite structurale, entre le mythe et son explication mais au prix d'abandonner toute tentative de trouver un passage intelligible menant des unes aux autres. Identité, mais pas histoire. On connaît toutes ces difficultés, qui sont triviales. Je ne te les rappelle que parce qu'elles permettent peut-être de mieux mesurer la portée de la défaillance actuelle. Tout se passe, comme si l'immense effort, marqué du nom de la Déclaration des droits, pour dépouiller les peuples de leur légitimité narrative, située disons en amont du cours du temps, et leur faire adopter pour seule légitimité l'Idée de citoyenneté libre, placée au contraire en aval de ce cours - comme si cet effort, poursuivi par des voies diverses pendant deux siècles, avait échoué. On pourrait trouver un signe avant-coureur de cet échec dans la désignation même de l'auteur de cette Déclaration de portée universelle : c'est « nous, peuple français ». L'exemple du mouvement ouvrier est plus particulièrement probant quant à cet échec. Son internationalisme de principe signifiait exactement que la lutte de classe ne recevait pas sa légitimité de la tradition populaire ou ouvrière locale, mais d'une Idée à réaliser, celle de travailleur émancipé de la condition prolétarienne. Or on sait que, dès la guerre franco-allemande de 1870-1871, l'Internationale a buté sur la question de l'Alsace-Lorraine, qu'en 1914 les socialistes allemands et français ont voté respectivement les budgets nationaux de guerre, etc. Le stalinisme en tant que « socialisme dans un seul pays » et la suppression du Komintern ont ouvertement entériné la supériorité du nom propre national sur le nom universel de soviets. La multiplication des luttes d'indépendance depuis la seconde guerre mondiale et la reconnaissance de nouveaux noms nationaux semblent indiquer le renforcement des légitimités locales et la dissipation d'un horizon universel d'émancipation. Les jeunes gouvernements « indépendants » passent dans la mouvance ou du marché capitaliste mondial ou de l'appareil politique à modèle stalinien, et les « gauches » qui visent cet horizon sont éliminées sans pitié. Comme le dit le slogan de l'extrême droite française d'aujourd'hui, les Français d'abord (sous-entendu : les libertés après). Tu diras que ces repliements sur la légitimité locale sont des réactions de résistance aux effets dévastateurs de l'impérialisme et de sa crise sur les cultures particulières. Cela est vrai, et cela confirme le diagnostic, et l'aggrave même. Car la reconstitution du marché mondial après la seconde guerre mondiale et l'intense bataille économico-financière que se livrent aujourd'hui les entreprises et les banques multinationales, soutenues par les États nationaux, pour dominer ce marché, n'apportent avec elles aucune perspective de cosmopolitisme. Les partenaires de ce jeu se targuaient-ils encore d'atteindre les buts que se fixaient le libéralisme économique ou le keynésisme de l'âge moderne, on aurait peine à leur accorder crédit, tant il est clair que leur jeu ne réduit nullement, mais aggrave Jean-François LYOTARD Le postmoderne (1985) 6 l'inégalité des biens dans le monde, et ne fait nullement tomber les frontières, mais se sert de celles-ci à des fins de spéculation commerciale et monétaire. Le marché mondial ne fait pas une histoire universelle au sens de la modernité. Les différences culturelles sont en outre encouragées à titre de marchandises

touristiques et culturelles, à tous les niveaux de la gamme. Quel est, enfin, le nous qui essaie de penser cette situation de défaillance, si ce n'est plus le noyau, la minorité, l'avant-garde qui anticipe aujourd'hui ce que devrait être l'humanité libre de demain? Nous qui tentons de penser cela, sommes-nous condamnés! n'être que des héros négatifs? Il est clair au moins qu'une figure de l'intellectuel (Voltaire, Zola, Sartre) se brouille avec cette défaillance. Elle était soutenue par la légitimité reconnue d'une Idée de l'émancipation, et elle a accompagné bon an mal an l'histoire de la modernité. Mais la violence de la critique, opposée à l'école dans les années soixante suivie par la dégradation inexorable des institutions d'enseignement dans tous les pays modernes, montre assez que le savoir et sa transmission ont cessé d'exercer l'autorité qui faisait écouter les intellectuels quand ils passaient de la chaire à la tribune. Dans un univers où le succès est de gagner du temps, penser n'a qu'un défaut, mais incorrigible : d'en faire perdre. Voilà, simplifiée, la question que je me pose, c'est-à-dire que je crois qui se pose. Je n'entends pas y répondre ici, mais en discuter. Certains éléments d'élaboration qui ne sont pas notés dans ce mémoire pourraient être explicités lors de notre discussion. Après l'âge des intellectuels et celui des partis, il serait intéressant que de part et d'autre de l'Atlantique, sans présomption, commence à se tracer une ligne de résistance à, la défaillance moderne. Jean-François LYOTARD, LE POSTMODERNE EXPLIQUE AUX ENFANTS Correspondance 1982-1985, Paris, Editions Galilée, 1985.

