



HAL
open science

Éthiques et poétiques auctoriales. Le dire de l’auteur francophone face aux idéologies de l’appartenance : Bretagne, Québec, “ Afriques ”

El Hadji Malick Ndiaye

► **To cite this version:**

El Hadji Malick Ndiaye. Éthiques et poétiques auctoriales. Le dire de l’auteur francophone face aux idéologies de l’appartenance : Bretagne, Québec, “ Afriques ”. Littératures. Université Rennes 2, 2008. Français. NNT : . tel-00269043

HAL Id: tel-00269043

<https://theses.hal.science/tel-00269043>

Submitted on 2 Apr 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE
UNIVERSITÉ RENNES 2- HAUTE BRETAGNE
UFR ARTS LETTRES ET COMMUNICATION**

Équipe de recherche : ÉRELLIF (Équipe de recherche sur la diversité littéraire et linguistique du monde francophone)- PRefics EA n° 3207/ UMR 8143
Laboratoire : CÉLICIF (Centre d'Étude des Littératures et Civilisations Francophones)

**Éthiques et poétiques auctoriales. Le dire de l'auteur francophone
face aux idéologies de l'appartenance : Bretagne, Québec,
« Afriques »**

THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME
en LITTÉRATURE FRANÇAISE

Présentée et soutenue publiquement

par

EL HADJI MALICK NDIAYE

Directeur de thèse : **MARC GONTARD**

Devant un jury composé de

LISE GAUVIN, Professeur, Université de Montréal, Québec, Canada
(Rapporteur)
ROMUALD FONKOUA, Professeur, Université Marc Bloch, Strasbourg
(Rapporteur)
FRANCIS FAVEREAU, Professeur, Université Rennes 2
MARC GONTARD, Professeur, Université Rennes 2

Mars 2008

*Je suis une figure provisoire un instant figée, dans
laquelle se résumant des processus extérieurs et complexes*

MICHEL FOUCAULT

À MES FAMILLES, la grande, la petite, la nucléaire, l'exogame...

REMERCIEMENTS

Je dois ici, sacrifier à la tradition et remercier les personnes qui m'ont accompagné, dans ce long et difficile parcours. C'est assurément la tâche la plus ardue. Non pas que j'aie subitement plongé dans le léthé de l'ingratitude, mais il y a tellement de gens qui ont compté dans cette affaire... Que ceux qui ne se reconnaîtront pas expressément dans cette page me pardonnent et sachent que leurs noms sont gravés sur mon cœur, le plus incorruptible des parchemins.

Qu'on me permette de citer d'abord Marc Gontard, mon directeur de Recherche. Merci, Marc, de m'avoir fait confiance. Merci de m'en avoir donné aussi, à des moments où, sans votre présence bienveillante, j'aurais flanché. Tel l'auteur dont les mots ornent le fronton de notre institution, vous avez su me laisser la liberté de choisir, de chercher, de trouver (parfois), de me tromper (souvent), mais en tout cas, d'apprendre, tout en me rappelant, à chaque instant, les exigences de la vie scientifique.

Merci aux professeurs qui ont accepté de porter leurs regards critiques sur ce travail : Lise Gauvin, Romuald Fonkoua et Francis Favereau. Je suis admiratif devant chacun d'entre vous et fier que des noms aussi illustres que les vôtres soient associés au mien pour l'éternité.

Mon histoire est une histoire de famille et d'une façon ou d'une autre toutes les personnes qui suivent en font partie. Mes deux parents que je remercie pour la vie qu'ils m'ont donné et celle qu'ils m'ont permis de vivre. Mon père qui a allumé en moi la flamme de l'érudition et m'a toujours inspiré dans ma quête. Merci Papa, de l'avoir voulu avant moi. Ma maman chérie, qui jamais ne lira ces mots. Savoir qu'elle touchera ces pages, comme me touche l'honneur d'être son fils, suffit à mon bonheur. À mes frères et sœurs, qui m'ont accompagné pour les tout premiers devoirs. Rien ne détermine aussi irrémédiablement une fin qu'un début. Et tout a commencé là-bas.

Ma famille, c'est aussi Anne So, la merveilleuse fille qui partage ma vie. Je suis devenu un homme à ses côtés. Son soutien, ses conseils, sa confiance, son amour, sa présence intime, se sont tout ce temps conjugués à un seul mode : inconditionnel. Avec sa famille, elle m'a offert la plus belle des alliances et leur présence me touche au delà de ce que je peux exprimer. Merci. Avec un câlin éternel à Martinette, pour sa résistance héroïque à Morphée pendant ces longs après-midis de lecture.

Une thèse est une formidable aventure humaine. J'ai eu le privilège de la vivre avec l'équipe de l'ERELLIF. J'ai une pensée affectueuse pour chaque membre de cette magnifique famille, surtout Marie-Katell Hoff. Je ne regretterai pas nos échanges si riches, les moments de doute partagés, nos escapades buissonnières, car je suis convaincu que nos routes ne se séparent pas. Je remercie aussi tous mes enseignants au Sénégal, du primaire à l'université. Avec une pensée émue pour ceux d'entre eux, hélas ! qui ne sont plus parmi nous.

Je suis redevable à l'association des familles Leclerc et plus particulièrement, à Gilles P. Leclaire, de m'avoir communiqué certains documents familiaux lors de mes recherches sur Félix. J'en profite pour remercier les gens rencontrés dans ce soin de pays, notamment les équipes du *CRILCQ*, à l'Université de Montréal et du laboratoire *Le Soi et l'Autre* à l'UQAM. Dans ma vie intellectuelle, j'ai fait des rencontres décisives et noué de solides amitiés.

A tous et à toutes, j'exprime ici ma profonde gratitude. AB IMO PECTORE.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE 9

CHAPITRE PREMIER : FIGURES AUCTORIALES ET DYNAMIQUES INSTITUTIONNELLES 29

INTRODUCTION	30
I- ARCHÉOLOGIE ET QUERELLES IDÉOLOGIQUES AUTOUR DE LA NOTION D'AUTEUR	33
I-1-QUELQUES REPÈRES ÉTYMOLOGIQUES ET HISTORIQUES	33
I-1-1-Auteur entre toute puissance et divinité	33
I-1-2-Auteur-passeur, auteurs multiples	39
I-1-3- Vers l'individualisation de la notion d'auteur	45
I-1-4- Socialisation de l'auteur : des gens de lettres aux intellectuels	51
I-2- FAUT-IL SAUVER L'AUTEUR ?	56
I-2-1- La fonction auteur comme principe d'effacement	56
I-2-2- La résistance du sujet-auteur	58
II- AUTEUR FRANCOPHONE. IDENTITÉ FONCTION	65
II-1-QUELS CRITÈRES DE DÉSIGNATION ?	65
II-1-1- L'acte de naissance colonial	65
II-1-2- Ecrire différent	67
II-1-3-La part de la langue	70
II- 1- 4- Éloge de la polyvalence	75
II-2-AUTEUR EN RÉSEAU	78
II-2-1- Le réseau institutionnel	80
II-2-2-Édition et distribution	83
II-2-3-Les prix littéraires	85
II-2-3- Quelle médiatisation pour l'auteur francophone ?	88
III- LA POÉTIQUE DU CONCRET : ANCRAGES CULTURELS ET INTENTIONS DE DISCOURS	95
III-1-LE TEXTE PARLE : AUTEUR CONCRET/ LECTEUR CONCRET9ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.	
III-2-L' ESPRIT DE LA LETTRE	103
III-3-TÉMOIGNER, REPRÉSENTER, DIRE AU NOM DE	106
III-4-L'INDICE PARATEXTUEL	109
IV- LA DÉLICATE VISION DE L'AUTRE	112
IV-1-POUR DES « ÉTUDES CULTURELLES » FRANCOPHONES	112
IV-2- APPROCHES DE L'IDENTITE : QUELQUES MODÈLES À REPENSER	116
IV-3-CE QUE RELATIVISER VEUT DIRE	137
CONCLUSION	149

CHAPITRE DEUXIÈME : LA BRETAGNE D'HÉLIAS, UNE FRANCOPHONIE FRANÇAISE 1ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.9

INTRODUCTION	160
I- JEUX DE MIROIR : RÉGIONALISME ET PROBLÉMATIQUES FRANCOPHONES	166
I-1-REPÈRES HISTORIQUES	166
I-1-1- Émergence du régionalisme français	166
I-1-2- La littérature régionale aujourd'hui	172
I-1-3-Le Régionalisme breton et ses orientations	174
I-2 - REPÈRES IDÉOLOGIQUES	178

I-2-1-Entre héritage mythique et renaissance culturelle	178
I-2-2-La Bretagne colonie française ?	183
I-2-3- Un peuple, deux littératures	190
II-PARCOURS D'AUTEUR : HÉLIAS ENTRE LES EAUX	200
II-1- LA FONCTION D'AUTEUR CHEZ HÉLIAS	200
II-1-1-Hélias homme de Lettres	200
II-1-2-Ethos discursif	206
II-1-3-Paysannisme intellectuel et intellectualisme paysan	214
II-2- LA FONCTION POLITIQUE DU DISCOURS	221
II-2-1-La redevance Hélias	221
II-2-2-Hélias et le chant républicain	225
II-2-3-Passéisme et modernité	231
III- L'ESTHÉTIQUE DE LA DIFFÉRENCE	23ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
III-1-CLASSER L'INCLASSABLE	236
III-1-1- Une œuvre éclectique	23Erreur ! Signet non défini.
III-1-2- Le principe narratologique chez Hélias	238
III-1-3-Le partage linguistique	241
III-2-ANALYSE GÉNÉRIQUE DE L'ŒUVRE	249
III-2-1- Le roman automatisé	249
III-2-2-Les récits de veillée : contes, légendes et inspirations mythologiques	256
III-2-3-Le verbe libre	268
III-2-4- L'histoire de vies	275
CONCLUSION	288

CHAPITRE TROISIÈME : FÉLIX LECLERC, L'AUCTORIALITÉ FRANCO QUÉBÉCOISE FACE AUX INSULARITÉS **291**

INTRODUCTION	292
I- DU COMBAT LINGUISTIQUE A L'ÉMERGENCE D'UNE LITTÉRATURE NATIONALE EN FRANÇAIS	297
I-1-LE FRANÇAIS QUÉBÉCOIS : « C'EST-TU UNE LANGUE » ?	297
1-1-1- Une genèse controversée	300
1-1-2-L'ennemi c'est l'anglais : bilinguisme, plurilinguisme et diglossie	302
1-1-3-Entre normalisation et désir d'originalité	304
1-1-4-Langue et littérature : je dis et j'écris	310
I-2- CARTOGRAPHIE LITTÉRAIRE ET RATIONALISATION DE L'ESPACE SYMBOLIQUE	318
I-2-1- Francophonie canadienne : quelles écritures régionales ?	319
I-2-2- Régionalisme et nationalisme au Québec	322
I-2-3- L'invention d'un centre	32Erreur ! Signet non défini.
II- LITTÉRATURE ET INSULARITÉS IDENTITAIRES AU QUÉBEC	331
II-1-DE LA BINARITE FRANCO-ANGLAISE AU MULTIETHNISME	331
II-2- DURCISSEMENT DES SOUCHES	334
II-3-LA DYNAMIQUE INTERCULTURELLE	343
II-4-VERS UNE FIN DES SOLITUDES ?	350
III- LE CAS LECLERC, MODELE D'AUCTORIALITÉ ETHNIQUE	356
III-1-L'APPEL DE LA RACE	356
III-2-ÊTRE DE CHEZ SOI : LA RÉFÉRENCE SPATIALE CHEZ LECLERC	361
III-2- 1-Inventer, repérer, imaginer	361
III-2-2-L'espace immédiat, espace harmonieux	36Erreur ! Signet non défini.
III-2-3-L'espace en mouvement, territoire insaisissable	371
III-3-PARLER POUR LES SIENS	380
III-3-1- Engager la conscience tribale	381
III-3-2-Le devoir national	385

III- 4- LA BATAILLE DES MOTS	392
III-4-1-Félix d'Orléans, géant culturel et nain littéraire	392
III-4-2-La marque du dire	398
III-4-3-Une caractéristique de l'écriture de Leclerc : la forme brève	403
CONCLUSION	411

CHAPITRE QUATRIEME : LES POSSIBLES IDENTITAIRES DANS LE DISCOURS AFRICAIN DE C.H. KANE **415**

INTRODUCTION	416
I- RESITUER L'APPARTENANCE	419
I-1-L'AUTEUR AFRICAIN	419
I-2- NÉGRITUDE PÂLISSANTE	425
I-3- LES PETITS PEUPLES SAVENT PARLER	432
II- LA POSITION D'AUTEUR AU SÉNÉGAL	438
II-1-L'APPARTENANCE DE L'AUTEUR	43ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
II-1-1- Le multiculturalisme sénégalais	43Erreur ! Signet non défini.
II-1-2- La notion d'étrangeté dans le paysage littéraire sénégalais	445
II-2- LA FONCTION AUCTORIALE	451
II-2-1- L'échec de l'outil livre ?	451
II-2-2-Le cinéma, exemple d'un dispositif à succès	456
II-2-3-Mutations des pratiques de consommation et enjeux	461
III- KANE, AUTEUR EN NÉGOCIATION	466
III-1- ANCRAGE TERRITORIAL ET TRANSNATIONALITÉ	474
III-2- L'ETHNICITÉ PEULE RALLIEMENT À UNE NATION POTENTIELLE	481
III-3-LES RÉFÉRENTS IDENTITAIRES DANS LE RÉCIT DE KANE	487
III-3-1- Le référent primordial	489
III-3-2-Le référent secondaire	497
III-3-3- Le référent tertiaire	503
CONCLUSION	513

CONCLUSION GÉNÉRALE **521**

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE **52ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

*Les milliers de langues parlées dans le monde
ne doivent pas disparaître au profit d'une seule,
au risque d'un appauvrissement.
Les langues font partie du patrimoine de l'humanité.
Dans cette quête de la diversité,
l'équilibre du monde est en jeu.*
ABDOU DIOUF

La francophonie littéraire

Et si la francophonie n'existait pas ? Aussi triviale qu'elle soit, cette interrogation revêt un sens, en ce qu'elle participe d'une logique de re-questionnement de la notion de francophonie en littérature. Celle-ci continue en effet de souffrir du manque d'adhésion autour du concept. La réticence de beaucoup d'auteurs à s'intégrer dans cet espace symbolique¹démontre que le qualificatif francophone pose une certaine difficulté. Et cela rejaillit avec force sur les pratiques littéraires. On peut donc se demander comment, en se débarrassant de cette étiquette encombrante, l'auteur francophone peut prétendre à exister dans la seule légitimité de sa pratique.

Est-il possible d'interroger la littérature francophone en essayant de trouver une autre approche, une autre relation aux textes que « *la langue en partage* » ? Arriverait-on ainsi à une sorte de proximité littéraire dans laquelle les textes et leurs auteurs échapperaient aux contingences historiques qui conditionnent plus ou moins leurs existences ?

Il n'est pas nécessaire de reprendre les différentes déclinaisons de la francophonie pour donner la mesure des malentendus qu'elles suscitent. La tentative d'isoler théoriquement la francophonie littéraire suffit à montrer que le vocable est trouble.

Même s'il se défend d'en faire un concept par défaut (et en souligne les limites), Michel Beniamino² pose la francophonie littéraire comme l'outil qui échappe le mieux à la hiérarchisation des systèmes dans l'espace francophone. En d'autres termes, la littérature est le lieu où s'exprime avec le plus de cohérence, l'expérience francophone. Il affirme à ce propos que

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 bien qu'il dépolitise l'extension mondiale d'une langue, quand cette extension a toujours été liée à la puissance politique

¹ Un exemple significatif, le récent manifeste pour une littérature monde Une quarantaine d'auteurs francophones ont signé un manifeste visant à libérer la langue française de « son pacte exclusif avec la nation » et à jeter les bases d'une littérature indépendante de la notion de francophonie qui, selon eux, est caduque. Ce coup d'éclat continue de susciter des réactions dans le monde francophone, même si le débat qu'il pose n'est pas nouveau et qu'au fond, il n'a pas non plus, pour l'instant, pris un tour théorique qui permettrait de véritablement interroger ce concept de littérature-monde en français. Voir *Le Monde des livres* 16 mars 2007.

² D'un point de vue général la langue est le point de convergence le plus évident, mais Robillard et Beniamino le soulignent de manière opportune, on ne peut fonder la communauté linguistique, ni sur la communauté de discours, ni sur la communauté de langue, ni même sur les interactions. Cette communauté linguistique partirait d'un principe minimal de « reconnaissance tacite de normes linguistiques explicites et/ou implicites ». **Didier de Robillard et Michel Beniamino**, *Le français dans l'espace francophone*, t. 1 Paris/Genève, Champion – Slatkine, 1993.

et militaire française. La francophonie littéraire 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) [...] Au lieu de raisonner sur la base de cultures constituées -et inégales- qui entreraient en relation dans l'espace francophone par des phénomènes d'interaction, d'emprunt etc. ; cette francophonie et ce qui en ferait l'aspect spécifiquement littéraire résiderait dans une forme de « communauté de culture » [...] mais aussi sur ces « expériences discordantes » du monde comme identité négociée en permanence dans la tension ou la conflictualité du partage...³

En soi, l'idée est pertinente d'opérer une distanciation entre les institutions, par exemple, et les enjeux de représentation du monde que véhicule le texte littéraire. Mais la difficulté de cette prise de distance réside, avant toute considération scientifique, dans l'ambition de la francophonie institutionnelle ou politique à investir le champ littéraire.

Cela commence par la recherche universitaire. Il est loisible de trouver des exemples convaincants, de la collusion entre les institutions francophones et les acteurs de la littérature francophone. La FIPF (Fédération Internationale des Professeurs de Français), qui a publié l'une des premières grandes anthologies couvrant l'ensemble du domaine francophone en 1976, participe encore à la réalisation de la revue annuelle *Dialogues et cultures*⁴. Elle reste, par ailleurs, très présente dans les échanges francophones institutionnalisés et anime le champ scientifique par l'organisation de colloques et des publications diverses. Lorsqu'on sait que l'organisation est en partenariat avec les gouvernements français, québécois et belge, on peut y voir une manifestation concrète de la confusion des genres.

Par ailleurs, de nombreux auteurs sont tributaires de ce réseau institutionnel. Ce qui montre, une nouvelle fois, la difficulté d'appréhender la littérature francophone par et

³ **Michel Beniamino**, *La francophonie littéraire, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, Coll. Espaces Francophones, 1999. pp. 49-70.

⁴ Pour le rôle des différentes institutions dans l'émergence du champ de la recherche francophone, voir **Jean Louis Joubert**, « Notes sur la recherche concernant les littératures francophones », dans *Littérature comparée et didactique du texte francophone, Itinéraires et Contacts de Cultures*, op.cit., pp. 69-81. Soulignons aussi que la FIPF bénéficie du soutien de la Délégation Générale à la Langue Française et aux langues de France et du ministère français des Affaires Etrangères ; ce qui appelle un autre type de questionnement sur l'instrumentalisation de la francophonie par certains Etats.

pour elle-même. La distance entre les Etats, les institutions francophones et la littérature francophone est très ténue. S'il n'existe pas de communauté d'intérêts entre la Francophonie, sous sa forme institutionnalisée, et la littérature, on peut au moins parler de coopération renforcée. C'est pour cela que certains auteurs et intellectuels repoussent simplement l'idée de francophonie, quel que soit son contenu.

La notion de francophonie est indissociable de celle de *Marché commun*, pour emprunter une formule plutôt juste aux écrivains de la revue *Souffles* pour qui, elle « regroupe avant tout un groupe d'intérêts culturels à soubassement économique. »⁵ La dénonciation de la francophonie s'inscrit aussi dans la continuité des revendications pour une littérature plus en rapport avec les réalités culturelles et sociales des pays anciennement sous domination (Fanon, *Les Damnés de la terre*, 1969). En excluant momentanément la dimension institutionnelle de l'analyse, l'enjeu culturel et social suscite des positions contradictoires au projet francophone. En outre, la langue qui domine l'espace littéraire francophone, c'est le français. Or, les auteurs qui écrivent en français manipulent d'autres langues et parfois même écrivent dans ces langues. Quelles limites pose-t-on à la francophonie dans ces cas-là ? Faut-il éluder dans le débat les corpus non écrits en français et les problématiques qu'ils posent dans un espace où le fait littéraire se décline essentiellement en français ? En sachant que l'expression culturelle ne se réduit pas à la seule publication de livres.

Le lien fondamental qui unit le français à la grande majorité des aires culturelles concernées ici est définitivement la colonisation. On ne saurait dissocier l'usage de la langue de cette expérience, car celui-ci en découle. On peut alors songer que c'est peut-être là la prise adéquate.

La réflexion de J. M. Moura⁶ sur la littérature postcoloniale suggère la possibilité d'une vision plus centrée sur le phénomène de la colonisation et ses avatars, parmi lesquels se trouve inscrite l'aventure francophone. En ce sens que, tous les pays colonisés partagent l'usage d'une langue imposée par la colonisation.

⁵ **Marc Gontard**, *La violence du texte, La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 11.

⁶ **Jean-Marc Moura**, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, (Coll. Écritures francophones), 1999.

Selon Moura, les études postcoloniales s'expriment presque partout dans une relative bienveillance, sauf dans le domaine français :

Les notions implicites au postcolonialisme, caractère multiculturel et globalisation, heurtent en effet le jacobinisme et la volonté de grandeur nationale propre à une fraction non négligeable de l'intelligentsia du pays.⁷

Les défenseurs de la recherche francophone postcoloniale proposent de ne pas calquer systématiquement le modèle anglo-saxon des «*postcolonial studies*», mais de s'en inspirer, pour dégager une unité des littératures francophones ou europhones (le mot est de Moura) postcoloniales et assumer les responsabilités de cette Histoire dont la langue est une des séquelles.

Depuis Victor Hugo⁸, qui a très tôt mis en théorie le rêve d'expansion linguistique d'Onésime Reclus, la francophonie a à composer avec l'idéologie universaliste, et finalement très eurocentriste, de la France. Il semble même que, dans un effet de prolongement, cet impérialisme et la réaction qui lui est opposée soient les deux écueils majeurs de la recherche francophone.

En effet, que ce soit pour le justifier ou le fustiger, analyser systématiquement le passé colonialiste de la France dans les études francophones, c'est oublier que la France, elle aussi, fut d'une façon ou d'une autre, un espace colonisé, c'est négliger les rapports de domination, parfois tragiques, qui ont prévalu à l'intérieur même de l'Hexagone. Un exemple encore plus pertinent peut être trouvé dans la situation des «*minorités françaises*», très peu différente, en termes de pressions linguistiques ou culturelles, de celle que les Sénégalais ont vécue sous la colonisation. Y a-t-il un tabou à établir un parallèle entre la littérature produite dans les différentes régions françaises et celle de l'ex-empire colonial ?

De ce point de vue, les études postcoloniales peuvent apporter une réponse scientifique valable, même si cette approche non plus n'est pas exempte d'insuffisances.

⁷ Ibid.

⁸ Voir **Peter Kirsh Fritz**, « Faut-il francophoniser l'histoire littéraire de l'Hexagone ? Sur le cas Victor Hugo », dans **Peter Kirsh Fritz**, *Ecrivains au carrefour des cultures, études de littérature occitane, française et « francophone »* Bordeaux, PUB, 2000 pp. 33-43.

Malgré son intérêt avéré, la posture postcoloniale échappe un peu à la francophonie. Si le fait colonial permet de mieux rendre compte dans l'univers francophone des expériences qui en ont découlé et de toucher du doigt le fait que la grande majorité (pour ne pas dire la totalité) des écrivains «francophones» a un passé colonial, on peut aller plus loin, sachant que ce fait colonial comme problématique n'appartient pas seulement à la francophonie. B. Etamad précise, qu'« environ 70% de la population mondiale a un passé colonial [...] soit en tant qu'ex-colonisateurs, soit comme colonisé.»⁹

De la même manière que les problématiques de langue sont des problématiques transposables et applicables partout, les « expériences discordantes » qu'évoque Beniamino sont les mêmes dans toute situation de contact. Selon qu'on se pose dans le domaine anglophone, hispanophone ou lusophone ou même sino-japonais, on retrouve pratiquement les mêmes défis qu'en francophonie. L'écrivain cherokee ou guarani fait face aux mêmes angoisses lorsqu'il s'agit de traduire son expérience du monde en anglais ou en espagnol. Il suffit d'investir tant soit peu la littérature chinoise et sa critique (prenons un exemple éloigné) pour saisir le degré de similitude. À cet égard, Han Shaogong, un de ceux qui ont le mieux théorisé la nouvelle éthique littéraire chinoise, se donne pour mission d'être « le porte-parole d'une littérature qui crée son propre espace hors du discours occidentalisé. »¹⁰

Dans un autre ordre, l'émergence politique de l'Europe pose un nouveau type de relation entre les anciennes colonies et leurs métropoles, avec une nette influence sur la circulation des auteurs et des œuvres littéraires. On peut prêter à n'importe quel écrivain ou chercheur francophone du sud, ce cri du cœur des écrivains sud-américains de langue espagnole : « On peut compter sur nous quand il s'agit de donner de l'importance à notre langue, pour nous écarter quand cela arrange l'Europe. »¹¹

La francophonie n'offre pas de prise particulière en tant qu'entité linguistique particulière. Le concept de communauté linguistique est envisagé sur la base d'un espace social centré autour des ressources d'une langue.

⁹ Cité par Moura, op.cit.

¹⁰ Cité par Yindé Zhang, « Racines et ressourcement : le récit chinois des années 80 », dans *Itinéraires et Contacts de cultures* vol 18-19, L'Harmattan- Paris XIII, 1995, p. 112.

¹¹ Nous renvoyons à la « Lettre à Aznar » des intellectuels colombiens (parmi lesquels Marquez, Botero, Mutis, Vallejo, etc.) sur le problème des visas, dans *Le Monde* du 21 mars 2001.

Il ne faut pas oublier l'existence de locuteurs francophones dans des aires linguistiques non francophones. Il ne s'agit pas des « poches de résistance » francophones, en Amérique du nord ou en Asie du sud-est, mais des communautés ou individus dont le lien avec la langue française est davantage circonstanciel qu'historique. C'est le cas en Russie, en Grèce ou en Israël de nos jours¹². Que penser d'un écrivain américain, le cas de Jonathan Littell est là pour nous éclairer, ou bissau-guinéen¹³ qui écrit en français ? Dans quelle mesure peut-il s'intégrer à l'espace francophone ? Comment est-il abordé par la recherche francophone ? Pourtant, d'une façon ou d'une autre, ces communautés ou auteurs peuvent prétendre à l'univers dit francophone¹⁴. Cela laisse penser que la francophonie littéraire est aussi une démarche individuelle d'auteur, pas simplement le fruit d'un déterminisme historique. D'où l'idée que l'appartenance et le cantonnement spatial, de l'auteur sont peu crédibles.

Il sera utile d'interroger la notion d'espace, à la suite de critiques comme János Riesz, lorsqu'ils évoquent les littératures « centrifuges » et « centripètes ». À notre sens, la grande maladresse a consisté à l'extension du jacobinisme français à une problématique globale. Le chercheur allemand parle d'une *assimilassionistische furor*¹⁵, une « fureur assimilationniste », bien française qui ramène toute la réflexion sur la littérature francophone autour d'une logique de centre parisien et de périphérie. Dans *Français et francophones*, il affine remarquablement son propos sur un postulat adopté par la critique et avec lequel il importe de rompre pour des raisons que nous évoquerons par ailleurs :

¹² **Valérie Spaeth**, « La situation paradoxale du français au Moyen-Orient : le cas d'Israël », dans *La coexistence des langues dans P. Dumont et C. Santodomingo* (éd.), *L'espace francophone, approche macrosocio-linguistique*, Paris, Aupelf-Ellipses, 2000, p.291-295. Un autre exemple de cette francophonie « transculturelle » est abordé par **Georges Fréris** dans « La francophonie grecque : un combat identitaire européen ? », dans *Altérité et identités dans les littératures de langue française*, n° spécial de la Revue *Le Français dans le monde*, Paris, FIPF / CLE International, juillet 2004, pp. 116-126.

¹³ Nous ne connaissons pas d'exemple d'écrivain bissau-guinéen écrivant en français, mais nous savons qu'il existe de nombreux francophones en Guinée Bissau. Ce pays, comme la Roumanie, Sao Tomé ou la Moldavie, fait partie de la Francophonie institutionnelle.

¹⁴ Un autre cas de figure est développé par János Riesz concernant l'écrivain en exil. Il montre comment les écrivains Africains en Allemagne présentent dans leurs œuvres, une « configuration linguistique internationale » qui échappe de plus en plus à la classification. Voir « L'écrivain africain exilé en Allemagne. Stratégies d'adaptation linguistique et d'auto-affirmation », dans **Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura** (coord.), *Les Etudes littéraires francophones : Etats des lieux. Actes du colloque 2-4 mai 2002*, Villeneuve-d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, pp.153-154.

¹⁵ **János Riesz**, *Französisch in Afrika-Herrschaft und Sprache*, Frankfurt, IKO, 1998.

La production littéraire en langue française se laisse déterminer par la relation à ce centre, que ce soit de façon de façon centripète, lorsque ses acteurs venant de la « périphérie » ou de l'« extérieur » aspirent à rejoindre ce centre, à en faire le lieu de leur activité littéraire et de leurs efforts en vue d'acquérir la reconnaissance littéraire ou de façon centrifuge, lorsqu'au contraire ils essaient de couper le cordon ombilical avec la métropole, la « mère patrie », de se déplacer vers un domaine éloigné du centre, de développer une « identité » propre et de trouver une identité loin du « centre ».¹⁶

Dépasser la dialectique *centre vs périphérie* ne doit plus être un vœu, il faut s'y aventurer. Reste à trouver une orientation libérée des postulats idéologiques qui font de Paris le seul centre valable.

Mise à part la littérature produite dans le cercle éditorial parisien, toutes les littératures francophones se heurtent au problème de l'identification. En faisant la généalogie de la francophonie comme concept littéraire, on voit que l'incertitude ontologique qui l'entoure, tend à persister parce que le problème a été mal posé dès ses origines.

Si la littérature coloniale française ne s'est pas vraiment démarquée de l'ensemble français, c'est parce que le virage qu'elle a amorcé était fondé, avant tout, sur une logique plus récréative que d'exploration littéraire. Elle a instauré une sorte de filiation directe qui va se prolonger avec la réception de la production des colonisés eux-mêmes.

La lecture des auteurs sous domination coloniale a fait prendre conscience que quelque chose de nouveau est en train de se tramer dans la littérature française. Mais l'analyse de ce bouleversement manque de justesse et d'humilité. On met en avant, par exemple, « le nombre de plus en plus croissant des œuvres émanant d'écrivains

¹⁶**János Riesz**, « Tendances centripètes et centrifuges dans les littératures francophones/ francophones contemporaines », dans **János Riesz et Véronique Porra** *Français et Francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth, édition Schultz & Stellmacher, 1998 vol.2 p. 8. On peut faire remarquer ici que la question des marges préoccupe aussi la littérature de langue anglaise, à travers certaines de ses figures les plus éminentes Naipaul, Okri, Hulme, Rushdie... Le dernier affirmait en 1983 « au mieux, ce qu'on appelle « la littérature du Commonwealth » est placée en dessous de « la littérature anglaise proprement dite » [...] cela situe la littérature anglaise au centre et le reste du monde à la périphérie. » **Salman Rushdie**, « La littérature du Commonwealth n'existe pas, *Patries imaginaires. Essais et critiques, 1981-1991*, Paris, Bourgeois, 1993, p. 82.

autochtones, porteurs d'un message neuf et original, de caractère hardiment revendicatif. »¹⁷

Cette révolte par la plume s'opère en fait dans la littérature régionaliste française dès la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Nombre de manifestes ont appelé à une «décentralisation littéraire» qui va modifier les rapports à la création dans toute la France. Mais le viatique du retour aux sources ethniques, l'enracinement, la communion intime avec un terroir idéalisé, sont alors perçus comme un bouleversement naturel des Lettres françaises, voire, un conflit de génération. De ce point de vue, les littératures indigènes dans les pays colonisés vont s'installer dans une tradition bien française de « crise d'adolescence » littéraire, qui ne remet pas forcément en cause l'autorité bienveillante de la « Mère-patrie ».

Or, c'est une analyse complètement différente qui devait s'imposer. Les sociétés sous domination française n'ont pas attendu de pouvoir s'exprimer en français pour développer une conscience littéraire. Le message qu'elles adressaient au monde ne devait pas être vu simplement comme neuf ou original, mais fondamentalement comme l'émergence d'une altérité, avec ce que cela suppose de relativisme. Au lieu de la voir ainsi, on a placé cette production dans une perspective de « sympathique révolte » politico-idéologique.

Cette orientation de la révolte, du reste légitime, va progressivement éloigner les auteurs de leur vocation d'« écrivains », pour les installer dans une fonction d'écrivains-hérauts, s'adressant finalement davantage aux maîtres qu'à un public naturel. Le rapport au centre est définitivement admis et chaque production est enfermée dans une logique verticale.

L'indépendance politique des anciennes colonies a, dans un effet de prolongement, confirmé cette relation biaisée. L'écrivain porte-parole ne choisit pas au nom de qui il va s'exprimer, l'ex-puissance coloniale s'étant chargée de lui délimiter son champ d'expression. Combien d'écrivains ou de critiques, souvent bien intentionnés, ont loué l'identité africaine dans le roman ? Oubliant au passage la surface incommensurable d'« Afriques » possibles. Combien d'auteurs ont développé une esthétique « africaine » sans jamais pouvoir la déterminer de façon spécifique?

¹⁷ Aimé Dupuis, *L'Algérie dans les lettres d'expression française*, cité par Jean Louis Joubert, « Notes sur la recherche concernant les littératures francophones », dans *Littérature comparée et didactique du texte francophone*, Paris, L'Harmattan-Paris 13,1999, pp. 67-71.

Pour analyser le discours auctorial francophone : quelle posture de recherche ?

Nous avons centré notre travail sur l'éthique et la pratique de l'auctorialité dans un contexte de subjectivité ethnique. Pour expérimenter nos différentes hypothèses, nous nous intéressons à l'ethnicité dans les espaces africain, européen et nord-américain.

Ce dont la littérature francophone actuelle souffre le plus, c'est son manque de spontanéité, de (osons le mot) naturel. C'est-à-dire, un auteur qui crée sans autre forme de pression que son rapport à l'horizon d'attente qu'il s'est lui-même choisi avec une relative autonomie. La division de l'espace francophone en grands ensembles a imposé à toutes les productions littéraires de se situer par rapport à ces ensembles. Or, qui commence à classer pose le problème des auteurs inclassables ou mal classés. Le cas de la *créolité* est symptomatique de l'impasse dans laquelle les instances de critique ont enfermé la littérature écrite en français. Patrick Chamoiseau explique mieux que quiconque cette situation quasiment inextricable :

Il n'y a pas de naturel dans le travail que je fais. Il y a un travail parce que je suis spontanément Français. Ce qui me vient immédiatement, ce sont des images françaises, des réactions françaises, des perceptions françaises du fait de l'aliénation dont je suis victime. Je dois en permanence surveiller cette propension et faire en sorte de retrouver ce fond commun culturel [la créolité]. C'est une attitude de vigilance. On n'est pas créole naturellement dans la situation actuelle.¹⁸

Nous sommes dans la problématique de l'homme naturel et de l'homme artificiel telle que posée par Giambattista Vico. L'homme francophone par l'intentionnalité de sa pensée, se rend plausible et pose ainsi sa réalité. L'écrivain francophone est un artefact, un golem. Si on n'est pas naturellement ou continuellement Créole, on ne l'est pas davantage Français, ni Québécois, encore moins francophone.

Depuis la prise en compte de la littérature «beure» dans les cercles critiques, on semble admettre que l'identité littéraire française est en train de vaciller. Or, la vérité est qu'elle n'a jamais été stable, ni définitive. Et finalement, cette littérature

¹⁸ Cité par **Christiane Albert**, « Le discours de la créolité et celui du régionalisme français avant la seconde guerre mondiale : effets de mode et enjeux identitaires », dans **Christiane Albert** (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Khartala, 1999, pp. 248-258.

« beure » est moins l'expression d'une identité « exotique », que l'expression d'une culture de banlieue urbaine qui se manifeste avec la même vigueur ailleurs dans le monde. Au Québec, la problématique de l'écriture migrante est importante dans la définition de l'identité littéraire. De la même manière, le problème devrait se poser au Sénégal, au Cambodge ou au Luxembourg, quand on sait que dans n'importe quel pays, les enfants de migrants évoluent souvent dans un contexte identitaire complètement fracassé.

Notre démarche est donc de poser un regard sur l'homme artificiel qu'est l'écrivain francophone sous tous ses aspects. De voir, s'il existe une possibilité de contourner les pressions idéologiques, les déterminismes ethniques, liés aux notions manipulées en francophonie, en ne les réservant pas uniquement à une périphérie hors Hexagone, mais en les appliquant à des territoires délimités par les œuvres elles-mêmes, dans des situations auctoriales et sociales données.

La première erreur étant visible, il importe de ne pas tomber dans la seconde, qui consiste à penser que le phénomène est exclusif à la francophonie. On peut même constater que la question des cultures ethniques et des enjeux identitaires qui les sous-tendent s'expose avec beaucoup de vigueur dans le système littéraire anglo-saxon¹⁹, alors que la critique francophone reproduit à l'envi le jacobinisme français avec une disqualification systématique (à juste titre parfois) de la parole ethnique.²⁰ Il n'est pas question de s'enfermer dans la dimension biologique, raciale de la question ; mais l'ethnicité comme une tendance littéraire globale visant à exprimer les spécificités culturelles, est une réponse à un principe globalisant qui perd de plus en plus de sa pertinence. C'est une réalité qu'il convient de ne pas ignorer quand on s'intéresse à la conjoncture littéraire contemporaine. Ainsi, les enjeux de la réception et de la reconnaissance littéraire en francophonie ne doivent pas occulter la forte vitalité des productions locales qui rentrent parfaitement dans ce schéma restreint de la création identitaire.

¹⁹ Voir à ce propos, **G. Favre, D. Coussy, E. Labbé** (dir.), *Les Littératures de langue anglaise depuis 1945 : Grande-Bretagne, Etats-Unis, Commonwealth.*, Paris, Nathan, 1993.

²⁰ Régine Robin aussi s'intéresse à la littérature ethnique nord-américaine et dit à ce propos : « la notion de littérature ethnique du moins en Amérique du nord est en train de remplacer, voire de bouleverser la notion traditionnelle de « littérature nationale ». Comme si les ensembles nationaux étaient aujourd'hui trop hétérogènes, trop complexes, trop difficilement gérables, comme s'il fallait un polycentrisme institutionnel, où la mémoire, l'imagination, les mythes et l'écrit nécessitaient des foyers distincts, relevant de traditions distinctes ». **Régine Robin**, *Ethnicité fictive. Judéité et littérature québécoise, Etudes littéraires* de l'université de Laval, vol. XXIX, n°3-4, Université de Laval, hiver 1997.

Le discours populaire connaît un développement très important au Sénégal. Le théâtre investit de plus en plus les ressources traditionnelles et des auteurs confirmés commencent à intégrer la question de l'écriture en langues nationales²¹. Loin d'être un phénomène isolé, la parole « ethnicisée » commence à prendre de l'ampleur grâce notamment à la codification des langues vernaculaires et à un meilleur accès aux instances de diffusion locales. C'est donc, un phénomène global dont on peut se demander, s'il n'échappe pas à la critique francophone actuellement qui repose encore sur le schéma *écriture française vs écriture étrangère en français*.

S'interroger sur l'identité ethnique du Créole, de l'Africain, ou dans une certaine mesure du Québécois, est logique dans la recherche francophone, alors qu'adopter la même posture pour l'écrivain français relève de l'incongruité. Pour nous, c'est ne jamais le faire qui semble suspect. La recherche francophone doit maintenant utiliser indifféremment les mêmes thèmes sur toutes les aires, les mettre à l'épreuve, les soupeser, les triturer, les manipuler jusqu'à la rupture.

C'est en ce sens qu'il nous a paru pertinent de situer l'ethnicité francophone dans un contexte culturel global, de voir à quels types de pressions, de manipulations, l'auteur qui s'y reconnaît est confronté et comment son éthique et son écriture peuvent exister dans ce contexte. Nous essayerons de voir si l'auteur francophone peut développer une création par laquelle son œuvre se déploie, avant tout, comme l'expression d'une subjectivité individuelle.

En Bretagne, au Québec ou au Sénégal, le rôle de l'écrivain qui écrit en français est important dans le processus de l'affirmation identitaire. Il côtoie d'autres auteurs, d'autres discours et développe lui-même, plusieurs compétences auctoriales. C'est son activité, en fonction de cette multiplicité de rapports et de discours, qui nous intéresse.

Nous avons choisi, pour appuyer l'analyse des trois espaces, de serrer d'un peu plus près, des cas précis d'auteurs qui semblent, chacun à sa façon, porter un projet d'écriture francophone. L'œuvre de Cheikh Hamidou Kane, a été analysée comme un symbole du déchirement culturel et de la difficile symbiose entre le colonisé et la culture occidentale. *L'Aventure Ambiguë*²² et *Les Gardiens du Temple* sont des

²¹ *Doomi Golo*, de **Boubacar B. Diop** est sorti en 1998 aux Editions Papyrus.

²² **Cheikh Hamidou Kane**, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, coll. 10/08 ; *Les Gardiens du Temple*, Abidjan, NEI, 1996. Pour les textes les plus cités du corpus, nous aurons parfois recours à des abréviations dans

œuvres qui témoignent aussi et surtout de l'ethnicité toucouleur et offrent un intérêt certain à être appréhendées comme telles. L'appartenance ethnique, c'est aussi le leitmotiv de l'écriture de Pierre-Jakez Hélias, écrivain breton, avant d'être Français. À plusieurs égards, l'œuvre d'Hélias ne déparaîtrait pas, tant par sa substance que par sa verve, dans l'univers littéraire africain²³. C'est aussi le cas du Québécois Félix Leclerc. Lequel affirme son combat permanent pour garder cette part d'authenticité, dont se nourrissent les nostalgiques d'une nation québécoise canadienne-française. Ces trois parcours d'auteurs posent dans leurs nudités toutes les interrogations de la littérature de l'appartenance.

Les trois régions choisies réunissent aussi toutes les difficultés de classification des littératures francophones. Comment appeler un écrivain québécois d'ascendance française ? Plusieurs modes de désignation se sont succédés sans jamais saisir pleinement le sujet désigné. Une situation qui rend pertinents ces propos de Rosa de Diego : « *La situation du Québec est une reproduction de la francophonie internationale : plusieurs cultures et une littérature qui se métisse.* »²⁴

La situation littéraire de la Bretagne présente aussi ce caractère trouble. Qu'elle prenne ses sources dans la nuit des mythologies celtes ou dans un accès de romantisme au 19^{ème} siècle²⁵, la spécificité bretonne en littérature a du mal à faire l'unanimité. Un dictionnaire des écrivains bretons paru en 2002²⁶ souligne cette difficulté à bien définir ce qu'est, dans toute sa mesure, un écrivain breton. Il s'agit là, moins de délimitation spatiale que d'un principe *d'ethnicité réinventée* selon l'expression de Pierre-Jean Simon²⁷.

L'ethnicité toucouleur, à laquelle se rattache Kane, ne bénéficie pas de l'audience des deux premières dans les études littéraires. Elle se dilue dans l'ethnicité peule et l'identité sénégalaise, lesquelles se diluent à leur tour dans une appartenance africaine et, parfois, musulmane. Difficile alors de situer un auteur qui tend à

un souci d'économie. Ainsi, AA renvoie à *L'Aventure Ambiguë*, PNA désigne *Pieds Nus Dans l'Aube* et CDO est mis pour *Le Cheval d'Orgueil*, etc.

²³ **Porra Véronique**, « Du périphérisme francophone aux affinités africaines de la France « profonde » », dans **Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink** (dir.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles (Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire)* (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, pp. 209-218.

²⁴ **Rosa De Diego**, « *L'identité multiculturelle au Québec.* », dans *Francophonie et identités culturelles*, op.cit., p. 195.

²⁵ **Jean André Le Gall**, *L'âme bretonne de Charles Le Goffic*, thèse de doctorat Faculté des Lettres Victor Segalen de Brest, sous la direction de **Louis Le Guillon**, p. 5.

²⁶ **Marc Gontard** (dir.) *Dictionnaire des écrivains bretons du XX^{ème} siècle*, Rennes PUR, 2002.

²⁷ **Pierre-Jean Simon**, *La Bretonnité. Une ethnicité problématique*, Rennes, Terre de Brume/PUR, 1999.

exprimer cette identité toucouleur, autant qu'il est simpliste de ne considérer que la part africaine d'un tel auteur.

Si le cas du Québec est particulier dans sa relation au français, l'expérience coloniale est la même, et l'expérience littéraire québécoise partage avec la littérature écrite en français au Sénégal beaucoup d'affinités et de similitudes. Mansour Dramé²⁸ a trouvé plusieurs axes de résonance entre les deux, tant à propos des conditions d'émergence que des variations esthétiques et choix thématiques.

La mise en relation des littératures bretonne et québécoise, elle, est une perspective quasi-naturelle. Les relations de voyages des marins bretons et les récits d'aventuriers français ont créé une solide tradition littéraire entre les deux entités. Le combat pour la préservation de l'identité est aussi une thématique commune aux trois espaces. Aux difficultés d'appréciation et de définition de leurs identités littéraires, s'ajoutent des réalités socioculturelles et linguistiques complexes, liées à une émergence douloureuse et à un développement sous haute surveillance.

Donc, une problématique importante relie les auteurs : pourquoi sont-ils davantage Breton, Franco-québécois ou Toucouleur, et plus largement Français, Québécois ou Africain, qu'écrivains tout court ? Comment le fait d'écrire les situe-t-il par rapport à ces appartenances et aux discours forts tenus dans leurs espaces respectifs ? Leurs parcours respectifs posent le problème, mais ne le résolvent pas. Le fait est qu'ils appartiennent à des cultures mineures, dans le sens où le dit Kafka, et que leurs projets littéraires se définissent en fonction de cette appartenance.

La difficulté de situer ces auteurs et leurs œuvres les place dans l'actualité immédiate de l'identité francophone, parce que hélas, la question n'est pas dépassée. Ils représentent les parents pauvres de la culture universelle. Et écrire en français ne leur sert pas à changer de position. Ils sont dans un schéma de domination culturelle dont la langue n'est qu'un des aspects. Il convient d'analyser les circonstances dans lesquelles ils pourraient dépasser ce projet, à la fois urgent et futile, de trouver une place dans le discours mondialisé. L'idée jacobine d'une littérature française majeure, dépassant la problématique des communautés locales, est le premier obstacle à la lecture plurielle de la francophonie. Comme la France, le Sénégal et le

²⁸ Voir **Mansour Dramé**, *L'interculturalité au regard du roman sénégalais et québécois*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Québec sont des agrégats de cultures, parfois très différentes, unies dans un projet communautaire parallèle.

Reste que notre démarche peut susciter quelques réserves dont nous entendons bien la pertinence. D'abord, la dimension ethnique ou ethnographique de notre entreprise peut nous entraîner dans un terrain fort éloigné de la littérature. Ensuite, cette ethnicité, mal élucidée, peut constituer une posture stagnante ou rétrograde : « *La tendance ethniciste est en apparence moderniste, voire postmoderniste, mais dans les faits, [elle est] lourdement guettée par un immobilisme social et identitaire* », dit Bonnet.²⁹ En effet, en imaginant l'ethnie comme un système originel, on ne fait que radicaliser la notion de frontière dont on imagine mal la pertinence en littérature. Il suffit cependant d'une meilleure lecture de la notion d'ethnie, non pas comme une totalité organique, mais comme un des vases clos qui constituent le récit, dans l'acception deleuzienne³⁰ du terme, éléments très versatiles et très poreux en réalité.

La littérature ethnique en francophonie est porteuse d'une connotation péjorative qui fait que la plupart des critiques hésitent à l'employer. L'ethnicité est une réponse littéraire liée au centralisme en général, et il convient de l'admettre. En considérant l'ethnicité dans les trois espaces analysés, nous ne défendons pas ce que Véronique Bonnet appelle une vision herdérienne³¹ de la littérature locale. Nous soulignons une potentialité de négociation identitaire. Sachant qu'en dernière analyse, la reconnaissance de son appartenance ethnique libère l'écrivain de cette emprise (parce que son combat pour sa reconnaissance devient caduc) et lui permet de faire œuvre de littérature.

Le reproche peut aussi nous être fait, de céder à une pratique sociologique ou «sociologisante» de la littérature, mais l'obsession d'y échapper et de s'enfermer dans une idéalisation romantique du fait littéraire³² est le meilleur moyen de nous éloigner des enjeux sociaux que pose, pour une fois la littérature, avec davantage d'acuité que n'importe quelle science sociale.

²⁹ **Véronique Bonnet**, *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières, Itinéraires et Contacts de cultures* n°30, L'Harmattan, 2002, p. 16.

³⁰ **Gilles Deleuze**, *Marcel Proust et les Signes*, Paris, PUF, 1964, 2^{de} édition, poche, 1998.

³¹ De Johan Gottfried Herder. La pensée herdérienne, qui est une réaction à l'universalisme français des Lumières, légitime une vision centrée sur la quête de l'authenticité. Nous y reviendrons, car la philosophie d'Herder mérite d'être requestionnée dans le champ des études francophones.

³² Voir à ce sujet, **Pierre Bourdieu**, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Défendre l'expression des civilisations dites «mineures» est une idée souvent partagée. De là, les «décideurs de la recherche francophone» admettent tous la nécessité de prendre en considération toutes les cultures et toutes les expériences. Mais la plupart de ces cultures sous domination bénéficient depuis trop longtemps d'une reconnaissance consensuelle, tout en restant méconnues. Il faut les traiter maintenant. L'idéal de communauté de culture que prône la francophonie passe par là. On nous objectera que les œuvres choisies ne reflètent pas la réalité linguistique des espaces décrits puisqu'elles sont en français ; ou même, la contradiction de traiter de telles questions...en français. L'habit trop étroit des institutions francophones ne permet pas pour l'instant de procéder autrement. C'est donc à elles qu'incombera le devoir de réponse.

L'expérience discordante qu'exprime Beniamino prend toute sa valeur quand, la francophonie quitte son habit de « lumière » au sens hugolien du terme, pour plonger dans le marécage des identités fracturées qu'elle a fortement contribué à concevoir.

Démarche méthodologique et plan de travail

De plus en plus d'articles orientent la recherche francophone vers ce qu'elle n'aura jamais cessé d'être au fond : une activité de comparaison. Les accointances entre les études francophones et la littérature générale et comparée sont loin d'être absurdes. Charles Bonn explique d'ailleurs que les deux disciplines ont tout à perdre à être séparées :

S'accrochant l'une et l'autre à des définitions de champs figées parce que limitées à des marqueurs [les deux disciplines] se privent de ce qui justifie précisément leur existence : la prise en considération de champs culturels et littéraires nouveaux, dont l'intérêt théorique réside dans le fait que leur description ne peut se faire dans les grilles des approches universitaires consacrées. Si en effet ces nouveaux domaines de connaissance pouvaient être décrits par les grilles éprouvées de la description littéraire traditionnelle, on ne verrait pas de quel intérêt serait la création de disciplines nouvelles.³³

³³ **Bonn Charles**, « Littérature comparée et francophonie : un mariage à risques ? », dans *Littérature comparée et didactique du texte francophone*, op.cit., pp. 7-16.

Nous n'irons pas jusqu'à proposer ce cadre de recherche pour la littérature francophone, mais à notre sens, celle-ci gagne en pertinence à développer davantage des pratiques transversales.

Ici, avoir une démarche comparatiste se comprend dans le sens que D.H. Pageaux donne à l'expression, c'est-à-dire, mettre « en relation explicative »³⁴, des positions d'auteurs comme réponse à la dictature culturelle. Par ailleurs, ce comparatisme n'est pas uniquement littéraire. Il s'agit d'explorer encore un peu plus, en même temps que le domaine littéraire, le champ des études culturelles. Le concept de *littérature-monde*, comme projet de représentation d'une *world culture* à l'échelle francophone, repose avant tout sur la reconnaissance d'un universalisme véritable.

Cela semble coïncider avec les orientations de la recherche comparatiste, laquelle après la crise des années 70, s'éloigne un peu plus des carcans institutionnels. Voisset³⁵ attire l'attention sur le fait que le comparatisme laisse un champ et des combinaisons infinies, mais les institutions et les orientations conceptuelles limitent cette vocation. Il convient donc de trouver ces combinaisons possibles et d'élargir le champ des investigations.

Pour ce travail dont nous avons souligné la diversité des références culturelles, nous convoquons des travaux appartenant à des champs disciplinaires variés. A propos de la mobilisation des outils conceptuels, nous partons d'un constat simple. Les sciences dites humaines visitent très souvent l'art et la littérature (Bourdieu, Deleuze et Guattari, Foucault, Watzlawick...), mais il subsiste encore en littérature, un esprit de cloisonnement disciplinaire qui rend la réciproque difficile. Pourtant, en elle-même, la littérature a montré sa transversalité.

Il n'y a pas plus d'essence de la littérature que de l'écrivain. Celui-ci, certes, « travaille sa parole » et lui accole une fonction esthétique ; cependant, au cours de la longue histoire de la littérature, il a fait aussi la preuve que ce n'est pas un trait inessentiel de sa profession que de chercher à penser et à transformer les valeurs cognitives, les valeurs

³⁴ Cité par **Georges Voisset** dans « *D'un Archipel l'autre...Nouvelles frontières du comparatisme* », HDR Paris-Sorbonne, sous la direction de Pierre Brunel, s.d.

³⁵ Ibid. Voir l'introduction, « Nouveau monde comparatiste, ou nouvelles frontières du comparatisme », pp. 3-21.

morales et les valeurs sociales. Représentation de la réalité, manière de constituer un monde,³⁶

dit Eveline Pinto.

Toutefois, nous éviterons de croire renouveler les approches méthodologiques en diversifiant ainsi notre analyse. Nous partons simplement d'une nécessité de trouver une approche vraiment transversale dans trois surfaces où se propagent des écrits en français, par des auteurs qui revendiquent une forte filiation à des communautés données. L'analyse de notre corpus nous conduira à chercher, non pas des perspectives de rupture enfermant l'étude dans l'univers d'un auteur, mais des perspectives fécondantes de convergences, cherchant dans plusieurs discours, des tendances, des révolutions, des postures d'auteurs. En somme, de dresser un tableau sur trois colonnes autorisant les rapprochements et les comparaisons dans les trois espaces nommés.

Nous nous interrogerons sur les grands ensembles thématiques qui renforcent la notion d'altérité dans trois pays, avant de tracer trois destins d'auteurs aboutissant à trois processus de création remarquables. Dans ce schéma, il faudra arriver à voir en quoi le projet d'écriture dans l'espace francophone doit relever de la souveraineté de l'auteur. C'est d'ailleurs ce qui appelle la nécessité de tester les problèmes théoriques qui accompagnent l'auteur et sa pratique.

Dans un premier chapitre, nous voyons ce que l'auteur francophone, en général, a à dire, et si ce dire s'inscrit dans la présentation que l'on fait des fonctions et discours auctoriaux. Donc, l'objet de cette première partie sera une évaluation des enjeux de la littérature francophone et du positionnement de la figure de l'auteur face à ces enjeux. La didactique du texte francophone étant avant tout refus de modèle, nous essayerons de diversifier les approches, sans prétendre à résoudre les problèmes que pose l'immensité des champs référentiels.

Ensuite, nous interrogerons l'identité bretonne à travers sa littérature et l'œuvre de Pierre-Jakez Hélias. Nous verrons comment, face aux idéologies de l'appartenance, l'auteur est appelé à se positionner, dans une proximité entre ethnicité et nationalisme, telle que suggérée par Beniamino qui dit que,

³⁶Eveline Pinto (dir.), *L'Ecrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2002, introduction, p. 13. Voir aussi, « Virginia Woolf, « le point de vue de l'auteur » et la construction romanesque du monde réel », dans Eveline Pinto, *ibid.*

La puissance de l'ethnicité et du nationalisme réside en ce que ces deux principes d'identification parviennent à donner un sentiment de proximité, d'appartenance à un même groupe, à des individus en réalité très éloignés socialement³⁷.

C'est la même pression ethnique et nationaliste qui s'exerce sur l'auteur breton qu'on retrouve chez l'auteur québécois.

A propos du Québec, il sera utile de s'interroger sur ce que le devoir de reconnaissance mutuelle impose aux auteurs québécois, devant l'émergence du concept de nation québécoise. Comment, dans cette sorte d'enfermement qu'est la logique d'appartenance, l'altérité arrive comme une alternative symbolique : une ouverture vers d'autres discours que l'auteur est libre d'emprunter ou pas.

L'altérité comme manifestation biologique est un thème qui tourmente l'auctorialité africaine aussi. Le postulat posé par Senghor dans l'écriture africaine ne repose pas sur le seul axe linguistique. :

Quand nous disons kôras, balafongs, tam-tam et non pas harpes, pianos, tambours, nous n'entendons pas faire du pittoresque ; nous appelons un chat un chat³⁸.

Le poète sénégalais suggère aussi un débat possible sur l'idée même de la représentation du monde par l'auteur. Saisir le texte francophone dans la perspective discursive, c'est aussi oublier un instant son caractère littéraire et s'attacher à en saisir la nature transitive. Nous verrons donc dans le cas du discours de l'auteur sénégalais, d'autres supports possibles pour faire entendre la voix de la différence.

Axer notre travail plus sur l'expression identitaire que sur l'entreprise littéraire comporte un risque. Bourjea regrette, à juste titre, que le texte francophone est traditionnellement exploité dans sa valeur documentaire (procès du colonialisme) ou psychologique (choc des cultures)³⁹. Mathieu Münch, dans une audacieuse communication pour une littérature planétaire, va plus loin dans cette direction de la lecture de l'œuvre littéraire et propose de « *chercher ce qui est spécifique à la*

³⁷ Michel Beniamino, op.cit., p. 289.

³⁸ Léopold Sédar Senghor, Préface d'*Ethiopiennes*, 1956.

³⁹ Serge Bourjea, « Identité de la littérature/littérature de l'identité », dans *l'Enseignement des littératures francophones, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 2, L'Harmattan/Paris XIII, 1982, pp. 9-34.

*littérature et à rien d'autre et à le chercher avec une méthode elle aussi totalement spécifique. »*⁴⁰

Sans rompre avec cette idée que la littérature majuscule constitue la finalité de toute analyse littéraire, nous essayons de saisir aussi les discours qui s'expriment dans cette littérature. Notre choix méthodologique, avec toute la modestie que nous voulons attribuer à notre travail, est une articulation sur la littérature et sa vocation communicative, une mise en lumière de la relation entre le travail de l'auteur et son éthique, c'est-à-dire, la valeur morale et idéologique qu'il attribue à sa fonction.

Le manque d'homogénéité spatiale est voulu. C'est une réserve à propos des délimitations exclusivement plaquées sur la géographie. Les trois ensembles, selon l'axe d'étude, ont autant de choses en commun qui nécessiteraient l'existence d'une spécialisation thématique ou esthétique à leur propos. Cela pour dire que les cultures locales qui s'expriment en littérature ne sont pas contradictoires à l'universalité du fait littéraire.

Si à la fin de notre travail nous arrivons à donner une image moins suspecte des identités culturelles qui transpercent la conscience des auteurs francophones, nous aurons atteint un premier objectif. Loin d'être une réponse aux problèmes de la recherche francophone, il se pose comme une contribution à l'élaboration d'une recherche moins cloisonnée et un appel à un plus grand « *Don Juanisme littéraire* ». ⁴¹

⁴⁰ **Mathieu Münch** « Et demain ? Une définition planétaire de l'art est possible ! », dans *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Strasbourg, PUS, 2000, pp. 27-32.

⁴¹ L'expression est de Pierre Brunel.

CHAPITRE PREMIER

FIGURES AUCTORIALES ET DYNAMIQUES INSTITUTIONNELLES

*Et si dans leur arrogance imméritée et de
fraîche date, les critiques hululent à la mort
de l'auteur nous nous contenterons de
leur rappeler que nous n'avons jamais
été des mythes, que nous chevauchions
nos amantes à mort bien longtemps,
avant même qu'ils aient vu le jour,
et que nous créerons désormais
des textes si intelligents qu'ils
se liront d'eux-mêmes.*
WILLIAM GASS

*Je n'ai pas dit que l'auteur n'existait pas,
je ne l'ai pas dit et je suis étonné
que mon discours ait pu
prêter à un pareil contresens.*
MICHEL FOUCAULT

INTRODUCTION

La précaution définitoire qui accompagne le maniement des notions scientifiques s'avère une véritable gymnastique, quand on aborde la nébuleuse conceptuelle de la question de l'auteur. Comment clarifier une notion à la fois fortement circonscrite et très générique, qui sert à désigner autant le créateur suprême, l'écrivain, l'artiste, que celui qui est coupable d'un forfait ? Plutôt que de nous perdre dans une série d'acceptions, essayons d'appréhender l'auteur à travers son évolution et les différentes idéologies nées autour de son statut. Ainsi, partant de la figure d'auteur dans son étymologie, nous pouvons tenter de mieux la cerner, puis d'aller chercher celle qui se profile à l'horizon de notre parcours, celle de l'auteur francophone.

L'appellation « auteur francophone » est apparue très vite comme problématique pour désigner les producteurs de discours évoluant dans l'espace symbolique de la littérature francophone. Il ne s'agit même pas du débat sur la langue dans laquelle ils construisent leurs discours, mais sur la nature même de ces discours. Non pas que le terme soit impropre à la désignation de leurs activités, mais justement, parce qu'il s'agit d'activités au pluriel, qui ne se limitent pas seulement à écrire des livres. La plupart s'accommodent assez mal du titre exclusif d'écrivain et naviguent à travers cette zone de non définition ou de « polydéfinitions » que représente la figure de l'auteur de nos jours. L'« *auteur francophone* »⁴² révèle le caractère insaisissable de la désignation de pratiques qui relèvent de l'écrit, du dit, du dansé, du peint, du montré, et qu'on retrouve avec autant de force dans le projet de représentation d'une vision du monde. Nous sommes face à un questionnement sur la compétence de traduire une expérience par une diversité de supports, mais pas seulement. Une première mise au point qui concerne l'activité auctoriale, consiste à dire que l'auteur francophone a, de l'avis général, autant partie liée avec la pratique culturelle en général qu'avec une certaine responsabilité d'intellectuel. Il convient donc de se pencher un instant sur le principe de convergence et de massification des

⁴² Paul Gorceix montre magistralement comment la peinture a contribué à la naissance de la littérature belge d'expression française. En s'appuyant entre autres sur le parcours de Camille Lemonnier, l'auteur démontre que la peinture belge de la fin du 19^{ème} siècle et sa critique ont influencé de façon décisive le « réveil de la littérature » dans le pays. Il s'agit là d'un exemple parmi d'autres de l'interaction des différentes formes d'art dans le discours identitaire. Voir **Paul Gorceix**, « La peinture, vecteur de l'identité littéraire en Belgique francophone », dans **Martine Mathieu-Job** (dir.), *L'Entredire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pp. 103-115.

compétences que constitue la création artistique, et tenter d'y retrouver une fonction plus large d'auteur, plutôt que celle d'écrivain qui, à la limite, de ne peut concerner que l'écrit. Il faudra alors se demander qui est vraiment ce « plus qu'écrivain » que nous appelons « auteur francophone », ou plutôt, qu'est-t-il ; comment est-il né ; dans quelles surfaces théoriques et idéologiques évolue-t-il ? Ou encore, comment sa figure se manifeste-t-elle à travers le réseau identitaire et culturel ? On ne va pas opposer auteur francophone et écrivain francophone, mais tenter d'arriver à démontrer que si l'écrivain francophone est un auteur, l'auteur francophone n'est pas nécessairement un écrivain. C'est en somme, un défi que ces auteurs lancent à celui qui s'intéresse à leur cas, en brouillant les pistes de reconnaissance et en se montrant toujours à l'étroit dans les compartiments qu'on leur assigne. L'auteur francophone échappe à la République des Lettres francophones, autant que l'auteur en général échappe à la littérature.

Les auteurs qui ont alimenté nos recherches ont suffisamment navigué dans ces eaux troubles pour incarner cette difficulté à tracer la nuance entre l'auteur et l'écrivain, le faiseur et le créateur, le diseur et le monstateur, l'artiste et l'intellectuel, etc. La question s'est posée parce qu'il a fallu les ranger. Dès lors, ils réclament d'eux-mêmes qu'on ne les range pas mal et qu'on éclaire au mieux tous les aspects de leurs pratiques. En essayant de clarifier la notion d'auteur, peut-être arriverons-nous à mieux éclaircir la fonction d'auteur francophone.

S'il y a un postulat sur lequel il faille se mettre d'accord d'entrée, c'est que l'auteur ne renvoie pas systématiquement à l'écrivain. La ligne de séparation la plus éminemment admise est celle qu'opère le Littré (« *Auteur est plus général, qu'écrivain* »). La sentence est vague, mais suggère très bien en quoi l'auteur s'émancipe d'une fonction littéraire formalisée. On peut être auteur de beaucoup de choses, mais on n'est écrivain qu'en littérature. Et même quand il évolue dans la sphère littéraire, l'auteur ne peut pas toujours prétendre au statut d'écrivain. Gabrielle Chamarat distingue les statuts d'auteur et d'écrivain en littérature, en notant le fait que

Toute œuvre qui souhaite être publiée a un auteur mais c'est la reconnaissance du public qui dira, si cet auteur est un écrivain (même si

l'auteur anticipe sur cette reconnaissance pour se définir professionnellement comme tel).⁴³

Le débat est clos. Du moins, le pense-t-on, car on remarquera que tout au long de son évolution, la notion ne cesse de se heurter et de se confondre avec d'autres avatars (parmi lesquels le *scriptor* qui préfigure l'écrivain moderne), que ce soit sur le plan sémantique ou dans le domaine de la création littéraire. En même temps, il serait trompeur de dresser un catalogue de l'évolution purement historique de son statut, car l'auteur n'a jamais fait l'objet d'un consensus à une époque donnée. Il s'agirait plutôt de voir des façons de concevoir l'auteur, à des moments charnières de son évolution et la place qui peut éventuellement être la sienne dans le système de production culturelle qu'on appelle la francophonie aujourd'hui. A défaut d'une historicité de la figure de l'auteur, nous nous intéressons à sa responsabilité dans la production des textes, de l'Antiquité européenne à nos jours en faisant parfois des incursions dans d'autres sociétés qui contrairement aux idées reçues ont très probablement eu maille à partir avec la figure individualisée de l'auteur. L'auteur que nous convoquons ici, c'est donc l'auteur dans son sens global et non pas seulement l'écrivain.

⁴³ **Gabrielle Chamarat**, Introduction au colloque sur L'auteur de Cerisy-la-Salle, 4-8 octobre 1995. Actes publiés **Gabrielle Chamarat-Malandain** et **Alain Goulet** (dir.), Presses Universitaires de Caen, Centre de Recherche « Textes/Histoire/Langages », 1996.

I- ARCHÉOLOGIE ET QUERELLES IDÉOLOGIQUES AUTOUR DE LA NOTION D'AUTEUR

I-1-QUELQUES REPÈRES ÉTYMOLOGIQUES ET HISTORIQUES

I-1-1-Auteur entre toute puissance et divinité

Béatrice Fraenkel a investi le champ étymologique de la notion d'auteur et mis en évidence les divergences d'orientation liées à la racine latine du mot⁴⁴. L'*auctor* rattaché à sa racine verbale « Aug- » (du latin *augeo* « augmenter, amplifier, faire croître »), semble dériver de l'indo-européen (d'*aweg*, qui signifie croître⁴⁵), et s'éloigner du sens de l'*auctoritas* (*autorirare*, donner de l'autorité). Il y a là, une distance entre l'auteur qui prolonge, qui intensifie une action, et le créateur à la base d'une action déterminée ou d'une œuvre. Cette différence de perception de la notion d'auteur n'est, semble-t-il, qu'apparente. La piste indo-iranienne qu'explorent des historiens comme Benveniste⁴⁶ ou encore davantage Dumézil⁴⁷, semble relier les deux orientations similaires dans le fond, puisque les termes védiques correspondants *ojah*, *aogar*, *aojah*, reprennent l'idée de toute puissance créatrice, donc, d'ancrage originel. Si le latin et le grec classiques rapprochent l'auteur à des verbes dont le sens est « augmenter, accroître » (en grec la racine *Aug-* a donné naissance à *axano*, pousser), on peut supposer que cela est probablement dû à une évolution lexicale et philologique de cette approche étymologique validant le fait de « créer de toute pièce ». Ainsi, l'auteur désignerait à l'origine celui qui « prend une initiative, qui fonde, qui promeut et non celui qui accroît »⁴⁸. On peut retenir momentanément cette théorie, en attendant de voir comment, dans sa dimension fonctionnelle, cette idée de « créateur » sera tour à tour mise à distance, voire contestée, tout au long du débat

⁴⁴ **Béatrice Fraenkel**, « Pour une théorie de l'auteur dans une théorie de l'action », dans *Apparitions de l'auteur*, Berne, Peter Lang, 2005, pp. 37-61.

⁴⁵ **Steven Bernas**, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, L'Harmattan, 2001, p. 37.

⁴⁶ Voir **Emile Benveniste**, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Gallimard, t.2 : « Dans ses plus anciens emplois, *augeo* indique non le fait d'accroître ce qui existe, mais l'acte de produire hors de son propre sein, acte créateur, qui fait surgir quelque chose d'un milieu nourricier et qui est le privilège des dieux ou des grandes forces naturelles, non des hommes » p. 149.

⁴⁷ Pour Dumézil, ce sont les Romains qui auraient travesti le sens originel de la racine Aug-, en donnant au mot « augura » non pas la signification de « force » mais de « signe plein de force ». **G. Dumézil**, « Augur », dans *Idées romaines*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 80-102.

⁴⁸ **Fraenkel**, op.cit., p. 40.

sur l'auteur. Ce qu'il convient de voir dans cette première approche, c'est la relation symbolique de l'auteur avec le principe matriciel de la création. Il serait très profitable de s'appuyer sur une étude linguistique plus large de la notion d'auteur pour évaluer dans d'autres civilisations qu'européennes, l'hypothèse d'une figure d'auteur, à l'origine toujours chargée d'une symbolique puissance créatrice. Il semble qu'à chaque fois qu'il a émergé quelque part, cet être étrange qu'est l'auteur a eu partie liée avec les dieux, avant d'être désacralisé.

Nous avons voulu introduire une petite analyse étymologique de l'auteur dans l'espace nigéro-congolais⁴⁹ (auquel appartient la langue peule qui nous intéresse dans ce travail). Non pas nécessairement pour uniformiser la figure de l'auteur, mais pour supposer certaines ressemblances dans l'évolution de sa fonction.

On peut considérer que chez les Wolofs ou les Peuls, par exemple, la question de la création s'est sûrement posée dans les mêmes termes qu'en Occident, et que l'appropriation collective des œuvres intellectuelles, n'est pas arrivée *ex nihilo*, comme une représentation trop simpliste pourrait le laisser croire. Comme si l'idée d'une communauté toujours tendue vers le même but était la situation naturelle des sociétés traditionnelles non-européennes et que la notion d'individu n'y a jamais existé. Si à un moment donné, dans les sociétés africaines, la propriété personnelle a cessé d'exister dans les œuvres de culture et que l'œuvre est devenue une production de la collectivité, il n'est pas interdit de penser que ce ne fut pas toujours le cas et que c'est, peut-être, l'aboutissement d'un processus. Nous ignorons tout de ce que ce processus a pu être, mais nous sommes convaincus qu'il y a à ce niveau, une interrogation d'une grande fécondité pour les historiens de la littérature. Car cela voudrait dire que la notion d'auteur a pu être le lieu d'affrontements semblables à ceux qui ont émaillé l'évolution de l'auteur en Europe, et que c'est progressivement que la figure de l'auteur aurait abouti à sa dimension collective. Subséquemment la question fondamentale de la transmission orale du savoir peut découler de cette évolution. Les travaux de Cheikh Anta Diop ont déjà abordé l'hypothèse d'une oralité consentie et non pas liée à une ignorance des techniques scripturales. Est-ce

⁴⁹ Le manque de maîtrise du breton nous empêche de traiter les occurrences du mot auteur dans cet espace, même si là aussi ce travail n'est pas encore fait. On peut simplement noter que des termes comme « aozer », (« aoter »= autel », « barzh, barzhel, barzhiou » qui entrent dans l'économie de la notion d'auteur sont fortement entourés de cette connotation religieuse que nous évoquons. Les mots « pennabeg » et « scrivagner » qui désignent l'auteur ou l'écrivain semblent eux d'une création plus récente. Pour ces occurrences nous nous sommes servi du *Dictionnaire Français-Breton* de **Roparz Hemon**, Brest, Al Liamm, 1965.

que le fait que l'auteur ne se soit pas imposé historiquement peut expliquer la relative faiblesse des productions écrites ? Nous n'avons pas les moyens d'investir ici cette hypothèse, mais elle mérite d'être envisagée. Dans tous les cas, l'avènement de l'auteur individuel, consacré par une certaine « modernité » africaine en littérature, qui serait le triomphe de l'individu sur la dictature collective (cet être individualiste qui refuse de prolonger la parole des autres, mais décide plutôt de parler à leur place) ne participerait pas d'un processus d'évolution, mais plutôt d'un phénomène cyclique. L'idée est séduisante, même si nous n'avons pas les compétences pour la développer.

Par contre, en s'intéressant juste aux idiomes qui servent à désigner l'auteur, on constate des ressemblances troublantes avec l'aventure du mot en français. L'auteur créateur unique a bien réussi à survivre dans le vocabulaire des Wolofs (Sénégal) suggérant ainsi une réflexion dans ce sens. Chez les Wolofs, avant de devenir *taalifkat* (celui qui raconte), l'auteur a pu être progressivement *fentekat*⁵⁰ (ce mot qui désigne aussi le poète, rend mieux compte de l'idée de créateur de l'œuvre, celui qui en est l'inspirateur) et « *bindekat* » (celui qui écrit). La langue peule véhicule des réalités similaires avec *Bindowo* (celui qui écrit) et *awludo* (qui vient de *olël*, l'écho, celui qui prolonge). Concernant le wolof, que nous maîtrisons un peu mieux, on perçoit la différence de projet entre le *fentekat*, qui est la source originelle de son œuvre, et le *taalifkat* qui est un récitant, donc, une sorte de propagateur de l'œuvre dont il n'est pas nécessairement à l'origine. Si comme nous le supposons, *fentekat*, est antérieur à *taalifkat* (qui semble dériver d'une racine arabe : *taalib*, élève, récitant, et *alif*, alphabet), force est de reconnaître en l'auteur wolof, non pas seulement une figure qui accroit, mais un créateur qui, à un moment donné, a pu se trouver à la base de la réalisation⁵¹. La figure de l'écrivain *bindeka*, est encore plus

⁵⁰ Le rapport à la fiction est aussi très intéressant dans les sociétés islamisées de l'Afrique de l'Ouest. En wolof, « Fent » s'apparente à « fen », (mensonge, fiction). Cette connotation peut interpeller les linguistes dans la mesure où la création fictionnelle est assimilée dans certaines traditions comme un acte dépourvu de noblesse. L'exemple le plus proche de nous concerne l'œuvre d'Amadou Hampathé Bâ. L'écrivain a toujours refusé de se mettre à la fiction romanesque, car il y avait là, cette idée de mensonge, de tromperie, qui s'accroche à celui qui raconte des histoires, et qui quelque part, rendait peu crédible la figure d'auteur.

⁵¹ On a pu identifier des auteurs à la base de certaines épopées ou légendes de l'Ouest africain. Cela pose la question de la création individuelle et des enjeux qui s'y rattachent. A titre d'exemple, Sewi Malal Loyal serait l'auteur de l'épopée peule de *Samba Gualaajo* et on parle d'un Gelaay, qui serait l'instigateur de la plupart des épopées de pêcheurs toucouleurs. Ces griots sont peut-être à certains égards des équivalents de l'Aède antique. Il aurait été profitable de savoir comment les griots justifiaient leur inspiration, d'autant qu'ils semblent eux-mêmes, avoir une ascendance divine. Voir **Sory Camara**, *Gens de la parole*, Khartala, 1992. De son côté, un chercheur d'Afrique centrale nous apprend aussi que l'ancêtre du mvett doit son inspiration au Verbe (Eyô), « être immatériel au dessus de toute chose ». Voir **Tsira Ndong Ndoutoumé**, « Généalogie des conteurs mvett »,

intéressante, si l'on considère qu'on n'a pas découvert de trace d'une écriture wolof séculaire. En effet, on ne peut manquer de faire le parallèle entre le verbe et l'étymologie de sa racine. *Binde* ne renvoie pas seulement à l'écriture. Il véhicule le principe de création, au sens le plus sacré (*binde* ; *mbindeff*, créer ; être créé, homme) en référence au créateur suprême⁵². Pourquoi les Wolofs, qui ont pratiqué l'écriture sur le tard, ont-ils rapproché cette activité avec le fait de créer ? Pourquoi le mot *fent*, qui signifie aussi créer, a-t-il cette charge symbolique ? S'il est frustrant de ne pas pouvoir répondre à ces interrogations, elles permettent tout au moins de voir que la relation de l'auteur au divin et au sacré n'est peut-être pas un héritage récent.

La création confère à son auteur une puissance, en ce sens que c'est une capacité à générer une existence. L'*Augeo* ou le *fentekat*, c'est celui par qui le mot existe, c'est-à-dire l'écrivain ou le poète qui l'a composé. Il découle de ces étymologies, on le voit, une acception de l'auteur comme celui qui, à la source, crée, conçoit. La tentation est alors grande de confirmer l'auteur humain comme l'égal des dieux. Il est celui qui se trouve à la base de « toute création originale manifestant sa personnalité et le travail de son esprit »⁵³. Le mythe, dans la terminologie littéraire, de l'auteur omniscient, qui sait tout, qui est l'égal de Dieu devant les êtres qu'il a créés ne date pas d'aujourd'hui. Il semble que les détracteurs de la figure moderne de l'auteur aient voulu traquer cette tentation de diviniser le père de l'œuvre. Pour paraphraser Bernas, en tuant l'auteur, on s'est imaginé tuer un dieu incarnant le génie inspiré, portant les marques et les stigmates de la parole divine. Cet amalgame se traduit par, entre autres fantasmes, une illusoire immortalité -Ovide dira : « *Et mon nom sera impérissable* »⁵⁴- qui accompagne l'auteur dans sa réalisation. La puissance créatrice est l'apanage du divin. Celui qui arrive à créer, une œuvre, à devenir auteur, peut alors rivaliser avec les dieux. L'Antiquité grecque montre cette figure prétentieuse de l'auteur qui conteste aux divinités leurs prérogatives d'invention. Un passage du chant II de l'*Illiade* fait référence à l'aède Thamyris revendiquant son chant comme venant de lui-même. Selon Homère, le poète, grisé, « *se faisait fort de*

dans *Le Mvett, l'homme, la mort, l'immortalité*, L'Harmattan, p. 12). Voir aussi sur l'origine des épopées africaines et l'intervention des dieux dans la création, **Lilyan Kesteloot** et **Bassirou Dieng**, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Khartala, 1997.

⁵² Voir **Papa Samba Diop**, *Archéologie littéraire du roman sénégalais*, Frankfurt, Iko., 1995, Tomes 1et 2.

⁵³ **I. Guibert, R. Lagave, G. Niobey** (dir.), *Grand dictionnaire des Lettres Larousse*, 1986, réédition de 1989.

⁵⁴ *Les Métamorphoses*, épilogue.

*vaincre dans leurs chants les muses elles-mêmes, filles de Zeus qui tient l'égide. »*⁵⁵
Si l'aède se croit divin, c'est qu'il a le sentiment d'avoir créé, d'avoir été à la base de quelque chose.

Mais cette figure de l'auteur tout puissant pose problème. Globalement, les Grecs se méfient de ce fantasme de l'originalité. On voit que dans la mythologie, partout où l'auteur s'est fait l'égal des dieux, il a subi leur courroux. La force inspiratrice n'est pas à confondre avec ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui plus prosaïquement, la fabrication de l'œuvre, et que les Anciens reconnaissaient. En effet, chez les Grecs, les poètes choraux (Simonide, Pindare, Bacchylide) se faisaient payer pour les odes qu'ils composaient. Les auteurs latins (Cicéron, Martial, Pline...) dénonçaient de leur côté le plagiat, ce qui suppose un rapport individuel à l'œuvre. Mais cette relation se situe à un niveau autre que celui de la création originelle. Ce n'est pas la géniale inspiration de l'auteur, au sens primaire, qui donne naissance à l'œuvre, mais son ingéniosité, son habileté à transformer la matière première d'un souffle divin, en un produit fini qui sera le chant. Chez Homère, le poète n'est le père du texte qu'en apparence. Il le doit aux Muses qui lui insufflent la trame de l'épopée :

Dites-moi maintenant, Muses qui habitez les demeures de l'Olympe - car vous êtes déesses, vous assistez à tout, vous savez tout, tandis que nous, nous n'entendons que la seule rumeur, et nous ne savons rien - quels étaient les guides, des Danaens et leurs chefs. Quant à la foule des soldats, je ne saurais la dire, ni les nommer tous, même si j'avais dix langues et dix bouches, une voix infrangible et des poumons de bronze, à moins que les Muses olympiennes, filles de Zeus porte-égide, ne me rappellent tous ceux qui vinrent sous Ilion.⁵⁶

Il arrive que Zeus lui-même intervienne dans la genèse de l'œuvre. Quand Ulysse acclame l'aède Démodocos, il annonce clairement que c'est un dieu qui lui « dicte le chant divin ». Homère lui-même, en ne s'affirmant jamais comme l'auteur de son œuvre et en établissant maintes fois la filiation entre l'aède et les divinités, exprime

⁵⁵ Nous devons cette citation à Jesper Svenbro, qui montre comment la rivalité entre le créateur humain et les divinités prend sa source dans la conviction des premiers d'être à la source de leurs réalisations. Il en est de même d'Eurytos le roi dont Ulysse a reçu son arc et chez qui Thamyris vient de chanter lorsqu'il lança son défi aux muses. Eurytos défia à son tour Apollon le dieu des archers car il avait acquis la certitude que sa maîtrise de l'arc ne doit rien à la divinité. Voir, **Jesper Svenbro**, « La notion d'auteur en Grèce ancienne », dans *L'Auteur*, op.cit., pp.15-26.

⁵⁶ *Illiade*, Chant II, Edition de Poche, 1997, p. 86.

l'essence divine de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*. La tradition grecque va même plus loin, puisque, l'art, en tant que *teknè*, ne peut être une faculté propre à l'homme. C'est la divinité qui est à l'origine de toute réalisation technique.

Le Moyen-Âge européen a, semble-t-il, si bien compris ce risque d'élévation divine de l'auteur qu'il affine la nuance entre l'auteur-créateur, l'être transcendant à l'origine de quelque chose (Dieu), et l'auteur-passeur qui n'existe que dans l'entreprise de transmission et ne peut prétendre à la grandeur du créateur. Ce qui a, semble-t-il, créé cette duplicité de la notion d'auteur dans son étymologie latine et, vraisemblablement, la différence qu'il va établir entre le mot *actur* qui apparaît en 1160⁵⁷ pour désigner l'écrivain et celui plus général d'autor « *celui qui est à l'origine de quelque chose* ». La figure de l'auteur qui crée s'éloigne de celle de l'auteur qui accroît. L'auteur puissant créateur existe certes, mais son essence est divine. On peut vraisemblablement supposer, une chute symbolique de l'auteur, qui ne fait que capitaliser une création déjà existante et ne peut rivaliser avec le créateur. La force créatrice laisse la place à une certaine capacité à régénérer les œuvres existantes, à les transformer pour leur donner une réalité propre. Dans cette configuration, la personne de l'auteur devient accessoire, puisqu'il n'est pas reconnu comme fondateur, mais simplement, comme une courroie qui permet à une création de circuler.

Pour se sauver la face et se régénérer habilement, l'auteur revient à la charge avec cette fois, le mot *auctor* qui donnera l'*auctoritas*. Ceux qu'on identifie respectueusement comme les auteurs (*auctores*) ne sont pas des créateurs originaux, ils n'ont plus cette prétention. Ils fondent leur parole sur la parole du créateur suprême, leurs textes sur la Bible. Une toute puissance par procuration. Les nouveaux auteurs sont :

De hauts dignitaires de l'esprit, auxquels, selon le modèle scolastique en vigueur, il convient de faire allégeance en les citant religieusement. Car seuls les énoncés (théologiques) qui s'appuient explicitement sur de tels hommages « féodaux », à l'autorité des grands esprits du passé, philosophes tels qu'Aristote ou pères de l'église, sont susceptibles d'être reçus pour vrais. Ipse dixit ergo vero...L'auteur reste un dieu mais, bien

⁵⁷ Steven Bernas, op.cit., p. 38.

plus que dieu créateur, il est garantie de vérité. L'auteur désormais, n'est pas celui qui engendre à nouveaux frais un monde, mais celui auquel toute une tradition immémoriale de respect, une longue chaîne d'allégeance, a donné un statut d'autorité.⁵⁸

L'auteur n'invente pas. C'est un glissement de sens qui fait de ce mot une expression d'originalité. L'*inventio* (*invenire*, trouver), pour les Anciens, c'est découvrir ce qui a été perdu mais n'a jamais cessé d'exister. Être original n'est pas une qualité revendiquée par les auteurs

C'est même plutôt une infamie, un fardeau qu'il faut porter stoïquement, si décidément, on ne peut s'en débarrasser. Reprendre, et au besoin améliorer, si l'on en est capable, un modèle préexistant, telle est la conception médiévale de la création.⁵⁹

C'est comme cela que s'installe progressivement la figure de l'auteur-passeur de textes.

I-1-2-Auteur-passeur, auteurs multiples

Nous avons vu que la dignité d'auteur peut survivre à la réduction de l'inspiration individuelle dans la création. A partir du moment, où l'auteur passeur s'érige en intermédiaire entre les divinités et les hommes, il acquiert par ricochet une part de divinité et de respectabilité. C'est en cela, semble-t-il, que l'auteur a survécu dans l'*actor* au Moyen-Âge. Son rapport au texte est un rapport à Dieu, car il est celui des humains qui en est le plus proche. Le besoin de créateur, ou d'une manière plus impersonnelle, d'autorité, sert les desseins de cet auteur individuel. La citation devient le bouclier permettant à la figure individuelle de survivre. « *Les « grands anciens », les auteurs antiques, ou mieux encore la Bible apportent leur caution* »⁶⁰ à l'auteur, en reposant le texte sur la notion de vérité.

Mais cette protection a des limites et la poussée de la collectivité devient de plus en plus forte.

⁵⁸ **Jose Luiz Dias**, « La notion d'auteur (1750-1850) », dans **Nicole Jacques-Lefèvre** (dir.), *Une histoire de la fonction auteur est-elle possible ?*, PU de Saint-Étienne, 2001, pp. 169-190.

⁵⁹ **Anne Berthelot**, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^{ème} siècle*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, UDM, 1991, p. 65.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

Si avec le genre religieux, l'auteur peut s'appuyer sur le discours du *Saint Espir*, le genre profane ne peut constituer un lieu d'expression respectable pour la parole divine. Le créateur original, figure tutélaire de l'auctorialité, est évincé par ce que Anne Berthelot appelle un processus de « généralisation » de l'autorité : de Virgile ou du *Saint Espir*, on passe à « *mainte gens* »...

Le principe de circulation des œuvres artistiques, considérées comme profanes dans la plupart des sociétés traditionnelles, valide l'hypothèse d'une responsabilité collective et développe une fonction de l'auteur dont Foucault va se servir plus tard dans sa croisade contre l'individualisme moderne. D'un point de vue strictement technique, cette idée se retrouve de nos jours, un peu partout, puisque la propriété intellectuelle ne concerne pas les œuvres issues de la tradition populaire.

Personne ne peut revendiquer un droit sur un folklore : tout est à tout le monde même si tel ou tel se distingue par une variation intéressante qui sera tout aussitôt réintégrée dans l'œuvre collective.⁶¹

On sait que l'appropriation des œuvres par la collectivité est une représentation très forte au Moyen-Âge. L'anonymat se développe à ce moment-là et, la question des sources, si préoccupante par ailleurs, est évacuée par des reprises toujours plus abondantes. Ainsi, même lorsqu'un auteur réussit à s'imposer comme diffuseur reconnu d'une œuvre, cela ne lui en garantit pas la paternité. Cela pour deux raisons : d'une part, celui qui produit l'œuvre n'est pas à son origine, d'autre part, l'œuvre en elle-même est en perpétuelle construction.

Lorsque l'auteur est identifié, son rapport à l'œuvre est toujours marqué par une stratégie de l'effacement qui rend le texte au public. Gautier Map, Adenet le Roi ou Chrétien de Troyes, les premiers écrivains véritables reconnus en Europe, sont d'ailleurs représentatifs de cette figure d'auteur-passeur. L'éclatement de la figure égotiste de l'auteur s'explique par plusieurs démarches qui éloignent toujours l'individu de la responsabilité de la création.

*Le Cléomadès*⁶² attribué à Adenet Le Roi (notons qu'il en existe plusieurs versions) pose avec clarté la question de l'activité auctoriale. Adenet se présente comme un

⁶¹ Bernard Edelman, *Le sacre de l'auteur*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 18.

⁶² Albert Henry, *Cléomadès*, dans *Œuvres d'Adenet Le Roi*, Bruxelles, Travaux de la Faculté de philosophie et Lettres, 1971, Tome V.

simple ménestrel, dont la seule qualification est de mettre en vers une « estoire » déjà existante. Il révèle ses sources et l'existence de commanditaires qui ont motivé son récit :

Mais ce me fait réconforter
Que me daignèrent commander
Que je ceste histoire entendisse
Et à rimer l'entrepreïsse
Deus dame.⁶³

Le fait que l'auteur reconnaisse qu'il a repris une histoire d'autres sources le disqualifie comme instigateur originel. Mais le plus intéressant reste dans le fait que ces deux dames qu'il évoque comme inspiratrices, elles-mêmes aient, à leur tour, ramené cette histoire d'Espagne. C'est le destin de la plupart des *estoires* racontées au Moyen-Âge. Il n'y a plus nécessairement d'intervention divine, la paternité de l'œuvre se perd dans les méandres de la mémoire collective.

En outre, le fait qu'il y ait un commanditaire accentue d'une certaine manière la distance entre l'auteur et son produit. L'œuvre appartient à celui qui la commande (ici le Duc Henri), et qui peut dans certains cas, en déterminer le contenu. En engageant l'éloge du commanditaire et en expliquant les circonstances de la production, l'auteur se décharge de la responsabilité créatrice en se mettant en retrait.

L'impulsion de départ est donnée par le commanditaire, qui se trouve être l'auteur des écrivains, et par transitivité celui de leurs livres : écrivain archétypique, qui écrit directement sur le matériau humain.⁶⁴

Même en considérant l'œuvre dans son actualité immédiate, l'auteur individué se métamorphose en passeur. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe absolument pas. C'est d'ailleurs le terme de camouflage qui conviendrait davantage que celui d'effacement. Les artistes de cour ont quasiment tous, des surnoms qui fonctionnent comme autant de pseudonymes, créant une rupture entre l'individu civil et l'histoire. Le jongleur,

⁶³ Adenet le roi, *Cléomadès*, vers 19-23. Nous devons la citation à Anne Berthelot, op.cit., p. 83.

⁶⁴ Anne Berthelot, op.cit., p. 80. Chrétien de Troyes, dans le prologue au *Chevalier de la charrette* partage la responsabilité du récit avec la comtesse Marie de Champagne qui l'a commandé. Ce faisant, cette dernière crée une fonction d'écrivain et par là, l'individu auteur nommé Chrétien de Troyes, précise Berthelot.

homme de spectacle qui récite, chante, mime ou met en scène, compose parfois des vers qu'il ajoute, adapte les oeuvres pour un public à chaque fois différent. L'auteur se considère alors comme un traducteur ou un continuateur plutôt que comme un créateur. La notion de « propriété littéraire » disparaît, puisque fondamentalement, elle n'a jamais existé. Le texte n'appartient à personne, il n'est pas immuable, aussi est-il normal de s'en servir, de le plagier, le remanier, lui donner une suite ou lui inventer un début. Cette situation, en ce qu'elle pose la question de l'originalité de l'œuvre, ne résout pas vraiment celle de son auteur, celui qui se trouve à l'origine. Pas grand-chose ne démontre que les noms des auteurs qui nous sont parvenus sont ceux des créateurs des œuvres qu'on leur attribue. Leur fonction d'auteur se trouve surtout légitimée par le fait qu'ils sont intervenus dans le champ de création d'un possible littéraire. L'auteur c'est une personne et tout le monde en même temps.

La littérature orale dans les sociétés traditionnelles nous donne un aperçu de l'auteur dans cette position de faire valoir d'un groupe détenteur de la parole artistique. Si le point d'origine est effectivement une inspiration individuelle, cela devient accessoire puisque la signature de l'oeuvre se dilue dans son appropriation par la collectivité qui l'a trouvée bonne et digne d'être véhiculée. On ne se demande pas si celui qui profère la performance est à l'origine de l'œuvre, on juge la performance elle-même. C'est le règne du « conteur-narrateur » dans l'acception de Benjamin⁶⁵, plus que celui de l'auteur. Cheikh Hamidou Kane nous rappelle, à propos des auteurs issus des sociétés africaines traditionnelles, que

L'art africain de la tradition classique est anonyme. On ne sait pas qui est l'auteur de « Fantang » ou de « Ndiarou ». Il n'est pas venu à l'esprit des créateurs des bronzes d'Ifé de se faire reconnaître. Balla Fasseké n'a pas dit qu'il était l'auteur de l'hymne de Soundiata. Il fallait admettre que pour le génie nègre, la beauté était le bien de tous, imprescriptible, irrtractable, autant que l'air, l'eau et la terre.⁶⁶

En restant sur l'idée du classicisme, on s'aperçoit que les productions écrites, qu'elles soient religieuses ou vulgaires, reposent toutes sur une matière « brute »

⁶⁵ **Walter Benjamin**, « Le conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 2000.

⁶⁶ **Cheikh Hamidou Kane**, *Les Gardiens du Temple*, Stock, 1995, rééd. Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1996, p. 90. Toutes les références à cet ouvrage sont tirées de la présente édition.

préexistante, une source qui invalide la signature du texte posée en preuve de son originalité. L'évocation des sources de l'histoire dans la plupart des prologues et/ou la mention des étapes de la maturation d'un concept théologique, montrent que le signataire de l'œuvre n'est pas son auteur en termes de création, mais un continuateur. La généralisation des productions écrites crée, alors, une nouvelle relation au texte, mais ne modifie pas vraiment le statut de l'auteur. L'écriture génère une production matérielle du discours qui fait intervenir un groupe de nouvelles catégories de créateurs dans le champ auctorial. En fait, c'est là qu'intervient l'autre réserve que nous évoquions sur la figure de l'auteur, et qui est relative à la continuité des œuvres.

Ce qu'on lui conteste cette fois, c'est la fonction de créateur définitif. L'auteur qui a créé une œuvre, même à partir d'une autre, mérite le statut d'auteur. Cependant, le texte n'en finit pas d'être réécrit ou réinventé, et avec lui, le statut même d'auteur. Ce phénomène agit comme le point de départ d'une idée, développée plus tard par Foucault, de l'auteur comme créateur de discursivité. Les textes, pour Foucault, sont déterminés selon la règle de formation d'autres textes et par une possibilité infinie de discours. Et, paradoxalement, cela disqualifie la figure de l'auteur individualisé, puisque ainsi, une œuvre n'est jamais achevée. Mais nous nous situons juste dans le rapport à la création, pour montrer dans l'aventure du texte, comment l'intervention d'autres acteurs confirme l'instabilité du mot auteur au Moyen-Âge.

Etymologiquement, plusieurs avatars de l'auteur, plus ou moins liés au passage de l'oral à l'écrit, voient le jour au Moyen-Âge : le *commentator*, le *scriptor*, le *compiler* rejoignent la cohorte auctoriale, revendiquant chacun une filiation vis-à-vis du texte produit. L'institution cléricale, au sein de laquelle se recrutent jusque-là les auteurs (*auctores*), se sent menacée par la multiplication des figures potentielles d'auteurs. On ressent une nécessité de maintenir la respectabilité de l'auteur en le distinguant des autres catégories de rédacteurs :

Il faut trouver en quoi diffèrent le commentateur, le scripteur, le compilateur et l'auteur. Le commentateur est celui qui écrit ses propos et ceux des autres, mais principalement ceux des autres, et les siens comme annexe; le scripteur est celui qui écrit seulement les propos des autres, en n'ajoutant rien, en ne changeant rien ; le compilateur, celui qui écrit seulement le propos des autres, mais en leur ajoutant des propos venus

d'autres [auteurs] ; l'auteur enfin, celui qui écrit principalement ses écrits et ceux des autres comme annexes.⁶⁷

On voit à travers ces différentes activités, que malgré les nuances, l'auteur peut se définir selon plusieurs noms. Tous ceux qui permettent à l'œuvre de circuler sont des auteurs. Qui doit être considéré comme le père du livre matérialisé sous la forme du codex ? Le clerc, homme d'Église cultivé, qui remanie une oeuvre existante, ou créée, à partir d'un canevas oral et populaire, une oeuvre originale qui peut en être très éloignée (*auctor, commentator*) ? Le copiste, chargé de copier, ou plus exactement de transcrire de mémoire, qui n'hésite jamais à inventer pour combler une lacune, rajouter ou retrancher une partie du texte, l'adapter à un nouvel état de langue ou aux goûts d'un public particulier, corriger un passage qu'il trouve obscur ou mauvais, relier entre elles des oeuvres différentes pour les organiser en un ensemble plus vaste (*scriptor, compiler*) ?

La figure du *scriptor* est intéressante. C'est l'ancêtre de l'écrivain et plusieurs critiques lui ont trouvé beaucoup plus d'affinités avec la fonction auctoriale que ses contemporains ont bien voulu lui accorder. Du latin *scribere*, tracer, naît le *scriba*, le greffier, mais aussi le *scriptor artis* qui traite des belles lettres. Pour Anne Berthelot, c'est le personnage concret par excellence, car de tous ceux qui ont eu affaire avec l'histoire, c'est le seul qui laisse une trace : un manuscrit. En ce sens, il est la figure vivante de l'auteur.

Lorsqu'un scribe intervient ainsi, il ne réagit pas comme une machine reproduisant scrupuleusement un modèle ; il pense par lui-même, il distingue le bien du mal, fût-ce à un niveau très humble, et il fait à son échelle, œuvre de création.⁶⁸

La généralisation de l'écriture a permis de préciser une chose qui se voyait déjà dans le texte oral, l'auteur individuel, en dépit de sa négation par la collectivité existe bien

⁶⁷ Cette citation, qui a fait l'objet de nombreuses études, est attribuée à Guillaume d'Altona dans son traité *In Ecclesiasten*. La traduction est empruntée à **Michel Charles**, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1948, p.148.

⁶⁸ **Anne Berthelot**, op.cit.p. 103.

quelque part, car il lorsqu'il intervient, il « *ajoute un supplément de matière, de sens et d'interprétation, au texte qui lui sert de source et de support* ». ⁶⁹

Dans ce rapport confus à la création, la figure de l'auteur est une entité de résistance. L'Auteur a une relation au texte tellement empreinte de collectivisme, qu'il ne peut se démarquer comme un créateur original ou une autorité. Par contre, il existe quelque part dans le texte, dit ou écrit, un moment où sa présence se manifeste, de façon certaine et très concrète. Cette seconde main, évoquée par Compagnon⁷⁰, démontre une dualité tenace : en même temps présence et effacement. L'auteur ancien ou médiéval n'est pas un auteur exclusif, son texte il le doit, mais sans lui, le texte n'existerait pas non plus. La collectivité ne rejette pas l'auteur dans la société traditionnelle, elle évite que son expression se limite exclusivement à un acte individuel, inspiré ou non par les dieux.

I-1-3- Vers l'individualisation de la notion d'auteur

La question moderne de l'auteur coïncide, semble-t-il, avec celle de la revendication de l'œuvre, ou pour être précis, de l'acceptation d'une certaine responsabilité individuelle vis-à-vis de l'œuvre. On l'a vu pendant longtemps, même s'il a effectivement existé, l'auteur n'est pas habité par l'obsession de se singulariser et d'authentifier son lien originel avec une œuvre. Historiquement, Anne Berthelot situe les prémisses d'un changement d'approche dès la fin du 13^{ème} siècle, c'est à dire finalement, beaucoup plus tôt que l'arrivée de l'imprimerie et la rationalisation des circuits de productions.

La représentation de l'écrivain n'est plus indispensable [au XIV^{ème}], car l'écrivain lui-même existe dans le monde réel. Il est connu par la société qui l'entoure, il a un statut qui lui est propre, il se considère lui-même comme un écrivain. A ce moment-là, nous entrons dans la littérature « moderne ». Le rapport qu'un auteur entretient désormais avec son œuvre s'est simplifié : les intermédiaires qui s'épuisent à combler la

⁶⁹ **Emmanuelle Baumgartner**, « Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e et XIII^e siècles) », **Michel Zimmermann** (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, Ecole des chartes, pp. 391-400.

⁷⁰ **Antoine Compagnon**, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.

distance toujours présente entre le texte et celui qui ne revient pas de l'avoir créé, lui qui n'est pas Dieu, peuvent disparaître.⁷¹

En réalité, ce qui se précise au Moyen-Âge a déjà cours de façon plus diffuse durant l'Antiquité. On l'a vu avec les poètes choraux qui ont une haute conscience de leur activité et de la singularité de leur rapport à la production de texte. Cela veut dire que la prise en compte de la figure de l'auteur n'est pas une « invention moderne » ; seulement, il a fallu attendre une commercialisation plus forte et une reconnaissance de la corporation dans le tissu social pour que l'auteur offre une prise analytique véritable en tant que catégorie.

De son côté, Michel Foucault, affirme que

Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire, dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs.⁷²

Ce contenu transgressif tel que nous le considérons, ne se dessine pas forcément dans le champ de l'interdit comme chez Foucault, mais plutôt dans le refus de la convenance. C'est que le discours transgressif est un discours alternatif, c'est-à-dire, une parole suffisamment forte pour se situer en marge du discours pris en charge par la collectivité, chose qui peut se produire dans n'importe quel schéma historico-spatial. On peut formuler l'hypothèse qu'au Moyen-Âge déjà, une telle démarche est repérable dans la généralisation des récits profanes. Le but de l'auteur n'est plus de nourrir une trame religieuse ou historique. Il commence à explorer le terrain de l'imaginaire, pour « inventer » des histoires. Rappelons que les juristes du Moyen-Âge ont les premiers inauguré l'idée de *persona ficta*, que l'artiste de la Renaissance ne tarde pas à revendiquer avec l'*aequiparatio*⁷³.

⁷¹ Anne Berthelot, op.cit., p. 8.

⁷² Michel Foucault, « Qu'est-ce que l'auteur », *Dits et écrits 1954-88*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1994, pp.789-820.

⁷³ Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Œuvres, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2000. Pour Kantorowicz, les juristes du haut Moyen-Âge reposent le discours sur une analogie entre l'homme et l'ange. Dans leur perfection, les anges ne pouvaient se spécifier en individus concrets, mais étaient présents dans l'imaginaire. La personne fictive commence à prendre forme en ce sens qu'il pouvait naître à l'esprit, c'est une personne « morale », une sorte d'abstraction humaine qui survit à l'homme. De là, on s'achemine vers la capacité à imaginer, à inventer un homme qui n'existe pas.

L'homme crée un discours sur le même mode que Dieu a créé l'univers, et de même que l'univers appartient à Dieu, le discours « appartient » à son auteur. Mieux encore : le travail de l'auteur procède de la même source que la création du monde, c'est-à-dire le verbe : Dieu a créé le monde par la force de sa parole, tout comme l'auteur invente et compose son livre par la vertu de la seule écriture.⁷⁴

Il peut s'agir d'une fiction suffisamment modifiée pour ne pas s'inscrire dans la lignée des textes « retravaillés » ou d'une production complètement nouvelle qui se met vraiment en marge du discours collectif. On peut se dire donc, que le problème de l'auteur commence à réellement s'installer, dès l'instant où le discours prétend à échapper à la collectivité.

Le traité D'Érasme *De civilitate morum puerilium*, est considéré par Norbert Élias⁷⁵ comme la genèse théorique de l'individualisation des rapports sociaux, en ce sens que jusque là, les pratiques s'inscrivaient dans une sorte d'expression brutale des pulsions. Érasme introduit un mode de conduite qui suggère que l'individu, dans son rapport avec autrui, intègre un souci de civilité, donc un art du bon comportement individuel. A la fin du 16^{ème} siècle, il est acquis que l'homme a une réelle intériorité et que son expression n'est nullement contradictoire avec la collectivité. Dans un premier temps, grâce à Descartes et à Domat, la souveraineté de l'homme concernant son « esprit » se déclare déjà. L'homme par son « esprit » s'écarte du miroir divin incarné par le roi et exprime sa capacité de création. Mais, chose importante, cette capacité de création est utile à tous, et n'est pas contradictoire avec la foi car c'est un don de Dieu :

L'usage des arts et des métiers a été une suite de la nature de l'homme et de sa destination à la société. Car, par sa nature, il est composé de sens et de membres faits pour le travail et il y était destiné, même avant sa chute, et, par la destination des hommes à la société qui doit les unir, Dieu a rendu nécessaire l'usage d'une infinité de travaux pour la multitude de tous leurs différents besoins.⁷⁶

⁷⁴ Bernard Edelman, *Le sacre de l'auteur*, op.cit., p. 92.

⁷⁵ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Pocket, 2001, p. 81 et sqq.

⁷⁶ Jean Domat, *Les quatre livres du droit public*, livre I, titre 13, Paris, 1829, rééd. PUF Caen, 1989.

A partir de cette conception de l'utilité publique de l'œuvre de l'esprit, il semble normal que ces œuvres offrent des avantages à leurs créateurs. A la différence de l'auteur antique ou médiéval qui peut souffrir que son œuvre reste dans le domaine public, l'auteur « moderne » exerce sa paternité et son droit à la propriété intellectuelle.

Locke apporte un éclairage singulier, et d'une certaine façon décisif, pour la littérature, en développant sa théorie sur le droit à la propriété. En partant de l'apparente contradiction de pouvoir acquérir « *des portions distinctes de ce que Dieu a donné aux hommes en commun, cela même sans l'accord exprès de tous les copropriétaires* », il érige le travail comme justification profonde de ce pouvoir :

Un homme qui se nourrit de glands qu'il ramasse sous un chêne, ou de pommes qu'il cueille sur des arbres, dans un bois, se les approprie certainement par-là. On ne saurait contester que ce dont il se nourrit, en cette occasion, ne lui appartienne légitimement. Je demande donc : quand est-ce que ces choses qu'il mange commencent à lui appartenir en propre ? Lorsqu'il les digère, ou lorsqu'il les mange, ou lorsqu'il les cuit, ou lorsqu'il les porte chez lui, ou lorsqu'il les cueille ? Il est visible qu'il n'y a rien qui puisse les rendre siennes, que le soin et la peine qu'il prend de les cueillir et de les amasser. Son travail distingue et sépare alors ces fruits des autres biens qui sont communs ; il y ajoute quelque chose de plus que la nature, la mère commune de tous, n'y a mis ; et, par ce moyen, ils deviennent son bien particulier. Dira-t-on qu'il n'a point un droit de cette sorte sur ces glands et sur ces pommes qu'il s'est appropriés, à cause qu'il n'a pas là-dessus le consentement de tous les hommes ? Dira-t-on que c'est un vol, de prendre pour soi, et de s'attribuer uniquement, ce qui appartient à tous en commun ? Si un tel consentement était nécessaire, la personne dont il s'agit, aurait pu mourir de faim, nonobstant l'abondance au milieu de laquelle Dieu l'a mise. Nous voyons que dans les communautés qui ont été formées par accord et par traité, ce qui est laissé en commun serait entièrement inutile, si on ne pouvait en prendre et s'en approprier quelque partie et par quelque voie. Il est certain qu'en ces circonstances on n'a point besoin du consentement de tous les membres de la société. Ainsi, l'herbe que mon cheval mange, les mottes de terre que mon valet a arrachées, et les creux que j'ai faits dans des lieux

auxquels j'ai un droit commun avec d'autres, deviennent mon bien et mon héritage propre, sans le consentement de qui que ce soit. Le travail, qui est mien, mettant ces choses hors de l'état commun où elles étaient, les a fixées et me les a appropriées.⁷⁷

Donc, le travailleur « intellectuel » qu'est l'auteur possède un droit de propriété inaliénable sur le produit de son travail. Il y a une étape où « l'auteur-cueilleur » élabore, tri, façonne, lisse, prépare le matériau. C'est à l'issue de ce processus qu'il peut éventuellement marquer la légitimité de son action. Il transforme les choses du langage et leur imprime sa marque personnelle, sans laquelle l'œuvre n'aurait aucune prétention à exister en elle-même.