## **Document 2**

### **Le verbe marronner**

à René Depestre, poète haïtien

C'est une nuit de Seine  
et moi je me souviens comme ivre  
du chant dément de Boukmann accouchant ton pays  
aux forceps de l'orage

DEPESTRE

Vaillant cavalier du tam-tam  
est-il vrai que tu doutes de la forêt natale  
de nos voix rauques de nos cœurs qui nous remontent  
amers  
de nos yeux de rhum rouges de nos nuits incendiées  
se peut-il  
que les pluies de l'exil  
aient détendu la peau de tambour de ta voix

marronnerons-nous Depestre marronnerons-nous ?  
Depestre j'accuse les mauvaises manières de notre sang  
est-ce notre faute  
si la bourrasque se lève  
et nous désapprend tout soudain de compter sur nos doigts  
de faire trois tours de saluer

Ou bien encore cela revient au même  
le sang est une chose qui va vient et revient  
et le nôtre je suppose nous revient après s'être attardé  
à quelque macumba. Qu'y faire ? En vérité  
le sang est un vaudoun puissant

C'est vrai ils arrondissent cette saison des sonnets  
pour nous à le faire cela me rappellerait par trop  
le jus sucré que bavent là-bas les distilleries des mornes  
quand les lents bœufs maigres font leur rond au zonzon  
des moustiques

Ouiche ! Depestre le poème n'est pas un moulin à  
passer de la canne à sucre ça non  
et si les rimes sont mouches sur les mares

sans rimes

toute une saison

loin des mares

moi te faisant raison rions buyons et marronnons

### Gentil cœur

avec au cou le collier de commandement de la lune  
avec autour du bras le rouleau bien lové du lasso du soleil  
la poitrine tatouée comme par une des blessures de la nuit  
aussi je me souviens  
est-ce que Dessalines mignonnait à Vertières

Camarade Depestre

C'est un problème assurément très grave  
des rapports de la poésie et de la Révolution  
le fond conditionne la forme  
et si l'on s'avisait aussi du détour dialectique  
par quoi la forme prenant sa revanche  
comme un figuier maudit étouffe le poème  
mais non

je ne me charge pas du rapport  
j'aime mieux regarder le printemps. Justement  
c'est la révolution  
et les formes qui s'attardent  
à nos oreilles bourdonnant  
ce sont mangeant le neuf qui lève  
mangeant les pousses  
de gras hennetons hennetonnant le printemps

Depestre

de la Seine je t'envoie au Brésil mon salut  
à toi à Bahia à tous les saints à tous les diables  
Cabritos cantagallo Botafogo  
bâte  
batuque  
à ceux des favelas

Depestre

bombaïa bombala  
crois-m'en comme jadis bats-nous le bon tam-tam  
éclaboussant leur nuit rance  
d'un rut sommaire d'astres moudangs.

### Document 3

**Deleuze (Gilles), Guattari (Félix), *Kafka Pour une littérature mineure*. Paris, minuit, Collection « Critique » 1975**

Qu'est-ce qu'une littérature mineure?

Justement, nous n'avons guère tenu compte ici que des contenus et de leurs formes : tête penchée-tête redressée, triangles-lignes de fuite. Et il est vrai que tête penchée se conjugue avec la photo, tête redressée, avec le son, dans le domaine de l'expression. Mais, tant que l'expression, sa forme et sa déformation ne sont pas considérées pour elles-mêmes, on ne peut pas trouver de véritable issue,

même au niveau des contenus. Seule l'expression nous donne le *procédé*. Le problème de l'expression n'est pas posé par Kafka d'une manière abstraite universelle, mais en rapport avec les littératures dites mineures - par exemple la littérature juive à Varsovie ou à Prague. Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affecté d'un fort coefficient de déterritorialisation. Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement<sup>1</sup>. Impossibilité de ne pas écrire, parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature (« La bataille littéraire acquiert une justification réelle sur la plus grande échelle possible »). L'impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand, c'est pour les juifs de Prague le sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque. Et l'impossibilité d'écrire en allemand, c'est la déterritorialisation de la population allemande elle-même, minorité oppressive qui parle une langue coupée des masses, comme un « langage de papier » ou d'artifice ; à plus forte raison les juifs, qui, à la fois, font partie de cette minorité et en sont exclus, tels « des tziganes ayant volé l'enfant allemand au berceau ». Bref, l'allemand de Prague est une langue, déterritorialisée, propre à d'étranges usages mineurs (cf., dans un autre contexte aujourd'hui, ce que les / Noirs peuvent faire avec l'américain).

Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les « grandes » littératures au contraire, l'affaire individuelle (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ces affaires oedpiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes « font bloc » dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agit en elle. C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs. Lorsque Kafka indique parmi les buts d'une littérature mineure « l'épuration du conflit qui oppose pères et fils et la possibilité d'en discuter », il ne s'agit pas d'un fantasme oedipien, mais d'un programme politique. « Quand bien même parfois l'affaire individuelle serait parfois méditée tranquillement, on ne parvient pourtant pas jusqu'à ses frontières où elle fait bloc avec d'autres affaires analogue ; on atteint bien plutôt la frontière qui la sépare de la politique, on va même jusqu'à s'efforcer de l'apercevoir avant quelle ne soit là et de trouver partout cette frontière entraînée de se resserrer. (...) Ce qui au sein des grandes littératures joue en bas et constitue une cave non indispensable de l'édifice, se passe ici en pleine lumière ; ce qui là-bas provoque un attrouement passager, n'entraîne rien de moins ici qu'un arrêt de vie ou de mort ».

Le troisième caractère, c'est que tout prend valeur collective. En effet, précisément par ce que les talents n'abondent pas dans la littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individuée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'énonciation collective. Si bien que cet état de la rareté bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce que l'on dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou national est « souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation », c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si

l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. Comme le chien des Recherches en appelle dans sa solitude à une *autre science*. La machine littéraire prend ainsi le relais d'une machine révolutionnaire à venir, non pas du tout pour des raisons idéologiques, mais parce qu'elle seule est déterminée à remplir les conditions d'une énonciation collective qui manquent partout ailleurs dans ce milieu : *la littérature est l'affaire du peuple* 3. C'est bien dans ces termes que le problème se pose pour Kafka. L'énoncé ne renvoie pas à un sujet d'énonciation qui en serait la cause, pas plus qu'à un sujet d'énoncé qui en serait l'effet. Sans doute, un certain temps, Kafka a-t-il pensé suivant ces catégories traditionnelles des deux sujets, l'auteur et le héros, le narrateur et le personnage, le rêveur et le rêvé 4. Mais il renoncera vite au principe du narrateur, tout comme il refusera, malgré son admiration pour Goethe, une littérature d'auteur ou de maître. Joséphine la souris renonce à l'exercice individuel de son chant, pour se fondre dans l'énonciation collective de « l'innombrable foule des héros de (son) peuple ». Passage de l'animal individué à la meute ou à la multiplicité collective : sept chiens musiciens. Ou bien, encore dans les Recherches d'un chien, les énoncés du chercheur solitaire tendent vers l'agencement d'une énonciation collective de l'espèce canine, même si cette collectivité n'est plus ou pas encore donnée. Il n'y a pas de sujet, *il n'y a que des agencements* collectifs d'énonciation – et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire. La solitude de Kafka l'ouvre à tout ce qui traverse l'histoire aujourd'hui. La lettre *K* ne désigne plus un narrateur ni un personnage, mais un agencement d'autant plus machinique, un agent d'autant plus collectif qu'un individu s'y trouve branché dans sa solitude (ce n'est que par rapport à un sujet que l'individuel serait séparable du collectif et mènerait sa propre affaire).

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Ecrire comme un chien-qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi. Il y eut beaucoup de discussions sur : qu'est-ce qu'une littérature marginale ? - et aussi : qu'est-ce qu'une littérature populaire, prolétarienne, etc. ? Les critères sont évidemment très difficiles, tant qu'on ne passe pas d'abord par un concept plus objectif, celui de littérature mineure. C'est seulement la possibilité d'instaurer du dedans un exercice mineur d'une langue même majeure qui permet de définir littérature populaire, littérature marginale, etc. C'est seulement à ce prix que la littérature devient réellement machine collective d'expression, et se fait apte à traiter, à entraîner les contenus. Kafka dit précisément qu'une littérature mineure est beaucoup plus apte à travailler la matière<sup>6</sup>. Pourquoi, et qu'est-ce que c'est, cette *machiner d'expression* ? Nous savons qu'elle a avec la langue un rapport de déterritorialisation multiple : situation des juifs qui ont abandonné le tchèque en même temps que le milieu rural, mais aussi situation de cette langue allemande comme « langage de papier ». Eh bien on ira encore plus loin, on poussera encore plus loin ce mouvement de déterritorialisation dans l'expression. Seulement, il y a deux manières possibles : ou bien enrichir artificiellement cet allemand, le gonfler de toutes les ressources d'un symbolisme, d'un onirisme, d'un sens ésotérique, d'un signifiant caché - c'est l'école de Prague, Gustav Meyrink et beaucoup d'autres, dont Max Brod<sup>7</sup>. Mais cette tentative implique un effort désespéré de reterritorialisation symbolique, à base d'archétypes, de Kabbale et d'alchimie, qui accentue la coupure avec le peuple et ne trouvera d'issue politique que dans le sionisme comme « rêve de Sion ». Kafka prendra vite l'autre manière, ou