Le métier d'auteur, vu comme un statut sanctionnant la création intellectuelle, mettra plus de temps à s'imposer, mais dorénavant, on reconnaît la relation individuelle au texte, sans même y adjoindre la dimension commerciale. Car, on s'aperçoit très vite que l'auteur « est confronté à un problème majeur : la quasi-impossibilité de vivre des seules ressources de sa plume ».⁷⁸ L'idée de l'auteur incarnation de l'individualisme bourgeois ne peut en tout cas pas s'alimenter de l'articulation œuvre-individu. Ce qui importe, c'est le phénomène d'identification de l'homme à l'œuvre et la part, tellement forte, de l'individu-auteur qui aboutit à une identité d'auteur. Du point de vue de la création littéraire, le récit de soi est une étape importante, qui consacre l'incursion de l'individu dans l'espace réservé du texte. On peut non seulement revendiquer une propriété sur une œuvre, mais par l'autobiographie, on peut parler de son expérience et de son rapport au monde. Ce qui arrive avec les *Essais* de Montaigne, c'est une sorte de déplacement de la parole de l'auteur dans le texte. L'autobiographie esquissée avant lui semble se figer entre le divin et l'auctoritas. Abélard, Dante, Plutarque et Saint-Augustin, ont abordé le destin individuel, en l'inscrivant complètement dans une veine scolastique et religieuse. D'une part, ils mettent en œuvre les anciens, et d'autre part, la correction de l'âme humaine, la vertu moralisatrice de l'œuvre comme *causa finalis*. Montaigne, lui, prend ses distances avec l'autorité et confère à l'auteur une présence dont il faudra désormais tenir compte.

⁷⁷ Locke, *Second traité du gouvernement civil*, chap. V, paragraphes 25-28, 1690, trad. de D. Mazel, 1795, rééd., Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », pp. 34-36.

⁷⁸ *Dictionnaire des littératures et de la langue française*, 4 vol, Bordas, entrée « écrivain », pp.771-777.

La critique du dix-neuvième siècle a-t-elle vraiment exagéré l'importance de l'auteur dans l'aventure de l'œuvre ? Se situe-t-elle dans une logique résolument pro-auteuriste ? Rien n'est moins sûr et ces questions ne justifient d'ailleurs pas l'acharnement que la nouvelle critique a mis dans le rejet de la figure d'auteur.

C'est le lieu de reconnaître à la critique auteuriste son apport inestimable, dans l'étude des textes d'abord, mais surtout dans le fait d'avoir ouvert la brèche permettant une forte théorisation de la notion d'auteur au 20^{ème} siècle. Car finalement, ce qui fait intervenir l'auteur dans la logique pro-auteuriste, incarnée par Sainte-Beuve, c'est avant tout le défi de comprendre et d'expliquer une œuvre par l'auteur. Mais l'inspiration a été d'inscrire l'auteur au cœur du débat critique lui-même.

Le désir de connaître qui accompagne la théorie beuvienne n'a été remis en cause qu'en apparence, car au plus fort de la contestation, la critique anti-auteuriste n'a cessé de se préoccuper du sort de l'auteur et de s'appuyer sur des logiques d'auteurs. L'exemple le plus pertinent en est le *Contre Sainte-Beuve* de Proust.

Ce que la critique du dix-neuvième a permis, c'est de passer d'une vision de l'auteur comme simple acteur social, à une préoccupation pour ce que peut être l'auteur dans l'aventure du texte. C'est à partir de ces thèses qu'on en a fini avec le fait de chercher à classer l'auteur, à catégoriser ses différents actes de présence. Désormais, il ne s'agit plus d'établir la place de l'auteur dans la société, mais sa place dans l'appropriation et la compréhension de l'œuvre. Il semble que les débats qui se sont engagés par la suite sur la méthode critique elle-même, sont quelque part redevables de cette référence à la vie de l'auteur comme outil pertinent de l'analyse textuelle. Ainsi, paradoxalement, le vingtième siècle qui a développé le plus de contestations sur la personne de l'auteur, a été le moment où sa figure s'est imposée au critique, soit pour être défendue ou être mise à distance. Grande victoire...

La personne de l'auteur, même contestée par la logorrhée structuraliste, même remise en cause par le formalisme, même désincarnée par le déconstructivisme, arrive à survivre et à faire résonner sa présence dans le champ critique.

I-1-4- Socialisation de l'auteur : des gens de lettres aux intellectuels

Le poète chassé de la cité idéale par Platon incarne la difficulté que l'auteur éprouve pour « trouver sa place » hors de l'acte de création. Alain Viala a montré que la reconnaissance de l'écrivain comme un acteur social à part entière, avec un statut spécifique, a été le résultat d'un long processus qui s'est définitivement accompli à partir du dix-septième siècle. Mais cette « reconnaissance » sociale à l'âge classique n'a pas dissipé tous les malentendus concernant l'auteur de littérature. Cela a permis à des corps d'auteurs d'exister, d'être reconnus, d'avoir un statut juridique et même pour certains de vivre de leur plume. Malgré tout, leur identité pose problème.

En effet, l'écrivain appelle toujours un besoin de justification : pourquoi devient-on auteur ? Comment le devient-on ? A quoi cela peut-il servir ? Des questions auxquelles les intéressés eux-mêmes peinent à apporter des réponses⁷⁹. Il y a une connotation tenace qui se colle au statut de l'auteur, celle de l'amateurisme, voire de l'inutilité. Cela ne fait pas sérieux de se proclamer auteur. D'ailleurs, le métier d'auteur n'existe pas. A la limite, on est artiste, écrivain, poète. Quelle que soit la zone d'activité où il émerge, l'auteur a du mal à atteindre une considération et une représentativité comparables à celles du juriste ou de la figure récente du sociologue, par exemple.

L'acceptation de l'auteur dans le processus d'échange des biens symboliques n'a pas pour autant signifié une légitimation de sa fonction, encore que l'auteur appelle plusieurs catégories de fonction (nous nous intéressons ici à l'auteur dans sa dimension de littéraireur : écrivain, poète, dramaturge, etc.). On sait que ce n'est pas par une reconnaissance matérielle découlant de son activité que l'auteur acquiert son statut. Dans ce cas, peu d'auteurs pourraient revendiquer ce titre. On sait aussi qu'il ne suffit pas d'écrire pour être reconnu comme auteur, acquérir une représentativité et une respectabilité synonymes d'autorité dans la conduite des affaires publiques. L'auteur, c'est l'individu anecdotique qui se propose à la société comme une figure historique de l'écriture, c'est-à-dire un citoyen qui existe à travers sa fonction et ses créations. Il attend de la société une reconnaissance de sa nature vivante, comme corps (dans tous les sens du terme) actif du tissu social. L'autorité morale de l'auteur lui est parfois conférée d'office par l'institution. Lorsque la divinité est partie

⁷⁹ On peut se référer à l'ouvrage de Nathalie Heinich sur la conception du métier d'écrivain. **Nathalie Heinich**, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

prenante de la création, l'auteur peut bénéficier sinon d'une admiration, du moins, d'un certain respect. Autrement, la protection de l'institution peut lui donner un certain crédit. A travers la tutelle des puissants (clergé, cour), l'auteur peut prétendre à certaine respectabilité. Hors de ce schéma de protection, il ne peut envisager cette autorité que par des dispositions aléatoires comme le succès, le talent reconnu, ou des fonctions annexes (politiques, par exemple).

La corporation des auteurs est aussi instable dans ses délimitations que dans sa représentativité sociale. D'ailleurs, envisager l'auteur comme membre d'une corporation, est une chose difficile, que ce soit du point de vue historique ou institutionnel. Les activités d'auteur sont multiples et les destins d'auteurs loin d'être rectilignes. En même temps, il existe une catégorie d'hommes et de femmes dont le métier, semble-t-il, est d'écrire des livres. A travers ce métier d'écrire des livres, ils ont acquis une certaine visibilité.

La respectabilité de l'auteur prend sa source dans la *République des Lettres*, forme de désignation large qui inclut dès son avènement, tous les actes de manipulation du savoir. Les lettrés, ce sont par définition ceux qui savent : philosophes, savants, médecins, astronomes, etc. Ces gens qui savent ont amorcé, à partir de la Renaissance⁸⁰, la constitution de groupements d'intérêts communs qui se reconnaissent dans la production des ouvrages. Jusqu'à la Révolution, les hommes de Lettres confondent leurs activités dans un réseau de relations et de sociabilité qui en fait des éléments puissants de la structure sociale. Puissance supposée ou réelle, elle leur permet en tout cas d'exercer une certaine influence sur la pensée et l'existence de leurs contemporains sans être en réelle interaction. Il est inutile de mentionner comment la *République de Lettres*, s'est progressivement vidée de sa connotation d'érudition, au sens global, pour désigner spécifiquement les littérateurs ou accessoirement les écrivains. Ce qu'il faut surtout retenir, c'est la prise en compte, dès le début, du fait que l'intellectuel (utilisons une notion anachronique) doit agir au nom de l'intérêt collectif et pour la promotion de la catégorie qu'il représente. C'est en grande partie, ce qui motive la circulation des œuvres au Moyen-Âge et pendant la Renaissance :

⁸⁰ L'allusion à une *Respublica litteraria*, apparaît dès 1417, dans une lettre que Francesco Barbaro envoie au Pogge, pour le remercier de lui avoir communiqué une liste de manuscrits découverts dans des bibliothèques allemandes.

L'auteur humaniste dans la plus pure tradition gréco-romaine est d'abord un évergète, une sorte de mécène de la vie publique ; il offre mieux que des monuments, mieux que des temples ou des banquets, il offre une œuvre, ce curieux édifice composé de pages et de mots, qui réalise une étrange utopie : constituer une société d'amis. Le livre joue alors le rôle de lien social pour les « humanisés, [dit Edelman].⁸¹

Si les humanistes lettrés se déterminent en fonction de l'intérêt collectif, ils ne traduisent pas cet idéal par leur immersion dans le tissu social. Même au dix-septième siècle, où l'écrivain a réellement commencé à s'institutionnaliser, on peut remarquer un élitisme plus ou moins marqué dans la démarche sociale de l'auteur. C'est le siècle des académies et des salons littéraires, où se côtoient les classes mondaines et aristocratiques, même si, comme le constate Viala, un nouveau public commence à prendre forme. Pour Benichou⁸², il faut attendre le milieu du dix-huitième, pour que la démarche de « socialisation » se traduise vraiment et que l'homme de Lettres sorte de son microcosme, pour s'intégrer dans la société de son époque. Cela est rendu possible par le fait que l'écrivain se soit affranchi de la tutelle des institutions. Dans le fond, il ne s'agit même pas d'une réelle démarche d'immersion. On ne peut pas dire que l'écrivain se dissout dans la société. Il y a même, à en croire certains historiens, un isolement paradoxal de l'écrivain qui regarde la société de sa tour d'ivoire. En fait, c'est la fonction d'écrivain qui a trouvé un sens social. Écrire commence à devenir un métier et on y voit une certaine utilité sociale ou politique. La nature des préoccupations de l'homme de Lettres aussi change, puisque lui-même essaye de donner une connotation plus empirique à son activité. Au dix-huitième, l'homme de Lettres retrouve la société, il s'intéresse à elle et se soucie du couple qu'il peut former avec elle. Voltaire le suggère en avançant l'hypothèse d'une démarche philosophique particulière aux gens de Lettres :

Ils furent écartés de la société jusqu'au temps de Balzac et de Voiture ; ils en ont fait depuis une partie devenue nécessaire [...] leur critique n'est

⁸¹ **Bernard Edelman**, op.cit., p. 87.

⁸² **Paul Benichou** *Le sacre de l'écrivain 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

plus consumée sur des mots latins ; mais appuyée d'une saine philosophie, elle détruit les préjugés dont la société était infectée.⁸³

On peut accorder une double explication à cette réconciliation entre l'auteur et la société. D'abord, l'ouverture de la littérature à un large public fait que ce ne sont plus les nobles et les gens raffinés qui ont l'exclusivité de la chose littéraire. Ensuite, un phénomène qui découle peut-être du premier, la parole du peuple se transporte d'elle-même vers les élites. L'écrivain peut prétendre à devenir la voix de ses concitoyens :

Ce fut alors que s'éleva parmi nous ce que nous avons nommé l'empire de l'opinion publique. Les hommes de Lettres eurent aussitôt l'ambition d'en être les organes et presque les arbitres. Un goût plus sérieux se répandit dans les ouvrages d'esprit ; le désir d'instruire s'y montra plus que le désir de plaire. La dignité d'homme de Lettres, expression juste et nouvelle, ne tarda pas à devenir une expression avouée et d'un usage reçu.⁸⁴

Certains, comme Sartre⁸⁵, y voient une sorte d'engagement par défaut. La prise de conscience de l'incongruité de son « *commerce avec la caste sacrée des prêtres et des nobles qui le déclassait* » et de l'impossibilité d'un retour dans la bourgeoisie dont il est issu, a fortement contribué à singulariser le statut de l'écrivain, qui tend ainsi à s'allier la collectivité. Toujours est-il que la rupture avec la logique d'appartenance sociale a de fait contribué à doter l'écrivain d'un matériau plus malléable pour exprimer son rapport au monde. Il ne s'agit plus d'analyser les profondeurs de l'âme humaine, en s'appuyant sur des modèles religieux ou gréco-romains, ou de se préoccuper exclusivement des parangons imposés par l'institution dans la représentation du vécu. C'est la non-appartenance qui fournit, de manière assez ironique, une identité à l'écrivain, car ne s'identifiant à aucune classe en particulier, il peut toutes les investir. De là, à ce que le littéraire s'engage dans la défense de causes plus ou moins nobles, il y a un pas que certains n'hésitent pas à franchir. L'affaire Dreyfus est un moment fort de la reconnaissance de la parole de

⁸³ Encyclopédie, article « Les gens de lettres », 1757.

⁸⁴ **Claude de Rulhière**, discours de réception à l'Académie, cité par **Maurice Pellisson**, *Les hommes de lettres au dix-huitième siècle*, Paris, Slaktine, 1911, p. 247.

⁸⁵ **Jean-Paul Sartre**, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, Coll. Folio-Essais Poche, 1985, rééd. 2000.

l'écrivain. Parce que Zola n'est pas philosophe, parce que Zola n'est pas un lettré, parce que Zola n'appartient pas à la bourgeoisie, il arrive peut-être à faire basculer le statut de l'intellectuel-écrivain, de l'élitisme vers une dimension populaire et sociale. La croissance de la classe intellectuelle désignée comme celle des écrivains a bénéficié des bouleversements sociaux, philosophiques et politiques qu'a connus l'Europe entre la Renaissance et la fin du dix-neuvième siècle. Menacée de disparaître sous les coups de boutoir des philosophes, la République des Lettres s'est affirmée grâce des facteurs nouveaux dont elle a plus ou moins su tirer parti : progrès de la condition matérielle et légale des auteurs, accès à la société mondaine sur un pied d'égalité et généralisation de l'accès aux productions intellectuelles. Sur le plan culturel, l'écrivain s'est installé dans la conscience collective dès le moment où son destin n'était plus lié à une catégorie sociale en particulier.

Si la République des Lettres est une utopie, la littérature a, au fil du vingtième siècle, réussi à s'instituer comme un lieu de parole. Un lieu à partir duquel l'écrivain peut tisser un lien qui l'unit de façon plus ou moins décisive à la société. Il n'appartient plus au philosophe de dire le monde et son pourquoi, l'écrivain aussi peut investir cette parole. En définitive, la fonction sociale de l'auteur n'a pas grand-chose à voir avec une grandeur sociale qu'on lui conférerait espèces sonnantes et trébuchantes, c'est plus que cela :

Tout se passe donc comme si le peuple avait délégué aux auteurs la souveraineté de l'esprit, [...] parler, s'adresser à l'opinion, la prendre à témoin, recueillir ses suffrages- ou son opprobre- c'est s'exprimer au nom d'un nouvel ordre- ni la noblesse, ni le clergé, ni le tiers-état, mais une classe au-delà des classes, qui réunit le meilleur, un pouvoir de l'esprit, en somme, devant qui tous s'inclinent.⁸⁶

Il appartient à l'auteur d'accepter ou non cette fonction qui engage aussi son être. Chercher la présence de l'auteur dans la fiction ou l'en exclure est une regrettable tromperie. L'auteur ne s'arrête pas là :

L'écrivain est impliqué à la fois dans son temps, au sens où il participe aux phénomènes divers relatifs à sa propre société : strates, mutations,

⁸⁶ Bernard Edelman, *op.cit.*, p. 273.

questions politiques, spécificités culturelles et anthropologiques, et dans l'écriture de création [...]. Le personnage de l'écrivain n'est pas figé : il est dans son propre mouvement de telle sorte qu'il garde constamment un ton de liberté, une élégance de pensée, une propension à la réflexivité.⁸⁷

Les démarches de présence textuelle et d'occupation de l'espace social vont de pair. Dire ce qu'on a à dire, faire son travail d'auteur dans toute sa diversité, c'est adopter la posture courageuse de l'intellectuel qui questionne les fondements et les manifestations les plus profondes de l'ordre établi.

Le discours littéraire a acquis une certaine spécificité, mais n'est pas autonome (dans le sens de circonscrit, isolé) :

Le mythe de l'écrivain qui siège du haut de sa tribune (...) a cédé sa place à celui de l'intellectuel qui, dans la course du mouvement nationaliste moderne, a auréolé d'une crédibilité nouvelle, le militantisme au sein des appareils d'Etat en pleine transformation ; de l'individu professionnel qui, à son tour a peu à peu cédé la place au professionnel intellectuel, au technocrate des pratiques culturelles, ce dernier se définissant davantage par sa condition économique que par sa position politique et idéologique.⁸⁸

L'intellectualisme de l'écrivain n'est pas nécessairement un engagement idéologique et politique. Autant l'auteur a élargi sa pratique en devenant un intellectuel, autant il cherche aujourd'hui à monnayer ce statut singulier.

I -2-FAUT-IL SAUVER L'AUTEUR ?

I-1-5- La fonction auteur comme principe d'effacement

Historiquement, la question de l'auteur est supplantée par le rapport entre l'individu et la société. Les questions qui entourent l'auteur se révèlent plus ou moins similaires à toutes celles qui sont en rapport avec les relations sociales. En réalité, c'est la place

⁸⁷ **Hassan Wahbi**, « L'esprit de la lettre. Ecriture et subjectivité dans l'œuvre d'Abdelkébir Khatibi », Thèse de Doctorat d'Etat sous la direction d' Abdallah M. Alaoui, Université de Rabat, 2002-2003, pp. 26-27.

⁸⁸ **Robert Giroux**, « l'écri-vain :le statut de l'écrivain », dans *Le spectacle de la littérature, les aléas et les avatars de l'institution*, (dir. Robert Giroux , Jean Marc Lemelin), Montréal, Editions Triptyque, 1984, p .7.

de l'individu, en tant qu'acteur d'une communauté, et son interaction avec celle-ci qui sont en jeu au-delà du cas auctorial. C'est peut-être pour cette raison que la question de l'auteur n'a été spécifiquement abordée ni dans l'Antiquité, ni au Moyen-Âge, comme un enjeu philosophique majeur. La conceptualisation de l'auteur, phénomène relativement récent, devait fatalement amener à dire s'il fallait ou non, continuer à s'occuper de l'auteur comme autorité hors du texte. Ou au contraire, laisser de côté la figure socialisée de l'auteur, pour s'intéresser à ce par quoi il est devenu auteur : le texte. La nouvelle approche de l'auteur se résume prosaïquement dans une formule dont Michel Foucault est le principal propagateur : la fonction auteur, plutôt que la fonction d'auteur. Le « Qu'est-ce que l'auteur » de Foucault, tout comme « La mort de l'auteur » de Barthes, fait l'objet de suffisamment d'analyses et éclairages pour qu'on ne s'y attarde pas trop. Il s'agit juste pour nous de pointer le fait que, sans le dire ouvertement, Foucault a voulu créer une nouvelle relation à l'auteur en s'attachant plus au discours qu'à la figure. Ensuite, on verra comment cette proposition s'est imposée dans la relation à l'auteur dans les décennies qui ont suivi et créé une véritable diversion qui a fait perdre de vue la problématique essentielle de Foucault. Sans qu'il y ait de véritable rupture entre la fonction auteur et la notion d'auteur elle-même (d'ailleurs, la fonction auteur n'a pas été définie, par rapport au concept d'auteur), celle-ci arrive comme un dépassement de la simple question relationnelle entre l'homme et l'œuvre. La fonction auteur crée une interrogation sur l'auteur au-delà des catégorisations socio-professionnelles de ce dernier, d'une part et le contenu du discours d'auteur, de l'autre. Elle annonce une préoccupation pour ce qu'est ce discours d'abord, et comment il se propage. Entre l'expérience du dire qu'est la littérature et les considérations juridiques, économiques ou même sociologiques, se crée une nouvelle réflexion sur ce qu'est l'auteur par rapport au texte.

Le discours est-il le fait de l'auteur ? Pratiquement, toute la critique post 68 s'est emparée de cette formulation pour proclamer que c'est l'auteur qui appartient au discours et ses attributions sont relatives au discours. La question se déplace pour éclairer ce qui fait l'auteur et non plus quelle est la place de l'auteur dans l'œuvre. Ainsi, la fonction auteur ne renvoie pas à l'individu en chair et en os, dans une désignation directe et claire. C'est l'aboutissement d'« *une opération complexe qui*

sert à construire l'entité rationnelle que nous appelons auteur»⁸⁹ Pour Foucault, l'auteur est un non-Être, une fonction, un sujet qui, à un moment de travail, a produit un discours. Ce qui exclut la personne physique ou du moins rend son intérêt aléatoire.

La fonction auteur n'est pas univoque, elle n'opère pas de façon universelle dans le sens d'une attribution, mais opère davantage par la mise en circulation des textes, sans que soit posée la question de leur auteur (on a créé le texte pour constituer l'auteur et créé l'auteur pour cautionner le texte). Pour Foucault, l'auteur atteint un sommet lorsqu'il s'efface dans le culte de l'anonymat...⁹⁰.

Il en résulte que la critique de l'absence (Barthes, Foucault) n'a pas le souci de l'identification de l'auteur. C'est pour cela aussi que Foucault refuse d'endosser la responsabilité d'une quelconque mort de l'auteur. Ce qu'il affirme, ce n'est pas que l'auteur doit disparaître, mais que sa présence n'est pas nécessaire ou que « sa place est vide ». L'auteur n'est pas le producteur et le garant du sens, mais un simple « principe d'économie dans la prolifération du sens ». Finalement, la fonction auteur est « caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société »⁹¹. Sans plus.

I-1-6- La résistance du sujet-auteur

« L'évidence du fait n'excuse pas qu'on la néglige », dit Lacan⁹² lui-même. Il semble que la personne de l'auteur se présente à la fin du 19^{ème}, avec tellement de force qu'une mise à distance est devenue nécessaire, qui a abouti finalement à la banalisation extrême de l'auteur à partir de Proust, Valéry, puis progressivement à sa négation.

⁸⁹ Niel Bush Jespen, « Le nom propre et le propre auteur : qu'est-ce que la fonction auteur ? », dans Nicole Jacques-Lefèvre et Frédéric Regard (dir.), *Une histoire de la fonction auteur est elle possible ?* P.U.Saint-Etienne, 2001, pp. 49-64.

⁹⁰ Steven Bernas, op.cit., p. 124.

⁹¹ Alain Brunn, *L'Auteur*, GF-Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2001, texte VI, pp. 76-82.

⁹² Joseph Lacan, « Le rapport de Rome » dans, *Ecrits*, Tome I, Paris, Seuil, 1966, p. 123. Lacan reconnaît que la parole du patient est l'acte le plus décisif dans la psychanalyse, c'est par elle que le principe de l'analyse lui-même se fonde.

Steven Bernas affirme que les attaques structuralistes sur l'auteur ont visé avant tout le sujet. Il s'appuie sur Dosse et montre que pour les structuralistes, « *l'individu est considéré comme un obstacle à la construction de l'esprit positif.* »⁹³ Selon Bernas,

Le postulat structuraliste se fondait sur la négation de l'homme ou de l'écrivain, engagé dans l'histoire et dans la société ; c'est pourquoi l'affirmation péremptoire d'une identité sans sujet, de l'énonciation sans auteur, du discours et de l'énoncé sans énonciateur, est mise au pinacle de la pensée.⁹⁴

Sans s'inscrire dans logique d'attaque frontale, d'autres ont regretté l'hégémonie de la pensée structuraliste dans la considération de la question auctoriale au vingtième siècle. Lucien Goldmann formule le même reproche à Foucault. Conformément au discours de Foucault sur l'auteur, Goldmann lui dénie d'ailleurs une quelconque paternité de la remise en cause de l'auteur ; démarche qu'il attribue à « *l'école française de structuralisme non génétique* » (Lévi Strauss, Barthes, Althusser, Derrida...).⁹⁵

La notion de sujet suppose une nuance à apporter, par rapport à celle d'individu. C'est ce que suggère Arnaud Bernadet⁹⁶ qui propose une bonne économie des deux termes. Considérons pour la commodité de l'analyse, le sujet comme le vivant, l'être entretenant des rapports d'interaction et d'intersubjectivité avec les autres, par rapport à l'individu comme une monade telle que définie par Leibniz et Nietzsche, « *être clos sur lui-même, sujet enfermé, sans portes ni fenêtres* »⁹⁷

L'auteur, dans sa subjectivité n'a pas bénéficié de l'indulgence des censeurs. Le premier pavé, on le sait, a été théoriquement jeté par Proust, Valéry, ou encore, Blanchot. Quand le second affirme :

⁹³ **François Dosse**, *Le chant du cygne, de 1962 à nos jours, Histoire du Structuralisme*, Tome 2, Paris, La Découverte, 1992, p. 409.

⁹⁴ **Steven Bernas**, op.cit. , p. 223.

⁹⁵ Voir les échanges qui ont suivi l'intervention de Foucault, dans *Dits et Ecrits*, op.cit., p. 842 et sq. Le structuralisme non génétique nie le sujet individuel qu'il remplace par les structures (mentales, linguistiques, sociales...) et ne laisse aux hommes et à leurs productions que la place d'un rôle, d'une fonction, à l'intérieur de ces structures qui constituent le point pivot de la recherche ou de l'explication. Le structuralisme génétique refuse lui le sujet individuel dans les dimensions historiques et culturelles, mais remplace ce sujet individuel par le sujet transindividuel. La critique de Goldman repose en grande partie sur le structuralisme génétique. Foucault a toujours refusé d'être assimilé à l'une ou l'autre tendance du structuralisme.

⁹⁶ **Arnaud Bernadet**, « L'Historicité de l'auteur, une catégorie problématique », dans *Une histoire de la fonction auteur est elle possible ?* , op.cit, pp. 13-31.

⁹⁷ **Daniel Bougnoux**, *Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Editions Larousse, p. 262.

Nous savons peu de choses d'Homère : la beauté de la rime de l'*Odyssée* n'en souffre pas ; et de Shakespeare, pas même si son nom est bien celui qu'il faut mettre sur *Le Roi Lear*. Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière, ou celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit, en tant qu'il produit ou consomme de la littérature,⁹⁸

le dernier répond en écho :

Toute lecture [...] est une prise à partie qui annule [l'auteur] pour rendre l'œuvre à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est.⁹⁹

A partir de ces deux postulats, une abondante littérature s'est développée, pour réduire l'influence de l'explication dans l'analyse littéraire.

Mais cette disqualification ne passe pas uniquement dans l'intimité de l'œuvre ou du langage qui y est produit. Le rapport à l'œuvre comme conception a été évoqué par le couple Barthes/Foucault. Le nom d'auteur que Foucault mentionne apporte un éclairci sur le destin de l'individu comme créateur : « *il est plus qu'une indication, un geste, un doigt pointé vers quelqu'un* ». ¹⁰⁰Foucault perçoit toute la difficulté du nom d'auteur, dans le fait évident qu'il est en même temps le lieu du nom propre de l'individu et de la sociabilité de l'auteur.

Si Foucault veut « *éliminer* » l'auteur, c'est ce nom propre de la personne-auteur qu'il cible, pour mieux, affirme-t-il, lui permettre une existence dans son travail. Concevant l'œuvre comme le résultat d'une série de productions n'appartenant pas en propre à un individu, Foucault élabore une hypothèse autour de « *grands textes* » qui ont instauré un certain type de discours. Cette œuvre échappe logiquement à l'auteur, car ne lui appartenant pas à l'origine et étant une simple contribution que celui-ci apporte. Ce groupement de textes est l'œuvre d'« *instaurateurs de discursivité* » qui, d'une manière directe ou indirecte, suscitent toute une série de

⁹⁸ **Paul Valéry**, « L'enseignement de la poétique au Collège de France », Leçon inaugurale, 1937, *Variété, Œuvres*, T1, p. 1439.

⁹⁹ **Maurice Blanchot**, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 256.

¹⁰⁰ **Michel Foucault**, *Dits et écrits*, op.cit.

productions qui prennent forme à partir d'idées ou de structures qu'ils ont dégagées. Foucault installe en toile de fond la logique de production collective des discours. En convoquant la problématique de la fonction, il a rendu crédible l'idée de construction collective de l'œuvre. Le sujet disparaît du débat sur l'auteur. Mais peut-on raisonnablement se passer de lui ? Dès qu'il y a une production, on s'interroge sur celui qui produit :

En effet, c'est bien en tant qu'il est le texte de l'auteur et de cet auteur-ci, que le texte a valeur instauratrice, et c'est pour cela, parce qu'il est texte de cet auteur, qu'il faut revenir vers lui.¹⁰¹

Foucault concède que A peut devenir « *instaurateur de discursivité* », lorsque qu'il s'affirme comme auteur fondamental, c'est-à-dire, le producteur d'une œuvre ou d'un corps d'œuvres suffisamment déterminant, pour influencer une suite dans la production du savoir. Ou alors, il s'installe dans une logique déjà établie et ne fait que renforcer des pratiques textuelles ou narratives existantes. Foucault poursuit :

Dans l'ordre du discours, on peut être l'auteur de plus qu'un livre : d'une théorie, d'une tradition, d'une discipline à l'intérieur desquelles d'autres livres et d'autres auteurs vont pouvoir à leur tour prendre place, créer une possibilité infinie de discours.¹⁰²

Foucault envisage deux positions possibles à l'intérieur de la surface discursive. Il y a l'instauration scientifique et l'instauration discursive proprement dite. La première génère une suite de productions plutôt similaires, appartenant ou non à l'auteur, qui constitueront plus tard un savoir, une science. Cette instauration scientifique se trouve à la base d'un noyau unique qui n'entraîne que des analogies, des suites. Il n'est pas question d'une discontinuité mais d'une infinie prolifération. L'instauration discursive laisse s'écouler les énoncés, ouvre un terrain d'exploration qui crée à la fois une sorte de distance ou d'éloignement par rapport à elle. L'auteur qu'on envisage comme fondateur de discursivité ne suscite pas une suite complémentaire, c'est-à-dire, un corpus dans lequel on retrouve des textes relevant d'une tradition

¹⁰¹ Foucault, *ibid.*, p.809.

¹⁰² *Ibid.*

qu'il aurait fondée ; corpus qui s'appuierait sur un certain nombre de traits thématiques et formels (personnages, situations, topoï, praxis). L'auteur instaurateur de discursivité rend possible la création de quelque chose d'autre, d'une différence, même si cela dépend à l'origine de ce discours. Dans tous les cas, il importe très peu de s'attarder sur sa propre personne.

Le contexte actuel de production culturelle met à mal la revendication individuelle lorsqu'elle est assimilée à l'égoïsme. Dans ce champ de l'expression collective, on peut parfois douter du bien fondé de la singularité de l'auteur. L'auteur, c'est bien souvent un corps qui traduit, qui représente, qui fait vivre une subjectivité collective, peut-on penser. Mais, il faut aussi se dire que, ce n'est pas cela qui fait du discours de l'auteur un discours exclusivement collectif. Parce qu'il fait le choix de la littérature, d'un genre, d'un style, etc., l'auteur manifeste l'intention d'aller au-delà du simple message communicable, et par là, de se démarquer du moule collectif. Cette pensée, qui semble renvoyer à l'identité intellectuelle, est fortement tributaire d'une appartenance certes, mais elle laisse la place à l'auteur comme figure individuée. La question du sujet individuel est inévitable et l'identité collective, quoique revendiquée, ne suffit pas à l'occulter. L'œuvre est quelque part le lieu d'un contre-pouvoir dans des sociétés entièrement soumises à ce que nous appelons « la dictature du Nous ».

Les termes de l'opposition entre Sartre et Bourdieu reprennent forme ici. Au « projet originel » de Sartre (acte d'autocréation qui consacre l'auteur comme unique créateur de son œuvre), Bourdieu oppose un

Système de catégories sociales de perception, d'appréciation, de conditions sociales de possibilité, et de légitimité qui, comme les concepts de genre, d'écoles, de manières, de forme, définissent et délimitent l'espace du pensable et de l'impensable, c'est-à-dire à la fois l'univers fini des potentialités susceptibles d'être pensées et réalisées au moment considéré-liberté- et le système des contraintes à l'intérieur desquelles se détermine ce qui est à faire et à penser- nécessité.¹⁰³

¹⁰³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op.cit., p. 387.

Bourdieu, on le sait, convoque l'habitus comme principe de détermination de l'œuvre elle-même.

Pourtant, on aurait tout de même bonne idée, quand on parle de création littéraire, de rendre justice à la figure du créateur. Sa trajectoire dans ce qu'elle a de personnel, ses accointances, ses choix, volontaires ou imposés, ses contradictions, tout cela rejaillit dans l'esthétique du texte. Que ce soit à travers ce qu'on identifie comme le style de l'auteur ou les thématiques liées à sa mémoire personnelle, le texte est intimement lié à cette identité intellectuelle. C'est ce que laisse transparaître l'œuvre d'un Vladimir Nabokov par exemple, incarnation selon Couturier de la dictature de la tyrannie de l'auteur. Le tour de force que réussit Nabokov¹⁰⁴, c'est d'imposer son identité auctoriale à travers / ou au travers de ses appartenances successives. Si l'auteur Nabokov (qui se définit comme « *un écrivain américain né en Russie* ») est entré dans l'histoire littéraire comme une incarnation de la conscience moderne américaine, c'est avant tout lié une trajectoire personnelle de l'homme Nabokov, à la nappe discursive que l'auteur a produite autour de son œuvre, et non à la manifestation d'une identité culturelle, une sorte de modèle « transcendantal historique » (Bourdieu). Nabokov n'est pas Américain, au sens d'un sujet construit par le mythe identitaire américain¹⁰⁵, c'est-à-dire, quelqu'un dont l'appartenance est redevable à une implantation collective, communautaire. Il est citoyen américain et sa trajectoire personnelle est ce qui peut l'inscrire dans l'imaginaire de l'Amérique. La mémoire collective de Nabokov n'est pas liée à la mémoire américaine. Le romancier John Updike ne s'y trompe pas quand il relativise la portée de la signature collective dans l'œuvre de l'écrivain :

Si l'homme qui a imaginé John Shade et Charlotte Hase et Clare Quilty (et ce Waindell College qui fit tant souffrir le pauvre Pnine) devait consacrer le restant de sa vie à rechercher avec amour des vieilleries dans le cagibi russe tout en haut de son cerveau, ce serait pour nous, sur le plan national, une déception plus amère que celle du sputnik.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Couturier aussi soutient plus ou moins la même interprétation. Voir **Maurice Couturier**, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1993.

¹⁰⁵ Voir **Isabelle Poulin**, « La vraie vie », dans *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre. Incitations*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, pp. 285-294.

¹⁰⁶ **John Updike**, *La vie littéraire*, Paris, Gallimard, NRF, 1979, p. 78.

Donc, il est nécessaire de toujours intégrer le fait que, dans le texte, l’empreinte du « Je » demeure d’une grande pertinence. Nous avons insisté sur le cas Nabokov, (un francophone averti, par ailleurs), car il incarne ce « Je » de l’auteur qui se révèle dans une expérience individuelle, la traduit dans l’œuvre et refuse, en définitive, de laisser l’œuvre à la suffisance savante du critique ou de la communauté.

Nabokov montre aussi que ce sont l’expérience et le rapport aux autres qui construisent l’intérêt biographique du sujet auteur. Barthes a affirmé que le sujet perd son unicité, son intériorité, en tant qu’auteur, et Foucault envisage l’« ego » comme une enveloppe dont il faille se débarrasser. Il semble que l’auteur-sujet soit justement plus que cela. Les voix multiples qui s’expriment dans la narration peuvent valablement lui épargner le caractère « monadique » qu’une telle hypothèse lui confère. L’ego de l’auteur n’est pas une entité égotiste sans ramifications ni interactions, une entité close, dont l’œuvre serait la porte d’entrée. On ne cherche pas à saisir le Moi profond ou la carte d’identité psychique de l’écrivain. A ce titre, les considérations événementielles servent moins à analyser les pulsions inconscientes des auteurs, qu’à éclaircir des circonstances historiques ou sociales ayant pu déterminer un choix littéraire ou artistique. Nous considérons l’œuvre ici, comme une création, c’est-à-dire mise en ordre et structuration d’un univers singulier, en relation avec une expérience de vie.

On peut clore ces remarques en disant que l’auteur n’est pas une abstraction. Il est là. Christian Jouhaud rappelle la réalité nue et concrète de son discours:

Être pour, être contre, attaquer, dénoncer des abus, défendre soutenir, par l’écrit, nous paraissent des positions que nous associons spontanément au nom d’écrivains célèbres. Il nous semble d’ailleurs évident que l’absence de tels engagements dans l’espace public est un signe d’inexistence ou de suppression de la liberté d’expression.¹⁰⁷

Voilà qui appelle à une certaine vigilance, si l’on veut que la création littéraire soit une noble concrétisation de la liberté de parole.

¹⁰⁷ **Christian Jouhaud**, *Les pouvoirs de la littérature, histoire d’un paradoxe*, Gallimard, NRF Essais, 2000, p. 251.

II-AUTEUR FRANCOPHONE. IDENTITÉ ET FONCTION

II-1-QUELS CRITÈRES DE DÉSIGNATION ?

II-1-1- L'acte de naissance colonial

Il est toujours tentant d'adopter une démarche historiciste pour cerner un phénomène. Avec toute la prudence qu'une telle approche nécessite, on peut, en cherchant dans l'histoire littéraire, un point initial de la littérature francophone, suggérer l'avènement de celui qui serait l'auteur francophone. Il semble que le destin de l'auteur francophone, soit étroitement lié au destin de la littérature coloniale. Autrement dit, l'auteur francophone commence véritablement à être identifié comme présence, avec l'émergence d'un corpus produit sur les anciennes colonies françaises. Beniamino pointe la nature du piège qui guette l'approche historiciste en ce qui concerne les littératures francophones :

L'une des questions importantes que pose l'analyse des littératures francophones est celle de savoir à partir de quel moment, il est légitime de parler de l'existence d'une littérature. Autrement dit, à partir de quelle quantité de livres publiés en un lieu peut-on dire que dans ce lieu existe une littérature spécifique à celui-ci ? [...] La question est évidente dans le cas des littératures des pays qui ont été colonisés mais il y a tout intérêt à se souvenir, dans une perspective comparative, que d'une part elle se pose aussi pour bon nombre de littératures européennes où l'unité nationale est apparue au XIX^{ème} siècle ; et que d'autre part, elle se pose pour toutes les littératures francophones, donc aussi pour celles qui n'ont pas subi la colonisation.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, op.cit., p. 98.

A cela s'ajoute le cas des auteurs français originaires d'ailleurs et les « étrangers », dont une certaine francophilie a permis d'exister dans le champ des écrits en français. En prenant séparément tous les territoires considérés comme appartenant à l'espace francophone, il a existé bien avant cette période de productions anticoloniales, des auteurs qui ont écrit des œuvres suffisamment marginales, ou vues comme telles, vis-à-vis de la production française, pour revendiquer un statut particulier. C'est ainsi qu'on peut chercher l'auteur francophone dans la Belgique d'avant 1830, en Suisse, dans l'Amérique française, à l'île Maurice ou dans les Mascareignes, pour emprunter un exemple à Beniamino¹⁰⁹, etc. Même l'histoire littéraire française en elle-même, a connu au cours des siècles la présence des « pas tout à fait », selon la formule de Bharati Mukherjee. Chacun de ces auteurs peut dans un processus rétroactif, être considéré aujourd'hui comme un auteur francophone, au regard de son particularisme.

Dès lors, il est inutile de chercher une œuvre de départ ou un auteur inaugural, pour commencer à élaborer la figure auctoriale francophone. Une métaphore bien connue des Africains pourrait servir dans cette perspective diachronique à désigner l'émergence de l'auteur francophone. On pourrait comparer sa situation à celle d'un enfant né quelque part dans la périphérie des Lettres françaises, et dont il a fallu plusieurs années, pour établir l'acte de naissance. Soit parce que le centre d'état-civil était trop éloigné, soit parce que les parents ne se retrouvaient pas dans cette démarche de déclaration, jugée plutôt futile. L'acte de naissance de l'auteur francophone pourrait coïncider avec une période que Beniamino a identifiée dans sa périodisation endogène de la littérature francophone, lorsque qu'on assiste à

L'analyse du champ littéraire, proposée par les différents acteurs du champ social (écrivains, intellectuels) qui y interviennent directement ; c'est-à-dire, la construction d'un système de valeurs dans le cadre d'une société donnée.¹¹⁰

On peut la situer dans un mouvement de revendication et d'une altérité francophone. En Afrique, après la seconde guerre mondiale et au Québec dès le 19^{ème} siècle, l'auteur francophone tient un discours épistémologique assez orienté sur la différence

¹⁰⁹ Ibid., pp. 126.

¹¹⁰ Ibid, p. 112.

et la révolte. Il semble que les contenus idéologiques et les personnalités des écrivains soient l'axe de réflexion qui a permis de fournir le prétexte pour dégager la figure de l'écrivain francophone à travers les productions. La plupart des tentatives¹¹¹ de définition de la littérature francophone, reposent sur ce principe, qui fait que l'auteur francophone apparaît, lorsqu'apparaît son discours sur sa propre condition. En s'appuyant sur les critères qui font sa spécificité, l'auteur sous domination coloniale française (Afrique noire, Maghreb, Antilles...), et/ou qui rêve d'une identité nationale (le Canada-français, et certaines régions européennes) fait surgir le qualificatif écrivain francophone qui n'émerge pas dans l'acte de nomination, mais auquel on commence à reconnaître une existence. Au milieu du 20^{ème} siècle, cet écrivain francophone a pris corps. Le discours identitaire reste encore très prégnant dans sa réflexion, et il semble fondamentalement lier son sort, à un fonctionnement binaire (son existence et celle de son peuple vis-à-vis de la tradition française). Reconnaître qu'il écrit en français et rappeler, au cas où on l'aurait oublié, qu'il n'est pas/ou plus complètement Français, tel est son projet. La naissance et la maturation de l'esprit « francophone » chez l'auteur, c'est la réalisation concrète et la justification de l'acte d'écrire différent en français.

II-1-2- Ecrire différent

L'auteur francophone a réussi à faire admettre sa « spécificité » en donnant un soubassement identitaire à sa création. Cette revendication identitaire est protéiforme, avec des articulations biologiques, politiques, linguistiques, culturelles, esthétiques, selon les axes spatio-temporels. Considérés de façon isolée, ces repaires de sa marginalité vis-à-vis d'un certain centre, ou de sa différence vis-à-vis d'une tradition littéraire artistique, constituent un credo assez commun pour ne pas être en soit un critère d'identification exclusif. Mais considérée comme revendication globale vis-à-vis de l'héritage « français », la dynamique épistémologique qui accompagne la création francophone donne une certaine justesse de ton à la démarche de l'auteur francophone. Autrement dit, l'auteur francophone réussit à créer une justification idéologique à son entreprise qui permet quelque part de

¹¹¹ **Jean-Louis Joubert**, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1945, **Jean-Marc Moura**, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op.cit. ; **Eliane Tonnet-Lacroix**, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; **Christiane Ndiaye** (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

l'identifier par rapport à l'histoire littéraire française. Avec le sentiment d'apporter une nouveauté : nouvelle littérature, nouvelle esthétique, nouvelle création, etc. Pour Tonnet-Lacroix :

Un des phénomènes les plus notables qui se soient produits après 1945, c'est l'émergence ou le renouvellement de plusieurs littératures francophones [...]. Malgré des situations locales fort différentes, et un statut inverse de la langue française, la floraison de toutes ces littératures francophones correspond à la prise de conscience et à l'expression d'une identité nationale.¹¹²

S'il n'est pas toujours juste de parler d'identité nationale, il est clair que la dynamique de création, qui pousse tous ces auteurs de la « première vague » anticoloniale, est l'affirmation d'une différence. On peut s'attarder sur les deux aires littéraires de l'Afrique noire et du Québec pour suggérer la portée significative du discours de revendication dans la construction de la figure d'auteur.

D'abord, l'Afrique noire, en ce qu'elle a fourni avec la décolonisation des auteurs se plaçant volontairement dans une attitude de rupture alors même que se pose encore la question de leur place dans les Lettres françaises, peu avant les indépendances. Les affinités entre les écrivains africains et les différents courants littéraires européens sont suffisamment connues pour qu'on n'évoque pas une divergence radicale sur le plan esthétique. La tentation surréaliste¹¹³ des poètes de la Négritude est un axe de lecture pertinent qui démontre que la création n'est pas vraiment identitaire, sans le discours et les justifications qui la sous-tendent. Bien sûr, la poésie autant que le roman africain ont offert des modèles de construction reposant sur des influences africaines. La nature de ces influences n'est cependant pas aussi évidente ; elles ne suffisent en tout cas pas, pour les singulariser. Pour nous, il semble surtout que ce sont les fonctions référentielles et transitives de son œuvre qui donnent à l'auteur africain son originalité. C'est en cela que les indices paratextuels constituent un

¹¹² Eliane Tonnet-Lacroix, op.cit., p. 123.

¹¹³ A ce sujet deux ouvrages pertinents ont été publiés : *Les écrivains noirs et le Surréalisme* (Jean Claude Michel, Naaman 1982) et *Surréalisme et francophonie* (Bernard Charbonnier, Publisud, 1992). Deux textes qui montrent ce que sur le plan esthétique, la plupart des poètes francophones de la génération Césaire doivent au mouvement surréaliste, qui apparaît en lui-même comme un mouvement de rupture. Pour sa part, Mansour Dramé (ouvrage cité), trouve des rapprochements intéressants entre certains auteurs Québécois (Gérard Bessette, Jacques Godbout) et français (Claude Simon, Alain Robbe-Grillet) sous la bannière du nouveau roman, op.cit., pp. 259-262.

éclairage décisif, semble-t-il, plus qu'une quelconque typologie « ethnique » des textes, sur l'identité d'auteur. Le programme de « négritude » de la poésie, et de toute la littérature africaine, a été explicité par les animateurs des premières revues (*La revue du monde noir*, *Légitime défense*, *L'étudiant noir*). Cela a été un élément notable dans l'émergence du courant de la Négritude, sinon plus, du moins autant, que le corpus des productions esthétiques. De même, la pensée de Senghor, s'est exprimée avec beaucoup de précision et de vigueur dans son œuvre didactique (*Liberté I-V*). Dans le roman, l'expérimentation de nouvelles formes d'écritures est conçue comme entrant pleinement dans la stratégie de démarcation. L'écrivain francophone africain apporte une manière d'être au monde en tant qu'auteur, mais il attire l'attention sur le fait que son discours n'est pas du mimétisme. Il est important, au moment où le nouveau roman bouleverse les codes narratifs, de montrer qu'il ne s'agit pas d'une simple attitude expérimentale mais d'une affirmation de soi. D'ailleurs, on peut aisément remarquer que la plus grande partie de la production romanesque africaine a davantage à voir avec le réalisme qu'avec le nouveau roman. Cette conscience de sa spécificité apparaît aussi chez l'écrivain canadien dès le 18^{ème} siècle et, de façon plus bruyante, chez l'auteur québécois au moment de la Révolution tranquille. Il est clair pour les intellectuels québécois des années 60, qu'une identité québécoise ne peut émerger dans leur littérature s'ils ne montrent pas en quoi cette littérature ne s'inscrit pas dans le bloc canadien ou français, donc en quoi consiste vraiment cette identité québécoise. Le rôle des revues comme porteuses de discours didactique est fondamentale pour comprendre comment cette littérature et cette identité québécoise émergent, et comment l'auteur dans ce système se détermine en fonction de ce glissement sémantique entre le Canada-français et le Québec nouveau. Il est nécessaire de voir que l'auteur québécois n'est pas seulement préoccupé par l'évocation d'une condition, il se détermine dès lors dans sa recherche esthétique, invoque les valeurs de l'oralité, célèbre une forme de langage populaire, expérimente une autre façon de raconter ; tout cela dans une volonté de révolte consciente. Il rejoint quelque part ses homologues africains. Les mêmes phénomènes se sont produits un peu partout dans l'espace francophone et la charge politique du travail d'écrivain n'a pas disparu aujourd'hui. L'auteur francophone ne peut faire fi des enjeux sociologiques et politiques qui interpellent sa relation à l'écriture, il n'a de cesse d'essayer de les traduire en texte pour les communiquer. Gardons-nous

cependant d'opposer les discours textuel et péri-textuel, en laissant supposer que l'écrivain francophone est différent parce qu'il le dit. Son écriture même est une intention de réponse, une affirmation au-delà de la parole stérile. Sa revendication prend la forme de l'énumération et de la mise en scène des histoires et des structures narratives qu'il prétend appartenir à sa tradition locale, et d'un discours didactique pour légitimer cette démarche. Il ne se limitera pas de transformer un fond populaire en matériau littéraire, il cherchera par une démarche esthétique à rendre crédible son statut de représentant de cette culture populaire.

De la même façon qu'il transforme son héritage culturel en fait de littérature, il a conscience d'user d'un autre matériau qu'il a à sa disposition pour dire son rapport au monde, la langue française. Une langue qui concentre en elle toute la problématique de l'auteur francophone.

II-1-3-La part de la langue

Le dénominateur commun à tous ces écrivains de la revendication qui nous préoccupent, c'est définitivement la langue française. On pourrait alors dire que l'auteur francophone, c'est celui qui écrit en français et s'y tenir. La définition serait juste, puisqu'ici il s'agit de poser ce qui permet de l'identifier. Ainsi, savoir en particulier comment se définit le lien qu'il entretient avec cette langue, serait accessoire. Comme le serait le fait de déterminer, s'il s'agit de sa langue maternelle, ou s'il l'a découverte plus tard ; encore moins de savoir s'il lui déclare une hostilité ouverte ou la célèbre. Le fait qu'il écrit en français et qu'il a conscience de sa démarche devrait suffire. C'est cette langue française qui le différencie d'auteurs anglophones, lusophones ou encore hispaniques. Mais ce que l'on constate très vite, c'est que cette posture est simpliste, car elle feint d'ignorer le processus d'acquisition d'une langue qui, dans certains cas, ne se fait pas aussi simplement. Il n'est pas anodin que pour la plupart des auteurs, le qualificatif francophone soit de trop ou qu'il continue de traduire un inconfort.

Toutefois, nous ferons l'économie d'une analyse en profondeur de la situation linguistique de l'auteur francophone pour d'autres raisons. D'abord, parce que c'est une question focale des études francophones, qui a donc drainé une énorme quantité de publications, qu'il serait inutile et fastidieux de reprendre dans sa globalité.

Ensuite, parce que les cas de figure sont nombreux et parfois radicalement différents. Enfin, il s'agit moins de justifier pourquoi un auteur emploie la langue française que de déterminer en quoi cette langue lui permet d'exister comme auteur. Nous nous contenterons donc d'évoquer juste l'écrivain francophone dans sa position stratégique qui consiste à choisir sa langue de travail, langue qui sert à le catégoriser a posteriori.

L'auteur francophone traduit dans son rapport à la langue, une difficulté à exister autrement que par elle, de s'abandonner totalement dans la langue. Car dans bien des cas, si l'écrivain francophone a conscience d'écrire en français, il sait aussi qu'il est lui-même, un lieu de cohabitation entre cette langue et une autre. Il faut cependant éviter de généraliser cette représentation, sachant que l'auteur franco-québécois, vaudois ou wallon, est dans une configuration relativement différente.

En la ramenant dans le schéma littéraire universel, on peut situer cette première difficulté, à travers les mécanismes de domination linguistique et culturelle analysés par Pascale Casanova, dans son ouvrage *La République mondiale des Lettres*. Pour elle, la question de la différence linguistique est commune à tous les dominés littéraires, quelle que soit leur position objective, c'est-à-dire leur distance linguistique et littéraire, à l'égard du centre d'influence. Ils sont, pour des raisons d'ordre historique ou stratégique, dans l'impossibilité de produire des textes dans leur langue d'origine.

Autrement dit, les « choix » des écrivains en matière linguistique (qui ne sont ni conscients ni calculés), même s'ils sont largement dépendants des politiques linguistiques nationales, ne se réduisent pas, comme dans les grandes nations littéraires, à la soumission docile à une norme nationale. [...] l'éventail des possibilités qui s'ouvrent en eux dépend d'abord de leur position dans l'espace littéraire et de la littérarité de leur langue maternelle (ou nationale).¹¹⁴

L'auteur francophone est confronté à un problème de représentativité. Celle d'abord de sa langue maternelle ou nationale. Beaucoup de langues pratiquées dans l'espace francophone sont non fixées par écrits ou commencent seulement à se codifier. La

¹¹⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 349.

grande majorité des langues sont vernaculaires. Il y a aussi les langues de création ou de « récréation » récente (le breton et le créole en font partie), qui n'ont pas toujours la capacité renforçatrice suffisante pour permettre aux revendications identitaires qu'elles accompagnent d'exister. Il existe enfin, des langues de grande diffusion et reposant sur une grande tradition littéraire (comme l'arabe), mais qui ont le désavantage de ne pas s'être imposées sur le marché mondial de la littérature. De tous ces auteurs, Casanova affirme ceci :

Ils sont pris dans une contradiction structurale dramatique qui les oblige à choisir entre la traduction dans une langue qui les coupe de leur public national, mais leur donne une existence littéraire, et le retrait dans une « petite » langue qui les condamne à l'invisibilité.¹¹⁵

L'usage du français dans ce cas peut aider à conférer une certaine visibilité à l'auteur, avec un corollaire assez gênant parfois, quand la reconnaissance n'a pas pour mesure son talent, mais son étiquette d'auteur francophone. Il peut, en effet, être cantonné dans l'espace des littératures mineures malgré tout, car en écrivant en français, il ne se libère pas pour autant des mécanismes verticaux de réception des œuvres. On retrouve d'ailleurs, des cas de réceptions tellement condescendantes, qu'elles consacrent des auteurs malgré certaines limites créatrices, voire une médiocrité criarde. D'où un certain refus de cette étiquette d'auteur francophone, qui peut être en soi dévalorisante. « Je suis écrivain, simplement », c'est la réponse la plus naturelle qu'on est en droit d'attendre d'un auteur en littérature. Et l'idéal serait qu'il soit entendu. Mais lorsque ce discours revient comme un leitmotiv, forcément il traduit un malaise. La difficulté d'intégrer la caste des « écrivains tout court », en raison d'une histoire, d'un héritage, d'un territoire et d'un imaginaire illégitimement placés dans la périphérie.

La veine identitaire qui peuple l'écriture francophone sonne parfois comme l'échec de la reconnaissance par la littérature mondiale, à part quelques rares exceptions, du talent de ces auteurs. Évidemment, cette situation est regrettable, car il n'y a aucune contradiction à être auteur francophone et auteur tout court.

¹¹⁵ Ibid.

On peut s'en étonner ou le dénoncer, l'auteur anglophone réussit beaucoup mieux son intégration dans le marché symbolique de la littérature que son homologue francophone. Faut-il y voir autre chose qu'une simple coïncidence ?

Nous nous garderons de dramatiser à outrance la situation de l'auteur francophone. Ecrire en français n'est pas nécessairement une malédiction, et on peut même y retirer un positif. La plupart des analyses du discours colonisé revêtent un caractère de victimisation aussi anachronique que paralysant. À propos des littératures francophones africaines, J. Corzani a raison lorsqu'il affirme ceci :

Les grands discours sur la langue maternelle opposée à celle du colonisateur, sur la négritude rebelle aux valeurs prétendument blanches, les grands discours sur l'authenticité culturelle (tout aussi absurde que les rêveries sur l'âge d'or africain parce qu'oubliant l'historicité de toute culture, son caractère essentiellement évolutif) masquent en fait sous un confortable manichéisme la complexité du processus de formation de l'être humain, de l'artiste et par voie de conséquence de sa création.¹¹⁶

Il nous semble que la critique n'est pas la seule responsable de cette problématisation monolithique. Apparemment, certains auteurs utilisent aussi le « fond de commerce intellectuel » des comptes à solder avec l'ancienne puissance coloniale et l'Occident en général, pour limiter leur horizon de création à cette revendication. Mais la création francophone ne peut pas exclusivement reposer sur cet aspect, fut-il légitime. Peut-être que l'auteur francophone, qui ne peut de toute façon pas être colonisé à vie, devra-t-il passer à autre chose ?

Une autre question concerne les horizons d'attente de l'auteur. Comme on l'a remarqué plus haut, écrire en français, il est vrai, suppose s'éloigner de son public naturel dans certains cas. Mais le public occidental a bon dos dans cette histoire car, en dernière analyse, on doit pouvoir affirmer que c'est l'auteur qui a choisi une langue, le français, un moyen d'expression, le livre, sans nécessairement interroger en profondeur son rapport à son public d'origine. Car en vérité, il y a une certaine inconséquence chez les auteurs qui clament leur appartenance à une langue sans jamais prendre la peine d'apprendre à l'écrire ou la lire correctement (c'est le cas

¹¹⁶ Jack Corzani, « Si on recentrait enfin l'histoire littéraire africaine ?... », dans *Littératures africaines et enseignement*, Bordeaux, PUB, 1985, p. 527.

malheureusement de beaucoup d'auteurs du sud). La bonne conscience de l'auteur qui prend une distance, plus ou moins grande, vis-à-vis de la langue du colonisateur (celui que Casanova appelle le « dissimilé») ne suffit pas. Nous entendons par là, qu'il faut une volonté véritable et sincère chez les auteurs, d'alimenter un corpus (ne serait-ce que pour la postérité) d'œuvres écrites dans leurs langues maternelle. Ils ne peuvent pas se contenter d'affirmer une identité, une langue, autre que le français. Ils doivent assumer leur dualité de créateur et rendre à l'identité revendiquée, une partie de ce que le français lui a dérobé. La notion de double écriture fait appartenir, de facto, à deux histoires littéraires, ou, à défaut, contribuer à la naissance d'une histoire littéraire écrite pour les langues d'écriture récente.

C'est ce type de posture qui peut donner la légitimité à un auteur comme Abdellâtif Laâbi de critiquer avec virulence la francophonie et accessoirement la langue française, car sans le français, il n'est pas dépourvu, il peut continuer à prétendre à une existence d'auteur. Il trace courageusement sa double appartenance linguistique dans la pratique, très rassurante et très intéressante dans sa symbolique, de la double écriture.

En traduisant moi-même en arabe mes œuvres ou en les faisant traduire, mais toujours en participant à leur traduction, je me suis fixé comme tâche de les rendre au public auquel elles étaient d'abord destinées et à l'aire culturelle qui est leur véritable génitrice[...]je me sens mieux maintenant. La diffusion de mes écrits au Maroc et dans le reste du monde arabe m'a fait pleinement réintégrer ma « légitimité » en tant qu'écrivain arabe [...] je suis intégré dans la problématique littéraire arabe dans la mesure où mes œuvres sont jugées, critiquées, ou appréciées en tant que textes arabes, indépendamment de leur version originale.¹¹⁷

Ce n'est pas toujours une lubie d'auteur assis sur une notoriété fournie par son lectorat occidental, qui tente de se racheter une conduite vis-à-vis de sa culture d'origine. C'est un acte de grande cohérence, qui veut que quand l'auteur crie son

¹¹⁷ **Abdellâtif Laâbi**, *La quinzaine littéraire*, 16-31 mars 1985, n° 436, p. 51.

statut de métis, il puisse le concrétiser. Autrement, il restera un bâtard dans sa création unilatérale.

Il serait donc temps d'arrêter d'affirmer que l'auteur francophone n'est pas verni. Nous n'avons rien contre le fait d'écrire en français, au contraire ; mais s'il est vrai que la littérature ne nourrit pas son homme, dans quelle mesure l'auteur risque-t-il sa peau en écrivant dans sa langue ? On a évoqué l'idée qu'une certaine poétique de différence pouvait surgir dans le texte de l'écrivain francophone. Mais en dernière analyse, il y a la nature linguistique profonde des textes qui circulent dans l'espace francophone, accessibles aux lecteurs, dans une langue qu'ils partagent avec les auteurs. Si l'écrivain créole ambitionne d'écrire en créole, qu'il le fasse, si l'écrivain africain considère encore au 21^{ème} siècle, qu'en utilisant la langue française, il s'assimile, à la France et que, par conséquent, il lui est redevable de quelque chose, eh bien qu'il n'écrive plus du tout en français et qu'on en finisse !

Ecrire en français doit être, pour l'auteur francophone, une affaire de choix. Son statut sera davantage clarifié, quand il aura vraiment le choix entre écrire dans sa langue maternelle ou en français. Mais contrairement à ce que l'on peut entendre, il peut se mettre en position de choisir. En faisant déjà l'effort de maîtriser sa langue maternelle. Sans faux semblant, sans hypocrisie. Un auteur qui maîtrise parfaitement son héritage linguistique peut choisir d'écrire dans plusieurs langues.

II -1- 4- Éloge de la polyvalence

La polyvalence dans la création francophone ouvre les vannes d'une nappe discursive abondante et variée qui passe par l'écrit, l'oral, le visuel. L'auteur francophone tel qu'il s'est construit à nos yeux, ce n'est pas seulement l'écrivain, voire l'auteur de récit fictionnel qui se complait dans l'aventure graphologique. Dans une économie où le contenu est d'une importance capitale, le support devient accessoire. Il serait temps pour les auteurs et la critique francophones, d'investir davantage les autres formes de discours qui se répandent dans l'univers francophone. En parlant de l'auteur, nous nous sommes souvent appuyés sur des démarches d'écriture qui concernaient le roman ou la poésie. Mais l'auteur francophone renvoie à une acception plus globale.

D'abord le théâtre : dans une célèbre boutade de l'auteur congolais Sony Labou Tansi résume la polyvalence de l'auteur francophone : « j'ai eu trois paroles, la poésie, le théâtre, le roman » (auxquelles il ajoute malicieusement « l'indicible », comme quatrième parole). Il semble que le théâtre a trop tôt offert, des possibilités de transgression plus importante que le roman, et sonné ainsi le réveil de l'auteur francophone. Plusieurs auteurs semblent séduits par la recherche expérimentale que permet le théâtre. En tant que dispositif alliant plusieurs codes de communication, le théâtre permet à l'auteur d'introduire certaines revendications sans avoir besoin de les expliquer. On constate dans le cas des théâtres venus d'Afrique, plus d'aisance à manipuler les influences traditionnelles, en ce sens que les éléments techniques (accessoires, costumes, décor) autant que la tenue de la performance (langue, musique, mise en scène) peuvent s'ancrer dans un rapport direct avec l'univers symbolique de l'auteur. Si Frantz Fanon¹¹⁸ s'est enthousiasmé sur le théâtre de Keïta Fodéba, au point d'y voir l'essence même de la littérature sous domination, c'est parce que ce type de création permet à l'auteur de montrer une « tigritude » sans la proclamer. Au Québec, le théâtre a permis de poser concrètement l'utilisation du joual dans la littérature. C'est le genre qui a permis à des auteurs comme Michel Tremblay (*Les Belles-sœurs*, 1968 ; *La Duchesse de Langeais*, 1970 ; *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, 1971), par exemple, de forcer les portes de la convenance. C'est un théâtre significatif, parce qu'en même temps qu'il porte une revendication, il trouve un écho important dans le public local de l'auteur. On parle de la contradiction qui existe chez l'auteur francophone, à s'adresser à un public éloigné de celui auquel il s'identifie le plus. Le théâtre permet de lever cette contradiction. Ce n'est pas un hasard, si sur ce plan, les pièces qui véhiculent un contenu très militant rencontrent un succès populaire. C'est parce que très souvent, ces pièces sont en adéquation avec les aspirations du public qui les reçoit.

Le discours critique : La construction d'un discours francophone a pu trouver une argumentation solide dans les textes didactiques qui ont accompagné son émergence. C'est pourquoi selon nous, ce type de discours entre dans la construction de la notion d'auteur francophone. Maryse Condé n'est pas seulement l'auteur de *Ségou* (1984-1985), ou d'*Une saison à Rihata* (1981) ; le discours sur l'antillanité d'Edouard

¹¹⁸ « Comprendre ce poète c'est comprendre le rôle qu'on a à jouer, identifier sa démarche, fourbir ses armes. Il n'y a pas un colonisé qui ne ressente le message contenu dans ce poème » à propos de la pièce *Aube Africaine* de Keïta Fodéba, jouée à Paris, (*Les damnés de la terre*, ouvrage cité)

Glissant se décline autant dans le *Quatrième siècle* (1964), *La case du commandeur* (1981), que dans *La poétique de la relation* (1991) ; Senghor est aussi l'auteur de la série Liberté et de quantité d'ouvrages théoriques qui sont autant de support pour l'analyse de l'écriture francophone. Les exemples peuvent se multiplier, surtout que de plus en plus d'auteurs s'invitent dans le débat critique. C'est une position qui rend la présence l'auteur encore plus indispensable.

Cinéma, musique, arts picturaux : la francophonie n'a pas encore complètement intégré les productions artistiques dans son schéma discursif¹⁹. Mis à part dans les festivals ou quelques rares colloques, il n'est pas fréquent de retrouver les problématiques autour de la musique dans les discours sur le texte francophone. Si des auteurs comme Gilles Vigneault, Robert Charlebois ou encore Félix Leclerc attirent l'attention des théoriciens, c'est grâce à l'impact de leurs textes auprès du public québécois. Mais leur étude reste confidentielle et leur notoriété d'auteur a du mal à franchir les portes de l'université ailleurs qu'au Québec. La musique francophone existe et peut contribuer à diversifier l'analyse des discours, pour peu que l'auctorialité du musicien francophone soit questionnée par la critique.

Comment parler d'une peinture francophone ? On peut se demander comment le discours pictural peut intégrer le champ francophone. En partant du principe simple que l'art pictural n'est pas muet, qu'il véhicule une transitivité certaine, on peut très bien imaginer à travers la peinture, ce qui manifeste une appartenance à la symbolique francophone dans une œuvre. Le cubisme ou le dadaïsme à travers les jeux d'influences qu'ils ont pratiqué ouvrent une possibilité de regard axiologique sur la peinture « francophone ». Un auteur comme le congolais Chéri Samba, qui allie peinture figurative naïve et calligraphie, ne dépare pas dans l'expression francophone. On retrouve une parole et une esthétique similaire à celles des fictions dites francophones dans *L'école maternelle*, *Le partage du gros poisson*, *Le sida ne sera guérissable que dans 10 ou 20 ans...* En réalité, il appartient aux spécialistes francophones de ces formes de discours d'offrir davantage de clefs de lecture, pour

¹⁹ Voir à propos de la relation littérature-cinéma, les travaux de **John Kristian Sanaker**, « la francophonie et l'entre deux-langues : cinéma et littérature », dans *Plurial* n° 6, op.cit., pp. 307-314, « La langue pour se dire. Quelques réflexions sur les langues au cinéma en général- et le cinéma francophone en particulier », dans *Imaginaires francophones*, Nice, Sophia Antipolis, 1995. À propos des productions africaines, Momar Désiré Kane offre dans sa thèse de doctorat, une étude intéressante sur l'auteur de cinéma et de littérature. Ouvrage publié : **Momar Désiré Kane**, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophone. Les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, 2004.

voir dans quelle mesure ces productions peuvent être investies à bon escient par la critique francophone.

Le cas du cinéma sur lequel nous reviendrons de manière spécifique plus tard¹²⁰, est assez symbolique de transversalité du discours d'auteur. Les œuvres adaptées au cinéma sont nombreuses et elles permettent sous ce modèle d'interroger la notion d'auteur à travers la multiplication des instances, mais aussi la paternité même de la création (auteur originel, réalisateur, metteur en scène ?)¹²¹. L'auteur de cinéma francophone interpelle davantage quand sa figure se décline simultanément dans l'écriture et la réalisation du film. Outre le cas révélateur de Sembene et tous thèmes qui accompagnent sa pratique auctoriale, on devrait se pencher davantage sur les productions cinématographiques francophones, et y étudier l'auteur avec la même minutie qu'on le fait en littérature.

Un poids pèse sur l'auteur francophone, en ce qu'il est identifié dans ce champ comme celui qui écrit des œuvres littéraires en français. C'est le « francographe ». La francophonie de l'auteur, c'est la francophonie de l'écriture romanesque et poétique (parfois du théâtre, rarement du cinéma, jamais de la musique), dont les acteurs sont des individus qui transportent pourtant d'autres formes de dits, explorent d'autres supports, qui montrent peut-être que leur cadre de réception dépasse le circuit étroit du texte. Les zones de discours que nous avons évoquées sont parfois des endroits où l'on va chercher des éléments de clarification du discours. Quel bénéfice lorsqu'elles deviendront des lieux d'exploration du discours francophone !

II-2-AUTEUR EN RÉSEAU

L'auteur francophone fonctionne en réseau. Du fait de son éloignement d'un certain centre, il s'entoure d'un maximum de relais pour donner une représentativité à sa pratique et éviter de s'enfermer dans une existence locale. L'inflation des usages du mot réseau nous oblige, plus ou moins, à préciser son emploi surtout lorsqu'on évoque des problématiques littéraires. Nous nous appuyerons sur l'approche que

¹²⁰ Dans le dernier chapitre de ce travail, nous accordons une grande place aux compétences d'auteurs hors littérature, en proposant une longue étude du cinéma au Sénégal.

¹²¹ Sur ce sujet précis de l'auteur collaboratif au cinéma, voir **René Prédal** « Le film d'auteur comme genre cinématographique ou l'expression personnelle en tant qu'image de marque de l'identité collective » dans **Gabrielle Chamarat** (dir.), *Identités individuelles, identités collectives*, Actes du colloque de Caen (1995), Presses Universitaires de Caen, 1998, pp. 47-60.

Pierre Musso¹²² a de cette notion, pour concevoir le réseau comme un dispositif protéiforme, qui permet l'émergence du texte francophone, et donne à l'auteur des outils de diffusion de son discours. Mais un dispositif dans lequel il peut aussi perdre sa liberté de mouvement, car, bien qu'élément constitutif du réseau, l'auteur s'y retrouve prisonnier, de sorte que sa pratique et son inspiration créatrice sont sous influence.

Musso évoque la dimension réticulaire du réseau qui apparaît dans la métaphore du filet caractérisant l'étymologie du mot : « *dès l'origine le mot réseau désigne les rets* »¹²³. Il y a donc une idée de maillage, et d'entrelacement assez représentatif de ce que l'auteur francophone peut expérimenter en intégrant cette idée de la francophonie dans sa stratégie de création et de publication. En même temps qu'il désigne une

Organisation rayonnant sur un territoire et destinée à rassembler des hommes, des renseignements, [un] ensemble de lignes de communication, de distributions entrelacées, le réseau se présente comme « un artifice par lequel on s'empare de quelqu'un ou de son esprit ».¹²⁴

Dans cet espace symbolique d'interaction qui réunit plusieurs « pôles », « lieux » ou acteurs, la position de l'auteur varie en raison de sa capacité à se démettre de l'attrait du dispositif ou de la conception philosophique qu'il a de sa pratique. Qu'il adhère ou non aux principes de la « francophonie », l'auteur dès l'instant où il s'intègre dans ce réseau, devra tenir compte de sa qualité d'auteur francophone.

Déjà dans la période classique, la notion de réseau laisse supposer l'étroitesse de la marge de manœuvre de l'auteur, dès lors qu'il accepte le principe collaboratif dans son activité :

L'auteur est dépossédé de sa souveraineté, par l'effet même des réseaux qui l'entretiennent...sa gloire est un effet des structures qui l'intègrent et le nourrissent.¹²⁵

¹²² Pierre Musso, *La critique des réseaux*, Paris, PUF, coll. La politique éclatée, 2003

¹²³ Ibid, p. 13.

¹²⁴ *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, 1992

¹²⁵ Bernard Edelman, op.cit., p. 115.

En contrepartie, il s'insère dans un dispositif où la création en tant que telle n'est pas prioritaire. On le met dans les dispositions pour créer et il rend des services en retour (secrétaire, intendant, bibliothécaire, percepteur, il entre en réseau et défend les principes de solidarité de son mouvement). Le cas de l'auteur francophone est un peu différent car il évolue dans un réseau plus étendu avec actions et des tâches plus variées.

De plus, il ne s'agit pas d'un réseau de type corporatiste, où l'auteur ne serait en relation qu'avec ses congénères (sur le modèle des cénacles ou des écoles littéraires). Il n'en demeure pas moins, qu'il s'y sent plus ou moins obligé de tenir un rôle annexe à la création (discours, conférences, classes de maître, préface...). Le réseau lui permet de prétendre à l'édition, de participer à des forums littéraires, d'être au courant des tendances intellectuelles dans son espace. Il se décline de plusieurs façons.

II-2-1- Le réseau institutionnel

Ce dispositif est la clef de voûte du système francophone et concerne les organisations internationales francophones, les universités d'un côté ; les grandes maisons d'édition et les circuits de promotion organisés de l'autre (festivals, prix littéraires...). L'auteur francophone est en action dans le dispositif institutionnel par plusieurs opérations qui matérialisent l'interaction entre le réseau et lui. Les institutions participent à sa survie en lui fournissant une rémunération et des avantages (droits d'auteur, bourses de résidence, invitations, prix divers). Mais en même temps, elles peuvent l'engager dans une stratégie de publication qui n'est pas nécessairement conforme à ses aspirations initiales- sans bien entendu, que ce soit des pressions d'aucune sorte, l'autocensure suffit à limiter le créateur¹²⁶.

Passant par les organisations non gouvernementales et les universités, mais aussi par des associations internationales d'écrivains telles PEN-INTERNATIONAL, l'ADELFI (Association des écrivains de langue française), TERRE D'ÉCRIVAINS..., le dispositif institutionnel francophone est très dense et très

¹²⁶ Les études en communication révèlent bien la notion de manipulation qui existe dans le phénomène de réseau. Un ouvrage paru en France en 2006 montre comment les journalistes américains enfermés dans un fonctionnement réticulaire agissent par autopersuasion et alignent sciemment leurs discours sur celui en vigueur dans le réseau. Le parallèle n'est pas évident, mais l'ouvrage renseigne sur le fonctionnement involontaire de l'autocensure et l'achat de conscience dans la création d'une œuvre de diffusion. Voir **Kristina Borjesson**, *Media Control*, édition française, Paris, Editions Les Arènes, 2006.

complexe. Tous les auteurs francophones ne s'y engagent pas. Les organisations internationales et les universités offrent un repère intéressant, parce qu'elles fonctionnent sur un principe collaboratif et donc, un réseau d'influence moins vertical, plus diffus, que celui intégrant les institutions gouvernementales. L'influence de réseaux s'exprime en premier lieu dans une ligne descendante, des organisations vers les universités. Nombreux sont les chercheurs francophones qui bénéficient des bourses ou d'autres types de financement de la part de ces instances. Quand on connaît l'influence du discours universitaire¹²⁷ sur la création francophone, on peut s'interroger sur l'impact de cette collaboration.

D'abord, l'auteur francophone devient de plus en plus un membre à part entière de cette institution. Il participe fortement à l'élaboration des œuvres qui constituent le corpus francophone. Le nombre d'écrivains universitaires dans l'espace francophone est impressionnant. Mais c'est par son action critique que le chercheur francophone peut entrer en collusion (ou en collision) avec la figure de l'auteur. Sans qu'il soit toujours possible de décortiquer les mécanismes et la façon dont l'institution universitaire peut agir sur la production des œuvres, on peut pointer le fait que la critique francophone est essentiellement universitaire. A ce titre, par le jeu des sources et des influences, il y a une interaction certaine entre l'auteur francophone et les institutions à travers la critique. L'universitaire en tant que critique participe à la création des œuvres, il en est même au centre si l'on en croit Barthes :

Seul aujourd'hui le critique exécute l'œuvre... la théorie du texte ne peut coïncider qu'avec des pratiques d'écritures.¹²⁸

Le rapport de l'université au texte fonctionne sur le principe de la « guerre des langages »¹²⁹ annoncée par Barthes. L'université comme lieu de pouvoir discursif est « la propriétaire et la technicienne des formules », c'est elle dans le réseau francophone qui produit le discours enveloppant les œuvres. Les normes littéraires de la francophonie sont encore très mal définies, du fait, certainement, des diversités qui s'y retrouvent. Cependant, l'institution impose une norme dont le maître mot est

¹²⁷ Sur l'influence de l'université sur la constitution d'une littérature québécoise par exemple, voir **Joseph Mélançon**(Dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*, Cahiers du CRILQ, Montréal, Nuit Blanche, 1996.

¹²⁸ **Roland Barthes**, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 76-77.

¹²⁹ **Barthes**, « La guerre des langages », *ibid.*, pp. 127-131.

l'originalité. L'auteur francophone doit être original, sans qu'on lui dise par rapport à quoi d'autre que la littérature occidentale :

La production des écrivains francophones ne semble pouvoir être évaluée qu'à l'aune d'une rupture fondatrice, sans que soit posée la question du travail littéraire sur la norme existante, sur la maîtrise et les voies de sa subversion, en liaison avec l'ensemble des problèmes que pose leur situation particulière.¹³⁰

On en est à imposer à l'auteur francophone de faire du Senghor ou du Césaire pour trouver sa place dans le corpus des œuvres francophones. Le discours universitaire, fondement discursif ou doxa, influe sur l'écrivain qui se trouve pris dans la nasse et engage son action dans la satisfaction des sentences énoncées par cette force de pression. Il y a là un véritable espace d'affrontement de pouvoirs sur le champ esthétique qui entraîne l'auteur à servir l'institution ou à sévir contre elle. Cette dernière action crée une stratégie d'évitement, dans laquelle l'auteur essaiera de produire un discours complètement aux antipodes des principes analysés et perçus comme valables dans l'identification du texte francophone. Le discours de l'université sur les textes peut très vite devenir une des stratégies d'intimidation de l'auteur, dont Bernas dit qu'elles

sont le mauvais présage d'un sujet futur toujours réglé et régi par les rapports de force ; la terreur d'un pouvoir exercé sur une masse de sujets fait que la pensée n'a d'autre choix que d'entrer en religion de pouvoir, de savoir soumis et de prêtrise rhétoricienne.¹³¹

Un autre aspect du réseau institutionnel concerne de façon plus empirique, les relations que l'auteur peut directement entretenir avec les organisations. L'OIF, l'AUFELF, l'AUF, l'ACCT, sont autant de sigles familiers à l'auteur francophone en réseau. Ce sont les bailleurs de fond de la création francophone. Ce dispositif d'aide à l'auteur est loin d'être horizontal, il faut obéir à certains critères (assez variables du reste) pour prétendre à une création sous tutelle. Il en résulte forcément une réduction

¹³⁰ Michel Beniamino, « Langue et norme littéraire », *La francophonie littéraire*, op.cit., p.279.

¹³¹ Steven Bernas, op.cit., p. 272.

de l'indépendance de l'auteur qui crée dans un schéma clairement politisé. C'est le cas, lorsque l'auteur est financé, invité en résidence, ou « récompensé » au titre de ses publications ou de sa personnalité. L'auteur francophone en réseau n'est pas un auteur évergète qui offre librement son texte à l'appréciation des institutions. Il s'apparente même, par moment, au fou du roi pris dans un système de clientélisme où l'indépendance de la pensée n'a pas beaucoup de sens.

II-2-2-Édition et distribution

Le problème qui se pose à l'auteur francophone sur le plan éditorial est connu, on ne s'y attardera pas :

L'édition dans l'espace francophone connaît des conditions matérielles précaires pour assurer aux œuvres une existence convenable : publication à compte d'auteur, tirages insignifiants, rééditions inexistantes, trop rares bibliothèques publiques.¹³²

Ces difficultés sont fondamentalement liées à la situation économique des pays du sud qui fournissent en majorité ses auteurs au champ francophone. C'est même un phénomène global qui pousse fatalement les auteurs des pays pauvres à se rapprocher des centres de diffusion pour se donner une chance d'exister comme auteurs. V.S. Naipaul un des plus grands écrivains de notre temps explique une situation, qu'on applique aisément à l'auteur francophone :

Les livres ne se créent pas seulement dans la tête. Les livres sont des objets matériels. Pour inscrire votre nom sur le dos de l'objet matériel créé, vous avez besoin de maison d'édition et d'éditeurs, de dessinateurs et d'imprimeurs, de relieurs, de libraires, de critiques, de journaux et de revues [...] Ce genre de société n'existait pas à Trinité. Si je voulais être écrivain et vivre de mes livres, il me fallait en conséquence partir []. Pour moi à cette époque, cela voulait dire partir en Angleterre. Je voyageais de

¹³² Josias Semujanga, dans *Introduction aux littératures francophones*, op.cit., p.60. Nous reviendrons sur les difficultés des éditions du sud dans la partie concernant Cheikh Hamidou Kane.

la périphérie, de la marge, vers ce qui, à mes yeux, représentait le centre ;
et mon espoir était qu'au centre, il y aurait de la place pour moi.¹³³

Naturellement, la question est en rapport avec le prix à payer pour cette place que convoite l'auteur en exil. L'exil inclue forcément la perte de quelque chose. Les critères d'évaluation de l'œuvre appartiennent aux maisons d'édition de Paris ou de Montréal, de Bruxelles ou de Genève, qui évaluent l'auteur en fonction d'un imaginaire pas nécessairement partagé et des impératifs de vente obéissant aux lois du marché occidental. Les grandes maisons d'édition affinent des stratégies d'occupation de ce marché du livre francophone, en créant des collections dirigées par des « spécialistes » de ces questions, ou en rachetant des structures dans la périphérie. Dans le cas de l'Afrique noire¹³⁴, l'espace le plus touché par ces difficultés de l'édition, des stratégies se développent pour une plus grande autonomisation des réseaux de production et de circulation. Mais pour l'instant l'écrivain francophone d'Afrique est largement dépendant des groupes européens ou américains. La plupart des groupes d'éditeurs-libraires sont présents sur le marché du livre en Afrique. On peut citer Édicef et Hatier, Nathan, Editis (ancien Vivendi Universal Publishing), Beauchemin International ou Hurtubise HMH... Le faible pouvoir d'achat du lectorat local et les coûts de production rendent difficile l'accès au livre dans la périphérie. Dans le cas de l'Afrique, grâce à l'Internet, on met de plus en plus l'accent sur la démarche de

Rendre visible la production de livre en vente et édités en Afrique, ainsi que la commercialisation au Nord d'une sélection de titres.¹³⁵

Il existe une réelle difficulté pour l'auteur de se frayer un chemin vers le lecteur et même lorsqu'il atteint une certaine notoriété, sa situation reste fortement fragilisée par les politiques éditoriales qui se posent très peu la question de l'intérêt spécifique de la production francophone. La place de l'auteur francophone dans la hiérarchie mondiale dépend encore beaucoup des positionnements stratégiques et des luttes

¹³³ **V.S. Naipaul**, « Notre civilisation universelle », discours prononcé au Manhattan Institute, New York, dans *The New York Review of Books*, 31 janvier 1991. La traduction est de Pascale Casanova, op.cit., p. 283.

¹³⁴ Voir à ce sujet un dossier très complet d'*Africultures*, **Olivier Barlet** (Dir.), « Où va le livre en Afrique », *Africultures* n°57, octobre-décembre 2003.

¹³⁵ **Isabelle Bourguet**, « Afrilivres : miroir des livres disponibles édités en Afrique francophone », dans *Africultures*, n°57, op.cit., pp. 19-30.

d'influences ayant cours sur le marché du livre occidental. Sa prise en considération par les monopoles éditoriaux est une des clefs de sa réussite. Pour l'instant, les grosses machines promotionnelles habituellement mises en branle pour certains auteurs occidentaux restent des chimères pour lui. Pourtant, quelque fois, il fait montre d'un talent manifeste, qui demande les mêmes reconnaissances : gros tirages, festivals, promotions médias, etc. Un regard sur l'économie des prix littéraires donne des indications précieuses et suggère une interrogation sur la « valeur » de l'auteur francophone aujourd'hui.

II-2-3-Les prix littéraires

Dans la course à la reconnaissance que représentent les prix littéraires, la tâche de l'écrivain francophone est plus qu'ardue. Rejeté dans un premier temps à la périphérie de l'institution parisianiste, l'auteur francophone étranger à la France, aspire avant tout à une récompense comme écrivain. Etienne regrette il y a quelques années que ces inventeurs de renommée que sont les prix littéraires ne reconnaissent pas le talent des écrivains venus d'ailleurs¹³⁶. Il semble que comparativement à leurs homologues anglophones, les auteurs francophones du « tout monde » soient particulièrement snobés par les lobbies des institutions littéraires. Nous avons observé l'histoire des prix littéraires et fait le constat d'une réalité implacable. Dans l'attribution des prix Goncourt et Renaudot (sans conteste les plus importants du monde francophone), les auteurs francophones sont écrasés de manière souvent arbitraire (potentiel commercial et médiatique, critique...) par des auteurs cornaqués par les lobbies éditoriaux. À titre de comparaison, au palmarès des prix littéraires majeurs, la liste des écrivains anglophones n'appartenant pas à l'Angleterre est impressionnante. Pourquoi ? La question mérite d'être posée, quand on connaît la répercussion de ce système sur la découverte et la diffusion des œuvres. Nous avons fait un schéma des prix littéraires des vingt dernières années pour illustrer un phénomène qui perdure depuis l'émergence des prix littéraires. Outre la valeur symbolique du repère (nous croyons à la dynamique des cycles), nous avons voulu cibler une période où on constate ça et là des ouvertures vers l'ailleurs¹³⁷. Cela

¹³⁶ **J.L. Etienne**, *Nouveaux essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1992.

¹³⁷ Anne- Rosine Delbart salue l'élargissement des reconnaissances littéraires par les « prix parisiens de novembre » aux auteurs venus d'ailleurs. Mais la comparaison que nous faisons avec les récompenses

n'aurait servi à rien de considérer une période lointaine, parce que les lauréats étaient (à de rares exceptions) tous français.

L'enseignement que nous avons tiré de notre analyse, c'est qu'aujourd'hui encore, il apparaît un net déséquilibre entre les espaces anglophone et francophone quant à la représentativité des anciennes puissances coloniales. Si la présence des Anglais dans la liste du Prix Nobel (5%) n'est pas historiquement une évidence, celle du Booker Prize est une illustration parfaite de la tendance à la décentralisation dans le domaine anglophone (30%). Les deux prix majeurs de l'espace francophone, eux, font la part belle aux écrivains français (67% des lauréats du Goncourt et 76% des lauréats du Renaudot). Ces chiffres ne relèvent pas d'une fatalité, mais d'un hermétisme d'un autre âge et de la représentation plus que discutable que la France a de l'espace francophone. Il y a aussi, et c'est plus inquiétant, l'absence d'impact des auteurs francophones qui se traduit par leur faible représentation dans le Nobel, un prix réputé ouvert. Si on exclut le « franco-chinois » Gao Xingjian, aucun francophone n'émarge dans le palmarès depuis Claude Simon (1985). La pénurie d'auteurs « nobélisables » interpelle forcément sur la qualité des productions francophones.

La reconnaissance à titre individuel des écrivains n'appartenant pas à l'ancienne puissance coloniale est envisageable, même si les statistiques démontrent l'ampleur de la tâche. Il n'y a pas de raison que l'auteur francophone ne connaisse pas régulièrement dans le futur, les honneurs, du Goncourt ou du Renaudot, voire du Nobel après les essais non transformés de Senghor et Césaire pour citer les plus représentatifs. Alors que l'innovation a toujours été sacrée comme une valeur positive en littérature, il y a une contradiction flagrante dans le fait que les écrivains qui existent soit disant par leur originalité et les bouleversements qu'ils apportent dans le monde « comme il faut » des Lettres françaises ne soient toujours pas reconnus à ce titre.

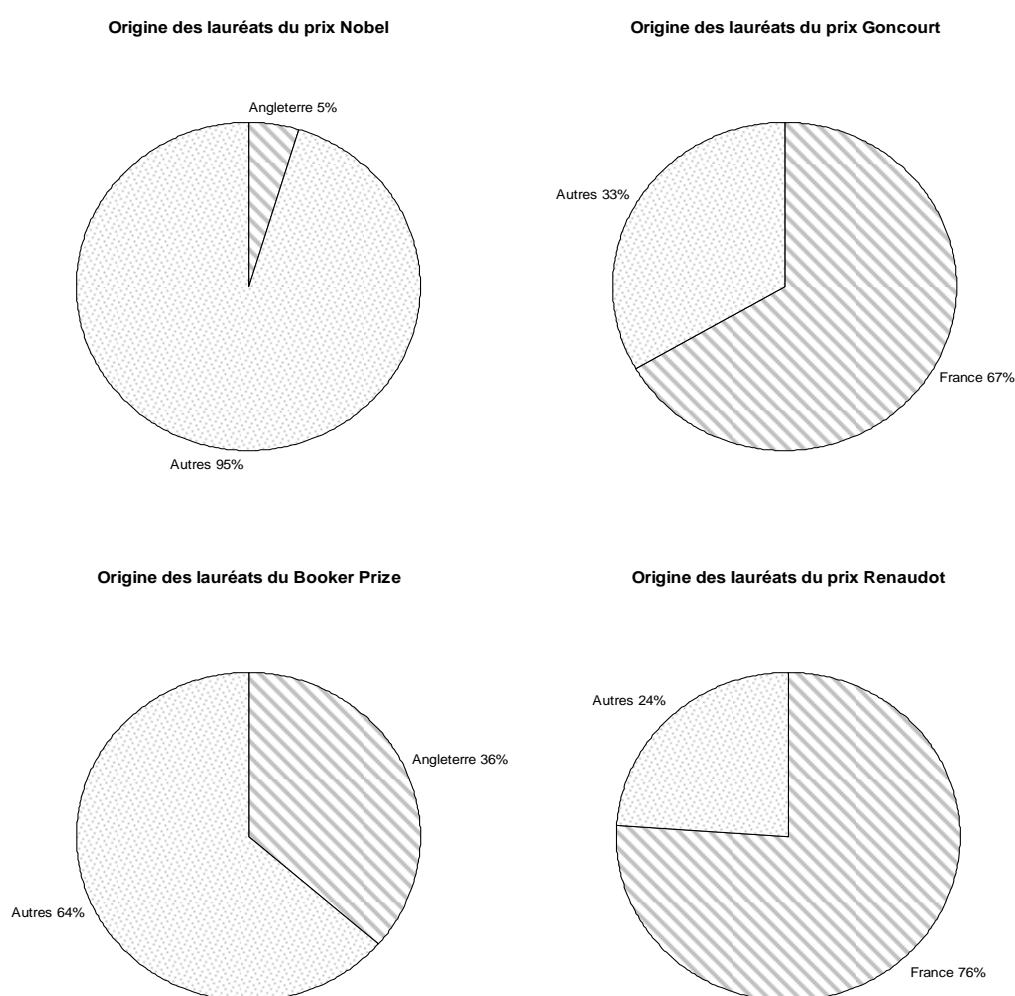
Pour que s'installe une vraie dynamique de valorisation, il faudra que cet auteur, dès maintenant, rentre dans cette espèce de compétition aléatoire, avec le seul statut qu'il faille lui reconnaître, celui d'auteur, donc sans le filet de protection exotique de l'identité qui sert à vendre mais empêche une véritable expression personnelle. Trop d'écrivains francophones se croient obligés de cultiver un exotisme suspect pour

anglophones montre que l'institution parisienne est encore loin de cette politique d'ouverture délibérée. Voir la partie concernant « Le translinguisme littéraire au XX^{ème} siècle » dans **Anne- Rosine Delbart**, *Les exilés du langage*, collection Francophonies, Pulim, 2005, pp. 15-20.

exister aux yeux des institutions françaises, alors que leur inventivité, leur originalité, leur verve de conteurs ne doit rien à leurs origines géographiques.

On peut donner un exemple illustratif avec les figures comparatives des palmarès de quatre prix littéraires sur les vingt dernières années (Nobel, Booker Prize, Goncourt et Renaudot) : nationalités¹³⁸ des lauréats et pourcentages des auteurs originaires des deux anciennes puissances coloniales. Comme puissances coloniales, nous retenons la France et l'Angleterre pour d'évidentes raisons de thématiques. En outre, si l'Allemagne, le Portugal, l'Espagne ont un passé colonial, les deux pays retenus sont plus représentatifs en raison de leur influence passée et actuelle.

Figure 1: pourcentage des attributions des quatre prix littéraires majeurs.



¹³⁸ Concernant la nationalité littéraire, les critères sont très instables. Nous avons donc procédé par une simplification extrême. L'auteur est considéré comme Etranger, dès l'instant où il n'est pas né ou n'a pas grandi en France ou en Angleterre. Le discours de l'écrivain sur lui-même est aussi tenu en compte, son positionnement sur les questions identitaires. De ce fait, nous avons retenu des auteurs comme Bouraoui et Picouly parmi les écrivains français, alors que d'autres comme Maalouf, Chamoiseau, Ben Jelloun sont considérés comme Etrangers. Quelle que soit la nationalité qu'on puisse attribuer aux écrivains situés entre deux citoyennetés, dans le domaine francophone, la tendance générale reste globalement défavorable à la représentation non française.

Origine des lauréats				
Année	Nobel	Goncourt	Renaudot	Booker prize
2006	<i>Orhan Pamuk</i> Turquie	<i>Jonathan Littell</i> Etats Unis	<i>Alain Mabanckou</i> Congo	<i>Kiran Desai</i> Inde
2005	<i>Harold Pinter</i> Angleterre	<i>François Weyergans</i> Belgique	<i>Nina Bouraoui</i> France	<i>John Banville</i> Irlande
2004	<i>Elfriede Jelinek</i> Autriche	<i>Laurent Gaudé</i> France	<i>Irène Némirovsky</i> Ukraine	<i>Alan Hollinghurst</i> Angleterre
2003	<i>J.M. Coetzee</i> Afrique du Sud	<i>Jacques-Pierre Amette</i> France	<i>Philippe Claudel</i> France	<i>DBC Pierre</i> Australie
2002	<i>Imre Kertész</i> Hongrie	<i>Pascal Guignard</i> France	<i>Gérard de Cortanze</i> France	<i>Yann Martel</i> Canada
2001	<i>V.S. Naipaul</i> Inde/ Trinidad	<i>Jean Christophe Rufin</i> France	<i>Martine Le Coz</i> France	<i>Peter Carey</i> Australie
2000	<i>Gao Xingjian</i> Chine	<i>Jean-Jacques Schuhl</i> France	<i>Ahmadou Kourouma</i> Cote d'Ivoire	<i>Margaret Atwood</i> Canada
1999	<i>Gunter Grass</i> Allemagne	<i>Jean Echenoz</i> France	<i>Daniel Picouly</i> France	<i>J.M. Coetzee</i> Afrique du Sud
1998	<i>Jose Saramago</i> Portugal	<i>Paule Constant</i> France	<i>Dominique Bona</i> France	<i>Ian Mc Ewan</i> Angleterre
1997	<i>Dario Fo</i> Italie	<i>Patrick Rambaud</i> France	<i>Pascal Bruckner</i> France	<i>Arundhati Roy</i> Inde
1996	<i>Wisława Szymborska</i> Pologne	<i>Pascale Roze</i> France	<i>Boris Schreiber</i> France	<i>Graham Swift</i> Angleterre
1995	<i>Seamus Heaney</i> Irlande du nord	<i>Andreï Makine</i> Russie	<i>Patrick Besson</i> France	<i>Pat Barker</i> Angleterre
1994	<i>Kenzaburo Oe</i> Japon	<i>Didier Van Cauwelaert</i> France	<i>Guillaume Le Touze</i> France	<i>James Kelman</i> Ecosse
1993	<i>Toni Morrison</i> Etats-Unis	<i>Amin Maalouf</i> Liban	<i>Nicolas Bréhal</i> France	<i>Roddy Doyle</i> Irlande
1992	<i>Derek Walcott</i> Antilles	<i>Patrick Chamoiseau</i> Antilles	<i>François Weyergans</i> Belgique	<i>Michael Ondaatje</i> Canada/ Sri Lanka <i>Barry Unsworth</i> Angleterre
1991	<i>Nadine Gordimer</i> Afrique du sud	<i>Pierre Combescot</i> France	<i>Dan Franck</i> France	<i>Ben Okri</i> Nigéria
1990	<i>Octavio Paz</i> Mexique	<i>Jean Rouaud</i> France	<i>Jean Colombier</i> France	<i>A.S. Byatt</i> Angleterre
1989	<i>Camilo Jose Cela</i> Espagne	<i>Jean Vautrin</i> France	<i>Philippe Doumenc</i> France	<i>Kazuo Ishiguro</i> Angleterre/ Japon
1988	<i>Naguib Mahfouz</i> Egypte	<i>Erik Orsenna</i> France	<i>René Depestre</i> Haïti	<i>Peter Carey</i> Australie
1987	<i>Joseph Brodsky</i> Russie	<i>Tahar Ben Jelloun</i> Maroc	<i>René-Jean Clot</i> France	<i>Penelope Lively</i> Angleterre
1986	<i>Wole Soyinka</i> Nigéria	<i>Michel Host</i> Belgique	<i>Christian Giudicelli</i> France	<i>Kingsley Amis</i> Angleterre

Figure 2 : les lauréats entre 1986 et 2006 et leurs origines

II-2-3- Quelle médiatisation pour l'auteur francophone ?

L'auteur marchand de textes est une réalité commerciale avérée depuis l'Antiquité, on l'a constaté chez les poètes choraux. Mais entre le moment où se précise la socialisation de l'auteur moderne au 18^{ème} siècle et aujourd'hui, le pouvoir du public

s'est considérablement accru et la reconnaissance de l'auteur passe, en fin de compte, de plus en plus par le public :

Au moment où l'auteur se désengage du clientélisme et du mécénat, au moment même où il conquiert un statut social, une sorte de noblesse, et ne rougit plus de vivre de sa plume ou de son pinceau, le public prend le relais ; il devient une instance tierce, arbitrale : l'autorité de l'argent et du pouvoir est détrônée et s'y substitue une collectivité qui ne se réfère qu'à elle-même.¹³⁹

Le désir de plaire se déplace vers cette masse éclectique qu'on appelle public, qui sanctionne l'œuvre avec son pouvoir d'achat.¹⁴⁰ Et l'auteur doit s'y attacher autrement que par le simple fait d'écrire des livres et de les vendre par le truchement des réseaux de distribution. Il doit assurer une médiation en amont et un service après-vente. Dans la société de consommation où nous évoluons, la relation au public n'est plus seulement déterminée par le média du livre. C'est en ce sens qu'analyser la réception de l'œuvre, implique la prise en compte de la capacité de l'auteur à tenir un rôle de représentation et de séduction de son lectorat potentiel. A cet égard, l'impact des médias est déterminant et l'auteur est appelé à y trouver sa place. Une petite digression sur la problématique de l'auteur « panthéonique », qu'utilise Maurice Couturier annonce clairement la nature du réseau dans lequel l'auteur se situe pour promouvoir sa parole, et où le talent n'a pas forcément une importance capitale. Un musicien connu, une vedette de cinéma ou tout autre individu « starisé » peut, avec l'appui des médias, devenir un auteur à succès. Sa reconnaissance est préparée et assurée par une mise en place d'un réseau regroupant les critiques, les médias, les institutions éditoriales. Le média télévisuel symbolise cette restructuration du rôle promotionnel de l'auteur vis-à-vis du livre.

Comme le précise Bernas,

On consomme maintenant la voix et l'image de l'auteur avant d'avoir lu une seule ligne de son livre, on le lit pour l'avoir vu parler dans les médias ... Dans les médias l'écrivain, mais aussi le cinéaste seraient des

¹³⁹ Bernard Edelman, op.cit., p. 299.

¹⁴⁰ Claude Martin, « La sanction du succès sur le marché-les best-sellers », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene-Cahiers du CRELIQ, 2000, pp. 331-355.

sujets qui s'adresseraient aux consommateurs, ce public de spectateurs qui est effectivement réuni pour assister à une représentation ou à une présentation de l'œuvre.¹⁴¹

L'auteur charismatique, c'est dans bien des cas, l'auteur médiatique et passer à la télévision a un impact avéré sur les ventes. On peut se demander la place que peut occuper l'auteur francophone dans un dispositif où la concurrence est très rude. Si on considère l'exemple de la France, on note que la médiatisation de l'auteur est encore très loin de ce que l'on peut constater dans le système anglo-saxon. Certains auteurs anglophones sont de véritables vedettes médiatiques, et une certaine forme de paradoxe veut qu'ils s'imposent dans l'espace médiatique français avec plus de force que les auteurs français eux-mêmes¹⁴². Dans ce cas, que peut faire l'auteur francophone pour se frayer un passage ?

Le public francophone, qui est en réalité le public occidental, attend de l'auteur francophone qu'il apporte une dose d'exotisme, un « rayon de soleil » qui participera à rejoindre le fonctionnement de l'imagerie populaire sur l'étrangeté. Il y a une double exigence qui se pose à lui, d'abord dans sa fonction de création et ensuite dans sa fonction de représentation. Et ces deux exigences doivent se rejoindre. Il faut que ce qu'il écrit soit validé par le lectorat occidental, pour lui conférer le droit de se présenter à lui et de conforter la lecture exotique qu'on peut avoir de son livre. S'il ne remplit pas ce préalable de séduction, l'auteur francophone n'a aucune chance d'exister dans les médias. Cette première étape réside dans la « qualité » même de son œuvre, et la démarche stylistique qu'il adopte pour mériter un relatif succès de librairie. Le travail pour rendre sa langue originale :

Loin d'être un espace de liberté stylistique, comme cela est souvent affirmé, la langue d'un texte en situation de contact de langues est le lieu de la contrainte, car la gestion de la lisibilité du texte en situation francophone implique une sorte de jeu permanent entre la transparence et l'opacité.¹⁴³

¹⁴¹ Steven Bernas, op.cit., pp. 343-344.

¹⁴² C'est le cas d'écrivains comme Paul Auster, J.R. Rowlings ou Rushdie, en dépit de la publicité malheureuse qui a été faite à ce dernier.

¹⁴³ Michel Beniamino, op.cit., p. 281.

S'il survit à ce premier écrémage où interviennent les critiques universitaires, les journalistes, les maisons d'édition, etc., l'auteur gagne le droit de se confronter au public par la voie des médias. Là aussi, il lui faut entrer complètement dans le schéma prédéfini car l'image qu'il doit donner, doit être un analogon des représentations faites sur son univers narratif. C'est-à-dire que la personne de l'auteur doit être conforme avec ce que les spectateurs ont entendu dire de l'œuvre : un véhicule d'altérité. D'ailleurs, sans établir un quelconque jugement de valeur, on constate que la dimension biographique est très prisée concernant les rencontres d'auteurs venus des horizons francophones. L'auteur francophone doit venir expliquer son œuvre, éclaircir les zones d'opacité, initier en quelque sorte le public. Ce schéma est rendu possible parce que l'idée de public n'est pas stabilisée en francophonie. La notion de public renvoie à une catégorie bien précise de lecteurs et de téléspectateurs francophones. Il est très rare qu'on s'interroge sur la réception d'un auteur québécois au Sénégal, parce que le champ québécois n'est pas encore relié aux problématiques de réception en Afrique. L'exemple, n'est peut-être pas pertinent eu égard aux problèmes du livre en Afrique, mais il est montré en même temps que la transversalité de la réception est absente en francophonie.

Pour que l'auteur francophone trouve sa place, il est impératif que la communauté francophone qui peut naître dans l'univers symbolique francophone vu par Beniamino, ce lieu de production de normes sociales partagées¹⁴⁴, soit la plus réticulaire possible. Deux éléments peuvent contribuer (sur ce point précis de la médiatisation) à aider à harmoniser la réception de l'auteur francophone. La télévision numérique et l'Internet. Concernant le média audiovisuel, le développement des chaînes satellitaires et le fort ancrage du réseau tv5 depuis 1984 peuvent laisser penser que l'auteur francophone dispose d'un moyen de toucher les millions de locuteurs. Évidemment, il faudra tenir compte du fait que « *la circulation de ces messages audiovisuels n'est pas sans poser d'importants problèmes d'ordre culturel* »¹⁴⁵ en d'autres termes, la réception de programmes francophones n'est pas une garantie systématique d'ouverture culturelle vers la francophonie. Le second support que l'auteur francophone peut espérer utiliser avec bonheur, ce sont les autoroutes de l'information. À condition que les fractures numériques soient réduites,

¹⁴⁴ Beniamino, op.cit., p. 307.

¹⁴⁵ Thierry Lancien, « Information télévisée et francophonie », dans Maryse Bray, Marc Gontard (dir.), *Regards sur la francophonie, Plurial* n°6, Rennes, PUR, 1996, pp. 122-126.

de la façon dont l'a laissé augurer le sommet de Tunis sur la société de communication. L'Internet francophone est en expansion, et il offre au public francophone la possibilité d'explorer un espace francophone dont il ne soupçonne peut-être pas la géographie. Dans une formidable contribution sur l'Internet littéraire, Patrick Rebollar suggère ce que le réseau des NTIC peut apporter à l'auteur francophone en termes de notoriété :

Étant Parisien de naissance, jusqu'à l'Internet, et la possibilité pour moi d'accéder dans ma langue à des documents et à des gens lointains, je n'avais pratiquement jamais communiqué avec des francophones hors de France : Québécois, Africains, Antillais, formaient dans mon esprit une francophonie toute livresque, abstraite, avec laquelle j'adhérais...à distance[...] Un Anglais, un Égyptien, un Chinois étaient mieux définis, mieux pensés dans leur différence ; et leur façon de s'exprimer en Français ou non, bien ou mal, intégrée à cette pensée. J'en veux pour responsables les programmes scolaires et les médias des années 1960-1970 dont la vision franco-centripète du monde hiérarchisait les États membres de ce qui n'était pas encore la francophonie autour d'un soleil de la civilisation dont on se gardait de dire qu'elle était déclinante.¹⁴⁶

L'extrait est long, mais saisissant par sa franchise et sa clarté. Il exprime très concrètement la situation dans laquelle les systèmes de hiérarchisation bloquent l'émergence cognitive d'un univers francophone. Il suffit d'appliquer la position de l'auteur à d'autres espaces francophones, d'inverser les représentations historico-culturelles, pour voir ce qui éloigne un francophone de l'autre. Internet apparaît dans ce champ comme une aubaine qui permet une réelle découverte de l'autre. Découverte souvent motivée, mais qui peut tout à fait se réaliser au hasard de la « navigation ». Et Rebollar poursuit :

Même si le Japon n'est pas précisément un pays francophone, c'est ici que j'ai découvert en plan large mon identité francophone et conçu que mon identité française était à l'intérieur de cette identité francophone [...]. Ce double mouvement s'est trouvé favorisé et confirmé par le

¹⁴⁶ Patrick Rebollar, *Les salons littéraires sont dans l'Internet*, Paris, PUF, 2002, p.152-153.

développement d'Internet. En effet, au moment où les associations japonaises de professeurs de français accueillait en 1996 le congrès mondial de la FIPF, c'est-à-dire plusieurs centaines d'enseignants, la diversité francophone commençait aussi à se faire sentir dans le web et à devenir audible dans les listes de discussion. Les Francophones venus au Japon de plusieurs dizaines de pays différents pour parler métier et se rencontrer se superposaient dans mon quotidien aux pages et messages qui m'arrivaient sur l'écran...cette stéréo francophonie était bien vivante, bien plus vivante que ne l'étaient les chromos des chefs d'états francophones, sortes d'usines-à-gaz-post-coloniales dont rien de concret n'était jamais arrivé jusqu'à moi.¹⁴⁷

Ce qu'exprime Rebollar, ce n'est pas une cyber-perfection de la communication francophone. Internet a ses ratés (difficultés d'accès, forums improductifs, variétés de pratiques, etc.), mais le fait est que la communauté virtuelle francophone est la plus à même de se réaliser, à l'heure actuelle, compte tenu des politiques de fermetures qui prévalent dans les pays les plus avancés de l'espace francophone. L'auteur qui ne peut avoir accès aux médias, encore moins aux territoires francophones peut trouver dans l'Internet une source d'espérance dans la vulgarisation de sa création. C'est tout le sens du programme *Afrilivres* qui, à notre sens, est à expérimenter à l'échelle francophone.

Par ailleurs, les auteurs eux-mêmes prennent de plus en plus conscience des bénéfices du média électronique. En marge des pages d'hébergement des éditeurs, ils sont de plus en plus à se doter de sites personnels, permettant un échange plus direct avec le public internaute. Les sites et blogs d'auteurs qui se sont multipliés ces dernières années sont de beaux exemples de communication médiatisée auteur-public. C'est une configuration qui permet à l'auteur de retrouver un rôle de médiateur de son œuvre. Dans les échanges auteur-public, le premier semble mieux disposé à fournir des clefs interprétatives que face à un critique par exemple. Il « explique » son œuvre. Ce qu'en général, le critique ne lui laisse pas le loisir de faire puisqu'il est censé s'en charger à sa place.

Bien sûr, l'auteur francophone ne se dote pas ainsi d'un outil de diffusion infinie de son œuvre. L'enjeu c'est simplement d'utiliser un portail de visibilité et d'échange

¹⁴⁷ Ibid.

supplémentaire qui, en plus, permet véritablement à la notion de francophonie de sortir du microcosme universitaire. En s'appropriant l'espace du dialogue avec l'auteur, les publics francophones peuvent soupeser cette idée de francophonie et la réinventer par le texte.