plutôt l'inventera. Opter pour la langue allemande de Prague, telle qu'elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité. Opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant. Arriver à une expression parfaite et non formée, une expression matérielle intense. (Sur les deux manières possibles, ne pourrait-on pas le dire aussi, dans d'autres conditions, de Joyce et de Beckett ? Tous deux, Irlandais, sont dans les conditions géniales d'une littérature mineure. C'est la gloire d'une telle littérature d'être mineure, c'est-à-dire révolutionnaire pour toute littérature. Usage de l'anglais, et de toute langue, chez Joyce. Usage de l'anglais et du français chez Beckett. Mais l'un ne cesse de procéder par exubérance et surdétermination, et opère toutes les reterritorialisations mondiales. L'autre procède à force de sécheresse et de sobriété, de pauvreté voulue, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités).

Combien de gens aujourd'hui vivent dans une langue qui n'est pas la leur ? Ou bien ne connaissent même plus la leur, ou pas encore, et connaissent mal la langue majeure dont ils sont forcés de se servir ? Problème des immigrés, et surtout de leurs enfants. Problème des minorités. Problème d'une littérature mineure, mais aussi pour nous tous : comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ? Kafka dit : voler l'enfant au berceau, danser sur la corde raide.

Riche ou pauvre, un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la langue et des dents. La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent. Il y a donc une certaine disjonction entre manger et parler - et, plus encore, malgré les apparences, entre manger et écrire : sans doute peut-on écrire en mangeant, plus facilement que parler en mangeant, mais l'écriture transforme davantage les mots en choses capables de rivaliser avec les aliments. Disjonction entre contenu et expression. Parler, et surtout écrire, c'est jeûner. Kafka manifeste une permanente obsession de l'aliment, et de l'aliment par excellence qui est l'animal ou la viande, et du boucher, et des dents, des grandes dents malpropres ou dorées<sup>8</sup>. C'est un des principaux problèmes avec Felice. Jeûner est aussi un thème constant dans ce que Kafka écrit, c'est une longue histoire de jeûne. Le Champion de jeûne, surveillé par des bouchers, termine sa carrière à côté des fauves qui mangent leur viande crue, plaçant les visiteurs dans une alternative irritante. Les chiens tentent d'occuper la bouche du chien des Recherches, en la remplissant de nourriture, pour qu'il cesse de poser ses questions - et là aussi alternative irritante : « Pourquoi ne pas plutôt me chasser, et m'interdire de poser des questions ? Non, ce n'est pas ce qu'on voulait ; on n'avait certes pas la moindre envie d'entendre mes questions, mais, pour ces questions elles-mêmes, on hésitait à me chasser. » Le chien des Recherches oscille entre deux sciences, celle de la nourriture, qui est de la Terre, et de la tête baissée (« Où la terre prend-elle cette nourriture ? »), et la science musicale, qui est de « l'air » et de la tête redressée, comme en témoignent les sept chiens musiciens du début et le chien chanteur de la fin : entre les deux pourtant quelque chose de commun, puisque la nourriture peut venir d'en haut, et que la science de la nourriture n'avance que par le jeûne, tout comme la musique est étrangement silencieuse.