L'internet n'offre pas seulement cette dimension conviviale de la réception. Les perspectives sont beaucoup plus larges et la question de la web littérature se pose avec tous les enjeux qui lui sont inhérents (droit d'auteur, réception, hypertexte...). La figure individuée de l'auteur peut se retrouver menacée par un outil qui développe fortement une idéologie du communautarisme et de l'«incontrôle ». En même temps, l'ingérence de l'auteur dans ce réseau participe d'une logique de restructuration de l'espace communicationnel.

III-LA POÉTIQUE DU CONCRET : ANCRAGES CULTURELS ET INTENTIONS DE DISCOURS

III-1-LE TEXTE PARLE : AUTEUR CONCRET/ LECTEUR CONCRET

La littérature est un acte de communication. Qu'on estime que « *ça a parlé* » ou que « *quelqu'un a parlé* », l'idée même qu'il y a expression, force à convenir de l'existence d'un système communicatif. Cette communication n'est pas présente, et même si l'on considère le livre comme un média, la participation du lecteur à l'échange reste très instable. Des auteurs comme Gérard Coge¹⁴⁸ (1984) ou Paul Ricœur (1986) en ont successivement montré les limites. Ricœur clarifie l'absence de dialogue au sens strict dans le texte :

Le rapport lire-écrire n'est pas un cas particulier du rapport parler-répondre. Ce n'est pas un rapport d'interlocution ; ce n'est pas un cas de dialogue. Il ne suffit pas de dire que la lecture est un dialogue avec l'auteur à travers son œuvre ; il faut dire que le rapport du lecteur au livre est d'une tout autre nature ; le dialogue est un échange de questions et de réponses ; il n'y a pas d'échange de cette sorte entre l'écrivain et le lecteur ; l'écrivain ne répond pas au lecteur ; le livre sépare plutôt en deux versants l'acte d'écrire et l'acte de lire qui ne communiquent pas ; le lecteur est absent à l'écriture ; l'écrivain est absent à la lecture. Le texte produit ainsi une double occultation du lecteur et de l'écrivain ; c'est de cette façon qu'il se substitue à la relation de dialogue qui noue immédiatement la voix de l'un à l'ouïe de l'autre. [...] J'aime dire quelquefois que, lire un livre, c'est considérer son auteur comme déjà mort et le livre comme posthume. En effet, c'est lorsque l'auteur est mort que le rapport au livre devient complet et en quelque sorte intact ; l'auteur ne peut plus répondre, il reste seulement à lire son œuvre. [...] On croit

¹⁴⁸ Gérard Coge, « Premier bilan d'une théorie de la réception », dans *Degrés*, 12e année, no 39-40, automne-hiver 1984, pp. 1-16.

savoir ce que c'est que l'auteur d'un texte, parce qu'on en dérive la notion de celle de locuteur de la parole ; le sujet de la parole, dit Benveniste, est celui qui se désigne lui-même en disant « je ». Quand le texte prend la place de la parole, il n'y a plus à proprement parler de locuteur, au sens du moins d'une autodésignation immédiate et directe de celui qui parle dans l'instance de discours ; à cette proximité du sujet parlant à sa propre parole, se substitue un rapport complexe de l'auteur au texte qui permet de dire que l'auteur est institué par le texte, qu'il se tient lui-même dans l'espace de signification tracé et inscrit par l'écriture ; le texte est le lieu même où l'auteur advient. Mais y advient-il autrement que comme premier lecteur ? La mise à distance de l'auteur par son propre texte est déjà un phénomène de première lecture [...].¹⁴⁹

L'enjeu semble plutôt dans l'identification de cette communication comme processus de création de sens. Autrement dit, le message contenu dans le récit littéraire peut-il suffire à exprimer une manière d'être au monde (et à l'expliquer) ? Un récit à dominance didactique mérite-il moins le qualificatif de littéraire ? La critique francophone a depuis longtemps admis, par certains contenus ou orientations, cette hégémonie du sens dans les textes produits dans cet espace. Il s'agit d'une littérature de communication parce que c'est une littérature d'expériences. Le corpus de la littérature francophone semble agir comme un acte de dialogue, symbolisé par la relation entre deux instances plus ou moins éloignées : l'auteur et son lecteur. Ces deux instances sont abordées moins comme figures abstraites de la communication du récit que protagonistes physiques de la création et de la réception. Non pas que le parallèle concret/abstrait ne soit pas inscrit dans la dynamique d'appréciation du récit francophone, mais cette question relève davantage d'une analyse narratologique que nous aurons l'occasion de mener par ailleurs. Il nous semble pour l'instant, plus utile de nous pencher sur cette liaison volontaire entre deux sujets qui échangent¹⁵⁰, à

¹⁴⁹ **Paul Ricœur**, « Qu'est-ce qu'un texte ? », *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Le Seuil, coll. « Esprit », 1986, II, 1, p. 139-141. Ricœur énonce cependant par ailleurs que si le lecteur n'impose pas sa capacité finie de comprendre, il est à même d'y puiser une autre lecture de soi et du monde. C'est en ce sens que la notion d'échange doit être comprise.

¹⁵⁰ Serge Bourjea soulignait la position inconfortable des études francophones qui consiste à la nécessité d'éviter de « documentariser » les textes, en ne pouvant dans le même temps pas faire fi des aspects idéologiques et sociologiques fatalement contenus dans ces textes. Voir **Serge Bourjea**, « Identité de la littérature/Littérature de l'identité », op.cit. On peut aussi s'appuyer avec bénéfice sur les principes de correspondance établis par **Jaap Lintvelt** dans son *Essai de typologie narrative, le point de vue*, Paris, José Corti, 1981. Lintvelt y établit des

travers les figures de l'écrivain et de son lecteur. Même quand la rencontre paraît fortuite, il y a toujours comme préalable à la plongée dans le texte, un passage où se détermine, la matérialité d'un lecteur concret qui décide d'aller à la rencontre d'un auteur concret.

Ce premier passage, qui relève du projet, convoque les points d'origine conjugués de deux processus qui convergeront à terme, vers la prise de possession du texte par le lecteur et la sanction critique ou jouissive du travail de l'écrivain. Autrement dit, ce moment qui va, de la décision de l'écrivain de faire acte d'écriture, à celui où un lecteur quelconque s'isole avec le produit fini qu'est le texte, dans l'intention de le consommer. Ce rapport au texte comme projet, qui appartient en amont à l'auteur et en aval au lecteur, est un rapport de décision qui engage deux individus historiques, deux produits d'une culture. Le premier propose l'idée de l'échange tandis que le second dispose de sa matérialisation. Dans les deux cas, ce qui importe, nous dit Maurice Couturier¹⁵¹, c'est que l'acte d'écrire autant que le choix de lecture n'est déjà pas une sorte de fatalité justifiant la mise à distance de la communication par le livre. L'identification de l'auteur et de sa réalité concrète est même le principe le plus crucial qui précède et conditionne l'acte de lecture. Dans ce qu'on appelle l'institution critique francophone, on sait combien les séjours scientifiques, les voyages d'études, les rencontres lors de colloques, peuvent influencer sur les orientations et les choix de lecture. Ces « accidents » motivent le rapport au texte, le déterminent, peut-être même, davantage que la quête conceptuelle ou l'aventure esthétique. De la même manière, on assimile la pratique d'un auteur étranger à une affinité plus ou moins marquée avec son univers culturel. Alors pourquoi cet aspect, qui traduit la nature de la relation entre le chercheur et l'objet même de sa recherche, ne semble pas suffisamment pris en compte dans les réflexions autour de la littérature francophone ? Peut-être est-ce une évidence...

Les motivations qui guident le choix d'un livre sont, on le sait, multiples, mais la personnalité de l'auteur, s'avère un critère incontournable. C'est ce que montrent par exemple, Genette lorsqu'il aborde la notion d'onymat¹⁵² et Couturier quand il établit

niveaux de relation entre les différentes instances du récit, en partant de la réalité de l'auteur et du lecteur concrets.

¹⁵¹ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil, « coll. Poétique », 1995, p. 26.

¹⁵² Voir « Le nom d'auteur » dans Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 41 et sq.

(à d'autres fins, il est vrai) la figure de l'auteur didactique ou « panthéonique »¹⁵³. Ce principe isole l'auteur porteur d'un projet informatif ou d'un charisme justifiant, a priori, la décision d'un lecteur quelconque d'accepter l'échange qu'on lui propose. Dans l'espace encore à délimiter du lectorat francophone, la question de l'origine joue un grand rôle sur la représentation que le lecteur se fait du texte avec lequel il va entrer en contact. Rares sont les titres d'ouvrages qui à eux seuls suffisent à concrétiser le désir d'auteur. À moins que le titre soit suffisamment évocateur ou accompagné d'indices forts renvoyant au territoire (*Kokumbo, l'étudiant noir* sera ainsi un titre plus évocateur que *Pieds nus dans l'aube*). C'est ainsi que, souvent, la nationalité, la région, voire le continent d'origine de l'auteur, paraissent des aspects de présentation, sinon plus, du moins aussi importants que le récit lui-même. Même si évidemment, le seuil de l'œuvre ne constitue pas la seule motivation de lecture, il permet d'identifier clairement l'auteur avec lequel l'on a affaire. Il s'agit avant de lire l'auteur francophone, de le situer «quelque part», et cette idée de «quelque part» présuppose qu'on en attend «quelque chose» de très fondamentalement culturel.

La manifestation du concret se précise dans le choix de la lecture même, et met en lumière une relation clairement identifiable reposant, a posteriori, sur une dimension discursive, référentielle, esthétique, voire, hédoniste si l'on en croit Barthes dans *Le Plaisir du texte* (1973). « *La lecture n'est pas une appropriation du texte mais un échange entre deux sujets séparés dans le temps et l'espace* »¹⁵⁴, précise Couturier.

Parler de la personne physique de l'auteur comme un indice d'éclairage du texte fait immédiatement naître des soupçons d'un inutile retour à Sainte-Beuve.¹⁵⁵ L'auteur, paraît-il, « *a signé son texte, il l'a vendu, il ne l'invente plus.* »¹⁵⁶

Sartre qui explique l'importance de l'acte de lecture le considère même comme l'élément mature dans la création du sens :

¹⁵³ **Maurice Couturier**, *La figure de l'auteur*, op.cit. Il précise : « On a tort de penser que le lecteur s'intéresse uniquement à la valeur (poétique, imaginaire, éthique) de l'œuvre en elle-même : la preuve en est que lorsqu'un auteur est devenu célèbre, il peut faire paraître, et faire lire n'importe quoi ou presque ». Cela est d'autant vrai quand on prend l'exemple des nombreuses publications attribuées aux « stars », même si là aussi le phénomène de la seconde main s'exprime avec force. La dimension didactique de leurs œuvres sera progressivement supplantée par leur qualité de « vedette », qui va justifier des publications dont le seul argument éditorial est le nom de l'auteur.

¹⁵⁴ **Couturier**, *La figure de l'auteur*, op.cit., p. 19.

¹⁵⁵ Il semble qu'à ce sujet, certains chercheurs continuent de penser que les comptes ont été soldés depuis *Le Contre Sainte-Beuve* et les chroniques nécrologiques des structuralistes au sujet de l'auteur. On verra en revenant sur la problématique de l'auteur, qu'il n'en n'est rien.

¹⁵⁶ **Steven Bernas**, op.cit., p. 34.

L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement.
Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture et ne
dure qu'autant que cette lecture peut durer¹⁵⁷

Cela semble encore plus pertinent dans une œuvre de fiction. Pourtant, analyse
Steven Bernas,

Au fur et à mesure du récit, le lecteur a besoin de dériver sur la personne
physique des personnages et de la figure de l'auteur de cette fiction [...] Il
a besoin de concrétiser ses fantasmes de lecture. Il a besoin qu'ils
répondent à une instance de la réalité et de l'activité subjective de lire. Il
lui est nécessaire de trouver des réponses à certaines questions qu'évoque
sa lecture et il est tentant de vouloir aller à la rencontre de la personne qui
a écrit le livre, de faire sa connaissance, de le voir, de l'imaginer
physiquement comme un bon objet nourrissant et positif selon les figures
du moi idéal. Cette figure va aider à concrétiser la lecture.¹⁵⁸

La posture qui consisterait à vouloir coûte que coûte dépasser cette charge
idéologique qui accompagne la lecture du texte francophone est intenable. Le fait de
s'intéresser à l'auteur suppose déjà, on l'a dit, un désir d'interaction. Ensuite, l'acte
de lire n'est pas une activité technique, mécanique, mais l'expression d'une certaine
manifestation de subjectivité. À ce titre, la disparition de l'auteur risque de
s'accompagner de celle du lecteur. La figure du lecteur avec laquelle Barthes a
cherché à monnayer le meurtre de l'auteur apparaît dans le champ institutionnel
francophone comme celle de la subjectivité par excellence. Nous parlons ici du
lecteur critique, qui a dégagé avec le plus de bruit ce concept d'écriture francophone.
En même temps, cette figure du lecteur a toute sa place. La reconnaissance de
l'auteur implique la considération du lecteur. À bien y réfléchir, on peut assimiler le
meurtre de l'auteur par Barthes comme un acte qui permet de lier les deux instances,
à la vie, à la mort. Le risque que Barthes veut éviter, c'est de considérer le lecteur
comme un simple réceptacle des desiderata de l'auteur :

¹⁵⁷ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, op.cit., p. 48.

¹⁵⁸ Ibid.

L'auteur, pense-t-on, a des droits sur le lecteur, il le contraint à un certain sens de l'œuvre, et ce sens est naturellement le bon, le vrai sens : d'où une morale critique du sens droit (et de sa faute le contresens) : on cherche à établir ce que l'auteur a voulu dire et nullement ce que le lecteur entend.¹⁵⁹

Voilà qui permet de relativiser le rapport tyrannique que l'auteur entretiendrait avec le texte et de contester la valeur totalisante de son discours même lorsqu'il s'agit de l'autobiographie. Il n'y aurait pas eu de littérature francophone s'il n'y avait pas de critique francophone serait-on tenté d'avancer. On peut même se risquer à dire que cette littérature francophone n'existe que dans l'esprit de la critique francophone. On ne reviendra pas sur le débat conceptuel autour des textes francophones. Nous dirons simplement, d'un point de vue plus général, que l'œuvre d'un auteur est certainement moins analysée pour ce qu'elle est, ou comment elle est construite, que pour ce qu'elle raconte, ou pour être plus juste, ce qu'on en perçoit. Bertrand Westphal le rappelle en ces termes :

Le stéréotype n'est pas circonscrit au récit que l'on a sous les yeux. Il guette aussi le commentateur. Pour être vraiment à l'abri, celui-ci devrait vivre hors du monde et compter sur un méta-langage extra-mondain. Il lui faudrait se transformer en machine à décoder sans âme.¹⁶⁰

Selon Paul de Man « *dans l'étude littéraire, la question du moi surgit sous forme d'un réseau complexe et déroutant entre une pluralité de sujets possibles* ». Autrement dit, autant l'acte de création se situe dans la conscience profonde du créateur, autant l'acte de jugement se situe dans la conscience du lecteur. La critique fonde sa légitimité sur l'intersubjectivité qui s'établit entre le lecteur et l'auteur et établit des rapports pluriels entre le moi critique (celui du lecteur) et le moi créateur (celui de l'auteur).

Nous avons, donc, « *le moi qui juge, le moi qui lit, le moi qui écrit et le moi qui se lit* » et le défi qui se pose à tout critique est « *d'établir le plan sur lequel ces*

¹⁵⁹ Roland Barthes, *La guerre des langages, Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

¹⁶⁰ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p.38

*différents sujets se rencontrent et se confondent pour constituer l'unité de la conscience esthétique.*¹⁶¹

Il est une autre figure du lecteur francophone qu'il faut aborder, c'est celle du lecteur-public. Nous n'allons pas proposer une grille d'appréciation de ce qu'est un lecteur francophone¹⁶², en dehors de fait que le terme désigne quelqu'un qui « lit en français ». Il est à craindre celui que la plupart des critiques ont dépeint sous le qualificatif de « lecteur francophone » soit en réalité, le lecteur occidental, voire français. Il n'est pas besoin d'aborder les aspects strictement matériels de la réception pour reconnaître que les pratiques de lecture sont plus maîtrisables en Occident que sous les autres latitudes de l'univers francophone. Ainsi, dans cet espace symbolique qu'est la francophonie, le chercheur ne voit pas toujours le piège de la contradiction qui le pousse à aborder la question de la lecture dans une perspective occidentale. Pour Beniamino,

Il semble que le destin du lecteur du texte francophone soit tout tracé et qu'il soit condamné à une seule et même lecture... [II] est sans cesse renvoyé à l'étrangeté référentielle du texte francophone, quel que soit le procédé d'écriture utilisé.¹⁶³

Cette « étrangeté » est surtout conçue comme celle de l'auteur étranger... à la France. Cela revient à dire que le lecteur francophone est Français. Le raccourci est trivial, mais poursuivons l'analyse avec Beniamino:

La francophonie littéraire est une notion qui peut sembler problématique. Si un francophone peut savoir- même très vaguement- qu'il existe dans le monde des millions d'autres personnes ayant en commun avec lui l'usage du français, même s'il ne sait pas nécessairement la diversité des usances, il est à craindre que pour un lecteur francophone, la référence de la francophonie littéraire ne soit que trop exclusivement française. Le lecteur francophone d'un ouvrage francophone pourrait bien ne retenir que l'usage du médium linguistique et fonder son appréciation sur une

¹⁶¹ **Paul de Man** « Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique », dans *Les chemins actuels de la critique*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1966, Paris, U.G.E., 1973. Collection 10/18. pp. 63 et sq.

¹⁶² Voir Michel **Beniamino**, « Lecture et lecteur du texte francophone » dans *La Francophonie littéraire, essai pour une théorie*, op.cit. p. 299 et sq.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 302.

norme littéraire hexagonale, telle que l'école la lui a transmise, sans qu'il n'ait aucune conscience ni de ce qui s'écrit depuis d'autres marges de la francophonie, ni de ce qui distingue vraiment cette littérature francophone d'une littérature étrangère traduite.¹⁶⁴

Si Beniamino a raison à bien des égards, sur le positionnement vertical du lecteur influencé par le centralisme parisien, le piège à éviter concerne aussi le critique s'intéressant à la notion de lecteur francophone. Par un effet mécanique, ses codes d'identification (tels que l'école les lui a transmis lui aussi ?), le poussent à enfermer, à son tour, ce lecteur francophone dans le carcan hexagonal, au mépris du lecteur qui se situe dans les « autres marges de la francophonie », et qui a développé une conscience de lecture hors des références franco-françaises. A ce stade, l'usage des qualificatifs est aussi important que l'analyse des phénomènes à proprement parler¹⁶⁵. Ce qu'il faut retenir de la position lecteur dans la francophonie, s'articule autour des deux positions d'attente identifiées par Jauss¹⁶⁶ : «l'horizon d'attente littéraire» ou intra-littéraire, c'est-à-dire impliqué par l'œuvre, et «l'horizon d'attente social» ou extra-littéraire, qui dépend du lecteur, son code esthétique, sa disposition d'esprit, son expérience de vie. Les travaux de l'école de Constance ont permis une certaine acceptation de la présence conjuguée de l'auteur et du lecteur dans l'espace d'analyse. En s'appuyant sur Jauss ou Iser, on peut émettre l'hypothèse du rôle renforcé de ces deux instances dans l'émergence d'une esthétique francophone, basée sur une expérience commune. Dans cette configuration triptyque Auteur- Texte- Lecteur, on représentera alors l'univers francophone comme un lieu de rencontre entre sujets, où le capital historique et culturel influe de manière décisive, sur le fonctionnement du langage :

Cet univers symbolique n'est pas le produit exclusif de l'activité intellectuelle, il convient, dans la plus large acception du terme, de le

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Voir sur le sujet **Daniel Lançon**, « Un horizon d'altérité : naissance de l'auteur francophone du Tiers-monde à l'école », dans **Brigitte Louichon et Jérôme Roger**(dir.) *L'auteur entre biographie et mythographie, Modernités* n° 18, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 211-233 et **Adrien Huanou**, « L'enseignement et l'accueil des littératures francophones au Bénin » dans *L'enseignement des littératures francophones, Itinéraires et contacts de cultures*, op.cit., pp. 169-179. Voilà deux approches qui montrent que les axes de réception sont multiples et que le qualificatif de lecteur francophone doit lui-même tenir compte de cette diversité.

¹⁶⁶ **Hans Robert Jauss**, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 257-262.

comprendre comme ce qui permet la correspondance entre l'être et son environnement naturel et social. En ce sens, l'univers symbolique est conçu comme une matrice de toutes les significations, c'est un stock de connaissances disponibles. C'est dire qu'il est désormais possible de remplacer la réduction à l'économique de l'individu, qui était l'inconvénient majeur de l'approche sociologique inspirée du marxisme, par l'analyse du sujet en tant qu'il puise dans le stock social de connaissances des éléments qu'il organise selon une configuration particulière qui définira les limites de sa conscience linguistique et qui constituera sa biographie.¹⁶⁷

Le texte n'est assurément pas une unité neutre de signes exploitables à de seules fins esthétiques. Il repose sur un désir d'échange entre deux instances réelles qui expriment leur façon d'être au monde. Le texte francophone dit quelque chose à son lecteur, mais ce quelque chose n'est pas uniforme. Tout dépend du projet d'écriture de l'auteur.

III-2-L' ESPRIT DE LA LETTRE

Il existe un second passage de la manifestation concrète de l'auteur, qu'on peut identifier dans la dimension narrative elle-même. L'auteur, à travers son expérience socioculturelle, est fatalement amené à dialoguer avec son texte. C'est un peu ce qui donne au texte littéraire, fût-il une fiction, la charge idéologique qu'on appelle la position de l'auteur ou, avec Hassan Wahbi¹⁶⁸, son « identité intellectuelle ». Ainsi, le débat sur l'expérience linguistique en francophonie appelle une position clairement ouverte chez la plupart des auteurs francophones. Le rapport au français ne cesse de se lire en filigrane dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, et même s'ils ne s'insèrent pas comme argumentaire de la part d'un auteur qui serait intradiégétique, on trouve des idées, des positionnements, qui seront a posteriori, justifiés, explicités, défendus dans un ensemble extratextuel didactique (conférences, interviews, préfaces, etc.). Mieux, en passant de la fiction au récit autobiographique, on assiste à

¹⁶⁷ Michel Beniamino, op.cit. p. 307.

¹⁶⁸ Hassan Wahbi, « L'esprit de la lettre. Ecriture et subjectivité dans l'œuvre d'Abdelkébir Khatibi », op.cit., p. 431.

une sorte de rupture avec le *larvatus prodeo* que permet l'univers fictionnel, pour voir cette « identité intellectuelle » émerger avec plus de conviction.

Après avoir admis le fait que le texte littéraire est un outil de dialogue entre deux subjectivités clairement identifiables, on peut se pencher sur la teneur de cet échange. Pour cela, on peut encore en référer à l'identité de l'auteur comme instance de production.

Il s'agit là, d'une figure aussi complexe qu'insaisissable, mais dont l'intérêt se trouve autant dans l'orientation politique de son discours et les choix idéologiques ou circonstanciels de son expression, que dans sa manifestation dans le tissu narratif. Cette dimension d'auteur est donc intimement liée à la fonction d'auteur, selon l'expression de Michel Foucault, sans laquelle celle-ci ne revêt qu'un intérêt biographique basement empirique. Lorsque Bakhtine dit que c'est l'auteur que « nous rencontrons hors de son œuvre en tant qu'homme qui vit son existence biographique ; mais aussi en tant que créateur dans l'œuvre elle-même »¹⁶⁹, il faut y voir non pas une invitation à chercher les marqueurs biographiques dans l'œuvre, mais très certainement les marqueurs d'« identité intellectuelle ».

Par ailleurs, s'intéresser à un écrivain et à sa présence dans son texte, ce n'équivaut pas à une traque des signes qui révèlent sa seule existence civile. L'autobiographie n'est pas l'expression égotiste de l'existence biographique d'un homme dit-on. Le dialogue que le lecteur établira avec l'auteur, il l'établira non pas avec un individu ou son double littéraire, mais avec une somme d'individus, si l'on tient compte de l'aspect pluriel de cette figure d'auteur (narrateur, personnage, auteur). Foucault l'a affirmé avec intelligence : la fonction *auteur*

Ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à des positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper.¹⁷⁰

En effet, en admettant le fait de se dessaisir des individus pour appréhender la dimension hétérogène de la notion d'auteur, on aboutit inévitablement à la figure de l'auteur comme « créateur de discoursivité »¹⁷¹. L'œuvre prise individuellement, mais

¹⁶⁹ **Mikhaïl Bakhtine**, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 394.

¹⁷⁰ **Michel Foucault**, « Qu'est-ce que l'auteur », *Dits et écrits*, op.cit., p. 803.

¹⁷¹ Ibid.

aussi les débats, les critiques, les jugements, les interprétations, les ouvrages, bref toute la nappe discursive dans laquelle elle-même s'est nourrie et laquelle, dans un effet rétroactif, elle va à son tour nourrir. Il ne s'agit donc pas en s'intéressant à l'auteur et à son œuvre, de fermer la porte aux influences sociétales ou littéraires, ainsi que les oppositions et toute l'exégèse qui sont liées à l'auteur et à son nom. Le travail sur un auteur constitue un ancrage idéal pour délimiter le propos du chercheur, mais ne justifie que rarement une approche univoque de la figure d'auteur. Le texte porte des marques relatives à ce concret, qui représente un capital de prescience dont le critique se sert consciemment ou non, dans la mise en œuvre de son analyse. C'est en ce sens que ce discours littéraire n'est pas qu'un lieu de repérage du langage, mais aussi une surface de frictions idéologiques, culturelles, voire politiques.

Certes, le fonctionnement du texte en lui-même est un enjeu majeur, mais il ne faut pas oublier que son interprétation est préparée, potentialisée, par des éléments périphériques qui participent à la construction du sens. La voie qu'a prise l'analyse littéraire depuis quelques décennies semble plus ou moins imposer un distinguo entre l'analyse esthétique et thématique du discours, entre le contenu textuel et son système de production, entre l'auteur et son texte etc. Dominique Maingueneau parle d'une «*doxa qui rend possible une distinction entre histoire littéraire et stylistique, plus largement entre approche « externe » et approche « interne » des textes.*»¹⁷² Distinction renforcée selon l'auteur par une conception « autotélique » de la littérature. «*L'enjeu est donc de retrouver les rapports internes entre l'œuvre, l'éthique et l'histoire comme autant de rapports d'historicités*»¹⁷³, comme le suggère Serge Martin.

En tant que lecteur concret, nous avons donc choisi d'appréhender successivement, et individuellement les auteurs et leurs discours, mais en les ramenant à chaque fois dans le moule théorique qui les unit et qui concerne la figure et la fonction d'auteur, le cadre historico-théorique d'émergence de l'œuvre et la généricité des outils qu'ils soumettent à notre interprétation.

¹⁷² **Dominique Maingueneau**, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 5.

¹⁷³ **Serge martin**, «Auteur, lecteur : la relation dans et par le langage», dans *L'auteur entre biographie et mythographie*, op.cit.. p. 274.

III-3-TÉMOIGNER, REPRÉSENTER, DIRE AU NOM DE

C'est une volonté de communication que Senghor reconnaît au texte quand il répond à la question du sens : « *écrire est un verbe transitif, on écrit (...) pour dire sa vision du monde* »¹⁷⁴. L'écriture devient un moyen de représentation et d'affirmation (ou de construction) identitaire, et se dispense dans un premier temps d'une ambition de neutralité, au sens blanchotien du terme¹⁷⁵.

Le concept de vision du monde (*weltanschauung*) n'est pas propre à une seule personne ici. Le sujet qui parle ce n'est pas le sujet que nous avons appris à déceler dans le seuil de l'œuvre comme étant le seul et unique tenancier du discours. C'est un sujet en « miette » pour reprendre Bourjea, qui est identifié comme appartenant à un tissu culturel plus ou moins distendu et qui en exprime les traces multiples. En réalité, le texte renferme une multitude de voix, celle de l'auteur bien sûr, celle de sa société et celle plus subtile du lecteur dont l'identité influe considérablement sur le sens du discours. La logique d'échange universel tant décriée chez Senghor¹⁷⁶, introduit l'idée que le lecteur valide en somme le projet d'échange, et cela ne peut se concrétiser que dans la mesure où un certain capital commun surgit de l'expérience des deux instances. Ce peut être la langue dans le cas francophone qui nous préoccupe ici. Senghor exprime cet échange avec un certain idéalisme, mais c'est la logique qui continue de guider les échanges francophones au niveau institutionnel, fût-elle à son tour suspectée d'hypocrisie :

¹⁷⁴ **Jacqueline Leïner**, « Entretien avec Senghor », dans *Imaginaire, Langage, Identité culturelle, Négritude : Afrique, France, Guyane, Haïti, Maghreb, Martinique*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1980. p.160.

¹⁷⁵ L'idée de la neutralité du texte ne remet pas en cause la notion de présence. Le neutre (« ne-uter », ni l'un ni l'autre) suppose une présence sans personne. Il s'agit donc plus du caractère intransitif (ou même transitif-intransitif) du texte littéraire que de son absence. « L'autre parle. Mais quand l'autre parle, personne ne parle, car l'autre(...) n'est précisément jamais seulement l'autre, il n'est plutôt ni l'un ni l'autre, et le neutre qui marque le retire des deux, comme de l'unité l'établissant toujours au dehors du terme de l'acte ou du sujet où il prétend s'offrir. » La véritable ambition narrative est celle de créer des « mots-absence » des « mots-trou », qui conduisent le texte à l'in-décision, à l'in-détermination. Voir, **Maurice Blanchot**, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, pp. 563-565.

¹⁷⁶ Nous connaissons tous, les critiques au vitriol qu'a suscités le concept de Négritude, à travers les œuvres de Marcien Towa (*Négritude ou servitude*, 1971) et Stanisla Adotevi (*Négritude et négrologues*, 1972), par exemple. Pourtant, aujourd'hui encore, la Négritude ou « l'Africanité » continue d'une façon ou d'une autre à déterminer le discours relatif aux textes originaires d'Afrique noire. Ce « marquage » du texte est un trait caractéristique évident dans la production francophone, malgré les voix qui s'élèvent pour appeler au dépassement de cette « tribalisation du monde ».

Chaque continent, mieux chaque ethnie, apporte son « héritage culturel » au rendez-vous de l'Universel, encore une fois qu'elle assimile les valeurs complémentaires des Autres au lieu de se laisser assimiler.¹⁷⁷

Nous ne sommes plus dans une logique d'échange entre deux subjectivités individuelles, mais entre le dialogue des communautés auxquelles appartiennent les deux instances. C'est en ce sens que les interrogations sur l'œuvre d'un auteur dit régional, ethnique ou local (les qualificatifs sont improbables à ce stade), ne portent pas uniquement sur des enjeux purement littéraires, mais sur la mise en évidence des phénomènes d'altérité, et le caractère insistant au sein des échanges francophones, du projet culturel de la littérature. La revendication identitaire rendue valable dans la littérature africaine par la nécessité de répondre aux théories coloniales de la *tabula rasa*, a pu être interprétée avec les indépendances, comme une perte de temps ou une forme de nationalisme rétrograde. En situant notre analyse dans le cadre des études francophones, on perçoit la survivance du discours revendicatif identitaire.

Finalement, la dimension de cette double subjectivité se mesure à l'aune de la responsabilité que cet auteur est prêt à prendre dans sa vocation à parler au nom des siens. Car il faut le reconnaître parler « au nom de » peut prendre une tournure quelque peu totalisante, dont les auteurs ont parfois du mal à s'accommoder. Nous reviendrons sur cette dualité de la « parole » auctoriale, dans la mesure où l'autobiographie francophone introduit fatalement le rapport individu-société. En fait, la nature axiologique du témoignage semble naître d'une démarche d'auteur s'assumant comme porte-parole :

L'écrivain du tiers-monde, même s'il se sert souvent d'une langue et surtout de formes littéraires qui lui sont encore imposées par l'ancienne métropole, représente pour eux [ses concitoyens], une sorte de symbole... parce qu'il est celui qui définit l'identité collective à la face du monde.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Senghor, cité par Ambroise Kom, *Francophonie et Dialogue des cultures*, Laval, Grelca, Université de Laval, 2000, p. 41.

¹⁷⁸ Bonn Charles, *Territoire du comparatisme*, Saint-Étienne, CIEREC, 1986, pp. 37-40.

En dernière analyse, cette préoccupation situe l'auteur dans une position d'intellectuel « embarqué », qui identifie selon nous, l'engagement sartrien¹⁷⁹ à un projet collectif s'exprimant à travers un individu pour lequel finalement, il n'existe pas d'autre choix. L'auteur qui décide de faire de la littérature « ethnique », se place dans une situation, qui amène d'emblée son œuvre dans une perspective communautaire. C'est en cela que son travail est, avant tout, l'acceptation d'une responsabilité qu'il ne peut monnayer par la négation du sens. Quand nous parlons d'absence de choix, c'est que, quelque part, si les termes de cette responsabilité ont tendance à évoluer, sa nature demeure la même, car l'écrivain représente son peuple. Nous tenons à dissocier ici deux termes qui peuvent selon la conception qu'on en a, susciter une dangereuse confusion : revendiquer et représenter. Revendiquer son appartenance à une culture est une démarche qui appartient à l'auteur. Il peut la tenir par le contenu du discours (la Négritude, le mouvement autonomiste breton) ou l'exprimer par une stratégie d'écriture (Ahmadou Kourouma, Antonine Maillet). Mais la représentativité d'un auteur par rapport à sa « culture d'origine » est un phénomène électif que l'auteur ne maîtrise pas. Tout au plus peut-il y souscrire ou protester avec force. Le caractère spécifique d'une culture et le fait que l'auteur qui en est issu s'adresse à des lecteurs d'autres cultures, rend cette appartenance plus urgente. En ce qui concerne la littérature antillaise, par exemple, il ne s'agit plus d'être « *la bouche de malheurs qui n'ont point de bouche* » comme le confiait Césaire, mais de faire entendre une différence, de l'incarner en tout point, et même à travers sa propre personne : « *quand je vous parle de moi, je vous parle de vous* »¹⁸⁰. La question n'est pas de savoir jusqu'à quel point le « Je » peut se démarquer du « Nous », mais de voir dans ces textes la manifestation évidente de ce « Nous ». La ligne de démarcation entre le « Je » et le « Nous » reste étant au demeurant très floue. Il convient juste de préciser que ce caractère représentatif des œuvres francophones est commun à toutes et pas seulement aux œuvres africaines ou « tiers-mondistes »,

¹⁷⁹ **Jean-Paul Sartre**, « Plaidoyer pour les intellectuels » dans *Situations*, VIII, Gallimard, 1972, p. 12. Sartre dit que l'intellectuel c'est « celui qui s'occupe de ce qui ne le regarde pas ». Prenant appui sur la définition sartrienne, Andre Brink montre que l'intellectuel du tiers-monde n'est pas dans une disposition à s'interroger sur la validité idéologique de la cause pour laquelle il doit ou non s'engager. Cet engagement lui est « imposé » par la nature sociale de son expérience. C'est en ce sens qu'à la suite de Camus (*Discours de Suède*) nous suggérons l'épithète embarqué, en considérant finalement que l'intellectuel francophone « c'est celui qui ne se mêle justement que de ce qui le regarde ». Voir à ce sujet **Andre Brink** « Les arts dans la société » dans *Retour sur un banc du Luxembourg*, Paris, Stock, 1999, pp73-88.

¹⁸⁰ **Aimé Césaire**, *Cahier d'un retour au pays natal*, cité par Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 173-174.

comme la critique occidentale cherche parfois à s'en convaincre. De la même manière que le lecteur belge de Mariama Bâ peut percevoir des aspects de la condition féminine dans la société sénégalaise dans *Une si longue lettre*, le fonctionnement de la société québécoise apparaît au lecteur malien de Gabrielle Roy ou Anne Hébert.

III-4-L'INDICE PARATEXTUEL

Les seuils du texte, explorés en long et en large par Genette¹⁸¹, dans son ouvrage éponyme, revêtent une importance capitale dans l'analyse des oeuvres littéraires francophones. Il est heureux de constater que, dans le sillage de Genette, la recherche critique se prend depuis quelques années, d'un intérêt renouvelé pour le paratexte. La recherche francophone n'a pas encore institutionnalisé cette zone stratégique d'analyse, mais la plupart des études sur les textes produits en son sein y font référence d'une façon ou d'une autre. Il ne s'agit pas simplement de la recherche biographique concernant l'auteur d'un ouvrage, mais d'un véritable travail de capture d'informations qui, à défaut de suffire à l'expliquer, donne un éclairage singulier au texte. Le paratexte se décline en deux lieux identifiés par Genette : Le péri-texte, la première zone qui enserme toutes les données du volume (titre, sous titres, notes, chapitre,) et l'épi-texte, un zone à distance, qui renferme des messages extérieurs éclairants (interviews, entretiens, correspondances, etc.).

Le titre, la quatrième de couverture, les préfaces sont des éléments qui entrent systématiquement en compte dans l'étude des textes francophones. Par ailleurs, les grands courants qui accompagnent l'expression identitaire francophone ont pris corps dans des ouvrages didactiques que nous pouvons situer dans une zone épitextuelle, si l'on considère la production strictement littéraire des auteurs francophones classiques. Certes, la Négritude, par exemple, s'est exprimée dans un corpus poétique très dense, mais l'intelligibilité du concept doit beaucoup aux revues, préfaces, essais, conférences, interviews, etc. qui ont accompagné l'émergence purement littéraire du phénomène. Autre exemple et non des moindres, la thèse d'Assia Djebar qui porte sur l'œuvre de l'auteure elle-même¹⁸².

¹⁸¹ Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., ibid.

¹⁸² Fatima-Zohra Imalayene, «Le roman maghrébin francophone. Entre les langues et les cultures. Quarante ans d'un parcours: Assia Djebar, 1957-1997 », Université Paul Valéry-Montpellier 3, mars 1999.

Les œuvres autres que strictement narratives font partie de ce qu'on appelle l'univers de l'auteur, mais peut-on les assimiler à l'œuvre elle-même ? Dans l'espace francophone, la réponse semble évidente, tant la présence des auteurs dans le schéma d'analyse est forte. Il semble même, dans certains cas, que lorsque l'auteur francophone refuse de s'inscrire en tant que tel dans ce tissu épitextuel, il cesse de paraître comme un auteur francophone. En d'autres termes, la différence qui existerait entre un auteur français et un auteur breton d'expression française, se renforce dans ce rapport hors texte que ces auteurs pourraient avoir avec le discours sur la bretonnité.

Nous avons vu l'importance du nom de l'auteur comme apport de sens dans l'analyse des œuvres francophones. Certes, un auteur peut toujours choisir de brouiller les pistes. Le nom de l'auteur n'est pas nécessaire à la jouissance du texte et il peut toujours se soustraire à fournir des informations (interview, préface, pseudonyme...). Mais on constate que même dans le cas du pseudonymat le nom demeure fortement connoté dans le texte francophone. Le pseudonymat demeure une piste peu explorée, mais il témoigne assez fortement du fait que son usage ne remet pas en cause la thématique identitaire dans l'espace francophone¹⁸³. Ne doit-on pas regretter que la littérature francophone manque d'imposteurs¹⁸⁴ ? On se prend à rêver de textes, dont les noms d'auteur ne reverraient à aucun lieu en particulier, et qui seraient suffisamment flous pour faire oublier l'origine d'une oeuvre. Le pseudonymat fonctionne beaucoup par son signifiant dans le texte francophone, alors qu'il pourrait

¹⁸³ Un cas signalé par Katharina Städtler nous a paru assez intéressant. Elle mentionne l'existence d'un article dans le premier numéro du bulletin *L'Étudiant de la France d'Outre-Mer* du mois d'août 1943, publié sous le pseudonyme de Kotch Barma, qui décrit la situation des étudiants coloniaux, africains et asiatiques, vivant en exil en France. Städtler fait un commentaire instructif à propos de ce pseudonyme qui démontre le caractère revendicatif de l'usage : « Comme le pseudonyme « Kothj Barma » renvoie à l'histoire sénégalaise, on peut supposer qu'il servait de surnom à Alioune Diop, mais il pourrait aussi bien renvoyer à Senghor ou Birago Diop, tous les trois ayant, en 1943, fréquenté le Foyer des Étudiants Coloniaux de Paris ». Voir **Katharina Städtler**, « Genèse de la littérature afro-francophone en France, entre 1940 et 1950 », Revue électronique *Mots Pluriels* n° 8, octobre 1998. D'autres exemples confirment le rattachement du pseudonyme à la culture d'origine. Sans être exhaustif on peut citer Mongo Beti (Alexandre Biyidi), Ken bugül (Marietou Mbaye), Tchicaya U'Tamsi (Gérard Félix Tchicaya), Thierno Mononembo (Thierno Saïdou Diallo), etc.

¹⁸⁴ Le cas de Romain Gary est peut-être le plus parlant à ce niveau. On peut aussi évoquer, dans le champ nord-américain, Archibald Belaney, cet écrivain canadien qui avait berné son monde dans les années 40, en se mettant dans la peau d'un Indien pendant plusieurs décennies. Le scandale provoqué par Belaney, alias Grey Owl, montre combien l'institution désapprouve la liberté de « mentir ». Une autre démarche est liée à cette stratégie d'imposture, c'est l'exterritorialité. L'expérimentation de substituts symboliques et le transfert identitaire se retrouvent dans l'œuvre de Romain Gary (*La vie devant soi*), chez Abdelatif Khatibi (*Un été à Stockholm*), mais aussi dans tout un cycle de romans culturels de Calixte Beyala (*Le petit prince de Belleville*, 1992, *La plantation*, 2005). Eric Orsenna s'y est aussi attaché avec *Madame Bâ*. L'idée qu'on ne doit écrire que sur soi devient une contrainte politique de la création dont l'auteur peut se défaire dans son travail, en « expéri-mentant » comme bon lui semble, sur différents imaginaires du champ littéraire. Autrement, écrire sur soi signifierait par l'absurde que les Bretons devraient être les seuls à écrire sur les Bretons, les moustachus sur les moustachus, les gros sur les gros, les femmes sur les femmes, etc.

servir à plusieurs égards à tester la solidité du paratexte francophone. Mais plus que le pseudonymat, il y a une démarche de décentrage, de recréation de l'identité à laquelle pourrait s'attacher l'auteur francophone. En investissant d'autres personnages parallèles à leurs identités d'auteurs, les écrivains francophones donneront un coup pouce décisif à l'analyse du texte pour le texte. Pour l'instant, l'imaginaire épitextuel se confond presque systématiquement avec celui des œuvres. On est forcé d'en convenir.

IV- LA DÉLICATE VISION DE L'AUTRE

IV-1-POUR DES « ÉTUDES CULTURELLES » FRANCOPHONES

On a constaté que les *cultural studies* telles qu'elles se sont développées dans l'espace anglo-saxon d'abord, puis un peu partout dans le monde ont du mal à se frayer un chemin dans l'espace francophone. De leur mise en place institutionnelle au CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) de Birmingham, à leur adoption par l'université américaine, les études culturelles sont apparues comme un projet avec une véritable spécificité. On présente le champ comme une espèce de :

Foyer d'animation scientifique, fonctionnant comme la plaque tournante d'un travail multiforme d'importation et d'adaptation de théories...[qui aura] contribué à défricher un ensemble de territoires de recherches autour des cultures populaires, des médias, puis des questions liées aux identités sexuelles et ethniques.¹⁸⁵

Ce qui caractérise les *cultural studies*, c'est la dimension transversale de leurs approches et le défi permanent au cloisonnement et à l'immobilisme de la structure académique. A leur naissance les *cultural studies* ont connu beaucoup de difficultés à s'imposer sur le champ académique anglo-saxon. Dès lors est-il étonnant que le même mouvement de défiance resurgisse dans les universités francophones réputées pour leur traditionalisme, même si l'on se garderait d'assimiler cela à un héritage du jacobinisme français. Les pratiques culturelles continuent d'être appréhendées dans les vases clos des champs littéraires, communicationnels, sociologiques, etc., mais très rarement dans une perspective transdisciplinaire. Même le Québec, pourtant géographiquement proche des Etats-Unis, est resté sourd aux sirènes des « études culturelles » et ne commence véritablement à s'y intéresser qu'au début des années

¹⁸⁵ Armand Mattelart, Erik Neveu, « Cultural studies stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », dans *Réseau n°80*, novembre-décembre 1996, pp. 4-16.

1990. Et il est à préciser que les « études culturelles » en tant que telles n'ont absolument pas séduit l'institution québécoise, et qu'on les évoque surtout dans le champ de l'information et de la communication. Serge Proulx et Claude Martin, deux parmi les tout premiers universitaires québécois à commenter les travaux issus des *cultural studies* (ceux de Stuart Hall notamment) appartiennent à ce champ de la communication.¹⁸⁶ En France, c'est un phénomène similaire qui s'observe, malgré l'intérêt porté à la recherche anglo-saxonne et une influence indirecte mais décisive de chercheurs français sur le développement de la discipline aux Etats-Unis (Barthes, Foucault, Derrida). Il semble que l'existence des « médiations culturelles » dans le schéma académique français a bloqué l'émergence d'une discipline sémantiquement proche, mais dont le contenu et les orientations idéologiques sont complètement autres. Néanmoins, une timide percée a commencé à s'opérer, du moins sur le plan théorique, depuis le début des années 2000. L'irruption des populations jusque là marginalisées ou minorisées, notamment dans les médias audiovisuels (les enfants d'immigrés, les homosexuels, les vieux), le développement de la télé réalité et la multiplication des pratiques culturelles marginales, posent en France la question de la participation des différentes couches sociales à l'élaboration du discours identitaire français. Dans un dossier paru en 1996, la revue *Réseau* du CNET (Centre National d'Etudes des Télécommunications) publie un dossier qui présente un panorama des *cultural studies*. Dans ce numéro, Armand Mattelart et Erik Neveu¹⁸⁷ proposent une généalogie de la discipline avant l'école de Birmingham et font une lecture épistémologique de discours qui se sont largement diversifiés dans les années 90. Le travail de Mattelart et Neveu permet à la recherche française de se familiariser avec une pratique disciplinaire nouvelle, et de redécouvrir sous un autre aspect, des auteurs qu'elle avait rangés dans le champ des sciences sociales, sans grande conscience des enjeux culturels de leurs problématiques (Richard Hoggart, Edward

¹⁸⁶ Serge Proulx, « De la métaphore télégraphique à celle de la conversation : représentations du pouvoir des médias et modèles de la communication ». Communication présentée au colloque *Épistémologie et symbolique de la communication*, Cérisy-La-Salle, juin, 1988 ; Claude Martin, « L'économie politique des industries culturelles et la prise en compte des auditoires », dans *Communication-information*, volume 9, numéro 3. 1988. Avant eux, en 1983, un doctorant de l'université de Mac Gill, Will Straw, analyse la problématique des *cultural studies* dans un article qui connaîtra un véritable retentissement : « Viewing the Media audience as « active » : issues and problems ». Communication présentée au Congrès annuel de l'ACC-CCA à Vancouver. Pour ce qui est de l'émergence des *cultural studies* dans le champ québécois, se référer à la thèse de Doctorat de François Yelle « Étude de la littérature réflexive de la recherche universitaire québécoise en communication médiatique », Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 2004.

¹⁸⁷ Armand Mattelart, Erik Neveu, op.cit., Ce texte a donné naissance à un ouvrage paru en 2003, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2003

Thompson, Stuart Hall, Ien Ang, etc.) Le mouvement de découverte ainsi lancé n'est pas vraiment suivi, sauf précisément dans les sciences sociales et la communication. Dans les années 2000, les colloques commencent à se tenir sur les *cultural studies* et une autre publication¹⁸⁸ vient confirmer le timide intérêt qui gagne les chercheurs, mais l'essai n'est toujours pas transformé. Pourquoi le monde francophone met-il aussi peu d'ardeur à adopter les « études culturelles » comme espace potentiel de recherche ?

Avant de muter vers la diversité structurelle qui les caractérise en Grande-Bretagne et surtout aux États-Unis, les *cultural studies* se sont d'abord conçues comme la mise à distance d'une approche monophonique du fait culturel dans la recherche universitaire. Il s'agissait de réfléchir à une autre problématisation des mutations culturelles et sociales en élargissant au maximum les angles et les possibilités analytiques. La recherche francophone nous apparaît comme un terrain particulièrement propice au développement de ces « études culturelles ». De plus en plus de chercheurs perçoivent le bénéfice d'interroger les rapports culturels, non pas seulement sous l'angle univoque de la littérature, mais dans toutes les formes où ils se manifestent. L'approche culturelle permet de relire les textes comme des oeuvres, interroge les réseaux d'appartenance qui les commandent, en dépassant les problématiques spécifiques de l'écriture. Elle appelle des interactions et les influences entre la littérature, la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie et toutes les sciences sociales qui se préoccupent autant qu'elle du devenir culturel de l'homme et du monde d'aujourd'hui. Le film, la musique, les arts corporels se frayent une grande place dans les outils d'analyse. Si la connexion avec les autres champs disciplinaires existe de fait dans la littérature depuis longtemps, la recherche francophone gagnerait à élargir son panel d'investigation et à interroger de plus près le modèle des « études culturelles ». L'apport des pratiques filmées est intéressant à ce niveau, que ce soit par le cinéma ou l'anthropologie visuelle ou anthropologie partagée dont l'ethnologie française s'est faite la pionnière avec Jean Rouch¹⁸⁹ et Marcel Griaule. En effet, beaucoup de films documentaires ou fictions saisissent le prétexte de la diversité culturelle pour développer une expression culturelle du divers et une étude des

¹⁸⁸ André Kaenel, Catherine Lejeune, Marie-Jeanne Rossignol, *Cultural Studies. Etudes Culturelles*, Nancy, P.U.de Nancy, 2003.

¹⁸⁹ Voir Jean Rouch, « Le film ethnographique », dans *Ethnologie générale*, Jean Poirier (Dir.), Paris, Gallimard, 1968, pp.428-471

singularités. Pourtant, une grande place ne leur est pas faite dans les perspectives francophones dont finalement, les enjeux continuent de tourner autour des batailles esthétiques (si batailles il y a) et linguistiques dans le texte francophone. Malgré les prises de distance, il faut admettre que le modèle dominant dans l'histoire littéraire francophone est le modèle français. C'est ce qui nous fait penser que s'intéresser aux autres modes de productions de discours, aux stratégies d'affirmation identitaire à travers d'autres pratiques artistiques, permettra de mieux installer la diversité culturelle francophone, au-delà des colloques et des manifestations festivières. L'homme francophone est un sujet complexe dont la construction obéit à tellement de paramètres, que tous les champs sont à investir. Lorsque cet homme, fait acte de discours, qu'il soit littéraire ou autre, les seules normes d'appréciation littéraires ne suffisent pas à l'analyser. D'autant que cet acte de culture résulte d'un processus de monstration de soi-même et de ce que l'on pense être. Le monde francophone est un monde de mutations culturelles, de multiplication des pratiques et à ce titre réclame une approche polyphonique, hors des discours dominants, lesquels tendent de fait à stigmatiser les particularités au bénéfice de schèmes de compréhension globalisants, et utilitaires, et forcément réducteurs et discriminants. Ce que les études culturelles peuvent apporter comme novation, c'est une mise en lumière des diversités, non pas seulement, mais aussi de leurs conditions d'émergence, de leurs contenus discursifs et des individus qui les exercent.

L'espace universitaire français est et demeure empreint d'un particularisme en relative opposition avec les principes directeurs des *cultural studies*. Il faudra tout même en arriver un jour à se dire que, le *Français hexagonal, blanc, républicain, d'éducation catholique habitant Paris ou ses environs* fait résolument partie de la problématique francophone, au même titre que le petit Sénégalais du Fouta, qu'il n'est pas une figure à part, et qu'à ce titre sa culture est inscrite dans la diversité du monde francophone. Dans cette affaire, ce n'est pas l'institution française et son hermétisme qui doivent régir les négociations culturelles francophones, ce sont les francophones en général qui doivent instaurer le principe de la diversité, à tous les niveaux de la réflexion francophone.

IV-2- APPROCHES DE L'IDENTITE : QUELQUES MODÈLES À REPENSER

L'identité

Les recherches francophones ne cessent depuis quelques années de dénoncer l'hégémonie de l'approche identitaire des œuvres, sans réellement mettre en place les conditions d'un véritable renouvellement des problématiques. Pour une littérature aussi jeune et dont les orientations n'ont pas fini de se définir, il nous semble prématuré de vouloir en finir avec la question identitaire qui, en quelque sorte, est sa substance. Cela est souhaitable en définitive, mais il existe un préalable qui consiste à reconnaître le besoin vital de toute culture de s'exprimer. Au-delà des bonnes formules. La démarche qui s'impose à notre avis, c'est d'essayer de diversifier les approches et serrer au plus près toutes les questions culturelles qui émergent dans les pratiques artistiques francophones et de chercher inlassablement à clarifier les discours autour de l'identité avant de passer à autre chose. En finir avec les revendications identitaires n'est pas une chose qu'on décrète. Selon Frédéric Hacker¹⁹⁰, l'identité occupe la première place dans le catalogue des revendications de notre temps, de même qu'elle se trouve à la base de la violence détermine les rapports contemporains. Cela peut paraître paradoxal si l'on considère les phénomènes d'interférences culturelles qui se développent grâce à la mondialisation¹⁹¹. Jamais en effet, les hommes n'ont atteint le degré de proximité qui détermine aujourd'hui leurs relations. Le village global annoncé par Mac Luhan¹⁹² a, semble-t-il, définitivement émergé et étend ses tentacules de plus en plus loin, faisant s'effondrer de plus en plus de barrières, entretenant le mythe de la commune identité humaine. Le développement croissant de la technologie et des multimédias (satellites, câble, Internet...) rend la communication entre les hommes plus facile, avec comme corollaire des influences respectives notamment dans le domaine de la culture. Par ailleurs, les tutelles communes des organisations internationales ou sous-régionales, la mise en place de grands ensembles linguistiques, l'immigration etc. sont autant de facteurs de rapprochement qui font que les hommes aujourd'hui ont de

¹⁹⁰ **Friedrich Hacker**, *Terreur et terrorisme*, Paris, Flammarion, 1976.

¹⁹¹ Nous avons consacré une large part à l'universalisme occidental et les révoltes qui en découlent dans un travail intitulé « *Le terrorisme chez Andre Brink : lecture d'Un Acte de Terreur* », Mémoire de maîtrise soutenue à l'Université Lumière (Lyon 2) en 1999 sous la direction de Claude Burgelin.

¹⁹² **Marshall Mc Luhan, Quentin Fiore**, *The medium is the message, An Inventory of Effects*, Columbia, 1968.

plus en plus conscience de leur humanité, malgré la résistance des théories de l'exclusion.

Ce principe de la mondialisation ressemble sous certains aspects à une dictature de certains modèles culturels qui empêchent l'expression des minorités dans toute leur originalité. Certaines civilisations exercent un monopole sur les moyens d'expressions culturelles (cinéma, télévision, maison d'édition etc.), et en fait de reconnaissance autour d'une identité commune, les trois quarts du globe subissent une sorte de domination que, selon les idéologies, on a nommé impérialisme, globalisation, néocolonialisme, etc. La conséquence est une forme de révolte parfois pacifique, parfois violente, parfois symbolique parfois réelle, qui apparaît comme un rejet de l'hégémonie oppressante de certains modèles socioculturels.

Quel est le fondement de l'identité dont les revendications nationalistes et ethnocentriques font leur cheval de bataille ? Est-elle linguistique, biologique, culturelle, sexuelle ? La logique aurait voulu que nous commencions notre travail par cette interrogation. Mais il se trouve que le mot identité est un réseau de significations et de connotations tellement complexe que nous n'avons pu nous empêcher dans un premier temps suggérer à notre lecteur notre champ d'expression. Car pour traiter de la question de l'identité dans sa globalité, un travail comme le nôtre ne suffit pas. Alex Mucchielli dans son étude du phénomène de l'identité remarque que

La notion d'identité apparaît comme un concept global employé avec des acceptions parfois trop différentes...le but d'un travail sur l'identité doit d'abord être d'enserrer ce concept dans un réseau de définition précise.¹⁹³

Autrement dit, l'individu qui s'engage à traiter de l'identité se doit au préalable de délimiter au maximum son champ d'expression. La chose n'est pas aisée. Le dictionnaire nous donne une première indication sur un mot qui tient son étymologie du bas latin *identitas*,

La première entrée du mot dans le Littré propose l'identité comme étant la «*qualité qui fait qu'une chose est la même qu'une autre, que deux ou plusieurs choses ne sont qu'une*». De même le Larousse explique que l'identité c'est «*ce qui fait qu'une*

¹⁹³ Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, PUF, 3ème édition, 1986, p. 12

chose est de même nature qu'une autre ». Il y a donc une idée de dualité que le *Dictionnaire des notions philosophiques* met en évidence avec une définition de l'identité comme

Caractère de ce qui est identique, qu'il s'agisse du rapport de continuité et de permanence qu'un être entretient avec lui-même, à travers de la variation de ses conditions d'existence et de ses états, ou de la relation qui fait que deux réalités, différentes sous de multiples aspects, sont cependant semblables et même équivalentes sous tel ou tel rapport¹⁹⁴.

Si le renvoi à l'identique, donc à la « mêmété » est bien mis en exergue, il n'empêche pas de remarquer la particularité de l'objet par rapport à ce qui lui ressemble. Il faut nécessairement comparer pour identifier. Hume¹⁹⁵ explique en ce sens, que la singularité suggère l'unité (dans le sens d'unicité) et non d'identité ; de même que la pluralité suggère la multiplicité. Donc, le concept d'identité repose sur une illusion. Il s'appuie sur la ressemblance ou non entre un objet donné et plusieurs autres. La variabilité dans le temps des caractères d'un objet et/ou son influence sur l'objet de comparaison donne dans tous les cas, une vision toujours muable de ce qu'il est. En élargissant la réflexion à l'humain, on s'aperçoit très vite que l'identité de l'Être est en perpétuelle mutation. Ce qui laisse penser que la similitude n'est pas définitive, et qu'elle seule ne peut être prise comme facteur de comparaison. La réalité fondamentale en matière de caractérisation de l'Être est celle-ci : nous ne sommes pas, nous devenons. Les mutations observables dans l'identité du Français, du Breton, du Québécois, du Peul, du Sénégalais, etc. confirment ce point de vue. En tout cas, David Hume place la flexibilité du concept d'identité au-delà de toute autre considération. Dans l'étude des « nature et Dimension de l'identité personnelle », Pierre Tap est encore plus catégorique :

Prise au sens littéral de similitude absolue l'identité personnelle (« je suis je »), l'identité interpersonnelle (« je suis un autre »), n'existent pas. Il en

¹⁹⁴ *Dictionnaire Bordas des notions philosophiques*, entrée « identité ».

¹⁹⁵ **David Hume**, *Traité de la nature humaine, Livre I, Quatrième partie, Section VI*. Trad. Leroy, Aubier-Montaigne, 1968, t.1, pp. 342-356

est de même pour l'identité collective. L'identité se trouve construite par la confrontation de la similitude et de la différence.¹⁹⁶

En admettant la variabilité de l'Être et de son identité, la tentative de considérer l'identité, ne serait-ce que l'espace d'un exposé, ne serait-elle pas vaine ? Si l'identité n'existe pas pourquoi, mais surtout, comment y faire allusion ? A cela, on pourrait répondre que c'est parce que l'identité s'impose à nous par un certain nombre de signes. Le fait qu'on puisse désigner sans confondre est le début de la perception de la réalité du sujet. Alex Mucchielli propose la désignation à partir de référents identitaires. Ces référents qui sont d'ordre matériels et physiques, historiques, psychoculturels, psychosociaux sont autant d'éléments (non exhaustifs mais précis) qui permettent de dégager le ou les individus d'une agglomération et de les désigner comme étant « eux ». Ces référents vont des traits physiques aux valeurs morales. C'est une suite de combinaisons sans fin qui, tempère Mucchielli, ne se retrouvent quasiment jamais dans leur ensemble réunies en une seule et même situation.

En considérant l'identité physique du sujet, on peut, en effet, remarquer que les membres d'un groupe social, peuvent avoir plusieurs caractéristiques en commun. Bien sûr, ces ressemblances sont loin d'être un critère déterminant, car n'étant en aucune façon exclusive. Ainsi pourra-t-on retrouver au sein d'une même famille plusieurs types d'individus. Mais elles sont suffisamment observables pour suggérer une proximité entre les individus concernés. A ces critères physiques s'ajoute une convergence vers une lecture des interactions, qui fait qu'un individu partage les mêmes interprétations des faits et comportements en société. Ce sont les éléments qui poussent les individus à adopter des comportements identiques ou radicalement différents selon qu'ils partagent les mêmes valeurs morales ou non. Ces deux dimensions physiques et morales font partie des éléments constitutifs de l'identité collective ou sociale, qui n'est rien d'autre qu'un sentiment de proximité et d'appartenance. C'est ce qui permet d'affirmer qu'un sujet appartient à tel ou tel groupe d'individus, en ce qu'il leur ressemble ou partage les mêmes valeurs qu'eux.

¹⁹⁶ *Encyclopédia Universalis*, Corpus 11, 1995, entrée « identité ».

L'identité personnelle apparaît comme beaucoup moins évidente à cerner, vu qu'elle participe à la fois de ce qui distingue un sujet des autres, mais en même temps permet de l'inscrire dans un schéma de ressemblance qui donne un sens à sa différence. On admet que l'identité personnelle renvoie à une conscience que l'on a de soi-même comme sujet par rapport aux autres et la façon dont on en affirme la définition. Il y a là, une double représentation psycho affective qui fait fonctionner l'esprit et le ressenti.¹⁹⁷ La perception et l'identification de soi comme individu n'a cependant de sens, que dans la relation avec autrui. Mead¹⁹⁸ et Honneth¹⁹⁹ montrent que la perception que l'on a de soi est influencée et peut être radicalement modifiée par l'image que les autres nous renvoient de nous-mêmes. Il en résulte que le « je » est « *la réaction de l'individu à l'attitude de la communauté telle qu'elle apparaît dans sa propre expérience* ». Goffman²⁰⁰ va jusqu'à théâtraliser l'interaction dans la représentation de l'identité. Le soi se détermine non pas en fonction de repères concrets et inébranlables, mais dans un rôle que l'on tient en fonction des attentes du groupe social. L'identité individuelle est loin de renvoyer à un système hermétique où l'individu se définit par et pour lui-même. Si Socrate avait été une monade, il n'aurait pas été contraint de boire la ciguë, car l'objet même de sa condamnation réside dans sa relation à autrui. La conscience que Socrate a de lui-même, de son existence et de sa mort comme libération, n'a réellement de sens que si l'on considère Socrate comme étant membre d'un corps social qui fait que Socrate est Socrate et que Socrate est différent de ses accusateurs. Cette inscription de l'identité individuelle dans l'identité collective apparaîtra chez Descartes, apportant ainsi une matérialité concrète et non pas une contradiction au sujet pensant du cogito²⁰¹.

Il existe par ailleurs, une dimension particulièrement intéressante dans laquelle on peut traiter de l'identité individuelle, c'est celle qui dépasse la simple matérialité de l'être et suggère un rapport corps esprit chez le sujet. La plupart des discours sur l'identité personnelle se sont appesantis, soit sur le corps, soit sur l'esprit, négligeant ainsi la concrétisation effective de ce rapport. Les avancées en neurologie, en psychologie, en sciences du langage, ont permis de percevoir de façon plus claire ce

¹⁹⁷ Voir **Jean-Paul Codol**, « Approches psychosociales de l'identité : une approche cognitive du sentiment d'identité », *Social science information*, n° 20, 1981, pp. 111-136.

¹⁹⁸ **George Herbert Mead**, *L'esprit, le Soi et la société*, Paris, PUF, 1963.

¹⁹⁹ **Axel Honneth**, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du cerf, Coll. Passages, 2000, p. 99.

²⁰⁰ Voir Erving **Goffman**, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 2. *Les relations en public*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973.

²⁰¹ Pour Descartes, voir à ce sujet sa « Lettre à Elisabeth du 15 septembre 1645 ».

double aspect de la personne humaine, sans pour autant complètement saisir la dimension immatérielle de l'identité. En fait, c'est la pensée socratique et, par delà elle, toute la symbolique judéo-chrétienne de l'identité, qui offrent une idée assez précise de cette dualité de l'être à travers l'immortalité de l'âme. A cet égard, certaines religions négro-africaines sont aussi très en accord avec cette idée de survivance de l'âme sur le corps. Amadou Hampathé Bâ, dans son étude consacrée à la notion de personne dans les traditions peule et bambara, insiste beaucoup sur la multiplicité de l'Être. L'homme est d'abord un réceptacle explique-t-il, et il y a divers aspects contenus dans cette « personne-réceptacle » que les Bambara appellent *Maa*. De la naissance, qui est précédée d'une préexistence cosmique, à la mort, le développement de la personne va s'accomplir au rythme des grandes périodes de la croissance du corps, dont chacune correspond à un degré d'initiation. Hampathé Bâ explique :

L'initiation a pour but de donner à la personne psychique une puissance morale et mentale qui conditionne et aide la réalisation parfaite et totale de l'individu (...) A aucun moment, la personne humaine n'est donc considérée comme une unité monolithique, limitée à son corps physique, mais bien un être complexe, habité par une multiplicité en mouvement permanent.²⁰²

On peut en déduire que l'homme se construit perpétuellement de même que son identité. On voit d'ailleurs cette continuité dans la façon d'aborder la mort. La vie étant juste une étape de l'existence, l'identité de l'individu d'être perçue même quand il n'est plus présent physiquement. Dans beaucoup de sociétés en Afrique noire, un véritable culte est observé autour des ancêtres disparus. La conscience collective ne peut fonctionner sans tenir compte de la présence d'individus matériellement absents. Toute décision engageant le devenir de la communauté est soumise à l'approbation de cet ensemble invisible qu'est le collège des ancêtres. La vie devient une étape dans la série de métamorphoses que l'Être opère dans l'éternité. Il en est de même dans les traditions chamaniques et païennes et des

²⁰² Amadou H. Bâ, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 30.

théories sur la réincarnation qui se démarquent ainsi d'une certaine conception exclusivement rationnelle de l'identité de l'être.

Pour revenir à la littérature, nous nous intéresserons aux deux usages de l'identité tels que Paul Ricœur les aborde dans *Soi même comme un autre*²⁰³. On constate que la conception de la dualité ne change pas chez Ricœur. Il conçoit la problématique à travers l'identité comme mêmeté (idem) et l'identité comme Soi (ipsé). Pour Ricœur, ces deux catégories contradictoires sont fondamentalement liées. Il dégage quatre facettes de cette dualité. Ce qui constitue en quelque sorte une synthèse des différentes connotations du mot que nous avons eu à constater dans cette introduction.

L'identité est d'abord conçue comme « mêmeté » c'est à dire qu'elle implique un sens numérique : deux occurrences d'une même chose, désignées par un nom invariable ne constituent pas deux choses différentes, mais une seule et même chose. Ici c'est « l'unicité » qui se distingue de « la pluralité ».

Ensuite, vient l'idée de « ressemblance extrême » : deux êtres sont dits identiques, s'ils sont substituables l'un par l'autre. Le contraire est ici « la différence ».

Le troisième sens inclut la « continuité ininterrompue » dans le développement d'un être entre le premier et le dernier stade de son évolution. L'inverse de cet aspect est la « discontinuité ».

Avec cette troisième acception entre en ligne de compte le critère de changement dans la continuité, c'est-à-dire dans le temps. La prise en considération du changement induit le quatrième sens, « la permanence dans le temps » qui s'oppose à « la diversité ».

Cette diversité de sens qui caractérise la notion d'identité empêche, on le voit, tout jugement catégorique. De l'identité personnelle à celle du groupe, de l'identité physique à l'identité symbolique, de l'identité permanente à l'identité variable, la preuve est évidente de la polysémie de l'objet. Nous avons voulu diluer la difficulté de saisir l'identité, dans l'adjonction des concepts de culture et d'ethnie. Mais on comprend vite que ce ne sont rien d'autre que deux variantes de la nébuleuse

²⁰³ **Paul Ricœur**, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, pp.137-198 ; mais la question est d'abord été abordée dans un article, « L'identité narrative », dans *Esprit*, n° 7/8 juillet-août 1988, p. 295-314.

identitaire. En abordant le thème de la culture et de l'ethnie, nous cessons d'appréhender le concept d'identité dans sa dimension individuelle, ce qui en somme est notre objectif.

Identité et culture

Le couple identité-culture semble aller de soi, même si les tentatives de définition montrent toujours les limites de ces notions, prises à part ou analysées ensemble. A propos de la culture, depuis le *Cultura animi philosophia* de Cicéron²⁰⁴, le processus définitionnel ne s'est pas stabilisé, loin de là. De nombreuses théories se sont élaborées, élargissant de plus en plus le champ d'application du concept (culture humaine, culture animale, culture savante, culture de masse, culture post-moderne, etc.). La schématisation du fait culturel et son opposition avec le naturel ont imposé l'analyse de la culture comme phénomène collectif, lié à l'identité de groupe. L'économie de l'idée de culture se fait selon un axe civilisationnel qui ceint le concept dans un système de valeurs héritées d'une communauté, de préférence traditionnelle. La culture apparaît comme l'ensemble des signes extérieurs de la pensée et de la sensibilité d'un groupe social. Notre culture traduit en sorte notre identité collective et nous la manifestons à tous égards. Cette définition de la culture vue comme civilisation constitue tout l'enjeu des rapports d'altérité dans les sociétés humaines. Les anthropologues ont donné des éclairages sur la culture :

La culture, ou la civilisation [...] est ce complexe qui inclut la connaissance, les croyances, l'art, la loi, la coutume ainsi que les autres aptitudes et les habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société [Tylor]. Elle embrasse toutes les manifestations des habitudes sociales d'une communauté, les réactions de l'individu en tant qu'il est affecté par les habitudes de groupe dans lequel il vit et par les produits des activités humaines en tant qu'ils sont déterminés par ces habitudes [Boas]. Une culture est la configuration des comportements appris et de leurs résultats, dont les éléments composants sont partagés et transmis par les membres d'une société donnée [Linton]. L'ensemble des normes, des

²⁰⁴ Pour les différentes définitions de la culture, voir **Alfred Louis Kroeber, Clyde Kluckhohn**, *Culture : a Critical Review of Concepts and Definitions*, New-York, Vintage books, 1952

valeurs, des comportements qui traduisent le mode de vie d'un groupe et d'une société [Fischer].²⁰⁵

Toutes ces définitions mettent l'accent sur la culture comme donnée collective et transmissible. Ainsi, la culture individuelle n'est souvent pas appréhendée dans les rapports d'altérité hors de la communauté. Les individus deviennent des faire-valoir de leurs cultures d'origine qui se confrontent et se comparent dans les sujets. Pourtant, l'idée que l'individu ne se construit pas uniquement dans le moule de sa société d'origine, d'une part, et que les entités culturelles elles-mêmes ne sont pas closes, de l'autre, sont depuis longtemps admises par les théoriciens des sciences sociales. On sait que la culture collective comme lieu de formatage et reposoir de l'identité n'est pas la seule valable, et qu'à côté de celle-ci se développe une culture individuelle, évolutive qui relève de construction perpétuelle, sorte de « bildungskultur », faisant que deux individus appartenant à la même communauté ne développent pas une culture parfaitement identique.

La question se pose de savoir alors de quelle culture il s'agit de parler, lorsqu'on évoque la question dans les études francophones. Certains comme Senghor ont cru évacuer la difficulté en présentant la Négritude comme « l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir » ou en suggérant qu'on leur cherche des maîtres du côté de l'Afrique plutôt qu'en occident, même s'ils en arrivent vite à admettre le caractère métissé de leur personnalité. De la même manière, toute la pensée africaniste, à la suite de Cheikh Anta Diop, a revendiqué cet ancrage culturel vital à la survie de l'homme africain. La plupart des intellectuels francophones suivent ce mouvement d'affirmation d'une culture hautement équivalente aux autres. Ce faisant, ils développent une stratégie qu'Amselle a identifiée chez les Allemands qui ont été les premiers à véritablement théoriser le concept de culture, en le rapprochant de l'idée de *volk* pour affirmer l'identité culturelle :

²⁰⁵ Les définitions de Taylor et Boas font partie de celles répertoriées par Kroeber et Kluckhohn, nous avons emprunté la traduction de J.L. Amselle, dans *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990, pp. 46-47. Pour Linton, voir Ralph **Linton** *Le fondement culturel de la personnalité*. Paris, Dunod, 1977 ; pour Fisher voir, **Lucy Bagnet, Gustave Nicolas Fisher**, *L'identité sociale*, Paris, Dunod, 1998.

En France, au 18^{ème} siècle, le peuple et la nation sont des notions qui définissent la société civile par rapport au gouvernement tandis qu'en Allemagne, elles expriment une altérité extérieure.²⁰⁶

Or, à l'évidence, la trajectoire d'un auteur francophone laisse une grande place au concept de culture individuelle. Non pas comme une déclinaison élitiste de la notion de culture générale, qui ferait de l'auteur une figure en rupture avec sa propre culture, mais simplement en plaçant son processus de formation culturelle au-delà des limites de sa communauté. Autrement dit, ce qui constitue l'identité culturelle de l'auteur en francophonie, n'est pas fondamentalement lié à un héritage civilisationnel tribal ou clanique exclusif. Pourtant, il y a comme une obligation de revendiquer son attachement, mais surtout, et c'est là la difficulté de l'entreprise, son profond ancrage dans sa propre culture. Adopter une posture résolument « ouverte » semble non souhaitable dans la stratégie de l'auteur francophone. Il apparaît vite aux yeux d'une certaine critique comme un « assimilé », avec ce que le vocable peut revêtir de dépréciatif. La culture francophone est un artéfact, mais dans le fond, elle n'est peut-être pas plus artificielle que les cultures traditionnelles revendiquées dans l'espace francophone. Il faut donc, dans le processus d'affirmation de l'identité culturelle, se méfier des radicalismes idéologiques. Pour le camerounais D. T. Piameu, l'identité culturelle dans son acception traditionnelle repose aussi sur une illusion :

L'identité culturelle est une fiction anthropologique qui désigne imaginativement un temps historique pendant lequel un peuple se reconnaît par des valeurs précises qui se manifestent à travers ses pratiques, ses pensées et ses croyances. Mais il s'agit d'une fiction parce qu'il est fondamentalement difficile et presque inexact de dire avec précision qu'au temps Tx tel peuple se caractérise par telles ou telles valeurs culturelles ; puisque, au moment où on le dit, ces valeurs ont déjà amorcé leur trajectoire de variation. Aucune valeur humaine n'est pérenne. Toute valeur est temporelle.²⁰⁷

²⁰⁶ Jean Louis Amselle, *Logiques métisses.*, op.cit., p. 48.

²⁰⁷ Daniel Tchabda Piameu, « Le futurisme ou l'identité culturelle africaine comme projet historique », dans *Mots Pluriels*, Revue électronique, no 8. Octobre 1998, url: www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898dtp.html.

Cela est encore plus vrai lorsqu'on aborde la trajectoire individuelle de l'écrivain francophone. Il ne s'agit pas alors d'un individu que le passage à l'école française ou le contact avec la langue du colonisateur aurait arraché à sa culture authentique pour le placer dans une instabilité quasi-schizophrénique, en ce sens, qu'il lui est impossible d'allier sereinement les deux cultures. Pour nous, il y a dans l'identité culturelle quelque chose de fondamentalement indéterminé, qui enveloppe la liberté de l'homme de construire jusqu'à une certaine limite, les termes de sa culture et de ses référents. La culture n'est pas conflit, la culture n'est pas choc de civilisation, la culture est une construction harmonieuse qui demande à l'homme de culture, justement, une vigilance et une soif de tous les instants pour ne nourrir de substances venues de tous les horizons. Dans cette perspective, il ne saurait y avoir de construction exclusive qui mériterait de l'emporter sur l'auteur, au moment où par pans entiers les communautés s'influencent et se construisent mutuellement. Il y a un grand désespoir à se complaire dans la peur panique de la culture dite occidentale, qui occulte de fait, l'élan planétaire qui peut s'emparer de l'idée de culture. Dans l'espace francophone, cette peur panique se traduit par une bipolarisation des rapports culturels, qui font que le Maghreb francophone, le Québec, l'Afrique noire, la Caraïbe, etc. ne considèrent que leur rapport bilatéral à la France et au français, manquant ainsi une formidable opportunité de diluer la culture francophone dans une « interculture » aux ramifications multiples :

La modification du rapport de forces au sein du champ interculturel, ainsi que l'éclosion et la disparition des cultures rendent compte des changements qui interviennent dans chaque système sous-culturel pris isolément [précise Amselle]²⁰⁸.

Il semble, à la lumière des apports de Lévi Strauss et de toute l'anthropologie moderne, que l'idée de culture soit encore aujourd'hui construite sur la base d'un ethnocentrisme primaire. Le francophone colonisé, surtout lui, s'arc-boute au concept d'identité culturelle, en réaction à ce qu'il considère comme un manque de reconnaissance par l'ex-puissance coloniale, de sa valeur civilisationnelle. Effectivement, si la francophonie apparaît comme une sous-structure en France et

²⁰⁸ Amselle, op.cit., p. 55.

dans l'imaginaire de l'institution française, n'est-ce pas à cause de l'illusion que c'est l'expression d'une authenticité française quelque part altérée dans le contact avec des cultures ethniques ? De la même manière, les francophones ne se sentiraient-ils pas dans l'obligation de démontrer que leurs « cultures » n'ont rien à envier à la culture franco-française ? Il appert dans ces hypothèses que la « culture française » ou occidentale en général, serait le seul référent auquel il faut se soumettre ou se démettre. Rien n'est évidemment plus regrettable et infondé. Nous évoluons dans une structure multidimensionnelle, où les différentes cultures doivent être appréhendées en fonction de leur évolution, mais surtout sans complexe. On ne peut plus continuer à pratiquer une lecture binaire du schéma culturel francophone, avec un monde traditionnel qui appartiendrait aux « non occidentaux », et un imaginaire urbain, moderne attaché à l'Europe. Il y a, selon nous, quelque chose de malsain à vouloir, à l'instar de l'anthropologie évolutionniste « *[fabriquer] des ancêtres contemporains, [et à assigner] à certaines sociétés la place de la tradition, c'est-à-dire de l'oralité, pour mieux leur dénier toute historicité* ». ²⁰⁹ Alors même que, depuis plusieurs siècles, cette oralité est partagée, autant d'ailleurs que l'écriture, comme mode de conservation des cultures du monde. La tradition et la culture sont le résultat des négociations antérieures et à venir dans une société donnée.

Cela nous pousse directement à nous intéresser à la notion d'ethnie, dont l'acception dans les études francophones suggère justement une hiérarchisation de l'identité culturelle, pas seulement dans sa dimension foncièrement péjorative, mais en ce qu'elle renvoie davantage à certaines cultures qu'à d'autres.

Identité, ethnie et nation

On admet assez facilement que les réalités qui ont présidé le développement de l'ethnologie occidentale (surtout le rapport colon-colonisé) ne sont plus de mise. Pourtant, les dégâts que la pensée coloniale a causés agissent de façon quasi-irréversible sur la discipline de l'ethnologie et par ricochet sur la notion même d'ethnie. On préfère convoquer des sciences comme l'anthropologie ou même la sociologie pour analyser le rapport à l'autre dans l'espace francophone. Dans le même temps, on cherche d'autres référents notionnels pour caractériser cet autre. Si les chercheurs se montrent si frileux vis-à-vis de la notion d'ethnie, c'est évidemment

²⁰⁹ Ibid, p. 57.

à cause de l'histoire d'une discipline (l'ethnologie) qui s'est reposée pendant plusieurs siècles sur une vision eurocentriste du monde :

[Aujourd'hui], pour de multiples raisons -accélération de l'immigration urbaine [...], échec de la lutte des classes, avortement du processus de formation d'un prolétariat ou d'une paysannerie chargés des espérances révolutionnaires, remise en cause de certains aspects de l'idéologie national ou nationaliste, l'ethnicité est devenue une valeur positive de l'identité.²¹⁰

Autrement dit, au moment même où la critique et certains spécialistes s'acharnent à déconstruire le mot ethnie et les différentes manifestations de l'ethnicité, on constate dans les revendications politiques et les pratiques culturelles des minorités une revalorisation de la notion²¹¹. Il semble y avoir un décalage entre le discours de l'ethnicité et le discours sur l'ethnicité. Un retour sur les différentes définitions et conceptualisation de l'ethnie nous semble pratique pour faire resurgir au cœur du débat francophone un vocable dont la charge péjorative a trop vite été tenue pour acquise et allant de soi. Le dictionnaire nous fournit une habituelle porte d'entrée pour le mot, en présentant simultanément ses évidences et ses limites :

Ethnie : (nom féminin, du grec ethnos) Groupement humain qui possède une structure familiale, économique et sociale homogène et dont l'unité repose sur une communauté de langue et de culture,

nous dit le Larousse.

Pour *Le Robert historique de la langue française*,

Le mot désigne un ensemble d'individus qui ont en partage un certain nombre de caractères de civilisation, notamment linguistiques ; il tend à remplacer certains emplois abusifs de race mais reste didactique

²¹⁰ **Anne-Christine Taylor-Descola**, entrée « ethnie », dans Pierre **Bonté**, **Michel Izard** (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991, pp.242-244.

²¹¹ Voir entre autres, **René Furth**, « La difficile reconnaissance des ethnies françaises », *Revue Réfractions*, n°8, printemps-été 2002

Jusque là on ne constate aucune charge péjorative, même si l'on relève d'emblée le caractère laconique et vague des notions d'« *homogénéité* » et de « *caractères de civilisation* ». En fait, il semble que, de ce point de vue, les définitions aient sensiblement évoluées vers une mise à distance du support racial et religieux de l'ethnie. Et c'est la différence fondamentale entre une ethnicité vue comme élément unificateur séculaire d'un groupe d'individus et l'ethnicité comme mode de désignation d'une altérité inférieure.

Pendant longtemps, la sociologie colonisée a eu pour tâche principale, la « *déconstruction ou le démontage* »²¹² de la notion d'ethnie. C'est surtout le cas des études africanistes en anthropologie. La raison principale en est, encore une fois, les théories véhiculées par la pensée coloniale. L'ethnie étant souvent le cadre immédiat des études africaines en sociologie, un mouvement quasi-naturel a conduit la littérature sociologique à identifier l'Afrique en une somme d'ethnie. L'εθνος grec renvoie aux notions de « peuple », de « nation ». En ce sens, l'ethnie en Afrique aurait pu renvoyer à la même signification qu'en Europe ou ailleurs. Malheureusement, même chez les Anciens²¹³, l'ethnie se rapporte avant tout à une structure sociale mineure (dans le sens d'inférieur), par rapport à l'Etat-Nation. Ainsi, le contexte de la colonisation va pousser l'ethnographie française à se saisir de cette idéologie hiérarchisante de la notion, et l'appliquer dans un regrettable amalgame avec des considérations, culturelles, biologiques et raciales. L'ethnicité n'apparaît dès lors pas comme un critère de rassemblement autour d'une identité, mais la manifestation d'une certaine différence. Comme le précise Anne-Christine Taylor-Descola,

Tandis qu'en Allemagne, dans les pays slaves et dans l'Europe du Nord, les dérivés d'ethnos mettent l'accent sur le sentiment d'appartenance à une collectivité, en France le critère déterminant de l'ethnie est la communauté linguistique.²¹⁴

Passant en revue un échantillon de définitions de l'ethnie dans la littérature anthropologique, Amselle et Mbokolo les trouvent concordantes dans le choix de

²¹² Amselle et M'Bokolo, *Au cœur de l'ethnie*, Paris, La Découverte, 1999, p. 19

²¹³ L'usage antique du terme ethnie n'est pas sans lien avec celui actuel des Européens. Les grecs opposaient en effet ethnos (nation) et polis (cité). Les sociétés de culture grecque mais auxquelles manquait l'organisation en cités-Etats étaient des ethnè.

²¹⁴ A.C.Taylor-Descola, op.cit.p. 243.

critères communs tels que la langue, l'espace, les coutumes, le nom, une même descendance et la conscience d'appartenance à un même groupe. Critères qu'ils jugent tributaires de la conception européenne de l'Etat-Nation :

[...] le dénominateur commun de toutes ces définitions de l'ethnie correspond en définitive à un Etat-Nation à caractère territorial au rabais.²¹⁵

Le terme nation devient donc le domaine réservé des « états civilisés », et pour montrer la distinction les sociétés non occidentales ont reçu l'appellation de groupes ethniques ou tribus²¹⁶. C'est ainsi qu'on parlera de régionalisme en France, de communautés linguistiques au Canada et de tribalisme en Afrique noire.

Avec la fin de la colonisation et sous l'impulsion de chercheurs anglo-saxons (Barth, Boas, Malinowski) et francophones (Mauss, Lévi Strauss, Amselle, Mbokolo), le regard sur l'ethnicité a évolué vers une considération moins restrictive, et s'est progressivement ouverte à d'autres structures sociales que celles des sociétés africaines, océaniques ou amazoniennes. En France c'est dans les années 1980 qu'un cadre institutionnel se met en place pour les activités d'observation des groupes régionaux sous le label ethnique²¹⁷. De nouvelles approches de l'ethnie et de ses dérivées apparaissent. Les travaux de Barth attirent l'attention sur les aspects génératifs et processuels des groupes ethniques :

Ceux-ci ne sont pas considérés comme des groupes concrets mais comme des types d'organisation basés sur l'assignation et l'auto-attribution des individus à des catégories ethniques²¹⁸, soulignent Poutignat et Streiff-Fenart.

²¹⁵ Amselle et M' Bokolo, Op.cit, p. 19.

²¹⁶ Voir Philippe Poutignat et Geneviève Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1999 et Christian Bromberger, « L'ethnologie de la France et ses nouveaux objets. Crise, tâtonnements et jouvence d'une discipline dérangeante », *Ethnologie française*, 1997, XXVII, pp. 294-313

²¹⁷ Voir *Le rapport sur l'ethnologie de la France, besoins et projets*, présenté au ministre de la culture et de la communication : groupe de travail sur le patrimoine ethnologique présidé par Redjem Benzaid, Inspecteur général des Finances, Paris, La Documentation française, octobre 1979

²¹⁸ Philippe Poutignat et Geneviève Streiff-Fenart, op.cit.

En cela, ils voient l'apport de Barth comme fondamentale. Mieux, la reconnaissance de l'ethnicité comme domaine applicable fait son chemin dans l'épistémologie française. Michel Valière rappelle dans son ouvrage que les pratiques ethnographiques et ethnologiques se sont appliquées à l'espace français pendant très longtemps, et ce, depuis le 16^{ème} siècle :

Toutes ces terres ont souvent parues aux yeux de leurs « découvreurs » comme de véritables « régions » extérieures, plus ou moins « civilisées », les opinions émises n'étant qu'un écho contrastif de leur propre culture, bourgeoise, aristocrate ou tout simplement « étrangère ». Le morcellement linguistique, insoupçonné, a également concouru à l'exacerbation de ce sentiment d'étrangeté. Aussi, documents, rapports, compte rendus, chroniques, récits de voyages, relations épistolaires sont-ils presque tous frappés du sceau d'un ethnocentrisme affiché, en dépit quelquefois, de légitimes efforts de comparatisme et de bienveillante compréhension, explique-t-il²¹⁹.

Dès lors, on peut mal comprendre pourquoi, le terme ethnie, lorsqu'il sort du domaine des spécialistes, devient aussi équivoque. De nos jours, il ne viendrait à aucun chercheur sérieux, en anthropologie ou en sciences sociales, l'idée de décréter que l'ethnie renvoie au primitif ou à un groupe culturellement moins évolué. Mais plus on l'éloigne de ces théoriciens, plus la notion revêt son caractère dépréciatif. À la lumière du renouvellement conceptuel de l'ethnicité, on peut se demander en quoi des sociétés comme celles des Wolofs ou des Peuls méritent-elles plus l'appellation d'ethnies que les Bretons, les Occitans ou les Provençaux ?

Il se trouve que les théories postcoloniales sur l'ethnie se heurtent à des « représentations culturelles de la culture », qui sont loin d'avoir suivi le même

²¹⁹ **Michel Valière**, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2002, p. 6.

La société d'ethnologie française, situe la pratique ethnographique dans un cadre institutionnel au XVII^{ème} : « Les travaux sur les arts et métiers de l'Académie Royale des Sciences (fondée en 1666), les observations sur la nourriture et l'habillement par la Société Royale de Médecine (1774), comme les informations que les théologiens ont recueillies sur les superstitions pour mieux les condamner constituent un vaste corpus de « curiosités » et de « bizarreries ». Aussi les projets de l'Académie Celtique (1804-1812) marquent la première tentative française de collecte systématique des traditions populaires ; le programme est immense, puisqu'il s'agit de faire l'histoire des gens sans histoire : le mouvement d'étude des traditions populaires est lancé. La discipline qui se constitue ainsi au XIX^{ème} siècle sous le nom de « folklore » recueille contes et légendes, danses et chansons, usages et coutumes. », *Aperçu des acquis et principales problématiques de l'ethnologie de la France*, par **Jean Cuisenier**.

chemin. Ce qui explique que la gymnastique sémantique en vigueur, dès lors qu'il s'agit de parler du rapport à l'Autre. En général, on peut s'accorder à dire que les phénomènes qualifiés de « tribaux » en Afrique font partie de la même catégorie générale que les relations entre groupes ethniques aux Etats- Unis, en Europe ou ailleurs. Ce qui change dans les derniers cas, c'est peut-être l'affirmation du pouvoir de l'Etat qui régule de manière efficace les négociations interethniques en réduisant leur dimension idéologique.

Une généralisation de la notion la rapproche de la conception weberienne qui voit dans les « groupes ethniques », des groupes humains qui font preuve d'une croyance subjective dans leur ascendance commune, à cause de ressemblances dans le type physique, dans les coutumes, ou de souvenirs partagés dans l'expérience de la colonisation et des migrations. Selon Taylor-Descola, l'ethnicité se présente globalement comme

Le relais d'une conscience de classe dont l'histoire n'a pas permis l'émergence, tout en jouant, par la mobilisation et la solidarité qu'elle encourage, le même rôle dans la lutte contre les injustices.²²⁰

Cela ne signifie nullement que cette désignation renvoie désormais spécifiquement aux minorités vivant dans les pays développés et disqualifierait la population « anonyme » de ces pays.

Le terme ethnie, à notre sens, doit s'appliquer indifféremment à toutes les formes contemporaines de groupements socioculturels par rapport au cadre national ou international, quelle que soit la partie du monde où elles émergent. Notre préoccupation est donc d'utiliser un terme ethnie dénué de tout préjugé qui en ferait une notion spécifiquement non-européenne ou inférieure. Nous nous attaquons à cette notion exactement de la même manière que si nous devions traiter du problème dans la perspective d'un écrivain breton, canadien-français ou wallon.

La problématique de l'ethnie telle qu'elle se pose au Canada, en général, et au Québec, en particulier, mérite d'ailleurs qu'on s'y attarde un peu. Pour beaucoup de Canadiens, le mot ethnie relève d'une évidence :

²²⁰ A. C. Taylor-Descola, op.cit., p. 243.

Au Canada, le terme « ethnique » qualifie les personnes ou les groupes qui n'appartiennent pas à un des deux peuples européens fondateurs : les Français, de religion catholique, et les Britanniques, de religion protestante. Il inclut aussi les autochtones, à savoir les Amérindiens et les Inuits, qui sont souvent éloignés de la société canadienne et qui en ont parfois même été écartés. La littérature de ces différents groupes ethniques minoritaires, ou celle qui en traite, a généralement été considérée comme ne faisant pas partie du corpus littéraire dominant et plus d'une fois négligée par les institutions littéraires.²²¹

La situation ethnique du Canada est largement tributaire de cet affrontement entre les deux principaux groupes d'ascendance européenne qui ont longtemps exclu du champ de l'identité nationale les peuples n'appartenant pas au même cercle prétendument originel. La reconfiguration de l'espace symbolique national, accéléré par les revendications des Amérindiens et des populations immigrées a placé la question ethnique dans des perspectives plus ou moins biologiques. A cela s'ajoute une rupture avec les premières tendances de l'ethnologie qui n'a pas été complètement intégrée.

Le concept de « fondateurs de la nation » laisse apparaître une difficulté à dépasser les clivages :

Sur ce point également, tous les Etats-Nations (et en particulier les collectivités du Nouveau Monde) éprouvent depuis quelque temps un malaise grandissant. En effet, dans la mesure où les identités nationales entendent désormais intégrer de vieilles composantes qu'elles avaient jusque-là exclues (les Noirs, les Juifs, les Autochtones, les Femmes...), de vieux mythes fondateurs s'avèrent tout à coup déphasés.²²²

Dans le cas précis du Québec, la bataille fait rage depuis la Révolution tranquille, autour du couple ethnie-nation. Les partisans de l'ethnicité zéro, préconisent une nation québécoise moderne sans considération des diversités culturelles. Ils

²²¹ **Tamara J. Palmer et Beverly J. Rasporich**, *Historica, l'encyclopédie canadienne*, entrée : « littérature ethnique », url : www.camadianencyclopedia.ca/index/cfm/artTF00002664

²²² **Gérard Bouchard**, « Rectificatifs sur la nation, l'identité et la mémoire », *Le Devoir*, 4 mai 1999, en réaction à la critique de son livre, *La nation québécoise au futur et au passé*, Montréal, Editions VLB, 1999

proposent un modèle où celle-ci serait reléguée à la stricte sphère privée, laissant ainsi le champ libre à la promotion d'un Etat de droit basé sur la reconnaissance du citoyen. Ce à quoi d'autres répondent que ce serait la négation de la culture et de l'histoire des Canadiens-français. Ce qui frappe dans ces passes d'armes, c'est la relégation hors du débat des autres composantes de la population québécoise, comme si la question ethnique renvoyait toujours aux problèmes anglo-français et laissait aux seuls descendants Français la responsabilité de l'orientation à donner au débat. Bouchard le note précisément dans son article, en proposant d'ouvrir le « cercle de la nation québécoise ». Car poursuit-il,

Depuis quelques décennies, la représentation de la nation est presque partout en révision ou en voie de réaménagement, sinon de reconstruction, et elle délaisse l'ancien paradigme de l'homogénéité pour celui de la diversité. En conséquence, l'histoire nationale doit être réinventée elle aussi.²²³

Ce que Bouchard propose c'est une redéfinition de la nation québécoise et une adaptation du concept d'identité nationale à la diversité ethnique et culturelle, en prenant ses distances avec la notion de « souche », et en créant une sorte de « francophonie à l'échelle locale ». Le problème ethnique au Québec, sur lequel nous n'avons pas la prétention d'apporter un éclairage savant, laisse apparaître la difficulté de saisir concomitamment les concepts d'ethnie et de nation.

Nous avons noté la proximité étymologique qui peut exister entre les deux termes avec l' $\epsilon \theta \nu \omicron \varsigma$. On sait que le mot nation ne présente pas une meilleure sécurité d'emploi par rapport à celui d'ethnie :

Le terme « nation » revêt lui-même une signification ambiguë. Tantôt il est synonyme d'ethnos et prend donc le sens péjoratif de « paën », tantôt il s'applique- et ce jusque vers le milieu du XIXème siècle- à l'ensemble des peuples de la planète, même si une hiérarchie fondée sur d'autres

²²³ Ibid.

critères (couleur de la peau, etc.) distingue les différentes parties du monde.²²⁴

En 1694, l'Académie française définissait la nation comme, « *l'ensemble des hommes d'un même pays vivant sous les mêmes lois et utilisant le même langage* ». ²²⁵

Mais cette définition ne résiste pas à une analyse sérieuse. Il est avéré aujourd'hui qu'une nation est davantage plurilingue et pluriethnique. Il se trouve que, comme le dit Hobsbawm, les tentatives de définir la nation par des critères objectifs sont destinées à échouer. D'abord, parce que quelque que soit le critère ou la combinaison de critères (langue, ethnie, histoire etc.), ceux-ci sont aussi flous que ce qu'ils cherchent à définir. D'ailleurs, le terme langage qui se substitue à celui de langue évite une approche idiomatique de la définition, le langage pouvant apparaître comme une donnée plus symbolique que linguistique. En second lieu, parce qu'il est toujours possible de trouver des exceptions.

Jacques Chevrier pense que la nation répond à deux exigences essentielles qui sont, d'une part, une fonction disciplinaire destinée à asseoir son autorité et, d'autre part, une fonction d'intégration des individus à une communauté spirituelle. A ce propos, il cite Renan qui écrit :

Une nation est une âme, un principe spirituel...C'est l'aboutissement d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements (...). Avoir des gloires communes dans le passé, une volonté commune dans le présent, avoir fait de grandes choses ensemble, vouloir en faire encore, voilà les conditions essentielles pour être un peuple.²²⁶

Mais en se référant à cette vision, les ethnies peuvent nous apparaître comme des nations potentielles. La conviction de ses membres qu'ils forment un même peuple ayant un passé commun est le ciment du groupe ethnique. Il semble plutôt que c'est le second volet de l'analyse de Renan qui soit le plus séduisant. La nation nous apparaît, en effet, comme un projet. La tâche d'une nation est de « produire » cette nationalité. Faire en sorte que des individus d'origines et de croyances multiples

²²⁴ Anselme, op.cit, p.17.

²²⁵ Chevrier, op.cit., p. 233.

²²⁶ Jacques Chevrier, Ibid. p. 334

arrivent à se percevoir comme membre d'une seule et même entité souveraine, tel est pour nous le but d'une nation. Ce processus, nous disent Poutignat et Streiff-Fenart, est un « processus d'ethnisation fictive »²²⁷. Le fait est que la nation résulte d'une fabrication et non d'une réalité constatée. Le cas des pays africains confirme une telle hypothèse. L'émergence de micro-États dans les années soixante a fait naître l'urgence de nouvelles consciences collectives. Le sentiment d'appartenance qui pouvait aussi bien être lié à un village qu'à un vaste espace culturel, s'est vu proposé un cadre territorial avec une nouvelle perspective identitaire. Nous passerons vite sur l'exemple de villages partagés entre deux pays différents. Le problème de la nationalité littéraire, toujours posé avec une grande acuité en Afrique, par exemple, ne se satisfait peut-être pas des tracés de frontières qui définissent les espaces nationaux. Kadima Nzuji analyse ainsi la question :

Chaque pays vit une situation qui lui est particulière à laquelle il tente d'apporter une réponse spécifique en fonction de ses intérêts et de ses objectifs. Dès lors la littérature qui est, elle-même, une manière de réponse aux sollicitations, voire aux défis de notre environnement et de notre temps, s'imprègne tout naturellement des courants idéologiques qui informent et sous-tendent son lieu de production. Elle se pose comme un miroir de la conscience collective. D'où la nécessité et l'urgence de fonder un discours critique pouvant désigner et décrire avec bonheur ce phénomène nouveau qu'est l'émergence des littératures nationales d'Afrique.²²⁸

Ce qui signifie que la construction du projet national précède l'émergence de la littérature nationale et que cette dernière ne repose pas nécessairement sur l'existence d'un corpus objectivement décelable.

L'ethnie et la nation sont des constructions reposant sur des aspects à la fois objectifs et subjectifs. En réalité, interroger ces différents vocables suppose les circonscrire à un champ conceptuel provisoire sans grande prétention d'objectivité. Les groupes d'individus sont appréhendés non pas à travers leur historicité ou leur caractère figé,

²²⁷ P. Poutignat et J. Streiff-Fenart, op.cit.

²²⁸ Cité par Jacques Chevrier dans *Littérature nègre*, op.cit.

mais en fonction d'un besoin épistémologique. Parler d'ethnicité dans l'œuvre d'un écrivain sénégalais, ne doit pas aboutir à ethniciser la nation sénégalaise. L'ethnie pose problème dans la critique francophone parce que son application repose sur une vision très étroite de ce que peut être la diversité à l'intérieur d'un Etat du vingt-et-unième siècle. L'indice d'analyse d'une ethnie sénégalaise, c'est la nation sénégalaise, de même, à l'intérieur de la nation québécoise, on peut identifier des ethnies sans une échelle de valeur. Ethniciser la littérature francophone, ce n'est pas lui dénier toute valeur universelle, c'est garder à l'esprit que la littérature comme parole peut aussi servir à rendre audible la diversité à l'intérieur de la même.

IV-3-CE QUE RELATIVISER VEUT DIRE

Toutes les cultures se valent ! Le principe du relativisme culturel est à la fois difficilement attaquant parce que d'une justesse implacable et éminemment piégeux. Le danger du slogan égalitariste sur les rapports interculturels repose sur quelques points que nous allons essayer de résumer. Le premier point réside dans le fait que cette démarche peut cacher, comme le souligne Amselle, une philosophie différentialiste et hiérarchisante qu'elle entend combattre. Elle peut en effet, laisser supposer les cultures comme des constructions cerclées ayant connu des développements autarciques. Ainsi,

Notre société [l'occidentale] aurait mis tout son talent à développer la technique alors que telle ou telle culture primitive plaçait au premier plan la parenté, l'art ou la religion.²²⁹

Second risque de dérapage, enfermer lesdites cultures dans une configuration figée et complètement anachronique qui ne tiendrait nullement compte des bouleversements intervenant régulièrement dans le destin des communautés. C'est ignorer qu'aucune culture ne peut exister indépendamment des autres et de leurs influences et, par conséquent, nier les termes de ces influences. Il s'agit de l'« illusoire insularité », selon la formule de Lévi Strauss.

²²⁹ Amselle, op.cit., p. 45.

Enfin, le dernier risque d'aporie, pas très éloigné du précédent, se trouve dans une certaine logique qui veut que le relativisme s'appuie davantage sur la différenciation pour se trouver une validité. Avant de constituer autrui comme un égal, il a d'abord fallu le considérer comme différent. Cette stratégie a été à la base d'idéologies ségrégationnistes sur la base du « séparés mais égaux » qui fut en vigueur dans les Etats-Unis d'avant la marche pour les droits civiques.

Par ailleurs, on peut remarquer à la suite d'Amselle que, la conclusion sur le relativisme culturel, héritée de l'ethnologie occidentale postcoloniale, a tendance à reposer paradoxalement sur un ethnocentrisme fondamental. En effet, le discours qui veut que toutes les cultures se valent voudrait qu'en conséquence, notre comportement vis-à-vis des différences culturelles soit aussi tolérant. Si nous ne jugeons pas négativement une culture, nous devons logiquement montrer une ouverture naturelle et une bonne disposition vis-à-vis d'elle. Or, il va sans dire que les pratiques culturelles divergentes sont souvent sources de tension et d'incompréhension dans le monde contemporain. Le recours aux formules simplifie le paradoxe : *oui c'est leur coutume et on la respecte, mais pas chez nous ; nous sommes différents*, sous-entendu : *nous ne sommes pas comme eux*, sous entendu : *nous leur sommes finalement supérieurs, etc.*²³⁰

Pour rester dans le champ du relativisme culturel, nous en suggérons deux tendances, à travers deux figures qui l'ont plus ou moins incarné, chacune à sa manière : l'une « francophobe » (selon une légende tenace), l'autre francophone. Avec Herder et Segalen, nous nous attaquons à deux approches en apparence éloignées mais, sur le fond, assez proches de l'interculturalité. À la lumière des idées véhiculées par ces deux auteurs, nous essayons d'amorcer une approche de l'interculturalité francophone.

Penser le singulier après Herder

Johann Gottfried Von Herder (1744-1803) a incarné pendant longtemps, s'il ne continue pas à le faire, la figure de l'ethnocentrisme exclusif et du refus de l'universalisme. Cette pensée qui s'apparente à une doxa, repose en grande partie sur une sacralisation de l'idéal des Lumières, ouvertement contesté par Herder, par moment, une méconnaissance de son œuvre, une mauvaise analyse de sa théorie et,

²³⁰ Ibid.

surtout, une interprétation décontextualisée de certains de ses concepts. Cela fait évidemment beaucoup pour un seul homme. Au moment où Herder énonce la plupart de ses discours sur la littérature et la culture, le rayonnement des Lumières s'est étendu avec force dans la Prusse de Frédéric II. Ses *Fragments sur la littérature allemande moderne* (1767) apparaissent pour beaucoup comme une réaction à l'hégémonie culturelle française, telle qu'elle se manifeste dans les Lettres allemandes. On verra dans cette première salve, les prémisses d'un nationalisme aveugle²³¹, guidé par le rejet des valeurs universalistes des Lumières. C'est oublier un premier dysfonctionnement que Herder dénonce déjà (volontairement ou non), dans cette idée des Lumières. Ce ne sont pas les intérêts spécifiques de la littérature allemande que Herder cherche à défendre. Il y a, semble-t-il, dans au 18^{ème} siècle, un mépris profond de la langue et des écrivains allemands, de la part de l'aristocratie, qui suscite une réaction globale et un désir d'affirmer une valeur. Ce qui est une stratégie inhérente à toute culture sous-évaluée. Par ailleurs, Frédéric II, en monarque éclairé, se retrouve davantage dans le modèle culturel hérité des Lumières et goûte très peu les remises en cause permanentes de la jeune génération allemande. En ce sens, le positionnement de Herder est on ne peut plus cohérent, car, comme le note Max Caisson dans un article sur le philosophe allemand,

Herder est, avant tout, un adversaire du « despotisme éclairé », à la manière de Frédéric II et de quelques autres. Son soutien à ce que nous appellerions peut-être aujourd'hui des « ethnies » a principalement ce fondement. A tort ou à raison, il pense que la diversité ethnique, comme la multiplicité des corps intermédiaires (communautés diverses, villes-cités, etc.) est un puissant contrepoids à la force niveleuse du despotisme.²³²

Là, Herder se démarque fondamentalement des Lumières en ce qu'il pose la littérature, la langue et la culture comme un contrepoids à la pensée unique, au pouvoir unique, au totalitarisme intellectuel. Les divergences de Herder avec la philosophie des Lumières offrent un intérêt particulier aux études francophones tourmentées par le passé colonial, car de ce point de vue, les philosophes du 18^{ème}

²³¹ Voir **Alain Finkielkraut**, *La défaite de la pensée*, Paris Gallimard, 1987.

²³² **Max Caisson**, « Lumière de Herder », *Terrain*, Numéro 17 - *En Europe, les nations* (octobre 1991), URL : <http://terrain.revues.org/>

siècle français se sont plutôt compromis avec une vision centralisante de la civilisation que posés en défenseurs d'un relativisme culturel. La politique expansionniste et assimilationniste de la France s'accommode mal d'une théorie qui appelle à une forme de résistance culturelle à un projet de domination qui s'étend bien au-delà. C'est en cela que la lecture de Herder est utile. Le discours universaliste et fraternel contenu dans la francophonie institutionnelle peut, en définitive, jouer un mauvais tour à toutes les cultures « mineures » concernées par cette idée. A propos de l'entreprise coloniale européenne, Herder écrit avec ironie :

Où ne parviennent pas, et où ne parviendront pas à s'établir des colonies européennes ! Partout les sauvages, plus ils prennent goût à notre eau-de-vie et à notre opulence, deviennent mûrs pour nos efforts de conversion ! Se rapprochent partout, surtout à l'aide de l'eau-de-vie et de l'opulence, de notre civilisation – seront bientôt, avec l'aide de Dieu, tous des hommes comme nous ! Des hommes bons, forts, heureux.²³³

Il poursuit précisant sa pensée à propos du commerce triangulaire :

Notre système commercial ! Peut-on rien imaginer qui surpasse le raffinement de cette science qui embrasse tout ? ... En Europe, l'esclavage est aboli parce qu'on a calculé combien ces esclaves coûteraient davantage et rapporteraient moins que des hommes libres ; il n'y a qu'une chose que nous nous soyons permise : utiliser comme esclaves trois continents, en trafiquer, les exiler dans les mines d'argent et les sucreries – mais ce ne sont pas des Européens, pas des chrétiens, et en retour nous avons de l'argent et des pierres précieuses, des épices, du sucre, et... des maladies intimes ! Cela à cause du commerce, et pour une aide fraternelle réciproque et la communauté des nations ! « Système du commerce. » Ce qu'il y a de grand et d'unique dans cette organisation est manifeste : trois continents dévastés et policés par nous, et nous, par eux, dépeuplés, émasculés, plongés dans l'opulence, l'exploitation honteuse de l'humanité et la mort : voilà qui est s'enrichir et trouver son bonheur dans le commerce.²³⁴

²³³ **Johann G. Herder**, *Histoire des cultures, Une autre philosophie de l'histoire*, 1774, Paris, Aubier, 1964, pour la traduction française, pp.271

²³⁴ *Ibid.*, pp. 279-281

Il n'est un secret pour personne, en France en tout cas, que la francophonie est un marché potentiel et qu'à ce titre, il présente un intérêt, mais dans une perspective moins noble que la fraternisation. La dénonciation de l'impérialisme économique et culturel interpelle, parce que Herder ne la fait pas uniquement en rapport avec les « sauvages » des contrées lointaines. Il fait preuve du même esprit iconoclaste à propos de l'Écosse, de l'Irlande ou de la Corse :

Quel royaume en notre siècle n'est devenu grand et heureux par la culture ! Il n'y en avait qu'un qui s'étalait au beau milieu, à la honte de l'humanité, sans académies ni sociétés d'agriculture, portant des moustaches et nourrissant par suite des régicides. Et vois tout ce que la France généreuse, à elle seule, a déjà fait de la Corse sauvage ! Ce fut l'œuvre de trois...moustaches : en faire des hommes comme nous ! Des hommes bons, forts, heureux ! ²³⁵

Les adversaires de Herder n'ont pas manqué de souligner que ces reproches à l'entreprise coloniale étaient le pivot sur lequel les replis communautaires se sont appuyés, à des moments cruciaux pour l'histoire européenne, faisant un parallèle déplacé entre la pensée herdérienne et les idéologies ultranationalistes en cours dans l'Europe des années 1930. Les termes « *Nationalcharakter* », « *Charakter der Nation* » (caractère de la nation), « *Nationalgeist* » (esprit national) ; « *Gemeingeist* » (esprit général, calqué sur le terme de Montesquieu), « *Geist des Landes* » (esprit du pays) ont servi ainsi à établir la légende d'un Herder nationaliste. Or, il peut paraître aussi que ce dernier, en en appelant à l'esprit national, voulait surtout que les Allemands développent un caractère national, mais pas nationaliste. Comment ? Par la contribution à l'universel. C'est là peut-être, l'aspect le plus séduisant de la théorie herdérienne : pour lui l'universalisme est une dynamique en présence dans la singularité de chaque culture, de chaque homme. Herder pense que la finalité de l'Être, c'est son accomplissement en tant qu'homme, produit d'une époque et d'une culture donnée. En se replaçant dans le contexte de l'*Aufklärung*, on peut dire que Herder ne va pas à l'encontre de l'universalisme, mais propose un esprit universel différent, loin du modèle eurocentriste. Personne dans l'espace francophone ne peut

²³⁵ Ibid.

soutenir l'idée que l'expansion coloniale française était synonyme de mélange fraternel de cultures.

La langue aussi est un enjeu important dans la pensée de Herder. Les langues et les littératures constituent les formes d'expression les plus achevées de l'Être. Par elles, chaque civilisation, chaque époque arrive à s'inscrire dans un ordre progressif et parcellaire de réalisation de l'histoire humaine.

De même que, selon toute vraisemblance, le genre humain forme un tout progressif d'une origine unique au sein d'une grande ordonnance unique, il en est de même de toutes les langues et avec elles de toute la chaîne de la culture.²³⁶

La théorie du discours chez Herder érige le langage commun (la langue populaire) comme la forme d'expression la plus aboutie de la connaissance et de la pensée. La philosophie ne peut se nourrir d'abstraction, elle doit s'inspirer de la connaissance des hommes et du discours qu'ils élaborent et construisent toute leur existence durant, pour atteindre la vérité. « *J'ai appris plus de philosophie des poètes que des philosophes* », écrit-il à son fils Sigmund. On en revient à la lecture du texte comme interprétation davantage que spéculation.

Relire les thèses de Herder, à la lumière des théories et des interactions contemporaines ne dispense cependant pas d'en montrer les limites, pour mieux se les approprier. L'identité culturelle n'est pas, on l'a dit, une donnée fixe. Elle ne se construit pas non plus par pans, par strates, c'est une continuité, et en ce sens Herder se trompe peut-être, lorsqu'il suggère une rupture totale entre les périodes ou les catégories d'hommes. Il n'y a pas une seule culture nationale considérée dans son insularité et les influences sont multiples. C'est devenu particulièrement vrai de nos jours. Cela, Herder ne l'a pas anticipé-on peut même soupçonner qu'il ne l'a proprement pas remarqué-, au moment même où, a lieu en Europe, une réelle émulation intellectuelle transnationale. Lui-même semble négliger ce qu'il doit à la philosophie française et à Rousseau qui modula fortement sa pensée sur l'individu.

²³⁶ **Johan G. Herder**, *Sur l'origine du langage* 1770, traduction française, Aubier, 1977, rééd. PUF, 1992, Quatrième loi, p. 95

Dans un autre registre, on peut redouter qu'à force de célébrer le génie d'un peuple, on emprunte la pente qui mène à la négation de celui des autres. En outre, la langue et la littérature ne sont pas les fondements exclusifs de la culture d'un peuple. Enfin, on peut reconnaître, sans que cela signifie la disqualification totale de sa pensée – dans ce cas, quid de Voltaire, Kant, Hume ?, que Herder n'échappe pas aux limites de la pensée raciale propre à son époque, et certains de ses points de vue sont aussi détestables que les positions racistes les plus abjectes. Cela est une chose, mais le racisme et l'ethnocentrisme sont des comportements fortement tributaires de l'absence véritable de contact et de connaissance suffisante de l'autre. Herder a souffert du même manque de clairvoyance que la quasi-totalité des penseurs du siècle des...Lumières. Jusqu'au milieu du vingtième siècle, l'Europe a fait preuve d'une impressionnante suffisance dans son approche de la formidable diversité des savoirs. Et Herder n'y a pas échappé. La question est donc moins de condamner ou de dédouaner le pasteur Herder²³⁷, que de se servir de sa philosophie pour élaborer une critique toujours plus positive de l'altérité.

La soif de connaissance de J.G. Herder, ses travaux sur les langues (Dans un discours pédagogique intitulé *De l'assiduité dans plusieurs langues savantes*, Herder exhorte à l'apprentissage des langues, seule voie d'accès à la connaissance des cultures étrangères et promesse de gains pour la langue maternelle.), son engagement pour la défense de la culture consentie et non imposée, en font un véritable théoricien du relativisme. Herder a ouvert une voie vers l'universel, qui malgré ses insuffisances, porte le sceau de la sincère reconnaissance. Chez Herder,

Littérature nationale et littérature universelle ne sont pas des entités opposables, mais des historicités. Marquant des moments différents dans une réflexion sur la littérature, elle-même historique. Ce que confirme, des « Fragments » aux « Lettres pour l'humanité », le déplacement d'accent du national vers l'universel. En rapport avec une réflexion sur

²³⁷ Dans un chapitre intitulé « Herder antiraciste », Max Caisson essaye d'imposer cette opinion en affirmant ceci : « Herder croit à la profonde unité de l'espèce humaine parce qu'il croit à la profonde unité des traditions. L'apparente diversité de ce qu'on appelle les races humaines n'est qu'un effet de la diversité des climats qui ne peut, tout au plus, produire que des variétés, mais qui ne pourrait, en aucun cas, engendrer des espèces. Cette diversité n'est donc pas un fait d'histoire naturelle, mais plutôt, pourrait-on dire, de géographie historique ou d'histoire géographique ; histoire qui témoigne, en tout cas, de la souplesse d'organisation de l'espèce humaine, c'est-à-dire de sa raison. Chez Herder, l'universalité de la raison prend appui non seulement sur la diversité des cultures, mais même sur la diversité d'apparence physique, de race, si l'on veut. », Caisson, op.cit. Il n'en demeure pas moins vrai que Herder a usé des clichés et de raccourcis tellement simplistes que beaucoup de commentateurs y ont vu un « racisme inconscient ».

les événements politiques européens, alors dominés par la Révolution française. Le « caractère national » n'est pas récusé, mais la primauté accordée aux traits culturels attestant l'unité du genre humain dans la pluralité-diversité de ses manifestations.²³⁸

De nombreux travaux ont permis aujourd'hui de lever le malentendu Herder²³⁹, et de le relire comme un apport supplémentaire à l'exercice d'ouverture et de tolérance que constitue la littérature. A cet égard, loin d'être un éloge de l'ethnocentrisme et de la biologisation des faits de culture, l'oeuvre de Herder est un appel à la découverte d'autres possibles culturels.

Alain Renaud dans la présentation de l'*Histoire et cultures* fait un commentaire aussi pertinent que motivant :

Quelles qu'aient pu être les insuffisances, voire les équivoques grevants, chez Herder, la passion dont il s'est acquitté de cette passionnante tentative, tout nous conduit aujourd'hui, semble-t-il, d'en admettre l'échec comme inévitable [...]. L'opinion qu'il incarne aura correspondu, en amont du romantisme, à une version approchée de cette « modification plus chaleureuse des Lumières » [...], où l'affirmation des valeurs universelles de la rationalité et de la reconnaissance du travail des singularités ne se combattraient pas, mais au contraire, se complèteraient.

240

C'est en cela que la relecture de Herder peut servir la critique francophone et à une réflexion sur la valeur des minorités culturelles. Cela sans aboutir à l'enfermement.

²³⁸ **Denise Modigliani**, « Autour d'un malentendu : sur l'enjeu de la littérature nationale chez Herder », dans *Le texte et son dehors. Autour de la littérature et son esthétique*, Revue *Futur Antérieur*, n° spécial juin 1992, pp. 24-36.

²³⁹ Voir les articles précités, ainsi que **Max Rouché**, *La philosophie de l'histoire de Herder*, Paris, Strasbourg, 1940, *Herder précurseur de Darwin ? Histoire d'un mythe*, Paris, Les Belles Lettres, 1940 ; **Jan Patočka**, « J.G. Herder et sa philosophie de l'humanité » (1941), traduit par **E.Abrams**, dans **R.Legros** et **A.M. Roviello**, *Lumières et romantisme*, Paris, Vrin, 1989, p. 17 et sq.

²⁴⁰ **Johann G. Herder**, *Histoire des cultures, Une autre philosophie de l'histoire*, 1774, Paris, Aubier, 1964, rééd. Flammarion 2000, p. 39.

Construire l'universel avec Segalen

Victor Segalen (1878-1919)²⁴¹ n'a pas laissé à la postérité l'immensité d'une œuvre qui peut situer son influence dans une dimension quantitative. De son vivant, Segalen n'aura publié que trois ouvrages qu'on peut qualifier de littéraires sans avoir à se justifier : *Les Immémoriaux* (1907), *Stèles* (1912) et *Peintures* (1916). Les nombreuses publications posthumes, la capture acharnée de ses traces écrites (dans le sens foucauldien), ainsi que toutes les études consacrées à son œuvre, témoignent de l'impact considérable d'un homme que la jeune génération de chercheurs francophones perdrait beaucoup à oublier. La mort précoce de Segalen ne l'a pas empêché d'ouvrir une sorte de voie de dégagement pour l'impasse que constitue l'expression de l'identité culturelle. Aussi, il nous est surprenant que les auteurs francophones, si prompts à s'immiscer dans le débat théorique, n'aient pas, à quelques exceptions près²⁴², suivi cette géniale inspiration, se figeant encore dans leurs certitudes identitaires. Pour ce grand voyageur du lointain, la notion d'altérité apparaît comme un principe supérieur au simple relativisme culturel. Il ne s'agit pas de constater la différence de l'autre et de s'y tenir. Dans son abondante correspondance, Segalen précise les contours de la démarche d'ouverture :

Il ne s'agit point de dire ce que je pense des Chinois (je n'en pense à vrai dire, rien du tout), mais ce que j'imagine d'eux-mêmes ; et non point sous le simili falot d'un livre documentaire, mais sous la forme vive et réelle au-delà de toute réalité, de l'œuvre d'art.²⁴³

La reconnaissance culturelle, c'est d'abord la reconnaissance des formes et pratiques culturelles lointaines comme valables et la volonté de savoir comment elles fonctionnent. L'acceptation du divers culturel par sa pratique apparaît comme le point focal de la vision de Segalen. Sa grande cohérence, c'est d'avoir cherché à

²⁴¹ Pour traduire la pensée de Segalen, nous nous sommes largement inspiré des travaux de Marc Gontard sur l'auteur breton, notamment, **Marc Gontard**, *Victor Segalen, Unes esthétique de la différence*, L'Harmattan, 1990. Entre les biographies, les actes de colloques et autres études, il existe plus d'une centaine de monographies entièrement ou en partie consacrées à Victor Segalen. Le lecteur francophone pourra y trouver une vue plus large sur la théorie de la différence et sa mise en pratique formelle.

²⁴² Parmi les auteurs francophones les plus représentatifs, on notera les exceptions **Glissant** (*L'intention poétique*, Paris, Le Seuil, 1969), **Khatibi** (*Figures de l'Étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987) et **François Cheng** (« Espace réel et espace mythique », dans *Regard, Espaces, Signes*, l'Asiathèque, 1979, comme ceux dont la pensée de l'altérité nous a le plus séduit. Mais au fond est-ce étonnant que ce soit ces trois-là ?

²⁴³ Cité par **Gontard**, op.cit., p.5.

inscrire ce divers dans son esthétique, alors que rien, a priori, ne prédestinait ce breton « pure laine », à l'imaginaire chinois ou maori. Le mécanisme de Segalen est double : expliquer et pratiquer. Marc Gontard confirme que

Parallèlement au travail proprement esthétique, Segalen développe une réflexion dont la discursivité se réalise dans l'essai. Il existe chez lui un mode de pensée causal et un mode de pensée parallèle qui coexistent et s'éclairent mutuellement.²⁴⁴

Le projet universaliste de Segalen apparaît de manière didactique dans son *Essai sur L'exotisme*²⁴⁵, ouvrage posthume, composé de notes, de lettres et de fragments sur cette entreprise qu'il n'aura pas eu le temps de mener à terme. L'auteur y reformule d'emblée la définition d'exotisme. Cette démarche sémantique est capitale, car elle montre au moins une chose à propos de la structure symbolique qui entoure un mot. Le terme revêt ses connotations en fonction des représentations idéologiques et philologiques qui déterminent son usage à une période donnée. Ces connotations ne sont pas figées et doivent être revisitées sans cesse, pour éviter que le négatif ne s'impose définitivement. Il n'existe aucun rapport entre l'exotisme chez Segalen et celui qui a nourri la littérature française de Chateaubriand à Pierre Loti. La perspective étymologique permet à Segalen de bien montrer son intention de se démarquer de l'exotisme eurocentriste :

Commencer par la sensation d'Exotisme. Terrain solide et fuyant. Ecarter vivement ce qu'elle contient de banal : le cocotier et le chameau. Passer à la belle saveur. Ne pas essayer de la décrire, mais l'indiquer à ceux qui sont aptes à la déguster avec ivresse [...] avant tout déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de médusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une façon de niaise. Il ne s'agira donc ni des Bonnetain, ni des Ajalbert, ni des

²⁴⁴ Ibid., p.7.

²⁴⁵ **Victor Segalen**, *Essai sur L'exotisme, une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978. Pour les citations, nous nous sommes appuyé sur la collection de poche, « biblio essais », 1986.

programmes d'agences Cook, ni des voyageurs pressés et verbeux... Mais par Hercule ! Quel nauséabond déblaiement ! ²⁴⁶.

Le décor est campé. L'auteur retient surtout le préfixe « exo », (dehors) et le définit comme la base du principe. Il convoque le procédé Hindou de *Bovarysme* (l'amour des autres mondes : autre sexe, autre son, autre époque, autre chose...) qui annule l'idée géographique du lointain. L'exotisme, c'est la conception généralisée de ce qui est hors de « notre tonalité mentale, coutumière ». Segalen expérimente le mot *exote*, qu'il rêve d'imposer dans son livre en projet « *exote, celui-là qui, Voyageur-né, dans le monde des diversités merveilleuses, sent toute la saveur du divers* »²⁴⁷. La notion de divers est celle qui va de pair avec l'exotisme, comme pour signifier que dans la diversité universelle, tout est proche et lointain, tout est exotique. Dès lors toute l'œuvre de Segalen va tendre vers la découverte de ce divers, à commencer par une découverte esthétique et stylistique.

Dès la sortie *Des Immémoriaux*, on perçoit la philosophie dont Segalen veut doter son œuvre. Il y est introduit un principe nouveau qui accompagne la déterritorialisation, celle que nous appelons, la qualification intérieur du sujet différent. Il s'agit de parler des autres en changeant l'axe de représentation par une pénétration de leur intériorité, sans jamais prétendre à parler à leur place. Tout le travail narratif chez Segalen portera le signe de cette perspective²⁴⁸. Gontard commente ainsi la démarche du point de vue esthétique :

Les conventions du roman traditionnel (identification de l'auteur et du narrateur, progression continu de l'intrigue vers un dénouement, non répétition, non-contradiction, vraisemblance...) se prêtant assez mal à l'expression de la différence, puisque leur logique, toujours cartésienne, ne pouvait être celle de l'Autre, il lui fallait en sortir pour chercher des solutions, c'est-à-dire, des formes nouvelles. Aussi, ce n'est point un hasard que son refus des conventions touche principalement deux aspects fondamentaux de la technique romanesque : la narration et l'organisation du récit.²⁴⁹

²⁴⁶ Ibid., pp. 33-36.

²⁴⁷ Ibid., p.42.

²⁴⁸ Voir **Gontard**, « Différence et formes narratives », dans *Une esthétique de la différence*, op.cit., pp. 41-179.

²⁴⁹ Ibid, p. 45.

Segalen décide de plonger littéralement à la recherche de l'imaginaire et de discours asiatiques. Son travail poétique est une continuité absolue de cette quête initiée par les *Immémoriaux* et développée dans d'autres récits comme *Le fils du ciel*, *Le maître du jour*, *René Leys*... Dans *Stèles* (inspiré, semble-t-il, par les formes monumentales chinoises), *Peintures*, *Odes* et *Thibet*. Segalen convoque les traditions picturales, architecturales, rhétoriques, calligraphiques, extrême-orientales. Sa poésie est une recherche de nouveaux formels.

Cela dit, il ne faut pas se tromper de perspective dans l'interprétation de la démarche de Segalen. En se diluant littéralement dans les altérités qu'il a visitées, il n'a jamais pratiqué la stratégie du reniement, tout comme il s'est refusé celle de l'exotisme béat. Dans sa poétique du divers, l'auteur entame une quête de soi-même. Il ne s'agit pas de renoncer à sa culture originelle, les influences poétiques de Rimbaud et Mallarmé sont là pour le rappeler, ainsi que le retour au celtisme et à la volonté de travailler à des « Immémoriaux Bretons » (défi ultime que le destin ne le laisse pas relever), ni de renier son intériorité, qu'Étienne Germe reconstruit dans une démonstration magistrale²⁵⁰. En investissant l'imaginaire asiatique, Segalen ne prétend pas à être confondu avec ce qu'il n'est pas, il cherche à construire ce qu'il est²⁵¹. Le poète avoue : « à sentir vivement la Chine, je n'ai jamais éprouvé le désir d'être Chinois... ». La quête du divers est un départ vers le lointain qui permet quelque part d'affirmer sa propre identité.

Victor Segalen, comme Johan G. Herder, montre par son destin d'auteur et son discours, tous les enjeux qui se posent dans l'écriture francophone et sa critique. C'est ce qui rend sa relecture fécondante dans le champ qui nous préoccupe.

²⁵⁰ Étienne Germe, *Segalen, l'écriture, le nom*. Architecture d'un secret, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, 2001.

²⁵¹ Gontard attire l'attention sur la présence du narrateur occidental qui expérimente le regard sur autrui dans deux récits : *Le maître du jour* et *René Leys*, dans lequel la présence auctoriale est dévoilée avec évidence, Gontard, op.cit., p. 98 et sq.

CONCLUSION

Écrire entre affirmation et révolte

Goldmann expose, dans *Pour une sociologie du roman*²⁵² et dans le chapitre « Problèmes de méthode » de ses *Recherches dialectiques*, le rapport structurel qui existe entre l'auteur, la société d'où il vient et celle à laquelle se destine l'œuvre, dans la réalisation de celle-ci :

L'existence d'une cohérence interne peut être décelée dans les phénomènes sociaux et culturels et plus particulièrement dans les oeuvres, littéraires ou autres, significatives. Un ensemble de relations nécessaires se dessine entre les éléments qui les constituent ainsi qu'entre le contenu et la forme. Cette cohérence interne manifeste un ensemble d'attitudes globales de l'homme face au monde et à la vie, de visions du monde qui résultent de la situation concrète des hommes dans les rapports sociaux qui varient au cours de l'Histoire. Il convient dès lors, de replacer sans cesse les manifestations culturelles, artistiques, scientifiques et philosophiques, de ces représentations du monde dans leur contexte socio-historique. Il ne s'agit pas d'une détermination univoque - l'analyse dialectique se réduirait à un positivisme mécaniste - mais d'une interaction constante entre les structures sociales (concrètement : la manière dont les hommes s'organisent entre eux pour assurer la reproduction de leur vie matérielle et sociale) et le contenu des représentations du monde que les hommes - insérés et déterminés socialement-produisent. Ainsi la cohérence structurale des oeuvres est une « virtualité dynamique » à l'intérieur des groupes sociaux, « une structure significative vers laquelle tendent la pensée, l'affectivité et le comportement des individus.²⁵³

Le fait que les transactions les plus significatives, du marché des biens culturels, en termes de reconnaissance, de vulgarisation, se passent essentiellement en Occident, met en évidence la relation entre l'espace occidental, ses lois de production et de

²⁵² Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 338 et suivantes.

²⁵³ Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1980, p. 108.

réception et les auteurs du sud. Si des institutions littéraires écrites s'étaient développées de façon solide dans la plupart des pays appartenant à la francophonie (production historisée, structures fiables, potentiel de réception, etc.), peut-être que la proximité avec le centre occidental se déclinerait d'une autre manière, et que par conséquent, la question de la représentativité ne se poserait pas. Or, il se trouve que ce que dit Wahbi à propos du Maroc, à savoir qu'il n'y existe pas forcément et objectivement une littérature nationale, mais seulement des écrivains, des mémoires de langues et des prosodies personnelles, est absolument valable pour n'importe quel pays se situant dans la périphérie de la République occidentale des Lettres.

L'affirmation de l'identité culturelle par la littérature est aujourd'hui, on l'a entraperçu dans l'étude des figures d'auteur, une procédure savamment entretenue par la configuration du marché des biens symboliques dominé par les structures occidentales. Il ne s'agit pas seulement d'une entreprise de revalorisation des cultures postcoloniales ou de tentatives d'ouvrir au monde les richesses de ces cultures. Il y a aussi un phénomène discordant que Casanova perçoit comme une véritable révolte, de la part des auteurs marginalisés pour exister dans cette surface d'expression culturelle qu'est le marché des arts. Les littératures dites minoritaires, ainsi que les auteurs qui les représentent, participent d'une quasi-impossibilité de se soustraire de l'impérialisme culturel et de la difficulté de trouver sa place dans le schéma dessiné par cet impérialisme. La littérature minoritaire, c'est la littérature de la différence qui n'a finalement d'autre choix que de proclamer cette différence pour exister. Le relativisme culturel que nous évoquions, et que l'Occident prétend véhiculer, opère ainsi dans un dispositif qui au fond dessert le principe qu'il est censé défendre. Selon Amselle,

Pour qu'une culture devienne culture, il faut qu'elle ait la capacité d'intéresser certains acteurs sociaux et que ces derniers réussissent à la propulser sur le devant de la scène sociale et politique. Cet impératif s'applique autant aux cultures qui ont triomphé et qui ont débouché sur des nationalismes qu'à celles qui ont été vaincues et ravalées au rang de minorités ethniques et culturelles.²⁵⁴

²⁵⁴ Amselle, op.cit., p. 53.

Nous sommes dans un schéma vertical où c'est l'Occident qui fait et défait la grandeur des auteurs. Il est alors très difficile pour eux de réellement se consacrer à fournir développer une réelle préoccupation esthétique sur le long terme, car leurs textes sont discours d'une part et stratégie pour exister de l'autre. L'exemple d'Ahmadou Kourouma nous paraît significatif à cet égard. Il nous semble (nous pouvons nous tromper) que les préoccupations formelles et linguistiques qui ont marqué les œuvres inaugurales de cet auteur (*Le Soleil des indépendances, Monné Outrages et défis*), ont été progressivement cédé le pas à une posture d'écriture davantage orientée par la satisfaction du goût de l'exotisme dans son acception standardisée. Sans préjuger de la valeur de ces dernières réalisations, il nous est apparu qu'*Allah n'est pas obligé, En attendant le vote des bêtes sauvages, Quand on refuse, on dit non*, sont très loin du sommet expérimental des premiers écrits de Kourouma.

Steven Bernas :

Le capitalisme moderne fait du sujet moderne une marchandise qui achète le désir d'être de l'autre et transforme un sujet en objet ; le nouveau sujet fait en même temps l'économie de sa conscience, puisqu'il s'empare du bien en l'autre, et il se force dans la vente forcée de l'être et de l'étant. Car acheter ou tuer, c'est toujours consommer la vie des autres, ce n'est jamais la penser libre...la langue est le médium choisi pour faire admettre cette régression, en ce qu'elle est un instrument du pouvoir en exercice, et la volonté manifeste de la négation de la pensée en l'être et dans sa langue. La société ne demande pas de penser le monde ; elle demande d'abdiquer sa pensée, sa singularité.²⁵⁵

Evidemment, la francophonie littéraire reproduit ce schéma. De ce point de vue, elle en apprend peut-être beaucoup moins sur les littératures et cultures « marginales » auxquelles elle pense donner une représentativité, en ce sens que les auteurs qui sont censés incarner ces cultures ne lui offrent que ce qu'elle souhaite consommer. L'analyse de Kafka²⁵⁶ sur les petites littératures pose la question de savoir quel degré

²⁵⁵ Steven Bernas, op.cit., p. 272.

²⁵⁶ Franz Kafka, Journal, 24 décembre 1911, *Œuvres complètes*, T. III, Paris, Gallimard, 1976, p 194-206. Certains traducteurs de Kafka (Bernard Lortholary notamment), jugent problématique et tendancieuse la traduction française de l'expression « klein literatur » en « littérature mineure », expression qui va forger une réflexion de Deleuze et Guattari sur la question aboutissant à la vulgarisation du concept de littérature mineure. Voir aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, éd. Minuit, 1975.

de compromis, voire de compromission, un auteur francophone doit atteindre pour être reconnu, ou alors quel prix il doit payer pour imposer son travail, s'inscrire dans une profonde insoumission aux hiérarchies construites par l'ordre littéraire mondial. Nous n'évoquerons pas la question des « talents supérieurs », nous n'en avons pas les compétences, mais nous nous interrogeons en nous inspirant de Kafka, sur la façon dont les auteurs francophones peuvent créer une dynamique suffisamment forte pour inverser, à terme les rapports de force et créer les conditions d'une véritable littérature francophone qui serait autre chose qu'une juxtaposition d'œuvres préformatées par les maisons d'édition.

Car ne nous y trompons pas, la vocation des littératures dites mineures (si on peut classer la littérature francophone dans cette catégorie) est une vocation stratégique de survie au sens machiavélique du terme. Comme le dit Casanova :

Pour accéder à la simple existence littéraire, pour lutter contre cette invisibilité qui les menace d'emblée, les écrivains ont à créer les conditions de leur « apparition », c'est-à-dire de leur visibilité littéraire. La liberté créatrice des écrivains venus des « périphéries » du monde ne leur a pas été donnée d'emblée : ils ne l'ont conquise qu'au prix de luttes toujours déniées comme telles au nom de l'universalité littéraire et de l'égalité de tous devant la création, et de l'invention de stratégies complexes qui bouleversent totalement l'univers des possibles littéraires. Les solutions créées, peu à peu arrachées à l'inertie de la structure, sont le produit de savants compromis...²⁵⁷

Ils ne doivent cependant pas s'arrêter là. Ce souci de reconnaissance doit s'accompagner de la mission que Kafka assigne à tout écrivain appartenant à un pays de petite tradition littéraire :

Les exigences que la conscience nationale impose à l'individu dans un pays entraînent cette conséquence que chacun doit toujours être prêt à connaître la part de littérature qui lui appartient, à la soutenir et à lutter pour elle, à lutter en tout cas, même s'il ne la connaît ni ne la soutient.²⁵⁸

²⁵⁷ **Pascale Casanova**, op.cit. p. 350.

²⁵⁸ **Franz Kafka**, op.cit., p. 203.

Que ces exigences soient nationales ou plus locales, elles touchent l'écrivain francophone sur le thème de l'appartenance. Il n'existe donc pas une autonomie qui voudrait que l'écrivain francophone vise uniquement à devenir écrivain, au mépris du rôle qu'il peut jouer dans son groupe culturel d'origine. Il a une mission qui consiste nous l'avons dit à construire le corps d'une littérature ailleurs qu'au sein de la seule francophonie et à accompagner l'expression culturelle de son ethnie aussi loin que sa notoriété négociée lui permettra de le faire. En agissant ainsi, il peut se donner une légitimité, fut-elle postérieure, d'un auteur ne sortant pas d'un néant, écrivant en français mais participant d'une autre tradition littéraire et culturel. Cela nous conduit à travers quelques valeurs usitées en francophonie, à questionner une nouvelle fois l'auteur francophone passeur de culture dans l'espace symbolique francophone.

Multiculture, interculture, transculture, quel partage ?

Les préfixes accolés au mot culturel font recette en francophonie. En examinant leur contenu, nous essayons de positionner l'auteur francophone dans le débat sur la culture. Ce qui signifie pour nous, voir comment il peut participer efficacement à un échange des cultures, en tenant compte des risques de se diluer dans une francophonie universaliste sans saveur ou de s'enfermer dans un particularisme handicapant. Le dilemme entre la castration et la stérilisation que Glissant résume ainsi :

Vivre un enfermement ou s'ouvrir à l'autre : c'est l'alternative à laquelle on prétendait réduire tout peuple qui réclamait de parler sa langue. [...] Les nations n'auraient d'autre avenir linguistique ou culturel que cet enfermement dans un particulier limitatif, ou à l'opposé, la dilution dans un universel généralisant.²⁵⁹

Et qu'André de Ridder précise en dépassant le schéma linguistique :

Représentez-vous le sort des quelques vrais intellectuels perdus dans semblable îlot, en les imaginant séparés du reste du monde, ayant pour tour nourriture spirituelle cette littérature de terroir, cette musique

²⁵⁹ **Edouard Glissant**, *Poétique de la relation*, Paris Gallimard, 1990, p. 117.

folklorique, cet art de petite patrie. Entre le péril d'absorption par une puissante culture, douée d'une force d'expansion universelle [...] et celui de l'isolement dans une suffisance mesquine et stérilisante, ballottés d'une roche à l'autre, nos pilotes ont bien su conduire leur barque.²⁶⁰

Dans la perspective francophone, le multiculturalisme apparaît comme séduisant, mais correspond à un esprit de cloisonnement. *Multi* = nombreux, mais sans passerelles évidentes. Le multiculturalisme, c'est la rencontre dans l'espace francophone d'une multiplicité de cultures, parfois sans aucun rapport, avec pour seul dénominateur commun un passé historique avec la France. Ce serait à l'image de l'acceptation mondiale de la diversité culturelle dans laquelle Amselle place les relations entre l'Occident et le reste du monde. Une représentation de la société humaine :

Dans les traits d'une pluralité de cultures entre lesquelles ne peut s'établir aucune hiérarchie : [qui] se fonde autrement dit sur ce qu'on appelle communément le « relativisme culturel ». Selon cette conception, chaque société ou chaque culture aurait valorisé un certain type d'institutions ou de traits culturels. Ainsi, notre société aurait mis tout son talent à développer la technique alors que la culture primitive plaçait au premier plan la parenté, l'art ou la religion. Comparées de la sorte, les différentes cultures de la planète deviennent au sens premier « incommensurables » : elles s'organisent en une distribution arbitraire d'univers clos entre lesquels ne s'instaure aucune communication.²⁶¹

En fait, cette communication existe bel et bien. Que ce soit à l'intérieur des échanges francophones ou, de manière plus large, à propos des relations culturelles internationales. C'est la nature de cette communication qui est inquiétante. En préconisant une sorte de relativisme de principe, on rend acceptable l'idée que les influences culturelles majeures (c'est-à-dire celles des pays les plus avancées) sont librement consenties. Or, elles s'imposent à l'évidence dans une logique d'hostilité.

²⁶⁰ André de Ridder, *La littérature flamande contemporaine*, Paris, Champion, 1923, p. 15.

²⁶¹ Amselle, op.cit., p.46.

Le vocabulaire concernant les relations entre cultures est éloquent : mort, sauvegarde, domination, écrasement, choc, etc.

Dans un article en faveur du modèle multiculturel francophone, J.G. Lapacherie²⁶² montre comment dans un contexte mondialisé, la France organise sa défense face à l'entreprise d'aliénation culturelle anglo-saxonne. Le danger de cette stratégie de lutte est une tendance à élaborer une multiculturalité au service de la France (du moins sur le plan politique). La position de Lapacherie, très proche de celles de Hele Beji sur le totalitarisme identitaire, reste en un sens valide, sauf qu'elle semble oublier que l'universel singulier ne peut se construire sur la base d'un héritage tronqué. Combattre l'aliénation à l'échelle planétaire et la pratiquer dans les sous-ensembles institutionnels, telle semble être la logique multiculturelle francophone. On ne peut s'empêcher de penser que la Francophonie officielle ressemble à une instrumentalisation de l'universel dans cette perspective. En 2005, La Convention sur la diversité culturelle²⁶³ a rencontré des réticences, voire une franche hostilité de la part de certaines grandes puissances (les États-Unis, notamment). Les pays francophones s'étaient rassemblés autour de la France pour imposer ce projet, y voyant sans doute une avancée pour la reconnaissance de leurs propres cultures. Il semble que les principes de cette convention sont à instituer d'abord au niveau de chaque pays, avant de prétendre à une validité universelle. La revendication des identités est souvent analysée comme un repli identitaire, alors que c'est une autre logique qui la guide, une sorte d'universalisme par le bas, tel que l'analyse Sahlins :

C'est un des phénomènes les plus remarquables de l'histoire moderne, les peuples ojibwa, hawaïen, inuit, tibétain, amazonien, aborigène d'Australie, maori, sénégalais, parlent maintenant chacun de « culture » précisément dans le contexte des menaces nationales et internationales portant sur son existence. Il ne s'agit pas ici d'un désir nostalgique pour les tipis et les tomahawks, ou autres repositifs fétichisés d'une identité originaire...Ce que signifie vraiment la prise de conscience de la « culture », c'est que les peuples exigent leur espace propre dans l'ordre

²⁶² **Jean-Gérard Lapacherie**, « Le multiculturel dans l'espace francophone », dans la Revue *Mondesfrancophones*.

Url : www.mondesfrancophones.com

²⁶³ Voir le texte : Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles Paris, Unesco, CLT-octobre 2005,

Url : <http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php>

culturel mondial. Plutôt qu'un refus des produits et des relations du *world system*, cela veut dire, un désir de les indigéniser. Le projet est donc l'indéginisation de la modernité.²⁶⁴

C'est pour cela que la francophonie ne peut continuer à appeler à un multiculturalisme ignorant les efforts qu'implique une telle idéologie. En matière de cultures, il ne s'agit pas d'aller au plus simple, ni d'arrondir des angles. Il s'agit d'affronter avec responsabilité et courage le sort de civilisations et de sociétés qui ne sont absolument pas des abstractions.

Dès lors, il reste à évaluer l'idée de transculture qu'une partie de la critique francophone, particulièrement au Québec, considère de plus en plus comme la plus pertinente. A la suite de Bouraoui ou d'Ortiz, Josias Semujanga. Semujanga propose la transculture²⁶⁵ comme nouvelle approche notionnelle, en partant cette fois du discours critique sur les textes africains :

Les termes en *inter* suggèrent l'idée de deux ensembles unis par une relation d'intersection, de partage, de cohabitation, tandis que le préfixe *trans* qui convoque les lexies à travers, de part en part, au-delà se différencie ainsi des termes en *inter*. [...] ces termes en *trans* sont plus précis que les termes en *inter* d'un point de vue strictement terminologique. Ils substituent, en effet, à la notion de rapport entre les cultures et les genres la notion de relations transversales des productions symboliques à travers les cultures, aspect qui caractérise davantage le phénomène de l'écriture en tant que processus d'apprentissage.²⁶⁶

Comme le multiculturalisme, la transculturalité adopte le jeu des préfixes (préfixe latin *trans.*, «à travers» + *culturalité*). Pierre Ouellet donne une série d'éclairages sur les notions de multiculturel, interculturel et transculture. Il en arrive ainsi à isoler une définition de la transculture :

²⁶⁴ Marshall Sahlins, *Les Lumières en anthropologie ?* Nanterre, Société d'ethnologie, 1999. pp. 16-17.

²⁶⁵ On doit le mot à Malinowski qui l'emploie vraisemblablement pour la première fois dans *A scientific theory of culture and other essays* (1944). Voir Bronislaw Malinowski *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, Maspero, 1968.

²⁶⁶ Josias Semujanga, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », dans Josias Semujanga (dir.), *La littérature africaine et ses discours critiques*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, p. 143.

Le multiculturel est un concept opératoire propre à définir une situation sociale réunissant au sein d'une entité urbaine, régionale, nationale ou supranationale, plusieurs groupes communautaires, égaux ou non (en nombre ou importance), hiérarchisés ou non (...). L'interculturel revêt un faible pouvoir conceptuel. La notion sert à décrire, sur les plans individuel ou collectif, les dynamiques de rencontres, d'échanges (voire, dans les faits, d'affrontements ou de rejets) qui s'établissent lorsque deux ou plusieurs communautés sont en contact. [...]Le transculturel est ce qui relève le plus du culturel si on comprend cette notion en termes de production et non d'environnement. Au sens étroit, il désigne la mise en commun ou l'adoption généralisée de formes culturelles (exemples stambouliotes : la coupole hémisphérique qui pare aussi bien les églises byzantines que les mosquées ottomanes ; le phrasé mélodique ou rythmique utilisé tant dans la tradition ottomane majoritaire que dans les musiques minoritaires, grecque, arménienne, juive, tsigane). Des éléments passent d'une culture à une autre lorsqu'ils peuvent exister dans les deux, si bien que transculturel peut s'entendre, en un sens plus large, comme désignant les voies de passage permettant le phénomène.²⁶⁷

On a tendance à imaginer la transculture comme un palliatif à l'identité locale revendiquée, comme si se mouvoir dans une francophonie supranationale n'était pas un réflexe identitaire. Se référer à une communauté francophone, c'est se conférer une appartenance, en ce sens, la littérature francophone ne peut être a-identitaire ou non-identitaire. Donc la transculture n'est pas, à nos yeux, ce qui annule les représentations idéologisantes de l'identité dans les textes francophones. D'ailleurs, à en croire Semujanga, ce n'est pas le projet d'une approche transculturelle des textes :

Transculture et transgénérique ne signifient nullement absence de cultures nationales, ni de genres littéraires, mais refus de toute vision homogénéisante de l'écriture, de tout principe privilégiant des canons reconnus d'emblée comme légitimes.²⁶⁸

²⁶⁷ **Pierre Ouellet**, «Métissage, transculture et singularité», dans **Pierre Ouellet** (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'union, Coll. «Le soi et l'autre», 2002, p. 99-112.

²⁶⁸ **Josias Semujanga**, op.cit., p. 156. Pour une approche plus complète de la notion de transculture francophone, voir la thèse d'Hédi Bouraoui. Il est intéressant de noter la grande sérénité dégagée par Bouraoui concernant le syncrétisme culturel : « dans les transits culturels, je ne me suis senti en aucun cas exilé, victimisé ou aliéné par aucune composante d'une situation spécifique ou pluridimensionnelle », **Hédi Bouraoui**, «Les enjeux esthétiques

Il est vrai que l'idée de transculture dans l'analyse des textes est arrivée au moment où l'idéologie de l'appartenance commençait à gangrener les textes francophones en général. C. Ndiaye montre que le principe de l'oralité a franchement limité les perspectives dans l'étude des œuvres africaines par exemple²⁶⁹. Interroger la transculturalité francophone, c'est interroger les processus de création des textes. Mais est-ce suffisant, quand on sait que, d'une part, la culture se décline à travers plusieurs formes et pratiques, et de l'autre, les outils théoriques d'analyse participent davantage de la tradition littéraire occidentale. Il nous apparaît, à moins de n'avoir pas tout saisi du principe de transculturalité, qu'il s'agit de convoquer les pratiques littéraires et artistiques sur le terrain neutre des constructions et de voir éventuellement en quoi les différentes sensibilités ont contribué à transgresser les canons établis par la tradition. Quoi qu'on en dise, ce faisant, la part du contenu discursif s'amoindrit considérablement. Par ailleurs, tous les imaginaires contenus dans les œuvres de représentations ne sont pas maîtrisables dans un langage transversal. Il nous semble que quatre éléments confèrent à une œuvre des qualificatifs d'appartenance : la territorialité, la langue, la thématique et l'esthétique. Pour qu'un texte revendique valablement une appartenance, il faut que plusieurs de ces éléments se réunissent à l'intérieur du tissu narratif. On ne peut alors pas s'appuyer sur une analyse faisant fi de relations entre différents aspects du problème. Le concept de transculture peut servir de support valable dans l'analyse des textes francophones, si l'on se met d'accord sur le fait que cela n'annule pas l'expression des expériences culturelles dans une sorte de neutralité du fait littéraire. La littérature a pour vocation de s'affranchir des frontières, mais a du mal à ne pas reposer sur du concret. Ce que l'écriture reflète à ce niveau -et c'est peut-être la limite de la transculture comme simple énoncé théorique-, c'est que l'expression de l'identité se fraye toujours un chemin comme résultante de l'effort des agrégats culturels confinés pour accéder à la parole. Dès lors, on ne peut les ignorer sous prétexte de laisser la place au texte.

et idéologiques du transculturel en littérature», dans *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, (dir. **Louis Bélanger**), Vanier (Ontario), Éditions L'Interligne, 2000, p. 14. Voir aussi **Jacques Cotnam** (dir.), *Hédi Bouraoui, Iconoclaste et chantre du transculturel*, Ottawa, Le Nordir, 1996.

²⁶⁹ Voir **Christiane Ndiaye**, « De l'écrit à l'oral, la transformation des classiques africains », dans *La littérature africaine et ses discours critiques*, op.cit. , pp. 45-61.

CHAPITRE DEUXIÈME

LA BRETAGNE, UNE FRANCOPHONIE FRANCAISE

*Les Bretons francophones appartiennent
de plein droit à la littérature française*
JEAN MARKALE²⁷⁰

*C'est bien le sort de mon pays d'être à la fois trop
semblable et trop différent, trop proche et pas assez-
d'être trop français et pas assez ; car ou bien on l'ignore,
ou bien quand on le connaît,
on ne sait plus trop qu'en faire.*
C.F.RAMUZ

²⁷⁰ Nous avons emprunté cette citation à Bernard Hue qui en fait l'épigraphe de son article « Le temps des évidences », sur le caractère métissé de la littérature bretonne. Voir *Ecrire la Bretagne*, (dir. **Bernard Hue, Marc Gontard**), *Plurial*, N°5, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

INTRODUCTION

De l'intérêt du régionalisme francophone

La colonisation et le discours qu'elle a généré ont été intimement liés à la naissance de la littérature de contestation dans l'espace francophone. Il semble que l'expérience coloniale, à défaut d'y être le principal déclencheur de l'activité littéraire en français, lui a adjoint une charge subversive, paradoxalement inspirée par les enjeux de la littérature européenne. C'est ce qu'explique, Pascale Casanova à propos de l'apport des écrivains excentrés :

En exportant leurs langues, les nations européennes ont exporté aussi leurs luttes ; ou plutôt, les écrivains excentrés sont devenus l'un des enjeux majeurs de cette lutte. La puissance littéraire d'une nation centrale peut désormais se mesurer aux innovations, aux bouleversements littéraires produits dans sa langue par des écrivains excentrés et reconnus universellement.²⁷¹

Cette remarque de Casanova est d'une telle évidence - parce que reposant sur un constat éminemment empirique dans le champ francophone- qu'elle fait oublier que les luttes en question, du moins en ce qui concerne les discours identitaires, continuent de secouer le domaine littéraire occidental en général, et celui français en particulier. Dès lors, on ne peut que regretter que la recherche francophone ne se penche pas davantage sur ces « querelles internes », pour les réinvestir avec efficacité dans l'analyse des textes à fort coefficient ethnique. Si l'on considère les questions linguistiques²⁷² et celles liées aux minorités, la France des régions a un potentiel d'altérité largement supérieur à un pays comme le Sénégal. Il va sans dire que, dans cet espace, les frictions idéologiques, les tensions linguistiques et autres conflits de cultures, qui sont le soubassement de la littérature écrite en français dans

²⁷¹ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, op.cit., p. 171.

²⁷² Voir, Bernard Cerguiglini (dir.), *Les langues de France*, Paris PUF, 2003. Par ailleurs, comparant les cas français et québécois dans une perspective historique, Hélène Cajolet-Laganière et Pierre Martel, rappellent que la France de la fin du XVII^e siècle présentait une diversité linguistique extrême avec une trentaine de patois recensés. Plus de six millions de personnes sur les vingt-huit que comptait le royaume étaient incapables de tenir une conversation en langue nationale. Voir, Hélène Cajolet-Laganière et Pierre Martel, *La qualité de la langue au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, Coll. Diagnostic, 1995, p. 41.

le monde, offrent le même intérêt. Or, peu d'ouvrages ou d'articles récents sont, à notre connaissance, consacrés aux questions de revendications culturelles dans le corpus littéraire français, à l'exception des travaux sur la littérature beur érigée en modèle de l'intranquillité française depuis quelques années.

Avec son article sur les auteurs créoles et régionaux²⁷³, Christiane Albert est l'un des rares chercheurs francophones à s'être attachés à réparer cette anomalie. Ce manque d'intérêt relatif pour les particularismes régionaux est assez généralisé, à l'exception du Québec, qui s'est (comme souvent) plus vite ressaisi que le reste du monde francophone sur la question, pour réinterroger une problématique négligée depuis la Révolution tranquille²⁷⁴. De nombreuses publications apparaissent régulièrement dans le domaine Nord-Américain, même si l'on peut constater que, les tentatives transversales comme celle de Christiane Albert sont, là aussi, plutôt inexistantes.

Le régionalisme français, une thématique confidentielle

En France, le régionalisme est traité selon deux axes spécifiques. D'une part, on le retrouve à travers une approche sociologique, politique ou historique. Cela a donné naissance à une abondante littérature, reposant sur des auteurs comme Georges Lefebvre, Eugen Weber, Claude Brindillac, Robert Lafont²⁷⁵. De l'autre, il s'exprime dans des productions exclusivement circonscrites aux aires géographiques concernées (Alsace, Bretagne, pays d'Oc, Corse...).

En littérature, ce que l'on assimile au régionalisme, au discours localisé, a motivé des études dans les recherches françaises, lorsqu'elles traitent par exemple du thème de la littérature populaire. Ce type de littérature existe depuis fort longtemps et a suscité l'intérêt de la critique. Mais il y a une nuance à observer, qui concerne la littérature populaire et la littérature régionale. La littérature populaire met moins en évidence la dimension locale, territoriale de l'écriture. Il s'agit d'une production qui cible avant tout la distance entre une France moderne, celle des villes et du progrès, et une France des campagnes.

Le régionalisme s'entend davantage comme un phénomène littéraire qui, lorsqu'il prend son essor au 19^{ème} siècle, permet à des identités jusque-là confinées, de se

²⁷³ Voir **Christiane Albert**, op.cit.

²⁷⁴ Voir **René Dionne**, *La littérature régionale aux confins de l'histoire et de la géographie*, Sudbury, Editions Prise de parole, coll. Ancrages, 1993.

²⁷⁵ **Robert Lafont**, *La Révolution régionaliste*, Paris, Gallimard, 1967; *Décoloniser en France. Les régions face à l'Europe*, Paris, Gallimard, 1970; « Le Colonialisme intérieur », dans *La Nation, l'État, les régions*, Paris, Berg, 1993, pp. 81-90 ; **Robert Lafont** (dir.), *Autonomie, de la région à l'autogestion*, Paris, Gallimard, 1976 ; **Claude Brindillac**, « Décoloniser en France », dans la revue *Esprit*, 1957.

révéler au grand jour. Il exprime une forme d'engagement idéologique et politique dont la vocation dépasse le simple cadre du témoignage. La littérature régionaliste s'exprime à travers un projet résolument identitaire. Il ne s'agit pas de montrer seulement une façon d'être au monde, mais de clamer en même temps la différence et la valeur de cette représentation. Souvent, en marge de son discours littéraire, l'auteur régional pratique une autre parole plus diverse (coiffe, costume, accent assumé), qui donne à l'aspect péritextuel de son œuvre une résonance et une signification particulières.

Il existe des tentatives de théorisation du phénomène régional à l'intérieur de la problématique francophone en général. En France, la remarquable contribution d'Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France*²⁷⁶, qui se retrouve d'ailleurs dans la collection « Ethnologie » des Presses Universitaires de France (une indication en soi), fait figure de pionnier en étant l'un des rares supports, sinon le seul, à essayer d'embrasser le phénomène dans sa globalité sur le plan littéraire. Dans un autre registre, les travaux de Bernard Mouralis²⁷⁷ ouvrent des chemins d'investigation très bénéfiques sur le thème de la marginalité française, mais restent très peu remobilisés dans la recherche sur les textes régionaux français. Un autre auteur mérite l'attention dans l'étude du régionalisme français et francophone, il s'agit de Fritz Peter Kirsch. Fin connaisseur des littératures d'Occitanie et de l'histoire littéraire européenne, Kirsch est certainement le chercheur qui a le plus clairement énoncé la question de l'« inter-perméabilité » des questions dites francophones et du débat identitaire français en littérature. Depuis de nombreuses années, le critique allemand s'interroge sur la place des littératures produites en France dans les théories francophones²⁷⁸.

²⁷⁶ **Anne-Marie Thiesse**, *Ecrire la France, Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, PUF, 1991. Du même auteur, voir *Le roman du quotidien, lecteurs et lectures populaires à la Belle Epoque*, Paris, Le chemin vert, 1984. Thiesse a publié un article plus ciblé, passé inaperçu en France : « Le régionalisme en France (1900-1940) » dans la Revue québécoise *Tangence*, n°40, mai 93, p. 49-64. Voir aussi, **Julian Wright**, *The Regionalist Movement in France, 1890-1914*. *Jean Charles-Brun and French Political Thought*, Oxford, Clarendon, 2003.

²⁷⁷ **Bernard Mouralis**, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975 ; « Les littératures dites marginales ou les « Contre-littératures », dans **Henri Béhar, Roger Fayolle** (dir.) *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 34.

²⁷⁸ **Fritz Peter Kirsch**, « Faut-il « francophoniser » l'histoire littéraire de l'Hexagone? Sur le « cas » Victor Hugo », Colloque Langue - écriture - francophonie, Bruxelles mai 1991, paru dans, *Situations de l'écrivain francophone*, Ed. P. Aron, *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 1990 - 91, pp. 4-52 ; « De Mistral à Senghor. La littérature d'oc et les littératures de la francophonie », *Actes de l'Université occitane d'été 1995* (réunis par **J. Peladan**), Nîmes, Marpoc-IEO, 1996, pp. 150-163 ; « L'Écriture « sauvage » des romanciers français et les altérités francophones », dans *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale* n°10, 1999 ; *Écrivains au carrefour des cultures. Études de littérature occitane, française et „francophone“*, Bordeaux, P.U.B., 2000.

La démarche de Kirsch consiste à trouver des points de convergences entre les littératures régionales et celles dites émergentes. Comme les littératures du tiers-monde, le régionalisme français souffre d'un manque de reconnaissance et cherche à se faire une place ailleurs que dans la périphérie où une critique condescendante tend trop promptement à la reléguer. Une similarité que Christiane Albert explique en ces termes :

Le discours du régionalisme comme celui de la créolité ont en effet en commun d'affirmer une identité culturelle qui se définit par rapport à l'appartenance à un groupe. Celui-ci se perçoit à travers son attachement à un certain nombre de valeurs où chacun des membres peut se reconnaître. Ce qui implique par là même sa différence avec d'autres groupes et particulièrement avec la société parisienne [...] et la société française en général dans la mesure où elle concentre tous les pouvoirs et les instances de reconnaissance, renvoyant vers une périphérie incertaine les groupes qui n'en font pas partie.²⁷⁹

Si elle présente la particularité d'être plus « récupérable » en cas de large succès, la littérature régionale se démarque tout de même idéologiquement des orientations de la littérature franco-française, et s'attache constamment à

Définir d'autres critères de légitimité que ceux retenus par l'institution française qui tend à faire de la dimension universelle de la littérature le fondement de la littérature... [Vocation qui] apparaît clairement lorsqu'on examine la situation de certains écrivains comme Ramuz, Michaux annexés par la littérature française au détriment de leur nationalité d'origine, ou celle de Giono, Colette ou même Mauriac, qui ne sont reconnus en tant que « grands » écrivains qu'en gommant leur lien avec le régionalisme.²⁸⁰

Avec C.F. Ramuz, le problème dépasse même l'espace hexagonal. Son expérience est symptomatique de la façon dont la machine institutionnelle centralisée récupère ou rejette la figure de l'auteur marginal. Il est l'un de ceux qui se sont avancés avec

²⁷⁹ Christiane Albert, op.cit., p. 251.

²⁸⁰ Ibid., p. 249.

le plus de détermination, hors des voies tracées par l'institution parisienne, pour poser avec bonheur, en Europe, les jalons du récit régionaliste francophone. Ramuz est intéressant parce qu'il est « étranger », même s'il ne s'agit pas dans son cas d'une étrangeté radicale, mais de ce que Daniel Maggetti²⁸¹ appelle une étrangeté « de l'intérieur ». Tant qu'il se pose comme écrivain « assimilé » à une sorte d'universalisme à la française ou de « francité » transfrontalière, lui le Suisse, lui le Vaudois, il essuie une certaine indifférence de la part de la critique parisienne. Il laisse percevoir cette inconséquence de la littérature française dans sa lettre à Bernard Grasset :

C'est bien le sort de mon pays d'être à la fois trop semblable et trop différent, trop proche et pas assez- d'être trop français et pas assez ; car ou bien on l'ignore ou bien quand on le connaît, on ne sait plus trop qu'en faire.²⁸²

Ramuz est peut-être l'un des écrivains régionalistes ayant le mieux compris le fonctionnement de l'institution littéraire parisienne et de son rapport avec les écrivains de l'ailleurs. Français quand tout marche, étranger quand cela marche moins bien²⁸³. C'est une situation paradoxale que Christiane Albert pointe aussi, à propos du régionalisme et de la littérature antillaise :

Du fait de cet ethnocentrisme parisien, le succès rencontré par la littérature créole basée sur l'affirmation et la revendication des particularismes régionaux peut apparaître paradoxal [...] On peut donc s'interroger sur les raisons de ce succès d'autant que, dans les deux cas [du régionalisme et de la créolité], le discours qui sous-tend cette production littéraire est apparemment très critique par rapport à l'institution littéraire, et plus généralement, envers toute attitude qui tend à nier une altérité qui s'affirme à travers une sorte de radicalisation

²⁸¹ Voir **Daniel Maggetti**, « L'étranger et l'altérité dans la littérature romande. L'expression d'une quête identitaire », dans *Le français dans le monde*, op.cit., surtout la partie de l'article traitant du cas Ramuz, p. 145 et sq.

²⁸² **Charles-Ferdinand Ramuz**, « Lettre à Bernard Grasset », *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, 1968, T.23, p. 144.

²⁸³ Il définit ainsi sa stratégie d'appartenance : « Il faut être de sa province sans être provincial ; il faut être de sa région sans être régionaliste. Ne pas être automatiquement ni « pour », ni « contre » Paris - mais tantôt pour et tantôt contre, selon les cas, en toute liberté, au nom de quelque chose - et d'abord au nom de soi-même, puis au nom de ce soi-même élargi et renforcé qu'est le sol d'où on est sorti. », *ibid.*, p. 152.

destinée à permettre à une communauté de se percevoir elle-même comme dominée, aliénée et dépossédée de ses racines, de son imaginaire et de sa capacité, du fait même de son aliénation, à produire ses propres représentations²⁸⁴

On peut émettre l'hypothèse que ce succès paradoxal des auteurs régionaux repose sur une mauvaise conscience de l'institution littéraire ou une stratégie de compensation. L'auteur régionaliste n'étant pas reconnu comme écrivain tout court, on reconnaîtrait alors la pertinence de sa singularité, dût-elle s'exprimer dans la révolte et la frustration. A l'instar de Ramuz, beaucoup d'auteurs régionalistes ont tenté de gagner les faveurs de Paris avant de revenir au terroir, de guerre lasse (c'est le cas de nombre d'écrivains bretons du début du vingtième siècle). Et ce retour aux sources a subitement éveillé la curiosité bienveillante de l'édition parisienne.

Pour en revenir à la fortune actuelle du régionalisme francophone, on peut regretter que le débat ne soit pas davantage poussé. En considérant l'étude de C. Albert, par exemple, on voit que l'auteur choisit comme seul point de référence la Belle Epoque. Même si effectivement, la question est particulièrement prégnante à cette période, c'est une démarche qui peut laisser penser que traiter le problème dans une perspective contemporaine relève d'une sorte d'anachronisme. Ou simplement que la question régionale rejoint un processus de parcellisation acharnée de la littérature française, laquelle a prouvé depuis longtemps son unité.

Or, à l'évidence, personne ne considère ces hypothèses comme légitimes. Si les effets de l'idéologie républicaine ont apparemment calmé les ardeurs identitaires pendant de longues décennies dans l'Hexagone, ils ne les ont pas définitivement enterrées. Avec celle produite par les descendants d'immigrés, la littérature régionale, qui a retrouvé un second souffle dans les années 1980, participe de l'émergence d'un discours de reconfiguration du paysage littéraire en même temps que d'un (re)questionnement de l'identité française, trop longtemps imaginée autour d'un modèle définitivement monolithique. De ce point de vue, elle se révèle un terrain particulièrement fertile pour la recherche francophone.

²⁸⁴ **Christiane Albert**, op.cit., p. 250.

I- JEUX DE MIROIR : RÉGIONALISME ET PROBLÉMATIQUES FRANCOPHONES

I-1-REPÈRES HISTORIQUES

I-1-1- Émergence du régionalisme français

Eugen Weber²⁸⁵ analyse le mythe de l'Etat-Nation français, un et indivisible comme une fiction qui ne s'est réalisée qu'au milieu du 20^{ème} siècle. La distance culturelle qui sépare les différentes régions entre elles et avec la capitale est très conséquente pendant tout le dix-neuvième siècle. Weber parle du provincial représenté à Paris comme un « *sauvage couchant dans des huttes sur des bottes de fougères, largement illettré, ignorant le système métrique, la monnaie, la langue française et parfois même un plus grand pays au-delà du sien* »²⁸⁶. Cette vision remonte au Moyen Âge avec la représentation du paysan dans les récits médiévaux. En 1830, Stendhal donne une peinture assez saisissante d'un triangle mortel situé entre Bordeaux, Bayonne et Valence : « *On croit aux sorcières, on ne sait pas lire et on ne parle pas français dans ces pays* »²⁸⁷. Le régionalisme²⁸⁸ dont la première manifestation remonterait à 1874, est une entreprise de réhabilitation des provinces françaises qui souffraient d'une forte marginalisation tant sur le plan économique que culturel. Pour parler de la naissance du régionalisme comme phénomène littéraire, il est important de souligner qu'il

²⁸⁵ Eugen Weber, *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, California, Stanford University press, 1976, Paris, Fayard, 1983, pour l'édition française à laquelle nous nous référons dans ce travail.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Cité par Weber, op.cit., p. 21.

²⁸⁸ Le mot serait né de la plume de l'écrivain provençaliste, Léon de Berluc-Perussis (1835-1902). Il semble que régionalisme ait été préféré à provincialisme, à cause des connotations trop centralisantes, voire monarchiques contenues dans le second mot. On remarque cependant que les acteurs du mouvement eux-mêmes, jusqu'au milieu du vingtième siècle, employaient indifféremment les deux termes. Dans son livre sur le Régionalisme (Bloud, 1911) Charles-Brun, même en s'attachant à une tentative de définition, reconnaît les contours flous de la notion. Il s'agira plus d'un mouvement et de ses manifestations que d'un concept stabilisé. La première association à caractère régionaliste est fondée par le Normand Arcisse de Caumont en 1830.

s'agit d'un mouvement qui a dépassé ce seul cadre. Ainsi, plusieurs aspirations convergent dans le discours des écrivains régionalistes : revendications culturelles, projets politiques, administratifs, économiques, sociaux, etc. Le mouvement régionaliste est étroitement lié à l'histoire politique de la France. On connaît l'utilisation que l'idéologie pétainiste fit des valeurs attribuées au régionalisme, contribuant fortement à le décrédibiliser. Quelles que soient, ses différentes orientations, le régionalisme est d'abord apparu comme un désir d'affirmation de soi, à travers une prise en main de l'activité de création littéraire.

Au XIX^{ème} siècle la France connaît une vague d'alphabétisation sans commune mesure avec ce qu'elle avait connu jusque là. Elle part, sans plus ni moins, d'un projet visant à civiliser les « sauvages » :

La croyance prédominante [était] que des zones et des groupes de populations importants étaient encore non civilisés, c'est-à-dire non intégrés, non assimilés à la civilisation française : ces populations étaient pauvres, arriérées, ignorantes, sauvages, barbares, incultes, et vivaient comme des bêtes, avec leurs bêtes. Il fallait leur enseigner les manières, la morale, l'alphabet, leur donner la connaissance du français et de la France, une perception des structures juridiques et institutionnelles existant au-delà de leurs communautés immédiates.²⁸⁹

Léon Gambetta donne la position de l'Etat français, c'est-à-dire, l'administration parisienne, sur l'obligatoire civilisation des provinciaux qui sont

Intellectuellement en retard [...]. La distance est énorme entre eux et nous..., nous qui parlons notre langue, tandis que, chose cruelle à dire, tant de nos compatriotes ne font encore que la balbutier.²⁹⁰

Il s'agit donc de fournir « l'outil de leur progrès moral ». C'est ce projet de civilisation qui aboutit à la constitution des premières élites provinciales, auxquelles il incombe d'instruire leurs compatriotes aux valeurs de la République. Conjuguée aux effets de l'industrialisation, l'instruction massive des populations a pour conséquence de

²⁸⁹ Weber, op.cit., p. 20.

²⁹⁰ Léon Gambetta, discours et plaidoyers politiques, (1881), T.2, pp. 22-29.

multiplier le potentiel de lecture et d'inaugurer l'ère de la culture de masse dans tout le pays. L'édition et la presse se développent et les réseaux de communication (routes, chemins de fer) ouvrent subitement une perspective de découverte de la France par les Français. Ce qui fait dire à Péguy au sujet de son pays, que

L'étrange n'est pas toujours au pays étranger ; [qu'] on ferait d'immenses découvertes chez soi, on obtiendrait de singuliers résultats si l'on savait regarder le pays habituel d'un regard inhabitué ; regarder la France comme si on n'en était pas.²⁹¹

Il est vrai que le lectorat français est habitué depuis les premiers récits d'explorateurs à savourer des histoires de personnages et de cultures situés aux confins du monde. D'un coup, il découvre qu'il y a d'autres mœurs, d'autres us et coutumes très différents qui ont cours dans les « pays » alentours (« *un paysan du Limousin est peut-être plus éloigné de nous qu'un bourgeois d'Allemagne ou qu'un étudiant de Scandinavie* », dit Balzac²⁹²). Le phénomène entraîne naturellement un certain intérêt pour les récits traitant des civilisations aussi proches que lointaines. C'est ainsi que des corpus commencent à se former sur la thématique précise des modes d'existence des villages du terroir, pour connaître un véritable essor vers la fin du dix-neuvième siècle. Cependant, les récits « fabriqués » par la littérature parisianiste, ne modifient pas dans le fond la perception des gens du terroir.

Dans un processus proche de celui qui a donné naissance à une littérature de langue française dans l'empire colonial français, les auteurs issus des différentes régions établissent une sorte de « contrechamp » littéraire pour prendre eux-mêmes en charge la représentation de leurs « pays ». Il existe dans le mouvement du « Réveil des provinces », un désir affirmé de se soustraire à une trop forte centralisation de l'objet littéraire, mais aussi une volonté, non moins importante, d'affirmer une identité culturelle propre, délivrée des clichés et des rumeurs parisiennes. Ce « Réveil des Provinces » est initié par la jeune élite instruite originaire de province qui fait très vite le constat d'une certaine incompatibilité entre ses aspirations et les mœurs de l'institution littéraire en France. En effet, les éditeurs n'ont que faire de récits

²⁹¹ Charles Péguy, « Avertissement » aux petites garnisons », *Cahiers de la quinzaine*, 5.12, 1904, p. 9, cité par Weber.

²⁹² Anne-Marie Thiesse, op.cit, p. 86.

magnifiant des civilisations dont tout le monde admet le manque d'intérêt et la vocation à disparaître sous les coups de boutoir du centralisme. Quitte à écrire des histoires sur les provinciaux, autant les construire sur la base des thématiques d'époque, qui voient tout ce qui n'est pas parisien comme obscur, mystérieux, menaçant, mais en aucun cas pourvu de noblesse.

Les avocats de la cause régionaliste, qui font partie de l'institution parisienne, ne sont pas nombreux et n'ont pas la représentativité pour légitimer le réveil des provinces. Les provinciaux légitimes doivent de préférence vivre en province. Parmi ces jeunes « révoltés », nombreux sont ceux qui écrivent à partir de leur région d'origine. On peut citer les méridionaux Emmanuel Delbousquet, Marc Lafargue, André et Maurice Magre, fondateurs des *Essais de jeunes* (qui deviendra *L'Effort*), l'une des premières revues cherchant à briser l'hégémonie parisienne et à affirmer des idées décentralisatrices. A la fin du dix-neuvième siècle, le mouvement littéraire autonomiste s'est étendu dans toute la France. Des poètes du Nord (Léon Bocquet, Alphonse-Marius Gossez, Edmond Blanguernon...) aux félibres d'Occitanie (Frédéric Mistral, Théodore Aubanel, Jean Brunet) en passant par les « bardes » bretons (Louis Tiercelin, Anatole Le Braz, Charles Le Goffic, Jaffrenou...) et les auteurs alsaciens (Gustave Stoskopf, René Schickele, Ernst Stadler), la littérature des régions multiplie ses productions et connaît même un certain succès au début du 20^{ème} siècle.

S'il y a eu un ensemble de publications, d'une diversité remarquable, issues de ce mouvement, c'est le roman qui constitue le genre de prédilection des écrivains régionalistes. Il permet aux auteurs de développer un imaginaire propre, et surtout, offre plus de possibilités pour une peinture réaliste, voire ethnographique des particularités de leurs sociétés d'origine. Les œuvres rencontrent un bon accueil et cela contribue plus ou moins à ce que l'institution parisienne accorde plus d'importance à ce qui devient, petit à petit, une simple déclinaison de la littérature française, loin du projet initial de la plupart des groupes régionalistes.

Les maisons d'éditions parisiennes n'hésitent pas à créer des collections sur le modèle « *Livres du pays* » (NRF). Plusieurs œuvres issues du mouvement régionaliste obtiennent les faveurs des jurys littéraires: *Terres Lorraines* d'Emile Moselly (1907), *De goupil à margot* de Louis Pergaud (1910), *Le peuple de la mer*

de Marc Elder (1913, *Nêne*, d'Ernest Pérochon(1920), pour le Goncourt²⁹³, *Gaspard des montagnes* d'Henri Pourrat (1921), pour le prix du Figaro, *Marie-Claire* de Marguerite Audoux (1904), *Cantegril* de Raymond Escolier (1921), pour le Fémina-Vie heureuse ; *Nicolo Peccavi* d'Armand Lunel (1926), *La Table-aux-crevés* de Marcel Aymé 1929, pour le Renaudot, etc.

Selon Anne-Marie Thiesse, s'il est exagéré de dire que le roman régionaliste a assuré la promotion des prix littéraires créés au vingtième siècle, on ne peut en tous les cas, pas soutenir l'inverse, puisqu' « *il est certain qu'en couronnant des ouvrages de ce type, les jurys sont allés dans le sens des goûts du public* »²⁹⁴. Les écrits régionalistes ont moins profité de l'existence des prix que ces derniers se sont construit une légitimité en désignant des œuvres prisées par le public.

Le roman régionaliste est un excellent vecteur de diffusion des mœurs et pratiques culturelles, mais c'est à travers des supports de discours non narratifs que le mouvement régionaliste précise sa nature. Le corpus régional se dresse autour de poèmes (qui s'inspirent de modèles ethniques idéalisés), de pièces de théâtre (plus proches des parlers locaux), mais aussi par les articles, les chroniques ethnographiques et les manifestes dans lesquels les auteurs précisent leurs orientations. Autour des revues et des associations, l'affirmation des valeurs des terroirs prend véritablement corps dans des pratiques annexes. Les veilles manifestations locales sont rétablies (les *jeux floraux* méridionaux, les fêtes des *Rosatis* au nord, les *Pardons bretons*, etc.). Des représentations qui sont exportées au-delà du terroir par les diasporas (surtout à Paris) qui entretiennent l'imaginaire de la terre d'origine par des activités et des comportements ethniques (costumes, fêtes, cuisine, musique), ce qui accentue le sentiment d'une identité singulière.

Les intellectuels régionalistes se regroupent autour de groupes de réflexion et de cénacles et animent de nombreuses revues qui sont les points névralgiques de la diffusion de leurs théories. Ces structures plus ou moins politisées, dont les plus

²⁹³ Certains spécialistes des littératures francophones ont vu dans le couronnement de René Maran par le jury du Goncourt, en 1921, une reconnaissance de la littérature nègre, mais un rapprochement avec le mouvement régionaliste serait tout aussi plausible. D'une part parce que Batouala a été récompensé durant ce qu'on peut appeler « la période régionale » du Goncourt (1910-1925), d'autre part parce que René Maran fut un régionaliste acharné. Il fit partie du comité directeur de la société des gens de lettres de provinces aux côtés des anciens du Réveil des provinces (A.M. Gossez, Mercier, Avril) et d'autres écrivains régionalistes.

²⁹⁴ **Anne-Marie Thiesse**, op.cit, p. 202.

représentatives sont le beffroi, le félibrige²⁹⁵, l'URB (Union Régionaliste Bretonne), mènent des actions communes, qui ont très vite abouti à la création d'une Fédération Régionaliste Française en 1900 sous l'égide de Charles-Brun (1870-1946). C'est cela qui, quelque part, donnera un caractère national au phénomène du régionalisme et lui ôtera toute substance séparatiste.

Après la parenthèse due à la Grande guerre, le mouvement régionaliste revient avec vigueur pendant l'entre-deux guerre.

Les bouleversements consécutifs à la guerre donnent une résonance plus grande aux discours sur le dépérissement et la nécessaire revitalisation des régions. Par centaines de milliers, des jeunes paysans sont morts au combat et nombre de survivants ne veulent plus reprendre le travail des champs [...] Les représentations de la nation et de ses régions ont aussi été modifiées par la guerre. Dans les régiments décimés et reconstitués, les populations se sont mélangées. Une double prise de conscience a pu s'effectuer pour les combattants : celle de l'unité nationale par le biais de la lutte commune dans les souffrances partagées, celle des différences sociales et régionales à travers la vie quotidienne avec des individus issus d'autres groupes.²⁹⁶

En fait, le mouvement régionaliste va faiblir après la seconde guerre mondiale, à cause des effets rétroactifs de deux phénomènes concomitants liés à la collaboration. La pétainisme, en s'appuyant sur les valeurs du régionalisme et en récupérant au passage, quelques figures importantes, entraîne dans sa chute le mouvement. Ce à quoi vient s'ajouter, le très mauvais calcul de certains groupes autonomistes radicaux, voyant dans la collaboration un moyen de se défaire de l'emprise nationale. La traversée du désert prend fin vers les années quatre-vingts et le mouvement régionaliste, s'il témoigne du même éclectisme qu'à ses débuts, semble avoir une orientation théorique plus solide.

²⁹⁵ C'est en 1854 que de jeunes auteurs provençaux se réunissent autour de F. Mistral pour fonder le mouvement félibre, à partir d'un mot jusque là inconnu que Mistral aurait proposé en s'inspirant d'un poème populaire. Le félibrige se propose comme tâche, la restauration de la littérature en langue d'oc.

²⁹⁶ **Anne-Marie Thiesse**, op.cit.

I-1-2- La littérature régionale aujourd'hui

La culture régionale a trouvé dans la musique l'élan populaire qui lui faisait défaut au lendemain de la seconde guerre mondiale. A partir des années 1970, des groupes régionaux qui se sont imposés sur la scène internationale, amorcent un énième réveil des provinces. Ensuite, les groupes d'inspiration régionale (Les tambourinaires, les groupes polyphoniques, les bagadou) renforcent localement les pratiques culturelles traditionnelles.

On peut avancer une hypothèse sur le développement contemporain du mouvement régional. Le clivage Paris vs Province s'étant considérablement amoindri, il n'est plus nécessaire de « monter » à la capitale pour exister en littérature. Les réseaux éditoriaux et médiatiques se sont étendus aux régions. Même si une certaine critique cultive toujours le mythe d'une consécration parisienne, le rôle des universitaires a contribué de façon déterminante au désenclavement des pratiques littéraires.

Par ailleurs, il existe un fait significatif, concernant la littérature régionale, qu'il faut relever. Sa charge revendicative provient d'un phénomène qu'on peut qualifier d'exogène : c'est une littérature essentiellement produite par des militants convaincus qui utilisent la culture, et l'écriture en particulier, pour asseoir leurs théories sur l'identité régionale. Ainsi, la poésie, la musique, le conte, et parfois le roman et le théâtre, cristallisent, par voie de conséquence, toutes les revendications politiques qui ont ressurgi avec force dans la foulée de la crise de l'État-Nation.

Les auteurs régionalistes d'aujourd'hui sont, pour la plupart, ceux qui portent dans leurs œuvres, non pas une allusion romantique au terroir, mais un discours résolument politisé. Cela rend leur situation plutôt digne d'intérêt pour le chercheur francophone, car n'étant pas pour la plupart attachés aux institutions centralisées, les écrivains régionaux organisent leurs œuvres en fonction d'une singularité souvent soumise au jeu du multiculturalisme. Ce n'est pas un hasard si les espaces qui présentent une proximité géographique avec d'autres États soient les plus en avant dans ce schéma de revendication (Pays Basque, Corse, Bretagne...). En créant une entité supranationale, la reconfiguration de l'espace européen a donné plus de légitimité aux revendications des minorités culturelles et linguistiques. Les structures politiques tendent à conférer un espace politique symbolique sur les bases de l'État-Nation. Les régionalistes en profitent comme d'une reconnaissance de leurs

particularités et dressent des alliances encore plus fortes que lors des premiers mouvements²⁹⁷. Paradoxalement, alors que dans la francophonie postcoloniale les valeurs tribales sont considérées comme rétrogrades, le mouvement régionaliste français connaît un regain d'intérêt, en s'appuyant sur ces valeurs présentées souvent comme postmodernes. En Bretagne, l'art populaire rencontre un certain succès auprès des jeunes, l'apprentissage de la langue séduit beaucoup de Bretons, malgré les difficultés d'ordre structurel. La politique linguistique de l'État français est d'ailleurs très vivement critiquée dans les régions, malgré la loi Haby de 1975, prévoyant un enseignement de langues et cultures régionales, puisque les régionalistes accusent l'Etat d'une volonté idéologique de cultiver le monolinguisme²⁹⁸.

Un autre phénomène significatif caractérise la littérature régionale, c'est l'important retour aux modes d'expression autochtones. En plus des activités culturelles qui avaient cours lors des premiers mouvements régionalistes, la littérature se fait davantage dans les langues vernaculaires. Cependant, ce « retour aux sources » linguistique ne se fait pas sans difficulté. Souvent la question se pose de la « vraie » langue dans laquelle il est légitime d'écrire sa singularité. Plusieurs exemples montrent l'instabilité linguistique dans les espaces régionaux. L'instabilité de ces espaces d'expression est aussi le signe qu'il ne s'agit pas d'une seule identité originelle et ethnique qui se manifeste ici, mais plusieurs singularités qui relativisent la légitimation idéologique qu'on donne à ces littératures :

Au-delà de ces querelles symptomatiques des engouements passionnels, le problème de la standardisation de la langue souligne le paradoxe de la construction de l'identité régionale (et jadis nationale) : comment produire de l'unique à partir du multiple ? ,

²⁹⁷ Michel Nicolas montre comment la Bretagne historique se retrouve aujourd'hui, en tant qu'espace, réhabilitée par son implication en Europe sur les plans économique, politique et culturel. Il en conclut un certain anachronisme de la culture administrative française et du découpage des régions. Voir, **Michel Nicolas**, « Les atouts de la Bretagne dans la nouvelle gouvernance européenne », dans **Francis Favereau, Hervé Le Bihan** (dir.), *Littératures de Bretagne, Mélanges offerts à Yann-Ber Priou*, Rennes, PUR, 2006.

²⁹⁸ La pratique des langues régionales bute toujours en France sur l'article 2 de la Constitution qui stipule que la langue de la République est le français. Par ailleurs, si elle l'a signée en 1999, la France refuse toujours de ratifier la charte européenne des langues régionales ou minoritaires qui reconnaît « le droit imprescriptible de pratiquer une langue régionale dans la vie privée et publique ». Voir le quotidien *Ouest-France*, 24 mars 2003.

Il semble alors que l'enjeu soit, non pas la recherche de l'unique, mais la reconnaissance des multiples dans ces discours littéraires. Le chercheur qui s'intéresse au régionalisme français doit, en effet, se libérer d'une vision biologique de l'appartenance ethnique et concevoir le discours régionaliste comme l'expression de la singularité d'une culture qui n'est pas fondée sur une différenciation radicale, mais qui véhicule tout de même, une certaine altérité par rapport à la culture dominante. La littérature régionale a d'autres raisons d'être et une autre source d'intérêt que la célébration d'une race. C'est un discours qui existe à travers des auteurs qui lui donnent vie, des éditeurs souvent militants qui la dotent de structures, un public qui s'y identifie, et de temps en temps, des œuvres majeures qui se frayent un chemin dans le marché littéraire national, voire mondial. Lorsque cette littérature régionale bénéficie de l'apport d'une langue vernaculaire, comme en Bretagne, elle peut bénéficier de traductions ou de rééditions qui participent d'un élargissement du corpus et de la redécouverte des aspects traditionnels de cette identité régionale. C'est une littérature qu'il est urgent, en tout cas en France, de sortir de sa confidentialité et qu'il faut apprendre à lire et à connaître. Tous les phénomènes que nous avons évoqués tendent à montrer qu'une matière existe aujourd'hui, qui mérite une sérieuse exploitation et une démarche d'investigation, ouvrant davantage de brèches dans le dispositif hermétique d'une institution littéraire française dont la frilosité est peut-être en train de scléroser la littérature.

I-1-3-Le Régionalisme breton et ses orientations

Lorsqu'on évoque le mouvement régionaliste, la question du contenu véritable finit toujours par se poser. S'agit-il, au mieux, d'une entreprise folklorique, une sorte de représentation nostalgique du passé, ou, au pire, d'un dangereux phénomène de déstabilisation basé sur des considérations ethnocistes, voire racistes et menaçant la cohésion de la France ?

²⁹⁹ **Christian Bromberger, Mireille Meyer**, « Cultures régionales en débat », dans *Cultures régionales, singularités et revendications, Revue Ethnologie Française*, n° 3 /2003, juillet-septembre 2003, p. 4. Les références sur les conflits linguistiques qui précèdent la citation sont tirées de cet article.

On peut répondre, comme nous l'avons déjà laissé entendre, qu'il ne s'agit ni de l'une, ni de l'autre des hypothèses. La littérature régionale est avant tout un phénomène d'expression des singularités et comme tout phénomène de ce type, elle comporte autant de vérités, de contradictions, que de limites.

Il est vrai que la question de la culture régionale ne peut être séparée de celle de l'identité régionale, pour d'évidentes raisons sémantiques. Mais il y a une nuance, une précaution langagière dont le régionalisme a rarement fait preuve, lorsqu'il s'est agité de délimiter son champ d'expression. Dans son ouvrage sur le régionalisme, Charles-Brun résume le projet qui anime le provincialisme :

Ainsi par la double vertu du sol et de l'histoire commune à ses ancêtres, l'écrivain provincial peut saisir tous les caractères qui constituent la figure de sa province : par une étude volontaire et passionnée, il peut dégager en lui-même les linéaments, un peu effacés peut-être, de sa personnalité. Une qualité propre d'imagination et un choix d'images empruntées au fond populaire, aux phénomènes météorologiques, à la faune et à la flore du pays ; une qualité propre de sensibilité ; une conception particulière de tous les grands problèmes, une véritable philosophie, car un languedocien n'entend pas de même qu'un Breton la nature, l'amour, l'infini ou la mort ; enfin une connaissance exacte des mœurs, si précieuse pour colorer un récit et le « situer » dans l'espace, en voilà plus qu'il ne faut pour assurer cette inappréciable variété que nous recherchons. Quiconque voudra faire une œuvre française, s'il n'a un génie de premier ordre, il n'y réussira pas. Au contraire, quiconque voudra faire une œuvre provinciale, s'il est sincèrement provincialiste, s'il connaît et aime sa province, il pourra nous donner l'œuvre de génie, je le pense et cela s'est rencontré, mais assurément l'œuvre savoureuse et pleine de sève que nous dénommerons, cette fois, l'œuvre provinciale. On peut croire que le salut des Lettres françaises est à ce prix.³⁰⁰

Il en résulte un ancrage très fort à un territoire déterminé. L'écrivain régional ou l'écrivain du terroir doit être la voix de son territoire, le porte-parole de l'âme locale. Cette vocation romantique du régionalisme est, bien entendu, dépassée aujourd'hui.

³⁰⁰ Charles-Brun, *Les littératures provinciales*, Paris, Bloud, 1907, pp. 41-42, cité par Thiesse, op.cit, p. 87.

Mais replacée dans son contexte, elle montre que le régionalisme repose sur la nécessité d'apporter davantage de variété au discours littéraire en France. L'attachement à un territoire et la connaissance de ses mœurs, anciennes et actuelles, suffisent, a priori, pour faire émerger une conscience régionaliste potentielle chez un auteur. Pour Anne-Marie Thiesse, la littérature régionale a émergé autour d'une interrogation cruciale :

Une production littéraire peut-elle exister en France si elle n'est pas reconnue par Paris, puisque c'est dans la capitale que sont concentrés la critique, le milieu littéraire qui possède et assure la notoriété, les grands éditeurs ? Plus encore, un écrivain peut-il construire une œuvre en vivant en province ? Toute l'histoire du mouvement régionaliste est faite de réponses à ces questions, de stratégies développées pour les affronter, pour les disqualifier, pour les résoudre.³⁰¹

On voit qu'il s'agit ici davantage d'un projet de rupture avec un système littéraire que d'une véritable sécession culturelle. Comment faire pour que les auteurs, et par extension, les cultures qui n'ont pas droit de cité dans un système centralisé, puissent avoir la parole ? Il semble même que ce soit le combat des premiers régionalistes. Ce qui explique l'existence d'un réseau collaboratif national, voire transnational, regroupant différentes associations et revues régionalistes aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Contrairement à l'hermétisme redouté, il s'agit d'un exemple d'ouverture et de tolérance, qui a peut-être contribué à une certaine stabilité et à une cohabitation pacifique dans l'espace national français. On n'a pas vu de querelles régionales en France, puisque l'ennemi commun c'est le jacobinisme.

On ne peut évidemment pas réduire le régionalisme littéraire à ces seules préoccupations pacifiques, mais on voit surgir, encore une fois dès la base, l'entreprise des auteurs périphériques comme une marche vers la reconnaissance de leurs cultures. L'état d'esprit de la plupart des auteurs régionalistes, c'est cet effort de décentralisation et d'affirmation positive des valeurs locales. Même si le discours régionaliste a toujours été empreint d'une certaine coloration populiste qui le rend propice aux interprétations radicales. Ainsi, la fibre ethnique n'est jamais très loin.

³⁰¹ Anne-Marie Thiesse, op.cit, p. 11.

Nous ne nous bornons pas à réclamer pour notre langue et nos écrivains les droits et les devoirs de la liberté : nous croyons que ces biens ne feront pas notre autonomie politique, ils en découleront. [...] Il ne nous plaît guère que nos communes soient reliées entre elles, au hasard, selon le caprice d'un soldat ou d'un rond de cuir. Non messieurs, nous voulons que leur union se fasse suivant leurs affinités historiques, économiques, naturelles et, à bien les voir, éternelles. Point de détour, nous voulons délivrer de leurs cages départementales les âmes des provinces dont les beaux noms sont encore portés partout et par tous, Gascons, Auvergnats, Limousins, Béarnais, Dauphinois, Roussillonnais, Provençaux et Languedociens (...) Nous sommes autonomistes, nous sommes fédéralistes, et si quelque part, dans la France du nord, un peuple veut marcher avec nous, nous lui tendrons la main³⁰².

Voilà ce que disaient en 1892, les plus ardents des félibréens. Le discours est suffisamment ambivalent pour ne pas être qualifié de sectaire.

Les premiers écrivains régionalistes n'étaient pas confrontés aux mêmes enjeux identitaires que ceux d'aujourd'hui. Il est normal que leur conception de l'identité régionale ne soit pas la même. Leur référence à un passé éternel leur a permis d'exhumer et de sauvegarder des traits culturels menacés par l'injure de la modernité. Aujourd'hui, c'est le contenu de cette identité régionale qui est à interroger plutôt que la légitimité de son expression. En effet, certains militants régionalistes, que ce soit en littérature, ou ailleurs, utilisent une rhétorique complètement anachronique à propos de leur héritage culturel. Ce qui fait que toute allusion à une culture régionale en France, paraît automatiquement suspecte. Les notions d'identité, de race, de valeurs traditionnelles, etc. revêtent des connotations exclusives qui n'en font pas l'expression de la singularité, mais le lit de l'exclusivisme et de l'incapacité à se métisser.

Cependant, lorsqu'il se développe dans un esprit constructif, le discours régionaliste offre un réel attrait, car il permet de voir que la France, pas plus que les autres entités nationales, n'est pas un bloc monolithique. Le combat pour la sauvegarde des langues régionales participe chez les régionalistes de ce désir de garder des richesses

³⁰² Déclaration de félibres fédéralistes du 22 février 1892, citée par **Anne-Marie Thiesse**, op.cit, p. 64.

menacées par la modernité et l'urbanisation massive. Dans une perspective francophone, le régionalisme encourage à soutenir les diversités à l'échelle nationale. La relative stabilité politique de la France montre que les particularismes locaux ne sont pas contradictoires avec le projet national.

Le mouvement régionaliste est complexe, et les aspirations identitaires ne se limitent pas à la seule dimension culturelle ou artistique. Comme beaucoup de mouvements à soubassement identitaire, le régionalisme français est depuis ses origines, le terreau de toutes les idéologies, même les plus extrêmes. Il abrite une pensée exclusive, fondée sur une pureté biologique et une identité repliée sur elle-même, en même temps, qu'il apparaît comme un écho à un combat plus large contre l'uniformisation des pensées et des cultures, donc pour la diversité.

Dans de nombreuses régions de France, la littérature régionaliste ne peut légitimement se fonder sur l'exclusivisme identitaire. Ce faisant, elle reproduit exactement le schéma étouffant du jacobinisme qu'elle prétend depuis toujours combattre. Son évolution vers une vision plus moderne, plus ouverte de l'ethnicité permettra, à coup sûr, d'en décliner toute la richesse et toute la complexité. Cela permettra aussi de disposer d'une grille de lecture supplémentaire des rapports entre les cultures au sein de l'espace national français.

En Bretagne, l'identité d'une littérature propre au destin national s'est développée, lorsqu'on est passé du mouvement régionaliste aux concepts de bretonnité ou bretonnitude, lesquels adjoignent une orientation politique et nationaliste aux revendications d'origine. L'enjeu est maintenant de trouver en littérature les facteurs qui corroborent la survivance d'une identité complètement différente de celle des Français.

I-2 - REPÈRES IDÉOLOGIQUES

I-2-1-Entre héritage mythique et renaissance culturelle

Lorsque Jean-André Le Gall³⁰³ exprime de façon provocatrice l'idée que l'identité bretonne est peut-être une pure invention, il suggère que, quelque part, cette identité a pu devenir un enjeu, non pas dans une logique de confrontation culturelle, mais pour satisfaire un certain goût d'exotisme. L'hypothèse la plus communément admise est celle qui soutient qu'il est apparu un moment, où les Bretons ont ressenti le besoin de clamer et de justifier une certaine identité, menacée dans ce qu'elle a de plus significatif, la religion et la langue. On constate qu'au dix-neuvième siècle, c'est la situation de tous les pays de France. En effet, on peut se demander comment a pu se développer en France, l'idée d'une culture et d'une littérature bretonnes spécifiques, au-delà du phénomène du Réveil des provinces.

Même s'il n'est pas illogique de considérer une spécificité bretonne, si en plus des critères linguistiques, on prend en compte les critères physiques, géographiques, géologiques, si particuliers à la Bretagne. Ce à quoi s'ajoute une évolution historique³⁰⁴ propre à légitimer certaines ardeurs nationalistes.

Mais si la littérature bretonne a pu s'institutionnaliser, pour devenir presque un système à elle seule, c'est parce que quelque part, selon Le Gall, on a réussi à lui délimiter un terrain d'expression. Le fameux cul de sac de Fanon, à travers lequel, les multitudes de Bretagne possibles se retrouvent uniformisées dans l'image d'un pays breton qui serait « *une sorte de musée vivant de l'Histoire et même de la Préhistoire* »³⁰⁵. Ainsi, aborder la littérature bretonne dans une perspective générale comme la nôtre, c'est faire une impasse volontaire sur tous les éléments de catégorisation problématiques (les grands écrivains nationaux originaires de Bretagne, mais dont les œuvres ne revendiquent pas cette filiation, les Bretons

³⁰³ **Jean André LE GALL** « L'âme bretonne de Charles Le Goffic », Thèse de doctorat, (Dir. Louis Le Guillou), Université de Brest, juin 1999, p. 5 et sqq. Le Gall signale le désir d'exotisme qui a conduit, entre le XVIIIème et le XIXème, l'imaginaire populaire à fabriquer et à alimenter le mythe d'une Bretagne primitive dont la découverte pourrait passer par la littérature : « [...]il devait exister en Europe, encore au XVIIIème siècle, des « pays » dont l'aspect n'avait guère changé au cours des siècles, des pays primitifs, dans lesquels vivaient des hommes qui avaient conservé, en pleine période de progrès et de Révolution industrielle, des modes de vie inchangés depuis des siècles. La Bretagne fut alors désignée comme un de ces pays [...] Cette mythification, favorisée par les événements de la fin du XIXème siècle, connut un tel succès qu'on ne douta bientôt plus de son authenticité et que des auteurs parmi les plus grands l'accréditèrent en lui conférant ses lettres de noblesse littéraire ».

³⁰⁴ Voir **Henri Poisson, Jean-Pierre Le Mat**, *Histoire de Bretagne*, Spézet, Editions Coop Breizh, 2000; ainsi que de nombreuses autres publications sur le sujet.

³⁰⁵ **Jean André LE GALL**, op.cit., ibid.

adoptifs, les œuvres françaises ayant pour cadre la Bretagne...), et retenir les grandes lignes de cette littérature.³⁰⁶

Il est assez difficile d'établir une périodisation précise de la littérature bretonne. On peut juste retenir que ses sources d'inspiration et influences sont multiples (celtes, romanes, latines...).

Les affinités latines, par exemple, bien qu'elles se manifestent encore lorsque les Romains quittent la Bretagne armoricaine³⁰⁷ au milieu du Vème siècle, ne sont pas toujours mises en avant. Il est difficile de ne pas y voir des raisons idéologiques quand on sait que beaucoup d'auteurs « bretons » des premières périodes ont écrit en latin (Adam de Saint Victor, Roscelin, Abélard...), tradition qui va continuer d'ailleurs jusqu'au XVIIIème siècle, peut-être à cause des possibilités de large diffusion (on peut signaler une histoire de la Bretagne écrite en latin de Bertrand d'Argentré en 1551 qui sera par ailleurs traduite en français). Dans son histoire, la Bretagne a préféré retenir un celtisme antérieur à la domination romaine et qui lui aurait survécu. Les bardes de tradition celte sont ainsi devenus dans la conscience collective les précurseurs de la littérature bretonne :

Les Celtes, ou leurs épigones, les Gaulois, font office à partir du XVIIIème siècle, d'ancêtres communs à presque toutes les populations paysannes de la France. Parce qu'ils parlent breton, et parce que la péninsule a été effectivement recolonisée par des populations celtiques au VIème siècle, les Bretons font figure de Celtes véritables, sortes de fossiles anthropologiques arrivés intacts du fond des âges et dont les traits caractéristiques auraient gardé plus de force que ceux de leurs voisins.³⁰⁸

³⁰⁶ Pour une meilleure approche de la littérature bretonne une bibliographie non exhaustive : **Yves-Marie Rudel**, *Panorama de la littérature bretonne des origines à nos jours*, Rennes Imprimerie bretonne, 1950, **Charles Le Quintrec**, *Littératures de Bretagne*, Rennes, Ed. Ouest-France, 1992, **Marc Gontard** (dir.), *Bretagne, l'Autre et l'Ailleurs*, PUR, 1999, *Dictionnaire des écrivains bretons du XX^e siècle*, PUR, 2002 ; **Yves Le Berre, Nelly Blanchard, et Roman Calvez**, *Qu'est-ce que la littérature bretonne ?* PUR, 2006, Francis **Favereau**, *Anthologie de la littérature bretonne au XXème siècle, T 1&2*, Morlaix, Skol Vreizh, 2002-2003.

³⁰⁷ Poisson et Le Mat avancent, à propos de la littérature gallo-romaine dans la Bretagne antique, qu'elle « manque de souffle. Elle reste un exercice de forts en vers latins parce qu'elle a fait table rase de toute la tradition celtique[...] l'Armorique n'a pas participé d'une manière digne d'attention à cette littérature latine décadente qui n'est qu'une gymnastique cérébrale sans intérêt. » Les auteurs retiennent cependant de cette période les noms d'Aussone et de l'évêque Sidoine Apollinaire. op.cit, p. 28.

³⁰⁸ **Catherine Bertho**, « L'invention de la Bretagne, genèse d'un stéréotype », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nov. 1980, n°35, p. 45.

Même en ce qui concerne la période actuelle (à partir de 1900), les influences anglo-irlandaises sont davantage revendiquées que celles françaises. A en croire les spécialistes, ces dernières sont simplement quasi-inexistantes, du moins pour ce qui concerne la littérature bretonnante :

Les influences doivent plutôt être recherchées dans la littérature anglo-irlandaise depuis le début de ce siècle (...) ou dans la vaste production anglo-américaine, après Joyce, Mansfield, pour la *short story*, par exemple, avant Miller, Ginsberg et Kerouac... On est en droit de faire des parallèles avec d'autres littératures d'aires linguistiques minoritaires, d'Europe tout du moins : gaélique, irlandaise, pour les lettres testimoniales et la nouvelle, galloise pour la poésie bardique ou le théâtre radiophonique, basque pour son euskara-fiction, destinée à tout dire dans la langue, prélude à la normalisation littéraire actuelle, ou même occitane pour un modernisme déclaré, après celui attesté par la florissante littérature catalane et autres littératures de l'exiguïté.³⁰⁹

L'on peut comprendre que ce débat crucial pour la constitution de la singularité bretonne, ne puisse être tranché par nous. Ce n'est pas l'objet de notre réflexion. Il nous apparaît par ailleurs, que la question est moins importante que celle de l'influence considérable que les histoires et légendes bretonnes vont exercer sur les Lettres modernes, qu'elles soient locales ou européennes. Par exemple, le Moyen-Âge européen est fortement marqué par le cycle arthurien. Même si certains historiens entendent émettre, là encore, des réserves sur le fondement d'un rattachement des aventures arthuriennes à la Bretagne du V^{ème} siècle (la féodalité, la chevalerie, l'amour courtois, la religion chrétienne), il ne faut pas négliger la portée symbolique de ces légendes à la Bretagne. Parce qu'ils introduisent l'imaginaire d'un monde préchrétien avec son surnaturel et ses personnages merveilleux, parce que beaucoup d'éléments contenus dans ces récits renvoient à la Bretagne armoricaine (l'île d'Avalon, Brocéliande, Merlin, les fées...), et parce que, enfin, dans leurs formes, ils font penser aux récits populaires hérités du bardisme, on peut

³⁰⁹ **Francis Favereau**, *Anthologie de la littérature bretonne au XXème siècle*, Tome 1-« Le premier 'Emsav' (1900-1918) », Morlaix, Skol Vreizh, 2002, p. 10.

légitimement trouver un ancrage celtique et breton, à ces récits fondateurs de la littérature européenne.

En tout cas, c'est par cette « matière de Bretagne » que sont les légendes arthuriennes, mais aussi *Tristan et Yseult* ou les *Lais de Marie de France*, que la Bretagne entre dans l'imaginaire littéraire. Aujourd'hui, on peut difficilement considérer la littérature bretonne en dehors de cette construction mythique de l'appartenance celtique. Un imaginaire partagé avec les cousins gallois, irlandais ou écossais, et qui nourrit une littérature bien vivante, se développant sur un territoire localisé.

En marge du mouvement régionaliste, les réminiscences celtiques ont ressurgi avec plus de force dans la Bretagne du 19^{ème} siècle. Il s'agit moins de la représentation que la France se fait du lointain pays de Bretagne, que de la prise en charge par les écrivains bretons eux-mêmes de la diffusion de leurs expériences collectives. C'est le temps du bardisme et de la poésie bretonnante, une période propice, selon certains, à la surenchère identitaire :

Les intellectuels bretons sont en concurrence directe avec leurs pairs « extérieurs » pour la mise en scène de leur pays et la définition de leur identité.³¹⁰

Les premiers intellectuels se sont regroupés à Paris autour de Théodore de la Villemarqué (1815-1895), d'Auguste Brizeux (1803-1858) et d'Émile Souvestre (1806-1854). C'est de cette période que des liens avec les autres pays de traditions celtiques sont (re)noués. Villemarqué fut la figure marquante de cette renaissance culturelle. Introuvable barde en 1838, il publie en 1839, le *Barzaz Breiz, chants populaires de la Bretagne*, qui connaît un grand succès parisien. À sa suite on peut citer des auteurs comme Louis Tiercelin, un poète né à ...la Réunion (1849-1915). S'il est dominé par une poésie inspirée du bardisme, le premier Emzao fut aussi un moment de redécouverte du théâtre populaire, grâce notamment à l'action d'Anatole Le Braz. En fait, il s'agit d'un intérêt plus large pour tout ce qui relève de la tradition orale, à travers les collectes de contes, de légendes et de chants. Il faut noter que cette période est celle d'une grande effervescence (le nombre impressionnant des revues l'atteste) dans laquelle la littérature bretonne cherche sa voie. La diversité des

³¹⁰ Anne-Marie Thiesse, op.cit, p. 41.

courants et des idéologies qui la traversent fait qu'on ne peut lui donner un mot d'ordre ou une revendication unitaire.

De plus, si la Bretagne est une terre d'émigration, elle a aussi accueilli des voyageurs venus des tous les horizons. Qu'elle soit le fait d'auteurs britanniques militants de la cause celtique ou d'« étrangers », séduits par un cadre propice à l'inspiration, la production littéraire en Bretagne est fortement marquée par cette diversité d'apports. D'où, d'ailleurs, la difficulté de dire ce qu'est une littérature ou un écrivain bretons. Marc Gontard le souligne dans le récent dictionnaire des écrivains bretons. Cet éclectisme montre que la culture bretonne n'est ni fermée, ni figée, malgré les tenants du celtisme biologique. Cela rend encore plus actuelles et plus générales ces paroles de Le Braz, prononcées au début du siècle précédent : « *il n'y a pas qu'une Bretagne. Il y en a vingt, trente...* »³¹¹.

I-2-2-La Bretagne colonie française ?

Précisons d'emblée que notre interrogation n'est en rien une ingérence dans le débat sur l'autonomie en Bretagne, encore moins une légitimation de l'idéologie séparatiste qui s'est propagée dans les Lettres bretonnes. D'ailleurs, nous donnerions trop d'importance à ce travail. Notre préoccupation est d'ordre heuristique car, à la lumière des questions soulevées par la colonisation dans l'espace francophone, il nous semble qu'il faille se poser à un moment donné (très sérieusement) la question de savoir dans quelle mesure les destins de la Bretagne, de la Corse sont, ou pas, assimilables à ceux des anciennes entités sous tutelle coloniale française. Concernant la Bretagne, de nombreux documents historiques (rapports de préfets ou d'inspecteurs d'académies) attestent la mission civilisatrice de la France.

Le temps des colonies a existé dans l'Hexagone, autant dans la politique de consolidation de la nation et de « l'Union française »- expression usitée pour l'Outre-mer- que dans les rapports entretenus par l'administration française et ces populations éloignées du centre. Avec le temps, certaines de ces régions ont renoncé à l'idéologie autonomiste, d'autres continuent de nourrir encore le mythe de l'envahisseur français. La question de l'indépendance politique ne manque pas de saveur dans les Caraïbes, mais elle ne se pose pas autrement (même si c'est à des

³¹¹ Cité par Favereau, op.cit, p. 163.

degrés variés) en France même. Si ce n'est pas le lieu de parler de la question de l'indépendance politique dans ces territoires, on peut cependant se poser celle d'une certaine autonomie littéraire.

Cette problématique peut se poser à travers les différences culturelles et identitaires entretenues, ou plus simplement, à travers la nécessité de créer des pôles de résistance à l'institution littéraire parisienne. En tous les cas, on ne voit pas pourquoi elle serait éludée dans le débat sur le système littéraire en France métropolitaine, alors que la littérature francophone et sa critique constituent justement un lieu d'expression naturel des questionnements de ce type.

Sur la Bretagne, nous partons forts de la réflexion d'Eugen Weber³¹² sur les provinces françaises et des revendications identitaires en cours dans la littérature bretonne, pour rappeler deux choses. D'une part, malgré la « fureur assimilationniste »- la même que celle qui a sévit dans les anciennes colonies- cette littérature a gardé ses réflexes identitaires. D'autre part, du fait même d'une spécificité de plus en plus cultivée, la Bretagne ne se meut pas complètement dans l'idée d'une tradition gréco-latine qui ferait l'« unité culturelle » de la France.

La recherche francophone repose sur des évidences qu'il faudrait d'urgence revisiter pour mieux les dépoussiérer. La thématique de la colonisation en est une. On ne peut nier qu'au moment même où la France mène sa campagne de colonisation en Afrique et au Maghreb, la Bretagne connaît un phénomène relativement similaire. Et ce n'est pas un mythe créé de toute pièce par les revues nationalistes. Le mot est d'ailleurs usité pour qualifier le lien qui unit la Bretagne au pays : « *une nouvelle colonie dont la plupart des habitants venaient de provinces lointaines* » (1724), « *une colonie créée par des gens venus de la mer* » (1800), « *une colonie maritime peuplée de barbares (outsiders)* » (1859)³¹³. La colonisation est un thème récurrent dans le discours du dix-neuvième siècle et pas seulement pour désigner le lointain. Selon Weber,

On peut voir le fameux Hexagone comme un empire colonial qui s'est formé au cours des siècles, un ensemble de territoires conquis, annexés et intégrés dans une unique structure administrative et politique, nombre de ces territoires possédant des personnalités régionales très fortement

³¹² Eugen Weber, op.cit.

³¹³ Toutes les citations concernant la « colonie » bretonne sont empruntées à Weber, op.cit., p. 792.

développées, et certaines d'entre elles des traditions spécifiquement non ou anti-françaises.³¹⁴

Plus loin, à propos de la Bretagne, l'historien américain précise :

Les plus grandes possibilités coloniales [dans la France du XIX^{ème} siècle], naturellement, étaient offertes par la Bretagne. Après l'union forcée avec la France, les villes bretonnes furent envahies par des Français qui écrasèrent ou même remplacèrent les commerçants locaux, francisèrent les gens qu'ils employaient ou touchaient d'une autre façon. Les ports du roi comme Lorient et Brest étaient des villes de garnison en territoire étranger...³¹⁵

Il semble, selon la théorie de Weber, que la Bretagne ne s'est réellement intégrée à la nation française que dans le courant du 20^{ème} siècle. À défaut de souscrire complètement à cette hypothèse, on peut faire remarquer que la Bretagne fut un pays indépendant avant le rattachement à la France au 15^{ème}.

Dans ses notes sur le nationalisme français, Georges Valérie estime que « la conquête » est une étape nécessaire sur la voie du nationalisme :

Une nation ne peut pas ou ne devrait pas conquérir des « peuples majeurs » mais amener à une plus grande cohésion des groupes sans identité culturelle évidente, les gagner à soi ; enrichir, éclairer l'esprit tribal privé d'instruction, voilà ce à quoi une mission civilisatrice ne peut renoncer.³¹⁶

Autrement dit, les peuples conquis ne sont pas des peuples, ils n'ont pas de culture propre ; ils peuvent bénéficier de l'enrichissement et de l'instruction qu'on leur apporte. Si on efface le décalage spatio-temporel, la Bretagne et le Sénégal hier, la Bretagne et la Martinique aujourd'hui, ne sont pas si loin les uns des autres.

Par ailleurs, dans les travaux de beaucoup d'ethnographes ayant fait des recherches sur la Bretagne, les populations, les coutumes, les régimes alimentaires, les fêtes, les

³¹⁴ Ibid., p. 689.

³¹⁵ Ibid., p. 696.

³¹⁶ **Georges Valérie**, *Notes sur le nationalisme*, Paris, 1901, p. 7.

vêtements, bref toutes les curiosités qui en font la spécificité, sont étudiées avec une condescendance qui ne manque pas d'interpeller un observateur issu des ex-colonies. Occuper et transformer par la langue et l'école, installer des militaires et des administrateurs venus d'autres régions, dénigrer les cultures locales. Il s'agit du même schéma qui a fonctionné plus ou moins efficacement dans l'AOF, l'AEF³¹⁷ et autres parties de l'empire colonial.

A la suite d'Eugen Weber, nous pouvons énumérer quelques traits caractéristiques de l'expérience coloniale, tels que décrits par Fanon, et laisser les spécialistes de l'histoire de la Bretagne déterminer jusqu'où cette référence à la colonisation peut être fondée :

- Régions sous-développées, absence d'infrastructure, un monde sans médecins, sans ingénieurs, sans administrateurs [...]. L'aliénation culturelle, comme le colonialisme essaie d'obliger les indigènes à abandonner leurs façons ignorantes c'est le colonialisme qui vient éclairer leur obscurité [...]
- La domination coloniale disloque de façon spectaculaire l'existence culturelle des peuples soumis (mort de la société autochtone, léthargie culturelle). Les nouveaux rapports juridiques sont introduits par la puissance occupante [...]
- Les coutumes des colonisés leurs traditions, leurs mythes, sont la marque même de cette indigence, de cette dépravation constitutionnelles.
- Le colonialisme s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit, dévalorise l'histoire d'avant les colonisateurs : « cette terre, c'est nous qui l'avons faite ».
- La bourgeoisie locale, qui a adopté de bon cœur les façons de penser caractéristiques du pays occupant, devient le porte-parole de la culture coloniale, comme les intellectuels qui l'avalent goulûment³¹⁸.

Voilà pour la colonisation, selon Fanon. Si la situation de la Bretagne, à une période de son histoire, ne s'identifie pas nécessairement à ce schéma, d'autres pièces peuvent toujours être versées au dossier.

³¹⁷ Afrique Occidentale Française et Afrique Equatoriale Française, les deux grandes entités coloniales françaises en Afrique.

³¹⁸ **Frantz Fanon**, *Les damnés de la terre*, op.cit., pp. 33-72-106-148-116-177.

Historiquement, depuis l'intégration du Duché de Bretagne au Royaume de France, les relations entre les deux entités sont teintées de fréquents heurts qui, sans être des affrontements directs, renforcent le sentiment que la Bretagne ne serait pas complètement française. Du moins, pour celui qui applique la grille de lecture française. Des épisodes comme la fameuse révolte des Bonnets rouges ou la non moins célèbre chouannerie, l'affaire du camp de Conlie³¹⁹, lors de la guerre franco-prussienne, qui inspira à Corbière l'un de ses plus beaux poèmes, de même que d'autres « affaires » moins connues, n'ont fait qu'accentuer le malentendu entre les autorités françaises et la Bretagne³²⁰. Weber rapporte un témoignage de cette douloureuse assimilation, qui montre, si besoin en était, qu'une politique qu'on peut qualifier de coloniale a eu cours dans cette région, malgré la réticence de certains chercheurs³²¹ :

La Bretagne qui n'a pas été volontairement réunie à la France, qui n'a jamais accepté de bon cœur son annexion, qui proteste encore ...francisez [la] aussi promptement que possible... intégrez la Bretagne occidentale au reste de la France.³²²

Au-delà du fait qu'elle ait toujours été présentée comme un pays sauvage, peut-être davantage que toutes les autres provinces, la Bretagne, aujourd'hui encore, s'attache à montrer son potentiel symbolique d'État-Nation. Quelle que puisse être leur portée réelle, les controversés symboles « nationaux » de la Bretagne sont encore brandis

³¹⁹ Les deux premiers événements qui eurent lieu aux 17^{ème} et 19^{ème} siècles ont marqué l'histoire bretonne, mais le camp de Conlie représente une blessure assez profonde dans la mémoire collective des Bretons, surtout que cette affaire est très peu connue du reste des Français. Selon les historiens, au plus fort de la débâcle française, seule, de toutes les provinces françaises, la Bretagne organisa une mobilisation pour retarder l'offensive prussienne. Composée d'hommes qui s'identifiaient très peu à la France (la langue, le sentiment patriotique...), l'armée bretonne se heurta à la crainte des officiels Français de les voir transformer la levée en action séparatrice. « Je vous conjure d'oublier que vous êtes Bretons, pour ne vous souvenir que de votre qualité de Français », écrit Gambetta au Général Kératry, le chef des forces bretonnes (cité par Weber, op.cit., p. 153). Mal équipés, en proie aux maladies, aux intempéries et à la défiance de leurs supérieurs, les soldats bretons mobilisés ne purent pas contenir l'avancée ennemie et développer la résistance française. Evidemment, beaucoup de généraux leur imputèrent la défaite, car dit-on, le breton n'est pas combattif.

³²⁰ Dans une époque plus récente, le dynamitage de la statue de l'Alliance en 1932 dans lequel des intellectuels et écrivains sont impliqués ou d'autres actions de groupuscules indépendantistes, accentuent ce malaise.