D'ordinaire, en effet, la langue compense sa déterritorialisation par une reterritorialisation dans le sens. Cessant d'être organe d'un sens, elle devient instrument du Sens. Et c'est le sens, comme sens propre, qui préside à l'affectation de désignation des sons (la chose ou l'état de choses que le mot désigne), et, comme sens figuré, à l'affectation d'images et de métaphores (les autres choses auxquelles le mot s'applique sous certains aspects ou certaines conditions). Il n'y a donc pas seulement une

reterritorialisation, spirituelle, dans le « sens », mais, physique, par ce même sens, Parallèlement, le langage n'existe que par la distinction et la complémentarité d'un sujet d'énonciation, en rapport avec le sens, et d'un sujet d'énoncé, en rapport avec la chose désignée, directement ou par métaphore. Un tel usage ordinaire du langage peut être nommé *extensif ou représentatif* : fonction reterritorialisante du langage (ainsi le chien chanteur de la fin des Recherches force le héros à abandonner son jeûne, re-cépidianisation en quelque sorte).

1. Lettre à Brod, juin 1921, *Correspondance*, p. 394, et les commentaires de Wagenbach, p. 84.

2. *Journal*, 25 décembre 1!

3. *Journal*, 25 décembre 1911, p. 181 : cf La littérature est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple).

4. Cf. *Préparatifs de noce à la campagne*, p. 10 : c Tant que tu dis *on* au lieu de dire *je*, ce n'est rien ). Et les deux sujets apparaissent p. 12 : c Je n'ai même pas besoin d'aller à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé... ~, tandis que le narrateur reste au lit comme un coléoptère, un lucane . ou un hanneton. Sans doute y a-toi! là une origine du devenir-coléoptère de Grégoire dans *la Métamorphose* (de même Kafka renonce à aller rejoindre Felice et préfère rester couché). Mais, justement, dans *la Métamorphose*, l'animal prend la valeur d'un véritable devenir, et ne qualifie plus du tout la stagnance d'un sujet d'énonciation.

5. Cf. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel : sur la difficulté des critères, et la nécessité de passer par le concept de c littérature de seconde zone ».

6. *Journal*, 25 décembre 1911, p. 181 : c La mémoire d'une petite nation n'est pas plus courte que celle d'une grande, elle travaille donc plus à fond le matériel existant. »

7. Cf. Wagenbach, l'excellent chapitre c Prague au tournant du siècle », sur la situation de la langue allemande en Tchéco-slovaquie; et l'école de Prague.

8. Constance du thème des dents chez Kafka. Le grand-père boucher; l'école ruelle de la Boucherie; les mâchoires de Felice; le refus de manger de la viande, sauf quand il couche avec Felice à Marienbad. Cf. l'article de Michel Cournot, *Nouvel Observateur*, 17/4/72, : c Toi qui as de si grandes dents. ,. C'est un des plus beaux textes sur Kafka. On trouvera une opposition semblable entre manger et parler chez Lewis Carroll, et une issue comparable dans le non-sens.

## **TABLE DES MATIERES**

<b>Introduction : Etat des lieux .....</b>	<b>3</b>
1. Pourquoi Césaire ? .....	5
2. Horizon critique et méthodologique.....	6
3. Les conditions d'énonciation.....	12
Liste des publications .....	15
<b>Chapitre 1 : Questions – Méthodes – Repères et Balises .....</b>	<b>17</b>

1. Race, altérité et culture .....	19
2. Les pièges de l'essentialisme.....	21
3. Conscience identitaire et littératures émergentes .....	25
4. Littérature mineure ? .....	31
5. Le bord à bord .....	36
<b>Chapitre 2 : Le Grand Récit .....</b>	<b>40</b>
1. Les lieux du désastre .....	46
2. Mots et miracles .....	48
3. Tactique oxymorique et relecture allégorique de l'histoire .....	49
4. Une matrice dialectique .....	52
6. La voix poétique .....	56
7. La transmission .....	57
8. La figure du poète .....	60
<b>Chapitre 3 : La double généalogie .....</b>	<b>62</b>
1. Une contre écriture ou une esthétique du marronnage .....	64
2. La traversée déconstructrice des genres .....	67
3. Le recours à la tradition ou la rejonction des formes .....	73
4. Ecriture du lieu et attestation .....	74
5. La perspective orale .....	78
<b>Conclusion : Une poétique de l'écart et de l'entre .....</b>	<b>85</b>
1. Expériences de la discordance et effets spéculaires .....	88
2. Interactions linguistiques .....	93

3. Les trans-actions génériques.....	98
4. La conscience critique .....	99
5. Ethique et esthétique de l'hybridité .....	100
6. La circulation littéraire .....	102
7. Position carrefour et enjeux de pertinence .....	103
<b>Annexes.....</b>	<b>117</b>
Document 1 : Lyotard, Le Postmoderne. Missive sur l'histoire universelle.....	118
Document 2 : Césaire, Le verbe marronner .....	124
Document 3 : Deleuze & Guattari, Kafka, pour une littérature mineure .....	126