³²¹ Comparant la « francisation » des anciennes colonies du Maghreb et d'Afrique sub-saharienne, Arnaud estime, par exemple, que la fonction assimilationniste de l'école française dans les régions n'avait pas un caractère politique. **Jacqueline Arnaud**, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, Lille-Paris 1982, T. 1, p. 124.

³²² Cf. un rapport du Recteur de l'Académie de Rennes de 1880. Cité par Weber, op.cit., p. 153.

par défi ou par nostalgie : la langue, le triskèle, la croix celtique, le *Gwen Ha Du*, l'hymne de Bretagne³²³, l'institution bardique et ...le passeport breton !

Les grands conflits qui ont émaillé les rapports avec la France ont légitimé pour beaucoup le mythe d'une souveraineté à (re)conquérir en littérature. Les principaux défenseurs de la thématique coloniale se retrouvent évidemment dans les revues autonomistes de tous bords. Michel Nicolas³²⁴, a analysé les parallélismes que ces derniers ont établis entre leur pays et les colonies françaises pendant leurs luttes pour l'indépendance. Que ce soit dans les revues littéraires comme *Gwalarn* ou à tendance plus politique comme *Breiz Atao*, les auteurs ont souvent, malgré le souffle démagogique qui anime leurs productions, pointé avec pertinence la similitude entre la Bretagne et les colonies françaises. Les artistes du mouvement *Seiz Breur* (Les sept frères), eux, n'hésitent pas dans les années 30 à parler d'« Art national » breton. On aurait tort de ne voir dans ce type de formules que de simples fantaisies sémantiques et un projet fantasmatique de vouloir singulariser une Bretagne résolument française³²⁵. Plus que sa dimension politique, il existe dans la littérature bretonne des caractéristiques d'une littérature colonisée. Des plus virulents aux plus consensuels, les artistes bretons ont une conscience aiguë de ce qui constitue leur identité divisée. Lorsque Grall affirme s'être « re-bretonnisé » dans la douleur, car trop altéré par une éducation française, il touche la problématique de la différence, et pas seulement avec une rhétorique d'un écrivain dévoué sur le tard à la cause bretonne. Hélias qui symbolise plus ou moins le pôle inverse, se considère comme le produit de deux civilisations, la française étant la seconde ; et c'est peut-être pour cette raison qu'il considère que Grall et lui défendaient finalement les mêmes choses. En définitive, même si les situations ne sont pas absolument comparables, on peut tenter un

³²³ Écrit par Jaffrenou en 1897, le « Bro gozh ma zadoù », qui s'inspire de l'hymne du pays de Galles, est proclamé hymne national breton par l'URB (Union Régionaliste Bretonne) en 1904. Ses détracteurs mettent en avant l'identité sulfureuse de Jaffrenou et la légèreté d'une imitation produite par un lycéen. Le « gwen ha du », drapeau dessiné, par Morvan Marchal, est aussi très discuté en tant que signe de ralliement du peuple breton, à cause de l'appartenance de son créateur au mouvement Breiz Atao.

³²⁴ Voir **Michel Nicolas**, *Le séparatisme en Bretagne*, Braspars, Beltan, 1986. Il s'intéresse notamment au cas Olier Mordrelle qui, sous le pseudonyme de « Jean La Bénélais », écrit dans la revue *Breiz Atao* plusieurs articles comparant la situation de la Bretagne à celle des autres colonies et l'inscrivant dans le mouvement de la décolonisation qui commence à s'affirmer Outre-mer.

³²⁵ Il semble que ce soit l'idée de critiques comme Françoise Morvan et des chercheurs du GRIB (Groupe Information Bretagne) qui battent en brèche depuis plusieurs années les thèses nationalistes bretonnes. Ancienne militante celtique, Françoise Morvan a écrit de nombreux ouvrages et articles sur le mouvement autonomiste qu'elle analyse, à travers ses non-dits et ses dérives idéologiques. Dans sa ferveur républicaine, il semble que Morvan ne soit pas elle non plus, à l'abri de l'excès inverse et ne voit dans la défense de l'identité bretonne rien d'autre qu'une dangereuse supercherie. Voir **Françoise Morvan**, *Le monde comme si : Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Paris Acte Sud, 2002.

rapprochement entre les tourments historiques de la Bretagne littéraire et ceux du monde francophone issu de la colonisation.

Par ailleurs, le combat pour la langue bretonne rappelle celui des écrivains francophones d'Amérique qui composent avec leur statut de minorité linguistique. Ce qui change c'est la capacité portative de la langue mobilisée, le français (une langue internationale de large diffusion) d'une part, le breton (langue de faible diffusion) de l'autre. On voit se développer dans ces espaces, les mêmes types de frustrations nées de l'insoumission à l'idéologie centralisatrice. Il semble alors évident que les pratiques culturelles qui s'y déroulent devraient être considérées avec plus de vigilance par les critiques francophones et analysées aux regards des débats qui agitent leur champ d'expression.

Un dernier parallèle avec l'espace francophone issu de la colonisation française touche la question de la race. C'est une notion inflammable et on peut s'exposer aux excès que nous avons signalés plus haut en y faisant allusion. Dans sa thèse sur l'identité bretonne³²⁶, Ronan Le Coadic fait une comparaison entre la naissance des concepts de bretonnité et de Négritude :

Les mots de « bretonnité » ou « bretonnitude » semblent en effet calqués sur ce concept [la Négritude], qui a fait l'objet de décennies de réflexion (et de critiques). Et en effet, on y trouve un renfort théorique. Mais on y rencontre surtout une description des Noirs par eux-mêmes qui est d'une ressemblance frappante avec les représentations de la bretonnité.³²⁷

La proximité se trouve donc dans l'autodescription ou plutôt l'autocélébration. Les caractères que les Bretons se prêtent, forts d'une mythologie celte, sont visibles dans la rhétorique nationaliste. Les limites qu'on a posées à une Négritude totalisante, racialisante, voire aujourd'hui, totalement anachronique, peuvent l'être pour l'ethnicité bretonne. Toujours est-il que certains auteurs bretons s'imaginent un destin similaire à celui des Nègres, mais chose encore plus remarquable, une âme similaire. A la fameuse boutade de Senghor, « *l'émotion est nègre, la raison hellène* », répond celles de Maodez Glanndour « *[le Breton] c'est un émotif* » ou de Yann-Ber Piriou

³²⁶ Ronan Le Coadic, *L'Identité bretonne*, Rennes, Terre de brume-PUR, 2nde édition, 1998.

³²⁷ Ibid., p. 146.

« *trop spontanés. Trop enfantins dans leurs attitudes. Trop fragiles. Trop émotifs* »³²⁸

Le symbolisme de la pensée négro-africaine trouve aussi un écho chez des artistes bretons qui ne manquent pas de mettre en avant la présence de l'invisible dans leur rapport au monde. Ainsi Glanndor affirme :

Je viens de lire un article relatif à la pensée des peuples africains. L'auteur y évoque des formes de pensée totalement différentes de la logique européenne : du symbolisme...Chaque chose, pour les Africains est signe, parole, symbole, chant, danse, relation avec les défunts. Un monde conceptuel qui ne peut pas, dit-il, s'accorder avec notre scientificité technique. Eh bien ! en lisant cet article, je ne me sens pas dépaysé dans le monde spirituel des Africains. Notre culture celtique traditionnelle, ce serait facile à démontrer, est très proche de leurs pensées. La langue est pour moi, comme pour eux, le moyen de réveiller en moi l'esprit des défunts et d'être en relation avec eux, par delà le temps. Moi aussi, je vis le souvenir des âmes des trépassés. Et chaque chose en ce monde est pour moi vie, rythme, danse et chant...³²⁹

Ces représentations du monde sont communes à beaucoup de sociétés d'ascendance animiste, qui font de l'interaction avec les éléments et les défunts un des principes fondamentaux de l'existence. On pourrait élargir la comparaison aux sociétés chamaniques d'Asie ou d'Amérique et montrer ainsi que l'Occident préchrétien présente beaucoup de similitudes avec ces sociétés.

La Bretagne s'inscrit, on le voit, hors du champ de la civilisation française moderne, et ses écrivains revendiquent de la même manière que les auteurs québécois de la Révolution tranquille, une proximité avec les peuples colonisés.

I-2-3- Un peuple, deux littératures

La littérature moderne bretonne s'est écrite essentiellement dans deux langues, le français et le breton. Nous retiendrons donc ces deux productions, en précisant

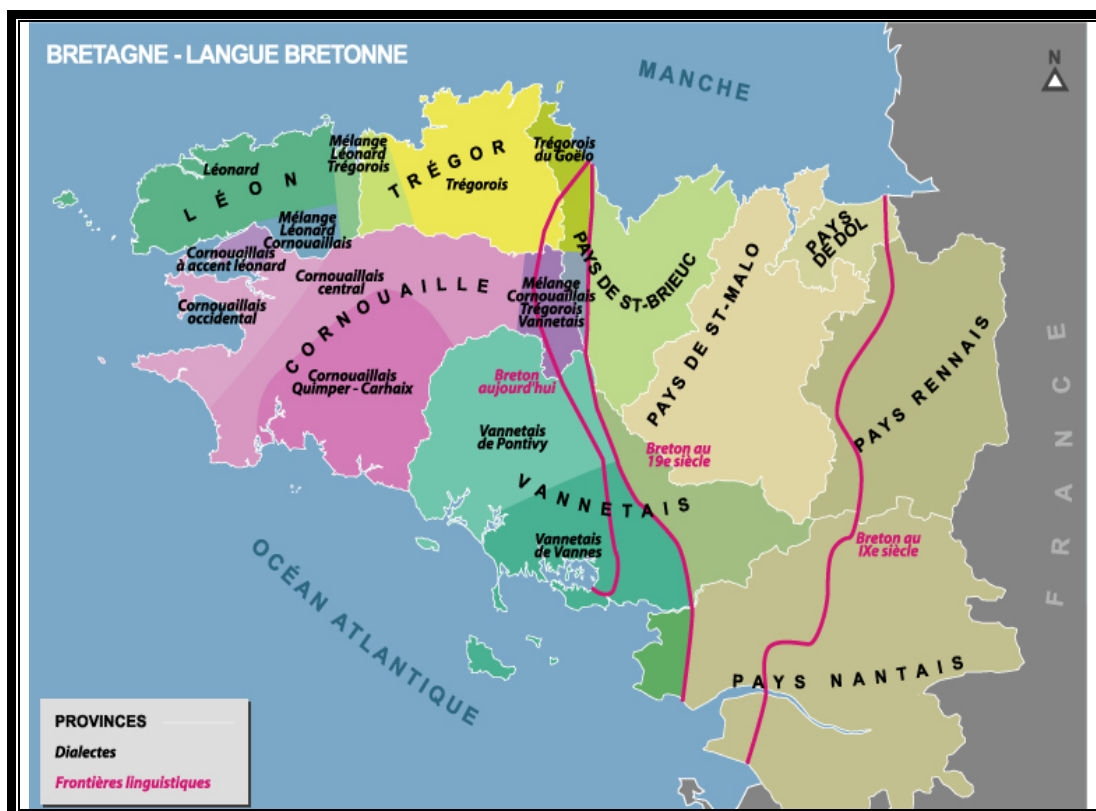
³²⁸ Cités par **Le Coadic**, Ibid.

³²⁹ Ibid., p. 147.

néanmoins pour le lecteur non averti, toute la diversité qui caractérise le champ linguistique breton.

La littérature bretonnante

Pour une brève présentation linguistique de la Bretagne, on peut énoncer quelques données. S'ils appartiennent à la famille indo-européenne, les Bretons disposent d'un statut particulier, comparés aux autres entités linguistiques françaises. Ils sont très proches des Irlandais et des Gallois, qui appartiennent comme eux à la branche dite brittonne des langues celtiques. Cette proximité linguistique a beaucoup contribué à forger une solidarité ethnique avec les Celtes de Grande-Bretagne. L'origine celtique du breton (*Ar Brezhoneg*) est donc indiscutable, malgré les apports du français dans le nouveau breton ; au même titre que le gaélique et le gallois. Cependant, la Bretagne est loin de présenter une totale unité linguistique. La langue est morcelée entre plusieurs pratiques dialectales qui ont cours sur deux territoires linguistiques. A l'est d'une ligne Mont-Saint-Michel-Paimpol-Pontivy-Vannes, (voir carte), la Haute-Bretagne ou Bretagne romane ou pays gallo. Le Gallo (*gallec* en breton) est une langue romane apparentée au français, dérivée du latin populaire. Cette région fut la première à délaisser le breton au profit du Français du IX^{ème} au XVI^{ème} siècles. Il n'en est presque plus de trace. A l'ouest, La Basse-Bretagne, dite celtique ou Bretagne bretonnante. Là, on parle et/ou comprend la langue bretonne. Elle regroupe quatre régions (dialectes) : la Cornouaille (Cornouaillais) du Sud-Finistère, le pays du Léon (Léonard) du Nord-Finistère, le pays de Tréguier (Trégorrois), le pays de Vannes (Vannetais).



Source: geobreizh.com

La production de la langue bretonne s'enracine dans un territoire précis. L'immense majorité des 257 000 locuteurs actifs du breton aujourd'hui vivent, en effet, à l'ouest de la Bretagne. Les sondages menés en 1991, 1997 et 2003 par l'institut TMO permettent, en outre, de connaître l'implantation territoriale des bretonnants à l'ouest de la frontière linguistique qui va de Plouha (près de Paimpol) à Vannes. C'est le Trégor, à l'ouest des Côtes-d'Armor, qui compte proportionnellement au nombre d'habitants le plus de locuteurs du breton, suivi par la Cornouaille (sud-ouest des Côtes-d'Armor et Finistère sud) et le Léon (au nord du Finistère). Le Vannetais, auquel correspond, approximativement, le département du Morbihan, est la région la moins bretonnante.³³⁰

Même si le breton n'est pas totalement imposé au quotidien, il existe un intérêt certain des bretons pour leur langue. On estime à environ 30 000, le nombre de personnes apprenant le breton (Rectorat de Rennes), grâce à l'action des universités et du réseau associatif Diwan, et, on le voit, un peu moins de 300 000 locuteurs

³³⁰ Ces indications sont tirées de l'article de Ronan Le Coadic sur les espaces bretons que le lecteur peut consulter pour une meilleure information. **Ronan Le Coadic**, «Espaces bretons entre territorialisation et déterritorialisation», Communication au colloque du LADEC-LAS *Le territoire: instrument de l'Europe et de l'État-nation*, Université de Rennes-2, 26 novembre 2004.

contre plus d'un million au début du vingtième siècle. Les statistiques ne sont pas impressionnantes mais témoignent d'un potentiel linguistique vivant. En tout cas suffisant pour qu'une littérature puisse continuer à se produire, à se diffuser, à exister. Si l'oralité s'est beaucoup développée en Bretagne, l'écriture y est une pratique extrêmement ancienne³³¹. Nous engageons donc l'analyse d'une période très récente de l'usage littéraire du breton.

La littérature bretonnante moderne essaye tant bien que mal d'exister, même si, comme le souligne opportunément Francis Favereau, est elle plutôt « *avare de célébrités universelles* ». Sa source est essentiellement militante, surtout depuis le début du 20^{ème} siècle. Sa faible surface de diffusion et son potentiel lectorat limité en font pire qu'une littérature marginale, un phénomène confidentiel. Mais cela ne lui dénie pas tout intérêt, car c'est la littérature qui traduit certainement le mieux, le rapport affectif existant entre des auteurs et leur langue, des hommes et leur culture. Il s'agit d'une production longtemps dominée par l'expression poétique et qui s'inspire beaucoup des canons esthétiques de la littérature orale, *la gwerz*, par exemple. Ses thèmes ne s'éloignent pratiquement jamais des objets de magnificence de la bretonnitude : la nature, la mer, la terre, le celtisme et la spiritualité qui en découle, etc. Certains auteurs en font malheureusement le lit d'une exaltation de la race, surtout après la première guerre mondiale. Il ne s'agit pas de diaboliser la création en langue bretonne, mais des œuvres comme celles de Roparz Hémon et d'autres animateurs du mouvement *Breizh Atao* (Bretagne toujours) ont délibérément nourri ce malentendu autour de la littérature bretonnante qui, au final, l'a peut-être desservi en empêchant freinant la progression au lendemain de la seconde guerre mondiale.

Sans prétendre à un catalogue exhaustif, nous avons voulu citer quelques noms qui ont attiré notre attention et nous paraissent un bon point de départ pour qui veut s'immerger dans cette littérature à la fois fière, orgueilleuse, mythologique, érudite, revendicative, immémoriale, jeune, ethnocentrique, belle, naïve, fraternelle, suspecte, sociale, villageoise, maritime, pastorale, violente, politique, et parfois, sublime. Comme toute littérature, elle fait se côtoyer des œuvres, des auteurs grandioses et des productions plus modestes. Ceux que nous avons retenus ne l'ont pas été sur un

³³¹ Le plus vieux texte en breton est un traité de botanique bilingue (breton-latin), conservé à l'Université de Leyde (Hollande) et datant de l'an 590 de notre ère, soit trois siècles avant les Serments de Strasbourg.

critère qualitatif, fut-il subjectif, car notre connaissance de leur œuvre reste très rudimentaire. Ils ne sont pas non plus des représentants indiscutables de la bretonnité littéraire. Beaucoup d'écrivains bretonnants se sont exprimés dans des langues « étrangères »- français, gallois, ou même américain (Gwernig), on ne saurait donc les considérer comme appartenant exclusivement au champ bretonnant. Ils sont représentatifs par le fait qu'ils ont apporté chacun à sa façon, une contribution de taille à la littérature bretonnante. Par leurs publications et leurs actions, ils maintiennent vivante une tradition littéraire dans une langue dont on ne peut pas dire qu'elle bénéficie d'une quelconque bienveillance de l'Etat français- bien au contraire ! mais qui, contrairement à ce que suggèrait Hugo, est plus que jamais vivante. On peut établir un classement en trois périodes qui suit plus ou moins l'évolution de la littérature bretonnante du vingtième siècle, telle que Favereau l'a présentée³³².

- *Quelques acteurs du premier Emzao (Belle-Epoque- 1914)*

Emzao (emzav) signifie réveil. C'est sous ce signe que les intellectuels bretons du XIX^{ème} ont amorcé la naissance d'une bretonnité moderne. Ces auteurs ont contribué à des degrés divers au réveil d'une littérature bretonne entre la fin du Dix-neuvième siècle et le milieu du vingtième en la dotant d'un corpus organisé et d'un véritable outillage théorique. On ne peut parler d'un mouvement fortement structuré, mais ce premier Emzao a été décisif dans la reconnaissance du potentiel littéraire de la Bretagne et confirmé sa place dans le système académique. Il a permis de se préoccuper de la pertinence d'un point de vue esthétique mais aussi sur un plan politique des textes écrits en breton. Leurs publications en langue bretonne s'ancrent profondément dans l'idée de la race (*Gouenn* en breton) celtique, mais sans la connotation biologique et raciste qui caractérise celles de la génération suivante. Considérés à tort comme de simples folkloristes ils ont démontré que la langue bretonne se prêtait aux exigences de la littérature moderne. Citons parmi eux, Yves Berthou, pseudonymes Kaledvoulc'h, Alc'houeder Treger (1861-1933), Jean-Pierre Calloc'h ou Yann-Ber Kalloc'h (1888-1917), Louis le Floc'h ou Loeiz ar Floc'h (1867- 1936), Anatole Le Braz (1859-1926), François « Taldir » Jaffrenou (1879-1956), Marie-Anne Abgrall, dite Marianna (1850-1930). A ces auteurs, on peut ajouter des sommités littéraires comme Le Moal, Le Page, Tanguy Malmanche et

³³² Pour un recensement complet et une analyse complète, nous renvoyons aux ouvrages de Favereau, op.cit.

d'autres moins connus, comme Pierre Laurent, Joseph Cuillandre, Christophe Jézégou, Philomène Cadoret...

- Le second emzav

Les noms qui suivent et que nous situons dans une période moderne, entre la seconde guerre mondiale et les années 70, sont réunis autour de la personnalité polémique de Roparz Hémon. A travers leur engagement nationaliste, des écrivains d'une grande valeur ont incarné ce que nous appellerons les années de plomb de la littérature bretonne. S'ils ont « intellectualisé » le discours culturel, ils l'ont aussi, pour certains, entraîné dans une regrettable ambiguïté, en cédant au mythe racialisé, encouragés par l'occupation nazie. Ils ont aussi, pour des raisons idéologiques, poussé à un point extrême, la bipolarisation de la pratique littéraire en Bretagne, séparant les auteurs qui écrivent en breton des autres. Cette génération d'auteurs a produit un solide corpus critique et une production artistique de haute tenue, d'où la nécessité de la (re)découvrir. Ses représentants sont, entre autres, Roparz Hémon, né Louis Némo (1900-1978), Youenn Drezen, né Yves Le Drezen (1899-1972) Xavier Langlais (1906-1975), Fañch Elies dit Abeozen, né François Eliès (1896-1963)... D'autres noms appartenant à ce sulfureux second mouvement sont à retenir : Olier Mordrel, François Debauvais, Youen Drezen, Jakez Riou, Morvan Marchal, Camille Le Mercier d'Erme.

- La littérature contemporaine

La nouvelle littérature de langue bretonne a réussi à se libérer du spectre du second Emzav. Elle s'inscrit, elle aussi, dans une perspective de combat pour la sauvegarde de l'identité et dans certains cas, pour une Bretagne indépendante. Mais, mis à part quelques nostalgiques du mythe celtique, elle regroupe des talents aussi bien ancrés dans les valeurs locales qu'ouverts sur le monde. Ainsi, certains n'hésitent pas à explorer d'autres traditions littéraires, voire d'autres langues. Ces auteurs disposent de moyens éditoriaux et de réseaux de publication dont ne bénéficiaient pas leurs prédécesseurs, mais souffrent de l'isolement sensible de la langue bretonne, à laquelle certains s'acharnent à réserver l'exclusivité de leurs publications. On peut citer Anjela Duval (1905-1981), Paol Keineg (1944-), Erwan Evenou, né Yves (1940), Menard Martial (1951), Francis Favereau ...

Cette nouvelle vague a aussi donné des artistes qui ont joué un rôle capital dans la renaissance de la langue bretonne. A travers des textes tirés de la culture populaire ou

inspirés par le *Barzaz* et la poésie bretonnante, ils ont propulsé la langue bretonne vers des sommets d'audience. Ces auteurs ont pour nom Glenmor (Emile Le Scan), Allan Stivel, Dan Ar braz, Servat, Tri Yann, Gweltaz...

La littérature bretonne de langue française

Marc Gontard³³³ a suggéré une meilleure problématisation de la situation de l'écriture bretonne de langue française, en sortant du terrain idéologique, pour questionner ce qui fait sa spécificité sur le plan littéraire. Le développement de la littérature en langue celtique au cours du siècle dernier occulte souvent la question des productions bretonnes en langue française et de ce qui pourrait faire leur singularité. Depuis le Moyen-Âge, le français occupe une place importante dans les œuvres produites par des Bretons et rien ne semble distinguer ces productions bretonnes de langue française des autres. Mais pour certains idéologues, cette littérature bretonne de langue française apparaît comme la honteuse acceptation de son aliénation. Du coup, lorsqu'on évoque la «vraie» Bretagne littéraire, surtout dans la lignée du second Emzav, le celtisme et la langue bretonne apparaissent comme la prise la plus naturelle, puisque la *Lennegezh brezhoneg* (littérature bretonne) ne peut exister en français. Pas vraiment.

Pour les Français, la question ne se pose pas. Les figures « majeures » de la littérature francophone de Bretagne ont souvent été récupérées par l'histoire littéraire française, sans qu'on se pose la question de cette identité. Après tout, la Bretagne est bien française. Il reste donc très délicat de « bretonniser » les auteurs « parvenus », car eux-mêmes se fondent dans le schéma identitaire français (Renan, Jules Verne, Robbe-Grillet, André Breton...). Mais une littérature qui se développe avec une telle ténacité dans une autre langue que le français, une culture qui brandit avec autant de fierté l'étendard de sa singularité, a nécessairement quelque chose de spécifique.

Cela, d'autant plus remarquable que le dictionnaire reconnaît l'existence de l'« auteur breton d'expression française »³³⁴...Ce qui conduit forcément à s'y

³³³ **Marc Gontard**, «Pour une littérature bretonne de langue française», dans **Bernard Hue, Marc Gontard**, (dir.), *Ecrire la Bretagne, Plurial*, n°5, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp. 17-31 ; et articles connexes. Ses analyses sur la littérature bretonne de langue française ont fait l'objet de nombreuses interventions lors de ses séminaires à l'Erellif (Équipe de Recherche sur la diversité Littéraire et Linguistique du monde Francophone), Rennes 2, EA n° 3207. Cette équipe de recherche a produit de nombreuses études sur le sujet que le lecteur intéressé pourra consulter.

³³⁴ Voir **Francis Favereau**, « Pierre-Jakez Hélias : quel contentieux ! quel consensus ? », dans **F. Favereau** (dir.), *Pierre-Jakez Hélias, Bigouden universel*, Actes du colloque Hélias, 24-25 septembre 1999, UHB, Rennes 2, *Plurial* n°9, Rennes, PUR, 2001, pp. 11-25.

intéresser, pour tenter de voir, au-delà du choix d'écrire en breton ou français, ce qui justement fait cette double caractéristique « breton » et « d'expression française ».

Les recherches commencent à s'orienter dans ce sens, surtout concernant le champ poétique³³⁵. Pour déterminer ce qui fait la bretonnité, on peut alors choisir la voie de l'évidence et retenir soit, le principe du sol, soit le principe didactique. On peut estimer que

Contrairement à la littérature en breton, la littérature en français doit se référer explicitement à la Bretagne pour être considérée comme bretonne.

Il faut de plus que l'auteur revendique d'une façon ou d'une autre cette appartenance.³³⁶

Mais la majorité des écrivains de langue bretonne étant bilingues, ils ont souvent la capacité de produire une œuvre dans leur langue maternelle et en français.

Gontard montre que la catégorisation est loin d'être aussi évidente. Il dégage plusieurs schémas de transcription de la valeur identitaire chez l'auteur breton concerné par le phénomène diglossique. Le recul du breton constaté tout au long du 20^{ème} siècle a consacré, a contrario, l'hégémonie du français dans la région. Beaucoup d'écrivains ont ainsi été soumis au français, tout en étant baigné dans leur petite enfance dans un univers brittophone. On peut prosaïquement isoler trois catégories d'auteurs selon Gontard : les écrivains de l'effacement dont l'écriture est alimentée par une charge très elliptique, ceux dont l'écriture est marquée par une identité à l'excès et ceux qui vivent le manque que constitue le sevrage linguistique avec une sorte de conscience pudique. Ils connaissent la nature de leur perte et l'expriment avec discrétion.

Pour tous, la bretonnité surgit avec plus d'évidence dans la thématique des textes, à travers la représentation des espaces, les références historiques, légendaires et telluriques. C'est en ce sens que, pour certains critiques, Chateaubriand apparaît

³³⁵ Dans sa thèse sur le territoire dans la poésie, Nathalie Caradec montre l'état des réflexions sur cette question de la spécificité de littérature bretonne de langue française (avec les travaux de Paol Keineg, Pascal Rannou, Thierry Glon, Marc Gontard...). On ne peut que s'étonner que cette problématique soit si récente. Voir sur le sujet, **Nathalie Caradec**, « La notion de territoire dans la littérature bretonne de langue française contemporaine », Doctorat de Littérature française, sous la direction de Marc Gontard, Université de Rennes II, 2002.

³³⁶ **Henri Poisson, Jean-Pierre Le Mat**, op.cit p. 557.

comme un auteur éminemment breton et celte, même s'il ne s'est pas posé comme un militant acharné de la cause. Par son imaginaire et sa sensibilité, l'auteur des *Mémoires d'Outre-Tombe* est l'auteur français le plus proche du paysan bretonnant d'aujourd'hui (Hélias).

La terre, la mer, la roche, la forêt, de même qu'une religiosité teintée de forts relents paganistes, sont des catégories thématiques ancrées dans l'imaginaire breton et que l'on retrouve comme un leitmotiv chez tout auteur nourri de la sève tellurique de l'Armorique mythique.

Il semble que ce qui fait un auteur breton de langue française, c'est davantage le contenu discursif de son œuvre, qu'une esthétique bretonne propre, même si, évidemment, les marques de l'appartenance sont toujours perceptibles dans certains choix discursifs.

La littérature bretonne, quelle que soit la langue dans laquelle elle s'exprime, est hantée par la présence tutélaire du français. Le métissage avec le français se retrouve en tous les cas inscrit dans l'évolution linguistique de la Bretagne.

In truth, all remaining celtic languages are to some degree imperilled, for all are in close contact with and under the influence of a dominant world language: English in the case of Irish, Scottish and Gaelic and Welsh, and French in the case of Breton. Language shift to the dominant language (and with it cultural assimilation to the majority culture) has been going on for hundreds of years in all cases; the forces of modernization in the 20th century have greatly accelerated this process.³³⁷

Il nous semble donc que le cloisonnement de littératures exprimées dans ces deux idiomes ne doit pas reposer sur des critères idéologiques stériles qui, à force, desservent de toute évidence la littérature bretonne dans son ensemble. Y.-M. Rudel a signalé il y a quelques décennies, tout le bénéfice que la littérature bretonne pouvait tirer d'un rassemblement fraternel au-delà de la langue. Le refuser ce serait, dit-il,

Saper à la base cette unité bretonne que tant de personnages éminents ou obscurs s'acharnent à reformer. Et pourquoi ne pas pousser jusqu'à

³³⁷ Lenora A. Timm, *A modern Breton political poet Anjela Duval*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1990, p. 3.

l'absurde cette manie de discrimination : opposer le dialecte du Léon à celui du Vannetais, chacun d'eux au breton unifié ? Et à vrai dire certains n'y ont point manqué.³³⁸ [Ils s'y emploient encore.]

Nous nous permettons de suggérer des noms pour le lecteur en quête de saveur bretonne dans la littérature française. Des auteurs dont l'identité bretonne des textes est encore soit à construire, soit à proclamer de façon plus ouverte, mais pouvant enrichir potentiellement ce champ littéraire encore en défrichage. La liste est loin d'être exhaustive, elle suggère seulement des pistes fertiles pour une réflexion ultérieure sur la francophonie bretonne. Elle comprend des noms tels qu'Alfred Jarry, Chateaubriand, Renan, Louis Ferdinand Céline, Segalen, Corbière, Auguste Brizeux, Michel Mohrt , ou encore, Jean-Marie Le Clézio.

Ce dernier, né en 1940, à Nice, n'a jamais vécu dans une Bretagne que ses ancêtres ont quittée pendant la Révolution et sa présence dans cette liste d'auteur peut paraître étonnante. L'évoquer est un prétexte, pour tirer définitivement le trait d'union entre la Bretagne et l'ailleurs. La tentative de « récupérer » Le Clézio comme écrivain à l'âme bretonne, nous fait penser à un exercice dans laquelle la critique francophone excelle : « ramener » dans le local des écrivains à vocation universelle. L'oeuvre bigarrée de Le Clézio porte la trace de son métissage et de la vanité de toute tentative de classer, un auteur qui considère, comme Camus, que « *La langue française est [son] seul véritable pays* ». Lorsqu'on le décrit comme un écrivain breton, c'est, nous semble-t-il, non pas par chauvinisme invétéré, mais parce qu'il inspire l'idée que la bretonnité ne se déploie pas dans le singularisme étroit.

Pour convoquer cette littérature bretonne dans le champ des études francophones Pierre-Jakez Hélias constitue aussi un choix pertinent. Davantage qu'un Jaffrenou, incarnation d'une identité hermétique, davantage que Le Clézio, symbole d'une bretonnité éclatée. Hélias est peut-être la figure idéale de l'entre-deux breton. Il traduit admirablement la richesse de la littérature ethnique qui fait face à ses métamorphoses, sans se renier, ni s'appauvrir dans le fantasme d'une identité exclusive.

³³⁸ Yves-Marie Rudel, *Panorama de littérature bretonne, des origines à nos jours*, Rennes, Imprimerie Bretonne, 1950, p. 6.

II-PARCOURS D'AUTEUR : HÉLIAS ENTRE LES EAUX

*Neuf ans de pensionnat.
Mon acculturation française
tient dans ces neuf ans.
Ma chance a été de ne pas
m'être bretonnement déculturé pour autant*

PIERRE-JAKEZ HÉLIAS

II-1- LA FONCTION D'AUTEUR CHEZ HÉLIAS

II-1-1-Hélias homme de Lettres

L'appellation d'homme de Lettres, au-delà de son ambiguïté sémantique, suppose une affinité particulière avec la littérature. Elle peut désigner aussi bien le faiseur de littérature que le commentateur et par extension, l'enseignant. On peut considérer comme homme de Lettres, un individu qui a publié ne serait-ce qu'un seul livre et dont le nom est cité lorsqu'il est question de littérature. Il s'agit en même temps d'une marque d'autorité, d'un statut, auxquels tous ceux qui écrivent ne peuvent prétendre. Au-delà de l'œuvre elle-même, la figure de l'auteur Hélias apparaît comme une référence au panthéon des Lettres bretonnes. Écrivain prolifique et Agrégé de Lettres (du moins par le titre), Pierre-Jakez Hélias peut incarner légitimement ce statut d'homme de Lettres. Son parcours est aussi un signe de la prépondérance de la machine médiatique dans la construction moderne de l'auteur. Le quotidien Ouest-France pour lequel Hélias a travaillé a beaucoup contribué à entretenir le mythe après le succès du *CDO*.

Si la figure de l'auteur est, comme le souligne Barthes, l'incarnation de l'idéologie capitaliste qui érige la figure auctoriale comme une expression bourgeoise de l'individualisme, le cas de Hélias témoigne de la valeur de l'exception, en ce sens que, son destin d'auteur à succès se construit presque par hasard. Hélias n'appartient à la bourgeoisie des villes, il est né dans un milieu agricole, relativement modeste, où l'économie du livre n'a pas cours. Cela signifie que son statut d'écrivain majeur ou d'homme de lettres découle de ce que l'on peut appeler une « réussite paradoxale ».

D'abord, en tant qu'érudit, homme de culture et personnage médiatique, Hélias représente la rupture entre le monde moderne et la société traditionnelle. Il n'était pas destiné à être un homme de Lettres, dans l'acception mondaine du terme. Son rapport avec la littérature aurait pu se limiter à l'exercice du métier d'instituteur auquel il se destinait³³⁹ ou à quelques publications mineures dans le microcosme breton. Ensuite, en tant qu'écrivain, privilégiant une forme d'expression inhabituelle, et incluant dans sa fonction le corps social qu'il entend représenter, Hélias constitue pour l'industrie éditoriale une sorte d'ovni littéraire dont la seule caution est sa rentabilité économique. L'existence d'Hélias est celle d'un sujet en rupture, car en même temps qu'elle évoque la société traditionnelle à laquelle l'auteur se rattache émotionnellement et par son oeuvre, elle consacre un destin individuel d'écrivain qui se révèle, somme toute, dans un système assez éloigné, de celui auquel la substance de son oeuvre et son idéologie même tendent à le rattacher.

La véritable entrée en littérature de Pierre-Jakez Hélias date de l'année 1975, avec la publication du *CDO*. Au-delà des deux millions d'exemplaires vendus et des dizaines de traductions, c'est l'impact formidable du livre sur sa carrière d'écrivain qui en fait la pierre angulaire du monument Hélias. Comme cela arrive souvent lorsque qu'une publication devient un succès de librairie, les productions antérieures (surtout celles en breton) d'Hélias profitent de l'effet *CDO*, de même que sa poésie, confinée avant cela dans un anonymat relatif et louée après comme le sommet de son inspiration créatrice. La reconnaissance apparaît comme tardive, quand on sait qu'Hélias a soixante ans, lorsque qu'il publie son best-seller, alors que ses premières tentatives remontent à 1932³⁴⁰.

On sait combien la fortune littéraire est fragile, mais dans le cas présent, elle montre d'une part, chez les écrivains bretons la difficulté d'intégrer les réseaux de publication nationaux³⁴¹; et d'autre part, la logique centrifuge qui aliène le succès de l'écrivain francophone à la reconnaissance que lui octroie sa relation avec l'édition parisienne. Dans le numéro de *Skol Vreizh*³⁴² consacré à Hélias, Jean- René Le Quéau explique que l'institution littéraire parisienne s'est emparée du phénomène *CDO*, après avoir eu vent du succès considérable de l'oeuvre en Bretagne même. Toujours

³³⁹ Le *QM*, p. 79.

³⁴⁰ « Rencontre avec Hélias », *Skol Vreizh*, n° 36, mars 1997, p. 25.

³⁴¹ Pour la question des réseaux et des infrastructures de la littérature bretonne, voir la thèse de **Thierry Glon**, *La littérature bretonne d'expression française, de 1960 à 1980*, UHB, Rennes, 1993, op.cit.

³⁴² « Per- Jakez Hélias », *Skol Vreizh*, op.cit., p. 7.

est-il que, c'est de là que naîtra la véritable envergure d'homme de Lettres de l'auteur. Après, le *CDO*, Pierre-Jakez Hélias n'est plus seulement un intellectuel qui incarne les valeurs et les espérances d'un peuple marginalisé, mais un auteur mondialement reconnu,

Souvent invité par les grands média parisiens et participant activement au système médiatico-littéraire³⁴³.

Mais entre le statut d'homme de Lettres et l'idée effective d'appartenir à une corporation, il y a un pas que Pierre Hélias refuse de franchir. La reconnaissance ne semble pas le préoccuper. Il affirme avec force sa détermination à n'exister qu'à travers l'acte intimiste de la création :

Mon plaisir c'est d'écrire, de mettre au point quelque chose que je sens en moi. Je le fais de mon mieux, mais je ne pense pas au plaisir de mes lecteurs, quand j'écris [...] Quand je finis d'écrire, pour moi c'est terminé, je donne le manuscrit à des amis [le terme est important] qui l'impriment, des lecteurs s'y intéressent, certainement, mais pour moi c'est fini.³⁴⁴

On peut prendre cette analyse avec le sourire, tant il est vrai que l'intervention de l'auteur ne s'arrête pas à la production de l'œuvre. Même si, comme le souligne Couturier, l'œuvre tombée dans la sphère publique n'appartient plus à son auteur, il est évident que ce dernier ne cesse de manifester sa présence tout au long du parcours. Et nous parlons ici de la présence physique comme acte de promotion, de revendication, de justification, du discours contenu dans l'œuvre. Hélias n'a pas refusé le jeu médiatique et sa présence lors de rencontres littéraires, de séances de vente-signatures, atteste plutôt d'une acceptation de son destin d'écrivain.

Les témoignages de Francis Favereau sur le rapport qu'Hélias entretient avec la célébrité permettent d'explicitier cette inconséquence apparente³⁴⁵. En réalité, la posture d'Hélias est guidée davantage par un sens du devoir et une certaine ardeur communicative, que par un désir de paraître. On peut ainsi tempérer l'hypothèse

³⁴³ Francis Favereau, « Pierre-Jakez Hélias : Quel contentieux ? Quel consensus ? », op.cit. , p. 17.

³⁴⁴ Entretien *Skol Vreizh* p. 30.

³⁴⁵ Voir « P. J. Hélias, tel que je l'ai (un peu) connu », dans *Skol Vreizh*, op.cit, p. 45 et sq.

d'une récupération de l'auteur par le système littéraire. Il agit dans sa fonction d'auteur comme un distributeur de parole, un conteur dont l'œuvre est un prétexte à la rencontre, organisée ou fortuite avec l'autre.

C'est en cela aussi qu'il est très difficile de situer Hélias dans une coterie littéraire ou idéologique, tant il se tient en marge des différents mouvements intellectuels de son époque, y puisant seulement de quoi concrétiser ses élans créateurs. Malgré de solides affinités littéraires³⁴⁶, il s'est employé à construire son œuvre dans une perspective populaire avec une production davantage artistique qu'élitiste.

Alors, homme de Lettres ou écrivain populaire ? Son éthique d'auteur l'installerait davantage dans la seconde catégorie. L'étiquette de romancier qu'il accepte et ses tentatives malheureuses dans ce genre commercial par excellence, peuvent valider l'hypothèse d'une tentation mondaine. Il ne s'agit pas de dénigrer le succès littéraire, mais avoir accepté une sorte de confusion des genres est une « faute » qu'une partie des ses commentateurs bretons ont reproché à Hélias. Cela laisse penser que le succès littéraire à la mode parisienne est difficilement conciliable à la vocation d'auteur régional. On ne peut pas dire avec certitude que Jakez doit son existence comme homme de Lettres, à sa rencontre avec Jean Malaurie³⁴⁷ et à ses incartades parisiennes, mais il va sans dire que son statut d'écrivain à succès reconnu découle de l'expérience « Terre humaine ». Selon Pascal Rannou, il semble que l'œuvre d'Hélias n'a pas la pertinence pour imposer d'elle-même l'auteur :

Quelles que soient les raisons qui justifient le triomphe du Cheval d'Orgueil, que se passe-t-il si l'on se penche plus attentivement sur le reste de l'œuvre ? On découvre des scories nombreuses, que l'on ne trouve en général pas dans l'œuvre d'écrivains majeurs.³⁴⁸

On est tenté alors de se demander si Hélias peut mériter le titre d'homme de Lettres, compte non tenu du succès médiatico-économique qui a marqué la seconde partie de

³⁴⁶ On peut souligner pêle-mêle une parenté avouée avec les poètes symbolistes ou surréalistes (Villiers de L'Isle Adam, Nerval, Toulet), les amitiés francophones (Senghor, Leclerc entre autres) et l'affiliation au mouvement des Instituteurs et Professeurs Laïques Bretons, Ar Falz.

³⁴⁷ **Jean Malaurie**, « Histoire de la naissance du cheval d'orgueil », dans **Jean-Luc Le Cam** (édit.), *Hélias et les siens / Hélias hag e dud*, Actes du colloque sur Hélias, 22-23 septembre 2000, Brest, Université de Bretagne occidentale, 2001, p. 219-224. Dans ce témoignage, le lecteur découvre la longue gestation du *CDO* et par ailleurs, la toute puissance de l'édition dans la construction du statut d'écrivain : le choix du titre plus ou moins imposé à l'auteur, la couverture choisie par la maison d'édition, le tirage etc.

³⁴⁸ **Pascal Rannou**, « Pierre-Jakez Hélias : Mythes et réalité », dans *Pierre-Jakez Hélias, Bigouden Universel*, op.cit, p. 127.

sa carrière. Répondre non équivaudrait indirectement à conforter l'idée que la respectabilité littéraire ne peut s'obtenir hors de Paris. Et Hélias à ce propos a une réplique cinglante :

On me qualifiera sans doute d'auteur régional, encore que cette appellation incontrôlée sente furieusement son début de siècle. Mais s'il existe vraiment des auteurs régionaux, comment donc appelez-vous les autres ? Nationaux ? Ne me faites pas rire. Je connais d'excellents auteurs qui n'ont jamais été que des écrivains de quartier. D'un quartier de Paris, de préférence.³⁴⁹

Outre l'aspect purement territorial de la boutade, il s'agit d'une affirmation que la valeur de l'auteur n'est pas proportionnelle à l'envergure médiatique de son œuvre. Et sur ce point, il est difficile de ne pas être d'accord avec Hélias. En effet, il semble que son succès d'écrivain repose sur une œuvre, un genre dans lesquels sa maîtrise du texte s'est très inégalement exprimée. De façon ironique, il semble que ses œuvres poétiques et théâtrales, de loin plus intenses et littérairement plus crédibles, ne l'auraient peut-être pas élevé à la dignité d'auteur majeur. En tout cas, sa respectabilité littéraire est absolument redevable à un ouvrage sans aucune prétention littéraire, dans le sens conventionnel. Il reste alors à voir dans quelle mesure on peut parler d'Hélias homme de Lettres, sans en référer au *Cheval d'Orgueil*.

On peut partir du principe qu'Hélias n'a jamais été un professionnel de l'écriture, au sens commun. Ainsi, sa formation classique et son activité académique peuvent servir à construire ou à légitimer la figure de l'homme de Lettres. Il a enseigné les langues et civilisations celtiques à l'Université de Bretagne Occidentale et les Lettres classiques pendant trente ans à l'École Normale de Quimper.

Cependant, la respectabilité universitaire chez Hélias n'est pas totalement acquise. Un détail révèle cette difficulté d'intégrer l'institution littéraire, c'est la polémique autour de son agrégation. Certains de ses détracteurs l'accusent en effet d'avoir bénéficié d'une faveur imméritée, alors que d'autres considèrent cette distinction comme l'aboutissement logique d'un parcours difficile et surtout d'une solide formation. Toujours est-il qu'au-delà des commentaires, le grade d'Agrégé des

³⁴⁹ Cité par Favereau, op.cit., p. 49.

Lettres, qui légitime la présence de Jakez à l'université, résulte d'un phénomène de réseau. C'est le lieu de constater effectivement avec Alain Viala³⁵⁰, que la reconnaissance (ou la respectabilité sociale) d'un écrivain dépend moins souvent de son talent, que de l'efficacité de ses réseaux.

A côté de sa production purement littéraire, l'homme de Lettres Pierre Hélias a produit un discours didactique qui donne une dimension supplémentaire à son œuvre. Ses fameuses lettres l'installent dans un champ axiologique qu'il affectionne. Il ne s'agit pas de l'exercice épistolaire à proprement parler, mais d'un prétexte saisi par l'auteur pour offrir une position d'auteur, c'est-à-dire formaliser dans l'action, une pensée et un discours déjà présents dans le réseau intertextuel de sa fiction. Les titres sont souvent, en eux-mêmes, porteurs des thèmes qui agitent la pensée d'Hélias : « Lettre à un illettré sur le destin du breton » (1954) ; « Lettre aux stagiaires de Dax sur le folklore club » (1956) ; « Lettre à un bretonnant sur le besoin de littérature », (1957)³⁵¹ ; « Lettre circulaire sur le Ballet National de danse française », écrite à la suite d'une polémique sur l'invitation d'une troupe « française » aux fêtes de Cornouailles ; « Lettres aux étudiants bretons sur la perspective d'une culture bretonne »(1966) ; « Lettre aux étudiants bretons sur la culture populaire »(1967) ; « Lettre à un quarteron de pisse-vinaigre » (1974).

En outre, nous devons à Hélias une série d'articles sur les us et coutumes de son pays, dont la plupart ont été repris dans ses œuvres majeures. Il fut l'auteur de travaux académiques pertinents sur des figures littéraires dont certaines sont des influences reconnues dans sa production (Tanguy Malmanche, Max Jacob). Un temps envisagée, sa thèse de doctorat sur Le Sage et le théâtre de foire, lui aurait peut-être ouvert les portes d'une carrière universitaire dont il se rapprochera en occupant un poste de chargé de cours à l'université. Il semble pour résumer que le parcours de Pierre-Jakez Hélias est instructif sur la manière dont un écrivain peut s'intégrer dans l'institution littéraire sans jamais réellement y être à sa place. Certes, son succès, la profusion de son œuvre et sa formation littéraire concourent à faire d'Hélias le prototype de l'homme de Lettres, mais d'un autre côté il y a en lui une sorte d'amateurisme revendiqué, de bricolage textuel, qui empêche de le mettre sur le

³⁵⁰ **Alain Viala**, *Naissance de l'écrivain*, op.cit.

³⁵¹ La plupart de ces articles ont été publiés dans la revue *Ar Falz*, à laquelle Hélias collabore intensément entre 1947 et 1971. Un recueil rassemble ses publications dans les revues sous le titre de *Lettres de Bretagne*, Galilée, 1978.

même pied que les écrivains consacrés par l'institution. Et en même temps, ce dilettantisme, cette impression d'être un homme de Lettres pas comme les autres, enlève à ce qualificatif toute connotation péjorative.

II-1-2-Ethos discursif

Le discours littéraire ou didactique se construit aussi chez Hélias, hors de l'isolement symbolique qui matérialise l'acte d'écrire. L'auteur parle de « *faire connaître une civilisation hors écriture* »³⁵². A travers le personnage parcourant les campagnes avec son magnétophone et son carnet de notes, Hélias construit le mythe d'un discours culturel avant sa mise en texte. Cette figure de collecteur qu'il réclame dans plusieurs œuvres revêt une fonction symbolique. Sa parole éclectique d'auteur se décline dans le collectage de textes oraux qu'il retravaille ensuite, à cheval entre deux langues, ainsi que dans son rapport avec ses sources qu'il met savamment en scène. Par son discours sur le collectage, il pousse son lecteur à s'intéresser non seulement au contenu textuel, mais aux actes qui président à sa création. La façon d'aborder le conteur, de gagner sa confiance, le moment choisi pour privilégier le carnet de notes au magnétophone, tous ces phénomènes sont décrits avec précision et inscrits dans une symbolique discursive. Le discours de corps est une série de significations que l'on peut tirer des actes, des paroles prononcées, des façons de faire, et qui rejoignent le contenu de la nappe scripturale. Marie- Armelle Barbier le définit ainsi en parlant du langage corporel dans le *CDO* :

Les habiletés [du corps], c'est tout ce qu'un individu sait faire sans que ce qu'il fait soit obligatoirement formalisé par le langage. C'est ce qui relève des savoirs généraux, polyvalents, non dirigé vers un seul but. Par là-même, c'est ce qui autorise les conduites intelligentes qui permettent de traiter de manière efficace la diversité des actions et des situations du quotidien, en favorisant le choix des réponses adaptées et appropriées.³⁵³

³⁵² **Pierre-Jakez Hélias**, *Le Quêteur de mémoire, Quarante ans de recherches sur les mythes et la civilisation bretonnes*, Paris, Plon, 1990, Collection Terre Humaine, p. 26. Les références renvoient à l'édition de poche.

³⁵³ **Marie- Armelle Barbier**, « Ethnographe des « habiletés du corps », dans *Hélias et les siens*, op.cit., p. 52. Voir aussi à ce sujet, le chapitre V du *Cheval d'orgueil*, sur les apprentissages. Il est riche en enseignements sur les expressions corporelles en pays bigouden.

On sait que *Le Cheval d'Orgueil* est, pour partie, un assemblage des textes que Jakez faisait pour la radio entre 1946 et 1958 et des chroniques sur la civilisation bigoudène écrites en tant que « journaliste » au quotidien *Ouest-France*. De même, la plupart des œuvres romanesques ou théâtrales d'Hélias proviennent de récits oraux ou d'histoires entendues lors de ses pérégrinations dans les villages bretons (par exemple le récit de *L'Herbe d'or*, tiré selon Hélias d'une légende, *Geotenn aour* en breton). Revenant sur la genèse de son œuvre, Hélias affirme :

J'ai commencé par ma famille, j'ai continué par ma rue, j'ai continué ensuite par mon village, puis par le nord du pays bigouden, le pays de Quimper, avançant par cercles concentriques...Je profitais de mes recherches pour poser des questions aux gens à propos de ce qui me paraissait insolite, en considération de ma culture bigoudène du nord. J'inventoriais des éléments, je trouvais des explications, et quand j'en avais suffisamment sur un thème, les jeux d'enfants par exemple, je rédigeais une chronique.³⁵⁴

La dimension collective de l'œuvre est ici évidente et Hélias n'est pas celui qui raconte, mais plutôt celui qui traduit une histoire. Une histoire qui se décline en deux phases : observation, puis modalisation. Il en avertit le lecteur à chaque fois qu'il en a l'occasion. Cela se retrouve dans la plupart des textes avec une focalisation qui passe régulièrement du point de vue du narrateur à celui des autres personnages, le père, le grand-père, la mère etc., mais aussi une puissance descriptive qui peut agacer le lecteur hostile à la dilatation narrative. En fait, ce discours des choses et des actes est aussi décisif dans la compréhension de l'univers d'Hélias, que le contenu littéraire lui-même. Ce que le lecteur sait, c'est finalement ce que Pierre-Jakez Hélias, et à travers lui le pays bigouden dans son ensemble, est en mesure de dire.

L'expérience cinématographique de Pierre-Jakez Hélias relatée par Nicole Le Garrec³⁵⁵, arrive comme une confirmation de la préoccupation constante de l'auteur de se « montrer ». Mais la mise en scène de soi n'est pas chez Hélias une vulgaire représentation égotiste de sa propre personne. Hélias n'a pas la beauté physique d'un Félix Leclerc par exemple, lequel donne à la fonction séductrice du corps une autre

³⁵⁴ « Rencontre avec Per- Jakez Hélias », Skol Vreizh op.cit, p. 33.

³⁵⁵ *Hélias et les siens* op.cit., pp. 225-230.

dimension. La monstration de soi chez Hélias, c'est la monstration des signes extérieurs des richesses bretonnes. L'image joue un rôle de prolongement. A propos de l'adaptation du *CDO*, Hélias confirme cette fonction attribuée à l'image :

Je suis persuadé que le film, même s'il comporte quelques erreurs, me donnera une vision supplémentaire... dans la rédaction de mon livre, j'ai essayé de donner le plus grand nombre de détails ; j'ai mis quinze ans à l'écrire, à vérifier à peu près tout. C'est un livre extrêmement précis, et cette précision est même peut-être un petit peu préjudiciable à une idée générale que l'on pourrait donner par l'image. Malgré tout l'image simplifie, l'image globalise et en même temps, elle a sa puissance d'image que ni le mot, ni la phrase, ni le paragraphe n'ont. C'est une spécificité du cinéma, et, encore une fois, je me prépare à voir ce film comme étant mon histoire mais aussi comme étant plus que mon histoire : un petit peu détaché d'elle [...] Je le considère comme étant une extrapolation de mon livre. Ce sera mon enfance et la vie de mes parents, mais en même temps, il y aura quelque chose qui sera ajouté par Chabrol, ajouté par l'image elle-même en tant qu'image, et qui sera ajouté par chacun des interprètes.³⁵⁶

La vie d'Hélias au cinéma se décline selon trois axes, entre l'adaptation de son *CDO* (René Vautier, puis Claude Chabrol) et la réalisation d'un documentaire biographique sur son statut d'auteur breton. Pour l'adaptation de son œuvre majeure au cinéma, Hélias qui était réduit au rôle de consultant, affirme que « *le livre n'est pas fait pour le cinéma* ». Le problème de la langue qui se pose en littérature aurait pu être contourné grâce au sous-titrage, mais le *CDO* s'est réalisé en français (avec, semble-t-il, la bénédiction d'Hélias) reléguant le breton à la périphérie de la bande son. On ne peut s'empêcher de penser que cet épisode est une occasion manquée, car le cinéma d'aujourd'hui intègre parfaitement le va-et-vient entre la version originale et les langues de forte audience.

La relation la plus intéressante de l'auteur avec le 7ème art est à voir dans le documentaire réalisé par N. Le Garrec, « Pierre-Jakez Hélias, l'Emerveilleur ». Le film, qui utilise la matière d'entretiens réalisés entre 1992 et 1995, offre une vision

³⁵⁶ *Le Cheval d'Orgueil*, Paris, Plon, Collection Terre Humaine, 1975. Voir Annexes, p. 651.

de l'auteur breton dans sa manifestation de corps. Il est important de s'intéresser à la mise en scène de ce document dont la réalisatrice a dit vouloir inscrire dans une certaine perspective identitaire.

Durant ces rendez-vous, nous avons fait nos sept possibles pour adapter les contraintes de tournage aux coutumes bigoudènes. Ne jamais perdre de vue que j'étais avant tout une hôtesse, et en tant que telle chargée de recevoir : pain doux, crêpes et café étaient aussi essentiels que la pellicule pour la caméra.³⁵⁷

Cette unique expérience d'acteur peut permettre de s'intéresser à la manière d'être de Pierre- Jakes Hélias. Il ne faut pas oublier que Hélias ne fut pas seulement collecteur, il fut conteur, donc acteur, mettant en jeu son propre corps dans la pratique discursive. Conter, c'est s'exprimer au-delà de la simple restitution du récit entendu. A travers l'image que l'auteur véhicule, on peut trouver dans le contexte francophone, des comportements et des discours de corps qui véhiculent de façon cohérente, une mise en évidence du contenu textuel. L'auteur joue son propre rôle à travers son expression corporelle. Barthes a pointé ce discours dans l'attitude du poète antique dans « L'ancienne rhétorique aide-mémoire »³⁵⁸. L'èthos, c'est-à-dire, le comportement du locuteur (différent de l'*ethos* lui-même comme discours produit) est aussi important que le message qu'il entend délivrer, car il agit comme une confirmation de sa posture intellectuelle. Lorsque que cette attitude ne rejoint pas le contenu discursif, l'inconséquence de l'auteur ne manque pas de paraître dans l'analyse qu'on peut faire de ce discours. Il existe ainsi une différence significative entre Hélias et un auteur comme Senghor, par exemple. L'expression du corps chez Senghor est dominée par une manière d'être occidentale. Hormis, la couleur de peau, une donnée élémentaire, le langage du corps, comme expression de la culture sérére, apparaît très peu dans l'attitude du poète sénégalais. Le discours sur l'incohérence de Senghor par rapport à sa « négritude » est en grande partie liée à cette dynamique du corps qui s'exprime presque exclusivement à l'occidentale, à la française. A l'évidence, le corps d'Hélias parle vraie. Parce qu'Hélias est conteur, parce qu'Hélias

³⁵⁷ Ibid., p. 229.

³⁵⁸ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique aide-mémoire », dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, coll. Points Essais, pp. 85-165.

est personnage. Cela est quelque part décelable dans la fonction de conteur. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Malaurie revienne sur la forte impression que lui font les images d'Hélias récitant ses contes à la télévision. Le corps du conteur est un terreau d'expression. L'allusion au langage du corps est présente chez Hélias :

Mes mains manoeuvrent hors de moi,
Familières, c'est sûr, complices nullement,
Libres d'en faire à leurs phalanges
Sans le moindre souci de celui qui commande
Ou qui le croit ³⁵⁹

Le conteur est habité par sa tradition et son corps développe toute une dramaturgie autour de sa parole, qui doit vivre à travers le cadre où se déroule la performance et de la posture même du conteur (Hélias privilégie la position assise sur un rocher, avec la baie derrière lui). On le verra avec la figure du conteur dans son autobiographie. Contrairement aux tenants du bardisme breton, Hélias ne pousse pas cette expression physique jusqu'à s'affubler de tenues traditionnelles dans toutes ses apparitions publiques. D'ailleurs, s'il a donné une grande part au costume traditionnel, ce n'est pas sans mettre en garde contre une interprétation erronée de ce discours du corps. Parlant du *Cheval d'orgueil*, il affirme :

C'est la description d'une civilisation naturelle, c'est-à-dire où la créature est en contact direct avec la nature, c'est-à-dire, le ciel, l'eau, la terre, la chaleur. J'ai essayé d'éviter la couleur locale, la surface folklorique, de rendre compte d'une civilisation totale. Je dirais si l'on insiste un peu que je suis pressé de voir disparaître coiffes et costumes bretons parce que c'est dépassé. La façon de vivre des gens qui les portent, et les portent tous les jours, ne correspond plus à l'habillement. Je crois que la vérité de la Bretagne apparaîtra dès l'instant où la couleur locale extérieure aura cessé de jouer comme une sorte de piège aux alouettes. ³⁶⁰

³⁵⁹ Pierre- Jakez Hélias, *Un autre monde*, Œuvre poétique, Editions Ouest- France, 1991, p. 121.

³⁶⁰ *Le Cheval d'Orgueil*, annexes, p. 638.

Ce qu'on peut lire et souligner dans cette mise à distance, c'est la faculté qu'Hélias attribue au Breton de vivre avec son temps et le monde qui l'entoure. Le costume de chanvre évoqué dès les premières pages du *CDO* ou les coiffes, décrites plus loin, ont des fonctions pratiques, et n'apparaissent jamais comme des accoutrements ou des accessoires futiles. Les Bigoudènes du *Cheval d'orgueil* ne portent pas des coiffes pour se targuer d'un quelconque attachement aux valeurs ancestrales. L'enjeu même semble leur échapper tant leur démarche est plutôt naturelle :

Si les femmes tiennent à leur habillement de tête, c'est parce qu'elles savent fort bien qu'il les avantage. D'abord, cet échafaudage est un luxe et est compris comme tel. Ensuite, il les oblige à se tenir droites après les avoir obligées à se coiffer dans le plein sens du terme. Et enfin, il met en valeur la chevelure dont elles sont fières surtout les blondes.³⁶¹

On le voit donc, il n'y a aucune dimension idéologique ou un refus factice de la modernité. D'ailleurs, il semble pour Hélias que ses bigoudènes aient évalué l'apport de la mode des villes :

Ce qui est sûr, c'est que les quelques femmes à la mode des villes qui paraissent quelque fois dans le bourg ont l'air bien mal fagotées, dans leurs robes-sacs et leurs chapeaux-marmites, à côtés des élégantes bigoudènes toutes voiles dehors.³⁶²

C'est un aspect qui éclaire l'apparence chez un auteur qui vit sa bretonnité sans en rajouter. Nous avons dit que le conteur Hélias s'exprime par le corps. C'est significatif lorsqu'on sait que la figure folklorique du conteur à l'époque moderne, est souvent littéralement travestie, à travers les accessoires traditionnels qui accompagnent ses performances. Des instruments de musique souvent muets, des costumes, des coiffes, des artifices qui se veulent des résurgences d'un monde ancestral. Cette connotation péjorative du discours de corps à travers les costumes folkloriques, Hélias semble vouloir l'éviter, de peur que le contenu l'emporte en valeur sur le contenant. On ne voit pas Hélias conter en costume bigouden et souvent

³⁶¹ *Le Cheval d'Orgueil*, pp. 471-472.

³⁶² *Ibid.*

seule une casquette bien pratique constitue chez lui un signe distinctif. Pourtant, Favereau nous apprend qu'il ne dédaigne pas le costume traditionnel. En fait, Hélias ne se pose pas la question de savoir si, en tant que Breton attaché aux traditions, il doit se distinguer de ses contemporains.

Chaque fois que j'entre en conversation avec quelqu'un qui porte le costume de son terroir, et je cherche toujours cette occasion, je ne manque pas de lui demander : que pensez-vous des cercles celtiques ? Voilà des jeunes gens qui revêtent vos costumes pour aller danser devant le public au son des instruments qui ont célébré les grands jours de votre jeunesse. Ont-ils raison ou tort ? Et n'êtes-vous pas gênés vous-mêmes d'être habillés autrement que la plupart de vos contemporains, même ceux de votre village ?

C'est à la seconde question qu'ils répondent d'abord. Ils ne sont pas gênés du tout. Ce qui les gênerait, c'est de se mettre à la mode de la ville, d'autant plus qu'elle change par ordre venu d'ailleurs [...] ³⁶³

Pour les paysans d'Hélias, il n'y a pas vraiment de conflit entre la mode traditionnelle et la mode moderne. Il existe quelque part un choix. Hélias ne condamne pas le recours aux « curiosités » dont le but est d'honorer la tradition, même s'il n'est pas dupe quant à leur connotation ornementale. En réalité il estime que cette expression du corps, autant que les accessoires qui l'accompagnent, témoigne de la pertinence de ce qui fut :

Tous ces costumes, je les ai vus sur des gens qui sont morts aujourd'hui. Je retrouve leur visage sous la coiffe ou le chapeau. C'est toute ma vie qui passe devant moi. ³⁶⁴

Les costumes, autant que les instruments de musique ou les lits clos peuvent s'inscrire dans la modernité, mais en se dépouillant de toute vocation militante. La question de fond n'est pas de les sauvegarder coûte que coûte, si leur fonctionnalité et leur utilité pratique ne sont pas reconnues. Lorsqu' Hélias évoque les vieilleries

³⁶³ *CDO*, p. 582 et sqq.

³⁶⁴ *Ibid.*

bretonnes qui peuplent son univers quotidien, il signale systématiquement une continuité naturelle dans l'existence de ces symboles de l'ancien temps. Il rappelle ainsi à qui veut l'entendre que le berceau dans lequel il fut placé à la naissance est « *au moment où [il] écrit celui de [son] petit fils* »³⁶⁵, mais précise ceci à son lecteur :

On me demande quelque fois si j'aimerais encore dormir dans un lit clos.
La réponse est non, cent fois non. A moins qu'on me rende ma jeunesse
et le monde total qui m'entourait, celui que le temps a détruit.³⁶⁶

Cette relation à la bretonnité « physique », matérielle, est la grille dans laquelle il faut lire le militantisme d'Hélias, un militantisme d'expression, d'action, davantage qu'un engagement théorique. Hélias a pris le parti de se contenter d'être Breton, de façon aussi honnête et authentique que possible et en toute discrétion. Ce que certains se sont empressés d'assimiler à un renoncement. Sa position sur la défense du folklore, que ce soit à la radio ou à travers les manifestations locales³⁶⁷, est celle d'un homme qui a compris que l'on peut encore s'épanouir dans ces manifestations. Au-delà des querelles sémantiques, Hélias assure que le folklore permet de garder vivante une civilisation, et c'est la condition sine qua non de sa survivance. Dans ce processus, il semble qu'il faille laisser ce phénomène exister tant qu'il y aurait des hommes qui ressentent le besoin de l'exprimer. Le fait d'accuser le recours aux symboles de la tradition de passéisme, et de vouloir le combattre, est tout aussi absurde que celui de le réduire à un mouvement figuratif. Le refuge dans les symboles identitaires n'est pas juste un fantasme rétrospectif, c'est le frémissement qui précède la conscience de la nécessité absolue de garder en soi ce qu'il est possible de faire survivre. Il en est ainsi du folklore qui est une sorte de terreau d'une révolte face à la menace de la déculturation :

Le sommeil du volcan, c'est la fête folklorique. Ne vous y fiez pas. Son réveil, c'est le barrage des routes et la défenestration du sous-préfet.³⁶⁸

³⁶⁵ *CDO*, p. 49.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 586.

³⁶⁷ Hélias est le cofondateur des fêtes de Cornouailles. En tant que membre de l'association *Ar Falz* et responsable de la commission nationale du folklore (1954), il a animé plusieurs stages et ateliers sur le folklore.

³⁶⁸ *CDO*, p.580.

Hélias, lorsqu'il apparaît comme homme de radio, conteur et « folklorisant », se refuse de se placer sur un piédestal qui le séparerait de ceux au nom duquel il écrit. C'est une forme d'authenticité dans le discours qui réduit considérablement les contradictions entre l'*ethos* et l'*èthos*. Davantage même qu'un homme de Lettres, Hélias apparaît aux Bretons de sa génération, comme un homme de la culture bretonne. Un statut que, finalement, bien peu sont en mesure de revendiquer.

En définitive, le destin littéraire de Pierre-Jakez Hélias est un entrelacement de compétences et de statuts, une polyvalence qui fait de l'auteur un passeur de discours, une figure instable et incertaine qui ne peut revendiquer à elle seule, la légitimité de son statut. En même temps, ce statut existe car, c'est un destin individuel, une trajectoire singulière qui donne du sens à l'héritage culturel dont l'auteur se nourrit. Une jolie formule de Fanch Broudig résume la dimension de Pierre-Jakez Hélias :

Un homme qui aurait sûrement été écrivain, mais qui n'est sans doute devenu « écrivain breton » que parce qu'un jour il fut chargé d'assurer des émissions en breton à la radio.³⁶⁹

II-1-3-Paysannisme intellectuel et intellectualisme paysan

Hélias est né à Pouldreuzic, un petit canton pauvre du pays bigouden qui, en 1914, est marqué par une civilisation paysanne et majoritairement bretonnante. Comme nous l'avons vu, la paysannerie a fait l'objet dans la littérature française d'une représentation négative, jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle. La place des sociétés paysannes dans l'imaginaire collectif semble découler d'une systématisation des clivages centre-périphérie, ville-campagne. Par conséquent, le personnage du paysan a lui-même pâti d'une vision souvent tronquée et parfois méprisante en littérature. Le cliché d'une brute sans raffinement, ni goût n'est pas une légende et participe bien des différentes descriptions du paysan au cours des siècles. «*Mieux vaut courtois mort que vilain vif*», dit Chrétien de Troyes dans le prologue du *Chevalier au lion*. Ce vilain ou manant resté attaché à sa terre sert de faire valoir négatif à tous les héros

³⁶⁹ Fanch Broudig, « A propos de Per-Jakez Hélias, quelques annotations », dans *Pierre-Jakez Hélias Bigouden Universel*, op.cit., p. 89.

du Moyen-Âge. Il se situe hors des normes et des valeurs chevaleresques auxquelles il ne prête guère attention. Ainsi,

Le monde paysan vu par la littérature est tellement inférieur qu'il en est impénétrable, incompréhensible. Il peut donc devenir soit intimidant soit désirable.³⁷⁰

Le cliché est encore plus tenace, lorsqu'il s'agit de parler du paysan breton qui est longtemps apparu comme le prototype du sauvage. Sa langue, ses traits physiques, ses us et coutumes sont raillés par les auteurs de passage dans cette contrée ou pis, ceux qui l'imaginent au travers d'une certaine mythologie. Le décalage spatial et la peinture peu reluisante de la paysannerie qui en a découlé ont contribué à façonner le type de clichés qui motivent un auteur régionaliste à se placer dans le champ revendicatif, pour corriger l'imagerie populaire, exactement comme d'autres littératures ont pu aller à l'envers de l'exotisme ou du récit colonial.

Peu d'auteurs bretons ont poussé aussi loin et avec autant de force l'ancrage identitaire au monde paysan, tout en essayant d'assumer un destin qui les a portés et consacrés hors de ce milieu et de ses valeurs. Un destin en tous points assimilable à celui des auteurs qui ont permis l'émergence de cette chose si particulière qu'on appelle littérature francophone. En écrivant dans la langue que, selon les idéologies, on a appelée celle de la République ou celle du colonisateur, Hélias a dépassé l'entêtement nombriliste qui a poussé beaucoup d'écrivains de talent à confiner leur œuvre dans le secret d'une langue de très faible diffusion. Il a cherché à se démarquer des revendications virulentes de beaucoup de ses contemporains sur la cause bretonne, se contentant de tracer (au sens foucaldien du mot) sa conviction, pour laisser à ce jour une œuvre qui a peut-être mieux ouvert les yeux du monde sur la Bretagne, que ne l'ont fait tous les théoriciens radicaux dont le rejet du français est l'unique cheval de bataille. Homme d'action plutôt que de discours, « quêteur de mémoire »³⁷¹ plutôt que faiseur de doctrine, passeur de texte plutôt qu'instaurateur de discursivité, Hélias, à travers sa littérature, interroge la notion même d'intellectuel,

³⁷⁰ **Michel Zink**, « les voix de la conscience. Parole du prophète et parole de Dieu » dans *La littérature médiévale*, Caen, Paradigme, 1992, p. 260.

³⁷¹ Surnom qu'il aurait hérité des paysans eux-mêmes. Cf. *Le Quêteur de mémoire*.

autant qu'il se méfie personnellement de cette étiquette. D'ailleurs, il refuse de cautionner les catégorisations :

S'il faut à tout prix me mettre une étiquette, appelez-moi un témoin qui entreprend la relation minutieuse de ses origines vécues ou plutôt un indigène qui cherche à prendre conscience de son indigénat, à en faire l'analyse la plus précise possible.³⁷²

Outre la connotation symbolique qu'on peut donner à la notion d'indigénat dans l'espace francophone, il y a plusieurs indices qui apparaissent dans cette remarque, résumant parfaitement la position de Pierre-Jakez Hélias comme porteur d'une revendication identitaire. D'abord, il faut noter une mise à distance de l'intellectualisme dans la revendication du rôle de témoin. Il s'agit sans conteste d'une des fonctions auctoriales les plus communément admises dans la création francophone.

C'est en ce sens que conformément au témoignage de Marie Segalen³⁷³, les Bigoudens valident le discours d'Hélias comme étant le leur. Hélias a traduit ce qu'ils avaient à dire. C'est cela qui, en même temps, enlève à l'écriture d'Hélias toute prétention individuelle de subversion du discours ou d'innovation esthétique, l'auteur préférant rester dans la simple position d'entremetteur. La subversion des formes devient moins proclamée qu'assumée, presque « naturelle ».

Beaucoup de chercheurs ont salué le travail de l'ethnographe dans la plupart de ses œuvres. Hélias refuse d'endosser ce rôle, non pas parce qu'il ignore tout de l'ethnologie, mais parce qu'il veut sciemment orienter son action vers une démarche d'ethnobiographie³⁷⁴, plutôt que d'ethnographie, racontant plutôt qu'il n'observe et expliquant davantage qu'il n'interprète. Valorisant la société qu'il décrit au lieu de l'étudier et mettant sa propre expérience au service de l'analyse :

Je ne suis pas ethnographe dans le sens où on l'accorde généralement à ce mot. Je ne cherche pas à décrire une population marginale, à inventorier

³⁷² Pierre-Jakez Hélias, *Le Quêteur de mémoire*, op.cit., p. 182.

³⁷³ Marie Segalen, « Heurs et malheurs des femmes en pays bigouden », dans *Hélias et les siens*, op.cit., p.15. L'ethnologue rapporte les paroles d'autochtone lors de ses enquêtes sur les spécificités des cultures de Basse-Bretagne : « lisez donc le Cheval d'orgueil, c'est exactement comme ça ! ».

³⁷⁴ Le mot est de Jean Balcou, *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, tome III, Paris Genève, Champion Slatkine, 1987, p. 304.

une civilisation mal connue, à élucider des comportements insolites de l'extérieur, par une série de méthodes d'approche qui peuvent permettre de pénétrer assez profondément, certes, mais sans jamais aller au bout. Ma démarche est inverse, je suis un indigène. Le phénomène dont j'essaie de rendre compte, je suis dedans.³⁷⁵

Thierry Glon, qui repère très bien la procédure de témoignage d'Hélias, appelle à la vigilance quant à l'appréciation de ce statut d'indigène. En réalité, Hélias se complaît dans ce rôle de modeste paysan s'invitant à la table des grands spécialistes, presque par accident, pour dire ce que ces derniers sont incapables d'expliquer. Aussi, Glon fait-il remarquer son inclination à l'analyse, puisque son rôle n'est pas simplement de traduire une représentation, mais aussi comprendre et faire comprendre cette représentation :

En effet, il n'est pas sûr que Pierre-Jakez Hélias corresponde entièrement à l'indigène dont il définit la méthode. Apparemment, son trajet intellectuel peut être présenté comme une mise à distance qui lui a permis de mieux se réapproprier sa culture intime, mais c'est ignorer une tension qui caractérise sa démarche. Pour le jeune intellectuel qu'il fut, lecteur de Montaigne et des surréalistes, puis spectateur du théâtre du quotidien, l'immersion dans la communauté n'était plus vraiment possible. Décrire (même de l'intérieur) c'est toujours se placer en dehors et c'est ce que Pierre-Jakez Hélias n'a pu accepter. Il refuse d'être séparé de son objet.³⁷⁶

La dualité sonne dans une tonalité presque jubilatoire chez Hélias. C'est encore plus saisissant dans sa pratique littéraire. Auteur classique, ayant fait ses humanités, Hélias a davantage cultivé le mythe du petit paysan bigouden que celui d'un auteur folkloriste construit par la machine commerciale parisienne (ce qu'il est aussi peut-être). Son écriture est marquée par des choix très simplifiés, comme si, le fond était définitivement plus important que la forme. Dans le même temps, elle manifeste une

³⁷⁵ **Pierre-Jakez Hélias**, « Trente années pour l'inventaire d'une langue et d'une culture », entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, mai 1981, cité par Thierry Glon, dans *Pierre-Jakez Hélias et la Bretagne perdue*, PUR, 1998, p. 43.

³⁷⁶ **Thierry Glon**, op.cit., p. 44.

certaine soumission au diktat de l'édition, puisque, à en croire un autre spécialiste d'Hélias, son choix de s'investir dans le roman sur le tard, n'est pas désintéressé :

Le roman est le genre qui se vend le mieux, on peut penser que rendu célèbre par le triomphe du Cheval d'Orgueil, Hélias a pu céder à des pressions éditoriales qui l'invitaient à produire dans un domaine qu'il n'avait pas abordé jusque là.³⁷⁷

Du coup, poursuit le chercheur, la qualité « médiocre » de certaines productions romanesques s'explique. Hélias a-t-il fait montre de limites en tant que romancier ? A-t-il délibérément « saboté » sa production romanesque en feignant d'avoir des capacités moindres à ficeler ses récits ? Il s'agit d'une problématique qu'il n'est pas évident de trancher. Là où certains écrivains abusent des notes de bas de pages, Hélias préfère intégrer la forme didactique au corps du texte, analyser en profondeur les éléments qu'il décrit. Il évite ainsi un réalisme plat et s'invite dans la conscience du lecteur comme une des clefs indispensables à lecture. De même, volontairement,

Sa syntaxe évolue entre deux pôles extrêmes et opposés : la correction de la langue française, parfois même une hypercorrection quasi académique, peut-être marquée par l'esprit de l'École normale, et une oralité spontanée de générations de bretonnants mal à l'aise dans un français scolaire, qui peut friser ce que l'on nomme le barbarisme.³⁷⁸

En adoptant ce modèle d'écriture, Hélias réussit plus ou moins à duper le lecteur peu attentif, car on a vite fait de se focaliser sur des « maladroites » de construction, complètement inattendues chez un normalien diplômé en Lettres classiques. Sans s'aventurer sur le terrain psychocritique, on devrait se demander si cette schizophrénie de l'écriture jakésienne n'est pas un désir inconscient de rester solidaire au monde paysan, dont la représentation semble avoir eu des effets au plus profond de lui-même. Peut-être même qu'Hélias l'a-t-il reconnu quelque part, puisque dans son discours, il a souvent dénoncé la prétention des intellectuels. Lorsque Pascal Rannou se demande scandalisé, comment un auteur peut passer d'une

³⁷⁷ Ibid., p. 29.

³⁷⁸ Francis Favereau, « Le jeu du bilinguisme chez Pierre-Jakez Hélias », dans *Hélias et les siens*, op.cit, p. 157.

maîtrise quasi-parfaite de l'écriture à une pratique désastreuse de la narration, il n'est pas loin de ce jugement élitiste.

On peut avancer l'hypothèse que Pierre Hélias a eu du mal à assumer son statut, qu'il a été à l'étroit dans un costume d'intellectuel breton trop largement taillé pour lui. Comme s'il culpabilisait de ne pas avoir été tout à fait comme les « siens », de ne pas avoir vécu la vie que la fatalité lui réservait. A défaut d'être résolument un plouc, Pierre-Jakez Hélias a pris le parti de ne jamais devenir un intellectuel, dans le sens mondain. Une allusion au jeune Hélias dans un panorama de la littérature bretonne, paru en 1950, sonne avec le recul comme une vraie confirmation de ce qui précède :

[Les œuvres de Roparz Hémon sont] toutes d'un style assez soutenu et dont l'intérêt est fort au dessus de la production courante...plus proches du peuple sont les *biskoaz kement-all*, farces et dits radiophoniques du professeur Pierre Hélias³⁷⁹.

Le revers de l'analyse est aussi valable, puisque Hélias n'arrive pas à s'intégrer complètement dans le monde paysan. On retrouve en lui, ce personnage francophone colonisé que l'école a contribué à éloigner de son peuple. De façon systématique, on constate l'irruption des humanités dans le récit d'Hélias et il est aisé de voir là, une thématique personnelle qui doit beaucoup au parcours de l'auteur. Ce que Pascal Rannou analyse comme une « obsession élitaire »³⁸⁰ (supposition étonnante puisque Hélias fait de toute façon partie d'une certaine élite) dans la construction des personnages d'Hélias, est peut-être, pour ce dernier, une tentative de réconcilier deux mondes auxquels par la force de sa naissance et de sa carrière, il a appris à se lier d'affection. Rannou précise d'ailleurs que cette orientation est volontaire :

Issu du peuple, hissé à la force du poignet dans un monde culturellement et socialement éloigné du sien, Hélias semble faire des projections sur les métiers à prestige...³⁸¹.

³⁷⁹ Y.-M. Rudel, op.cit., p. 92. L'évocation du genre pratiqué et du titre de l'auteur laisse déjà voir une subtile dualité.

³⁸⁰ Pascal Rannou, *Inventaire d'un héritage, Essai sur l'œuvre littéraire de Pierre-Jakez Hélias*, Editions An Here, 1997, p. 59.

³⁸¹ Ibid.

Nous pensons que, lorsqu'il construit des personnages de médecins, d'ingénieurs et autres professions élitaires, il ne se projette pas vers des rêves inaccessibles, il dépeint simplement des catégories sociales qu'il connaît mieux que ses congénères. Constatation de surface évidemment. Et en restant à la surface des choses, on peut dire qu'en même temps qu'on se focalise sur ces personnages « prestigieux » qu'Hélias se construit, on oublie les autres catégories socio-professionnelles très modestes qui peuplent ses ouvrages.

La vérité semble être que Jakez refuse de choisir entre les deux mondes. Une dualité quasi-fataliste qu'on peut assimiler à une impossibilité à se satisfaire de la prétendue fracture existant entre l'intellectuel et le manuel. Hélias est un produit de métissage entre la culture élitiste de l'école et la culture du terroir. Son souci permanent, c'est que le prestige de l'une ne fasse de l'ombre à la valeur de l'autre. Il développe dans sa thématique l'idée que, si ces deux mondes paraissent inconciliables, un pont peut parfois être jeté entre eux. Un intellectuel chez les paysans et un paysan chez les intellectuels, tel est le destin d'auteur de Pierre-Jakez Hélias.

Comme la personnalité de l'auteur, l'oeuvre d'Hélias offre beaucoup de prises aux critiques et chacun d'entre eux peut y trouver son compte. L'insuffisance de son choix, et finalement le manque de profondeur dans son discours, constituent la grande intelligence de son oeuvre. C'est pour cela que l'on peut lire Hélias comme un écrivain conventionnel qui a exploité le filon traditionaliste jusqu'à l'usure, ou un militant qui s'est servi des moyens modernes pour cultiver sa survivance. Mais il existe une troisième voie. Celle qui suppose que l'ambivalence d'Hélias s'explique par une question de tempérament, non par un manque de sincérité. Hélias, c'est l'écrivain de la réconciliation. Réconcilier l'oral et l'écriture, le passé et la modernité, le français et le breton, le local et l'universel. Essayant de trouver une unité à sa diversité, Hélias mettra en avant ce désir de révéler sa société au monde et le monde à sa société. Ce genre d'entreprises suscitent autant de succès que de malentendus, car à force de se situer aux frontières des appartenances, on développe une conscience écartelée qui a du mal à convaincre les extrêmes.

Son identification à la société paysanne l'a peut-être aussi poussé à prendre ses distances avec l'idéologie nationaliste, parce que plus qu'une nation bretonne à venir, c'est le sort des petits paysans bretons qui le préoccupe. Une préoccupation immédiate, concrète, empirique. La question de l'indépendance a été et est toujours

portée par les Bretons intellectualisés. Ce n'est pas une cause résolument ancrée dans la population des campagnes. Ainsi, les personnages qu'Hélias présente dans son œuvre ne sont pas en quête de rupture avec la France.

II-2- LA FONCTION POLITIQUE DU DISCOURS

II-2-1-La redevance Hélias

Pierre-Jakez Hélias est à notre avis, l'auteur breton francophone le plus important du vingtième siècle. Pas à cause de la qualité intrinsèque de son œuvre ou de la justesse de sa posture intellectuelle, mais parce qu'il a révélé plus que tout autre, les défis qui se posent à l'identité bretonne et permis une véritable réflexion sur ce qu'implique de nos jours, le fait d'être Breton. La polémique Hélias a ainsi le mérite d'avoir ouvert la Bretagne moderne à elle-même, sans que l'auteur ait eu la prétention de fournir les voies et moyens, pour permettre à l'identité bretonne de survivre à la déculturation. Les reproches adressés à Hélias ne sont que l'écho des préoccupations de la Bretagne, devant ce qui apparaît comme une irrémédiable absorption de sa culture par le centralisme français. Nous avons déjà évoqué la plupart de ces reproches et William Calin les résume ainsi :

The critiques addressed at Hélias are primary ideological, although the occasion is not lost to claim that he is a bad writer. The ideological critiques include the following: Hélias identified only with his small Bigouden corner in Cornouaille (Bro-Gernev) and not with Brittany (Breizh) as a whole; he treasured the old Breton rural culture (the museum or the folklore mentality) but never worked toward or even believed in his renewal for future; he treasured his own bigouden speech but was opposed to the teaching of normative, literary Breton in the schools, he never blamed the French Republic and its Jacobin school system for having suppressed regional languages and their cultures; and finally-this is my contribution- he ignored or disdained the rich literature written in Breton from the 1920s, on prior to himself.³⁸²

³⁸² *Les critiques adressées à Hélias sont d'abord idéologiques, même si l'occasion n'est jamais perdue de dire qu'il était mauvais écrivain. Les critiques sont, entre autres celles-ci: Hélias s'identifiait seulement à son petit coin Bigouden de Cornouaille, et non pas à la Bretagne dans son intégralité ; s'il glorifiait la vieille culture rurale bretonne (cette mentalité du folklore et du musée), il ne travailla, ni même ne crut jamais à son*

Ces griefs, formulés les plus souvent par les intellectuels Bretons, on peut penser qu'ils sont à la mesure de l'engouement suscité par la parution du *CDO*. C'est comme si, lors d'une première lecture et devant l'impact médiatique de l'œuvre à « l'étranger », on s'était imaginé qu'Hélias portait comme figure intellectuelle, toute la rage intérieure du peuple breton, et mieux, qu'il avait sonné la révolte de ce peuple et inventé un viatique pour la renaissance d'une culture maltraitée. Or, espoir vite déçu, l'auteur n'avait finalement pas les épaules assez larges pour cristalliser sur sa personne, tous les problèmes et attentes de la Bretagne moderne, que sa fortune médiatico-littéraire aurait permis de mettre en lumière. Les militants bretons ne lui pardonneront jamais ce « manque d'engagement ». Mais au fond, on peut se demander si, sans le *CDO*, sans le « contentieux Hélias », l'engagement pour la cause bretonne aurait eu le sens qu'on lui prête aujourd'hui. On connaît l'importance du *Cheval Couché* de Grall dans la réactualisation du discours militant, qui avait perdu de sa virulence après les errements de l'idéologie gwalarniste et l'Occupation. À son corps défendant, Hélias a, peut-être à cette occasion, ravivé la question du contenu à donner à la renaissance bretonne, en tout cas à la fin des années 1970. Mais on ne résoudra pas le rôle d'Hélias à celui de catalyseur malgré lui, car quoi qu'on puisse en dire, sa parole est elle-même un positionnement lucide et courageux sur la question bretonne.

Dans cette dernière partie de l'analyse de l'œuvre de Pierre-Jakez Hélias, nous essayons de formuler quelques hypothèses de lecture sur l'engagement intellectuel de l'auteur, tel qu'on peut le percevoir, à travers quelques questions centrales qu'il a abordées. Le contenu discursif chez Hélias rejoint aisément le projet de défense et illustration de la civilisation bretonne, qu'il s'est assigné comme mission dans son œuvre en français. Les questions que nous nous posons à propos de l'engagement d'Hélias, sont celles que ses détracteurs ont tranchées depuis longtemps, avec nous semble-t-il, des réponses aussi péremptoires que définitives. Nous essayons de notre côté d'interroger la pensée d'Hélias, pour montrer ce que la Bretagne contemporaine

*renouveau ; il tenait beaucoup à son dialecte bigouden et s'opposait à l'enseignement normatif d'un Breton littéraire dans les écoles ; il ne blâma jamais la république française et son système jacobin d'avoir supprimé les langues régionales et leurs cultures ; et enfin- c'est mon propre reproche- il ignorait et dédaignait la qualité littéraire de la littérature bretonne des années 1920, ou celle qui a précédé son époque. William Calin, « The Pierre-Jakez Hélias controversy, and why it is important », dans *Littératures de Bretagnes*, op.cit., p. 158. Nous sommes redevable à Sarah Berman de nous avoir éclairé sur les nuances dans la traduction.*

lui doit, en ne perdant pas de vue la ligne de conduite qu'il s'est lui-même tracée, à savoir, le refus de tout radicalisme obtus. Nous nous intéressons essentiellement à la manifestation de l'affirmation identitaire chez Hélias comme enjeu social, culturel et politique.

Reconnaissons avant cela que la Bretagne présente la situation d'une société sous pression culturelle, du moins lorsqu'il s'agit de convoquer l'héritage celtique et de se démarquer du moule identitaire construit par la France. Or, il existe deux mouvements dans la relation écrite des sociétés sous domination. Quel que soit le champ idéologique où l'on évolue, ce schéma se présente à peu près de la même façon. Bourdieu lorsqu'il analyse l'écriture comme rapport de classes, affirme que « *les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées* »³⁸³. Cela signifie que le discours de représentation de ces classes ou sociétés dominées est assuré de manière verticale par ceux qui les ont soumises et qui s'arrogent la propension d'exprimer à leur place, leur vision du monde. Mais dans une sorte de cheminement fatal, il arrive un moment où, ces voix muettes prennent le pas sur la voix des maîtres et expriment elles-mêmes le rapport au monde. Le font-elles autrement qu'avec les codes et dans un cadre justement établi par les anciens maîtres ? Comme Fanon, Lejeune en arrive à dire que :

Le fait de prendre en main son propre récit de vie (et éventuellement d'essayer de le publier) sera plus ou moins volontairement un acte d'ascension et d'assimilation à la culture dominante, même s'il se situe dans le cadre d'une lutte militante destinée à éveiller la conscience de classe.³⁸⁴

Cela signifie que la plupart des discours revendicatifs sur la Bretagne s'inscrivent dans un champ prédéfini par une réalité sociopolitique française et ne sont, en tous les cas, pas spécifiquement liés à la civilisation bretonne. La question des classes est intéressante puisque Hélias était considéré comme un homme de gauche et que, dans certains milieux autonomistes, le refus du système français obéit à une pensée socialiste internationale, voyant la France comme une puissance impérialiste qui

³⁸³ **Pierre Bourdieu**, « La paysannerie, une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17/18, p. 4. Foucault exprime un point de vue similaire dans sa réflexion sur le cinéma. Nous y reviendrons.

³⁸⁴ **Philippe Lejeune**, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 254.

reproduit le schéma classique d'une domination économique et culturelle. Beaucoup d'intellectuels en butte à la question coloniale ont trouvé dans les doctrines socialistes le sens de leur démarche critique. Mais si la prise de parole revêt une consonance politique chez Hélias, il place le problème ailleurs que dans la lutte des classes. Ainsi qu'il l'affirme lui-même, sa parole dépasse sa vision politique individuelle : « *J'ai des idées politiques qui sont bien connues, mais je n'en fais pas état en littérature. Je suis un républicain laïque* ». ³⁸⁵

La paysannerie qu'il décrit est constituée elle-même de plusieurs catégories sociales. Elle a ses cultivateurs, ses ouvriers, ses propriétaires terriens, ses artisans, ses commerçants et mêmes ses industriels ³⁸⁶. Il existe, à coup sûr, un engagement dans le sens politique de la part d'Hélias pour ce peuple paysan, et qui inscrit l'auteur dans le deuxième mouvement dans la construction de l'histoire repéré par Bourdieu. Celle de la prise de parole par l'indigène lui-même. Mais chez Hélias, elle semble plus authentique, moins téléguidée. Ce n'est pas le discours d'un intellectuel nourri des rhétoriques politiques produites par l'internationale socialiste ou la droite nationaliste. Ce qui est le cas chez beaucoup d'auteurs politiquement engagés sur la question bretonne. Ils sont allés plus loin que Hélias dans la revendication, mais ont moins ancré leur discours dans la réalité populaire, en le dénuant de tout caractère idéologique ou doctrinal. Le discours d'Hélias est un discours de réparation et de restitution d'une mémoire travestie, voire simplement niée. En ce sens, il est peut-être plus utile à la cause bretonne.

Du point de vue culturel, la stratégie d'Hélias a été de se situer dans une sorte de rupture. Il a semblé très peu préoccupé par la soumission aux normes classiques d'écriture. Ce qui veut dire que l'auteur Hélias s'est soustrait, à bien y penser, à l'accusation d'avoir servilement copié le discours du maître. Il est l'un des rares intellectuels à avoir privilégié l'oralité et le modèle rhétorique de sa communauté pour s'adresser au monde. Il a aussi écrit très peu d'articles universitaires et pas d'essai. Les « limites » de l'écrivain et de l'intellectuel portent cette marque revendicative de la différence et une certaine authenticité de la parole populaire qu'il véhicule.

³⁸⁵ Entretien, *Skol Vro*, op.cit. p. 29.

³⁸⁶ *CDO*, p. 556.

Au final, toute la problématique à propos d'Hélias touche l'expression de cet engagement et non pas l'engagement lui-même. Dans quelle mesure opère-t-il une rupture avec l'idée que l'imaginaire collectif français se fait de la Bretagne et des Bretons ? Quelles revendications pose-t-il dans son œuvre, pour son pays ?

Il est clair qu'Hélias n'était pas un indépendantiste. Il est aussi évident qu'il n'a pas voulu donner un caractère virulent à ses convictions politiques. Il faut donc éclaircir le positionnement intellectuel de l'auteur et voir comment il se traduit dans le discours littéraire. Sans formuler de thèses arrêtées sur la dimension revendicatrice de son œuvre, en respectant la stratégie de l'entre-deux qui recoupe parfaitement son profil biographique :

Je ne suis pas quelqu'un qui va se déchaîner sur les scènes publiques, avec barbes et cheveux longs, avec des projectiles, et des projecteurs devant et derrière. Moi je suis un révolutionnaire en dedans, je suis un marginal, je suis toujours en marge de quelque chose.³⁸⁷.

La pudeur de la parole d'Hélias est un élément qui oblige son lecteur à aller chercher cette connotation revendicative entre les lignes du texte.

II-2-3-Hélias et le chant républicain

Si les nationalistes ont du mal à témoigner la moindre affection, le moindre respect à Hélias, il semble que ce soit moins à cause de son refus de se prononcer pour l'indépendance de la Bretagne, que par sa fidélité déclarée à la France et à ses valeurs. La question de l'école, l'attitude face à la modernité, ainsi que son point de vue sur le futur de la langue apparaissent comme des péchés capitaux qui expliquent son bannissement du *Breizh Vro* (le peuple breton). Par son engagement politique, Hélias se montre très proche du radicalisme-socialiste, dont les valeurs humanistes et laïques fondées sur la promotion de l'individu l'ont très tôt interpellé. A l'instar de ses camarades d'*Ar Falz*, Hélias développe une pensée inspirée de cet humanisme de gauche, soucieux de libérer l'homme d'un déterminisme social contraire à sa réalisation. Il refuse donc, de façon très pragmatique d'assimiler politiquement son

³⁸⁷ Entretien *Skol Vro*, op.cit., p. 29.

discours aux revendications nationalistes, même si on perçoit dans la peinture de sa société, un refus du centralisme français et l'affirmation symbolique d'une civilisation spécifique. Pour Hélias, il existe une Bretagne virtuelle, un pays, un terroir, auquel il voue un attachement très fort. Mais il ne s'agit pas d'un virtuel-potentiel, faisant de l'idée de la « petite patrie » une réalité en gestation, le socle symbolique du rêve de souveraineté. Que ce soit dans un projet fédéraliste ou dans un dispositif d'autonomie renforcée, la Bretagne politique n'existe pas chez Jakez Hélias.

Penchons-nous d'abord sur la question de l'indépendance et disons avec Foucault qu'à ce propos, Hélias refuse l'« *indignité de vouloir parler à la place des autres* ». En effet, il projette de parler au nom des autres, mais contrairement aux « turbulents » intellectuels autonomistes, son discours découle d'une sorte d'honnêteté intellectuelle, en ne chargeant pas la « voix du peuple breton », d'une exigence qu'elle ne porte pas de façon évidente. Le nationalisme breton moderne ressemble davantage à l'expression du désir d'une élite universitaire et/ou artistique qui y a trouvé un moyen de sublimer la singularité de son peuple, mais la masse populaire elle-même est moins résolue que ces défenseurs autoproclamés sur l'exigence de souveraineté. Là, il apparaît que la lutte pour le développement culturel et économique de la région et celle pour situer la Bretagne comme une place forte sur l'échiquier national, de par son histoire et héritage politique, soient des enjeux plus immédiats et plus probables chez Hélias, malgré ses limites.

Le paysage politique qu'il dessine dans le *CDO*, révèle les préoccupations très peu nationalistes du peuple paysan en Bretagne. Les tendances politiques s'expriment de façon très perceptible dans la querelle entre les Rouges et les Blancs. La bipolarisation que décrit Hélias de ce fait, est à l'image de celle qui se manifeste dans la société française, partagée depuis la Révolution entre une idéologie conservatrice, inspirée par l'Eglise et l'aristocratie, et un socialisme de gauche qui trouve un écho favorable dans les couches populaires. La Bretagne d'Hélias apparaît telle qu'Edgar Morin l'analyse, à travers la carte politique de la commune de Plozévet en 1967 :

L'identité politique se définit encore à Plodémet, avant toute autre appartenance, gauche ou droite, communiste, socialiste, radicale, MRP, gaulliste, par le rouge et le blanc. Le rouge et le blanc expriment une

filiation autant qu'une affiliation. Ils se réfèrent à une société qui fut partagée, non seulement entre deux partis, mais en deux parties, et à une conception, non partielle, mais totale de la politique. La bipartition blanc-rouge a son origine dans l'antagonisme entre les possédants et la plèbe agricole, les « gros » et les « petits ». Les gros détenaient le pouvoir économique et politique, disposaient du soutien et de la justification de l'Église, formaient une société close. Les petits ont mené contre les gros une lutte de libération économique, d'émancipation politique, de promotion sociale. [...] La violence et l'intransigeance du duel furent tels qu'au moment de la séparation de l'Église et de l'État, Plodémet-la-Blanche et Plodémet-la-Rouge tentèrent le divorce, et constituèrent deux sociétés en une - c'est-à-dire une société siamoise. La bipartition opposa les deux pouvoirs superposés, mairie et Église, deux appareils militants, deux blocs de familles et de villages, deux réseaux de mariages, d'entraide, de solidarités, de fournisseurs, de clients, de commerçants, d'artisans, de buvettes ; il y eut même, l'un pour les blancs, l'autre pour les rouges, deux médecins, deux garagistes, deux hôteliers.

La ségrégation ne fut jamais totale : outre qu'il y eut des failles et des porosités dans l'invisible rideau de fer, la société blanche, même à l'extrême de sa sécession, n'a pu se soustraire à la loi républicaine. La société rouge, même après avoir expulsé la religion de la vie politique, est restée soumise à ses sacrements.³⁸⁸

Dans le *CDO*, l'affrontement entre ces deux blocs antagonistes se cristallise autour de la question de l'école. Il n'est pas question de voir ici l'école comme la manifestation concrète de l'influence « étrangère » (celle de la France), mais comme le symbole d'une lutte aux enjeux plus économiques, plus matériels. Comme ses parents, Pierre-Jakez Hélias est un partisan du radicalisme-socialiste incarné par les élus successifs de la famille Le Bail, dont l'une des figures joue dans le récit un rôle déterminant, en tant que maire de Plozévet³⁸⁹, puisqu'il inspire la conscience politique familiale :

³⁸⁸ **Edgar Morin**, *Commune en France, La métamorphose de Plodémet*, Paris Fayard, 1967, réédité dans la collection Essai du Livre de poche sous le titre, *Commune en France, La métamorphose de Plozévet*. La citation renvoie à l'ancienne édition.

³⁸⁹ Il s'agit ici de Georges-Auguste Le Bail (1857-1937) député du Finistère de 1906 à 1928. Son fils Albert se distingue aussi comme un républicain acharné, puisqu'il fut l'un des 80 députés et sénateurs ayant voté contre l'abolition du régime républicain donnant en 1940 les pleins pouvoirs au Maréchal Pétain.

Monsieur Le Bail répète sans se lasser que les Rouges doivent être plus instruits que les Blancs. L'instruction est le seul bien qui ne se lègue pas de père en fils. La République la dispense à tout le monde. A chacun d'en prendre ce qu'il peut. Plus il en prend, plus il se dégage des Blancs qui détiennent la plus grande part du reste.³⁹⁰

L'école apparaît pour les paysans comme le seul moyen de s'arracher à leur basse condition et se trouver une place autre que celle que leur réserve la fatalité de l'héritage. Il semble d'ailleurs que ce rapport privilégié avec l'école existe aujourd'hui encore et soit plus fort en Bretagne qu'ailleurs³⁹¹. Dès lors, l'orientation d'Hélias trouve son explication dans le choix fait par sa communauté à un moment de son évolution, où il s'est délibérément agit de privilégier l'intérêt familial, individuel, plutôt que l'intérêt de la communauté au sens large, si l'on en croit Ronan Le Coadic, dans un article consacré à la problématique Blanc-Rouge en Bretagne. Ainsi,

Le modèle humaniste rouge est individualiste : axé sur les études et la promotion sociale à laquelle elles permettent d'accéder (généralement hors de Bretagne), il est un puissant facteur de libération des individus mais aussi, historiquement, de déstructuration du monde rural.³⁹²

Hélias souligne aussi que ce choix permet aux paysans de se soustraire de l'influence de l'Eglise qui dispose de son propre système scolaire, quoique dans certains cas, la pression exercée sur les paysans les empêche de choisir l'école de la République (notamment pour l'instruction des filles). En faisant le choix de l'école laïque et du français, les paysans rouges se mettent sur la voie de l'«égalité» qu'incarne pour eux la langue française. Ce faisant, ils se rallient au système qui menace leur propre identité :

³⁹⁰ CDO, p. 212.

³⁹¹ Voir à ce sujet un récent rapport de l'Inspection générale de l'Education nationale sur l'*Evaluation de l'enseignement dans l'Académie de Rennes*, Paris, Ministère de l'Education nationale, 2000.

³⁹² **Ronan Le Coadic**, « Communication au colloque Yann Sohier du laboratoire C.E.R.P.P.E. », Université de Haute-Bretagne Rennes 2, Département des Sciences de l'Éducation, 26 et 27 octobre 2001. Voir le site internet du chercheur : <http://www.breizh.net/>.

L'école, qui est à la République parle français tandis que l'Eglise, qui est blanche, parle breton³⁹³.

Faut-il y voir l'aveu que l'Eglise ou la bourgeoisie ont mieux servi la cause « nationale » bretonne ? L'alliance entre la rhétorique religieuse et les revendications identitaires est assez tentante. D'autant que pour les Blancs

Le breton et la foi sont frère et sœur en Bretagne [et que] les gars du gouvernement font apprendre le français aux enfants de Basse-Bretagne parce qu'ils ont besoin de domestiques pour vider les pots de chambre des Bourgeois de Paris et qu'il est donc indispensable à ces domestiques de comprendre le langage de leurs futurs maîtres.³⁹⁴

Par conséquent, le conservatisme et l'attachement aux valeurs manifestés par le clergé et la bourgeoisie locale peuvent apparaître comme faisant le jeu de la Bretagne naturelle au détriment de la France. Le statut de la langue en constitue un exemple qui dépasse finalement le problème tel que le pose Hélias. Le jeune Pierre ne s'interroge pas sur cette étrange situation qui fait que le breton, la seule langue qu'il connaît, soit défendu par les ennemis Blancs ; alors que sa famille, pourtant catholique, pourtant bretonnante, prend fait et cause pour la langue de la République. En réalité, l'Eglise bretonne ne se distingue pas plus que les couches populaires dans la lutte pour la préservation de l'identité. A propos de la langue, « *la hiérarchie catholique est convaincue de la suprématie du français sur le breton* »³⁹⁵, explique Le Coadic. On voit que les Blancs n'hésitent pas à envoyer leurs enfants à l'école communale pour y apprendre le français et que la scolarisation des filles contrôlée par l'Eglise se fait non pas en breton, mais en français. Selon Fañch Broudic,

Les évêques eux-mêmes encouragent leurs prêtres à prêcher en français dès que la population est considérée comme étant à même de comprendre la langue nationale. Dans le comportement du clergé, on ne détecte donc

³⁹³ CDO, p. 212.

³⁹⁴ Ibid., p. 238.

³⁹⁵ Ibid.

ni nationalisme breton ni à proprement parler de réflexe de défense linguistique.³⁹⁶

Il s'agit donc de renvoyer dos à dos les deux entités, ce qui, quelque part, dédouane l'auteur du délit de ne pas avoir tenté l'impossible pour sauver sa langue et sa culture. Pascal Rannou souligne à ce propos que le déclin du breton est surtout dû

À « l'entêtement du peuple » à accepter sans révolte les mauvais traitements qui lui ont été infligés. Et ces « paysans humiliés », ils se sont toujours appliqués à défendre leur subsistance matérielle, nullement leur culture.³⁹⁷

Il semble alors clair que la société bretonne de l'entre-deux guerres n'a, selon toute vraisemblance, pas cultivé l'idéologie nationaliste au point que cela justifie une adhésion de facto de la part des auteurs, comme on a pu le remarquer en d'autres endroits. Dès lors, il semble que le positionnement politique pour l'autonomie de la Bretagne ne soit pas la conséquence d'un déterminisme qui aurait irrémédiablement posé Hélias comme un défenseur en puissance de l'indépendance de son peuple. En ne s'obstinant pas à défendre cette cause, Hélias n'a pas trahi son peuple.

Le rapport d'Hélias au français et à la France n'est pas l'expression d'un complexe individuel d'infériorité, une soumission isolée et lâche au système colonial français. Il faut peut-être le comprendre comme une résultante des bouleversements observables dans une société traditionnelle dont l'entrée dans la modernité a révélé les contradictions internes. L'auteur et son œuvre ne constituent finalement qu'une simple résonance de ces contradictions. On peut penser que si l'engagement politique des paysans était orienté vers l'existence matérielle d'un État à l'échelle de la Bretagne, l'auteur s'en serait fait l'écho. Or, rappelle Thierry Glon, Hélias montre que la seule vision allégorique de la nation que les Bretons trouvaient dans le mot patrie, renvoyait à la France que la plupart d'entre eux ont défendue dans les tranchées³⁹⁸.

³⁹⁶ **Fañch Broudic**, *L'interdiction du breton en 1902 : l'IIIème République contre les langues régionales*, Spézet, Coop Breizh, 1997, p. 174, cité par **Le Coadic**, *ibid.*

³⁹⁷ **Pascal Rannou**, *op.cit.*, p. 113.

³⁹⁸ **Thierry Glon**, *op.cit.* p. 107.

Par ailleurs, nous l'avons dit, le monde dont parle Hélias ne renvoie pas à toute la Bretagne. La notion de la territorialité est très fluctuante et suggère une représentation de l'espace variable selon la portée du discours et son récepteur. « *La légitimité de la possession d'un territoire est toujours nuancée par la relativisation de la notion elle-même de territoire* », nous dit Glissant³⁹⁹. A ce titre, il semble qu'Hélias soit animé d'un certain souci de cohérence par rapport à son désir de représenter un monde traditionnel quittant son mode de fonctionnement féodal, mais guère rassuré à la vision des bouleversements trop rapides, trop radicaux liés à l'accès à la modernité. Dans l'univers d'Hélias, où la notion d'étrangeté renvoie pratiquement au village d'à côté⁴⁰⁰, l'unité nationale bretonne n'était apparemment pas une réalité vécue. La distance culturelle vis-à-vis de ce qui représente la France aux yeux des nationalistes s'agrandit en fonction de la perméabilité aux valeurs du monde moderne. Ce qui cristallise la différence ce n'est pas la France, mais la ville et le monde moderne en général. On peut alors se demander si le procès fait à Hélias ne relève pas d'un « jacobinisme du pauvre », qui vise à imposer une perspective englobante à tout auteur parlant de la Bretagne.

II-2-3-Passéisme et modernité

L'attachement de Pierre-Jakez Hélias au monde paysan et à ses valeurs se matérialise dans son œuvre par une description des pratiques et du savoir-faire de cette civilisation. La fonction informative du discours s'assimile à bien des égards à une référence anachronique à un passé révolu, au moment où le peuple paysan de Bretagne entre dans une ère de modernité et où la question de sa survie en tant que société appelle des discours plus actualisés. La plus grande accusation à laquelle Hélias a dû faire face est celle que formule Xavier Grall dans son œuvre réquisitoire, *Le Cheval couché*. Pour résumer, on dira que Grall reproche à son aîné de se cantonner dans un éloge stérile du passé et la construction improbable de valeurs refuges qui empêchent de relever le défi du présent. Dans le *CDO*, il n'y a pas une attitude de révocation du présent, du moins par le discours. Ce qu'il se passe chez

³⁹⁹ **Edouard Glissant**, *Poétique de la relation*, op.cit. p. 28.

⁴⁰⁰ On en veut pour exemple, l'étude sur le tutoiement et le vouvoiement que l'auteur utilise pour marquer la distance qui sépare la Bigoudénie d'autres cantons, *CDO*, p.483. Le chanoine **François Falc'hun**, aussi consacre un long chapitre à la question dans *Nouvelles perspectives sur l'histoire de la langue bretonne*, Paris, PUF, 1963, rééd. 1981, p. 383 et sq.

Hélias, c'est la simple convocation d'un monde dont la magnificence risque de disparaître des mémoires. Hélias vit avec une lucidité frappante le passage à la modernité. Aucun chercheur sérieux ne peut affirmer qu'il n'était pas un « vrai Breton » ou qu'il n'était pas attaché à la Bretagne. Mais pour ses adversaires, il ne l'a pas défendue. Comme le dit Grall, il ne s'agit pas chez Hélias d'une littérature de combat, mais d'une littérature du regret. Au lieu de se cantonner dans un témoignage larmoyant de la disparition de la culture bretonne, Grall attend d'Hélias une dénonciation vigoureuse du système qui a savamment organisé cette disparition. En écho, Pascal Rannou accuse :

Comment la culture bretonne aurait-elle pu « germer », vu l'acharnement du pouvoir à la détruire ! Hélias admet pourtant ce fait, mais n'en tire jamais de conclusion, acceptant sans colère ni révolte ce qu'il considère comme inéluctable.⁴⁰¹

Le travail de collectage, de transcription, de vulgarisation des trésors de la littérature orale, mené par Hélias rend beaucoup de l'accusation d'immobilisme pour le moins surprenant. Comme si une révolte devait nécessairement se traduire par une violence verbale. Reprocher à Hélias de n'avoir rien fait pour mettre fin à l'hégémonie culturelle de la France est une chose, lui nier tout apport dans la renaissance culturelle bretonne, en est une autre qui ressemble davantage à un acharnement, pas loin du procès stalinien que regrette Rannou d'ailleurs⁴⁰². En fait, ce qui est attaqué à travers Hélias, c'est l'idée même du folklorisme qu'il s'est attaché à développer en organisant avec un certain succès, toute son action culturelle autour de cette notion. Le mot folklore est chargé d'une connotation péjorative qui lui enlève toute efficacité comme vecteur de révolte. Hélias s'est donc beaucoup évertué à en défendre l'usage et à en expliquer l'esprit :

Le folklore, c'est tout ce qui forme la civilisation propre à une population donnée, historiquement et socialement rassemblée sur un territoire défini et se maintenant sous des aspects spirituels et matériels. Les aspects spirituels sont une psychologie collective exprimée par la

⁴⁰¹ Rannou, op.cit., p. 119.

⁴⁰² Ibid., p. 112.

langue, le dialecte, le patois, la littérature orale et écrite, la musique et ses instruments, les danses et les chants, les modes vestimentaires, les jeux et exercices physiques, les fêtes traditionnelles, les croyances, les coutumes, les droits et usages juridiques, les traditions sociales. Les aspects matériels sont les techniques de construction d'habitations et de navires, de fabrication d'outils et d'instruments, de métiers artisanaux, de culture, d'élevage, de navigation et de pêche, de nutrition et de médecine populaire.⁴⁰³

Cette définition complète est une tentative de légitimer non seulement le folklore lui-même, mais toute l'action menée par l'auteur, au nom de la défense de sa culture. Lorsqu'on analyse l'évolution de la Bretagne face à la modernité, il apparaît que l'attitude d'Hélias est motivée par une volonté honnête de sauver à travers le folklore, ce qui peut encore l'être. Pour Hélias, la langue, les fêtes, la musique et d'autres manifestations caractéristiques de la richesse culturelle ne peuvent en réalité subsister que dans une dimension récréative qui a au moins le mérite de les rendre visibles. Ce qu'il appelle l'aspect matériel de la civilisation, Hélias a renoncé à le convoquer. Le monde breton tel qu'il l'a connu, est dépassé et ne peut exister que dans l'évocation. Il apparaît que la modernité ne laisse pas le choix à la Bretagne d'adopter ou non une existence conforme à un monde qui n'existe plus. Que reste-t-il donc d'autre que la reconstitution –davantage que la restauration- des manifestations symboliques et le souvenir de celles matérielles de ce monde impossible à ressusciter ?

Peut-être que quelque part, ce regret exprimé avec une poignante sincérité a rendu plus de service à la civilisation bretonne qu'on le croit. Hélias regrette certes un monde qu'il estime ancien, une civilisation pour lui, pratiquement morte, mais il a l'intelligence de les évoquer et d'informer les lecteurs du sens profond des actes constitutifs de cette civilisation. L'effervescence autour des manifestations traditionnelles, de même que la relative redécouverte de la langue bretonne, ne met pas Hélias à porte-à-faux. Il s'agit de phénomènes liés à une attitude de veille des Bretons, que Hélias cultive lui-aussi, quoiqu'il l'ait fait de façon timorée. Evoquer le passé pour lui, c'est le convoquer dans le présent, lui permettre de vivre autrement

⁴⁰³ *QM*, p. 294.

que par sa grandeur perdue. Le *CDO* se termine par deux contes ou rêves comme le dit le narrateur. Ce sont deux hypothèses extrêmes sur le devenir de la culture paysanne que beaucoup d'interprètes d'Hélias négligent. La première hypothèse a rapport au développement du breton qui, dans une sorte de révolution gigantesque, parvient à inverser son statut et à devenir une langue dominante :

Le breton vainquit le français à Nantes et à Rennes, courut sur sa lancée jusqu'au Mans, remonta la Loire jusqu'à sa source [...] Encore un peu de temps et le dernier francisant, un clochard de l'Europe Centrale, mourut sous le Pont-Neuf en soupirant : « Orléans, Beaugency, Notre-Dame de Cléry, Vendôme, Vendôme ! ». Les gens du gouvernement, bretonnants, occitans, basques, ordonnèrent de consacrer, à la langue défunte, un musée d'honneur.⁴⁰⁴

La deuxième hypothèse, peut-être plus probable aux yeux d'Hélias, la disparition complète de la civilisation paysanne sous la poussée destructrice de la modernité, ne conduit pas pour autant à la mort de la langue bretonne. Les nouveaux maîtres issus du modernisme restent marqués par leurs appartenances:

Ces aristocratiques fondèrent des clubs régionaux très fermés où il était interdit de parler autre chose que l'occitan, le basque ou le breton.⁴⁰⁵, [Espère-t-il].

Ce passage onirique rappelle à ceux qui l'aurait oublié, de quel côté penche le cœur de l'auteur. Au-delà de l'anticipation chimérique, le discours final d'Hélias sonne comme un appel. D'abord l'auteur refuse dans son discours de décréter la mort des langues et cultures dites « mineures », et cela, ses détracteurs l'ignorent ou feignent de l'ignorer.

Lorsqu'on évoque le poids de Pierre-Jakez Hélias et l'autorité qu'il a pu acquérir en France en tant qu'auteur, on regrette un fatalisme qui l'a conduit à un certain renoncement face au destin culturel de la Bretagne. C'est comme si malgré tout, Hélias n'a pas cru en la capacité de la Bretagne de résister à la poussée conjuguée du

⁴⁰⁴ *CDO*, p. 617.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

français et de la modernité. Mais, peut-on raisonnablement lui donner tort dans les faits ?

Beaucoup ont glosé sur les prédictions, a posteriori ridiculement pessimistes, sur la situation du breton à l'aube du nouveau millénaire : « *un de mes amis qui n'est pas suspect d'abandon a fait ses comptes. En l'an 2000, dans vingt-cinq ans, les bretonnants seront vingt-cinq mille.* »⁴⁰⁶ Alors qu'à la date fatidique les chiffres tournent en réalité autour de 300 000. Il y a une certaine lucidité qui veut que ce renouveau de la langue bretonne ne cache pas son effondrement effectif⁴⁰⁷ dans ses zones d'expression naturelles. Par ailleurs, il n'est pas interdit de penser que *Le Cheval d'Orgueil* et son auteur ont une part, fut-elle modeste, dans cette résistance acharnée du breton. D'un point de vue plus large, la conscience culturelle des jeunes Bretons traduit d'une certaine manière, le rêve qu'Hélias n'a pas osé transformer en commandement ou en mot d'ordre. Finalement, il appartient aux nouvelles générations d'exécuter ou non la sentence de mort concernant leur identité et leurs traditions. La vérité est que cette sentence a été bel et bien prononcée et Hélias n'a fait que le rappeler. Le choix du poète a été de ne pas imposer à ses lecteurs bretons une voie pour restaurer une civilisation séculaire, mais de leur montrer son existence et sa dignité. Libre à eux de l'emprunter pour un retour aux sources. Libre aussi à eux de reconnaître ce rêve comme une contribution de taille à la survie de leur peuple. Pour paraphraser une idée exprimée par Françoise Morvan, dans *Le monde comme si*⁴⁰⁸, Hélias a su représenter une culture populaire sans être populiste, tare inacceptable en littérature. C'est en cela qu'il est meilleur défenseur des traditions bretonnes qu'on ne le dit.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 605.

⁴⁰⁷ Fañch Broudic signale qu'entre la fin de la seconde guerre mondiale et l'an 2000, le nombre de locuteur a diminué de 80%. Op.cit., p. 125.

⁴⁰⁸ **Françoise Morvan**, *Le monde comme si, Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Paris, Acte sud, 2002

III- L'ESTHÉTIQUE DE LA DIFFÉRENCE

III-1-CLASSER L'INCLASSABLE

III-1-1- Une œuvre éclectique

Pour dresser le statut de l'auteur, on peut tenter une approche de son activité discursive dans un aspect, plus formel. Mais avant de mettre à l'étude la façon d'écrire chez Hélias, il nous paraît nécessaire de faire quelques remarques sur les critères pouvant justifier le classement de ses textes dans un premier temps car l'homme a beaucoup écrit. Comme le précise P. Rannou, à qui l'on doit un remarquable travail de recensement, « *il faudrait plusieurs thèses pour rendre compte avec exhaustivité de l'œuvre littéraire de P.-J. Hélias* »⁴⁰⁹. À ce propos, le qualificatif littéraire lui-même mérite un peu d'attention. Lorsqu'il aborde la question, Genette⁴¹⁰ explique qu'il existe une catégorie de textes dont on peut déterminer la littéarité non à travers les critères habituels de la fictionalité ou de l'esthétique formelle (celle qui permet de dire d'emblée d'un poème que c'est un poème), mais en vertu d'une attitude individuelle face au texte qui les qualifierait comme des textes littéraires. Aussi,

La narratologie- aussi bien sur son versant rhématique, comme étude du discours narratif, que sur son versant thématique, comme analyse des suites d'événements et d'actions relatées par ce discours- devrait s'occuper de toutes les sortes de récits, fictionnels ou non.⁴¹¹

Ce qui revient à dire que tous les textes d'Hélias peuvent être perçus avec un certain indice de littéarité et que, par conséquent, tout est à prendre chez lui. Et pour rester complètement cohérente, l'analyse du critique s'intéressant à la figure de l'auteur sortirait du corpus structuré des formes littéraires, pour s'intéresser à tous les types de discours écrits ou oraux, potentiellement joignables à son espace auctorial. On

⁴⁰⁹ Pour une classification générique de l'œuvre d'Hélias, se reporter à l'ouvrage de Rannou, qui fait un découpage très convaincant dans son ouvrage, malgré des analyses frisant parfois le procès d'intention. Voir Pascal **Rannou**, op.cit.

⁴¹⁰ Voir à ce sujet **Gérard Genette**, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, (coll. Poétique), 1991.

⁴¹¹ Ibid, p. 65.

reviendrait en effet, à ce champ discursif élargi qui intégrerait désormais les propres créations reconnues comme littéraires de l'auteur, ses discours didactiques (essais, articles, entretiens, cours...), ses discours intimes (correspondances privées, notes, conversations), de même que les textes herméneutiques qu'il réussit à créer autour de lui (colloques, études universitaires, articles, témoignages). En plus bien sûr, des nombreux textes inédits du vivant de Pierre-Jakez Hélias, dont certains ont commencé à être publiés dans la foulée de sa disparition en 1995. Le champ de l'analyse du discours de l'auteur deviendrait un lieu où le « potentiel publiable » rejoint les publications ad vitam, ce qui donnerait à la « littérature » d'Hélias un tour encore plus profus et éclectique, impossible à aborder en une seule fois. Voilà qui rend nécessaire un travail de classement, pour dégager un cadre d'analyse, fut-il arbitraire. Nous nous y attèlerons donc en nous appuyant sur le découpage proposé par Pascal Rannou, mais en le modifiant selon notre convenance, comme le dit Genette. La classification de l'œuvre écrite par Hélias est une entreprise en mouvement qui prend en compte son impossible unité. On la fera en obéissant à sa propre inclination et non en accord à une quelconque normativité esthétique.

Un chercheur comme Rannou tranche de façon un peu trop abrupte la question de la littéarité, et aussi des genres lorsque, par exemple, s'intéressant au roman, il décrète qu'Hélias est un piètre romancier, parce que ses œuvres appelées ainsi trahissent les contraintes de cette catégorie littéraire. De ce point de vue, le tort n'incombe-t-il pas au critique qui cherche à identifier le romanesque chez Hélias ? On sait tous que beaucoup de textes se soumettent au genre par commodité, mais n'en reconnaissent pas les conventions. C'est encore plus vrai dans le texte francophone : « *Romans* », « *nouvelle* », « *théâtre* », « *poème* »..., *ces cloisonnements traditionnels ne conviennent plus [aux auteurs francophones], ils jouent à saute-mouton entre les frontières* »⁴¹², rappelle à cet égard Anne-Rosine Delbart. Un jugement qui rejoint le principe blanchotien de l'indépendance textuelle, qui malgré sa radicalité, appelle à plus de vigilance quant à la détermination générique des œuvres. Pour Blanchot :

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer une place et de

⁴¹² Anne-Rosine Delbart, *Les exilés du langage*, op.cit., p. 213.

déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit la réalité de ce livre.⁴¹³

L'œuvre d'Hélias appelle à cette vigilance. Si la poésie et le théâtre ne posent a priori pas de problème de classement, il n'en n'est pas de même pour les textes mobilisant la narration. En reprenant les différents types d'écritures auxquels s'est essayé Hélias, il est plus sage d'y chercher ce qui caractérise la pratique de l'auteur, plutôt que de dire ce qui esthétiquement valable telle ou telle production. Ce qui nous intéresse en abordant les textes narratifs puis la poésie et le théâtre, ce n'est pas de juger, mais de décrire l'aventure esthétique chez Hélias.

III-1-2- Le principe narratologique chez Hélias

Le texte narratif chez Hélias appelle aussi des remarques préliminaires. Il se présente comme un récit, c'est-à-dire, « *le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements* »⁴¹⁴, mais il s'agit là de la seule certitude dont peut disposer le lecteur. Avec un classement bâti sur ces critères simplifiés, la plupart des récits d'Hélias peuvent obéir à une catégorisation.

Genre	Roman	Conte/Légende	Histoire de vie
Caractéristiques formelles	Instables	Instables	Instables
Cadre spatial	Imaginaire ou réel	Imaginaire ou réels	Réel et très localisé
Ancrage temporel	Contemporain/moderne	Médiéval/Atemporel / Contemporain	Contemporain/Moderne
Instance narrative	-Modèle fictif ; -Narrateur :	-Modèles fictif / factuel	- Modèle factuel ; - Narrateur :

⁴¹³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 253.

⁴¹⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 71.

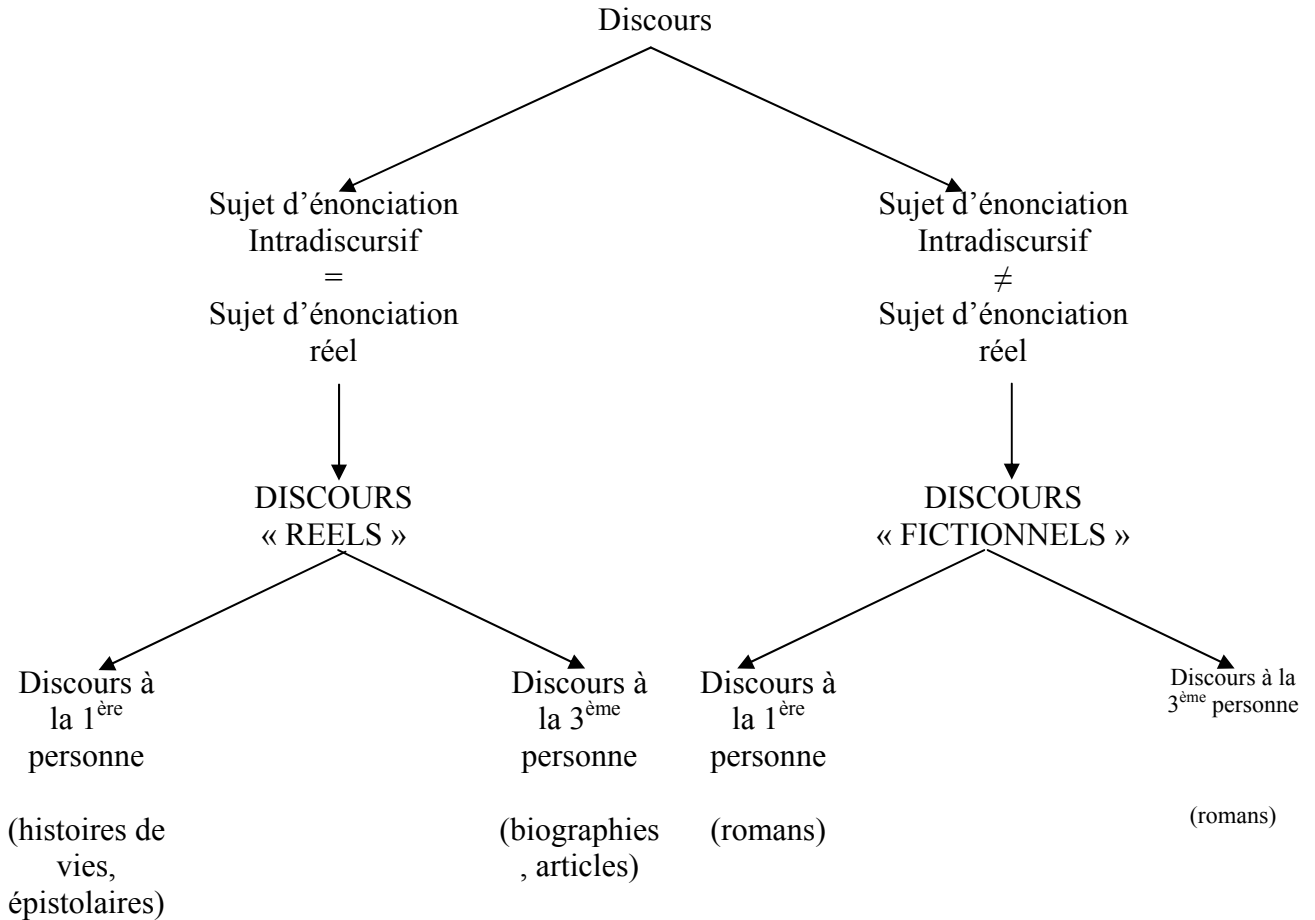
	extradiégétique/homodiégétique	-Narrateur extradiégétique	homodiégétique/auto-diégétique
--	--------------------------------	-------------------------------	--------------------------------

Cependant, on se rend compte que le lecteur ne bénéficie pas de ce confort, quand il s'évertue à insérer ces textes dans une approche rigoureusement générique. Aussi bien dans ce que l'on peut appeler roman que dans le conte ou le récit de vie, ces critères sont constamment remis en cause. Le rapport à la fiction, la structure, le langage, n'offrent pas une homogénéité qui permettrait de dégager un « roman » type ou un genre de conte privilégié. D'un autre côté, à quelques éléments près (l'alternance codique, par exemple), les récits ne semblent pas obéir à une logique de création propre. Concernant « l'histoire de vie », il s'agit non seulement d'un genre par défaut (dans la classification s'entend), mais elle ne soumet absolument pas aux exigences du récit.

En s'appuyant sur la typologie du récit chez Käte Hamburger, qu'Abdallah Alaoui schématise dans une de ses études⁴¹⁵, on peut se contenter d'isoler deux grandes fonctions du discours héliasien. On classerait ainsi les textes fictifs et les textes non fictifs⁴¹⁶ (voir schéma).

⁴¹⁵ **Abdallah Mdarhri Alaoui**, *Narratologie : théories et analyses énonciatives du récit*, Rabat, Ed. Okad, 1988, p. 91.

⁴¹⁶ Encore que Genette se méfie à juste titre du qualificatif de non-fiction au sens où il continue de suggérer un certain privilège du texte fictionnel. Voir *Fiction et diction*, op.cit., p. 66.



Cette option peut être cohérente, surtout que lorsqu'on suit l'approche d'Hamburger, on voit que la lecture se fait en se basant, non pas sur la réalité ou la non réalité du discours, mais sur le rapport que l'instance énonciative entretient avec le discours. Ce qui permet de ne pas disqualifier l'auteur réel qui nous intéresse au plus haut point dans cette étude. Malgré les problèmes que cela pose, notamment dans la fiction à la première personne, mais aussi dans le théâtre et la poésie, la démarche d'Hamburger, offre une grille de classification très pertinente qui laisse moins de place aux contradictions que d'autres critères de typologie narrative.

Jaap Lintvelt aussi offre une perspective de lecture intéressante du corpus héliasien sur le plan discursif surtout. En s'appuyant toujours sur la place des instances narratives, Lintvelt⁴¹⁷ dans un ouvrage moins mis en valeur que son *Essai de typologie*

⁴¹⁷ Il s'agit d'*Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité* Québec, Nota Bene (coll. Littérature(s)), 2000. D'ailleurs, dans ce texte Lintvelt accorde une large part à l'univers romanesque québécois avec notamment A.Hébert et J. Poulin.

narrative, dépasse les limites traditionnelles de la narratologie pour montrer l'importance des approches thématiques et identitaires dans l'analyse du discours.

Ces quelques pistes montrent que les textes d'Hélias par la variabilité typologique qui les caractérise, présentent une certaine souplesse à l'analyse, contrairement à ce qu'ils peuvent laisser penser. Le lecteur critique peut les aborder de différentes manières et leur intégration dans un schéma narratologique doit se faire de façon circonstanciée. Il ne s'agit donc pas de catégoriser ces textes en fonction des schémas traditionnels rigides, mais de savoir cibler, à chaque fois, le projet de l'auteur au final très cohérent, d'imprimer une marque singulière à son œuvre. Y arrive-t-il vraiment ? Voilà toute la question.

De toute évidence, il appert que la désignation du genre n'a de pertinence que lorsqu'on use de formules d'accompagnement, d'appellations, qui peuvent être assez consensuelles. C'est ainsi que pour le roman, nous nous autorisons à parler de « roman automatisé », pour les textes qu'on peut identifier au conte, nous parlons de « récits de veillée » et concernant le texte à caractère autobiographique, nous reprenons à notre bénéfice l'expression histoire de vies en explicitant l'usage du pluriel. C'est à partir de cette typologie adaptée du discours d'Hélias que nous tentons une entrée dans une œuvre avant tout basée sur « *des énoncés de réalité* » selon le mot de Genette et dont la fonction est de restituer une expérience vécue inséparable de son énonciation et surtout d'offrir une appréciation didactique de la part de l'instance énonciative qui se trouve ici fortement impliquée quelle que soit la forme choisie.

III-1-3-Le partage linguistique

Parce que la question des langues est fondamentale dans toute étude du texte francophone, nous ne pouvons passer sous silence la problématique de l'usage linguistique chez Pierre-Jakez Hélias. Mais nous avons plusieurs raisons de ne pas développer la réflexion sur la manière dont Hélias se comporte face à ses deux langues d'écriture, le français et le breton ou sur la manière dont l'auteur apparaît comme un métis linguistique. La question de langue est une des problématiques

auxquelles s'attachent les membres de l'Equipe de l'Erellif⁴¹⁸ à l'Université de Rennes 2. Par conséquent, de nombreux travaux de publications ont été consacrés au domaine breton et aux enjeux linguistiques qui s'y déploient. Concernant Hélias, il a fait l'objet de thèses et de manifestations scientifiques dans lesquelles cet aspect de son écriture a été abordé en long et en large. Etudier la pratique linguistique de Pierre-Jakez Hélias fournirait donc des données moins exhaustives que celles des travaux menés exclusivement sur le thème, et serait en outre moins convaincant, à cause de la compétence des chercheurs qui s'y sont attachés et auxquels nous renvoyons tout au long de notre thèse. Par ailleurs, d'un point de vue général, il nous semble tout aussi inutile de répreciser des notions telles que le bilinguisme, le trilinguisme ou le multilinguisme qui interviennent chez Hélias. Qu'il écrive en français ou en breton, le problème ne se pose pas de façon différente de ce que l'on constate en d'autres lieux, chez d'autres écrivains métissés. Il est juste besoin d'éclairer les mécanismes par lesquels la langue bretonne se mélange au français dans le texte, et nous nous y attachons à chaque fois que le besoin se fait sentir dans ce travail.

La situation collective d'instabilité linguistique de la Basse-Bretagne a influé sur sa pratique, même si Hélias affirme, à qui veut l'entendre, que cette situation n'aboutit pas à un traumatisme individuel. Comme chacun le sait, Hélias a écrit aussi en breton et les mécanismes linguistiques mis en branle dans son dispositif d'écriture seraient analysés de façon incomplète, si on ne s'intéressait qu'au français. Pour ces raisons, nous avons voulu réduire notre approche de la langue dans l'œuvre d'Hélias, non pas à la question de savoir comment se manifeste la langue, mais en nous demandant en quoi dans sa pratique, Hélias échappe à l'enfermement dans une langue en particulier. Ce qu'on peut aisément constater, c'est que tous les textes d'Hélias sont marqués par une volonté encore vivace de se démarquer d'une écriture strictement française ou strictement bretonne. Il existe chez l'auteur un projet de « colorer » son discours en pratiquant un marquage linguistique dont une œuvre résolument monolingue ne peut se composer. Considérer la langue chez Hélias, c'est intégrer une réalité diglossique, qui fait qu'à chaque fois, la langue de son discours est

⁴¹⁸ L'Equipe de Recherche sur la diversité Littéraire et Linguistique du monde Francophone (Erellif) sous la houlette de Philippe Blanchet, mène des recherches sur l'écriture et les autres pratiques du discours dans l'espace francophone. Le champ d'activité de ses quatre équipes de recherches (Celicif, Credillif, Cersic et LTCA) concerne aussi bien la littérature, la sociolinguistique que la communication.

confrontée à la présence de ce que nous appelons la « langue d'attente » et que les linguistes appelleraient la langue basse, qui peut être, selon l'œuvre, la langue bretonne ou le français. Si dans la pratique quotidienne de l'auteur le breton est supplanté par le français⁴¹⁹, la position de langue mineure varie le temps du récit dans son œuvre écrite. On peut tenter de comprendre le positionnement d'Hélias vis-à-vis des deux langues comme un désir volontaire d'afficher son statut de métis, sans jamais renier l'une ou l'autre des deux composantes de son être.

D'abord, on peut constater que les chercheurs se sont beaucoup penchés sur l'apport du breton dans les textes français d'Hélias. A juste titre, puisqu'il n'existe pas un seul texte en français dans lequel Hélias a délibérément choisi de ne s'exprimer qu'en français en réduisant à néant les emprunts ou les références au breton. Que ce soit sous la forme d'une transposition directe, d'une traduction périphrastique ou sous la forme d'un bon mot, la langue bretonne est toujours présente. Possédant parfaitement le français, Hélias aurait très bien pu s'engager dans la voix d'une écriture française dépouillée, en se contentant juste d'évoquer son pays sur le plan thématique.

Le souci de maîtrise de la langue apprise au contact du livre, voire même une certaine tendance à l'hypercorrection sont une constante chez beaucoup d'écrivains francophones. La revendication identitaire est souvent accompagnée d'une sorte de crainte de disqualification linguistique qui pousse à ne pas trop métisser le texte. Dans sa forme exclusive, cette écriture aboutit à une situation dont Maria Di Benedetto décrit ainsi les contours :

Toute forme de particularisme, de régionalisme, de provincialisme, c'est-à-dire de métissage, doit donc être exclue- de sorte que le lecteur ne peut pas savoir, par la langue, si l'écrivain est français d'origine, ou francophone.⁴²⁰

⁴¹⁹ Durant son enfance, Pierre Hélias était bretonnant exclusif, à l'instar d'une grande partie de la population bigoudène, mais pour Hélias comme pour sa société, le français a progressivement pris le dessus à mesure que le breton se flétrissait. Rannou note qu'Hélias, en tant que professeur à l'École Normale, a contribué à cette déliquescence du breton et qu'il n'a pas appris le breton à ses propres enfants. **Rannou**, op.cit., p. 122.

⁴²⁰ **Maria Di Benedetto**, « La question de l'identité dans l'œuvre romanesque d'Agota Kristof », Thèse de Doctorat, Université de Rennes 2 (Dir. Marc Gontard), 2005, p. 132.

Des caractéristiques que l'on retrouve dans les œuvres d'auteurs tels que Troyat, Ionesco, ou Beckett, dans une moindre mesure. Ce projet est explicité par Cioran dans son *Bréviaire des Vaincus* :

Si donc je ne peux articuler comme les autochtones, du moins vais-je tenter d'écrire comme eux, tel dut être mon raisonnement inconscient, sinon comment expliquer mon acharnement à vouloir faire aussi bien qu'eux-mêmes, présomption insensée, mieux qu'eux ?⁴²¹

Hélias ne s'inscrit pas dans cette volonté de légitimation linguistique du discours en français. En réalité, il incarne une stratégie opposée qui veut justement, à l'image de ce que fait un Ahmadou Kourouma, que la langue française elle-même soit dans une situation d'inconfort lorsqu'il la manipule. Selon les hypothèses exprimées par Rannou et Hélène Tuffigo, Hélias cherche à torturer de façon symbolique, à travers la langue, le lecteur exclusivement francophone, de lui « *faire subir, ce que lui-même a vécu au cours de son douloureux apprentissage du français [...] par une imprégnation immédiate et brutale* »⁴²². L'analyse est juste. On peut se demander pour quelle raison, Hélias n'éprouve pas la nécessité de « tester » la solidité de son écriture française. Deux explications aussi contradictoires que fondamentalement valables peuvent être avancées. La première est qu'Hélias, écrivain et citoyen français de naissance, n'a jamais éprouvé le besoin de se légitimer vis-à-vis de la langue française qui, dans une certaine mesure, est la sienne. Nombreux sont les lecteurs français, qui ne se poseraient même pas la question de la « nationalité » littéraire d'Hélias. De plus, on l'a vu, Hélias était professeur de Lettres et a fait ses humanités complètes. Il est donc évident que sur ce terrain, l'auteur n'ait rien à prouver à personne.

Hélias, on l'imagine avait bien la capacité linguistique de produire un texte exclusivement en français, dans lequel il n'y aurait pas de signe qui le rattacherait à sa langue d'origine sans que cela soit forcément tributaire d'un quelconque travail d'épuration linguistique. D'autres écrivains breton-français, tels que Chateaubriand,

⁴²¹ **Emil Cioran**, *Bréviaire des Vaincus*, Paris, Gallimard, 1993, p. 195.

⁴²² **Pascal Rannou**, op.cit., pp. 105-106. Voir aussi **Hélène Tuffigo**, « Diglossie et alternance codique dans le Cheval d'Orgueil de Pierre-Jakez Hélias, une approche socio-linguistique interactionnelle », Mémoire de maîtrise (Dir. **Philippe Blanchet**), Rennes, Université de Haute Bretagne, 1995.

Corbières, Céline, Renan ont su construire des œuvres en se passant des « bretonismes » de façon quasi-naturelle.

Mais, le choix délibéré de mettre à distance la langue française (c'est la seconde hypothèse) s'explique par le fait justement que l'identité française de l'auteur, n'est pas celle qu'il cherche à mettre en avant dans son œuvre écrite en français. Un autre écrivain métissé Andre Brink a expliqué en ces termes, sa pratique linguistique et sa position vis-à-vis de la langue anglaise (lui qui est professeur d'anglais), qui véritablement n'est pas la sienne :

I write in english, but I can never be an English writer: I can never use English like Nadine Gordimer or Dan Jacobson or Alan Paton. Not only because they have lived in language from birth, but because their use of it embodies a peculiar form of being, of being-in-Africa, being-in-English. The English I use must bear the weight of my Afrikaans, of my Afrikaansness, because only in that way can I be true to my experience of the world as it takes shape, and assumes or produces meaning, in the act of verbalization.⁴²³

Si l'on applique ce constat à la Hélias, en le comparant à un écrivain français « classique », il est évident que l'invasion bretonne dans le texte est brandie comme un acte de distanciation identitaire. Cela voudrait dire qu'Hélias est davantage Breton que Français. L'hypothèse est aussi tentante que sa confirmation n'est pas très difficile, puisque c'est ce que l'auteur lui-même dit.

Pourtant, certains critiques ont eu la bonne idée de remettre en cause cette bretonnité, du moins en ce qui concerne la langue. Xavier Grall s'abrite sous l'autorité du poète bretonnant Kouliz Kedez pour mettre en doute l'authenticité du breton écrit par Hélias, en parlant « *locutions bizarres* », « *d'expressions décalquées du français* », « *d'incorrections* », de « *traductions fantaisistes* »⁴²⁴. On le voit, lorsqu'on peut

⁴²³ « J'écris en anglais mais je ne serai jamais un écrivain de langue anglaise. Je ne pourrai jamais user de la langue comme le feraient Nadine Gordimer, Dan Jacobson ou Alan Paton. Pas seulement parce qu'ils la pratiquent depuis leur naissance, mais aussi parce leur pratique de la langue comprend une façon d'être particulière, une façon d'être à l'Afrique ; et à l'ethnie anglaise. L'anglais que j'utilise supporte le poids de ma langue, de mon identité d'Afrikaner, de mon essence, parce que c'est seulement de cette façon que je peux être authentique dans ma relation au monde, l'assumer ou lui donner du sens dans l'acte discursif. » **Andre Brink**, *Writing in a state of siege, Essay on politics and literature*, New York, Summit books, 1983, p 115 ; traduction faite par nos soins.

⁴²⁴ Cité par **Rannou**, op.cit. p. 114.

inverser le questionnement, en comparant cette fois l'auteur à un praticien exclusif du breton, la pratique de la langue devient un signe d'altérité chez Hélias.

Cela démontre une chose, c'est que l'auteur à cheval entre les deux pratiques linguistiques n'est plus l'incarnation de l'une ou l'autre, mais des deux. Pas en même temps, mais alternativement. Hélias est Français lorsqu'il écrit en breton et Breton lorsqu'il écrit en français. On aboutit au constat que le rapport au français d'Hélias ne règle pas la question de son instabilité linguistique. C'est en cela que nous avons voulu orienter l'analyse sur la représentation que l'auteur lui-même se fait de sa pratique.

La double identité linguistique est à la fois une situation naturelle et cultivée chez Hélias. Naturelle parce que l'alternance linguistique avec le français est un phénomène observable dans la Bretagne dont est issu l'auteur. Certes, les locuteurs sont dans sa prime enfance des bretonnants exclusifs, mais ils font des va-et-vient constants entre le breton et une langue française qui s'est depuis longtemps matérialisée dans les consciences. Le recours au français se fait par le truchement des formules, des proverbes, de chansons, etc. C'est dans la relation avec l'instance maternelle que le bilinguisme commence en réalité à se dessiner chez Hélias:

Quand mes dents me tracassent fortement, ma mère attrape une des poignées du berceau posé sur le banc du lit. Elle me berce ou plutôt me secoue aussi vite qu'elle peut en scandant aussi souvent qu'il le faut les paroles suivantes qui devraient m'inciter à la patience :

Vin vin vin

Il va v'nir à bien

Vou vou vou

Va t'nir debout.⁴²⁵

Avant l'entrée à l'école française, le contact avec la langue s'est établi dans la cellule familiale (il apprend à compter et à reconnaître les jours de la semaine en français grâce à Alain Le Goff). Cela situe l'auteur dans un bilinguisme collectif que Fañch Broudic⁴²⁶ a repéré, et qui montre aussi que le rapport individuel à la langue a été

⁴²⁵ CDO, p. 57.

⁴²⁶ Fañch Broudic, « L'évolution sociolinguistique de la Basse-Bretagne et l'évolution personnelle de P.-J. Hélias par rapport à la langue bretonne : parallélisme ou divergence ? », dans *Hélias et les siens*, op.cit., pp. 125-141.

peut-être un déchirement, mais pas un drame absolu. Cela est très significatif pour expliquer que l'affirmation du breton qui passerait par le reniement du français ne l'intéresse nullement.

Mais l'affinité avec la langue française a des limites qu' Hélias ne veut pas franchir, car il veut exister en tant que Breton. C'est ce qui oriente son discours français vers une sorte d'expression bilingue concertée. Ainsi, la langue pratiquée par Hélias subit volontairement une invasion extérieure qui ménage la double appartenance, dans ce que Kesteloot considère comme une pseudo-innocence⁴²⁷, car n'étant tout à fait fortuit.

En écrivant en breton, c'est le processus inverse qui se déclenche, mais animé du même esprit. Un écrivain bretonnant peut vouloir pour des raisons idéologiques traquer les emprunts « artificiels » au français, de façon à restituer une langue la plus proche possible du breton littéraire (popularisé par les intellectuels), au détriment même du dialecte parlé dans son terroir, lequel est marqué par certains emprunts. Mais ce n'est pas le cas d'Hélias qui convoque le français autant qu'il l'a fait pour le breton, même si Favereau voit le recours au français comme moins marqué et plus lié au vocabulaire de la modernité. Un épisode du *Cheval d'orgueil* rend compte de l'intrusion des nouveaux mots : « *Nous apprenons d'autres mots français : tranchées, obus, soixante-quinze. Il n'y a pas de mots bretons pour dire ce qu'ils signifient.* »⁴²⁸

Si l'on part avec John E. Jackson du principe que la pratique littéraire dans son essence découle d'un phénomène de traduction, le bilinguisme de Hélias apparaît à son tour comme une compétence linguistique propre à l'auteur. Pour Jackson,

Écrire est une activité intérieure à la langue de l'écrivain. Ainsi, la situation des écrivains bilingues ne serait qu'un simple cas particulier d'une vérité d'ordre beaucoup plus général qui aiderait à spécifier l'écriture littéraire comme telle.⁴²⁹

⁴²⁷ Lilyan Kesteloot, « Négritude et créolité », dans Ch. Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, op.cit., p. 42.

⁴²⁸ CDO, p. 66.

⁴²⁹ John E. Jackson « L'écriture comme traduction », dans *Revue de littérature comparée*, n°273, janvier 1995, pp. 15-16.

Il semble alors que dans la pratique, l'auteur cherche à rappeler constamment qu'il n'appartient pas ou n'appartient plus à un système linguistique unique, mais plutôt qu'il a choisit une langue qu'il agite en fonction de ses impératifs idéologiques. Pascale Casanova parle de « digraphisme » comme principe de passage entre les deux langues suivant une trajectoire extrêmement complexe de traductions, transcriptions, autotraductions⁴³⁰. C'est donc un travail d'auteur, une stratégie qui relève en propre du créateur, lorsque celui-ci cherche à négocier son appartenance multiple. Très souvent, la question d'écrire en français se pose en francophonie dans le sens univoque de « *pourquoi écrivent-ils en français ?* ». On peut aborder le problème par une question qui en découle d'une certaine façon, mais qui porte une différence fondamentale sur le plan idéologique : « *pourquoi ne le feraient-ils pas ?* ». Ou, pour considérer le cas qui nous intéresse, « *pourquoi écriraient-ils seulement en breton ?* »

Dans une contribution à un ouvrage récent, Annaïg Renau s'intéresse à cette question en rappelant une amère évidence : « *Chaque auteur bretonnant sait bien que sa langue est en péril* »⁴³¹ Elle explique que le choix de la langue obéit à plusieurs facteurs dont la démarche personnelle n'est pas le moindre. Parce qu'il a un horizon d'attente dans une langue donnée, parce que son discours rencontre un potentiel écho quelque part dans l'espace de réception, l'auteur choisit d'écrire dans une langue. Son bilinguisme ne peut être problématique que dans la lecture qui se fait de son projet d'auteur. Renau poursuit,

Le bilinguisme n'a pas toujours bonne presse en Bretagne. Ni chez les auteurs ni chez les éditeurs [...] Ne s'agit-il pas pourtant là, pour certains, au-delà de l'accès à de nouveaux lecteurs, d'une sorte d'exil ? On entend parfois, de façon presque étrange, dans une langue acquise, une autre sonorité à ses propres émotions, une autre couleur. D'où l'intérêt, parfois, à en rechercher l'écho dans un aller-retour linguistique.⁴³²

C'est peut-être le signe d'une libération, le refus de s'aliéner une langue, que l'auteur soumis à la « bilangue » décide finalement de s'exprimer dans les deux. Comme

⁴³⁰ Pascale Casanova op.cit. p. 262.

⁴³¹ Annaïg Renau, « Ecrire en breton, militantisme ou nécessité individuelle ? », dans *Littératures de Bretagne, mélanges offerts à Yann-Ber Piriou* (dir. Francis Favereau, Hervé Le Bihan), Rennes, PUR, 2006, p. 25.

⁴³² Ibid., p. 27.

Hélias, l'écrivain francophone est en état de siège linguistique. Il est surveillé des deux bords pour savoir jusqu'où son écriture en français n'est pas française et jusqu'où sa pratique du français l'éloigne d'une écriture authentique dans sa langue maternelle. Il quitte une rive sans jamais atteindre l'autre. Il s'agit donc pour lui, de s'échapper de cette contradiction apparente, non pas en cherchant à obtenir une pureté dans une langue donnée, mais en apportant à la langue choisie, les richesses de celle qui est en attente. Le seul allié que l'auteur peut trouver dans sa politique linguistique, c'est le lecteur bilingue, qui finalement est le seul à parler la même langue que lui.

III-2-ANALYSE GÉNÉRIQUE DE L'ŒUVRE

III-2-1- Le roman automatisé

Pierre-Jakez Hélias a publié quelques « romans » : *L'Herbe d'or* (1982), *La Colline des solitudes* (1984), *Vent de Soleil* (1988), *La Nuit singulière* (1990) et *Le Diable à quatre* (1994). Les analystes de son œuvre semblent d'accord sur le fait que ce corpus romanesque regroupe les textes les moins réussis d'Hélias. A en croire Pascal Rannou, qui s'est penché avec le plus d'efficacité sur cet aspect de la production de l'auteur, les réserves sont fondées, dans la mesure où, les romans d'Hélias sont d'une légèreté technique et d'un manque de cohérence proprement « effarants »⁴³³. En somme, Rannou semble perplexe qu'un écrivain aussi prolifique et capable de véritables sommets narratifs, ait pu faire preuve d'un tel manque de maîtrise dans certains de ses romans. Si l'entreprise romanesque de Jakez a été motivée par une démarche expérimentale, il n'aura de toute évidence pas réussi à en convaincre ses commentateurs, incapable qu'il a été de justifier ou de préciser ses choix esthétiques. C'est avec une honnêteté (naïveté ?) confondante qu'Hélias reconnaît avoir concédé à son éditeur le titre de roman pour des œuvres qui n'en sont pas. Mais que sont-ils alors ? Il ne le dit pas vraiment. Et la critique se charge alors de l'évaluer sur ce point. Ce sont des romans, mais de mauvais romans. L'assimilation de ces textes au genre du conte paraît bien légère, puisque cette filiation ne repose pas sur une stratégie de création qui permettrait de justifier toutes les « insuffisances » que Rannou pointe dans son étude. Pourtant, nous nous refusons de croire qu'une

⁴³³ Ibid

méconnaissance des exigences du roman soit l'explication à apporter au travestissement générique qu'entreprend Hélias. De la même façon, ce que Barthes appelle le désir de « non-écrire »⁴³⁴, à savoir une certaine négligence dans le façonnage artisanal du texte, ne peut expliquer les « dérives » dont l'auteur du *Diable à quatre* s'est rendu coupable aux yeux de la critique. Il semble que le bouleversement des codes romanesques et l'éclatement des repères narratologiques n'auraient pas manqué de justificatifs, si Hélias s'était évertué à les assumer esthétiquement comme un travail de re-création littéraire. La littérature francophone fourmille d'œuvres reposant sur une apparente instabilité de structure ou des écarts esthétiques qui se révèlent d'audacieuses entreprises de subversion. Faut-il cependant que leurs auteurs en assument les particularismes et que les critiques entreprennent une rationalisation esthétique de ces pratiques. A cet égard, l'idée de l'écriture automatique qu'Hélias énonce dans sa réflexion peut servir d'appui à une première analyse des tournures discursives peu communes que l'on recense dans certains de ses romans. L'écriture vue ainsi devient un acte de discours non concerté qui érige la parole spontanée en viatique du récit. Thierry Glon semble l'avoir décelé dans la poésie d'Hélias, lorsqu'il livre son commentaire sur « *l'écriture pulsionnelle* » ou « *l'esthétique de la simplicité* », qui se passe de la coquetterie stylistique, non pas parce qu'elle serait brute, primaire, mais parce qu'elle traduit désir d'effacement derrière une parole qui n'appartient pas à celui qui la proclame, et surtout, un désir d'authenticité, d'identification du sujet avec ses inspirateurs ou parfois son lecteur. Hélias dit de la poésie qu'elle est une herbe qui « *perd une bonne part de sa vertu dès qu'on la cultive* »⁴³⁵. Il ajoute concernant cette écriture pas toujours concertée :

L'écriture automatique [...] moi je m'en sers depuis très longtemps, et mon grand-père par exemple se livrait à la parole automatique : il commençait à parler sans savoir de quoi il allait parler et ma grand-mère, qui était en train de tourner son rouet au fond de la salle, là-bas, à Kerveillant, me disait : « votre grand-père ne sait pas ce qu'il va dire ! » Et c'était vrai.⁴³⁶

⁴³⁴ Roland Barthes, « L'œuvre comme volonté, séance du 15 décembre 1979 », Cours et séminaires au Collège de France, 1978-1980, archives sonores, Le seuil.

⁴³⁵ Cité par Thierry Glon, op.cit., p. 102 et sq.

⁴³⁶ Entretien avec Hélias, op.cit., p. 28.

Il est donc quelque part regrettable qu'Hélias ne soit pas plus loin dans la fourniture de clefs rhétoriques pour comprendre son roman. Il semble que cela aurait contribué à enrichir le débat sur la spécificité du texte breton en français. Vu que le viol du discours français n'est pas un thème majeur dans le champ interprétatif breton- peut-être parce que la matière n'est pas suffisante⁴³⁷-, le malentendu sur l'œuvre d'Hélias, peut s'installer très vite car les normes référentielles franco-françaises ne donnent ni la souplesse, ni l'inventivité qui permettent de valider les textes qui s'écartent des chantiers battus sans la salve habituelle de manifestes et d'articles justificatifs. Mais est-ce son rôle après tout ?

Rien d'étonnant alors, à ce que le Hélias romancier subisse conséquemment la foudre de ceux qui traquent en lui le créateur maladroit, voire incompetent. L'étude de Rannou, la plus complète à ce jour, dresse le catalogue des reproches faits à Hélias, et qui comporte trois chefs d'accusation en résumé : « *invraisemblances, maladresses, mauvaise écriture* »⁴³⁸. Nous n'entrerons pas dans les détails puisque Rannou a déjà recensé nombre d'insuffisances dans ces œuvres, et en a fait une critique recevable à bien des égards.

Il est vrai qu'Hélias, du fait de son imagination débridée, invite dans sa fiction des scénarii pour le moins détonants. L'exemple, assez remarquable, de *La Colline des solitudes* est plus ou moins représentatif d'un désir pas suffisamment expliqué, éclairci, par l'auteur, d'éviter un romanesque au schéma narratif linéaire et classique. Dans ce récit et bien d'autres que nous avons parcourus, il n'existe pas une réelle unité d'action. En plus des récits enchâssés, les textes multiplient le rebondissements et effets de surprise pas toujours de bon aloi, même s'il n'est pas aberrant de trouver là une affiliation au roman policier dans la création d'Hélias. Dans *La Colline des solitudes*, l'intrigue tourne autour d'un chirurgien renommé, le Docteur Jean-Louis Strullu, qui revient sur la terre de ses ancêtres en découvrir l'histoire, à travers celles singulières de sa propre famille et des rares habitants restés dans ce hameau perdu. Grâce à une narration polyphonique, les récits se superposent, parfois à la 3^{ème} personne parfois la 1^{ère}, pour aboutir à la reconstitution d'une véritable saga clanique.

⁴³⁷ Favereau présente Hélias comme un rare exemple de bilinguisme littéraire en Bretagne même. L'alternance codique à l'intérieur d'un même texte, telle que l'a pratiquée Hélias, n'est pas répandue chez les écrivains bretons. Il s'agit d'une « création personnelle, œuvre d'un témoin privilégié d'une réalité sociolinguistique datée et bien définie, peut-être longuement mûrie, qu'il a pérennisée sur le papier, même s'il ne semble guère avoir fait des émules ». cf. **Favereau**, *Hélias et les siens*, op.cit., p. 161.

⁴³⁸ **Pascal Rannou**, op.cit., p. 35.

Le personnage du Docteur qui meurt à la fin du récit est en réalité le dernier roi de cette communauté installée sur la colline de Noire-Epine (jadis nommée Keinmarc'h) depuis le Moyen-Âge.

C'est la même structure en abyme qui préside l'écriture d'autres œuvres comme *La nuit singulière*, où le narrateur est invité à chaque solstice d'hiver à une assemblée de conteurs, mais aussi *Vent du Soleil* qui prétexte la mort du mystérieux personnage éponyme, pour croiser les destins de plusieurs autres autour de ce dénominateur commun au surnom curieux.

Ces trajectoires multiples qui s'imbriquent et s'entrelacent dans le récit focal, très souvent tracé par des voix multiples, ne sont évidemment pas faites pour simplifier la trame narrative d'Hélias. Surtout si l'auteur s'emploie à trouver des ouvertures parfois capricieuses vers l'ailleurs, dans des récits inspirés des réalités locales. Sans s'attarder sur ce que Rannou appelle les invraisemblances dans les romans d'Hélias, on peut déjà tempérer la critique, en disant que dans une œuvre de fiction, nul n'est tenu au factuel et qu'en ce sens l'absence d'une réalité référentielle ou structurelle n'est pas un délit sérieux. Cependant, les canevas romanesques d'Hélias sont d'une grande complexité et n'offrent pas l'harmonie au niveau de l'intrigue qui aurait au moins permis de garder le fil de façon naturelle. C'est le cas de *La Colline des solitudes* et *Du Diable à quatre* notamment.

Un autre reproche concerne l'apparente confusion des intrigues romanesque qui parfois agace le lecteur distrait. Les trames romanesques d'Hélias peuvent sembler dissuasives, non pas à cause d'un quelconque ésotérisme littéraire, mais parce que la narration elle-même met à rude épreuve le bon sens alors qu'Hélias prétend calquer l'expérience au monde de sa communauté. Ces défauts seraient excusables si dans l'ensemble de l'œuvre romanesque, l'auteur lui-même ne semblait pas parfois perdu dans sa trame. Cet apparent défaut d'organisation et de maîtrise globale est d'ailleurs perceptible à travers ses récits de vie dans lesquels on ne compte pas les redites et les détails superflus. Pour en rester au roman, au-delà de l'alliance fréquente de destins improbables, il existe dans l'œuvre d'Hélias un bouleversement systématique du cadre spatio-temporel qui aboutit bien souvent à un hors temps et un non lieu narratif.

L'ancrage temporel est souvent malmené et les intrigues s'appuient beaucoup sur l'ellipse pour intégrer des personnages longtemps exilés ou brusquement intégrés

dans l'histoire. On ne connaît pas les raisons profondes de ces démarches, mais cela suscite une réelle interrogation sur le rapport au lieu et au temps qui passe. Todorov⁴³⁹ explique que la temporalité du texte est une chose qui s'affranchit en tant que discours de l'organisation structurelle du fait historique. On ne saurait trouver meilleur exemple de temporalité textuelle que dans les récits d'Hélias. L'impératif d'inscrire les contraintes événementielles dans la linéarité du récit suppose dans le même temps une liberté de rompre avec la « *succession naturelle des événements* » qu'il est techniquement impossible de restituer. La désarticulation du schéma temporel obéit alors aux fins esthétiques de l'auteur et à elles seules. Un des artifices notables dans la temporalité chez Hélias est la pause narrative qui permet de suspendre le fil d'un événement et de le reprendre sans tenir compte de la cohérence de l'enchaînement. Ainsi dans *La Colline des solitudes* le cadavre de Louis Riwall reste cinq années, comme le souligne ironiquement Rannou, avant qu'Hélias ne s'occupe de sa veillée funèbre. C'est aussi pour lui l'occasion d'évoquer le prénom du personnage principal appelé dans presque tout le récit Strullu-fils. Les spécialistes du conte y verront aisément un emprunt au genre, qui fait du déséquilibre chronologique un recours fréquent, pour organiser la dimension atemporelle de la succession des faits.

Sur le plan spatial, le récit romanesque d'Hélias est éclaté. Il s'agit là d'un phénomène doublement intéressant. Certes, les familiers de la Bretagne n'ont jamais beaucoup de mal à reconnaître le cadre des histoires qui est souvent le pays bigouden ou la région avoisinante. Mais Hélias n'hésite pas à jongler entre l'évocation du territoire et l'allusion à des terres lointaines comme l'Amérique, l'Afrique ou l'Extrême-Orient, où mènent les périple de ses personnages (qui comme lui ont beaucoup voyagé). La déterritorialisation permet à Hélias matérialiser une rupture que le monde traditionnel replié sur lui-même opère avec sa représentation du monde. D'autres lieux existent que Hélias replace dans son roman une multitude de lieux comme autant de systèmes culturels avec lesquels le Breton devra désormais compter. Le mythe du Breton voyageur prend tout son sens dans les romans d'Hélias, mais bien souvent, il est soumis à un fatum le ramenant dans ses terres. Autrement, il meurt. Lorsqu'un héros revient des ses pérégrinations, il est naturellement en butte à

⁴³⁹ Voir de **Tzvetan Todorov** « Les catégories du récit littéraire », notamment la seconde partie sur le récit comme discours, dans *L'Analyse structurale du récit*, Le Seuil, p. 144 et sq.

une incompréhension, ou pis une hostilité de la part d'une société d'une famille qui voient en lui la corruption allogène. Cela rappelle le sort des jeunes bretons revenant au pays après une absence plus ou moins prolongée et peinant à rattacher le fil du cordon ombilical :

Je m'aperçois bien que sans le vouloir, à force de vivre dans les écoles, je me suis poussé moi-même hors de mon milieu. Je n'ai pourtant pas l'impression d'être un aliéné, mais les autres savent que je le suis, de même que mes camarades qui deviennent officiers, médecins, instituteurs, ingénieurs (...) Au bal aussi nous sommes déjà à l'écart des autres, gentiment repoussés par les jeunes filles en coiffe pour lesquelles nous ne sommes plus un parti possible.⁴⁴⁰

On perçoit dans les romans les mêmes réticences face à une modernité qui pourtant s'impose progressivement. Cela est le leitmotiv du discours d'Hélias.

Par ses thèmes ou sa composition, le roman chez Hélias n'est pas aussi dénué de sens qu'il paraît. On n'est pas loin de penser que la plupart des « incohérences » de certains aspects du récit d'Hélias sont préméditées ou à défaut justifiées par un état d'esprit préalable et nullement le fait d'une maladresse chez le romancier. En cela, la tentation romanesque d'Hélias le rapproche du récit kafkaïen et plus près de nous du nouveau roman. Même si évidemment, le reposoir naturel reste pour Hélias l'âme bretonne elle-même si l'on en croit ce dernier :

On nous a détournés de notre propre sensibilité celtique qui nous fait plus proches des Irlandais, des Gallois, des Ecossais que des gens de Naples ou des Abruzzes. Je suis toujours étonné de voir comment la littérature française et ceux qui l'enseignent ignorent notre apport original [...]. Les changements d'être, le fait de catapulter les temps et les lieux, et toutes les coordonnées de la vie humaine qu'on évacue d'ordinaire, c'est cela qui attirait les Bretons (et qui les attire encore aujourd'hui), quand ils en avaient assez de la vie quotidienne, trouvant ce qui se passe à l'intérieur de nous vaut peut-être autant que ce qu'on voit au dehors.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ *LeCheval d'orgueil*, p. 539.

⁴⁴¹ Entretien, Skol Vreizh, op.cit., p. 28.

Le roman chez Hélias n'est-il pas finalement un espace autorisé d'exorcisation du viol identitaire subi, en violant à son tour systématiquement les conventions génériques ? L'hybridité du discours constitue la toile de fond de la fiction et est la résultante de l'écartèlement d'Hélias entre deux pôles narratifs.

Il s'agit d'une orientation qui a peut-être desservi l'auteur, aux yeux d'une critique peu au fait des questions de métissage du texte. Le son de cloche perçu dans le roman de Pierre-Jakez Hélias, nous semble en effet plus fréquent dans le roman francophone que dans la littérature française hexagonale. C'est pour cela que sur le plan formel, l'écriture d'Hélias ne peut choquer un lecteur francophone. Ce dernier s'est depuis longtemps libéré des contraintes génériques dans son appréciation du récit. Hélias, intentionnellement ou non, a laissé dans son œuvre didactique des pistes et des allusions qui doivent pousser l'analyste breton à diversifier ses outils de travail. C'est là un de ses grands mérites. Telle que l'on retrouve la problématique du genre chez Semujanga, il appert que le roman hybride n'est pas disqualifié, même soumis au désir d'authenticité, et qu'en ce sens, la valeur de ce texte ne peut être décrétée à l'aune de la théorie traditionnelle du roman. Dans une démarche plutôt constructive, le chercheur peut convoquer la théorie du roman occidentale pour mieux comprendre les écarts normatifs et non pour les dénoncer. Quand on se penche sur l'acharnement d'Hélias à se démarquer de tous les principes discursifs édictés par la littérature occidentale, on perçoit des enjeux beaucoup plus importants que la médiocrité de l'auteur, ou son incapacité à s'adapter aux exigences du récit conventionnel, lesquelles finalement ont une part moins importante que celle qu'on leur donne dans le réseau de signification du texte. Ses œuvres à ce point comparables à d'autres romans francophones, offrent une grille de lecture supplémentaire à l'analyse du roman français contemporain. Semujanga le confirme lorsqu'il affirme à propos des productions transculturelles :

En mélangeant les formes du conte, de l'épopée, de l'essai ou de la poésie dans un roman, ces œuvres autorisent à déplacer la nature référentielle de ces textes vers leur relation avec d'autres textes provenant d'autres cultures ; et à préserver ainsi l'idée d'une certaine autonomie

d'une œuvre tant à l'égard d'autres discours sur le monde que de son auteur.⁴⁴²

En fait, il existe une préoccupation chez Hélias de formaliser l'apport d'une civilisation de l'oralité, au point de faire de ses « romans » des récits dits. Il semble évident que la recherche francophone trouverait matière à évaluer chez lui les « libertés » qu'il s'autorise dans son discours romanesque, puisque sur ce point précis elle semble disposer de ressorts théoriques.

Il est d'ailleurs surprenant que les critiques qui ont abordé ce thème chez Hélias n'aient pas signalé la perméabilité du roman à l'idée d'hétérophonie. Bakhtine a montré que le caractère « *pluristylistique, plurilingual, plurivocal* »⁴⁴³, d'un récit romanesque ne saurait l'altérer en tant que manifestation du genre, en ce sens que le roman est l'œuvre littéraire la plus ouverte à l'hétérogénéité. Le roman polyphonique imposé par Dostoïevski, étudié par Bakhtine, trouve un plein sens dans l'œuvre d'Hélias comme une multiplicité de ressources formelles et linguistiques.

III-2-2-Les récits de veillée : contes, légendes et inspirations mythologiques

Une ressource populaire

A l'instar de La Villemarqué, Luzel, Le Braz, Souvestre, et peut-être dans une moindre mesure Sébillot, Pierre- Jakez Hélias s'inscrit dans la lignée des propagateurs qui ont permis une meilleure connaissance des contes populaires bretons. Ce qui différencie Hélias de ses devanciers, c'est sa grande maîtrise de ces récits oraux dans lesquels il baigna dès sa toute petite enfance, sous l'ombre tutélaire de ses grands-pères, deux magnifiques conteurs. La pratique du conteur, l'aspect technique de la fonction, reste le vecteur obligé de l'analyse du texte chez Pierre- Jakez Hélias. Il semble d'ailleurs peu pertinent d'évoquer le conte comme entité générique dans son oeuvre, tant il est vrai que c'est une forme présente en filigrane

⁴⁴² Entretien réalisé par nos soins, à Montréal en avril 2004. Cette idée est développée avec pertinence dans nombre d'ouvrages et d'articles. Voir aussi **Hédi Bouraoui** « les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature », dans *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, Montréal, Louis Bélanger et l'Interligne, 2000, pp. 11-26. Bouraoui revendique le lancement de cette notion dans le champ critique canadien.

⁴⁴³ **Mikhaïl Bakhtine**, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 87.

dans toutes les catégories littéraires abordées par Hélias. Il opère lui-même une mise à distance de toute tentative de rationaliser sa pratique du conte. Pour lui,

Vouloir régulariser un art oral est une déformation de lettrés. Cela ne veut nullement dire que le conte n'obéisse pas à certaines nécessités connues de tous ceux qui ont à s'exprimer devant un auditoire ni que la transmission des contes traditionnels n'oblige pas à respecter les schémas essentiels ainsi que des repères et des formules qui interviennent à point nommé pour guider l'auditoire et le conteur lui-même. Mais le champ du conte est trop étendu, trop ouvert, pour qu'il soit possible de lui assigner d'autres limitations que celles qui tiennent à la nature même de la narration. Le conteur les connaît et s'en accommode. Il ne servirait à rien d'essayer de lui en imposer d'autres comme on écrit des Arts poétiques. Et d'abord, qui aurait la qualité pour le faire ?⁴⁴⁴

Hélias est plus qu'un collecteur, un véritable conteur qui essaye d'intégrer dans son texte cette compétence orale et, semble-t-il, un sens des formules qui évite à son récit le caractère édulcoré des contes retranscrits. Les frères Grimm avaient déjà cerné les contours du problème posé par le conte traditionnel. L'auteur du recueil de conte qui acquiert la matière populaire par le biais du collectage, est un agent de transmission supplémentaire mais aussi un décodeur. La mise en texte du récit oral permet de réduire les contraintes culturelles et linguistiques qui disqualifient le lecteur étranger à leur système de diffusion premier. Mais en retour, elle installe le risque d'altération du récit originel, en le privant de tous les constituants mélodiques et dramatiques qui président à sa profération. Ainsi, l'écrivain-conteur s'engage dans un exercice périlleux où il lui faut ménager à la fois le récit oral et l'écriture. Parfois, le manque de maîtrise de l'oralité l'emmène fatalement à privilégier l'écriture au détriment de la ressource orale. Ce que déplore Markalé lorsqu'il évoque les recueils de contes comme ceux d'Emile Souvestre (*Le Foyer Breton, contes de Bretagne...*)

Ils sont généralement les plus compréhensibles pour les mentalités formées dans les écoles, ils sont les plus faciles, les plus pittoresques, les

⁴⁴⁴ *Le Quêteur de mémoire*, p. 211.

mieux construits. Tout se passe comme si on cherchait dans la tradition populaire tout ce qui ressemble à la littérature écrite.

Et pour Markalé, cette littérature inspirée du conte populaire a

Tellement été triturée, tellement rationalisée, tellement édulcorée [et dans le cas de Souvestre] tellement contaminée par le Romantisme qu'elle n'a pour ainsi dire aucune valeur d'authenticité.⁴⁴⁵

Même s'il réfute ce terme, l'authenticité du conte chez Hélias est une hypothèse assez recevable lorsqu'on considère sa fonction. Dans la mesure où sa démarche est identique à celle du conteur qui reçoit une version (et non pas une matière, la nuance est d'importance ici), se l'approprie, la façonne avant de la remettre en circulation. A ce propos, l'expérience radiophonique a servi de champ expérimental à une activité qu'on retrouvera plus tard dans la littérature. Le texte chez Hélias est pleinement populaire et n'est d'ailleurs que de passage chez lui comme il l'explique à propos de la transformation du texte :

Le conteur semble avoir au même titre que l'écrivain, le droit d'être appelé créateur. Etant donné qu'il ne peut y avoir de création ex nihilo, le travail de création du conteur, qui est certes différent de celui de l'écrivain, exige un choix, une redistribution des valeurs transmises par la tradition. Un bon conteur oriente son récit sur des échantillons de style qui lui sont connus, sur la connaissance du sujet et sur le lexique poétique constitué par les « formules ». Il va donc reproduire avant tout des structures poétiques déterminées, à tous les niveaux, en demeurant strictement dans les limites du système correspondant de modèles et de symboles. Mais il est obligatoire qu'il fasse passer ses symboles dans la compréhension de son auditoire. Là se trouve la véritable création du conteur populaire. Car un récit populaire ne connaît jamais l'avènement.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Jean Markalé, *La tradition celtique*, Paris, Payot, 1975, p. 8.

⁴⁴⁶ Ibid. p.293. Hélias affirme qu'il lui arrivait ainsi de retrouver lors de veillées, un conte « remembré » par lui, agrémenté de nouvelles variantes.

La compétence de conteur va donc servir à Hélias dont l'ambition est finalement de transformer le lecteur en auditeur. Mais en plus de cette empreinte notoire du genre, Hélias a on le sait, publié des recueils qu'il a lui-même appelés « contes » ou « légendes ». Il s'agit donc de s'intéresser rapidement à ces textes pour dégager quelques caractéristiques les concernant et voir comment Hélias, là aussi, se libère des contraintes formelles pour répondre à la seule exigence de la performance. Le conte, on le sait depuis Propp, offre une grande variété de formes et de fonctions. Ajoutés à cela, une parenté avec les genres voisins comme la légende, la fable, le mythe (pour lequel Delarue trouve des points de convergence avec le conte). Hélias réinvestit le conte en utilisant une large palette de caractères. Dans sa classification des récits populaires, Michèle Simonsen propose le schéma que nous reprenons ici.

	Attitude	Forme	Protagonistes	Fonction sociale
Mythe	Vérité	Poésie	Divinités, héros	Rite
Geste	Vérité	Poésie	Humains, clan, lignée	Politique/divertissement
Légende	Vérité	Prose	Divinités, êtres surnaturels, saints, humains	Leçon morale ou sapientielle
Conte	Fiction	Prose/formules rimées	Humains, êtres surnaturels, animaux	Divertissement
Anecdote	Vérité	Prose	Humains	Information/Divertissement

Traits distinctifs des genres narratifs populaires selon Simonsen⁴⁴⁷

Entre le conte et l'anecdote

Le conte apparaît comme un récit en prose d'événements fictifs et donnés pour tels, fait dans un but de divertissement. Le classement de Simonsen est intéressant dans la mesure où, Hélias s'est essayé à presque tous ces types de récits, de façon plus ou moins formelle. On retrouve chez lui ces différentes caractéristiques de façon plus ou moins formelle.

L'histoire de Guyon, par exemple, appartient au genre de l'anecdote. Il commence ainsi :

⁴⁴⁷ *Le conte populaire*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1984, p. 14.

Louis Kerviel de Pont-L'Abbé m'a conté l'histoire de Guyon le Cherche-Pain et comment son ambition le perdit, un jour, à la ferme de Kersaux. Il y a un demi-siècle, Guyon était mendiant professionnel au pays bigouden.⁴⁴⁸

En résumé, l'histoire raconte la mésaventure du mendiant, qui après quelques péripéties malheureuses, arrive à la ferme de Kersaux. Poussé par la curiosité, il profite de l'absence de celle-ci pour s'introduire dans la chambre de sa bienfaitrice. Car, « *les gens racontent que dans la chambre, ici, on trouve les plus beaux meubles de la paroisse* ». Le retour inopiné de la dame Catherine met l'infortuné Guyon en situation délicate. A partir de là, les mauvais choix s'enchaînent. En sortant précipitamment de la chambre, il fait tomber la clef de sa serrure, puis cherchant à la ramasser, il renverse la baratte de beurre qu'on lui avait demandé de battre. Plutôt que d'affronter le regard de Catherine, notre homme préfère s'enfuir par la fenêtre. Ce faisant, il s'interdit l'accès d'une maison où on lui servait la meilleure nourriture qui soit et où même « *le maigre était gras* ».

Les personnages sont situés dans un cadre spatial précis et l'époque des faits est bien précisée par le narrateur qui cite par ailleurs sa source. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de conte, mais l'auteur l'intègre dans ce champ en lui conférant une structure narrative propre au conte et le chargeant d'une fonction divertissante. L'histoire de Guyon est structurée autour de quelques schémas fonctionnels du conte. En essayant de découvrir les richesses cachées dans la chambre des fermiers, le personnage transgresse un interdit. La punition s'exerce par le retour de la propriétaire et la fuite. On peut aussi y identifier la structure du conte, en s'inspirant de la méthode de Bremont qui articule le conte autour du triptyque suivant : **problème à résoudre/ action/ réussite ou échec**. Guyon, motivé par son envie de manger un meilleur repas, choisit d'aller à Kersaux plutôt que de retourner à Méot, où il était la veille et où « *on ne sert que de la pomme de terre au lait qui ne tient pas au ventre* ». Sa curiosité entraîne un passage à l'acte malheureux dont la conséquence est la non satisfaction de son envie de nourriture améliorée et la perte du « paradis terrestre ».

⁴⁴⁸ Pierre-Jakez Hélias, « Histoire de Guyon », dans *Les Contes bretons du pays bigouden*, monographie tirée des « *Images de Bretagne* », Châteaulin, Editions Jos Le Doaré, 1967, p. 30.

Le conte de Guyen peut aussi être analysé à la lumière de la méthode proposée par Denise Paulme pour les contes africains et dont nous rappelons les combinaisons :

1-le conte de type ascendant : défini par la structure manque / amélioration / restauration ;

2- le conte de type descendant : caractérisé par la structure situation normale / détérioration / manque ;

3- le type conte de cyclique : ces contes se terminent par un retour à l'état initial, sans changement;

4- le conte en spirale : remarqué par son organisation en manque / amélioration / manque comblé / détérioration / épreuve nouvelle ou danger / nouvelle amélioration / manque définitivement comblé ;

5- le conte en sablier : qui met en présence deux héros partis simultanément de deux points opposés ;

6- le conte de type complexe : combinaison des séquences précédentes ;

7- le conte en miroir : ce type de conte se caractérise par la présence de deux personnages principaux qui, confrontés aux mêmes événements, vont connaître un destin différent.

Le schéma narratif de l'histoire de Guyon le borgne s'articule, on l'a bien vu, autour d'un manque à combler et de l'échec de l'entreprise à cause de l'action du personnage. Il semble que ce soit un conte de type descendant. Le manque que cherche à combler Guyon n'est en réalité pas un manque avéré. Il existe une situation normale dans laquelle Guyen équilibre habituellement le repas indigeste mangé chez les pauvres avec les délices de la ferme de Kersaux. Le mécanisme est bien établi, jusqu'au jour où, le personnage décide de changer quelque chose à ses habitudes. D'ailleurs, dans la péripétie précédente, on perçoit que la détérioration est entraînée par les mauvaises inspirations de Guyen.

Il échoue une première fois dans sa tentative d'abuser une villageoise à l'aide d'un stratagème qui semble rodé :

Je vais demander à Marianna deux sous de tabac pour ma pipe [...] Je lui dirai que je n'ai plus un liard et c'est bien vrai. Il me reste encore un

réal dans le coin de mon mouchoir, mais un réal n'est pas un liard,
comme chacun le sait, bien qu'il en vaille vingt.⁴⁴⁹

L'élément nouveau, c'est que le personnage fait sa réflexion à voix haute. Evidemment, sa victime potentielle lui refuse son obole et Guyon doit poursuivre sa route sans être satisfait. En combinant les deux échecs subis, on peut émettre l'hypothèse que la situation du personnage se dégrade puisqu'en principe, il perd deux bienfaiteurs, peut-être même davantage, puisque sa réputation dans le canton s'en retrouve entamée.

On peut relever qu'il n'existe pas dans le conte de Guyon un enchaînement « logique » des événements. Les péripéties qu'Hélias développe ne sont pas situées dans un ordre chronologique linéaire. L'imparfait itératif est utilisé dans la première partie du conte pour meubler l'attente du lecteur car l'histoire focale se révèle en réalité très pauvre en péripétie. D'ailleurs, il y a plusieurs énoncés qui fonctionnent comme autant d'éléments perturbateurs avant qu'une formule n'introduit l'événement véritable.

L'épisode avec Marianna par exemple, ponctue un passage descriptif dans lequel le personnage de Guyon est présenté au lecteur à travers sa fonction de mendiant. Ensuite, une formule utilisant, non pas le passé simple, mais un présent de vérité générale introduit le premier micro-événement dans l'histoire : « *Mais voyez comment les pauvres diables n'ont jamais de chance* ». L'épisode est narré au passé simple, avant que l'imparfait ne reprenne ses droits pour préparer l'anecdote suivante, enjeu réel du conte. Entre-temps, d'autres événements sont racontés sur une formule itérative. L'épisode de la baratte cassée est annoncé par un repère temporel « *jusqu'au jour où...* », Mais là aussi, fait inhabituel, le narrateur embraye avec le mode impératif qui situe l'énoncé dans l'instant d'énonciation : « *Mais écoutez plutôt l'histoire* ». C'est après que la narration suit un enchaînement chronologique classique, avec la prédominance du passé simple.

On peut noter aussi dans ce texte l'utilisation subtile du discours rapporté qui sert chez Hélias à la fois à restituer les habitudes du personnage, faire avancer l'action et renseigner sur les valeurs du pays. En voici un exemple :

⁴⁴⁹ Ibid.

Quand Guyon arrivait à une croisée des chemins, il enlevait son chapeau troué pour se gratter la tête et il réfléchissait à haute voix... : « Irez-vous à Méot ou à Kerfilen, mon fils ? (...) Si vous voulez bien m'écouter, vous retournerez sur vos pas et vous irez à Kervann (...) Vous n'avez pas honte ! Il y a près d'un mois que vous n'êtes pas allé à Méot. Et pourquoi mon fils ? Parce que ces gens-là sont pauvres et qu'ils ne mangent pas gras. Allez-donc chez eux pour leur faire honneur. » Et il y allait...quelquefois.⁴⁵⁰

Le discours rapporté a aussi une fonction théâtrale dans ce cas, car c'est ce qui permet au récitant de mieux se fondre dans son personnage en se basant sur le mimétisme. Les indices temporels jouent en faveur de l'oralité et l'écriture et Hélias les utilise merveilleusement pour rappeler son lecteur à cette réalité. On voit comment Hélias mobilise les ressources du conte pour une histoire somme toute assez banale et qui, en d'autres situations, rapportée par quelqu'un d'autre n'aurait pas la même identité narrative.

D'autres histoires comme celle-ci existent dans le répertoire d'Hélias avec une infinité de combinaisons qui permettent à chaque fois, d'identifier un type de conte. Ce genre de récits véridiques permettent à Hélias de poursuivre son enseignement sur les mœurs et les valeurs de sa communauté, en utilisant les procédés narratifs du conte. Les récits anecdotiques assez courts se retrouvent à profusion dans le *CDO* dont la structure éminemment digressive permet d'introduire régulièrement ces petites histoires bigoudènes. Il en est ainsi des récits succulents comme *Janneot-les-Mille-Métiers* (pp.38-40), *Le cochon acrobate* (pp.261-262)⁴⁵¹, *L'armoire de Corentin le vieux* (pp.95-97), énigmatiques comme *La petite mort de Corentin Calvez* (pp.167-168) et bien d'autres...

A l'instar de ces anecdotes, le conte « jakézien » est tout en saveur, fortement teinté d'humour et de truculence. Son répertoire est d'une grande richesse et les textes, outre la minutie de leur composition, révèlent une diversité de combinaisons, de structures dont seule une étude très poussée peut véritablement rendre compte. Que ce soit les huit histoires réunies dans les recueils *Du Sabot de feu* (1965) et celui des

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ *CDO*, pp. 261-262.

Contes bretons du pays bigouden (1967)⁴⁵², *Comment un breton devint roi d'Angleterre* (1976), *Les contes du vrai et du semblant* (1984), entre autres, les contes publiés constituent un champ d'étude passionnant de l'écriture d'Hélias.

Le récit mythique

Mais le conte n'est pas le seul genre oral abordé par Hélias. Les récits apparentés à la légende et au mythe ont aussi nourri son inspiration. L'auteur qui a usé de la légende plus que du récit mythologique à proprement parler, en propose lui-même quelques caractéristiques en le distinguant du conte :

La légende ne se laisse pas facilement débusquer alors que le conte se livre sans réticences dès l'instant que le conteur est mis en confiance... La légende se fonde sur une croyance. On y croit ou on y a cru. A son origine il y a un fait réel, serait-il réputé miraculeux, un personnage qui a existé avant de prendre des dimensions surhumaines... Il résulte de tout cela que la légende, une fois constituée, ne bouge pratiquement plus alors que le conte est en perpétuel devenir... D'autre part, la légende était transmise assez souvent par la chanson sur un air dans le style des cantiques de pardons, eux-mêmes composés à partir de la légende dorée, ce qui montre bien que son caractère religieux était obscurément ressenti...⁴⁵³

Nous avons dit que les légendes recueillies, et dont Hélias dit lui-même qu'elles appartenaient à un genre moins populaire que le conte, ont servi de trame ou de matière à l'élaboration de certaines de ses œuvres romanesques. On peut rajouter qu'Hélias en donne un aperçu assez complet dans *Bretagne aux légendes*⁴⁵⁴ qui regroupe en deux parties trente-trois légendes inspirées de l'univers marin. Dans leurs compositions, Hélias développe une écriture propre en respectant tout de même les grandes orientations du genre. Les rochers de Penmarc'h⁴⁵⁵ que nous proposons à la

⁴⁵² Op.cit. Ces textes ont été écrits en collaboration avec Jos Le Doaré dont les photographies illustrent les histoires suivantes. Pour ***Les contes du pays bigouden*** : *Le grain de folie, l'homme à la barque, le pêcheur Nonna, Louis l'Osseux, La roue et le Sac, Notre-Dame de la Misère, Guyon et La Femme de Bi*. Pour ***Les contes du Sabot de feu*** : *le sabot à feu, Jean léger d'Argent, La revanche de Guidou, Une belle Fortune, Le cheval du recteur, Le vendeur de larmes, Jean les sabots légers, Jean sur les routes, Le Sillon du Cantique, Le cimetière des Borgnes, Les Pommes Rousses d'Alain Strullu*. Leur lecture a été un moment de plaisir unique.

⁴⁵³ Le *Quêteur de mémoire*, op.cit., pp. 268-269.

⁴⁵⁴ *Bretagne aux légendes*, tomes I et II, « *Images de Bretagne* », Châteaulin, Editions Jos Le Doaré, 1967

⁴⁵⁵ Ibid., Tome II, *De Grève en cap*, p. 8.

lecture est un récit qui appartient à la légende mais qu'Hélias façonne avec la liberté que lui autorise son statut de conteur.

Ce texte est très instructif sur la façon dont Hélias allie les caractéristiques des différents genres oraux. La trame est celle de la légende en raison des personnages, a priori historiquement situés, du merveilleux qu'installent les divinités et la magie, du caractère guerrier suggéré de manière elliptique et de la communauté dans laquelle l'histoire est ancrée. L'atmosphère chevaleresque donne à l'ensemble du texte son aspect sérieux. De plus, Le narrateur ne place pas le récit dans une « *fictivité délibérée* » comme dans le conte. On perçoit dans la formule finale, une invitation au lecteur à croire à cette histoire. La légende est reliée à une topographie connue, ou en tout cas facilement identifiable, pour confirmer le lien historique entre les faits racontés et la géographie des lieux. Il ne s'agit donc pas d'un texte vulgaire et, par ailleurs, le narrateur diffuse dans l'intrigue des valeurs fortes (foi, solidarité, amour, noblesse, etc.).

Mais le récit ne repose ni sur des caractéristiques, ni sur une structure résolument dévolues à la légende. Quelques emprunts sont faits au genre du conte - inversion nominale (Bretagne Grande), dénouement conventionnel (« *ils vécutent heureux* ») et le narrateur lui-même entretient la confusion en identifiant le récit au conte.

L'appellation de conte ou de légende n'est pas tout à fait objective et il existe un classement arbitraire chez l'auteur. En réalité ce qui le préoccupe, c'est le souci de séduire son lecteur et de le placer le plus possible dans la situation de l'auditeur virtuel. Les formules orales se retrouvent naturellement en bonne place dans ces écrits. L'apostrophe est d'usage avec l'emploi constant de la 2^{ème} personne, les retours à la situation d'énonciation fonctionnent comme des appels à témoin.

Pour terminer avec ces récits de veillée, on peut très brièvement se pencher sur le recours au mythe. Le sous-titre du quêteur de mémoire (*Quarante ans de recherche sur les mythes et la civilisation bretonne*) crée un horizon d'attente autour de cette notion, le lecteur identifiant dans l'allusion un investissement sur le mythe d'une façon plus didactique. On sait que le reposoir fondamental du récit mythique est souvent le commencement du monde. Il a trait aux événements primordiaux qui expliquent l'ordonnement du monde ou des traits culturels d'un peuple. Mais Hélias ne traite pas du mythe dans cette optique. En réalité, il semble que la notion de mythe ici s'assimile à l'idée de valeurs sociales dans la mesure où, ce à quoi s'intéresse Hélias,

c'est moins une signification profonde et originelle des hiérophanies que leurs manifestations quotidiennes. Et à l'inverse d'un Roparz Hemon et d'autres écrivains d'inspiration druidique, Hélias ne s'est pas vraiment attaché à une représentation cosmogonique de la civilisation bretonne. D'une part, le discours d'Hélias sur le mythe est motivé par un désir de légitimation des attitudes traditionnelles et des rites, certes héritées du monde préchrétien, mais ne rentrant pas forcément dans un rapport originel du breton au monde. D'autre part, le mythe fonctionnant comme valeur constitutive de l'identité bretonne, ne revêt pas une valeur universelle. Il est ici un matériau légendaire dans lequel l'auteur breton va puiser pour asseoir et consolider sa spécificité culturelle, ce qui reste une démarche tout à fait intéressante. Cela ne veut pas dire que le mythe dans sa fonction originelle, sacrée, n'a pas existé en Bretagne, ce serait une aberration. Mais il est clair qu'en tant que pratique discursive, le mythe n'a pas une existence centrale dans les récits bretons de langue française. Il ne nous a pas été donné de lire des récits centrés sur l'histoire du panthéon celtique par exemple, quoique cela ait très bien pu nous échapper. Nulle allusion directe aux divinités païennes de la civilisation panceltique incontournable dans les récits mythologiques irlandais et qui colorent l'œuvre d'un auteur comme Yeats, par exemple.

Par ailleurs, si Hélias évoque dans son étude la différence entre le conte et la légende, les éléments qui séparent le récit mythologique de la légende sont complètement ignorés dans son discours. Il semble que dans ses collectages de récits oraux, Hélias n'ait pas abordé le mythe comme un genre différent de la légende, reposant sur des normes de profération et de diffusion particulières et obéissant à une sacralité peut-être altérée par la religion chrétienne. En effet, si nombre d'écrits font allusion à l'héritage celtique, la pratique du récit mythologique en Bretagne s'est, semble-t-il, perdue au cours d'une évolution historique fortement marquée par la mythologie chrétienne.

La Bretagne est une région où la religion chrétienne a savamment entrepris une déconstruction profonde de systèmes et de significations sur lesquels ont reposé les croyances populaires qui l'ont précédée. Sébillot⁴⁵⁶ a expliqué comment la chrétienté a travesti les mythes bretons là où elle n'a pas réussi à les détruire.

⁴⁵⁶ Voir **Paul Sébillot**, *Le Folklore de France*, Paris, 1904/1907, rééd. Paris, Maisonneuve, 1968

La civilisation celtique, fondamentalement paganiste exprime un lien profond avec les éléments dans la représentation du monde des origines. Hélias témoigne de la survivance de certains aspects de ces croyances mais on voit bien que leur irréductibilité comme fonction mythologique n'est pas garantie et il n'est pas étonnant que ses récits constitutifs ne soient pas aussi répandus. Les éléments mythologiques subsistent avec beaucoup de force dans les légendes bretonnes, les personnages d'Hélias, réels ou imaginaires, véhiculent tous des relents de paganisme, mais restent soumis à l'héritage chrétien pas seulement réductible à son dogme en Bretagne.

Cependant lorsque l'on considère le mythe comme construction collective à partir du rapport concret au monde, ou lorsqu'on l'aborde comme thématique ou inspiration littéraire, Hélias s'est abondamment nourri des mythes et légendes celtes. Il n'y a pas de textes mythologiques dans le sens d'un récit organisé selon les techniques du genre, mais le mythe fonctionne comme un terreau vers lequel l'auteur se tourne pour alimenter ses récits, son théâtre ou sa poésie. Il s'agit d'une mise en perspective narrative de la fameuse matière de Bretagne et bien d'autres s'y sont consacrés avant lui. Le culte des pierres, des fontaines, des chiffres, les rites autour du temps, des saisons, la représentation symbolique d'êtres surnaturels (les korrigans, la jument enragée, les crieurs de nuit), sont autant de ressources mythologiques qui apparaissent plus ou moins clairement dans l'œuvre d'Hélias. Mais il s'agit en général de manifestations légendaires, circonstanciées sans fondement liturgique profond.

En fait, Hélias semble avoir davantage puisé dans le répertoire légendaire qui a progressivement installé en Bretagne, ce que l'on peut considérer comme des mythes personnels. Nous retiendrons deux exemples qui nous paraissent évocateurs dans l'élaboration du mythe chez Hélias. D'abord, la figure de l'Ankou, représentation allegorique de la mort, décrite dans le *CDO* et le *QDM* qui participe d'une représentation mythologique. C'est une sorte de passerelle pour aborder avec le lecteur un thème fondamental dans toutes les civilisations humaines :

Pour nous, la mort est une fête funèbre à l'occasion du départ de quelqu'un vers un autre monde de plain-pied avec celui-ci.⁴⁵⁷

L'énoncé est assez ambigu pour laisser la place à la fois à une interprétation animiste qui suppose l'existence d'un monde des morts parallèle à celui des vivants mais très proche et en interaction avec celui-ci, et une vision chrétienne du royaume de l'éternité. La dimension évangélique est très forte dans le *CDO*, qui fait dire que la Bretagne mythologique n'existe pour ainsi dire pas chez Jakez. Son pays est marqué si fortement par la présence chrétienne que le récit mythique basé sur une sacralité protohistorique ne s'exprime jamais dans toute sa splendeur. On peut le lui reprocher, mais Hélias ne se pose pas dans son œuvre en continuateur de textes fondamentaux.

III-2-3-Le verbe libre

La poésie et le théâtre d'Hélias n'ont pas connu un succès littéraire international mais restent importants, en ce qu'ils sont doublement porteurs d'identité et ancrés dans la territorialité. Par leurs thèmes, leur construction sémantique, mais aussi leur distribution longtemps localisée, ces volets de l'œuvre d'Hélias sont très appréciés en Bretagne et suscitent moins d'attaques que ses récits. Peut-être qu'on peut y voir l'expression d'une intimité qui fait que les Bretons se les ont davantage appropriés que ses récits. En tout cas, à travers ces deux véhicules génériques, Hélias rencontre aussi bien l'adhésion des critiques qui jugent avec moins de véhémence ses écarts stylistiques et un public qui se retrouve pleinement dans son langage direct et ses thèmes beaucoup plus actuels.

Si nous regroupons ces deux formes d'expression ce n'est pas seulement à cause de la similarité de destin ou en leur qualité de textes non narratifs. La raison en est aussi qu'une parenté évidente existe entre les deux genres tels qu'Hélias les a visités. Hélias est poète en même temps qu'il est dramaturge, s'inscrivant en cela dans la

⁴⁵⁷ *CDO*, p. 169. L'Ankou est un personnage légendaire qui vient chercher l'âme des vivants. Comme le personnage de la Mort, il porte une faux et se présente sous une forme squelettique. Mais l'Ankou breton est personnage humain, semble-t-il. Ce n'est pas la mort, c'est « le valet charretier de la mort » (*oberour ar maro*). Il tient une faux emmanchée à l'envers et est revêtu d'un manteau grisâtre, la tête dissimulée sous un immense chapeau. Il conduit une charrette à l'essieu mal graissé, tirée par deux chevaux, l'un gras, l'autre maigre, et dont on entend le bruit lorsqu'il vient chercher le futur défunt. L'Ankou est aussi accompagné de deux personnages qui marchent à ses côtés et l'assistent dans sa besogne. Hélias en donne une description plus précise dans le *CDO*, pp. 165-168 et dans le *QDM*, pp. 226-227.

tradition des tragédiens classiques qui ont réussi cette alliance du verbe et de l'action. Charles Le Quintrec a-t-il raison d'avoir cette remarque heureuse : « *avant de devenir le conteur qu'on connaît, PJH avait, en poète travaillé au drame.* »⁴⁵⁸. Ce à quoi on peut répondre que de la même manière, il a mis en scène sa poésie, avec toujours dans le rôle majeur le personnage de la Bretagne.

La poésie d'Hélias

L'entreprise poétique est une façon de toucher à nouveau l'héritage oral chez Hélias. Etudiant le procédé rimique chez Hélias, Giraudon remarque, comme Le Braz bien avant lui, que la Bretagne traditionnelle a un véritable penchant pour les mots et la poésie. Giraudon fait ainsi référence

Aux berceuses, aux sauteuses, aux comptines, aux mimologismes, aux exercices d'élocution, aux vire-langue, aux jeux de mots, aux devinettes, aux compléments plaisants, aux blasons populaires, aux satires, aux souhaits, aux oraisons, aux incantations, aux parodies de prières, aux prologues de contes, en un mot, aux formulettes de natures diverses, qui furent autrefois omniprésentes dans la vie quotidienne, nourriture intellectuelle du peuple, (boued ar bobl), du berceau à la tombe, dans la bouche des enfants comme dans celle des adultes, et dont on perçoit aujourd'hui les échos en milieu bretonnant ⁴⁵⁹

Ainsi, c'est toujours de poésie qu'il est question dans l'écriture d'Hélias lorsqu'il tente de restituer la saveur des mots et des formules avec des procédés rhétoriques qui ont en vérité toujours bercé son quotidien. Il s'agit en effet, d'un art oratoire qui s'exprime d'abord naturellement, et qu'Hélias adapte avec plus ou moins de réussite aux conventions génériques. A ce matériau, il rajoute la technique acquise par la langue française et une solide formation classique. C'est Senghor qui identifie la même démarche chez d'autres poètes francophones. Pour lui d'ailleurs, l'idée de poème francophone se conjugue fondamentalement dans une double articulation : le

⁴⁵⁸ **Charles Le Quintrec**, *Littératures de Bretagne*, Rennes, Editions Ouest-France, coll. Signature, p. 292. L'ordre des compétences est peut-être inversé au sens qu'Hélias a toujours été conteur, mais la citation illustre parfaitement le sens poétique de la création chez Hélias. Quel que soit le genre d'ailleurs, ce souci de mettre de la poésie apparaît constamment. André Guyon et Daniel Giraudon, l'un à travers le conte et l'autre à travers le *CDO*, sont à la recherche de la poésie dans les récits d'Hélias, ce qui confirme la tendance de l'auteur à façonner le verbe.

⁴⁵⁹ **Daniel Giraudon**, « La rime dans le *Cheval d'Orgueil*, du pays bigouden au Trégor », dans *Pierre-Jakez Hélias, Bigouden Universel*, op.cit., p. 67.

fait de s'écrire en français et de puiser sa sève dans la poésie populaire. Mais, précise le poète sénégalais,

Si, dans la poésie, l'élan créateur ou la puissance mythique doit avoir la primauté, la priorité revient à la maîtrise du langage, mais aussi de la langue.⁴⁶⁰

Ainsi lorsqu'il s'agit dans une poésie entièrement bilingue, de restituer la rime en breton et en français, le poète développe des artifices qui confèrent à son style une virtuosité unique et qui apparaissent comme les signes d'une parfaite maîtrise de l'acte créatif. C'est qui est rassurant, c'est que la poésie ne saisit pas le prétexte du bilinguisme pour rompre avec les conventions, elle procède d'une longue et patiente transformation, quelle que soit la langue usitée.

A titre d'exemple, nous proposons à la lecture *La Complainte de toujours et d'à jamais*⁴⁶¹ telle qu' Hélias l'a façonnée en breton et en français. Ce texte donne un aperçu de ce qu'implique la poésie d'Hélias comme travail de précision sur le mot. Nous introduisons à titre de comparaison un extrait d'une magnifique « ode » d'Anjela Duval, *Karantez Vro*⁴⁶². On y voit que le passage du breton au français entraîne fatalement des bouleversements structurels et rythmiques (« traduttore taditore »), qu' Hélias lui, en tant que traducteur de sa poésie, dans un sens ou dans l'autre, essaye de réduire à leur strict minimum.

⁴⁶⁰ **L.S. Senghor**, « Dialogue sur la poésie francophone », dans *Elégies majeures*, Seuil, 1979, p. 104.

⁴⁶¹ « Le manoir secret », dans *Un autre monde*, Rennes, Ouest-France, coll. Signatures, pp. 48-49.

⁴⁶² Extrait de *Karantez Vro*, dans **Roger Laouénan**, *Anjela Duval*, Ed. Nature & Bretagne, 1977. Francis Favereau nous a aidé à travailler cette hypothèse de la traduction chez Hélias. Favereau raconte qu'Hélias lui a confié comment il récrivait le poème dans l'autre langue, dans ce qui était une transposition et non pas une traduction réécrite fidèlement, sans vraiment rien forcer. On s'en rend compte en parcourant *Askennou/Encoches*, écrit à deux mains avec Guillevic en 1975 sur une centaine de pages. Il ne conviendrait pas de trouver une raison dans le fait que certaines expressions bretonnes refusent de se plier au transfert linguistique. En fait, l'auteur cherche à intégrer la dimension émotionnelle qui fait que sa traduction restitue l'idée davantage que le vocable.

Texte n°1

I

Korv an den
N'eo ket kalz a dra vad ened d'ar bed
Hag a gren
Keit ha ma pad ar vuhez red
A-raog mervel abred
Ha mond da netra
Er bez yen
Da larda douar piou oar evid petra

II

Med ar bed
A dalvez leun dre berz buhez mabden
Hag eo red
Ar hrouadur berrbad 'medken
D'ober e briz d'ar men
A dro, krenn distag
A-vepred,
En e lamm dall-gamm heb gouzoud tam perag

I

Corps humain,

Texte n° 2

E korn va c'halon 'zo ur gleizhenn
'Baoe va yaouankiz he dougan
Rak, siwazh, an hini a garen
Ne gare ket pezh a garan.
Eñ na gare nemet ar c'hêriou,
Ar morioù don, ar broioù pell,
Ha ne garen 'met ar maezioù,
Maezioù ken kaer va Breizh-Izel.

Beauté des campagnes de Bretagne.

Tu ne vaux pas un liard au prix du
monde
Et tu crains
Tout le temps que tu cours ta ronde
Avant la mort immonde
Et le tombeau froid
Où ton rien
Fumera le sol, qui nous dira
pourquoi ?

II

Mais ta vie
Est la seule valeur qui dure
Et ton prix
De passagère créature
Est raison d'être sûre
Au fond du caillou
Qui partit
Roulant dans l'éther sans trop savoir
pour où.

En mon coeur est ma blessure,
Depuis ma jeunesse y reste gravée
Car, hélas, celui que j'aimais
Ce que j'aime n'aimait pas.
Lui n'aimait que la ville,
La grande mer et les lointains ;
Je n'aimais que la campagne,

En observant très rapidement le texte d'Hélias dans ses deux versions, on peut voir qu'outre la parfaite symétrie au niveau de la structure, ils révèlent aussi un égal effort d'harmonisation rythmique. Dans les deux versions du poème le mètre est rigoureusement le même 3/12/3/8/6/5/3/12 dans le premier huitain et presque similaire dans le second. Dans la version française, Hélias use du trisyllabe dans les vers 1,3 et 7 et du pentasyllabe dans le vers 6, leur donnant un rythme impair, chose plutôt rare dans la versification française. On imagine aisément que c'est pour rapprocher le poème de son pendant breton. La musicalité des deux poèmes présente aussi une similitude, du moins dans la conception : la disposition des rimes se présente de manière identique, ABABBCA dans le premier mouvement, puis ABABBCAC dans le deuxième. On peut remarquer aussi le travail fait sur les sonorités qui restitue les mêmes allitérations, en *r* et les assonances aux mêmes endroits dans les deux poèmes.

La démarche est très fréquente et on peut aisément imaginer la patience et la maîtrise que ce parti du poème toujours travaillé deux fois demande au poète. C'est en ce sens qu'il est vain de chercher dans les recueils de l'auteur une harmonie formelle ou structurelle. Bien qu'on retrouve des poèmes à forme fixe et des orientations plutôt classiques dans certains textes, Hélias ne s'interdit rien lorsqu'il crée. Pourvu que son poème obéisse à sa façon, à lui, de le dire. L'anthologie poétique de l'auteur, publiée en 1991 et auquel Pascal Rannou s'est courageusement attaqué, suggère que l'unité thématique ou structurelle dans les recueils n'obéit pas toujours à la logique de l'observateur extérieur. Dans ce monumental ouvrage (543 pages), l'éditeur a regroupé les quatre recueils bilingues publiés par le poète Hélias entre 1964 : *Le Manoir secret* (Maner Kuz), *La pierre Noire* (Ar Mên Du), *Le Passe-vie* (An tremen buhez) et *Clair-obscur* (Amsked). Auxquels il a été rajouté des textes conçus en des occasions précises, comme les fêtes de Cornouailles ou encore le festival interceltique de Lorient de 1987. De façon prosaïque, cet ouvrage qui est le testament poétique d'Hélias se caractérise par son éclectisme de son inspiration et la bigarrure de sa composition. Composée de courts dialogues poétiques comme *Le photographe*, ou de fresques monumentales comme *Le peuple de la nuit*, en passant par le chant, la prose et le vers libre, cette poésie est riche en effusion de toutes sortes. On n'est pas loin de penser que c'est dans sa poésie qu'Hélias s'est le mieux départi de sa réserve

légendaire, pour céder à une violente exubérance. L'aspect dominant dans les poèmes d'Hélias, c'est le thème de la célébration mais aussi le rythme et l'abstraction symbolique dans lesquels Senghor trouve une parenté de la poésie celte avec l'art nègre⁴⁶³. Selon Pascal Rannou,

La poésie d'Hélias a peu de chance de plaire à l'intelligentsia. Elle ne craint pas la truculence, la syntaxe métèque et le métissage. Elle met en scène des pauvres bougres et un monde rural bien éloigné des cercles où se décident les modes. Elle ne craint ni le narratif, ni le théâtral, ni le discursif, ni même l'allégorie (...) Le sens n'est pas toujours donné chez lui, mais il se laisse prendre pour peu qu'on veuille suivre la logique de l'oeuvre. Peut-être que sa poésie est-elle d'un autre monde. Mais c'est un monde pour qui ne craint pas d'y plonger.⁴⁶⁴

C'est aussi une poésie orale. A ce niveau, on peut souligner l'influence du Barzaz Breizh, qu'Hélias considère comme une source privilégiée pour la poésie et la chanson populaire Bretonne⁴⁶⁵.

Le théâtre d'Hélias

Quant au théâtre, il permet de mettre encore plus en évidence l'affiliation de l'auteur à l'art populaire. La aussi, il s'agit d'une oeuvre extrêmement prolifique née en grande partie de sa période radiophonique. D'ailleurs, on peut se risquer à dire que la vocation littéraire d'Hélias est née avec le théâtre⁴⁶⁶. De Paris à Pouldreuzic, où il rencontra Jean Vilar et sa troupe, en passant par le conservatoire de Rennes et, donc ses émissions radiophoniques, Hélias organise son discours théâtral par des influences multiples qui se mettent comme toujours au service d'un discours territorial. On y recense des grands succès joués sur les plus prestigieuses planches bretonnes (*Le roi Kado*, *Le tracteur*, *Le jeu de Gradlon*, *Yseult seconde*, *Le grand valet*, *La femme de paille*,) et des titres moins connus (*Le renard et sa peau*, *La Nuit était blanche et noire*, *Les Fous de la Mer*, *L'Autre*). En tout, Hélias aura produit plus d'une vingtaine de pièces regroupées dans une édition unique, en 1977⁴⁶⁷.

⁴⁶³ Op.cit., p. 93.

⁴⁶⁴ Rannou, op.cit., p. 98.

⁴⁶⁵ CDO, p. 164.

⁴⁶⁶ QM, p. 90.

⁴⁶⁷ Pierre-Jakez Hélias, *Théâtre complet*, Paris, Editions Galilée, 1977.

Selon Glon on peut isoler trois types de théâtre dans les pièces d' Hélias.

Ce sont d'abord des sketches radiophoniques où il mit en scène Jakez et Gwilhon. Ce sont ensuite des pièces symbolistes fondées sur de légendaires figures bigoudènes. Enfin des pièces véristes se situent dans le quotidien paysan...⁴⁶⁸

Comme nous l'avons dit, à travers ses lieux de profération et sa construction thématique, c'est un théâtre profondément ancré dans la conscience bretonne. Comme toute son œuvre dirions-nous, mais davantage ici, parce que la réception bretonne de ce théâtre souvent écrit dans la « langue du pays », construit un fort sentiment d'identification.

Pascal Rannou fait remarquer opportunément que

Les sept pièces qui composent le premier tome des œuvres théâtrales d'Hélias ont été écrites et jouées entre 1959 1967, c'est-à-dire à une époque où les problèmes relatifs à l'exode rural, à l'apparition des technologies modernes, au passage d'une agriculture traditionnelle à une agriculture industrielle soumise aux lois du marché bouleversaient les campagnes. Le théâtre dont Hélias s'est fait l'écho [représente] en quelque sorte des psychodrames où le spectateur rural n'a pu, à l'époque, que reconnaître sa vie et ses luttes, même si le canevas qu'offre l'auteur est bien sûr plus romanesque que ce qu'offre la routine de l'existence.⁴⁶⁹

Comme il l'a fait dans sa poésie et plus tard dans ses récits, Hélias exprime dans ses pièces les incertitudes de la Bretagne face à la modernité. Ce qui change avec le théâtre, c'est que le Breton au nom duquel l'auteur s'engage est cette fois au cœur du

⁴⁶⁸ **Thierry Glon**, op.cit., pp. 74-75. Jakez Kroc'hen (Jacques la peau) et Gwilou Vihan (Guillaumet), sont les deux personnages créés par Hélias et son ami Pierre Trépos, pour les besoins de leurs sketches radiophoniques. Leurs aventures se passent dans la commune imaginaire de Poullfaouig et se nourrissent des vicissitudes de la vie quotidienne des villages de Basse-Bretagne. D'où, une certaine familiarité avec les villageois qui se reconnaissent à travers eux. Au point, raconte Hélias, que des malfaiteurs se faisaient passer pour Jakez Kroc'hen et Gwilou Vihan, dans le but de dépouiller les villageois, ou que certaines personnes l'identifient lui-même comme son double radiophonique, sans jamais connaître son vrai patronyme. Ce qui donne une idée du succès populaire de ces deux personnages. Par ailleurs, deux autres compères entrent dans le répertoire du duo (Loullig et Herveig), pour donner plus de profondeur à « l'éternel conflit de la tradition et de la modernité », (*QM*, p. 275 et sq.)

⁴⁶⁹ **Pascal Rannou**, op.cit., p. 24.

dispositif de réception. « *Nul doute que les spectateurs ruraux de telles pièces devaient les recevoir en pleine poitrine* », conclut avec justesse Rannou⁴⁷⁰.

Beaucoup d'études ont été réalisées, beaucoup d'anthologies ont été publiées pour faire comprendre qu'il serait réducteur de considérer Pierre-Jakez Hélias à travers ses succès littéraires. Comme chez Gaston Leroux, Ludovic Nadeau ou Pierre Mac Orlan, qui réalisent selon Morand, « *l'alliance de la littérature et du vécu* », l'activité d'Hélias s'apparente à celui de l'écrivain-reporter⁴⁷¹, figure hybride de l'auteur tirant sa substance de l'expérience sociale de la rencontre. C'est dans cette optique que Pierre-Jakez Hélias se fait connaître du monde à travers ses récits de vie et c'est peut-être pour cela qu'il a acquis une indéfectible légitimité aux yeux du lectorat breton.

La diversité des genres abordés et l'hybridité de la parole d'Hélias attestent à la fois d'un ancrage identitaire fort et d'une quête littéraire de soi-même. Sa trame discursive est le signe d'une maculation par l'histoire et les pratiques culturelles d'un groupe, en même temps que l'itinéraire individuel d'un créateur. Elle se caractérise ainsi par l'adoption de codes, de genres, de langues et langages, d'idées agissant comme autant de marqueurs d'appartenance à un système clos (le monde bigouden) et à un autre ouvert d'influences (le monde de la littérature). Donc on ne peut chercher dans son discours d'éléments pour lui reprocher une soumission excessive à un récit traditionnel, de même, on ne peut ignorer qu'il s'en inspire. Son œuvre comme une stratégie de mouvance à travers les codes littéraires. Le sentiment du sujet Hélias d'exister l'emporte hautement sur le travail désincarné de l'auteur de récits conventionnels qu'on lui demande d'être.

Dans la quasi-totalité des œuvres, même dans ses fictions les plus abouties, il existe un paradigme de la présence, une affirmation de l'être vivant dans les interstices du texte, de la pensée qui se forme et s'exerce à travers les grandes questions qui jalonnent sa vie.

III-2-4- L'histoire de vies

Situer le genre

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ Pour l'écrivain-reporter, voir **Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche** (dir.), *Littérature et reportage*, PULIM, coll. Mediatextes, 2001. On peut rajouter concernant Mac Orlan, que la ville de Brest a servi de cadre à certains récits comme *Port d'eaux mortes*.

S'il fallait isoler la démarche autobiographique comme critère d'analyse, on serait en devoir de s'appuyer sur l'ensemble des publications d'Hélias. En effet, rarement un auteur s'est autant préoccupé de la jonction entre son univers textuel et sa propre existence. Nous avons évoqué plus haut l'idée d'« énoncés de réalité » empruntée à Genette, elle caractérise la charge expérimentale que l'on retrouve même dans les récits de fiction avérés. En même temps, aucun de ses livres ne saurait se démarquer d'un point de vue technique comme correspondant réellement à la définition stricte de l'autobiographie.

A défaut de pouvoir insérer l'autobiographie comme genre dans le projet littéraire d'Hélias, on peut regrouper certains textes sous l'appellation d'histoires de vie. Il s'agit des œuvres les plus connues, qui constituent la colonne vertébrale du corpus d'Hélias. Ces récits sont caractérisés par le fait que l'existence individuelle se pose comme la principale substance thématique et que du point de vue narratif, Hélias met en jeu sa propre condition de sujet littéraire. Dans cette configuration, non seulement la figure du narrateur à la première personne a quelque chose à voir avec le hors-texte, mais l'ancrage historique est tel que l'idée de la tentation fictionnelle est écartée. Ces œuvres, qui ne sont pas des récits dans le sens traditionnel, offrent une lecture riche, tant au niveau de l'organisation du discours, que de la place que tient l'auteur-narrateur-personnage Hélias dans le tissu textuel. Plusieurs formules ont servi à les désigner. Nous nous appuyons sur *Le Cheval d'Orgueil*, qui à notre avis résume la carrière littéraire de Jakez Hélias et son projet scriptural.

Le *CDO* est identifié comme une chronique (Karnouh, Rannou) une auto-ethnologie (Lejeune), un non-roman (Lepape) une ethnobiographie (Balcou), ou des Mémoires, selon le sous-titre de l'ouvrage lui-même. C'est parce que ce texte ne correspond en réalité à aucun genre recensé que les néologismes sont de rigueur. Le flou générique est le même dans les autres titres écrits à la première personne et prenant appui sur l'expérience même du sujet auteur : *Midi à ma porte* et *Le Quêteur de mémoire*. Pour caractériser ces textes à mi-chemin entre l'autobiographie et d'autres genres, on emprunte donc l'expression histoire de vie à Francis Favereau⁴⁷² qui s'en sert à chaque fois qu'il est question de parler des textes des écrits à consonance autobiographique de l'auteur, mais en la mettant au pluriel pour des raisons que nous évoquerons plus tard. Favereau ne donne pas une définition stable, détaillée de cette

⁴⁷² Francis Favereau, « Pierre-Jakez Hélias, maître de l'histoire de vie », dans *Skol Vreizh*, op.cit., p. 71-81.

notion d'histoire de vie. Il en parle dans un article consacré au genre et dans lequel il analyse surtout le discours d'Hélias, comme véhicule d'une expérience individuelle et tenu dans une sorte de rupture qui empêche de l'intégrer dans le champ autobiographique traditionnel.

Qu'est-ce que donc chez Hélias ce récit de vie, ou plus exactement cette « histoire de vie », qui lui a apporté la gloire ? [...] Un récit à la première personne quelque peu théâtralisé, afin de rendre compte d'un ensemble d'aventures personnelles ou d'une somme d'expériences vécues tout au long de l'existence, au prix de difficultés ou autres épreuves.⁴⁷³

L'histoire de vie est une catégorie générique qui interpelle les recherches en sciences sociales, à cause de la pertinence que revêtent les notions d'expérience et de vécu. Il n'est dès lors pas surprenant que les outils théoriques proviennent le plus souvent de ces champs scientifiques, et, que l'on ne dispose pas réellement de supports analytiques variés en littérature concernant ce genre.

En sociologie et en anthropologie (Adler, Bourdieu, Foucault)⁴⁷⁴, l'histoire de vie est abordée comme méthode d'investigation des mutations individuelles et collectives telles qu'elles se manifestent dans les expériences transmises par voie écrite ou orale. De même, depuis son avènement, la psychanalyse a recours à l'histoire de vie qui, par un mécanisme maïeutique, fournit les clefs pour pénétrer la conscience collective ou individuelle de l'auteur. La question du langage et de la production du sens dans les recherches cognitives en communication explore aussi le thème de manière théorique (Gaston Pineau). On peut s'apercevoir à travers ces brefs exemples que l'enjeu dépasse la littérature. Concernant, l'aspect qui nous préoccupe, on constate d'ailleurs que la recherche en sciences humaines (sociologie, sociolinguistique, ethnologie), investit régulièrement les histoires de vie d'Hélias, considérés comme des outils pertinents quant à une meilleure compréhension de la société bigoudène en particulier et bretonne en général. A l'inverse, parmi les critiques littéraires qui se sont intéressés à Hélias, peu entreprennent une lecture littéraire de ces textes

⁴⁷³ Ibid., p. 72.

⁴⁷⁴ Dans le sillage des travaux de l'école de Chicago, il existe une abondante littérature en sociologie sur le concept d'histoire de vie et les méthodes d'investigations sociologiques autour du témoignage. Le lecteur peut exploiter avec bénéfice l'ouvrage de Jean Poirier s'il veut comprendre comment les sciences humaines appréhendent la relation de soi y compris dans des formes maîtrisées comme l'autobiographie. Voir **Jean Poirier, Simone Clapier-Valladon, Paul Raybaut, *Les récits de vie. Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1986.**

invoquant le plus souvent leur dimension ethnographique, a posteriori peu propice à l'analyse littéraire. Il serait pourtant intéressant, comme cela a été fait pour sa poésie et son roman, que l'on s'attache à déterminer comme s'opère la transgression du code autobiographique dans ces textes à la première personne.

On pourrait ainsi tenter une jonction entre la caractéristique ethnographique du discours et le projet d'écriture qui a tout de même le souci d'une certaine littérarité. La lecture littéraire du récit de vie doit évidemment beaucoup à Philippe Lejeune⁴⁷⁵ qui en fait une approche assez détaillée comme phénomène axiologique de l'expression de soi. Il faut signaler aussi les études de May, Abastado, Stalloni et Collès et Dufays⁴⁷⁶, pour montrer finalement que le genre du récit de vie bénéficie d'une certaine légitimité littéraire. Ce qui ressort de ces différentes attaques de cette forme d'expression, c'est qu'il s'agit d'un genre protéiforme se déclinant dans une douzaine de catégories, de la biographie aux confidences épistolaires.

Selon Sorin, le récit de vie

Est un genre ambigu. Comme tout genre littéraire, il comporte son lot de conventions et de contraintes narratives, même s'il se trouve que ces contraintes sont souvent transgressées. Entre autres, les frontières entre réalité et fiction, entre réel et imaginaire y sont souvent poreuses, tout comme celles entre les genres.⁴⁷⁷

Juger de la recevabilité d'un texte comme récit de vie ou histoire de vie, a finalement plus de pertinence lorsqu'on s'appesantit sur la fonction du discours plutôt que sur son esthétique littéraire. Tout comme un texte résolument littérisé, le récit de vie est une porte d'entrée dans l'univers auctorial et /ou narratif, il offre en termes de convention ou de transgression autant d'intérêt à se lire qu'une poésie, une pièce ou un roman non conventionnels

Structure et chronologie

⁴⁷⁵ **Philippe Lejeune**, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

⁴⁷⁶ **Georges May**, *L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980 ; **Claude Abastado**, « Raconte ! Raconte... Les récits de vies comme objet sémiotique », *Revue des sciences humaines*, n° 191, 1983 ; **Yves Stalloni**, « Etude d'un genre. L'autobiographie », *L'école des Lettres*, n°3, 1983 ; **Luc Collès, Bruno Dufays**, *Le récit de vie*, Bruxelles, Didier Hatier, 1989.

⁴⁷⁷ **Noëlle Sorin**, « Le récit de vie en classe de littérature : regards sur l'autre et image de soi. », *Tangence*, n°71, hiver 2003, Presse de l'Université du Québec, p. 96.

Concernant la structure des récits de vie, en lisant Hélias on conclut que pour ce genre, il n'existe pas un agencement temporel qui permette de dérouler le fil d'une quelconque narration organisée, même si le texte renferme par moments des passages romanesques. A vrai dire, seuls *Le Cheval d'Orgueil* et *Le Quêteur de mémoire* peuvent, jusqu'à une certaine mesure, suggérer un parcours narratif, dans le sens d'un récit chronologique plus ou moins suivi, d'un ou de plusieurs événements. Nous réservons notre analyse à ces deux ouvrages.

Le lecteur qui formule l'hypothèse autobiographique appuierait ainsi son jugement sur *Le Cheval d'Orgueil* qui se focalise sur la période de l'enfance et *Le Quêteur de mémoire* qui prend le relais, à partir du lycée. Le sous-titre mentionné sur la jaquette du premier texte peut le conforter dans sa démarche : *Mémoires d'un Breton du pays bigouden*. Si l'on reconnaît les Mémoires comme un texte littéraire dans lequel l'auteur prend le prétexte de sa vie pour aborder comme témoin les faits sociaux et historiques ayant marqué son époque, la catégorisation n'est pas si abusive. Le *CDO* et le *QM* accompagnent le voyage dans le siècle d'un personnage nommé Pierre Hélias.

Il s'agit là, de la perspective thématique, mais l'agencement des faits et le rythme des « récits » mettent à mal l'hypothèse narrative. Lorsqu'on considère l'histoire comme une suite d'événements et d'actions dont l'enchaînement aboutit en fin de parcours à l'existence d'un récit, difficile de trouver une histoire dans un des textes précités. On connaît assez les catégories discursives de récit, histoire, narration et les principes traditionnels de temporalité du récit pour qu'il ne soit point besoin d'y revenir. On se bornera à faire quelques remarques sur cet aspect qui nourrit la résistance au principe narratif de ces textes, en nous intéressant à la structure du *Cheval d'Orgueil*.

Hélias reconnaît le premier le caractère non narratif de cette « autobiographie ». Il confirme que ce « *n'est pas un livre, mais 150 160 billets qu' [il a] écrits pour des journaux* ». L'ouvrage se découpe en huit gros chapitres constitués de trois cent quarante et un titres (si nous avons bien compté !), qui sont autant d'épisodes et/ou de réflexions reliés par de savantes transitions à l'intérieur de chaque chapitre. D'ailleurs, l'auteur garde ce découpage, en l'affinant un peu plus dans le *QM*⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ Dans ce second ouvrage qui offre pour la même structure cinq chapitres et quarante-six titres, les rappels sont plus précis : table des matières détaillée avec renvoi à la page pour chaque titre.

Lorsqu'on s'intéresse au rythme du récit, on constate qu'il n'y en a donc pas. Mais reconnaissons avec Genette que ce n'est pas là un critère décisif dans la singularisation générique puisqu'en définitive :

Aucun récit, fictionnel ou non, littéraire ou non, oral ou écrit, n'a ni le pouvoir, ni donc l'obligation de s'imposer une vitesse rigoureusement synchrone à celle de son histoire. Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l'on observe, à dose très variables, dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel, et commandés ici comme là par la loi de l'efficacité et de l'économie et par le sentiment qu'a le narrateur de l'importance relative des moments et des épisodes.⁴⁷⁹

Et ici, comme dans ses textes de fiction, Hélias use de toutes les figures qui rythment la chronologie du récit, en ménageant un retour systématique au petit garçon en train de grandir dans son village natal. Un petit personnage dont l'incursion dans l'histoire se fait selon un procédé de narration classique, avec une utilisation rigoureuse des temps du récit :

A ma naissance, il fallut avoir recours au médecin. Une dépense dont mes parents se seraient bien passés, outre que ma mère fut un peu humiliée de ne pouvoir accoucher avec la seule assistance de la « vieille commère » qui faisait office de sage-femme. Quand ma sœur viendra au monde, quelques années plus tard, on ne fera pas d'histoire.⁴⁸⁰

Plus loin :

Mon arrivée au monde, premier enfant que j'étais, se présentait sous des auspices tels qu'ils inquiétèrent la vieille commère. Elle conseilla d'aller quérir le docteur à Plogastel, le chef lieu du canton, à sept kilomètres de là. [...] Et je fis mon apparition sans trop me faire prier, fort gaillard paraît-il, mais parfaitement dépourvu d'ongles. « Il ne sera pas méchant », dit Alain Le Goff. Le matin suivant, la commère montra ses

⁴⁷⁹ Genette, *Fiction et diction*, op.cit., p. 74.

⁴⁸⁰ *C.D.O.*, p.47. Ce passage fait écho au début du livre, « Quand Pierre-Alain mon père épousa Marie-Jeanne Le Goff... », qui suscite chez le lecteur l'attente d'une narration autobiographique au passé simple.

lunettes. Elle voulut bien proclamer que le médecin avait fait un travail convenable pour un homme si jeune. Mais elle ne tint guère compte des recommandations qu'il avait faites sur la façon de m'accommoder. Je fus donc emmaillotté très serré...⁴⁸¹

On retrouve dans ces passages les principaux temps du récit autobiographique et leurs valeurs. Les temps composés du passé qui établissent la valeur rétrospective de la narration, le plus-que-parfait comme indice d'antériorité factuel, le présent qui témoigne de l'énoncé ancré dans l'énonciation. On peut aussi noter l'emploi du futur historique dans le premier extrait qui sert non seulement à la prolepse chez Hélias, mais permet aussi une certaine dramatisation narrative des événements à venir. L'utilisation du présent semble plus intéressante chez Hélias.

Dans sa valeur narrative, le présent, aussi brusque que puisse être son insertion dans le récit est vu comme un effet de dramatisation. Ce procédé que l'on note chez Breton (avec *Nadja*) ou Perec (avec *W*) par exemple, est convoqué par un narrateur lorsqu'il cherche à donner un effet d'intensité à l'anecdote racontée : « un jour je suis en train de jouer avec mes petits camarades... », « Un jour, la révolution éclate sur nous. Tout le monde se rassemble sur la place... », « Un jour Alain Le Goff me demande... », « un jour de l'année 1923..., arrivent dans la paroisse, deux ou trois moines à la robe de bure encordée... »⁴⁸². Ces incursions du présent font souvent suite à une pause descriptive ou annoncent un fait marquant dans l'évolution du personnage de Pierre (le connecteur temporel annonce toujours une péripétie nouvelle). Dans tous les cas, elles se font souvent dans une dynamique de retour à un fil narratif fortement malmené par les nombreuses condensations.

On peut noter par ailleurs, l'emploi du présent d'énonciation comme c'est le cas dans l'autobiographie, où le narrateur adulte n'hésite pas à interférer dans le récit pour faire des commentaires ou s'adresser au lecteur. Doté d'une valeur descriptive et narrative, le présent est très souvent usité en lieu et place du passé simple ou de l'imparfait. Le lecteur se rend vite compte que c'est en fait le temps de base du récit de l'enfance pour Hélias. Son utilisation dans *Le Cheval d'Orgueil* permet au narrateur d'introduire une hiérarchisation du souvenir. Il y a d'une part, les faits vécus par le narrateur dont le souvenir reste encore vivace dans son esprit et, d'autre

⁴⁸¹ Ibid., pp. 48-49.

⁴⁸² Ibid., pp. 62, 67, 98, 158.

part, des événements qu'il n'a pas vécus pleinement, soit parce qu'il n'était pas présent, soit parce qu'un personnage tiers l'a assisté dans la remobilisation de l'anecdote. On en retrouve le procédé dans le récit de la petite mort de Corentin Calvez :

En entrant, je découvre une demi-douzaine d'hommes et de femmes parmi lesquels mon grand-père, attentif, qui peigne à deux doigts ses favoris. Tous ces gens sont figés autour d'un septième qui parle d'une voix sourde... Et voici ce qu'il raconte. Ce n'est pas à lui que c'est arrivé, mais à l'un de ses cousins qui a été tué à la guerre de 1914. Le cousin était encore enfant lorsque, le soir qui précède le jour des morts, il vit arriver dans sa maison un laboureur de terre qu'il connaissait Corentin Calvez...⁴⁸³

Ce qui est intéressant ici, c'est la façon dont le discours indirect libre permet au personnage principal de se substituer aux autres instances narratives pour assurer dans le récit les va-et-vient entre le présent narratif et le passé. Ce recours n'est pas toujours explicite et pose Hélias comme le véritable maître dans l'évocation du souvenir dans son texte. Les temps verbaux révèlent que le narrateur use des mêmes artifices que dans un récit classique.

On se dit alors que le récit va se dérouler selon le canevas ainsi défini, et que toute l'histoire va tourner autour de l'enfance du narrateur. Avec cette disposition temporelle, le lecteur n'est pas alerté par les premières apparitions du présent. Mais, un autre élément vient perturber ce bel agencement rythmique.

Il semble que ce n'est pas la présence de trop longues digressions ou de récits enchâssés, encore moins la présence le manque d'unité temporelle qui distingue cette histoire de vie d'un quelconque récit autobiographique. La rupture se produit dans ce livre par ce que nous pouvons appeler l'absence de « suivi narratif ». Cela veut dire que chez Hélias, il n'y a pas une histoire déclinée selon un schéma narratif maintenu de la situation initiale au dénouement. Le parcours du petit Pierre fonctionne comme une illusion narrative. Il n'existe en ce qui concerne le récit de sa vie que des amorces narratives, à chaque fois très vite abandonnées par le narrateur,

⁴⁸³ Ibid., p. 167.

qui s'attache alors à décrire les phénomènes dans lesquels le suivi du personnage a entraîné le lecteur. Par ce procédé, on arrive à la fin du livre sans l'impression d'avoir fait la connaissance du personnage principal. Dans l'avant-dernier chapitre, l'évocation de la disparition d'Alain Le Goff, le grand-père, constitue la rupture du fil tenu auquel s'accrochait le lecteur en quête d'autobiographie. Après plusieurs formules de condensation rythmique, le narrateur annonce de façon péremptoire la disparition de l'élément focal de la narration (« *Avec la mort d'Alain Le Goff, s'achève pour moi l'Ancien Testament* »⁴⁸⁴.)

Comme au début du livre, il n'est plus vraiment question du récit de la vie de Pierre, maintenant lycéen, mais d'une série d'observations et d'analyses sur les différents thèmes qui préoccupent l'auteur. A partir de cette sentence, l'énonciation prend une tournure moins narrative en général et investit le champ didactique de l'essai. On revient à l'hypothèse que, même si l'histoire personnelle y a une part prépondérante et que le texte prend parfois des allures de narration, le principe premier du discours est d'informer le lecteur, non pas sur une histoire ou des événements s'y rapportant, mais sur le fonctionnement de la société bigoudène. Ces textes appelés ainsi histoires de vie reposent plus sur leur matière que sur l'agencement des anecdotes.

Narrateurs et personnages

En s'intéressant à la voix narrative ou plutôt aux voix narratives, on voit d'ailleurs qu' Hélias ne se laisse pas entraver par la dimension homodiégétique du récit. Genette explique que si l'alternance des voix narratives est constitutive aussi bien de la fiction que du récit factuel, ce dernier ne peut utiliser de façon massive la narration au second degré :

On imagine mal un historien ou mémorialiste laissant à l'un de ses personnages le soin d'assumer une part importante de son récit, et l'on sait depuis Thucydide quels problèmes pose au premier la simple transmission d'un discours un peu étendu.⁴⁸⁵

Or, dans ses histoires de vie, du moins dans le *CDO*, c'est exactement ce que fait Hélias. Si le caractère homodiégétique, voire autodiégétique du récit est avéré, il y a très souvent une incursion des narrateurs intradiégétiques, que ce soit le sabotier

⁴⁸⁴ 538.

⁴⁸⁵ Genette, *Fiction et diction*, op.cit., p. 79.

Alain Hélias, le grand-père maternel Alain Le Goff, la mère ou d'autres personnages ayant une fonction narrative. De plus, l'abondance du discours rapporté est une constante dans le texte d'Hélias, dans lequel le narrateur rappelle régulièrement qu'il sert d'intermédiaire. En fait, selon l'anecdote abordée, on peut retrouver plusieurs niveaux d'implication du narrateur dans le texte. Précisons cependant qu'ici le statut de narrateur est dévolu au seul personnage principal. Autrement, en intégrant la compétence narratologique des autres personnages, on se retrouverait avec des possibilités de combinaisons infinies.

A- Le narrateur raconte une anecdote dans laquelle il est lui-même impliqué et dont il tient le rôle principal. Auteur=Narrateur=Personnage : « Il revient vers moi, frappe à la porte de la chambre (pourquoi donc !), l'ouvre, regarde et referme doucement »

B- Le narrateur raconte une histoire vécue, dont il tient le premier rôle mais dont il n'assume pas la narration au premier degré (la naissance et la petite enfance). Auteur=Narrateur=Personnage : « et pourtant, j'ai pourri ma famille de fierté en marchant tout seul à moins de dix mois grâce à ma tante Lisette qui me faisait naviguer en cachette quand nous étions seuls à la maison ».

C- Le narrateur rapporte une histoire qu'il a vécue mais dont il n'assume ni le rôle principal, ni la narration au premier degré. Auteur=Personnage # Narrateur : « entre-temps, j'ai gagné un frère de lait. Je vais sur mes dix mois, quand une femme du bourg, épouse d'un notable, demande à ma mère de l'aider à nourrir son nouveau-né. Une excellente femme, mais d'assez petite santé à l'époque (...). Ma mère accepte aussitôt. Il ne lui viendrait pas à l'idée de refuser un service pareil. »

D- Le narrateur rapporte une anecdote dont il n'est pas témoin et dont la narration est assurée par un autre A#P#N : « alors je me raconte l'histoire de Corentin le Vieux, comme grand-père me l'a dite combien de fois ! La première personne connue de notre famille a été Corentin le Vieux. Un jour, après la grande révolution, cet homme-là se montra au milieu du bourg de Landulec, vers le soleil levant... »

E- Le narrateur rapporte une anecdote dont il n'est pas témoin et dont il ne cite pas la source A=N#P : « Mon père, hélas, dut quitter l'école sans pouvoir ambitionner le certificat d'études »⁴⁸⁶.

Concernant les anecdotes se rapportant aux schémas B, C, D, même si le narrateur source n'est pas toujours mentionné, le lecteur sait qu'il s'agit généralement de la mère ou d'un des deux grands-pères, qui agissent comme les gardiens de la mémoire familiale. La question de l'implication du personnage-auteur a été abordée plus longuement par Thierry Glon⁴⁸⁷. Glon démontre comment Hélias s'invite dans le texte car se sentant résolument membre de l'entité qu'il décrit. Il s'agit là, d'un positionnement idéologique, que nous abordons par ailleurs, qui montre effectivement l'élargissement du projet « autobiographique » à la communauté.

Du point de vue du récit, on peut simplement se dire qu'il s'agit, en tous les cas, d'homodiégèse et que par conséquent Hélias est présent d'une façon ou d'une autre. Ce qui est vrai. Mais il existe un mélange de niveaux narratifs tel qu'on ne peut se contenter d'identifier l'instance narrative à la seule figure de l'intrigue principale. Il semble aussi qu'en annonçant systématiquement l'incursion des autres voix narratives (« *ainsi parle mes parents...* ») et en adoptant une position de retrait dans ces récits enchâssés, Hélias suggère un effacement de la figure centrale de l'auteur-narrateur. En d'autres termes, même l'instance du récit s'inscrit dans un dispositif collectif. La perspective autobiographique n'est plus opératoire car le récit d'Hélias met à distance le personnage principal pour s'intéresser à toute une galerie de protagonistes dont le rôle sera déterminant dans la construction de l'ensemble. Les anecdotes qui peuplent le récit d'Hélias ne sont de ce fait pas centrées sur celui qui peut apparaître comme le personnage principal.

Dans le *Cheval d'Orgueil*, le personnage du petit Pierre (une désignation qu'on rencontre très rarement dans l'œuvre) ne sert que de prétexte pour réaliser le portrait du petit bigouden. Le « Je » est multiple. L'incipit de l'œuvre donne un indice de cet effacement qui se confirme tout au long du texte (« Quand Pierre-Alain mon père... »). Pendant de longues pages, le récit tourne ainsi autour de la vie de la famille Hélias, voire du village. Le lecteur perçoit davantage les prémisses d'une saga familiale qu'une narration axée sur un personnage. C'est pour cela que certains

⁴⁸⁶ CDO, pp. 210, 56, 58, 95, 22.

⁴⁸⁷ Op.cit, voir le chapitre « Comment être sur la photographie », p. 43 et sq.

comme Pascal Rannou prennent le parti plus simple d'assimiler ce genre à la chronique, même si l'on sait que, là aussi, une analyse générique montrerait les limites d'une telle classification. Il ne s'agit pas de la vie de Pierre-Jakez Hélias.

Pour être plus précis, on pourrait étendre la réflexion sur le genre du récit de vie à un ouvrage consacré, non pas à la vie de l'auteur, mais au poète Max Jacob, personnage très présent dans l'univers d'Hélias. Il s'agit du dernier texte publié du vivant d'Hélias, *Le piéton de Quimper*.

D'un point de vue strictement pronominal, l'histoire de vie désigne la restitution d'une existence par un narrateur. Dans le cas *Du Piéton de Quimper*, dont on ne peut dire qu'il s'agit d'une biographie et dans laquelle la notion d'expérience apparaît comme seule motivation, Jakez s'octroie la même liberté que celle avec laquelle il raconte sa propre existence. Expliquant son projet, l'auteur met en garde contre la tentation de voir une fonction testimoniale à son texte, mais laisse entrevoir les prémisses d'un portrait collectif :

qu'on ne s'attende pas à trouver dans les pages qui suivent, une étude des œuvres de Max [Jacob], ni même un essai de biographie...Il s'agit simplement d'un portrait à demi réel et imaginaire à moitié, bâti sur quelques rencontres de l'auteur avec le poète, les confidences parfois contradictoires de ses amis ou correspondants, et surtout les évocations rapides du petit homme à l'œil de velours ou de lièvre, par des anonymes du pays d'ici pour qui le fils Jacob était seulement un figurant épisodique et insolite de la vie de la cité.⁴⁸⁸

L'expérience de la création dans *Le piéton de Quimper* est une indication sur ce qu'Hélias conçoit comme personnel dans le récit d'une expérience individuelle, c'est-à-dire finalement, très peu de choses : le nom du personnage, sa famille, son parcours personnel. Et, à quelques exceptions près, ces éléments constitutifs du personnage d'un récit sont interchangeable dans l'œuvre.

D'où le sens de notre adhésion à l'idée d'une histoire de vies. Dans le récit de vies, le destin individuel s'arc-boute résolument sur le fait d'être breton. Il s'agit d'une logique de réappropriation du sujet et de son insertion dans le champ idéologique de

⁴⁸⁸ *Le piéton de Quimper, Esquisse de Max Jacob*, Paris, de Fallois, 1994, p. 11.

la revendication identitaire. Le récit de vies ne se présente pas comme une autobiographie, en effet, mais une « pluribiographie » qui raconte, en dernier lieu, une façon d'être à la Bretagne.

On peut aussi mentionner la dimension argumentative de ces écrits qui les a peut-être définitivement fait basculer dans la catégorie de non-récit. La fonction digressive de l'argumentation est perceptible dans beaucoup de récits et n'altère pas de ce fait leur linéarité. Chez Hélias, l'argumentation fonctionne véritablement comme une nécessaire fonction didactique. A ce titre, le récit de vie adopte proprement le registre didactique. Hélias y aborde assez peu le modèle narratif et quand il le fait c'est souvent pour introduire une réflexion sur telle ou telle question dont il prépare ainsi l'évocation dans le texte. On identifie une démarche que l'on peut qualifier d'épibiographique dans la mesure où l'existence du narrateur ici sert d'illustration, à un autre discours centré lui, sur le devenir d'une civilisation menacée d'extinction.

CONCLUSION

Thierry Glon, qui rappelle dans son oeuvre la nécessité de (re)découvrir le régionalisme français, place Pierre-Jakez Hélias dans le giron de l'écriture francophone, en l'éloignant plus ou moins des travers idéologiques qui stérilisent la réflexion sur la production littéraire en Bretagne. Sans malheureusement aller plus loin, Glon suggère de façon pertinente une piste de réflexion : Pierre-Jakez Hélias s'est situé en retrait du combat politique- et surtout nationaliste- pour inventer une autre Bretagne. Pour lui, d'une certaine manière, hors la langue bretonne, « *tout le reste[n'est que] géographie* ». Glon défend ainsi la posture d'Hélias :

Sans doute, conçut-il la Bretagne comme une abstraction moderne.
[...] Mesurons sans tabous ce qu'un écrivain breton a pu apporter à la littérature francophone.⁴⁸⁹

Si Jakez n'est pas le plus pertinent des auteurs bretons, il a, à sa manière et autant que les hémonistes⁴⁹⁰, apporté une contribution de taille aux Lettres et à la culture bretonnes du XX^{ème} siècle. Jakez a permis à la notion de bretonnité de se repositionner dans le discours de/sur la littérature bretonne du 20^{ème} siècle. Plus qu'une simple contribution, c'est là, un admirable tour de force. Cela tient autant de son oeuvre que de son parcours d'écrivain éclectique, de ses engagements insaisissables. Hélias a traversé la seconde moitié du 20^{ème} siècle, où la Bretagne entrant dans la modernité a été confronté au douloureux choix de l'acculturation. Nous n'aurons pas la prétention d'avoir apporté une quelconque contribution à la réflexion sur les littératures régionalistes et bretonnes et leurs enjeux. Nous pensons avoir tout de même montré comment un auteur, par son discours textuel, ses positionnements idéologiques ou intellectuels, ses silences, ses attitudes physiques ou morales, peut véhiculer un discours susceptible de porter un sens dans une littérature qui n'a peut-être pas encore pris toute la mesure de sa singularité et qui s'acharne à la situer seulement sur les terrains linguistique et politique.

⁴⁸⁹ **Thierry Glon**, op.cit., pp. 106-107.

⁴⁹⁰ Les sympathisants de la pensée de Ropar Hémon et par extension les autonomistes qui inspirèrent à Hélias une célèbre boutade : « laissons les hémonistes hémoniser ».

Passé cela, nous espérons avoir réitéré une invitation, que d'autres avant nous ont lancée, à la littérature bretonne en français : celle de rejoindre la république francophone et d'y exprimer ses drames, ses espoirs, ses querelles, ses fantasmes, sa violente révolte ou même sa soumission, dans son rapport à la France. Nous espérons avoir ouvert une vanne de plus pour que la littérature bretonne et ses thématiques irriguent la réflexion francophone d'un suc nouveau.

L'intérêt de Jakez dans ce débat, c'est de ne pas être récupérable, du moins idéologiquement. Sa force, c'est d'avoir fait résister le corps d'auteur face à la pression idéologique des appartenances et d'avoir révélé sa figure telle qu'elle est. Une figure qui se lie à une communauté, mais aussi une conscience expressive de l'irréversible métamorphose de l'être. Régine Robin dénonçait dans la tentation idéologique de la « souche » au Québec, une sorte de bricolage théorique qui fait appel à toutes sortes de contradictions pour légitimer l'appel de la race. Il nous semble que la Bretagne présente le même schéma et que Pierre-Jakez Hélias a eu le mérite de ne pas tomber dans ces travers.

On ne peut se défaire aisément de la dimension phylogénétique de sa culture, on veut dire par là, de ce qui constitue l'appartenance du sujet à une communauté; mais on peut refuser d'y enfermer. On peut accepter d'élargir ce système et de transformer le trou de la lorgnette en une porte ouverte sur l'altérité.

L'individu ne peut échapper à son identité [déclare Hasan Wahbi], pas plus qu'il ne peut s'en défendre. Là, il y a des différences à faire entre la singularité de l'écrivain et l'ensemble des individualités englobées dans la généralité. Ces dernières n'ont pas toujours le besoin d'élargissement mais uniquement de continuité et de répétition dans l'irréductibilité des mœurs et des traditions. Cela consiste à se demander quels moyens a une personne traversée par des codes différents d'assumer son expérience problématique.⁴⁹¹

Le problème auquel est confronté Hélias, c'est celui de ne pas véhiculer une expression idéologique et simplifiée de son discours, mais de faire émerger en lui la délicate figure de l'auteur qui appartient. Aucune société ne peut échapper au

⁴⁹¹ Hassan Wahbi, op.cit., p. 688.

fantasme du « menstaal », cette légitimité originelle qui est le support de tous les exclusivismes. Mais l'auteur le lui peut. Il est même de son devoir de mettre à distance cette tentation de l'identité non négociable. La diversité des genres abordés et l'hybridité de la parole d'Hélias attestent à la fois d'un ancrage identitaire fort et d'une quête littéraire de soi-même.

Finalement, il est regrettable de lui reprocher de ne pas avoir donné une idéologie esthétique à son discours ou de ne pas avoir produit de trames façonnées à l'aune des parangons narratifs classiques. Ces critiques sont aussi contre-productives que celles qui reprochent d'être le larbin de la France (elles existent, nous l'avons montré).

L'écriture d'Hélias est métissée. Elle est le fruit d'un double ou même d'un multiple enracinement. Peu importe la part que l'une ou l'autre des appartenances représente.. Le sentiment du sujet Hélias d'exister l'emporte hautement sur le travail désincarné de l'auteur de récits conventionnels qu'on lui demande d'être, d'un côté comme de l'autre. Dans la quasi-totalité des œuvres d'Hélias, même dans ses fictions les plus abouties, il existe un paradigme de la présence, une affirmation de l'être vivant dans les interstices du texte, de la pensée qui se forme et s'exerce à travers les grandes questions qui ont jalonné sa vie. « *Soyez concret si vous voulez appréhender le mystère* »⁴⁹², a dit Saint-John Perse. Quel auteur breton aura mieux véhiculé ce principe que Pierre Jakez Hélias ?

⁴⁹² Nous sommes redevable de cette citation à Charles Le Quintrec qui l'emploie au sujet d'Hélias.

CHAPITRE TROISIÈME

FÉLIX LECLERC, L'AUCTORIALITÉ FRANCO- QUÉBÉCOISE FACE AUX INSULARITÉS

*Défense à l'homme né dans le Québec
d'être humain avant d'être catholique et Canadien .*
LEO-PAUL DESROSIERS

INTRODUCTION

Essai de périodisation du discours littéraire québécois

Il semble utile de préciser le parcours de la littérature québécoise, ne serait-ce que pour éclairer le lecteur peu familier à ce champ, sur des concepts et des qualificatifs qui, ici plus qu'ailleurs, revêtent une connotation particulière. De la Nouvelle France⁴⁹³ au Québec actuel, l'histoire littéraire du pays a suivi les termes de la rupture progressive entre ce qu'on a appelé l'identité canadienne et l'identité québécoise. Il n'est pas évident de dégager avec certitude, des moments de profondes mutations ayant pu symboliser cette rupture de façon indiscutable. En fait, les dates ne constituent pas des repères définitifs. L'évolution littéraire du Québec est intimement liée à une évolution sociopolitique riche en rebondissements et à des moments historiques porteurs de significations et de mutations dépassant largement la littérature.

En l'absence de mouvements littéraires clairement identifiés, la communauté de projet qui caractérise toutes les périodes (s'affirmer en tant que nation) rend difficile toute tentative de périodisation de la littérature québécoise. On peut juste résumer, de façon assez grossière, un parcours littéraire qui remonte à quatre siècles de présence française en Amérique du nord, en se basant sur des événements plus ou moins décisifs et sur les orientations majeures de la fiction. Nous nous proposons un découpage en quatre périodes, certes imparfait, mais qui a l'intérêt de rappeler les grands moments d'une naissance qui, au fond, n'a pas fini d'avoir lieu.

- **Première période, 16^{ème}-18^{ème} siècle.** La littérature de cette période est un avatar de la littérature française, se limitant à la description de la Nouvelle France, terre exotique et nourricière, pour un imaginaire avide de récits lointains et d'aventures. Ces œuvres appartiennent toutes, malgré les différences de projets, à la veine exotique qui fournit une matière nouvelle à la littérature française, à travers la description des terres sauvages et de leurs habitants. C'est ce corpus qui implante progressivement la réalité américaine dans l'imaginaire et la conscience collective de l'Europe.

⁴⁹³ La Nouvelle-France correspondait à l'ensemble des territoires français en Amérique du Nord. Dans sa plus grande extension, juste avant le traité d'Utrecht de 1713, la Nouvelle-France comprenait cinq colonies, avec chacune son administration propre et un gouverneur : le Canada, l'Acadie, Terre-Neuve (et le Labrador), la Baie-d'Hudson et la Louisiane. *Sources* : Histoire du français au Québec, document en ligne, <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/>

Deuxième période, 18^{ème}-19^{ème} siècles. C'est une étape marquée par le développement des infrastructures (imprimeries, presse, librairies), vers le milieu du 18^{ème} (1760-1799) et la colonisation anglaise, effective depuis la bataille de Plaines d'Abraham (1759), à l'évocation si douloureuse dans la mémoire québécoise. Pour certains historiens, c'est la véritable période d'émergence de la littérature « nationale ». Même si elle reste plutôt discrète. À en croire Marie-Andrée Beaudet, « avant 1860, les activités littéraires demeurent isolées »⁴⁹⁴, et « les intellectuels qui fréquentent les auteurs français ignorent les productions autochtones »⁴⁹⁵. C'est aussi le temps de ce qu'on appellera le messianisme canadien-français⁴⁹⁶. Les œuvres majeures de ce siècle et demi d'accouchement distillent un réalisme romantique où l'enjeu principal est de rehausser le type canadien-français, en veillant jalousement à la symbolique du premier vocable.

Troisième période, 19^{ème} - 20^{ème} siècles. L'institution littéraire entre dans une véritable effervescence et commence à organiser son discours avec de réels projets esthétiques, soit de façon individuelle, soit autour de collectivités comme les journaux et revues qui accordent une large part à la critique et à l'édition (*Le devoir*, *L'Action catholique*, *Le Soleil...*). *L'École de Montréal* joue un rôle important alors qu'il s'agit de dégager des pistes autres que la simple affirmation de l'identité française. Ce mouvement qui n'en est pas vraiment un, puisqu'il n'a ni chefs de file, ni programme esthétique, marque l'entrée dans le vingtième siècle à travers l'éclectisme de son propos et de son inspiration. Son évolution (1895-1935) épouse parfaitement celle de la littérature canadienne française en général. Wyczynski⁴⁹⁷ énonce les trois phases dans le parcours de *L'École de Montréal* : l'influence assumée du symbolisme et du Parnasse chez les nombreux poètes qui l'animent aux débuts, l'inspiration du terroir qui nourrit une expression bucolique et pastorale et le retour à l'idéologie « exotiste » qui se voit ici dotée d'un certain modernisme universel. Le Québécois n'est plus seulement reconnaissable dans le coureur des bois et le rude paysan profondément ancré dans son terroir.

⁴⁹⁴ Marie-Andrée Beaudet, op.cit., p. 49.

⁴⁹⁵ Joseph Doutre, cité par Beaudet, ibid.

⁴⁹⁶ Pour la notion, voir l'étude de Réjean Beaudoin qui porte sur la période 1850-1890. *Naissance d'une littérature*, Québec, Éditions du Boréal, 1989.

⁴⁹⁷ Voir Paul Wyczynski et alii, *La poésie Canadienne-française : perspectives historiques et thématiques*, Montréal, Fides (coll. Archives des lettres canadiennes), 1969, Tome IV.

- *Quatrième période, l'époque contemporaine*. Le découpage du vingtième siècle en deux périodes s'explique moins par une discontinuité au niveau des productions ou des thèmes, que par les mutations idéologiques très profondes qui introduisent, à notre sens, la littérature québécoise, à côté de la canadienne, dans le discours francophone. L'audace esthétique, la (re)mise au point linguistique, la préoccupation du métissage, la rupture avec une sorte de déterminisme religieux, voire biologique, sont des enjeux qui se posent plus ouvertement après la Révolution tranquille. Ils entraînent les auteurs vers une approche plus théorique, plus « rationalisée » de la question identitaire. Les années soixante ont coïncidé avec un débat sur le langage à travers des formules discursives dont les termes n'ont jamais été aussi radicaux. Depuis, il semble qu'on ne se pose plus la question de la singularité canadienne-française comme un absolu et que le discours identitaire du Québec aujourd'hui cherche une résonance plutôt universelle que canadienne.

Le Québec littéraire dans la francophonie

Il semble cependant que les pistes suggérées à l'analyse montrent suffisamment que la question identitaire est une préoccupation séculaire et que les réponses que les Québécois ont tenté d'y apporter sont représentatives des attermoissements d'une nation qui n'est pas encore un pays. En ce sens, le Québec offre un terreau absolument propice à toutes sortes de cloisonnements idéologiques, en même temps qu'il constitue une sorte de laboratoire, où le dépassement de son identité « première » est une posture fortement envisageable pour affermir l'idée d'une certaine présence au monde.

L'intrusion du Québec dans les recherches littéraires francophones, pour récente qu'elle soit, est synonyme de concrétisation d'un certain esprit national, à travers une mythologie forgée par la communauté linguistique. La nation québécoise, si elle existe, se distingue aujourd'hui par la place qu'occupe le français dans l'imaginaire collectif, en tant que symbole de singularité et de libération vis-à-vis du Canada anglais. Il ne s'agit pas d'une simple autocélébration dans la langue, mais de la manifestation concrète de l'instinct de survie d'un peuple menacé d'absorption par une entité linguistique et culturelle plus importante. Cette donne a conduit le Québec à passer d'une situation de peuple historiquement à la marge, à celle de place forte de l'expression francophone en Amérique. Par le dynamisme ses institutions, la quantité des productions sur le sujet et la profondeur de son champ critique, le Québec

apparaît de plus en plus, comme un lieu hautement représentatif de la littérature francophone en général. La situation politique, linguistique et littéraire du Québec en fait un excellent lieu d'investigation sur les enjeux liés à la question francophone. Par ailleurs, la francophonie apparaît comme une chance unique pour le Québec, de lier son sort au devenir de cette communauté et d'en faire un vecteur de sa propre visibilité internationale. Le Québec et le Canada français apparaissent d'ailleurs, de façon simpliste, comme l'incarnation d'une francophonie nécessaire paravent face à la globalisation linguistique et culturelle anglo-saxonne. À l'égard des Antilles françaises et d'Haïti, ce serait un bastion de résistance dans un espace submergé par la culture « étasunienne ». Ce discours de survivance apparaît de manière très vive dans le champ québécois, et pas seulement en littérature⁴⁹⁸. Il existe une croyance, fortement ancrée, que, du sort de la langue découlent tous les acquis symboliques permettant d'asseoir le mythe de la souveraineté québécoise. Pour comprendre comment on en est arrivé à cette situation, il faut analyser, d'un point de vue historique, l'évolution du français et la façon dont la minorité francophone a pu lier son identité nationale à la langue.

Contrairement au principe de *l'indirect rule* appliqué dans d'autres possessions coloniales, l'Empire britannique a cédé au Québec, à la tentation assimilationniste. Le projet d'intégration forcée est exprimé dans des mesures comme, la Proclamation royale de 1763, que Lévesque qualifie prosaïquement de « tentative d'anéantissement culturel »⁴⁹⁹ et à propos de laquelle même Trudeau dit qu'elle « visait à l'assimilation complète des Canadiens-français »⁵⁰⁰, ou encore, des projets d'éducation implicitement orientés en faveur l'hégémonie anglophone⁵⁰¹. Devant la conjugaison de facteurs contraires (résistance francophone, contingences d'ordre religieux), l'Angleterre, hier, le gouvernement fédéral aujourd'hui, ont renoncé officiellement à ce projet d'absorption culturelle.

⁴⁹⁸ Dans le domaine académique voir les travaux de la **Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression Française en Amérique du Nord** (CEFAN), entre autres ; **Dean Louder, Éric Waddell** (dir.), *Du continent perdu à l'archipel retrouvé : Le Québec et l'Amérique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval 1983 ; **Dean Louder, Jean Morisset, Éric Waddell** (dir.), *Vision et visages de la Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, 2001.

⁴⁹⁹ **Albert Lévesque**, *La dualité culturelle, au Canada, Hier, aujourd'hui et demain*, Montréal, Lévesque, 1959, p. 31.

⁵⁰⁰ **Pierre Elliott Trudeau**, *Le Fédéralisme et la société canadienne-française*, Montréal, HMH, 1967, p. 119.

⁵⁰¹ Au XIX^{ème} siècle, l'administrateur Hugh Finley avait proposé un projet de gratuité à l'école anglaise, par exemple, pour contrer l'action de scolarisation de l'Église française. Et selon Christine Portelance, n'eût été le manque de maîtres d'école anglophones et catholiques, ce projet aurait pu fonctionner. Voir « Entre le joual de force et le joual de fierté : un joual de combat », dans *Emblématiques de l' « époque du joual »*, Montréal, Éd. Lanctôt, 2000, p. 16.

Mais si le Québec occupe une position plutôt enviable par rapport à d'autres aires francophones d'Amérique du nord, le sentiment demeure, d'un travail de sape qui s'appuie sur le recul de valeurs séculaires telles que la religion⁵⁰², pour « canadianiser » progressivement une population que plus grand-chose ne rattache véritablement à ses origines françaises. La langue apparaît alors comme la meilleure arme dont disposent les Québécois, pour éloigner le spectre d'une déculturation totale ou asseoir une identité américaine, à côté des autres composantes culturelles du sous-continent. Ce qui présente la pratique linguistique comme une donnée fondamentale, à la fois vecteur d'une identité jalousement gardée et ciment d'un projet de nation à sécuriser.

Tout le monde connaît la nature du combat que les Québécois ont mené sur le plan politique pour la sauvegarde du français dans leur province. Comparé à ce que l'on peut observer dans beaucoup d'autres pays francophones, le destin du français au Canada est à cet égard singulier, à cause de la francophonie fortement revendiquée par opposition à l'anglais. S'il existe des nuances à observer dans la manifestation de cette identité linguistique, une première constatation s'impose quant au désir exprimé très tôt par les francophones du Canada, de s'employer à pérenniser cette langue.

⁵⁰² Voir sur le sujet un article récent paru dans un quotidien québécois : *L'Eglise catholique, un patrimoine en danger*, *Le Devoir*, 7 avril 2007.

I- DU COMBAT LINGUISTIQUE A L'ÉMERGENCE D'UNE LITTÉRATURE NATIONALE

*Y reste pus qu'à se s'crisser du français
comme y reste pus qu'à s'crisser
de l'anglais parce que ces deux
maudites langues qui nous ont fourrés
aussi ben l'une que l'autre.*
VICTOR-LEVY BEAULIEU

*La vérité est que nous parlons et écrivons
le plus pur français de joual
que l'on puisse imaginer .
Nous c'est-à-dire les lettrés. Les paysans
ont assez de sagesse pour
savoir parler et ne pas écrire.*
CLAUDE-HENRI GRIGNON

I-1-LE FRANÇAIS QUÉBÉCOIS : « C'EST-TU UNE LANGUE » ?

La langue se présente en linguistique, « *comme un système de signes vocaux doublement articulés, propre à une communauté linguistique donnée* »⁵⁰³. Connaître une langue, c'est intégrer un ensemble de codes, de règles, de normes aussi bien techniques que psychologiques, culturelles et sociales, pour pouvoir en tenir compte dans sa communication avec autrui. Vue comme cela, la définition d'une langue et de sa pratique relève d'une démarche de généralisation qui rend assez caduque toute tentative de hiérarchisation des systèmes de langue. Pourtant, lorsqu'on aborde la notion dans son fonctionnement, on est en butte à une infinité de systèmes sujets à une différenciation ou à une hiérarchisation. Lorsqu'on parle, de manière générale, des langues française, anglaise ou espagnole, on se rend compte que cela renvoie à une langue bien définie. Or, « *il y a en réalité autant de parlars différents qu'il y a de collectivités différentes utilisant une langue et même, si on est rigoureux, qu'il y a d'individus à l'utiliser* »⁵⁰⁴. Il appert donc que, les différentes pratiques autour d'une langue donnée peuvent différer au point que le français, l'anglais ou l'espagnol, sont certes des langues identifiables comme telles, mais qui prennent de nouvelles

⁵⁰³ **Jean-Marie Essono**, *Précis de linguistique générale*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 44. Il est à noter que cette acception est différente de celle qu'on retrouve souvent en littérature et en grammaire, à savoir la langue synonyme de style.

⁵⁰⁴ **Chirstian Baylon**, *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1991, p. 71.

dimensions, selon les espaces et les périodes où elles sont parlées, leurs contacts avec d'autres langues, etc. Un seul vocable ne suffit pas pour qualifier une pratique de communication qui, rappelle Philippe Blanchet, assume une fonction non seulement communicative, mais aussi et surtout identitaire :

[La langue] joue un rôle fondamental (mais non exclusif) dans la construction des identités individuelles et collectives. C'est notamment par elle que passe la socialisation des individus, élaboration de leurs rapports à eux-mêmes, aux autres, aux groupes et à l'univers. De plus, communiquer, ce n'est pas uniquement dire, c'est faire, c'est être, c'est exister⁵⁰⁵.

Ce qui lui donne des vocations que sa simple désignation, aussi courte que réductrice, a du mal à contenir.

Le débat sur la situation linguistique du Canada, considéré selon ces deux axes communicatif et identitaire, fait entrevoir la nécessité de bien clarifier son propos, lorsqu'on parle du français au Québec. La concurrence imposée essentiellement par l'anglais pousse à aborder le problème avec un schéma totalisant extrêmement simplifié, *français global vs anglais global*. Il s'agirait ainsi de deux pôles en présence, chacun portant les valeurs identitaires de la société qui s'y exprime. Pourtant, de nombreuses nuances existent dans la désignation des idiomes se retrouvant sous la désignation de français, langue qui nous intéresse ici. Le premier constat, de nature dirions-nous endogène, concerne la variété même du français parlé au Canada. Il est évident qu'on ne peut, sans risquer de se fourvoyer, parler de français canadien, puisque fondamentalement, ce français n'existe pas comme système linguistique stabilisé dans son uniformité, comme pourrait l'être le français hexagonal, par exemple. On peut isoler trois zones bien distinctes qui montrent la variété de pratique liée au français au Canada :

- l'Acadie, qui ne correspond pas à un territoire bien circonscrit à l'intérieur de frontières nettement découpées, mais regroupe en réalité les trois provinces maritimes du Nouveau-Brunswick, de Nouvelle-Écosse, et de l'île du Prince-Édouard ;

⁵⁰⁵ Philippe Blanchet, *Linguistique de terrain, méthode et théorie*, Rennes, PUR, 2000, p. 110.

- le Nord-Est avec Québec comme pôle central, auquel il faut relier la région de Saguenay-Lac-Saint-Jean ;
- le Sud-ouest avec Montréal comme point d'ancrage et une zone tampon qui s'articule autour de Trois-Rivières.

A l'intérieur de ces systèmes linguistiques plus ou moins stabilisés existent des manifestations idiomatiques telles que le chiak, le michif, le joual ou d'autres formes fortement localisées et « altérées », mais qui n'en constituent pas moins des pratiques liées à la langue française.

En même temps, c'est le second constat, il existe un communautarisme incarné par une langue, protégée sur le plan politique, formalisée par sa littérature, qui oblige à parler de l'existence d'un français en vigueur au Canada.

Si l'on considère le cas du Québec, il existe depuis les années soixante, une tentative de « standardisation », validant de plus en plus le statut du français québécois. Il existe dès lors, dans la pratique et dans le discours sur le français au Québec, une dimension idéologique qui régit le rapport à la langue. D'où la nécessité de toujours se demander, avec Andrée Tabouret-Keller, « *en quels termes les dire* »⁵⁰⁶, à propos des faits de langue dans l'espace canadien français.

On peut considérer que la langue parlée au Québec en particulier et au Canada en général, comme une variante du français. Mais de quel français est-il dérivé ? S'agit-il d'une forme régionale du français hexagonal, comme le suggèrent Pierre Martel et Hélène Cajolet-Laganière lorsqu'ils parlent d'une « *variété nationale de français* » ? Ou alors s'agit-il d'une langue nationale française propre au Québec, qui s'appréhende davantage en fonction d'une francophonie dite internationale dont elle serait une déclinaison ? En tout état de cause, s'il y a phénomène de dérivation, ne devrait-on pas parler de dialecte plutôt que de langue ?

A ces questions s'ajoutent celles liées au commerce avec la langue anglaise qui est bien réel et demeure un des éléments actifs d'un particularisme québécois, allant jusqu'à s'assimiler à une créolisation du français ? Ce phénomène d'interférences introduit la problématique de la diglossie au cœur de la réflexion, tant entre le français comme système global et l'anglais, qu'en ce qui concerne les différentes variétés du français.

⁵⁰⁶ Voir **Andrée Tabouret-Keller**, *La maison du langage*, Publications de l'Université Paul Valéry, 1997, p. 165.

Beaucoup de notions interviennent ici, sans que l'on sache vraiment lesquelles sont les plus pertinentes : langue, dialecte, idiolecte, patois, langue vernaculaire, langue véhiculaire, langue première, langue seconde, langue nationale, langue étrangère, langue officielle.

Ces suggestions notionnelles montrent clairement que la catégorisation du français québécois, si ce terme est juste, est encore plus compliquée qu'il n'y paraît. Et qu'elle dépend finalement de l'idée qu'on se fait de l'identité québécoise elle-même. Cela ne dispense pas de chercher à mieux comprendre les enjeux d'une manifestation linguistique fortement liée à la littérature.

1-1-1- Une genèse controversée

N'eût été l'opiniâtreté des Canadiens francophones à vouloir coûte que coûte défendre la langue comme condition essentielle de leur survie en Amérique, nul doute que le français n'aurait pas acquis la place qui est la sienne aujourd'hui. Malgré un statut assez précaire et sa faible diffusion, la langue française bénéficie d'une assise relativement confortable, du moins au Québec.

Lorsqu'on se penche sur la constitution de la communauté francophone, à son arrivée en Amérique, on ne peut manquer de remarquer la diversité d'origine des colons. Ce qui suppose dès le départ, un glissement des pratiques en faveur d'une *lingua franca* leur permettant de se comprendre.

Le phénomène de l'implantation linguistique a été l'objet de maints ouvrages⁵⁰⁷, aux thèses variées et parfois totalement opposées. Nous en évoquons quelques-unes, de façon à renseigner sur ce mécanisme progressif de stabilisation et d'hégémonie d'une certaine variété de français dans l'espace public québécois. L'hypothèse de Philippe Barbaud, très contestée, mais tout de même importante, d'un plurilinguisme, ou tout

⁵⁰⁷ Pour un développement de la question des origines du français canadien, voir **R. Mougeon et E. Bédiak** (dir.), *Les origines du français québécois*, Presses Universitaires de Laval, 1-55, 1994. Plusieurs hypothèses y sont émises par les linguistes, sur la genèse d'un français propre aux Québécois, à partir du brassage des différents parlars de France. Voir aussi, **Philippe Barbaud**, *Le choc des patois en Nouvelle-France. Essai sur l'histoire de la francisation du Canada*. Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1984, 204 ; **Claire Asselin, Anne Mc Laughlin**, « patois ou français : la langue de la nouvelle France au XVII^{ème} siècle » dans *langage et société*, n°17, pp. 3-58, **Hubert Charbonneau, André Guillemette**, « Provinces et habitats d'origine des pionniers de la vallée laurentienne », dans *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, (Dir. **Claude Poirier**). Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, pp. 157-183 ; **Claude Poirier**, « Créoles à base de française, français régionaux et français québécois : éclairages réciproques », *Revue de linguistique romane* n° 43, pp. 400-425 ; **Alexander Hull**, « Affinités entre les variétés du français », dans **Albert Valdman** (dir.) *Le français hors de France*, Paris Honoré Champion, 1979, pp. 165-182. Tous ces auteurs reprennent leurs thèses dans l'ouvrage de Mougeon et Bédiak, op.cit.

du moins, d'une position de diglossie chez la plupart des locuteurs lors de l'implantation française, mérite qu'on s'y arrête. Pour lui, il ne fait aucun doute que la majorité des Français débarqués au Canada au 17^{ème} siècle ne pratiquent pas la même langue au quotidien. On reproche à Barbaud le manque de solidité de références, puisqu'il s'appuie sur des textes ne mentionnant que l'origine des colons ou des phénomènes ayant lieu en France, et qui sont de ce fait, inaptes à déterminer de façon certaine, les pratiques de langue en Nouvelle France⁵⁰⁸. Cependant, Barbaud a ébranlé par ses recherches, le mythe d'une vision homogène de la langue, basée sur l'identité française unificatrice des premiers locuteurs. Même s'ils ne partagent pas ses vues, beaucoup de sociolinguistes et d'historiens tiennent désormais compte d'une certaine diversité de pratiques pendant la colonisation.

Il paraît clair que la situation du français était loin d'être confortable au début. Même l'Eglise, qui va jouer un rôle capital dans l'expansion de la langue, a, de fait, motivé d'autres pratiques que celle du français. Asselin et Mc Laughlin affirment qu'avant d'apprendre les rudiments de la langue française, les élèves peuvent avoir reçu une instruction religieuse en patois. Ce qui pousse à imaginer que les parlers locaux se sont relativement développés pendant un certain temps, sans entrer en concurrence avec le français, pour la simple raison qu'il y a compréhension mutuelle entre le patoisant et le francisant. A propos de l'Eglise, l'hypothèse d'une pratique du latin comme vecteur défavorable au français est aussi envisageable. Un souci de cohérence philosophique veut que le latin participe de façon concurrentielle à la mission d'alphabétisation des jeunes catholiques, comme cela est observé en France à la même période.⁵⁰⁹

En résumé, on peut supposer à travers ces points de vue, que la pratique du français n'était pas généralisée au Canada. En tout état de cause, Mougeon et Béniak résument l'histoire du français au Québec selon trois scénarii d'évolution possibles.

- L'alignement sur le français central normé : quelles que soient leurs origines, les colons se sont alignés sur un modèle standardisé, dont la vulgarisation est liée à l'action de l'administration et à l'arrivée massive de femmes dont beaucoup sont d'origine francilienne (Les filles du Roy). Le même processus d'alignement sur un

⁵⁰⁸ Les références en question sont les statistiques de Lortie (*Origines des premiers colons canadiens*, 1914) ou de Trudel (*La population du Canada en 1663*, 1973) et les enquêtes de l'Abbé Grégoire (*L'apprentissage des langues*, 1968).

⁵⁰⁹ Voir **Renée Balibar**, *L'institution du français, Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la république*. Paris, PUF, 1985.

français standard a lieu en France dès le XII^{ème} siècle et a même donné naissance aux différents français régionaux. Selon Charles Morin⁵¹⁰, les provinces qui fournissent la majorité des colons de Nouvelle France ont observé un alignement précoce et radical à la langue de la cour. Cela explique qu'aujourd'hui encore, le français québécois standardisé soit plus proche de ce français d'époque que « les français hexagonaux » qui, eux, ont suivi une autre évolution.

- L'alignement sur les parlers régionaux de France : ce signifie que la formation du français québécois a obéi à une dynamique plus hétérogène, dans laquelle justement, une distance est prise vis-à-vis du français central normé. La normalisation n'étant arrivée que bien plus tard.

- Le non alignement : cela veut dire que l'adoption du français normé n'a pas été un facteur assez puissant pour supplanter les français régionaux et les patois et, inversement, ces derniers n'ont pas été jusqu'à une élimination totale du français central. Ce qui entraîne un statu quo qui restera visible à l'époque contemporaine.

1-1-2-L'ennemi c'est l'anglais : bilinguisme, plurilinguisme et diglossie

Le bilinguisme ou le plurilinguisme renvoient à la faculté chez des locuteurs, ou des groupes de locuteurs, à utiliser deux ou plusieurs langues en obéissant à une majorité de normes et règles qu'ils auront plus ou moins maîtrisées. Le bilinguisme, comme le plurilinguisme supposent des niveaux variables de maîtrise. A côté de ces deux notions, nous avons celle de diglossie qui se manifeste, de façon quasi systématique, à partir du moment où des langues sont en situation de contact.

On parle de diglossie quand deux langues (ou lectes) ou plus sont en situation hiérarchique (et donc forcément conflictuelle à un certain degré), l'une étant socialement positionnée comme dominant l'autre sur un plan ou un autre (principalement le prestige social), ce qui provoque une séparation des usages⁵¹¹.

⁵¹⁰ Charles-Yves Morin, « Les sources historiques de la prononciation du français du Québec », dans *Les origines du français québécois*, op.cit., pp. 199-236.

⁵¹¹ P. Blanchet, op.cit. p. 130.

Le concept a été vulgarisé par Ferguson et Fishman⁵¹² dont les travaux sont suffisamment connus pour ne pas être exposés dans le détail. Mais la cohabitation linguistique offrant plusieurs cas de figures, son traitement impose d’aller plus loin que la schématisation rigoureuse de ces deux théoriciens.

Depuis Ferguson et Fishman, des logiques d’interrelation, en réalité, très complexes, ont été mises à jour. De même, la systématisation de la séparation langue haute/langue basse s’est trouvée relativisée, avec l’idée du continuum linguistique. On en a un aperçu au Québec, avec le développement des mésolectes en Nouvelle France (Hull).

A propos des pratiques multilinguistiques, il existe plusieurs façons d’aborder le positionnement des individus vis-à-vis de leurs propres usages. Dans une société multilingue, voire multidialectale comme le Québec, les phénomènes de contact sont nombreux et divers. Le choix de la dialectique *anglais vs français* ne signifie pas que c’est la seule forme de diglossie qu’on peut trouver. Le schéma diglossique *français populaire vs français standard* est aussi une approche possible. Mais un certain nombre de facteurs concourent à ce que l’on s’intéresse au rapport avec l’anglais. Comme le souligne Desbiens, pour des raisons idéologiques, le rapport au français standard (LH) est moins conflictuel que celui avec l’anglais. La répartition démographique et le processus de peuplement du Canada font que le bilinguisme officiel anglais-français est vécu comme une absence de choix et une atteinte à la représentativité culturelle des Canadiens francophones. Ce qui suscite une certaine frustration et une attitude défensive très vive.

En fait, la posture naturelle des Québécois face à l’anglais véhicule quelque chose d’assez paradoxal (du moins en apparence), dans la mesure où, la méfiance vis-à-vis de cette langue n’empêche pas la majorité d’entre eux de la posséder et d’en user très régulièrement. Il existe de fait une forte interaction entre ces deux langues même si, on le voit, cette double articulation ne va pas sans heurts. Il est utile de ne pas perdre de vue les nuances dans les attitudes québécoises face au bilinguisme anglais-français, pour éviter de lui donner le caractère belliqueux et exclusif d’un rejet total de la langue anglaise.

⁵¹² Voir **Charles Ferguson**, « Diglossia », dans la revue, *Word*, New-York, 1959, pp. 325-340; **Joshua Fishman**, « Bilingualism with and without diglossia, diglossia with and without bilingualism », *Journal of social issues*, 1967, 32/2, pp. 29-38.

Avant d'apparaître comme le totem de la nation, l'affirmation francophone a été d'abord pour beaucoup la garantie d'exister non pas à la place, mais à côté de l'anglais. Il s'agit d'obtenir ou de sauvegarder des prérogatives pour la langue française ou, dans certains cas, la remise en vigueur de celles-ci⁵¹³. On peut citer les exemples de Pierre Elliot Trudeau ou même Henri Bourassa qui reconnaissent la possibilité, voire l'absolu nécessité, d'une coexistence pacifique entre les deux langues.

Pour certains, par contre, il est clair que l'épanouissement du français ne peut avoir lieu dans la cohabitation avec l'anglais. Paul Bouchard, dans une saillie d'une rare violence, exprime ce rejet de la langue anglaise au Québec :

La mentalité de vaincus, nos saligauds de politiciens couillons, défaitistes et lâcheurs ont eu l'ignominie de la transplanter du terrain politique sur le plan culturel, coup terrible porté à notre nationalité en détruisant sa raison même de survivre en Amérique. Ces imbéciles ne s'apercevaient même pas qu'en incitant les nôtres au bilinguisme, à la possession parfaite des deux langues et des deux cultures comme ils croyaient naïvement que c'était possible, ils ne préconisaient que l'abâtardissement culturel de notre nationalité⁵¹⁴.

En réalité, la position de la langue française face à l'anglais s'est fortement inversée durant ces dernières décennies, même si c'est un phénomène plus observable au Québec qu'ailleurs. Le français est devenu langue de prestige et les politiques provinciales tendent à le maintenir dans cette position. La conséquence directe est l'inconfort dans lequel se trouve aujourd'hui, la minorité anglophone qui, par un retournement historique, se retrouve dans la même position que les francophones d'hier.

Cela rend encore plus vivace le débat sur la liberté de pratiquer sa langue qui, au final, ne peut qu'être bénéfique à une nation cosmopolite.

1-1-3-Entre normalisation et désir d'originalité

⁵¹³ **Guy Bouthillier**, *Le choc des langues au Québec*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 26.

⁵¹⁴ **Paul Bouchard**, « Le bilinguisme agent de dénationalisation », *La Nation*, 24 septembre 1936.

Il n'existe nulle part une pratique uniformisée de la langue par une communauté élargie. Plus le tissu interactionnel s'agrandit, plus une langue donnée se distend, se diversifie pour aboutir parfois à la naissance de deux ou plusieurs variétés dialectales autonomes. Aujourd'hui, si techniquement on peut s'entendre sur le fait que le français est la seule langue officielle du Québec, il apparaît impossible d'être plus précis dans sa description, sans risquer de tomber dans le parti pris idéologique.

Le français parlé au Québec présente des particularismes liés à la prononciation, au lexique, à la syntaxe (on connaît la prééminence du « *tu* » dans toutes les formes propositionnelles) et il n'est pas nécessaire de recourir à des exemples⁵¹⁵. Aux caractéristiques « franco-françaises », s'ajoutent des emprunts aux groupes linguistiques partageant le territoire avec les descendants des colons. Progressivement, le français québécois est devenu une langue teintée d'amérindianismes et d'anglicismes.

Toutefois, on peut noter que l'influence des langues amérindiennes est moindre et se manifeste surtout dans une nomenclature relative à la topographie, à la faune et à la flore.

Quant à l'influence anglo-saxonne, elle résulte à la fois des contingences historiques liées à la colonisation et de l'influence actuelle du grand voisin américain. Parmi les caractéristiques générales, il ya cette formidable capacité à créer des néologismes qui rend le français québécois si pittoresque. Malgré cette tendance à « franciser » certains anglicismes rentrés dans le vocabulaire français international, les canadiens francophones restent fortement soumis au marché linguistique anglo-saxon. Les néologismes, pour amusants qu'ils soient aux yeux des autres francophones, témoignent d'une influence de l'anglais au Canada, que ne peuvent juguler les instances de « protection » de la langue.

Le français au Québec instaure un sentiment très ambigu de fierté, mêlé d'une certaine gêne, surtout lorsque s'établit une comparaison avec celui qui se pratique en France. Même si les Québécois tiennent à leur particularisme, et refusent de voir une référence dans le français hexagonal, il va de soi que la perception que les Québécois ont de leur langue est soumise à ce dernier qu'on assimile, de façon très réductrice,

⁵¹⁵ Julie Auger donne le détail du particularisme linguistique québécois. Voir, **Julie Auger** « Un bastion francophone en Amérique du Nord : le Québec », dans **A. Valdman, J. Auger, D. Piston-Hatlen** (dir.), *Le français en Amérique du nord*, Presses de l'Université de Laval, 2005, pp. 39-79, plus précisément la section 6.2. pp. 54-66.

au « français international ». Un petit fascicule du gouvernement québécois traduit déjà en 1970, une préoccupation linguistique de premier ordre, la « normalisation » académique du français québécois : « Quel français devons-nous enseigner ? »⁵¹⁶, se demande-t-on dans le document.

Cela démontre une préoccupation plus large, qui concerne la façon de vivre sa langue au Québec. On peut avancer comme Paul Laurendeau une conception vernaculaire de la langue en usage, c'est-à-dire, « *un des systèmes linguistiques effectifs faisant partie de la grande diatopie du français* ». ⁵¹⁷Mais le linguiste lui-même n'oublie pas de préciser qu'il existe une distinction entre ce qu'il appelle le québécois et le français québécois, celui-ci étant perçu comme « *un registre formel correspondant en bonne partie au français parlé dans les médias en France et fonctionnant selon des lois différentes du registre d'usage* »⁵¹⁸. Il s'agit d'une hypothèse assez largement partagée⁵¹⁹. Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas la diversité d'une langue qui se déploie sous différentes formes dans la littérature, les échanges informels, la presse ; diversité que tout le monde admet et qui, comme on l'a dit, est le lot de toutes les langues. Ce qui frappe, c'est le souci de la qualité de la langue, qui a une résonance particulière dans le contexte de veille permanent où se trouvent les Québécois. Cette préoccupation prend corps dans le débat très vif qui a existé (et existe encore) entre endogénistes et exogénistes⁵²⁰ et les échanges autour du « bon parler » et du « méchant langage ».

Desbiens, qui le premier a levé le tabou autour de la qualité de la langue avec *Ses Insolences du frère Untel* (1960), précise par ailleurs l'enjeu de la problématique :

Dans quelle langue nous réorganiserons-nous ? Sera-ce le français international ? Impossible, le français dit international est une fiction.
C'est la reprise politique et francophoneuse du purisme qui nous a fait

⁵¹⁶ **Roch Valin**, « Quel français devons-nous enseigner ? », *Cahiers de l'office de la langue française*, n°7, 1970, 9 p.

⁵¹⁷ **Paul Laurendeau**, « La langue québécoise : un vernaculaire du français », *Itinéraires et contacts de cultures*, Vol 6, Paris, L'Harmattan, pp. 91-106.

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Pour développer cette réflexion, le lecteur peut s'orienter vers un article de Pierrette Thibault qui propose un bilan de la recherche sociolinguistique francophone au Canada depuis les années 1970. Voir, **Pierrette Thibault**, « Regard rétrospectif sur la sociolinguistique québécoise et canadienne », *Revue québécoise de linguistique* (Dir. **Denis Dumas**) Vol. 30, numéro 1, 2001.

⁵²⁰ L'endogénisme est une notion vulgarisée par Lionel Meney, pour désigner ceux qui considèrent que le français québécois doit avoir sa propre norme, distincte du français dit international, l'exogénisme désigne par opposition ceux qui dénoncent en cela la marginalisation linguistique des Québécois. Lionel Meney, *Dictionnaire québécois-français - Pour mieux se comprendre entre francophones* (Guérin, 1999).

tant de mal. C'est une autre façon de nous renier pour nous faire accepter [...]. Sera-ce le stie⁵²¹ ? impossible, le stie n'est pas une langue, ce n'est qu'une protestation. C'est le miroir cassé d'un peuple cassé. Il s'agit d'affranchir le français.⁵²²

En fait, l'usage du français au Québec semble très tôt soumis au dogme de l'unité culturelle et les influences extérieures sont perçues comme des menaces. À cela s'ajoute l'enjeu qualitatif, exacerbé par l'attitude condescendante des Anglais à propos du *lousy french*⁵²³.

L'évolution du français, tant sur le plan sémantique que syntaxique, n'étant pas allée dans le sens de la proximité avec le standard français, le français québécois s'est distingué du point de vue qualitatif par une prétendue pauvreté, incarnée par le joul et les autres formes de parlers populaires. D'où ce double projet de pérenniser et de « purifier » le français parlé au Québec.

D'un point de vue institutionnel, on cherche à doter le français québécois d'un cadre normatif qui en ferait l'arbitre des pratiques linguistiques dans la province. Comme en France, il existe une logique de standardisation, à travers laquelle on identifie clairement une langue formalisée et des variantes populaires dont il faut limiter l'expression aux échanges informels. La langue standard est celle qui est préconisée ou pratiquée par les points de repère tels que l'Office de la langue française, l'institution universitaire et Radio Canada, entre autres.

Cette stratégie est fortement décriée par des linguistes et des écrivains qui y dénoncent l'élitisme et une allégeance à peine déguisée à la France⁵²⁴. Et il semble qu'elle n'empêche pas, outre mesure, les Québécois de donner à leur « parler » une certaine forme de représentativité avec laquelle le législateur est obligé de composer.

⁵²¹ Autre dénominateur du joul, marqué par sa forte connotation vulgaire. Stie (abrev. hostie) est étymologiquement lié au sacre si caractéristique du français populaire.

⁵²² **Jean-Paul Desbiens**, Préface à *Place à l'homme, éloge du français québécois*, (Henri Bellanger), Montréal, HMH, 1972, p. 12-16.

⁵²³ Les Canadiens-anglais et les Américains ont souvent raillé les parlers français d'Amérique du nord. Leur vision simpliste de la langue suppose que le seul véritable français est celui parlé dans l'Hexagone. Pourtant, vis-à-vis de l'Angleterre, leur situation est exactement identique à celui des francophones. Concernant le français au Québec, on se souvient de la polémique déclenchée par Trudeau, lorsqu'à son tour, il critiqua ce français de pouilleux en vigueur chez ses compatriotes. Voir **R. Mougeon et E. Béniak** (dir.), *Les origines du français québécois*, op.cit.

⁵²⁴ Par ailleurs, la place du Québec dans l'industrie du cinéma atteste d'un fait très significatif de la soumission aux normes françaises. Pierre Nepveu attirait notre attention il y a quelques années sur le fait que malgré la proximité géographique la plupart des productions cinématographiques américaines sont doublées en France avant d'être commercialisées au Québec. Il serait étonnant que la tendance ait été modifiée depuis.

Bergeron traduit ce point de vue en prenant appui sur la variabilité même du parler québécois. La langue québécoise, pour lui a

Ses registres comme toute autre langue dite de civilisation, pour jaser en famille, pour accueillir des étrangers, pour faire l'amour, pour faire des discours d'élection, pour dire des choses pas gentilles. Elle sait dire des choses crues comme la réalité, car [la réalité des Québécois] n'est pas souvent feutrée par des tentures Louis XV ; opaque comme la réalité car [la réalité des Québécois] n'est pas toujours claire comme l'idéalisme fasciste de Rivarol ; concrète comme la réalité car survivre dans un Québec incertain, ça se fait difficilement avec des mots d'esprit et des envolées dans les hautes sphères de l'abstraction.⁵²⁵

Il n'est donc pas besoin de créer un cadre pour formaliser les pratiques car la langue elle-même s'est déjà structurée. Il semble que cette orientation soit guidée parfois par des élans populistes. C'est-à-dire, que certains intellectuels québécois s'emploient à trop sacraliser une pratique populaire, alors même qu'ils utilisent un français standardisé dans leurs discours.

Jean-Paul Desbiens dont l'action pour une langue libérée de ses scories est connue reconnaît ceci à propos de la langue populaire : « *c'est le peuple qui fait la langue et qui la refait sans cesse. Le peuple est une manufacture de langue toujours à l'œuvre*⁵²⁶ ». Du coup, pour rappeler le questionnement initial de Desbiens, l'enjeu est de précisément situer cette norme non pas dans le modèle inspiré du français hexagonal, mais dans l'identité québécoise elle-même.

L'entière décolonisation de notre langue, c'est-à-dire, sa libération totale de l'esclavage anglo-saxon et de la dictature linguistique de la France dont l'usage n'est pas toujours conforme au génie de la langue française universelle, est indispensable non seulement à l'épanouissement de notre génie national, mais également à celui de notre littérature... Cette libération peut-être obtenue, non pas en retournant au joul, comme certains l'ont tenté, mais en sacrifiant, par exemple, à la plus grande

⁵²⁵ Léandre Bergeron, « Peuple québécois, langue québécoise », *Revue Anthropologie et sociétés*, Vol. 6, n°2, 1982 p. 12.

⁵²⁶ Desbiens, op.cit., ibid.

justesse possible du terme, de sa couleur, de son rythme, de sa résonance particulière.⁵²⁷

Il se manifeste dans cette attitude, une volonté de légitimer sa pratique du français, malgré l'ombre encombrante de la tutelle institutionnelle. Celle-ci a depuis longtemps admis le principe de puiser dans le champ sémantique québécois des formes et habitudes de langage pour enrichir la norme. Au-delà de l'aspect folklorique, le fait que soient édités des dictionnaires, des guides de conversation en français québécois, montre que le foisonnement linguistique dans l'espace québécois ne s'arrête plus au seuil des cénacles institutionnels. L'apport du français populaire est bien réel et il traduit une vitalité, une originalité qui appellent une démocratisation des normes de la langue.

Mais lorsque cette langue du peuple se signale par la pauvreté de son vocabulaire et ses incorrections lexicales, des voix s'élèvent pour réclamer une police. C'est en partie ce qui a expliqué le rejet du joulal comme modèle linguistique à vulgariser. Julie Auger signale que le français populaire lui-même a beaucoup évolué depuis les années soixante :

Alors que l'instruction a longtemps été réservée à l'élite, l'université est maintenant accessible à tous, de sorte que la population est, dans l'ensemble, beaucoup plus instruite qu'elle ne l'était il y a tout juste un demi-siècle.⁵²⁸

On peut donc se demander pourquoi le débat sur la norme persiste avec autant de vigueur. Des échanges acerbes continuent de fleurir le champ québécois, à propos de la langue. Dans les années 90, l'artiste George Dor a publié une série d'ouvrages fustigeant la pauvreté linguistique des Québécois. Plus récemment, le projet autour du français standard en usage au Québec⁵²⁹ a été l'occasion d'une grosse polémique sur la *norme québécoise* que l'on accuse finalement de tolérer des usages conduisant à la déliquescence de la langue.

⁵²⁷ **Rolland Lorrain**, *La mort de mon joulal, Histoire incroyable d'un canadien français décidé à parler bien*, Montréal, Editions du jour, 1970, p. 121-123.

⁵²⁸ **Augier**, op.cit, p. 67.

⁵²⁹ Financé par le gouvernement et plusieurs organismes, ce projet réalisé autour d'un dictionnaire et d'un site internet a subi les foudres d'intellectuels, comme Lionel Meney qui en dénonce le coût et le manque de pertinence. Une critique qui a suscité une vive polémique dans les médias. Voir Les numéros du *Devoir* du mois de janvier 2005.

Finalement, quels que soient les points de vue, défenseurs ou pourfendeurs d'un français populaire, partisans ou adversaires du standard québécois, tous les acteurs du champ linguistique francophone témoignent d'une seule et même obsession, une peur panique de voir la langue française disparaître dans la concurrence qu'elle se livre avec l'anglais. Le consensus, s'il existe, résiderait dans le fait de permettre l'expression de l'identité québécoise à travers sa langue, sans toutefois que cette ambition coupe les Québécois des usagers du français dans le monde. Si la prise sur une langue nationale se fait à partir d'un idiome normé et vulgarisé par une pratique élitiste, on voit aisément à travers la défense de ses « caractéristiques » que le français québécois tient à marquer une certaine différence. Aujourd'hui, remettre en cause cette langue dans sa pratique quotidienne, c'est toucher à l'identité du peuple québécois. Ce postulat rend délicat, ici plus qu'ailleurs, le jugement sur le complexe linguistique des Québécois.

1-1-4-Langue et littérature : je dis et j'écris

Comment transposer la diversité et la complexité des pratiques linguistiques en littérature ? La question a pris une tournure résolument politique au fil du temps, et la littérature apparaît comme le champ d'application par excellence des postulats idéologiques sur la langue. On connaît la puissance et la richesse du langage d'auteurs de référence comme Rabelais, Montaigne, Zola ou, plus près de nous, Céline, qui ont puisé la sève nourricière de la langue populaire. C'est une donnée fondamentale à ne pas négliger dans l'étude lorsque l'on analyse les choix d'écriture d'un écrivain. C'est dans son désir d'authenticité, d'engagement dans la culture populaire dirait Gontard⁵³⁰, que l'auteur élabore un discours dans lequel se perçoit une certaine façon de parler. La plongée dans l'identité dépasse les choix thématiques, c'est la légitimation par l'auteur de pratiques orales habituellement difficiles à considérer comme étant dotées de valeur littéraire. Il existe une certaine différence dans la perception du travail sur la langue, lorsque celle-ci devient un enjeu politique de grande importance comme au Canada. Ce n'est pas une vision simplifiée, décolorée de la langue qui est exprimée, c'est la langue du pays dans sa diversité. C'est en ce sens que la position des écrivains québécois face au français est

⁵³⁰ *La violence du texte*, op.cit. p. 15.

si riche en enseignement. Sa problématisation en littérature rappelle la différence dont nous verrons l'importance plus tard, entre être québécois et parler français ; une nuance toujours utile à apporter parce qu'en dehors de l'Hexagone, rares sont les espaces où l'on a si intimement lié un peuple à sa pratique de la langue française.

Régine Robin a publié un recueil précieux d'ouvrages et d'articles divers traitant de la place de la langue dans la littérature au Québec⁵³¹. Le discours épilinguistique prend toute sa mesure car les écrivains québécois se montrent très préoccupés par cette question et ne laissent pas les champs de l'analyse aux linguistes et historiens de la langue. Ils interviennent souvent pour expliquer leur démarche et se positionner face à leurs usages. Il existe des divergences sur la nature du français à véhiculer dans les textes, mais il va de soi que la littérature se fait en français. Nous ne tenons donc pas compte des écrivains de langue maternelle française qui ont choisi d'écrire dans une autre langue. Il serait par ailleurs intéressant de repérer de telles positions d'auteur au Québec. Voir jusqu'où un écrivain de langue française peut pousser sa mise à distance de l'appartenance. Analyser ce que le choix d'écrire, au Québec, dans une langue qui n'est pas la sienne, peut impliquer pour un auteur franco-québécois. Nous n'avons pas pu trouver des écrivains « franco-québécois » (ou dont seul l'un des parents est francophone) ayant décidé d'écrire en anglais ou dans une autre langue, quoique l'hypothèse mérite d'être envisagée. Puisque, l'inverse existe avec Nelligan, Buis ou d'autres auteurs québécois au nom à consonance très britannique. Cela prouve, si besoin en était, qu'il y a une sorte d'impératif idéologique pour un écrivain québécois dans le fait de choisir le français. « *Tout est accroché à cet élément essentiel, en découle ou nous y ramène infailliblement*⁵³² », explique Lévesque. Les écrivains québécois se sont distingués dans les significations successives qu'ils ont données au fait d'écrire ou de s'exprimer en français ou dans d'autres dialectes francophones.

⁵³¹ Sur cette question quelques pistes incontournables : **Jean-Paul Desbiens** *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Editions de l'homme, 1960 ; Gérard **Dagenais**, *Réflexions sur nos façons d'écrire et de parler*, Montréal, Cercle du livre de France, 1961 ; **Raymond Barbeau**, *Le Québec bientôt unilingue*, Montréal, Editions de l'Homme, 1965 et **Lise Gauvin**, « Littérature et langue parlée au Québec », dans *Etudes françaises*, Montréal, 1974. On peut se pencher avec bénéfice sur les numéros de la revue *Parti pris*, notamment les articles publiés par Godin sur le joyal dans le courant des années 1965-1966 (« Le joyal et nous », « le joyal politique », « le joyal une arme politique », « le joyal, maladie infantile de la colonie québécoise » et « la folie bilinguale »), ainsi que les articles de Jean-Marie Laurence dans le bulletin *C'est-à-dire*, de Radio-Canada de la même période.

⁵³² **René Lévesque**, *Option Québec*, Montréal, Typo, 1997, p. 19.

Dans un article consacré à la nécessaire révolte contre la situation faite au français, intitulé «Une langue humiliée », André Langevin, auteur d'*Évadé de la nuit* (1951) affirme :

L'écrivain, tributaire plus que d'autres des mots et de leurs contenu, c'est-à-dire de la part de vie qu'y s'y libère ou s'y étrangle, fait son pain quotidien de l'insécurité de notre langage, y habite en permanence, et, s'il est lucide, ne peut que constater que la lèpre qui le ronge menace de paralyser jusqu'à l'instinct de vie.⁵³³

Ce positionnement dans le débat est non seulement un principe didactique de clarification des choix de création, mais aussi un engagement politique sur l'idée du particularisme québécois. Inversant le rapport à la littérature, Marie-Andrée Beaudet⁵³⁴ démontre dans son ouvrage *Langue et littérature au Québec*, dans quelle mesure, la réalité linguistique a elle-même influencé la formation d'un champ littéraire en entraînant des choix et en forçant des orientations. L'auteure fait une lecture concrète de la façon dont le statut de la langue a infléchi l'évolution de la littérature au Québec, en motivant la création de groupes ou d'institutions à caractère littéraire :

A certains égards, on peut dire que la question linguistique constitue l'un des lieux communs de la pensée au Québec... S'il est évident que la situation particulière du français au Québec a préoccupé les écrivains, a inspiré l'écriture des textes et s'est même inscrite dans la texture des œuvres, comment... n'aurait-elle pas pesé, dès l'origine, sur la constitution d'un champ littéraire ? En d'autres mots, comment la pensée critique aurait-elle pu échapper à la détermination de la situation linguistique, aux particularités du français au Québec ?⁵³⁵

Pour Beaudet, le champ littéraire québécois s'est organisé et a pu présenter une image cohérente de son existence en s'appuyant fortement sur ce combat pour le particularisme linguistique. Une conscience linguistique renforcée au milieu du

⁵³³ André Langevin, « Une langue humiliée », *Liberté*, mars/avril 1964.

⁵³⁴ Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature au Québec 1895-1914*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1991.

⁵³⁵ *ibid.*, p. 12.

18^{ème}, plus précisément aux alentours des années 1774-1791, lorsque le Régime de l'Acte Québécois et l'expansion de la presse installent la langue française sur « la place publique ». Le discours métalinguistique qui s'est progressivement instauré depuis, avec la naissance des revues littéraires au 19^{ème} siècle et surtout l'action de l'Eglise- qui entend s'immiscer dans le débat sur la cohésion du peuple français, à travers une propagande efficace, pour une littérature en langue française- s'analyse sur la base de ces phénomènes.

Finalement, un auteur est jugé sur la capacité à bien défendre sa langue, voire le français le plus pur possible. Rex Desmarchais va même jusqu'à dénoncer « *une démagogie littéraire qui cherche à adopter la « langue du peuple » alors que le rôle de l'écrivain est de veiller à la correction de celle-ci*⁵³⁶ ». L'écrivain n'est pas seulement celui qui façonne une histoire, quelqu'un qui cède aux facéties de ses êtres de papier. C'est un formateur, un enseignant des bonnes pratiques. Lorsqu'on regarde les premiers textes produits par la littérature canadienne-française, on remarque que beaucoup d'ouvrages publiés obéissent au souci de maintenir une langue menacée de corruption par des locuteurs pas toujours instruits. Ceci sans aucune prétention de littéarité. La langue dans laquelle le Français du Canada doit s'exprimer et faire de la littérature est l'objet d'un débat qui divise une histoire linguistique pas aussi lisse et simple que la mythologie autour du français québécois le laisse croire. C'est d'ailleurs en s'intéressant aux variations synchroniques et diachroniques du français au Canada, ainsi qu'aux tiraillements internes quant à son statut, que l'on peut mieux voir la mesure dans laquelle il va apparaître comme enjeu capital pour l'identité de la littérature canadienne-française en particulier.

Un autre auteur, Chantal Bouchard⁵³⁷, décline les différentes étapes de l'autoperception linguistique des Canadiens-français. C'est un processus qui épouse assez clairement les grandes révolutions de la littérature : les premiers textes d'inspiration française, les textes du terroir et la littérature urbaine. Les orientations de la littérature correspondent, à chaque période, aux préoccupations majeures des intellectuels à la langue. Les publications érudites originelles faites en français portent, pour une grande partie, sur des questions de linguistique et de grammaire au 18^{ème} siècle, par exemple.

⁵³⁶ Rex Desmarchais, « Notre langue », *Amérique française*, vol 7, n°1 sep. 1948, pp. 1-4.

⁵³⁷ Chantal Bouchard, *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal Fides, 1998.

On ne peut pas affirmer que l'avenir a donné raison aux idéalistes de la pureté linguistique, puisque ce débat est encore plus vivace aujourd'hui au Québec. Le moins qu'on puisse dire, c'est que le français standardisé ne s'est imposé, ni dans les échanges, ni en littérature.

La littérature peut être vue comme un outil d'élévation d'une langue vers une sorte de noblesse que les autres formes d'usage ne peuvent pas nécessairement lui octroyer. La beauté d'une langue, sa survivance et sa diffusion ont tellement partie liée avec sa vulgarisation en littérature, que cette dernière est, naturellement, le foyer autour duquel les Québécois se sont retrouvés pour se construire un terreau d'expression de leur singularité. Créant ainsi une fracture entre une pratique élitiste de la langue (la littérature) et une pratique populaire (champ social). Cela est très marqué dans la langue utilisée par la critique qui dans le fond ne présente aucune familiarité avec le français parlé quotidiennement au Québec. Est-ce pour autant raisonnable d'assimiler la langue québécoise à une vulgaire copie du *real french as spoken in France* que les Anglo-saxons ont toujours identifiée dans le *lousy french* parlé, selon eux, au Canada ? La fiction elle, admet plus ouvertement les variations puisqu'à titre individuel, si la vocation de défendre le patrimoine est la même, les auteurs ne sont pas tous partisans du français littéraire.

Tout le monde est d'accord au Québec que la langue est une ressource singulière pour exprimer une révolte aux motivations multiples, puis l'expression d'une vision du monde. Mais il est aussi évident que c'est un outil délicat à manier :

Je ne cesse de me répéter, de dire de façons diverses mon exil dans ma patrie, la langue française d'ici, seul héritage que m'ont légué des parents pauvres à tous les points de vue..., affirme Jacques Brault⁵³⁸.

En même temps qu'ils se lèguent une langue, les Canadiens Français perpétuent une identité, une personnalité :

Avant même la constitution d'un certain corpus, un discours d'autonomisation s'instaure pour que la littérature dite nationale se développe d'après les codes que l'on oppose à ceux de la littérature mère [...] Parce qu'ils sont devenus une nation particulière, les Canadiens ne

⁵³⁸ Discours de réception du prix David, revue *Possibles*, vol. XI, n°3, printemps-été 1987, pp. 172-173.

peuvent plus se contenter de la littérature française qui exprime les aspirations d'une nation différente. Ils ont besoin pour leur consommation interne d'une littérature qui corresponde à leur caractère national⁵³⁹

Cela signifie simplement que si la langue française revendiquée par les Québécois est constitutive de leur différence, elle l'est au point de ne pas s'assimiler complètement à la France ou à la langue de France. C'est surtout cette volonté d'autonomie vis-à-vis du système français qui constitue le véritable intérêt du discours auctorial sur la langue :

Dès que j'ai essayé d'écrire, je me suis rendu compte que j'étais un barbare, c'est-à-dire selon l'acception étymologique, un étranger. Ma langue maternelle n'est pas le français mais le français. Il me fallait apprendre le français presque comme une langue étrangère, dit le poète F. Ouelette⁵⁴⁰, dans un article écrit en 1964.

Dans la foulée de la Révolution tranquille, la mise à distance des forces centralisatrices s'est affirmée de façon bruyante dans la querelle du joul⁵⁴¹. Lorsque Jacques Renaud publie *Le Cassé* (1964), Gérald Godin *Cantouques* (1966), Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs* (1968), l'auteur comme propagateur du discours populaire devient légitime. Les écrivains sont les premiers à monter au créneau pour montrer l'importance du rapport à la langue dans l'affirmation de soi. Autour du joul s'est cristallisé un désir d'identité tellement fort que le positionnement vis-à-vis de la langue française devient une prise de parole nécessaire sur ce que signifie être Québécois. C'est finalement le sens de la querelle du joul : « *Profanation et célébration de la langue française, le joul est à lui seul un faisceau d'idées.* »⁵⁴² Un

⁵³⁹ Maurice Lemire, *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^{ème} siècle*, Montréal, Fides, 1993, pp. 84-88.

⁵⁴⁰ Ferdinand Ouelette, « la lutte des langues », dans *Actes retrouvés*, Montréal, HDM, coll. Constantes, 1970, p. 192.

⁵⁴¹ D'un point de vue chronologique, l'irruption du joul en littérature ne fait que s'inscrire dans la perspective déjà ancrée d'insérer l'oralité dans le discours écrit (Hémon, Laberge, Grignon, Ringuet, Roy, avaient fait plus que baliser la voie). Ce qui a rendu le débat sur le joul spectaculaire et décisif, c'est peut-être, d'une part, la dimension politique qui l'a caractérisé, sa mise en relation avec le discours autonomiste et les théories sur la décolonisation ; et de l'autre la transgression assumée des codes littéraires qu'accompagne la mise en texte de la langue parlée.

⁵⁴² France Boisvert, « Nous écrivons comme on parle », dans *Emblématiques de l' « époque du joul »*, op.cit. p. 183.

faisceau qui irradie la conscience identitaire de l'auteur québécois entrant dans la modernité.

L'apport des *partipristes* et du mouvement des années soixante est essentiel dans la perception esthétique de la singularité québécoise. A travers le roman, les auteurs ont créé une caisse de résonance pour une représentation du monde jusque là cantonnée dans l'articulation thématique, au mépris des inspirations avant-gardistes qui les ont précédés :

Lire le roman québécois depuis 1960, [explique Gilles Marcotte] c'est embrasser la réalité culturelle d'un pays qui éprouve soudainement le besoin irrépressible d'une parole libre. Et 1960 n'est pas un repère aussi arbitraire qu'on serait porté à le croire : il convient parfaitement pour signaler le commencement de la fin d'un temps où parler c'était mourir, la fin d'une longue poudrière où la grandiloquence soufflait partout le silence, la patience, la survivance.⁵⁴³

La voie de l'éloignement structural est tracée bien avant 1960⁵⁴⁴, mais la génération 60 a renvoyé la critique traditionaliste dans la position inconfortable du juge mis en accusation. De référent absolu, les canons européens sont poussés à justifier leur raison d'être et leur pertinence comme garant de l'authenticité. Les structures de récits peut-être imparfaits mais qui s'assument, se dévoilent et laissent, enfin, la porte ouverte à l'exubérance langagière, à la truculence du parler authentique et à une singularité au-delà de l'éthique. Les auteurs ne se cachent pas derrière une fiction non assumée, ils se dévoilent et personnalisent le discours⁵⁴⁵ à partir de la Révolution tranquille. L'histoire de la littérature montre que c'est la contestation formelle assumée et revendiquée qui réconcilie la langue avec la littérature d'érudition. Autrement, les signes de provocations, de torsions du langage, de démembrements structuraux rendent le texte coupable du délit d'imperfection sans autre forme de procès. Ce que la littérature québécoise de la Révolution tranquille a pu démontrer, c'est que l'écrivain canadien qui écrit en français a un rapport très affectif avec cette langue mais n'entend plus s'y soumettre. Il écrit dans un idiome qui, historiquement,

⁵⁴³ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 7.

⁵⁴⁴ Voir Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.

⁵⁴⁵ Voir à ce propos l'étude d'Agnès Whitfield sur le récit à la première personne. *Le je (tu) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Presses de l'Université de Laval, 1987

s'est imposé comme le sien propre et non pas celui de la France. De ce fait, le travail sur le texte est celui qu'il va faire sur sa propre langue, un matériau avec lequel il existe une proximité quasi-fusionnelle. Ce qui l'entraîne conséquemment à l'évidence qu'il lui est nécessaire que cet outil soit à son service, non l'inverse.

La langue ne suffit pas à distinguer les auteurs québécois à la fois des Anglais et des ancêtres normands, jurassiens, bretons, etc. Les thèmes constitutifs de l'« âme québécoise » se sont progressivement propagés dans la littérature donnant plus ou moins son sens au combat linguistique.

Camille Roy, une des figures majeures de la « nationalisation de la littérature » canadienne de langue française, appelle au début du vingtième siècle le Canadien à se connaître soi-même, avant de se dire au monde :

Il n'y a pas dans beaucoup de nos livres, romans et poèmes surtout, une suffisante image de nos âmes et de notre pays, alors même que l'on veut peindre ces âmes et décrire ce pays. Le poète, le romancier restent trop souvent à la surface des choses ; ils ne savent peut-être pas assez voir avec leur propres yeux ; ils ne touchent et ne palpent pas assez eux-mêmes les êtres, la nature qui les entourent ; ils ne descendent pas assez profondément dans ces âmes de nos compatriotes [...] ; de là, en leurs livres, ces dessins un peu pâles, ces teintes un peu fanées, ces reliefs un peu accusés, cette psychologie un peu superficielle, ces caractères trop flottants, ces mœurs trop peu vécues, ces chapitres trop vides ⁵⁴⁶

La défense de l'identité passe par une thématization locale et culturelle de l'écriture, mais le vecteur linguistique est une donnée fondamentale qui a permis de se représenter une écriture québécoise soucieuse de son originalité et l'exprimant de manière spontanée. C'est le rapport à la langue qui fait finalement que l'écriture francophone du Québec dépasse les structures englobantes du Grand ensemble français et se retrouve face à ses propres enjeux intérieurs. On quitte le soubassement matriciel, ethnoracial de la revendication identitaire pour se positionner face à la question de la langue dans une nation où celle-ci devient un espace de ralliement

⁵⁴⁶ *Bulletin du parler français au Canada*, vol 3, n° 4 décembre 1904 et n° 5 janvier 1905, cité par René Dionne, *La littérature régionale aux confins de l'histoire et de la géographie*, Sudbury, éditions Prise de parole, 1993, p. 21.

d'une composante de la communauté, parmi d'autres. Mais en même temps c'est un espace insécure et ouvert aux quatre vents.

La littérature francophone au Québec tend à ne plus être l'affaire des « Français » mais l'affaire de « ceux qui parlent français ». Et ce ceux-là, ce ne sont ni les Québécois seuls, ni les héritiers de la Nouvelle-France.

I- 2- CARTOGRAPHIE LITTÉRAIRE ET RATIONALISATION DE L'ESPACE SYMBOLIQUE

*Écrire n'a rien à voir avec signifier,
mais avec arpenter, cartographier,
même les contrées à venir .*
GILLES DELEUZE

En dépassant le qualificatif initial de Lettres canadiennes-françaises, la littérature francophone du Canada s'est retrouvée éclatée sous une diversité d'avatars : la québécoise, l'acadienne, la franco-manitobaine, l'ontarienne, l'albertaine, etc. Ce qui conduit, aujourd'hui, à un équarrissage complet de l'ensemble, au travers d'une série de systèmes liés à la géographie. Le discours identitaire ayant cette conséquence de réduire à chaque fois davantage son champ d'expression, l'institution a suivi le mouvement de parcellisation pour révéler une « géographie textuelle » dont il convient de voir les contours. Pour appréhender la littérature au Québec et au Canada, il faut déjà considérer l'articulation géospatiale de cette notion dans un pays aussi immense, d'où le questionnement primordial sur la littérature régionale.

En attendant de se préoccuper de la relation de l'auteur à l'espace, de la négociation permanente entre le corps porteur de flux et les lieux et territoires qu'il habite de manière symbolique, nous investissons une catégorie, plus conventionnelle, plus immédiate d'espace, à savoir la région comme lieu géographique à laquelle on rattache l'auteur.

Le besoin de classer qui préside au mouvement des corps dans le système social n'épargne pas la littérature. Il existe donc, une sorte de nécessité institutionnelle à repérer le ou les lieux dans lesquels se forme l'existence même de l'auteur en tant que producteur de textes. Et ces lieux semblent être, à première vue, des repères aussi irrémédiablement fonctionnels que les autres constituants identitaires. La région administrative est une structuration plus ou moins objective de l'espace, obéissant à

des facteurs à la fois pragmatiques et éminemment politiques. Et parce qu'elle est politique, cette structure spatiale voit sa pertinence se mesurer à l'aune de l'adhésion vis-à-vis de l'entité suprarégionale qui supervise son émergence. On situera l'auteur québécois dans sa région en s'appuyant sur deux repères spatiaux. Le premier concerne la région québécoise par rapport aux autres provinces, comme entité identifiée dans le découpage administratif de l'espace national canadien. Le second repère touche cette région intra-muros, abri de maints pays et terroirs, auxquels sont liés des textes et des destins d'auteurs.

I-2-1- Francophonie canadienne : quelles écritures régionales ?

Il va sans dire que dans ce contexte, quelle que soit la région francophone canadienne considérée, sa signification et sa représentation de sa propre littérature ne sont pas complètement subordonnées à sa délimitation géographique. Situer la littérature dans cette perspective est d'autant moins aisée, si l'on considère que les acteurs du système littéraire se meuvent naturellement dans des espaces divers et y tiennent de surcroît des postures contredisant systématiquement les certitudes classificatoires de l'institution littéraire. Henri Schogt nous rappelle que

Les difficultés que présentent les romans et nouvelles canadiens écrits en français ne changent pas en fonction de la région, mais peuvent être classées dans différentes catégories qui sont d'ordre général et valables sans restrictions géographiques.⁵⁴⁷

La région littéraire se conçoit d'abord comme lieu de déploiement du fait littéraire permettant l'émergence d'une institution autre que nationale. René Dionne pose de façon théorique la problématique régionale québécoise en reconnaissant la difficulté propre au concept. Il en propose une lecture basée avant tout sur la réalité physique et non pas idéologique et donne une définition, qui d'ailleurs est loin de faire l'unanimité⁵⁴⁸ :

⁵⁴⁷ **Henri Schogt**, « Pas lonely pantoute ? », dans *Solitude rompue*, (Dir. **Jean Robidoux**, **Cécile Cloutier-Wojciechowska**), Edition Université d'Ottawa, 1986, p. 340.

⁵⁴⁸ Aurélien Boivin en fait un compte-rendu très ciblé dans sa fiche de lecture du livre de Dionne. Voir *Revue, University of Toronto Quarterly*, Volume 65, n°1, Winter 1995-96.

Qu'est-ce que la littérature régionale ? Comme on emploie tout naturellement cette expression au Canada depuis une trentaine d'années, on est porté à penser qu'il en a toujours été ainsi, qu'il s'agit là d'un concept bien défini et que son utilisation est générale dans la francophonie. Tel n'est pas le cas. Beaucoup de français se gardent encore d'accoler l'épithète « régionale » au mot littérature, même si le néorégionalisme de la seconde moitié du vingtième siècle a entraîné, en France comme au Québec, l'établissement d'une politique de décentralisation qui a abouti à la création de régions administratives nombreuses et à l'utilisation de l'adjectif « régional » pour qualifier l'économie, les structures, l'aménagement, l'analyse, l'histoire, la culture, etc. des régions. Mais s'agit-il de la littérature, c'est le plus souvent le terme « régionaliste » que l'on emploie, à peu d'exceptions près, quand ce n'est pas le qualificatif « provincial », lequel est désuet et tout aussi péjoratif que le mot « régionaliste »⁵⁴⁹

Si la littérature régionale est le fait de provinciaux, on peut, selon certains chercheurs, dont Antoine Sirois, considérer comme auteurs régionalistes

« Ceux qui s'appliquent à chanter leur coin de pays et à relever ses caractéristiques propres » et auteurs régionaux « ceux qui oeuvrent en province, en région, hors d'une métropole, se regroupent parfois à cause d'affinités géographiques esthétiques et peuvent même former un mouvement ou une école⁵⁵⁰.

Même s'il s'agit plus d'une nuance que d'une véritable distinction, on peut percevoir dans le cas du Canada, l'auteur régionaliste comme le chantre d'un terroir, d'un pays et l'auteur régional comme l'antithèse de l'auteur métropolitain. Et c'est la conclusion à laquelle aboutit René Dionne, en s'appuyant sur quelques critères simples pour affiner sa définition : la naissance ou l'établissement volontaire d'un auteur, ses thèmes, son activité littéraire (production et critère), l'édition elle-même n'étant pas considérée comme un critère déterminant.

⁵⁴⁹ René Dionne, op.cit. p. 7.

⁵⁵⁰ Antoine Sirois, « Le Mouvement littéraire des Cantons de l'Est », dans *Solitude rompue*, op.cit., 1986, p. 365.

La littérature régionale, ici comme ailleurs, n'est pas soumise aux critères d'appartenance qu'on peut qualifier de communautaires. Il s'agit davantage d'une fonction organisationnelle, sociologique de la référence. Le contexte de production et de mise en circulation de l'œuvre, d'une part, l'ancrage territorial des auteurs, de l'autre, jouent un rôle important dans le processus d'intégration au corpus régional. Ainsi, on ne s'occupera pas réellement des contenus discursifs qui, à quelques variations près, sont souvent les mêmes partout ; mais de critères géographiques liés au corps. Il est intéressant de noter que la notion de région est accommodable, en fonction de l'intérêt que la récupération d'un auteur peut représenter pour le système économique-artistique local.

L'institution littéraire peut aussi opérer son propre découpage souvent relatif à des axes d'études ou des thématiques aussi arbitraires que circonstanciels. Les régions Atlantique, les provinces Maritimes, l'Ouest canadien, la région de Montréal, etc., sont des représentations symboliques qui se superposent au découpage territorial et facilitent un regroupement d'auteurs sur des bases thématiques.

Sans opter pour une approche purement politique, la région peut s'appréhender dans la notion pittoresque de pays. La province québécoise, par exemple, compte des pays, des terroirs, auxquels on rattache une identité ; ce qui va dans le sens d'un régionalisme interne à la province du Québec. C'est le type de découpage que l'on peut voir dans l'ouvrage de Denise Péruse, *Pays littéraires du Québec*⁵⁵¹. Onze lieux littéraires sont décrits par leur jonction aux textes ou l'ancrage des auteurs : Bas Saint-Laurent (Anne Herbert...), Charlevoix (Savard, Laure Conan...), Chaudière-Appalaches (Fréchette, Gaspé père et fils...), Cœur du Québec- Mauricie (Philippe Panneton, Jacques Ferron, Gérin-Lajoie...), Duplessis (Caillou Lapierre, Gilles Vigneault...), Estrie (Alfred DesRochers...), Laurentides (Henri-Claude Grignon, Gaston Miron...), Montérégie (Albert Laberge, Germaine Guèvremont, Groulx...), Montréal (Tremblay, Garneau, Richler, Roy...), Québec et ses environs (Crémazie, Roger Lemelin, Leclerc, Grandbois, Anne Hébert...), Saguenay-Lac-Saint-Jean (Maria Chapdelaine...)

Ce genre de classement régional révèle deux choses. D'abord, la constitution d'un espace national symbolique au Québec qui se distingue par la diversité de ses pays. Ce qui quelque part participe de la volonté de ne pas réduire le Québec à ses régions

⁵⁵¹ Denise Péruse, *Pays littéraires du Québec*, Montréal, Edition l'Hexagone/VLB, 1998.

citadines (Montréal, Québec) où la visibilité littéraire est circonscrite. Le second phénomène est plus ou moins corollaire du premier, puisqu'il s'agit de cet effort pour chaque région, d'exister dans ce qui la distingue de l'ensemble national.

Québec et Montréal sont deux lieux de la littérature régionale qui dans leur rapport aux autres permettent de mieux saisir les enjeux internes de la littérature régionale.

I-2-2- Régionalisme et nationalisme au Québec

Si l'on s'appesantit sur la manifestation purement linguistique de la littérature régionale, le Canada francophone offre deux grands ensembles selon la langue régionale parlée par les auteurs. On a d'un côté la province du Québec et puis de l'autre, le reste du Canada qui abrite divers parlers dérivés du français. Mais la différence dialectale n'est pas géographiquement circonscrite à des ensembles géographiques, puisque l'acadien ou ses variantes se retrouvent dans certaines régions du Québec (Îles de la Madeleine, Sud de la Gaspésie, plusieurs villages de la côte Nord du Saint-Laurent) et que le français québécois lui-même offre des déclinaisons sociétales ou locales, qui ont déjà été évoquées.

Ce que la bipolarisation de l'espace linguistique francophone permet, c'est la consolidation de l'idéologie nationaliste qui fait apparaître le Québec comme un ensemble unifié, dont la langue incarne à la fois l'identité et l'esprit.

Ce que Dionne appelle littérature régionaliste, et qui se distingue par son caractère éminemment idéologique, a cours au Canada depuis le 19^{ème} siècle. Il n'est pas faux de considérer que les auteurs québécois font une littérature régionale à prétention nationale. Cette veine nationaliste est selon Albert Lozeau⁵⁵² la principale distinction à opérer entre le régionalisme québécois et le régionalisme français. Ce en quoi il se trompe légèrement d'ailleurs, puisqu'en France aussi la revendication régionaliste est nationaliste par endroit. L'évolution de la littérature québécoise du statut régional vers une représentation à connotation nationale doit beaucoup à l'émergence de l'adjectif « québécois »⁵⁵³, porteur d'un sens nouveau dans le bouillonnement sémantique de la Révolution tranquille. On peut dire que le régionalisme à prétention

⁵⁵² **Albert Lozeau**, « Le régionalisme littéraire. Opinions et théories », Société Royale du Canada, réunion de mai 1920, publié dans la Revue *Tangence* n°40, mai 1993, p. 101-115.

⁵⁵³ Selon Hayward, c'est avec Maria Chapdelaine que l'expression « pays de Québec » s'impose en littérature et commence à centraliser l'idéologie de l'appartenance autour de la filiation au Québec. Voir Annette **Hayward**, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40, mai 1993, p. 7.

nationale naît essentiellement des velléités indépendantistes du Québec qui ont inspirée une perception de soi et des autres radicalement plus nationalistes dans la Belle Province.

En réalité, le phénomène commence à s'observer dès la fin du XIX^{ème} siècle porté par l'émergence de la littérature du terroir, essentiellement dans cette province du Québec, mais avec un esprit sensiblement différent de ce qu'on connaîtra dans les années 60. Ce régionalisme canadien inspiré du mouvement des années 1860 et porté par des auteurs comme Camille Roy, s'oriente d'abord sur le principe de l'ancrage identitaire plutôt que celui d'une territorialité restreinte. Il s'agit dans le rapport au monde de restituer une vision tournée vers le sol américain d'un point de vue général. Ce qui explique que cette première tendance intègre, à chaque fois que cela peut servir la cause, le cousin américain francophone. Avec le « *projet de nationalisation* » amorcé par Roy, la territorialisation s'opère davantage par opposition à la France et au monde européen. Dès cette période régionalisme rime avec nationalisme canadien. Mais des sources de divergences apparaissent sur les orientations que doit prendre la littérature du Canada⁵⁵⁴. L'idéologie des régionalistes doit faire face à une conception « exotique » de la littérature, dans une polémique qui atteint son paroxysme avec la fameuse « querelle littéraire des années 20 ». Les régionalistes radicaux affichent clairement la logique de « préférence nationale » en littérature :

A valeur égale, voire même quelque peu inégale, de deux œuvres, dont l'une aura jailli du terroir ou de la tradition, tandis que l'autre aura emprunté son inspiration à l'étranger, la première nous paraîtra toujours, du point de vue national, supérieur à la seconde⁵⁵⁵.

Mais même parmi les régionalistes, cette vision, défendue par des figures comme Saint-Pierre, Lionel Groulx ou, dans une moindre mesure, l'abbé Henri Baudé, ne fait pas l'unanimité. Albert Lozeau, comme Camille Roy, pourtant défenseurs de la

⁵⁵⁴ Hayward a identifié quatre orientations du régionalisme québécois au début du siècle : celle de Rivard (provinciale et quelque peu affiliée à la France), celle de Groulx (résolument hostile à la France culturelle et aux Anglais), celle de défendue par Claude-Henri Grignon (tiraillé entre les extrêmes et véhiculant un réalisme paysan) et enfin celle du « canadianisme intégral », incarnée par Alfred Desrosiers (une orientation américaine et plutôt individualisée, ce qui la rend très fuyante). Hayward, op.cit.

⁵⁵⁵ Arthur Saint-Pierre, dans un numéro de *La Revue nationale*, cité par Lozeau, op.cit., p. 110.

cause régionaliste, prônent une sorte de posture syncrétique qui prendra le meilleur du génie français « ordre, mesure, clarté », pour nourrir une « âme canadienne ».

En fait, tout en appelant à la rupture, le régionalisme canadien inscrit sa démarche dans un phénomène de décentralisation littéraire. Tous les acteurs, même les plus radicaux, observent avec attention ce qui se passe dans l'Hexagone, concernant les minorités régionales. Les œuvres de poètes bretons comme Le Braz ou Tiercelin sont étudiées avec beaucoup d'intérêt par ailleurs.

Le sort des autres provinces canadiennes n'est pas abordé de manière spécifique dans l'esprit des régionalistes du Québec, quoique des critiques comme Henri Beaudé (BPF vol. XII, n°4) suggèrent cette problématique. En fait, il semble exister une confusion dans la façon d'appréhender l'entité canadienne-française et le Québec. Le régionalisme est canadien-français, par sa mythologie, ses références idéologiques, mais en même temps, sa perspective est strictement provinciale parce que l'institution littéraire québécoise est déjà bien installée et très dynamique. Donc, régionalisme et nationalisme se rejoignent quelque peu, même si l'idéologie du « canadianisme intégral » d'Alfred Desrochers (*Paragraphes*, 1931) et Pelletier (*Carquois*, 1931) jugée quelque peu extrémiste ne remporte pas l'adhésion.

Le phénomène prend une autre tournure pendant la Révolution tranquille. À côté des positionnements individuels d'auteurs sur la question de l'autonomie, certaines revues traduisent avec beaucoup de virulence, le malaise canadien-français. Dès les premiers numéros de la *Revue socialiste* ou de *Parti pris*, on s'attache à rectifier la lignée référentielle menant à l'ancien Canada. La *Revue socialiste* parle de l'impossibilité de se dire Canadiens et expérimente les usages « franciens », « boréliens », « francs-canadiens »⁵⁵⁶, doutant de la capacité du vocable québécois à fédérer.

C'est à ce moment précis que la conception de l'espace canadien en littérature commence à vraiment avoir une connotation restreinte. Les jeunes intellectuels de *Partis pris* ne se posent même pas la question de la communauté de destin et adoptent très vite l'adjectif « québécois », décrétant de fait une rupture géographique et politique.

⁵⁵⁶ Revue socialiste n° 2 à 7, 1959-1964

Désormais nous utiliserons les termes Québec et québécois, de préférence à ceux de « Canada français » et de « canadiens français ». Ce parti pris sémantique recouvre une transformation de concepts qui révèle une transformation des réalités. Québec ne sera plus une province, mais un pays, le nom d'une totalité et non celui d'une partie honteuse d'un ensemble désorganisé. Québec constitue donc l'antithèse irréductible du Canada, du moins de ce qui a été le Canada jusqu'à maintenant. Il y aura recouvrement, coïncidence entre le territoire, la nation, la patrie et la culture.⁵⁵⁷

Dans les années 1970, la revue *Voix et image* du pays s'inscrit dans la même dynamique et proclame la nationalisation de la littérature québécoise :

Poursuivre et toujours plus en profondeur l'inventaire des forces vives de la pensée québécoise. Reconnaître, à mesure qu'il se forme, le visage de l'homme d'ici ; reconnaître à mesure qu'elles apparaissent, les multiples facettes du visage de l'homme d'ici. En ce début des années 70, après la décennie de la Révolution tranquille, il est important, et plus que jamais peut-être afin d'éviter tout recul qui tenterait de se manifester, de coller à la réalité d'ici, d'assurer sa marche souvent difficile vers l'avant, de contribuer à son épanouissement.⁵⁵⁸

Il est clair, désormais, que l'identité nationale est celle qui se déploie dans les limites géographiques de la province québécoise. A partir des années 1960-1970, la conscience collective s'appuie davantage sur une contemporanéité du destin national. Elle se construit sur la douloureuse actualité du quotidien, rendue toujours plus difficile par le difficile rapport avec le Canada anglais. Elle se renforce dans la révolte née de ce rapport. L'éclatement des empires coloniaux et la mise à jour de nombreux micro-États sur leurs ruines, autant que la dispersion des foyers francophones dans le sous-continent nord-américain, ont certainement influé sur la volonté d'assumer une nation minuscule dans un espace très enclin au fédéralisme. On a déjà signalé l'appropriation des théories de la décolonisation par certains intellectuels québécois. Cela ne signifie pas que le Québec devient subitement

⁵⁵⁷ Paul Chamberland, « De la damnation à la liberté », *Parti pris I*, 9-10-11, été 64, p. 78.

⁵⁵⁸ Renald Bérubé, « Le devoir de parole » dans *Image et voix du pays III*, 1970, Avant-propos, p. 7.

amnésique et efface son héritage canadien-français. Simplement, il lui applique une relecture qui corrobore ses aspirations présentes.

[La] quête du pays dans le discours littéraire sert aussi de base à une relecture des textes anciens, appliquant ainsi les enjeux de la thématique à l'ensemble de la tradition d'écriture canadienne française ou québécoise.⁵⁵⁹

Il a existé des tentatives de regrouper des entités éparses liées par le passé commun, du moins en littérature, telle que cela a été le cas jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle. Le séparatisme québécois n'est en rien plus pertinent que ce fédéralisme symbolique des systèmes littéraires francophones du Canada. Il a simplement bénéficié de la localisation dans cette province des instances de production, des intellectuels, d'un lectorat, bref, des éléments de pouvoir qui permettent à une institution littéraire de se mettre en place. En plus d'un mécanisme de pression politique, et peut-être économique, qui a donné à la province québécoise une nette avance, dans le processus de nationalisation de la littérature. La rupture n'est pas véritablement identitaire, ni idéologique. Elle résulte des conditions favorables évoquées. Mais il est clair qu'elle a placé le Québec dans un schéma de véritable littérature nationale avec ses enjeux internes. La québecité émerge à côté du canadianisme comme conscience.

Pour Nicole Fortin, le principe de la québecité relève d'une logique plus discursive voire métadiscursive que référentielle. La littérature, loin d'être accessoire offre une vision spéculaire d'un projet national global, au final mieux traduit par le Québec. Ce qui distingue l'œuvre québécoise de l'œuvre canadienne française réside dans les capacités nouvelles à réactiver les sens anciens et à transcender la réalité qu'elle soit *nationale ou littéraire*⁵⁶⁰.

Il est absolument vrai que cela a suscité avec le temps, une marginalisation des « Francophones hors Québec », tant sur le plan politique que culturel. S'il n'a pas connu le même succès ailleurs, le régionalisme-nationalisme québécois a donné des idées à d'autres entités territoriales francophones au Canada. Il existe au Canada, un

⁵⁵⁹ Nicole Fortin, *Une littérature inventée, littérature québécoise et critique 1965-1975*, P.U. Laval, 1994 p. 120.

⁵⁶⁰ Ibid.p. 308.

mouvement régionaliste qui s'attache plus ou moins à compenser la perte de la patrie canadienne-française occasionnée par l'émergence du cas québécois. Ce régionalisme se conçoit ainsi dans une démarche d'affirmation identitaire mais aussi de contestation de l'hégémonie de la province du Québec. Les autres entités régionales, qui n'ont pas su ou pu s'inscrire dans le processus de mutation observé au Québec, tentent tant bien que mal, d'exister comme une autre expression de la singularité canadienne-française⁵⁶¹ :

Exposés plus que jamais à l'assimilation, ces francophones ont senti le besoin de se serrer les coudes, de se regrouper et de se reconnaître comme appartenant désormais à des pays différents comme l'Acadie et l'Ontario français, qui ne sont que des patries linguistiques comme l'était le Canada français. Attachés à leurs provinces par l'histoire et la réalité politique nouvelle qui les force à compter désormais sur les gouvernements provinciaux et fédéral pour la protection de leurs droits, ils ne veulent pas se dire québécois [...] Ils ne renient pas l'appellation canadien-français, mais affirment davantage leurs identités régionales dans les divers secteurs de la vie politique et quotidienne.⁵⁶²

Le régionalisme canadien, quelle que puisse être sa déclinaison idéologique, obéit aujourd'hui à l'objectif important de créer un contrepoids culturel et politique par rapport à l'institution littéraire centralisée. Nous essayons de développer cette hypothèse en identifiant dans l'évolution du système littéraire québécois, la constitution d'un centre sur le même modèle que celui parisien, qui réduit finalement l'espace littéraire à sa manifestation mondaine.

I-2-3- L'invention d'un centre

Le Québec urbain est devenu depuis quelques années un centre de production culturelle :

⁵⁶¹ Toute l'action du RECF (Regroupement des Éditeurs Canadiens-Français, qui réunit une quinzaine d'éditeurs) tend dans cette optique de briser le confinement auquel sont confrontées les autres productions littéraires hors du Québec.

⁵⁶² René Dionne, op.cit. p. 28. Trois littératures régionales se dégagent ainsi en plus de celle du Québec : « la littérature acadienne, la littérature franco-ontarienne et la littérature francophone de l'Ouest, laquelle englobe (provisoirement) les littératures franco-manitobaine, fransaskoise, franco-albertaine, franco-colombienne, franco-yukonaise et franco-ténoise ». Voir par ailleurs les travaux de l'auteur sur le sujet.

Comment sait-on qu'il se fait une littérature essentielle à Paris ? Parce qu'on peut la comparer à une littérature contingente, connexe, marginale, secondaire, régionale, voire régionaliste qui se fait ailleurs, en province, ou dans les territoires limitrophes. Comment sait-on qu'il se fait une littérature d'envergure nationale à Montréal ? Parce qu'on peut la comparer à des productions périphériques, vaguement ou gentiment régionalistes, de Trois-Rivières, de Rimouski, de Sudbury...des confins, des bornes sont nécessaires à la chose littéraire tout autant qu'à l'objet-livre. La marge s'oppose à l'écrit mais également le constitue ; elle enclôt le texte et l'identifie mais s'en coupe du fait même,

analyse Robert Major⁵⁶³.

L'institution littéraire au Québec est aujourd'hui une réalité plus que tangible même si certains hésitent encore à lui donner une envergure internationale. Trois éléments demeurent importants dans la position que le Québec tient à l'intérieur de l'espace canadien et nord-américain et celle à laquelle il semble aspirer, en tant que puissance agissante du domaine francophone⁵⁶⁴. Ces trois phénomènes qui sont au fond très liés, tendent à conforter le Québec comme un centre de rayonnement francophone, pouvant concurrencer la France dans le domaine culturel et littéraire, avec l'avantage, d'être plus ouvert à l'expression des identités divergentes.

D'abord, on constate que, depuis le début du 20^{ème} siècle, le Canada francophone, en général, s'est tant bien que mal départi de l'encombrante tutelle hexagonale. Le Québec a été le principal bénéficiaire de cette soustraction à l'institution littéraire française, en devenant progressivement un lieu de productions culturelles de premier plan. Même si l'éloignement n'est pas complet, il existe de solides structures de publication et de diffusion des œuvres qui témoignent d'une certaine maturité du système québécois, rendant du coup moins étouffantes les relations artistiques avec la France⁵⁶⁵.

Ensuite, au sein du triptyque francophone qu'il constitue avec Haïti et les Antilles (le cas de la Louisiane nous semble légèrement différent), le Québec se dégage comme

⁵⁶³ Robert Major, *Convoyages, essais critiques*, Orléans, Editions David, 1999, p. 31.

⁵⁶⁴ Le Québec a très tôt joué un rôle au sein de la Francophonie. On se rappelle la rupture des relations diplomatiques entre le Canada et le Gabon qui avait invité le Québec à la Conférence des ministres de l'Éducation nationale francophones de Libreville (1968) contrairement aux vœux d'Ottawa. Voir à ce sujet Robert Bothwell, Ian Drummond et John English, *Canada since 1945: Power, Politics and Provincialism*, University of Toronto Press, 1981, pp. 305-306.

⁵⁶⁵ Cependant la consécration française reste encore pour beaucoup d'artistes et écrivains québécois synonyme d'aboutissement.

une place forte. On constate que beaucoup d'écrivains des Caraïbes, ou d'ailleurs, envisagent maintenant de mener une carrière littéraire en Amérique plutôt qu'en Europe. Dans cette configuration, le Québec offre l'avantage d'une certaine proximité linguistique et culturelle. Par ailleurs, de plus en plus d'auteurs originaires d'autres systèmes marginalisés, élisent le Québec comme leur patrie d'adoption, en dépit des barrières linguistiques. A Montréal et à Québec, on retrouve des communautés artistiques très actives originaires d'Amérique latine, d'Europe de l'Est et du Moyen-orient. Cette situation profite à une ville comme Montréal dont le bouillonnement culturel est fortement tributaire de son cosmopolitisme. C'est un point essentiel dans la compétitivité du champ culturel québécois actuel. Hédi Bouraoui exprime une analyse partagée par beaucoup d'artistes étrangers établis au Québec et qui explique, peut-être, la vitalité du système :

Le gouvernement canadien a encouragé l'immigration massive au début des années soixante, et l'a incitée à garder sa culture, et même à la célébrer. Cette optique tout à fait différente du phénomène de l'immigration américaine, qui, elle, avait opté pour l'*American way of life*, robotisant pour ainsi dire, l'héritage culturel de ses immigrés. Contrairement aussi à l'immigration européenne, qui est souvent teintée d'exclusion et de rejet dès le départ, pour ne pas dire d'ostracisme ou de racisme.⁵⁶⁶

Le même Bouraoui décrit l'idéologie à laquelle sont confrontés les écrivains francophones qui souhaitent publier en France :

La politique éditoriale française favorise ce côté exotique de l'écrivain exilé, créant un marché idéologiquement correct pour la France et incorrect pour le pays d'origine.⁵⁶⁷

Ce qui ressort de cette seconde analyse, c'est que l'écrivain antillais, sub-saharien ou maghrébin qui mène une carrière au Québec, n'est, a priori (a priori seulement), confronté à aucune forme de censure qui orienterait ses choix d'écriture. Il semble

⁵⁶⁶ Hédi Bouraoui, op.cit., p. 11.

⁵⁶⁷ Ibid. p. 16. Dans une interview récente, Jean-Marie Le Clézio fustigeait lui aussi cette tendance de l'édition française en citant le cas de l'auteure mauricienne Ananda Devi.

seul maître de sa création, peut importe la « coloration » qu'il souhaite lui donner. C'est un sentiment de liberté qui peut motiver bien des choix.

Le dernier avantage du système littéraire québécois est la profondeur de son champ critique. Sans lier l'émergence de la littérature québécoise elle-même comme concept à l'action des critiques, on peut signaler l'émulation réciproque entre la création littéraire et la recherche critique. Il existe un champ « critico-littéraire », à la fois très dynamique et, surtout, distillateur d'une multiplicité de discours à propos de la littérature, dont les animateurs sont aujourd'hui des références incontournables dans la recherche francophone. Ces dernières années beaucoup d'universitaires des pays du sud ont été accueillis au Québec. Parmi eux, des chercheurs qui traditionnellement menaient leurs travaux dans les universités françaises. Par conséquent, leur apport s'est déplacé en direction de l'Amérique du nord en général et du Québec en particulier. Il convient de souligner le « chauvinisme local » que Laffont a cru déceler dans le centralisme parisien et qui voudrait finalement que le système montréalais organise et régisse la représentativité francophone au Canada. Même si la vie littéraire s'organise avec beaucoup d'entrain dans les autres provinces, l'axe Montréal-Québec apparaît comme la région phare où convergent les talents et les significations symboliques du réveil canadien.

Il est clair que ce système institutionnel ne saurait à lui seul justifier l'émergence d'une littérature nationale au Québec, pas plus que le découpage spatial que nous avons mis à jour. Il a fallu pour cela, que l'écriture elle-même donne un sens à l'appropriation symbolique de l'espace. Il a fallu que le texte québécois, en utilisant ses références spatiales, leur donne une connotation nationale tellement forte, pour permettre une concrétisation du lien symbolique entre la communauté nationale et le territoire. Ce processus s'est concrétisé dans le temps. Comme le dit Fortin,

On ne peut aborder la question de la définition nationale de la littérature ou de la réalité québécoise sans déboucher aussitôt sur une question temporelle. La désignation de l'« espace québécois » a toujours été conjointe avec une désignation de « repères historiques.⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ Nicole Fortin, op.cit., p. 302.

Nous l'avons vu en démontrant comment, du 18^{ème} siècle à la Révolution tranquille, le sujet québécois s'est imposé à un espace précis et y a progressivement localisé ses aspirations identitaires. Il n'est toutefois pas possible de situer avec précision un moment où le concept de québecité a définitivement revêtu son caractère national, en dehors du « bouleversement épistémologique » (Fortin) qui a donné au mot le sens que l'on sait. En d'autres termes, situer exactement « la première œuvre », « le premier auteur québécois »⁵⁶⁹, est une entreprise aléatoire. D'ailleurs, cette interrogation n'est pas fondamentale ; elle l'est moins en tout cas que celle qui concerne la nature même de cette littérature nationale québécoise.

Ce qu'il convient de faire, c'est interroger plus en profondeur, l'écriture québécoise, pour tenter d'en voir de plus près les éléments constitutifs à l'époque moderne. Si le Québec, à travers sa littérature, mais aussi dans d'autres domaines culturels, a plus ou moins réussi à se construire une identité nationale, force est de constater que cela ne s'est pas fait uniquement sur la base d'une reconfiguration de l'héritage du Canada-français. La modification du panorama socioculturel de la province du Québec pousse à jeter un autre regard sur le concept de l'identité nationale. Nous nous intéresserons à la littérature comme lieu d'expression de l'identité québécoise, canadienne-française et de ses métamorphoses. C'est une réflexion urgente, eu égard aux débats en cours sur la québecité et l'avenir de l'identité québécoise.

II- LITTÉRATURE ET INSULARITÉS IDENTITAIRES AU QUÉBEC

II-1-DE LA BINARITE FRANCO-ANGLAISE AU MULTIETHNISME

Nous avons vu comment le mouvement régional traduit, en même temps qu'il les rend peu opératoires, les logiques de globalisation des espaces canadiens ou québécois. Il en est une autre qui mérite un examen, c'est la question du communautarisme « ethnique » avec laquelle l'identité québécoise est de plus en plus invitée à composer. La question littéraire au Québec, a longtemps été celle des solitudes ; ou des exils pour reprendre une notion chère à Marcotte⁵⁷⁰. L'expression

⁵⁶⁹ Ibid.

⁵⁷⁰ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH (coll. «Constantes»), 1962.

littéraire se manifeste comme une solitude chronique, mise en exergue par l'impossibilité de vivre l'altérité au présent. Dans un texte devenu une référence, Hugh Mac Lennan⁵⁷¹ a décrit avec passion le champ des identités au Canada, tel qu'il s'est donné à voir de façon générale jusqu'à aujourd'hui. Et il semble que la posture idéologique de l'identité exclusive, celle de la « race » est un piège duquel la littérature québécoise contemporaine cherche à se sortir, mais qui demeure fonctionnel. La littérature canadienne-française, puis québécoise a aiguisé les termes d'une opposition entre Français et Anglais au point d'en faire la principale dialectique du texte canadien écrit en français. L'Autre, c'est l'Anglais.

Cette piste qui articule l'identité canadienne autour de deux nations, au demeurant colonisatrices, est très trompeuse. En effet, le mythe du lien originel à la terre mère n'a jamais pu fonctionner de façon objective dans ce cadrage binaire de l'identité canadienne du fait de la présence amérindienne. La référence aux Premières nations invalide la prétention à l'antériorité, donc à la possession territoriale des descendants européens au Canada. C'est une contradiction flagrante de la théorie des peuples fondateurs qui est rarement mise à jour.

Beaucoup de voix insistent sur le caractère multiculturel de la nation québécoise contemporaine, mais il n'y en a pas autant à songer à lui conférer une ascendance autochtone⁵⁷². A titre de comparaison, le Mexique, la Nouvelle-Zélande, l'Australie s'emploient à développer le mythe d'une origine autochtone de la nation ; mais pas le Québec qui continue de clamer que les ethnies anglaises et françaises sont les socles sur lesquels repose l'identité canadienne. Il nous semble que la critique québécoise, est elle aussi coupable d'être tombée dans une sorte de *Léthé* discursif, en ce sens qu'elle ne se préoccupe que très peu de défendre le caractère déjà polyphonique à sa naissance, d'une littérature qu'elle prétend nationale. Peu de critiques osent mettre à distance ouvertement cette ethnicisation partielle et partielle de la mémoire collective du Québec.

La question des Migrants n'est, elle non plus, pas aussi simple que nous la présente le discours institutionnel. Au fond, l'hypothèse d'une nation historiquement érigée

⁵⁷¹ **Hugh MacLennan**, *Two solitudes*, Toronto, New York et Des Moines, 1945, traduit en français en 1963 sous le titre *Deux solitudes*.

⁵⁷² **Gérard Bouchard** a soulevé la question autochtone en signalant justement l'arbitraire de la généalogie culturelle québécoise. Dans ses travaux, Bouchard souligne l'incohérence des mythes fondateurs de la nation québécoise, articulés autour de l'ethnie française. Dans plusieurs ouvrages, il appelle à une reconstruction de la mémoire collective des Québécois pour aboutir à la fondation d'une nation véritable. Voir à ce sujet *La Nation québécoise au futur et au passé*. Montréal, VLB éditeur, 1999.

sur une immigration diversifiée est plus crédible qu'on ne le croit. Depuis la fin des années 1890- période des premières vagues migrantes qui voit l'arrivée des minorités russes, allemandes, italiennes, etc.-, la littérature a mis à mal le fondement des deux solitudes. Mais, la préoccupation a toujours été de trouver une petite place à ces minorités entre les ensembles français et anglais. Et, malgré les « accommodements »⁵⁷³ successifs, la question de l'identité nationale se heurte au Québec à l'entêtement nostalgique des défenseurs de l'ethnicité française fondamentale.

On peut aussi souligner à cet égard que parler français ne suffit plus à identifier le Québécois « de souche », puisqu'une immigration récente venue d'Afrique, d'Asie, d'Europe ou des Caraïbes partage cette identité francophone. Il appert que le débat sur une espèce de « droit du sang », lié à la nature primordiale de l'ascendance française, soit de plus en plus abscons concernant l'identité des textes produits dans le pays. Cela, même si d'un point de vue historique, la littérature et la culture québécoise ont été façonnées sur la base de cette appartenance à l'ethnie française. Nous nous sommes intéressé au discours de/sur la production littéraire identitaire au Québec et nous avons constaté une poussée de plus en plus forte pour remettre en cause la confusion entre l'identité ethnique et l'identité nationale au Québec. Mais la tâche est encore colossale, à cause des idéologies de l'appartenance qui morcellent complètement le schéma identitaire. On peut en situer les causes dans l'acharnement des Franco-Québécois à récupérer l'identité nationale et des réactions de repli qui découlent de cette entreprise. Lorsque les minorités (autochtones, anglaises, migrantes) se frayent une existence dans le champ discursif, elles intègrent à leur tour directement le schéma communautaire établi depuis le début de l'antagonisme franco-anglais. Plusieurs axes de démarcation communautaire se sont établis au fil du temps au Québec et il est probable aujourd'hui que le phénomène soit extrêmement préjudiciable à l'établissement d'une véritable conscience de l'appartenance à l'ensemble national. Le multiculturalisme aboutit à ce que Bouraoui appelle la « binarité infernale », dans laquelle chaque entité se conçoit d'abord comme singularité et différence par rapport aux autres.

⁵⁷³ Le débat sur les « accommodements raisonnables » s'est posé avec force au Québec ces dernières années comme paravent nécessaire aux discriminations. On peut sans s'avancer trouver un certain parallèle avec l'intégration des littératures « ethniques » dans la périphérie des ouvrages sur la littérature québécoise. Il s'agit en somme de faire une place à ces minorités sans forcément évaluer la pertinence de la logique de « faire une place » à une expression littéraire.

II-2- DURCISSEMENT DES SOUCHES

Le vocable *ethnie*⁵⁷⁴ pose problème au Québec. Les Franco-québécois représentent le peuple québécois. En faire une *ethnie*, c'est quelque peu nier la dimension nationale de la spécificité québécoise dans l'ensemble canadien. Il se peut aussi que le vocable suppose des réflexes primaires, tribaux dans un pays qui se veut une démocratie moderne. Pourtant, le fonctionnement des interactions à l'intérieur du Québec procède de l'ethnicité. Il s'agit moins de lier le cas québécois à une analyse théorique du concept d'*ethnie*, que d'évaluer les comportements qui s'observent dans les interactions et qui sont assimilables à des réflexes ethnocentristes. Donc, au lieu de s'attacher à déconstruire, le qualificatif « ethnique », il nous semble plus pertinent de s'attaquer aux représentations et aux attitudes qui déterminent cette notion.

La représentativité de la littérature francophone au Canada a été obtenue de haute lutte. Le développement d'une écriture francophone a nécessité l'ouverture radicale d'un champ d'expression carnavalesque pour réconcilier la culture avec sa dimension populaire. Cela a supposé évidemment une mise en exergue de la couleur ethnique, communautaire, en réaction à une colonisation dévastatrice et à un élitisme lyophilisant. Mais le moule qui suffisait avant à conduire le projet de souveraineté est peut-être devenu aujourd'hui trop étroit, rendant de plus en plus visible, le caractère tribal de la parole française-québécoise.

De plus, à cause d'une souveraineté de fait, on est en présence d'un phénomène connu de reversement des hégémonies. L'*ethnie* française-québécoise doit aujourd'hui faire face aux mêmes accusations qu'elle formulait à l'égard du colon anglais il y a deux siècles.

La reconnaissance des entités culturelles qui composent le *melting-pot* québécois repose sur une hiérarchisation de l'identité qui en a découlé. Dans le schéma représentatif des groupes ethniques au Québec, il y a les « Français »⁵⁷⁵ et les autres :

⁵⁷⁴ Sur le phénomène de la diversité ethnique, un document statistique intéressant, *La revue des études ethniques au Québec 1977-1996*, publiée par le réseau Metropolis, (dir. Denise Helly), Québec, Bibliothèque nationale, 1997.

⁵⁷⁵ Nous avons déjà traité des aspects théoriques de l'*ethnie*. Il nous semble utile de bien repréciser l'appréciation que nous faisons de la notion. Le compartimentage de la société en différents ensembles socioculturels n'est pas de notre fait et il y a une grande différence entre la défense d'un phénomène et sa simple observation. Le fait ethnique au Québec concerne autant la population d'ascendance canadienne-française qui appartient elle aussi à ces ensembles que les autres, puisque chacune d'entre elles cultive son « originalité ». A moins qu'ici, aussi

Anglais, Autochtones, Immigrants. L'appellation littérature ethnique n'est pas une abstraction, elle existe. Nous ne retiendrons pas l'acception qui désigne par ce vocable toutes les cultures « mineures » hors du binôme franco-anglais. La littérature ethnique est la littérature de l'expression identitaire, celle qui tend à mettre en avant les valeurs séculaires permettant de distinguer une communauté des autres. Comme l'écrit Régine Robin, pour le déplorer, à propos du champ nord-américain, la notion de littérature ethnique semble de plus en plus se substituer à celle de littérature nationale. Comment en est-on arrivé au Québec, à un morcellement ethnique du champ littéraire ? Robin parle de ces

Ensembles pluriels [...] où les jeux de la domination et de l'hégémonie voient se côtoyer toute une mosaïque de peuples, de langues ; ensembles où tous ces éléments nationaux et sociaux ne sont à égalité ni sur le plan économique ni sur le plan juridique.⁵⁷⁶

Il n'existe pas encore un véritable phénomène de mélange culturel, de brassage des ethnies dans la nation québécoise, pour rendre le concept d'écriture communautaire inopérant. L'histoire n'a pas établi de lieux de passage entre des cultures qui, finalement, au lieu de se regarder comme des adversaires, semble ne même pas se regarder. Pour Bouchard, le constat est clair :

Nous sommes [au Québec] très loin du modèle d'identité à ethnicité zéro, impossible à réaliser et qu'aucune nation n'a jamais incarnée, même celles qui se disent strictement civiques. C'est moins de l'ethnicité qu'il faut se garder que de l'ethnicisme.⁵⁷⁷

Une fois établi le fait que la littérature québécoise n'échappe pas à la pression de l'appartenance exclusive et que cette appartenance exclusive ne mérite pas moins ici qu'ailleurs le qualificatif d'ethnie, nous essayons d'en décrire quelques aspects en perçant les logiques qui ont présidé à sa mise en place. Il s'agit plus d'une analyse des structures d'appartenance paralittéraires qui récupèrent plus ou moins les figures

l'idéologie eurocentriste, qui veut que les peuples d'ascendances européennes ne soient pas éligibles à cette notion, prévale.

⁵⁷⁶ Régine Robin, *Ethnicité fictive*, op.cit. p. 7.

⁵⁷⁷ Gérard Bouchard, *Le Devoir*, 4 mai 1999

d'auteurs et renforcent l'ethnisation du fait littéraire. Ce que Bouchard dénonce comme étant l'ethnisme.

Au centre du problème se trouve la littérature produite par l'ethnie française-québécoise. Nous l'avons dit, elle a le remarquable mérite, d'avoir jeté les bases d'une littérature francophone et de lui avoir permis de se soustraire à la fois de l'hégémonie anglo-américain et du modèle universaliste français quelque peu handicapants. La littérature franco-québécoise a contribué à l'expression d'une culture qui a réussi à pratiquement se donner un destin national. Pour ce faire, elle s'est dotée de ses propres moyens humains, institutionnels, juridiques, normatifs qui ont servi à surveiller jalousement sa croissance. Du coup, dans un schéma de cohabitation, son développement a, de façon automatique, suscité d'autres écritures guidées par des réactions de défense, et de préservation ; celles-là même qui permettent à la culture canadienne-française d'exister. Ce qui rend le problème encore plus complexe, c'est que du fait de sa fragilité, la culture dominante ne peut se permettre le luxe de faire des concessions au développement des autres minorités. Elle ne veut rien céder de son identité et continue ainsi à durcir son positionnement idéologique. Gérard Bouchard a-t-il raison de dire que la majorité canadienne-française au Québec a continué de se conduire comme une minorité, puisqu'elle base encore son discours sur le mythe de la survivance et la préservation.

Comment les autres entités ethniques envisagent-elles leur existence au Québec ? Par le même type de discours, basé sur l'autocélébration et la politique de l'enfermement. Nous examinons quelques exemples de discours parallèle pour tenter de mieux éclairer le développement des littératures communautaires dans l'espace québécois.

La littérature québécoise de langue anglaise

Le premier exemple de cette littérature de réaction est fourni par les écrivains non francophones du Québec en général et par les anglophones en particulier. L'hégémonie de la littérature écrite en français a entraîné une ghettoïsation culturelle dont les termes, sans être aussi dramatiques que ceux de l'aliénation que les Québécois de souche française affirment avoir vécu, méritent qu'on s'y attarde. Pour les écrivains de langue anglaise, il ne s'agit pas d'une marginalisation en soi, parce que ces auteurs réussissent tant bien que mal à se frayer un passage dans le domaine anglophone : Saul Bellow a connu la consécration aux Etats-unis, Mac Lunnan a

marqué la littérature canadienne dans son ensemble, Yann martel a une audience internationale indiscutable (les exemples sont nombreux). Mais tous sont confrontés à la douloureuse expérience de l'exil identitaire. Exil dans le sens où ils sont renvoyés dans la périphérie du système littéraire québécois alors que leur appartenance, géographique et parfois historique, au Québec rend difficile leur assimilation totale à la communauté nationale canadienne. Pour contourner cet écueil, Ils cèdent aussi au réflexe communautaire en développant leurs propres institutions (La Quebec's Writer Federation, l'AELAQ (Association des éditeurs de langue anglaise)⁵⁷⁸, en explorant l'imaginaire québécois avec le prisme de la culture anglo-saxonne et en s'aventurant quasiment jamais dans l'expérience du bilinguisme. Pour eux, la lutte pour la reconnaissance culturelle s'engage sur trois fronts : le Québec francophone, le Canada et l'Amérique. D'où comme en témoignent Gail Scott, Linda Leith ou Robert Majzels, une véritable schizophrénie à écrire, à vivre, en anglais dans un pays francophone. Un état vécu parfois avec un radicalisme mordant, voire une certaine violence. Un auteur comme Mordecai Richler⁵⁷⁹ traduit de façon très polémique, l'inconfort de la situation, ce qui a pour effet immédiat d'accentuer le fossé, déjà grand, avec la communauté française. Le phénomène est plus visible à Montréal où l'espace culturel lui-même est soumis à l'implantation traditionnelle des populations anglophones. Il concerne, dans une moindre mesure, d'autres entités linguistiques qui tentent à leur tour, sur le même modèle à ériger des systèmes littéraires annexes à forte coloration ethnique finalement. On peut parler des littératures de langues italiennes, russes, germaniques, espagnoles, etc.

La littérature amérindienne

Le second exemple peut venir de la littérature autochtone ou amérindienne, la plus ancienne et pourtant la plus méconnue du Québec. En effet, les critiques, grands faiseurs de littérature au Québec, selon Nicole Fortin, se sont très peu intéressés aux

⁵⁷⁸ La Québec Writers' Federation représente les intérêts des auteurs québécois de langue anglaise. L'organisation, née de l'union de la Québec Society for the Promotion of English Language Literature et de la Federation of English Writers of Quebec, distribue les QWF Awards chaque année. Au total, il y a en 2007, 16 maisons d'éditions de livres anglophones au Québec.

⁵⁷⁹Voir Mordecai Richler, *Oh Canada ! Oh Québec ! Requiem For a Divided Country*, Toronto, Penguin books, 1992. Il faut noter avec Richler un autre contentieux qui concerne cette fois-ci la judéité. En 1992, Esther Deslile soutient sa thèse de doctorat sur l'antisémitisme et l'extrémisme au Québec, travail publié depuis (Voir *Le traître et le juif : Lionel Groulx, Le Devoir, et le délire du nationalisme d'extrême droite dans la province de Québec (1929-1939)*, Outremont, L'Étincelle, 1992). Richler, toujours provocateur, saisit l'occasion pour prendre fortement part à la polémique qui suivit cette thèse. Il s'attaque sans concession à ce qu'il considère comme le nationalisme ethnique du Québec francophone. La question juive est un autre aspect du problème ethnique au Québec. Nous renvoyons aux travaux de Robin sur la judéité pour plus de développements.

cultures et aux littératures amérindiennes. La raison n'est pas seulement liée au fait qu'elles soient essentiellement orales ; elle réside aussi dans un des syndromes élémentaires de la colonisation, la dévalorisation de l'imaginaire colonisé. Que ce soit les Anglais ou les Français, on ne peut pas dire que depuis leur arrivée, les « peuples fondateurs » aient véritablement stimulé la réflexion sur l'expression littéraire des Amérindiens. A cela s'ajoute le constat d'une production qui reste assez faible et marginale dans le domaine de l'écrit, même à l'heure actuelle. L'écriture étant pour la plupart culturellement assimilée aux Blancs.

Pour Diane Boudreau⁵⁸⁰, une des rares chercheurs à s'être intéressés à cette littérature, la parution du « Livre blanc sur la politique indienne »⁵⁸¹, en 1969, a été un élément déclencheur sur une nouvelle prise de conscience du problème autochtone, non seulement pour les Franco-québécois, mais aussi pour les Amérindiens. Parmi ces derniers, certains intellectuels comprennent la nécessité de monter au front pour défendre leurs cultures et les sortir de la confidentialité. Dans la foulée, de nombreux auteurs se font connaître et souvent, les titres de leurs textes critiques ou fictionnels sont sans équivoques. Il faut pour les ethnies amérindiennes se réapproprier l'espace québécois, voire, l'Amérique majuscule.

Si à l'échelle continentale les auteurs les plus représentatifs de cette écriture amérindienne sont anglophones (N. Scott Momaday, Leslie Silko ou Sherman Alexie), dans l'espace québécois, on peut citer des figures fondatrices comme les Hurons Georges E. Sioui (*A la réflexion des Blancs d'Amérique et autres étrangers*, 1972), Eléonore Sioui (*Le droit d'être*, 1972 ainsi qu'une abondante poésie), l'Algonquin Richard Kistabish, ou encore les Montagnais Jacques Kurtness et Denis Gill. La fonction du discours autochtone est clairement avancée par l'un des plus brillants intellectuels québécois, le métis Bernard Assiniwi, décédé en 2000 :

⁵⁸⁰ Voir **Diane Boudreau**, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, éditions L'Hexagone et Diane Boudreau, 1993 ; **Maurizio Gatti**, *Littérature amérindienne du Québec*, Hurtubise/ HMH, « Cahiers du Québec », Montréal, 2004 ; *Etre écrivain amérindien au Québec*, Montréal Hurtubise/HMH, 2006.

⁵⁸¹ Il s'agit d'un projet de loi déposé par le Ministre des affaires indiennes de l'époque, Jean Chrétien, qui visait à « intégrer » les Amérindiens dans la nation canadienne, en mettant fin à leur statut particulier (suppression des réserves et des écoles autochtones, dénonciation de certains traités...). Ces derniers refusent le projet en présentant Le livre rouge qui dénonce un projet d'assimilation des peuples amérindiens.

Les écrivains amérindiens qu'ils écrivent ou non dans leur langue, qu'ils vivent ou non dans une réserve, n'ont qu'un seul objectif : prouver la valeur de leur culture et dénoncer la dépossession⁵⁸²

La question de la langue se pose parce que les idiomes autochtones ont été tardivement codifiés. Aussi, se pose le problème de la diffusion de la littérature. Selon la théorie de l'« étapisme littéraire » d'Andrew Wiget⁵⁸³, les écrivains amérindiens intègrent le principe de la traduction dans leur démarche d'écriture. Les œuvres publiées constituent la dernière étape franchie par les textes qui, pour la plupart, se conçoivent et se diffusent d'abord dans les langues autochtones, au sein des communautés, avant de se soumettre aux langues de grande diffusion. *Le bras coupé*, (Bernard Assiniwi 1976), *Qu'as-tu fait de mon pays*, (An Antane Kapesh, 1979), *Andatha*, (Eléonore Sioui 1985), par exemple, ont été d'abord diffusés dans leurs langues d'origine.

Le choix du français du français (ou de l'anglais pour certains) n'est que circonstanciel. Une option dictée par l'urgence de traduire leur vision du monde et surtout de la cohabitation. La fonction didactique que l'on repère dans la démarche individuelle est guidée par l'impérative réécriture de l'histoire communautaire⁵⁸⁴. Le corpus écrit amérindien n'hésite d'ailleurs pas à s'élargir à des termes historiques (pétitions, lettres, requêtes) qui remontent aux 18^{ème} et au 19^{èmes}, confirmant l'ambition mémorielle plutôt que littéraire. Faut-il les intégrer alors au tissu fictionnel Québécois ? Il semblerait que la littérature québécoise elle-même d'un point de vue notionnel se distende suffisamment pour impliquer d'autres critères d'identification (les premiers écrits sur le Québec revêtent ce caractère informel). Pourtant, à l'état actuel des choses, l'indianité et la québécoité sont deux valeurs idéologiques qui ne sont assimilables que dans la force de l'affirmation identitaire :

⁵⁸² **Bernard Assiniwi**, « La littérature autochtone d'hier et d'aujourd'hui », *Vie des arts* n°137, décembre 1989, p. 46. La dépossession est un concept théorique très ancré dans le discours amérindien mais qui est totalement ignoré par ailleurs. Elle ne renvoie ni plus ni moins à la confiscation matérielle et symbolique de l'héritage amérindien : dépossession du sol, des richesses, de la culture, de l'histoire, du pouvoir...

⁵⁸³ **Andrew Wiget**, *The Dictionary of Native American Literature*, New York Garland, 1995.

⁵⁸⁴ L'existence des revues comme *Recherches amérindiennes au Québec*, *Sur le dos de la tortue*, *Rencontre* (aujourd'hui disparue)... a permis l'expression d'auteurs appartenant aux communautés montagnaise, Atikamekw, Algonquine, Abénakis ou Huronne, qui sont parmi les principales au Québec. On remarque aussi chez les grands éditeurs un intérêt qui va grandissant envers les productions autochtones. A titre d'exemple, les collections « Terre Indienne » chez Albin Michel et « Nuage Rouge » des éditions du Rocher.

La littérature québécoise est définie comme une littérature qui possède ses propres critères de légitimation et qui s'inspirerait à ses débuts des modèles européens. La littérature écrite amérindienne va plutôt à l'encontre des critères établis par la tradition littérature québécoise ou canadienne. Dans ce sens, elle est marginale : elle ne reproduit pas les modèles reconnus par l'institution littéraire et ne cherche pas la reconnaissance institutionnelle à tout prix.⁵⁸⁵

L'exemple de la littérature amérindienne est assez significatif de la binarité exclusive. En tant que réaction à la négation de leur identité, les communautés amérindiennes produisent un discours en marge des enjeux collectifs et manifestent leur singularité de façon radicale. La relative indifférence de la critique à leur égard accentue peut-être un sentiment de non appartenance au Québec. Cela ne signifie pas que l'écriture amérindienne est repliée sur elle-même. Seulement, son ouverture ne fait pas dans le sens d'une altérité immédiate. En témoigne ces vers d'Eléonore Sioui qui connotent en même temps qu'une condamnation de l'action colonisatrice, une identification aux autres peuples colonisés :

Quel est le pied
Qui a écrasé
Le souffle de l'Enfant
Cambodgien, tibétain ou costaricain
Le gauche, le droit, le jaune, le rouge
Ou le blanc ?⁵⁸⁶

Comme si ces auteurs cherchaient ailleurs une proximité qui ne leur est pas reconnue par leurs concitoyens. Pour Boudreau

Il est vrai que cette nouvelle littérature « métissée » se développe en marge de la société et des milieux littéraires urbains et des institutions, mais il ne faudrait pas s'étonner qu'elle s'impose outre-mer et outre-

⁵⁸⁵ **Diane Boudreau**, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, éditions L'Hexagone et Diane Boudreau, 1993, p. 15.

⁵⁸⁶ **Cité par Boudreau**, op.cit., p. 147.

frontières avant d'être reconnue et légitimée par les Québécois ou les Canadiens.⁵⁸⁷

Aujourd'hui, les auteurs amérindiens suivent la voie tracée par Assiniwi en se positionnant davantage dans le contexte institutionnel québécois et en s'invitant dans la problématique globale de la modernité québécoise. C'est le cas notamment de Sylvie-Anne Siouï-Trudel et Rita Mestokosho, Maya Cousineau-Mollen, Michel Noël ou Jean Sioui, même si l'indianité continue d'être pour eux un thème incontournable. Leur reconnaissance est une urgence pour l'institution littéraire québécoise.

La littérature migrante

Le dernier exemple d'enfermement qu'on peut évoquer concerne la littérature dite migrante. Dans sa version francophone⁵⁸⁸, celle-ci bénéficie d'un contexte éditorial plus favorable que les deux premières. Cependant, sa relative exposition et son développement considérable, ces dernières années, ne lui épargnent pas un phénomène de stigmatisation dont l'une des conséquences est sans surprise une tendance au retrait volontaire. Il s'agit d'une écriture très éclectique du fait de la diversité des origines des auteurs. Il existe cependant un dénominateur commun qui est l'expression de l'ailleurs parfois revendiquée, parfois diffuse, mais toujours recherchée dans les œuvres. Au Québec, on a beaucoup écrit sur ce champ littéraire aux dénominations multiples⁵⁸⁹, ce qui montre que son développement interpelle. D'un point de vue général, le Canada doit énormément à la littérature migrante. On verra en quoi cette littérature même si elle s'intègre facilement dans une logique identitaire binaire, est plus proche aujourd'hui de la redéfinition de l'identité nationale au Québec.

Le succès rencontré par les auteurs issus de cette mouvance, leurs apports théoriques essentiels, ont radicalement modifié l'approche des textes n'appartenant pas au champ franco-québécois. Non seulement, leur présence a renforcé le débat sur l'interculturalité ces vingt dernières années, mais d'un autre côté, leur fiction propose des pistes très à explorer, pour le desserrement des étaux communautaires. C'est une

⁵⁸⁷ Ibid. p. 169.

⁵⁸⁸ Notons qu'elle s'exprime dans d'autres langues aussi. Grâce à la traduction, on peut quand même dégager un corpus en français qui centralise les préoccupations des auteurs allophones.

⁵⁸⁹ « Littérature nomade » (Régine Robin), « littérature des frontières entre identités nationales » (Simon, 1994), « littérature de l'exil »... Les essais théoriques sur la littérature migrante prolifèrent au Québec (cf. Simon, 1984; Robin, 1983; Nepveu, 1988, Harel 1992; Helly et Vassal, 1993, etc.).

écriture clivée, tatouée, qui en même temps familiarise de plus en plus l'imaginaire québécois avec la question du neutre.

Il nous semble qu'il est trompeur de considérer l'écriture migrante, seulement à partir de la vague de discours de l'étrangeté qui a déferlé sur le Québec à la fin des années 1970. Certes, cette période a été particulièrement profuse et la conceptualisation du phénomène a connu un véritable essor, mais potentiellement, l'écriture migrante est séculaire au Québec. Malgré les réticences, Louis Hemon (*Maria Chapdelaine*) est non seulement un monument, mais une figure québécoise, que beaucoup de lecteurs à l'étranger ne s'imaginent pas comme n'appartenant pas à la souche. Il en est de même pour des écrivains français qui, jusqu'au 20^{ème} siècle, ont réussi à donner une certaine représentativité à la littérature de l'ailleurs au Québec. C'est la tribu des « allophones d'origine française » dont parle Régine Robin, et qu'on assimile beaucoup plus facilement à l'ethnie franco-québécoise. Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler que toutes les cultures sont migrantes au Québec.

Ce qui a fondamentalement changé à la fin du siècle dernier et qui a coïncidé avec les tentatives de conceptualisation de la littérature migrante, c'est l'arrivée au Canada de forts contingents de peuplement non européens⁵⁹⁰ qui ont progressivement inondé le champ littéraire de discours et de problématiques jusque là exotiques. Subitement, le Québec s'est découvert au tournant des années 1980-1990, une minorité qui dans certains cas existait depuis fort longtemps dans les faits, mais qui fait résonner une québecité nouvelle. L'écriture migrante ou néo-québécoise est un séduisant patchwork dans lequel on retrouve des origines et des nationalités très diverses⁵⁹¹ :

On peut ainsi trouver à la littérature québécoise contemporaine, des affinités autrichiennes ou allemandes, italiennes, haïtiennes, françaises africaines ou moyen-orientales, sud-américaines, polonaises, asiatiques. Mais aussi, serbes, bulgares, macédoniennes, néerlandaises, belges, catalanes ou roumaines.

Il faut souligner que le rapport à l'origine n'est pas le même chez tous ces écrivains migrants. On peut à titre de comparaison, indiquer qu'un ressortissant haïtien, du fait

⁵⁹⁰ Même si là aussi, il faut relativiser la nouveauté du phénomène. Un exemple intéressant : le premier Chinois à avoir été recensé au Québec l'a été dès 1825. A la fin du 19^{ème}, Montréal était un lieu de passage pour beaucoup de Chinois qui souhaitaient se rendre aux Etats-Unis. Il s'est créé depuis lors, un réseau d'échange qui a fortement installé l'orientalisme dans la mémoire québécoise. Voir, **Denise Helly**, *Les Chinois de Montréal*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1987.

⁵⁹¹. Il faut ajouter aux raisons de la difficulté de classer les auteurs selon leurs origines, le métissage biologique qui fournit des auteurs de « l'entre-deux administratifs » (Mélakah Abdelmoumen, Nadine Bismuth, Francis Catalano...), nés au Québec ou à l'étranger, d'au moins un parent Québécois.

de la proximité géographique avec le pays natal (et aussi de l'Eldorado étasunien), a plus d'alternatives qu'un auteur italien par exemple, pour qui le retour au pays natal est aussi futile que l'appropriation de l'espace délicate. On peut dire, en relativisant, que les relations avec la population franco-québécoise sont aussi très variables selon les origines, allant de l'entente cordiale à une froide cohabitation.

II-3-LA DYNAMIQUE INTERCULTURELLE

La cohérence de l'identité nationale au Québec passe par la reconnaissance des différentes composantes culturelles qui se manifestent dans ces figures d'auteur multiples. Il s'agit là, d'une obligation historique et morale que la majorité d'ascendance française n'a pas le luxe de négocier, elle qui mène encore un combat de tous les instants pour exister dans cet ensemble nord-américain et connaît la valeur de la reconnaissance. C'est aussi un principe dont l'acceptation totale se retourne plus ou moins contre elle, du fait du renoncement aux privilèges que cela implique. Une première tentative a consisté à développer le concept d'une interculturalité québécoise. Ni communautarisme, ni individualisme. Selon Régine Robin,

Le Québec rejette massivement la politique du multiculturalisme canadien. L'assimilation de type français (intégration des individus et non des communautés) étant impossible en Amérique du Nord, on se trouve au Québec à promouvoir l'interculturel qui conjugue souvent (pas toujours) le meilleur et le pire des systèmes français et américains.⁵⁹²

C'est-à-dire, un système hybride, écartelé entre communautarisme radical et annihilation des velléités ethniques ; qui encourage l'expression des minorités tout en essayant de ne pas sacrifier l'identité nationale. L'enjeu est de taille parce que la culture québécoise est de plus en plus représentée par des artistes venus d'ailleurs. Pour exemple de cette représentation bigarrée, on peut retenir en littérature les auteurs migrants, mais aussi évoquer des noms en musique (Lynda Thalie, Cornélius Nyungura, Luck Mervil...), au cinéma et à la télévision (Maka Kotto, Francis Mankiewicz, Marie-Christine Lê-Huu...), en peinture (Joseph Giunta, Pierre Georges

⁵⁹² Régine Robin, « L'écriture d'une allophone d'origine française », *Tangence*, n° 59, janvier 1999, p. 26.

Tabouillet...). Tous ces artistes incarnent une québecité complètement différente de ce que l'on a connu jusqu'au lendemain de la Révolution tranquille. Leur réussite entraîne une certaine rancœur et développe parallèlement une certaine paranoïa liée à l'instinct de conservation de l'ethnicité franco-québécoise, qui réclame une représentation francophone, blanche, catholique et souverainiste, pierre angulaire du nationalisme québécois. Une certaine critique se fait l'écho de la population québécoise et s'inquiète de l'amalgame entre la reconnaissance des minorités et le reniement de l'identité française du Québec⁵⁹³.

Chez beaucoup d'intellectuels cette représentation monochrome n'est plus opérante, mais il faut reconnaître qu'elle a encore beaucoup de pertinence dans l'opinion publique québécoise. D'où une frilosité sur la question et des hésitations qui maintiennent l'intelligentsia québécoise dans une sorte d'entre-deux idéologique, où l'on se contente de rappeler des évidences :

L'État national, ce n'est pas un État ethnique. L'État national exprime une culture originale, mais il n'appartient pas à un groupe ethnique en particulier. L'appartenance à la nation, et donc aussi à l'État national, n'est nullement liée à la conformité des individus à quelque profil ethnique. Au sein de l'État national, les citoyennes et les citoyens sont égaux, quelle que soit leur appartenance ethnique.⁵⁹⁴

Mais comment construire cette identité nationale, si cela implique concrètement l'intégration, et non l'assimilation, des autres entités culturelles au Québec ; et/ou la mise en péril l'expression de sa propre singularité ? Le Québec n'a pas toutes les caractéristiques de l'Etat-Nation, on le sait. On sait aussi que dans cette mesure, l'identité franco-canadienne qui lui sert de catalyseur est fragilisée, lorsqu'elle est appelée à se mettre en retrait ou à cohabiter sur le même pied avec d'autres manifestations du même type. A ce compte, le nœud gordien que nous évoquions à propos du paradoxe de l'identité nationale et de l'aspiration ethnique à la reconnaissance, n'est pas aisément démêlable.

⁵⁹³ **Monique Larue** a abordé cette question dans *L'arpenteur et le navigateur*, Fides, 1996.

⁵⁹⁴ **Henri Laberge**, « Culture nationale et cultures ethniques : l'interculturalisme à la québécoise », dans *L'Action nationale*, vol. LXXXII, septembre 1992

Le relativisme culturel de convenance ne suffit pas, puisqu'il ne s'agit plus maintenant, depuis la percée des théories anthropologiques modernes, de juste reconnaître qu'il n'existe pas de « *high* » ou de « *low* » cultures⁵⁹⁵. Les autres manifestations culturelles et discours littéraires venus d'ailleurs, mais localisés dans le champ québécois, prétendent aujourd'hui à une légitimation en tant que composantes de l'identité québécoise.

La question du postmoderne, voire de l'hypermoderne, a été soulevée en relation avec la tentative de positiver le discours ethnique et l'intégrer efficacement à l'identité québécoise⁵⁹⁶. Paterson se demande si, à partir des années 1960, plus qu'une révolution avant-gardiste, « [ce ne serait pas] *une crise postmoderne qui a traversé -et qui traverse toujours- la société québécoise* »⁵⁹⁷. A priori, les orientations esthétiques nées de la Révolution tranquille auraient donné naissance à des attitudes postmodernes, bien avant que le concept ne soit lui-même, plus ou moins stabilisé (Lyotard, Vattimo, Taylor, Lipovetsky), et que la problématique ne s'inscrive au cœur du débat littéraire au Québec (Hutcheon, Paterson, Scarpetta). Cette démarche postmoderne atteindrait aujourd'hui son point culminant avec le développement du discours ethnique.

Mais cette référence postmoderne, se heurte à une série d'interrogations qui commencent avant même l'entrée du Québec dans la modernité. Notons d'abord que la frontière entre la modernité et le postmoderne est encore très mal délimitée au Québec. L'adhésion au postmoderne suggère un achèvement du cours de la modernité- que l'on calque abusivement, selon Mikhael Elbaz⁵⁹⁸ sur le processus de modernisation économique, culturelle et politique. Marcel Rioux⁵⁹⁹ soulignait le décalage, il y a quelques décennies, entre *la société québécoise-globalement moderne-* et *la culture québécoise-demeurée traditionnelle-* au moment de la Révolution tranquille. Pour Gilles Gagné, « *toute l'histoire du Québec appartient à*

⁵⁹⁵ Voir **Bourdieu**, *Les règles de l'art* notamment.

⁵⁹⁶ Voir le numéro de la revue *Tangence* entièrement consacré aux questions postmodernes au Québec et sur lequel nous nous sommes appuyé pour notre « entrée » dans la problématique du postmoderne. *Tangence* n° 39, mars 1993 ; mais aussi Bruno Latour *Nous n'avons jamais été modernes* (1991), déjà cité, pour une plus large critique de la modernité.

⁵⁹⁷ **Janet M. Paterson**, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses Universitaires, 1990, p. 17.

⁵⁹⁸ **Mikhael Elbaz et alii**, *Les frontières de l'identité, Modernité et postmodernisme au Québec*, Paris, Presses de l'Université de Laval-L'Harmattan, 1996, p. 6.

⁵⁹⁹ **Marcel Rioux**, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, n°1, pp. 95-124.

la dynamique de la modernité »⁶⁰⁰. C'est-à-dire qu'on est non pas dans le cadre de bouleversements postmodernes depuis les années 1980, mais une sorte de continuum de revendications, d'attitudes déjà depuis longtemps présentes au Québec. En clair, l'ère du fétiche, du tribal, de l'ethnicité pragmatique, que l'on assimile actuellement au postmoderne, n'est pas nouvelle.

Dans ce sens, en s'inspirant de Latour, on peut s'aventurer à identifier dans les schémas postmoderne ou hypermoderne contemporains, la confirmation d'un aller-retour, d'une tension permanente entre les postures contemporaines et les cultures traditionnelles. Il y a beaucoup de similitudes entre les comportements postmodernes et les attitudes repérées dans l'idéologie tribale au Québec.

Si, pour simplifier, on retient avec Sébastien Charles⁶⁰¹, l'idée que la modernité, en « rupture avec le monde de la tradition », met en avant la foi en l'avenir, dans le progrès technique, dans l'idéal de justice et d'égalité grâce au politique et la foi dans le bonheur universel. Et que conséquemment à l'échec de ces principes universalistes et des utopies sociales, se sont enclenchés les mouvements dits postmodernes, on pourrait se demander, comme ne manque pas de le faire Paterson d'ailleurs, si un moment postmoderne a vraiment existé au Québec. Sans prétendre à une fixité de la notion de postmoderne, le refus des « grands récits », la mise à distance de la « civilisation eurocentriste », l'émergence concomitante de textes dits de rupture, l'audacieuse affirmation des dictatures culturelles..., tous ces éléments situeraient bien en amont l'affirmation de principes récupérés par le postmoderne contemporain au Québec.

De façon plus singulière, en revenant un peu en arrière avec les textes du terroir (rupture s'il en est avec le centralisme français), en poussant la logique plus loin avec toutes les manifestations de la spécificité franco-canadienne, n'y a-t-il pas quelque chose en rapport avec ce qui se passe à l'heure actuelle ? Autrement dit, la véritable révolution artistique et culturelle qu'on peut qualifier de moderne ou de postmoderne, n'a pas encore eu lieu. En tout cas, elle ne réside pas dans la manifestation actuelle de l'interculture :

⁶⁰⁰ Gilles Gagné, « Tradition et modernité au Québec : d'un quiproquo à l'autre », dans, *Les frontières de l'identité*, ibid., p. 68.

⁶⁰¹ Sébastien Charles, *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, Montréal, Liber, 2007

On voit bien ce qui en cause lorsque [des] idées qui relèvent d'époques de cadres épistémologiques distincts se mettent (en simplifiant) à circuler dans le discours social en se combinant étrangement : relativité des cultures et des productions culturelles, de tous les biens symboliques, absence de régime de vérité, nécessité du dialogisme, du carnavalesque, de la parole populaire, promotion du communautarisme au détriment d'un universalisme et d'un individualisme qui débouche aujourd'hui dans nos grandes villes sur l'anonymat, l'atomisation, la solitude et le contraste entre les valeurs proclamées[...]Chacun sa « culture », son propre héritage culturel, chacun ses codes sociaux, chacun son propre système symbolique.⁶⁰²

Les cloisonnements « ethniques », points *pivotaux* de ce postmodernisme du saladier⁶⁰³, peuvent donc se radicaliser et paradoxalement devenir une regrettable alternative à la culture nationale. L'écriture migrante dont la formidable percée a rendu cette acception du postmoderne inévitable au Québec s'inscrit, elle aussi, dans cette dynamique traditionnelle. En voulant créer une brèche dans le mur identitaire québécois, elle se trouve, elle aussi, prise au piège du différentialisme⁶⁰⁴. Il s'agit évidemment d'un petit paradoxe que certaines positions d'auteur n'aident pas à dépasser.

Tout en prétendant adopter une posture de dépassement, certains écrivains de l'ailleurs se complaisent, parfois de manière innocente, parfois de façon concertée, dans le rappel de leurs origines. Cela donne une stratégie d'écriture qui réunit l'évocation des valeurs universalistes, dont Sébastien Charles affirme qu'elles ne sont pas mortes (droits de l'homme, démocratie, tolérance...), tout en ne renonçant pas à l'expression de survivance (déterritorialisation du discours, refus de la culture et l'histoire canadienne-française, galerie de personnages « étrangers », etc.). Ce qui conduit à un « blocage ethniciste », une fixation identitaire, qui se présente toujours comme participant d'un droit à l'existence, alors qu'en réalité elle ne permet, tout au plus, qu'une forme de commercialisation de l'ethnie auquel contribuent finalement

⁶⁰² Régine Robin, « Postmodernisme, multiculturalisme et political correctness », *Tangence* n° 39, mars 1993, pp. 14-16.

⁶⁰³ Annick Cojean, « Désarrois américains », *Le Monde*, 30 octobre 1992, p. 6.

⁶⁰⁴ Fulvio Caccia « Les écritures migrantes piégées par le « différentialisme », *Québec Canada Cultures et littératures immigrées, Neue Romania*, n°18, Berlin, 1977, p. 61.

tous les acteurs du champ littéraire : tendance facile à l'exotisme, absence de recherche formelle (l'auteur), publications de complaisance, critiques politiquement correctes (institution littéraire). Bref, une situation qui permet l'expression des écrivains de l'ailleurs tout en les maintenant en dehors de l'identité québécoise.

Evidemment, cette posture contreproductive est à dépasser, par les écrivains eux-mêmes et par la société québécoise ensuite. Certes, il est difficile d'adhérer à ce que nous appelons un universalisme du vide, qui refuse l'expression singulière jusqu'à l'effacement total, l'éclatement d'une conscience aussi bien individuelle que collective. Une mauvaise lecture du postmoderne (et de la transculture) a voulu que ce soit cela, l'alternative au radicalisme ethnique. L'abstraction totale des logiques d'appartenance et par ricochet des marquages identitaires, même individuels. On demanderait au texte et à l'auteur de

N'être rien, au plus près des traits de tous. N'être qu'une image potentielle, une image virtuelle, [...] cette labilité, ce potentiel, ce déplacement perpétuel, cette disponibilité qui ne peut s'actualiser que dans le présent amnésique, immatériel, comme un écran d'ordinateur non relié à une imprimante.⁶⁰⁵

Deux projets aussi exclusifs que stériles puisqu'en définitive, ils jouent contre la construction véritable d'une altérité dynamique, condition d'une véritable culture polyphonique au Québec. Une danse des cultures qui :

Entraîne les participants à modifier leurs façons de faire, à accorder leurs démarches dont la conséquence est de donner une « nouvelle » écriture dite plurielle migrante ou métisse. Ainsi la culture et la littérature québécoises actuelles participent à cette mutation des sociétés, concomitante à la mondialisation.⁶⁰⁶

Pour beaucoup, cet espace véritablement multiculturel n'est assimilable qu'à un Québec souverain et hors du fédéralisme Canadien. Mais le système littéraire québécois ne l'est-il pas justement ?

⁶⁰⁵ Robin, op.cit., p. 11.

⁶⁰⁶ Renate Hildebrand, Clément Moisan, *Ces étrangers du dedans, une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Edition Nota Bene, 2001, p. 332.

Pour faire émerger cette altérité stimulante, il semble d'abord que les écrivains québécois doivent s'inscrire dans tous les possibles identitaires, comme dans les récits orientalistes de Guy Parent, (*L'enfant chinois*, 1998), de Marie-Josée l'Hérault (*Tokyo express*, 1963) ou sud-américains d'Andrée Dandurand (*Les chemins de la mer*, 1999), ou encore africains de Paul Ohl (*Black, Les chaînes de Gorée*, 2000). Des oeuvres qui participent tous pleinement de la poétique du passage. Yves Thériault est peut-être un modèle en ce sens parce qu'il l'un des écrivains franco-québécois qui ont le plus ouvert leur écriture à la parole amérindienne. Ces auteurs, se libèrent de l'enfermement identitaire et invalident l'idéologie exclusive en cours au Québec. Ils permettent aussi de relativiser le reproche fait aux œuvres produites par des migrants, d'une déterritorialisation à la fois matérielle et symbolique de la fiction nationale. A leur tour, les écrivains migrants doivent pouvoir sans mauvaise conscience se saisir de la parole et des « grands récits » locaux pour nourrir leurs mythologies personnelles.

On aboutirait à une stratégie d'écriture qui place les écrivains québécois dans un statut d'écrivains-monde ; c'est-à-dire, « rien que des écrivains, rien que de l'écriture », comme le rêve Robin⁶⁰⁷ qui s'empresse toutefois d'ajouter qu'on est loin d'en prendre le chemin. Dans le contexte que nous venons sommairement d'exposer, il est en effet regrettable que le débat sur l'identité nationale d'une part, et l'émergence des discours marginaux de l'autre ait contribué à radicaliser la perception de l'ethnie et à accentuer les cloisonnements identitaires sous couvert du relativisme culturel. Comment articuler ces cultures qui se complaisent dans l'autocélébration et la survivance ?

C'est le défi paradoxal d' « une identité qui cherche à se fermer en permanence et qui, en fait, est toujours ouverte. »⁶⁰⁸ L'expression renforcée des appartenances ne doit empêcher pas la littérature québécoise de vivre son multiculturalisme. On peut même voir dans cette littérature, des avancées plus significatives qu'en plusieurs endroits, en ce sens que la multiplicité des discours et les appartenances problématiques ont ouvert des perspectives très intéressantes pour la relecture de l'identité québécoise. Si du point de vue de la « préparation » de l'acte d'écrire, c'est-à-dire, tout ce qui est relatif à l'environnement sociologique, au marquage

⁶⁰⁷ Régine Robin, « L'écriture d'une allophone d'origine française », op.cit., p. 28.

⁶⁰⁸ Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996, p. 39-40.

paralittéraire, le communautarisme s'exhibe un peu trop dans le système littéraire québécois, on peut espérer de l'acte d'écrire lui-même, une dénonciation de la traçabilité de l'écrivain. Globalement, la société québécoise est assez ouverte pour y parvenir.

En tout cas, l'écriture migrante peut, de ce point de vue, être une véritable locomotive pour monter une autre québecité, car elle a tout à y gagner. Tout dépend en fait de l'influence que peut avoir le fait littéraire sur les conceptions objectives et l'altérité vécue, d'une part ; et de l'autre, de la volonté de la culture québécoise de renoncer au privilège de la souche.

II-4-VERS UNE FIN DES SOLITUDES ?

Le Québec littéraire, si l'appellation au singulier porte en soi un sens, a un potentiel de plus en plus important d'une nation arc-en-ciel. Dans la foulée de la révolution avant-gardiste en Afrique du sud, beaucoup d'écrivains avaient susurré avec plus ou moins de bonheur, la nécessité d'une stratégie de dépassement. Parce qu'en Afrique du sud, la dictature de l'appartenance radicale avait atteint un dangereux summum. Avant même de faire voler en éclats la dangereuse théorie, « séparés mais égaux », dont l'apartheid sud-africain nous a fourni un piteux exemple, les *Sestigers*⁶⁰⁹ sud-africains ont mobilisé leur imagination vers la matérialisation textuelle de l'arc-en-ciel. Un concept dont s'inspire l'Afrique du sud aujourd'hui, pour concrétiser un syncrétisme de l'imaginaire collectif. Ce qui caractérise l'arc-en-ciel, ce ne sont pas seulement les bigarrures, le patchwork, le mélange coloré, ce sont aussi et surtout les nuances, les interstices, les fines lignes de confusion qui magnifient la véritable image du métissage. Réaliser l'arc-en-ciel, c'est tendre du rouge le plus foncé au bleu le plus clair en donnant sa valeur à chaque aspect de la mutation. Quelle relation avec le Québec contemporain ?

Pour qui connaît un peu l'histoire littéraire des deux nations, il existe une proximité saisissante dans la manière dont s'est développée l'expression identitaire chez les auteurs Afrikaners et Canadiens-français. Historiquement, Québécois et Afrikaners ont vécu la transplantation d'un continent à un autre, la colonisation anglaise

⁶⁰⁹ En afrikaans, « ceux des années 60 ». Il s'agit d'un mouvement qui a regroupé des écrivains dissidents comme Andre P. Brink, Breyten Breytenbach et Etienne Leroux. Ils ont procédé à une transformation violente et radicale de l'éthique et de l'esthétique littéraire sud-africaines en explorant l'univers des couleurs, du sexe, de la religion, etc. Leur influence a été décisive sur les auteurs Blancs ou Noirs des générations suivantes.

(encore !), les frictions avec les autochtones, une lutte farouche pour légitimer une langue pastorale et lui donner une valeur intellectuelle. Comme les premiers, les seconds ont érigé sur les cendres de l'oppression culturelle et du mépris, une littérature percutante et dynamique. Ils ont aussi développé une idéologie de l'appartenance fondée sur le messianisme, la survivance (le fameux concept du *laager*⁶¹⁰ sud-africain), qui a engendré dans un cas et peut aussi bien le faire dans l'autre, le pire des enfermements. Comment par le texte, la création québécoise peut dépasser ces mythologies radicales des origines, pour construire des textes qui seraient des lieux de passages ? C'est ce principe de dépassement identitaire que nous allons rapidement investir, dans la littérature québécoise d'aujourd'hui, en nous appuyant essentiellement sur l'apport des écrivains migrants.

Les différences culturelles ne portent atteinte ni à la vitalité, ni à l'originalité du champ artistique québécois, bien au contraire. Parce que ces différences sont vécues et qu'il existe un système qui permet leur expression, chaque portion de la culture québécoise actuelle se retrouve avec un discours à porter (ethnicité, féminisme, homosexualité, judaïté, « francité »...). En soi, cela n'est pas mauvais. Le défi qui se pose maintenant à la littérature dans ce pays, c'est de construire une nouvelle identité sur la rencontre de ces appartenances diverses. Le fameux projet national, dont Renan a par moment bien exprimé la nature (voir par ailleurs) a la pertinence de son caractère de projection. Les théories transculturelles constituent une indication sur la tentative d'échapper au maillage ethnique et communautariste de la conscience québécoise. Théoriquement, si les écrivains ne nient pas le lien communautaire, ils tentent de s'en affranchir par moment, en investissant le champ du trouble. Pour Régine Robin, il s'agit d'une attitude qui

Ne vise ni à subvertir, ni à se résigner mais à contourner, à mettre à distance, à parodier, à déplacer, à décentrer de façon à susciter une inquiétante étrangeté, une attitude critique, de façon à faire des identités

⁶¹⁰ Mot afrikaans qui désigne le cercle de chariot que les paysans Boers formaient pour résister aux attaques extérieures lors des guerres ethniques. Par extension, le concept a servi à définir l'enfermement, le repli sur soi de la communauté afrikaner. Nous avons traité de toute cette problématique par ailleurs. Voir, **El hadji Malick Ndiaye**, « Terrorisme et littérature, la relation incestueuse. Des révolutionnaires russes à Andre Brink », dans *Fear, Revue Ancrage* n°4, Pittsburgh University, 2005

troublées, hybrides qui sont les nôtres aujourd'hui, une valeur positive, créatrice, non inhibitrice.⁶¹¹

Premièrement, cela nécessite le dépassement de l'angoisse linguistique. Un des personnages de Micone dans *Les gens du silence* vit une multiculturalité trouble et s'en accommode sans mauvaise conscience, presque avec désinvolture :

Je parle le calabrais avec mes parents, le français avec ma sœur et ma blonde et l'anglais avec mes chums, affirme-t-il.⁶¹²

Les compétences linguistiques multiples sont assumées, même si la situation peut avoir quelque chose d'inconfortable. La démarche a le mérite de quelque part desserrer l'étau communautaire, puisque, même s'il existe un réseau de langue dominant dans le texte, l'alternance codique rappelle l'inévitable hybridité. Robin qui se désigne comme une « allophone d'origine française », n'hésite pas à convoquer le français, le québécois, le yiddish, l'allemand, l'anglais ou le polonais dans son discours. On retrouve l'écriture plurilectale chez Poulin (*Volkswagen Blues*), chez Micone et bien d'autres. Dans un magnifique poème d'Alfonso en résume parfaitement les mécanismes :

Nativo di Montréal
Élevé comme Québécois
Forced to learn the tongue of power
Vivi en Mexico como alternativa
Figlio del sole e della campagna
Par les francs-parleurs aimé
Finding thousands like me suffering
Me casé y divorcié en tierra fria
Nipote di Guglionesi
Parlant politique malgré moi
Steeled in the school of Old Aquinas
Queriendo luchar con mis amigos latinos
Dio where shall I be demain

⁶¹¹ Régine Robin, « Postmodernisme, multiculturalisme et political correctness », op.cit., p. 11.

⁶¹² Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal, Québec-Amérique, 1982, p. 76.

(Trop vif) que puedo saber yo
Spero che la terra be mine⁶¹³

Il existe dans ce texte une grande pertinence dans la mesure où les différents morceaux de langue s'imbriquent de façon à donner une certaine transivité au discours au-delà de la tentative esthétique et théorique. On sent chez l'auteur l'intégration de son expérience linguistique trouble, qu'il s'agit d'assumer en entier, même si c'est pour en regretter certains aspects. Le discours est à la fois rupture et dialogue. D'Alfonso se soustrait résolument à l'idéologie dominante (*tongue of power*), mais se fait aisément comprendre du lecteur québécois contemporain qui partage finalement son instabilité linguistique.

Derrière le dispositif plurilinguistique, on retrouve une symbolique d'appartenance extrêmement forte, malgré l'inconfort d'une position de minorité plus ou moins soumis à la pression du nombre. Il y a l'espoir d'une assimilation à ce sol natal mais étrange, l'espoir d'une possession de ce sol (*la tierra be mine*), mais comme une projection vers quelque chose qui est à construire. Parce que l'exil linguistique ou spatial pour d'Alfonso n'est pas une alternative pérenne. C'est une option qui, peut-être, révèle à l'auteur la futilité de la fuite vers le différentialisme.

L'appartenance primitive ne se situe pas dans l'ancrage spatial ou linguistique, elle n'est même pas de l'ordre du dicible, comme l'affirme un personnage de Kokis :

Maintenant que je suis allé partout, je me rends compte que la langue n'a aucune importance. Je peux dire mon malaise ou mon désir en plusieurs idiomes mais tout cela n'est que forme, simple, algèbre [...] et je sais désormais que, jusqu'à la fin, les rêves, les caresses, les cris de douleur jaillissent uniquement dans la première langue. Dans celle qui a compté, et qui nous a poussés à en apprendre d'autres.⁶¹⁴

L'expérience linguistique devient ici très secondaire, et surtout, ne s'impose pas absolument à l'acte de représentation que constitue l'écriture. Quelque que part, cette flexibilité linguistique permet d'atténuer, de se moquer, de la douleur de l'exil.

⁶¹³ Antonio D'Alfonso, « Babel », *L'Autre Rivage*, Montréal, Éd. du Noroît, 1999. p. 47.

⁶¹⁴ Sergio Kokis, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, 1994, pp. 169-170.

Le cheminement d'une auteure comme Ying Chen est aussi un cheminement vers le dépassement progressif de la culture ethnique, mais d'un point de vue thématique. Du contexte décrit par *La mémoire de l'eau*, un récit présenté comme celui du « deuil de l'origine »⁶¹⁵, est complètement différent de l'univers des *Lettres chinoises* partagées entre l'espace québécois et la Chine, la jonction de l'ici et de l'ailleurs. Le dépassement amorcé dans *Lettres chinoises* connaît un prolongement radical qui inscrit l'œuvre de Chen dans une dynamique universaliste. C'est ce qui apparaît dans un texte comme *L'ingratitude*. Dans ce récit, le personnage principal Yan-Zi est repérable partout et de nulle part à la fois. Elle ressemble à certains égards au Nancy Nibor de *La fatigue des pierres* (Robin).

Le déploiement dans l'espace mondialisé est inévitable pour la fiction québécoise aujourd'hui. Cela est lié à l'appel des origines, à propos des écrivains venus d'ailleurs, mais d'un autre côté, on peut lire cela comme une ouverture sur le monde qui pousse le texte québécois vers les sentiers de la déterritorialisation. L'éclatement de l'espace commence à intéresser les auteurs québécois, au départ moins touché par les stigmates de l'étrangeté, on en a donné quelques exemples par ailleurs. Dans un autre registre, l'œuvre d'Oak Chung, qui présente la particularité d'être né coréen au Japon (il a publié en 1995, *Nouvelles orientales et désorientées*) montre l'intérêt de la légèreté de mouvement.

D'un point de vue théorique, on peut noter une tendance à la fois créatrice et interprétrice de la nouvelle identité. C'est qu'on a perçu dans la définition de la transculture telle que Bouraoui se l'applique :

Idéologiquement s'esquisse dans mon œuvre cette problématique du XX^{ème} siècle qui dramatise ce que j'ai appelé la binarité infernale. [...] J'ai tenté de déconstruire cette binarité infernale en y ajoutant une troisième dimension, ma « solitude » canadienne et nord-américaine... Quels sont les traits qui émaillent mon écriture transculturelle ? Même une analyse superficielle révélerait que mon processus créateur se situe dans les interstices culturels.⁶¹⁶

⁶¹⁵ Christian Dubois, Christian Hommel, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangence*, n°59, p. 44.

⁶¹⁶ Hédi Bouraoui, « Les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature », dans *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, (dir. Louis Bélanger), Vanier, Éditions L'Interligne, 2000, p. 16.

Au final, il s'agit pour l'auteur d'affirmer dans le discours ambiant, *une individualité souveraine*⁶¹⁷, résolument inscrite dans le mélange et permettant à la littérature d'échapper progressivement aux dictatures identitaires exclusives et de s'en construire une autre plus harmonieuse, moins torturée. Cette littérature généreuse, c'est celle que l'on peut attendre du Québec, qui nous semble de tous les espaces francophones, l'un des plus propices, sinon le mieux disposé, pour ce faire. Il faut cependant que les fantasmes de la primauté cèdent le pas à un désir d'altérité pas nécessairement de différence. C'est cette autre façon de penser le multiculturalisme dont parlent dans leurs œuvres et leurs articles, Robin, Kattan, Ollivier, Micone, Caccia, tous des auteurs migrants, dont on entend finalement plus la voix que leurs homologues franco-québécois, pour une marche dans ce sens. C'est peut-être cela qui est inquiétant dans l'avenir des auteurs franco-québécois dans leur propre pays. Beaucoup d'entre eux ne semblent pas percevoir les mutations qui secouent le Québec et vivent dans la nostalgie d'une identité primordiale. Plutôt que s'enraciner dans son passé, la littérature québécoise doit aujourd'hui s'inventer un avenir. Un avenir qui passe résolument par l'altérité. Une altérité tellement fondée sur le désir d'autrui, qu'elle convoquera nécessairement non pas les « grands récits » de la Nouvelle France, mais les « grands récits » humains, qui sont eux aussi à construire de façon perpétuelle.

⁶¹⁷ **Simon Harel**, « L'exil dans la langue maternelle » *Québec Studies*, n°14, printemps-été 1992, p. 27.

III- LE CAS LECLERC, MODELE D'AUCTORIALITÉ ETHNIQUE

*Rien chez moi d'engagé, que quelques
coups de griffes sans suite, beaucoup
de lâchetés, parfois du recul, souvent
des rires sous capes...
[Mon œuvre] est une oeuvre frileuse,
peureuse comme moi.
Rangez-moi avec les musiciens,
les outardes, les innocents, les contemplatifs.
Toute ma vie loin de la foule,
mais aussi toute ma vie seul en face d'elle,
à défaire des noeuds.*
FÉLIX LECLERC

III-1-L'APPEL DE LA RACE

Trois critères peuvent aider à situer un auteur et son discours face aux pressions idéologiques et identitaires qui ne cessent de s'exercer sur lui et sur son oeuvre : le parcours d'auteur, le dire d'auteur et le comment dire d'auteur. Ces trois pivots de la fonction auctoriale convoquent toutes les compétences nécessaires à l'appréciation du discours littéraire et de la posture intellectuelle d'un écrivain, dans un contexte culturel trouble. Ils en appellent autant aux idées défendues par le créateur hors du texte, qu'aux choix génériques, narratologiques qui permettent de dresser son « profil esthétique », de lui imprimer un style. Derrière cette figure d'auteur qui marque l'oeuvre de sa présence, se déploient selon un principe dialogique toutes les références caractéristiques de ses appartenances et de son parcours individuel. Ainsi se construisent une éthique et une poétique d'auteur à travers les identités multiples qui le caractérisent et qui ne sont pas toujours conciliables, sa pensée personnelle qu'il assoit au fil des rencontres, ses choix d'écriture inscrits ou non dans son environnement intellectuel.

En possession de ces éléments, on peut tenter de trouver une cohérence ou une absence de cohérence à la posture de l'auteur sur la question identitaire. Selon la vision qu'on s'en fait, on peut à travers le parcours, la pensée et l'écriture d'un écrivain, affronter la problématique qui suit. Comment l'auteur québécois incarne-t-il sa québecité ? Sans prétendre à chercher une acception consensuelle de ce qu'est un auteur québécois, ce serait une démarche pour trouver chez un auteur la réponse

intellectuelle et esthétique qu'il donne à la question de son appartenance, et voir s'il existe une cohérence entre ce discours identitaire et la conception qu'on se fait de l'identité québécoise.

Il est très aisé de voir la manifestation de l'identité chez beaucoup d'auteurs contemporains, du fait d'un champ littéraire littéralement construit autour de la proclamation de l'appartenance. Notre analyse jusqu'ici donne une indication claire sur la façon dont les auteurs québécois, presque tous, tiennent fermement leur position d'auteurs ethniques (origines, idéologies, engagements, orientations esthétiques). Et sur le fait que finalement, se meut dans l'espace québécois une identité à raffermir, qui rappelle irrémédiablement son désir d'existence au monde. Concrètement, cela veut dire que l'auteur qui cherche à se proclamer comme québécois, est un auteur qui résiste, qui met à distance son appartenance ethnique proclamée, pour s'inscrire dans une démarche à la fois individuelle et universaliste. Il nous aurait été facile de choisir, pour illustrer les hypothèses que nous avons étudiées, de nous pencher sur un auteur appartenant à la génération actuelle. N'est-ce pas finalement l'auteur du 21^{ème} siècle qui incarne avec le plus de pertinence la réalité identitaire du Québec, de même que son avenir ? Que ce soit pour traquer les signes d'appartenance à une culture ethnique, dispersés dans le texte, pointer la proclamation ou la mise à distance de l'identité collective, il existe un large corpus, chez les auteurs que nous avons mentionnés dans ce travail, qui auraient permis d'étudier cette question fondamentale. Mais cela nous aurait peut-être conduit à éluder un autre aspect du problème, l'héritage français sans lequel l'auteur québécois n'aurait même pas vocation à exister. Un héritage qu'il est impossible de l'ignorer lorsqu'on évoque la littérature québécoise. Même quand on cherche à la dépasser l'identité franco-québécoise manifeste sa présence car elle est garante de la légitimité de l'identité québécoise.

Notre lecture du corpus québécois actuel nous donnait, dans une perspective synchronique, deux pistes possibles. Soit nous intéresser à un auteur migrant et complètement rompre avec l'héritage canadien-français de la littérature nationale ou évaluer la position axiologique d'un auteur de « souche franco-québécoise », telle qu'elle se déploie aujourd'hui face aux mutations effectives ou supposées de l'identité nationale. Il s'agit de choix qui ont le mérite de s'inscrire dans l'immédiateté de la problématique, mais aussi un peu facile. Cela nous aurait

sûrement aidé à chercher une réponse d'auteur sur la représentation de l'identité québécoise, mais sans nécessairement faire preuve d'originalité, puisque, quel que soit le profil des auteurs actuels et leurs postures sur la question de l'identité, les plus intéressants font déjà l'objet d'une abondante critique. En outre, il y a une certaine imprudence à s'appuyer sur un auteur qui incarnerait « une québecité actuelle », parce que ce serait tenir un processus en cours pour une orientation définitive. Or, tirer des conclusions sur un phénomène contemporain n'est jamais une position intellectuelle raisonnable. Le fait que l'identité culturelle du Québec soit dans une tension extrême entre le durcissement et le dépassement de l'ethnicité ne permet pas de réellement tenir pour effective la figure de l'écrivain québécois actuel.

Nous avons choisi de légèrement déplacer l'axe de notre réflexion et nous intéresser à Félix Leclerc, pour éprouver la conscience de l'appartenance chez l'auteur québécois moderne. Nous avons vu (peut-être sans les développer, ni même les épuiser) la plupart des schémas référentiels avec lesquels l'auteur qui fait acte de littérature peut être amené à composer au Québec. Outre l'actualité de son écriture (son combat souverainiste suffirait à inscrire Leclerc dans le champ contemporain), il nous fallait un écrivain qui, à défaut de représenter avec cohérence l'identité québécoise, donne une idée concrète de ce que peut être un auteur ethnique au Québec, en prenant compte de la dimension populaire, qui fait que les membres d'une communauté s'identifient facilement au discours de l'auteur. Félix Leclerc s'est imposé à nous, parce qu'il n'a appartenu à aucune école, aucun système de pensée et son discours est assimilé, à tort ou à raison, comme le discours du peuple, celui, en tout cas, d'une bonne partie de la nation québécoise. Alors que la plupart des auteurs actuels sont des universitaires, des critiques, des théoriciens Félix⁶¹⁸ se glisse résolument dans la peau du troubadour sans ambition doctorale. En cela il est intéressant, parce qu'il rappelle la question des compétences de l'auteur à être en phase avec les aspirations collectives.

Félix Leclerc naît en Haute Mauricie le 2 août 1914. Après ses études primaires chez les Frères Mariste de La Tuque, il entre en 1928 au juvénat du Sacré-Cœur à Ottawa, avec pour vocation d'apprendre la théologie pour devenir missionnaire. Esprit rêveur

⁶¹⁸ Il existe une proximité tellement forte entre Félix Leclerc et le public québécois qu'elle rejaillit dans le discours critique, où son seul prénom s'est imposé comme référence. Il y a très peu de cas où un mode désignation aussi familier que le prénom d'un auteur est utilisé dans le champ interprétatif. Nous nous conformerons à cet usage de temps en temps.

et bohème, Félix Leclerc ne semble pas fait pour une vie sous les ordres. Il quitte les prêtres, mais garde de ce passage une sensibilité qui marque son œuvre. En 1931, il s'inscrit à l'Université d'Ottawa pour y faire ses années de Belles-lettres et de Rhétorique (1932-1932). Bientôt, les difficultés financières, liés à la crise qui frappe les ménages français, empêchent ses parents de financer ses études. Un événement dont on ne saisira la signification que bien plus tard et qui explique peut-être les distances de Félix Leclerc vis-à-vis du monde des intellectuels. De retour en Mauricie, peu enclin à la vie agricole, il devient annonceur à la station radiophonique CHLN de Trois-Rivières, s'intéresse au théâtre et découvrir la musique. En 1939, il part pour Montréal où, encouragé par Guy Mauffette, il entre à Radio-Canada. Il y chante ses premières chansons et participe à plusieurs émissions à titre de comédien et d'auteur dramatique. Membre de la compagnie théâtrale des Compagnons de Saint-Laurent. Leclerc écrit ses premiers textes pour la scène. Il commence aussi une carrière d'écrivain en publiant successivement des recueils de contes et un roman autobiographique, *Pieds nus dans l'aube* (1946). En 1949 il fonde avec Yves Vien et Guy Mauffette la compagnie VLM qui présente des spectacles de théâtre et de chansons. La rencontre décisive avec en juillet 1950 avec l'imprésario français Jacques Canetti bouleverse son existence d'auteur. En décembre de la même année, il donne un tour de chant à l'A.B.C. de Paris et remporte un succès phénoménal. Il devient un artiste d'envergure et mène de front sa carrière de chanteur et l'écriture. Il remporte plusieurs fois le grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros (1951, 1958 et 1973), devient le premier lauréat du prix Denise-Pelletier (prix du Québec 1977), obtient le grand prix de l'Association du Disque québécois qui crée alors les trophées « Félix » (1979). Comme écrivain et dramaturge, il obtient d'autres honneurs : prix Calixa-Lavallée de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal (1976), Prix Fleury-Mesplet (1988), médaille de l'Académie des Lettres du Québec (1987) pour son action politique et culturelle. Il est membre du panthéon des Auteurs et Compositeurs québécois et de l'Académie des Grands Québécois. S'il n'est pas nécessaire de mentionner ses titres honorifiques, il faut souligner l'impact que l'exceptionnelle personnalité de Félix Leclerc a eu sur la société québécoise. Sans contredit, il est l'une des références culturelles majeures du 20^{ème} siècle québécois et un mythe national.

Félix parle de son Québec avec son corps et son texte. Sans avoir participé activement à la Révolution tranquille, il a incarné le « Québec libre ». C'est beaucoup et largement suffisant pour nous intéresser sur cette figure d'auteur. Par ailleurs, nul ne peut dire avec certitude quel discours Félix Leclerc aurait tenu aujourd'hui en tant que sujet sur l'avenir de l'identité québécoise. Le nationaliste aurait-il continué à mettre en avant l'appartenance à la souche franco-canadienne ? Le régionaliste aurait-il accentué un repli territorial entrevu dans son œuvre et son attitude face aux mutations entraînées par une mondialisation galopante ? Le citoyen du monde, qui a trouvé la reconnaissance à Paris grâce son altérité, aurait-il milité pour une ouverture de l'identité québécoise au métissage ? Autant de questions qui se posent comme des défis pour le chercheur, et auxquelles l'œuvre laissée par Leclerc peut offrir des esquisses de réponses.

La trajectoire de Leclerc est significative de toutes les négociations qui s'ouvrent entre l'auteur et les dictatures idéologiques, mais dans le même temps, elle exprime la marge de manœuvre dont dispose une figure d'auteur qui ne s'est pas construite grâce à ces idéologies. Leclerc a été un corps en rupture vis-à-vis des attentes de la critique, en même temps qu'il épouse parfaitement l'idéologie du peuple, c'est-à-dire, la perception que beaucoup de québécois ont de leur identité. Son ralliement à une certaine idée du Québec est le fruit d'un balbutiement, d'un tâtonnement, à tous points identiques à ceux qu'on observe encore dans l'attitude du pays face à son devenir. C'est pour cela que nous avons vu en Leclerc le corps vivant du Québec ; une identité bruyamment proclamée, mais toujours incertaine, toujours inachevée. Terminer notre parcours par une petite étude de l'œuvre de Leclerc, c'est aborder non seulement l'ethnie mais tous les systèmes d'appartenance que nous avons évoqués dans ce chapitre. C'est aussi pour nous une façon de montrer que l'identité québécoise, c'est davantage celle qui se vit et se construit en permanence, que celle qui s'appréhende par la théorie.

III-2-ÊTRE DE CHEZ SOI

III-2- 1-Inventer, repérer, imaginer

Le traitement spatial peut se révéler une problématique importante dans une œuvre sur l'identité. Non pas dans la délimitation des frontières entre « espace textuel », « espace décrit » ou « espace poétique »⁶¹⁹, encore moins dans la séparation entre « espace vécu » et « espace de fiction »⁶²⁰ ; des questions depuis longtemps résolues, et qui présentent un intérêt limité pour nous. Nous nous y intéressons plutôt en ce qui concerne l'imbrication symbolique entre l'évocation de l'espace et sa signification émotionnelle chez l'auteur. C'est-à-dire, l'idée que se fait l'auteur des espaces qu'il convoque dans son discours. Lorsqu'on sait avec quelle force le territoire est appréhendé, décrit, revendiqué dans la littérature québécoise en général, on comprend alors que son évocation dans la fiction ne participe pas simplement d'une préoccupation narratologique, mais revêt une dimension idéologique intéressante à dévoiler. C'est donc de l'interaction très particulière entre l'auteur québécois et son milieu qu'il est question ici, davantage que de la description de l'espace comme lieu d'expression des personnages d'un récit.

Avant tout, il ne faut pas négliger l'importance du discours littéraire sur l'espace en pensant qu'il manque d'objectivité et donc de pertinence. C'est un indicateur précieux dans l'appréhension du monde dans lequel nous vivons.

L'espace littéraire est fait d'une géographie déclinée en reliefs, paysages, territoires, en vérités sociales et culturelles, un lieu réel conçu par notre projection vers un l'imaginaire et la fiction. La vision que l'on peut se faire de cet espace repose sur un fondement émotionnel et psychologique, lié autant à l'idée de perception physique de notre monde familier, de notre espace de vie ; qu'à l'intégration dans notre discours d'autres plus imaginaires ou simplement fictifs.

Du coup, se projeter dans un discours sur l'ailleurs, que ce soit un lieu fictif ou une périphérie, suppose la prise en compte d'un espace immédiat, soit pour mieux marquer notre attachement à cet ici, soit pour exprimer une sorte d'enfermement,

⁶¹⁹ Voir **Paul Zumthor**, *La mesure du monde, Représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 1993.

⁶²⁰ Voir **Algirdas Julien Greimas** « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique et science sociales*, Paris, Seuil, p. 130-13 et **Gérard Genette**, « Espace et langage », *Figure I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 101- 108.

donc un désir d'ailleurs. Cette vision de l'espace qui renvoie au monde sensitif (et pas seulement sensible), est hautement valorisante en dépit des apparences, car c'est elle qui préside notre connaissance du monde. Autrement dit, on se représente toujours le monde en pensée, en même temps qu'on l'expérimente dans son immédiateté. L'espace décrit dans un récit offre une certaine validité sur la façon dont nous le vivons en dehors. La science-fiction est peut-être l'illustration la plus évidente de cette nécessaire jonction entre espace potentiel et espace vécu.

La carte de la terre tracée par les premiers explorateurs, géographes, reposait aussi sur une perception libérée et cognitive de l'espace, cette vision fictive, rêvée de la réalité physique. Celle qui fait que la représentation du monde se conçoit toujours selon une double articulation, réalité perçue-réalité imaginée, offre la possibilité de donner du sens au monde restitué par la fiction. Qu'on songe à l'Atlantide ou d'autres lieux mythiques. La fiction apporte à la géographie physique, à la relation concrète entre l'homme et sa terre, une donnée supplémentaire qui rend possible le voyage et la connaissance de l'ailleurs. Paul Zumthor résume ainsi cette imagination du monde réel :

Autour du lieu, où j'éprouve en cet instant mon enracinement dans le cosmos, je connais ou imagine tous les autres, en zones concentriques ; les plus proches et familiers ; les lointains et étranges ; ceux que j'ignore et dont je ne puis savoir s'ils sont plaisants ou effroyables ; ceux enfin que mon désir ou ma crainte livrent aux puissances fantastiques⁶²¹.

Les récits de voyage permettent souvent de valider notre rapport au monde inconnu, à travers notre capacité à se forger des topographies possibles, par l'imagerie exotique. Le continent américain découvert au hasard des explorations européennes a été abordé de cette façon imagée, avant une connaissance effective de sa réalité physique. Et même à partir de cette connaissance, on a développé des espaces conformes à l'idée que l'on s'en fait, sans nécessairement se soucier de leur réalité physique. Les écrits de Cartier, par exemple, ne reposent pas sur une description qui se voudrait fidèle et empirique, mais ce qu'on peut appeler une imagination du réel. C'est en cela que Deleuze et Gattari voient la littérature comme la cartographie

⁶²¹ Paul Zumthor, *La mesure du monde*, op.cit., p. 79.

même de contrées à venir, n'ayant rien à voir avec le fait de signifier l'espace en réalité⁶²².

Ainsi, l'espace américain est repéré, cartographié, arpenté, divisé par les Européens, mais aussi imaginé, inventé, construit à travers un corpus qui se développe avec beaucoup de force jusqu'au milieu du siècle dernier. L'immensité du territoire, sa variété physique, ses étendues maritimes, favorisent une description très libre du pays canadien et la littérature participe de ce fait à une meilleure connaissance de cet espace.

Félix Leclerc, héritier de cette tradition, se fait de son pays une image qui procède d'une restitution poétique du monde. Ce n'est pas pour autant une falsification de la réalité spatiale, mais un appel à la puissance évocatrice de l'imagination. Raconter le milieu plutôt que le décrire, suggérer son existence, faire imaginer ses contours, en évitant la platitude de la narration photographique. La relation de l'espace chez Leclerc est empreinte de tendresse et démontre l'attachement à un milieu, à une terre. Félix Leclerc s'est inventé un monde, parfois saisissable, parfois absent du cadastre, mais toujours vivant dans son rêve d'un pays libre. Le Québec en tant que territoire est peut-être absent de son discours (en tout cas, à l'origine), mais si l'idéologie souverainiste s'en réfère comme discours de l'enracinement, c'est sûrement parce que la terre de Leclerc s'invente en permanence.

Aborder cette réalité spatiale, même avec une thématique et une orientation ciblées est complexe, car lorsqu'on parle de ce phénomène, on en appelle indifféremment à un ensemble de vocables, sans nécessairement tenir compte des nuances qui puissent subsister entre elles. L'allusion à l'espace, surtout chez Leclerc, c'est, entre autres, faire référence à des notions de lieux, de paysages, de pays, de territoires, notions qui sans s'exclure, ne se déclinent pas toujours selon les mêmes acceptions. Fabio Lando⁶²³ dans une publication sur les espaces francophones, a pointé cette difficulté de nommer l'espace. Encore davantage lorsque sa détermination se fait dans un contexte politique et idéologique instable.

Nous avons choisi de nous intéresser à la réalité spatiale selon trois axes- lieu, territoire et paysage- pour analyser leur représentation dans le texte de Félix Leclerc. A travers son récit, sa poésie et même son théâtre, Leclerc a chanté les lieux et

⁶²² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Minuit 1980, p. 11.

⁶²³ Fabio Lando, « L'homme et le lieu : les traces d'une complicité », dans Antonella Emina (dir.), *Les mots de la terre, géographie et littératures francophones*, Rome, Bulzoni Editore, 1998, p. 23 -34.

paysages dont il s'est profondément imprégné et a évoqué les territoires dont il a rêvés.

L'évocation des lieux et des paysages de Leclerc constitue en même temps un hymne à la nature et un hommage à sa « tribu ». En effet, dans la description de l'environnement quotidien, de l'espace vécu, Leclerc tente continuellement de valoriser l'harmonie symbolique entre des hommes et un monde qu'ils apprennent à apprivoiser.

Selon A. Frémont, le lieu renvoie au monde immédiat, la réalité spatiale qui nous entoure, c'est-à-dire, le milieu où s'exprime la vie quotidienne :

Il concerne un espace réduit, mais défini et non sans quelque étendue : la maison, le champ, la rue, la place...il associe des groupes de petites dimension mais de forte cohérence : même famille, même métier, ou même fréquentation quotidienne. Il implique une grande personnalisation des perceptions spontanées, avec de nettes délimitations, des frontières sans équivoques.⁶²⁴

Ces lieux, on les retrouve dans *Pieds nus dans l'aube*, comme terrain d'une certaine authenticité génératrice d'un émerveillement constant face aux images qui se déroulent. Récit de l'enfance, *PNA* présente au lecteur une perception idyllique du monde alentour, qu'il découvre à travers les yeux du personnage principal qui apprend lui aussi à se familiariser avec l'espace immédiat. Ce texte commence par une longue description des lieux de vie. C'est un village du Canada profond qu'on nous dévoile, avec ses maisons en bois, sa rue principale, son école, sa paroisse. Chaque micro espace est identifiable et l'auteur en rappelle la fonction précise. Il n'existe pas à proprement parler dans l'évocation des lieux, une volonté revendicative. Par la narration faite à travers les yeux du personnage, on évoque un monde de simplicité et de bonheur, un monde de rêve. Ce qui intéresse l'auteur, c'est la poésie qui se dégage de cet univers familier et sauvage, dans lequel l'existence est synonyme de simplicité et de joie de vivre. C'est le monde des hommes et des bêtes, peu préoccupés par la course à la modernité. Chez Leclerc, c'est un schéma spatial dont on percevra la persistance à travers des œuvres comme *Dialogues d'hommes et*

⁶²⁴ **Armand Frémont**, « La région espace vécu », dans *L'humanisme en géographie*, Paris Anthropos, 1990, cité par Fabio Lando, op.cit., p. 27.

de bêtes et Carcajou ou le diable des bois. Il est basé sur une fonctionnalité symbolique de l'espace de vie avec pour chaque lieu évoqué, une signification précise pour la communauté. Chaque membre de la société vit en fonction de la délimitation de l'espace. La forêt, le bois, par exemple, c'est le monde des hommes. Il a une certaine valeur initiatique. Le personnage principal découvre le Canton Mayou seulement lorsque son père juge que c'est le moment.

L'évocation du paysage révèle la capacité descriptive, appliquée à la réalité physique du territoire ou des lieux. Chez Leclerc, c'est le monde rural, la campagne qui est se décline dans son aspect. La référence est tributaire d'une idéologie visuelle, pour parler comme Denis Cosgrove⁶²⁵. Revendiquer l'appartenance à un lieu ou à un territoire ne suffit pas. Il faut donner un sens, établir une certaine proximité entre la terre que l'on s'approprie et les valeurs qu'on s'attribue. L'évocation du paysage, c'est une la communication d'une impression qui irrigue les lieux et le territoire d'une charge émotionnelle.

Le paysage peut tenir une place essentielle dans la construction de l'identité parce qu'il permet aussi de décrire le rapport qu'un peuple entretient avec lui. On peut comparer le rapport au paysage chez Leclerc à celui qui a prévalu entre les villages environnant et l'imposante structure des Alpes suisses, tel que Harold Lunn le décrit. La comparaison est intéressante par que Lunn montre comment l'identification à l'environnement des Alpes, à la fois d'une grande et très rugueux, a façonné un type de caractère fondé sur la dignité et la grandeur. Pour Lunn, ce n'est pas un hasard si les premières étapes de la Confédération se sont déroulées dans les cantons mitoyens des Alpes⁶²⁶. Comme le précise Frémont, c'est l'espace vécu plutôt que l'espace de vie.

D'avantage que la revendication d'un territoire politique- orientation que prendra finalement son œuvre, le texte de Leclerc est la révélation d'un paysage intime, celui des lieux de son enfance et l'influence que ces lieux ont dans la vision du type canadien-français.

Pour simplifier, on peut dire que le lieu est un espace familier et le paysage un espace senti et articulé. Quant à la notion de territoire, elle serait plus assimilable à la politisation de cet espace :

⁶²⁵ Denis Cosgrove, *Social Formation of Symbolic Landscape*, London, Croom Helm, 1984, p. 15.

⁶²⁶ Voir Sir Arnold Lunn, *The Swiss and their mountains. A study of the influence of mountains on men*, Chicago, Rand McNally, 1963.

La territorialité (« l'ensemble des pratiques qui, partant d'un milieu naturel permettent la construction d'un territoire »⁶²⁷), en tant qu'expression d'un système de valeurs, de traditions, d'attitudes culturelles, sociales, politiques, est présente dans l'œuvre de Félix Leclerc avec toute la connotation politique que cela peut revêtir. Son champ d'expression est beaucoup plus distendu mais avec une valeur est plus forte, parce que c'est la même reconnaissance au territoire qui partout légitime le sentiment d'appartenance collective à la nation canadienne. La perception du territoire est idéologique, c'est la pratique génératrice de significations dans laquelle toute société puise ses motivations et ses raisons d'agir. En un mot, c'est le lieu élargi et auquel on donne une signification culturelle et politique permettant l'établissement d'une entité, qu'elle soit locale ou nationale. On retrouve cette fonction politique, presque idéalisée de la relation de l'espace dans un poème comme *Le tour de l'île* et plus tard, dans tous les écrits relatifs à la souveraineté. Mais aussi dans les poèmes de la mer et ceux évoquant la divinité (avec peut-être une autre signification).

Le lieu, le territoire, le paysage dans lequel on vit et où l'on est enraciné, ont un rôle important envers une personne ou une communauté. Ils ne représentent pas seulement la terre où l'on pose les pieds et d'où l'on prend la nourriture, le contexte où se déroule notre expérience, le décor de nos actions, la base pour la réalisation de n'importe quelle pratique territoriale, mais -peut-être surtout- ce sont les points de repère des racines culturelles et de la valeur, du sens et de la signification que les pratiques culturelles du groupe leur attribuent.⁶²⁸

L'auteur qui évoque son appartenance à un espace, ne fait seulement à travers des formules, des proclamations. Son œuvre entière se présente comme une entreprise à travers laquelle la banalité physique de l'espace peut revêtir une signification identitaire :

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ Fabio Lando, op.cit., p. 32.

C'est justement à travers son propre texte que l'auteur modifie (non pas physiquement mais du point de vue culturel) les objets naturels et le milieu décrit, leur attribuant une signification et les recréant comme des symboles de son sentir, il y réfléchit ses intentions, ses croyances, ses valeurs, ses idées, en donnant une dimension culturelle au lieu, au territoire, au paysage. De plus, si cette introspection individuelle de l'auteur est acceptée socialement, en devenant publique et éventuellement générale, elle dépasse les simples manifestations concrètes. C'est seulement de cette façon que les rapports écrivain/milieu, rendus explicites par les lecteurs des différents romans, définiront des catégories mentales par lesquelles il serait possible de mieux préciser des acceptions relatives au rapport plus général entre l'homme et le milieu.⁶²⁹

III-2-2-L'espace immédiat, espace harmonieux

La première déclinaison de la réalité spatiale que nous avons voulu retenir concerne donc l'évocation du milieu de vie. C'est donc la projection immédiate dans le monde environnant, à travers des lieux familiers et des paysages évocateurs. Chez Leclerc cela signifie s'inscrire pleinement dans le thème de la nature. *Pieds nus dans l'aube* n'est pas seulement le récit de la petite enfance à La Tuque, c'est aussi la description de la relation fusionnelle qui s'établit entre une communauté et son milieu. La maison natale décrite en prologue du récit est plantée au cœur de la nature :

Coiffée de bardeaux, offrant asile aux grives sous ses pignons, elle ressemblait elle-même à un vieux nid juché dans le silence. De biais, avec les vents du nord, admirablement composée avec la nature, on pouvait la prendre aussi, vue du chemin, pour un immense caillou de grève.⁶³⁰

Le père de Félix Léo a bâti cette demeure lui-même, dans un endroit encore sauvage, le long de la rivière Saint-Maurice. Les critiques ont démontré que cette maison de la Rue Claire Fontaine, en réalité Rue de la Mercerie et son environnement immédiat, constituent les éléments pivotaux de la création de Leclerc. La maison de l'enfance, longuement présentée et avec force détail, est un repère fondamentale et la source

⁶²⁹ Ibid. pp. 33-34.

⁶³⁰ Félix Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Fides, 1946, p.15.

première de l'inspiration. Tout part de là, si l'on en croit Félix Leclerc : ses valeurs morales héritées d'un père tout-puissant et omniprésent, sa poésie transmise par une mère douce et généreuse. On ne peut qu'être d'accord avec Bachelard, lorsqu'on observe la relation très particulière que Leclerc, même adulte, établit avec la maison familiale⁶³¹. Dans sa poétique de l'espace l'épistémologue explique que la maison est le premier endroit d'où part la perception de soi et de sa création :

Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que la maison devienne la topographie de notre être intime. (...) La maison plus encore que le paysage est un état d'âme.⁶³²

La maison et tous les lieux de l'enfance constituent le repère fondamental de la personnalité chez Leclerc. Ce sont les creusets de l'âme du poète. Ce sont aussi des espaces qu'il met en relation avec l'idée du bonheur, thème majeur de *PNA* et qui apparaît chez lui, avec l'amour, comme une des quêtes suprêmes de l'existence. Les paysages évoquent la nature dans sa nudité extrême, les allusions descriptives sont souvent des métaphores végétales ou animales.

Dans ce village isolé (« aucune route ne la reliait aux autres »⁶³³), les êtres humains y côtoient les animaux sauvages, les éléments, omniprésents rythment l'existence des hommes, des femmes et surtout des enfants.

La description teintée d'admiration que le narrateur de *PNA* fait de Fidor, son compagnon de jeu, est prototype de l'enfance buissonnière à laquelle beaucoup ont rêvée :

Il possédait par intuition la science des animaux, la science des plantes, la science des étoiles. Son livre de classe, dans lequel il lisait infiniment mieux que nous les écoliers, c'était la nature. Il n'avait jamais tué un oiseau, mais pouvait les prendre dans sa main. Les plantes vénéneuses comme le bois d'enfer, les herbes à tisane comme l'herbe à dinde, l'herbe

⁶³¹ On pourrait s'intéresser à cette vision de la concession paternelle comme lieu de repli, un univers sécurisé qui suggère en permanence la possibilité du retour. Le besoin de revenir est une constante chez Leclerc, soit pour se réfugier, soit pour se ressourcer. Même le séjour européen n'interrompt pas ce rituel. On peut d'ailleurs faire une projection sur le pays natal qui se manifeste toujours dans l'exil. Voir *Moi, mes souliers*, Paris, Amiot-Dumont, 1955 ; 2nde édition, Montréal, Fides, 1960.

⁶³² Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 18.

⁶³³ *PNA*, p. 20.

à éternuer comme le bouton d'argent, lui étaient connues. Dans sa cour, il nourrissait une corneille apprivoisée.⁶³⁴

Fidor l'enfant sauvage est celui qui s'est le plus rapproché des éléments et celui auquel le héros rêve de ressembler. Fidor, c'est Félix, Ludger, les frères, tous les enfants qui s'épanouissent au Fer-à-Cheval et au Canton Mayou. Félix Leclerc affirme lui-même avoir puisé son inspiration et trouvé ses personnages dans cet univers forestier.

Bérimont résume bien la portée de cet environnement dans l'analyse des textes de Leclerc :

Le Félix Leclerc accompli se lit en clair dans son ébauche adolescente et infantine. Une fois encore, l'emplacement de la source explique l'inclination du cours. Dans le jugement flou et fantasque, porté sur une œuvre et un individu, nul ne saurait aller plus loin, fabuler plus que Félix Leclerc lui-même ne le fait à son égard dans ses livres.⁶³⁵

L'espace que valorise Leclerc, c'est aussi celui d'un monde dur, qui en même temps qu'il attire l'homme, lui résiste, lui dicte sa loi. Des reliefs inhospitaliers, une faune sauvage, un paysage dense un climat rude, qui font de l'existence un défi :

Le climat de l'œuvre de Leclerc est là tout entier, cerné par les taches familières, les objets usuel, la tentation de l'ailleurs, le rêve, la terre nourricière, l'hiver, les lacs, un rien de renoncement et de mélancolie pour contrebalancer l'ardeur à vivre.⁶³⁶

Cet environnement hostile permet de mieux affirmer la valeur des personnages humbles et modestes qui y évoluent. Ils savent quel parti ils peuvent tirer de ce que la nature leur offre, en contrepartie de leur dur labeur. Les héros de l'enfance, ce sont Bérubé le maréchal ferrant, L'Irlandais, homme à tout faire, Charles Bédart, M. Scalzo l'Italien jardinier, tous des personnages d'aventure qui sont venus de loin

⁶³⁴ *PNA*, p. 48.

⁶³⁵ **Luc Bérimont**, *Félix Leclerc*, op.cit., p. 39.

⁶³⁶ *Ibid.* p. 24.

puiser leur subsistance dans cette contrée sauvage. Un pays où rien ne s'obtient sans un effort patiemment répété, parfois jusqu'à la mort (thème évoqué aussi dans les chansons *Mac Pherson, La Drave*). L'apprivoisement de cet espace dur et hostile est un grand ferment de la mythologie canadienne-française. Le sentiment de possession est exacerbé par la dureté de la conquête. On retrouve le thème en littérature, mais aussi dans la peinture québécoise qui emprunte le thème à la peinture nationaliste canadienne⁶³⁷. Leclerc assoit dans son œuvre ce droit durement gagné de revendiquer le territoire.

Il décrit aussi la façon dont l'industrie du bois commence à s'installer dans ces terres sauvages, avec toutes les transformations que cela entraîne. L'abondance y côtoie l'exploitation :

L'usine de pulpe s'élevait près des chutes, lesquelles fournissaient à la ville l'énergie électrique. Des montagnes de billots, que des hommes arrosaient à la journée avec de longs boyaux, dormaient dans les cours. A cinq heures, au coup de sifflet, des centaines d'ouvriers, deux par deux, trois par trois, sortaient sans se hâter.⁶³⁸

Cet univers, qui n'est pas du tout la ville, ni tout à fait le cœur de la nature, est un monde de transition. La végétation et le relief sauvages que l'auteur dépeint avec autant de force ceinturent le monde où il évolue, mais l'industrialisation naissante le commande. La nature où l'auteur s'évade incarne une résistance au monde de la modernité qui s'annonce avec ses usines, ses ruelles à goudron, son cinéma, ses autos...ses gens riches, dont les quartiers sont aussi décrits avec minutie. La ville, la grande, que Leclerc découvre, plus tard à l'occasion d'un voyage à Québec, perce difficilement mais progressivement à cet endroit et commence à se frayer une existence dans les consciences, à cause des richesses naturelles qui attirent les convoitises⁶³⁹. Petit à petit, Leclerc a relié la modernisation de son univers avec les

⁶³⁷ Les peintres du groupe des sept développent dans les années 20 une thématique axée sur la forte interaction entre l'homme et le paysage nord-américain. Voir **Frédéric Lasserre**, « Peinture et nationalisme au Canada », *Géographie et Cultures* n°8, 1993, pp. 51-70.

⁶³⁸ PNA, p. 21.

⁶³⁹ La colonisation euro-québécoise de la haute Mauricie débute vraiment au milieu du 19^e siècle grâce à l'exploitation forestière. Une famille venue du New Hampshire, les Brown, achète l'une des chutes de la rivière Saint-Laurent et l'asservit en 1910 à son usine à papier. C'est cette famille qui fonde ville de La Tuque. L'industrie du bois, vecteur d'emploi pour de nombreux Québécois, pousse, pendant la première moitié du 20^{ème} siècle, des centaines de travailleurs dans vers La Tuque et ses environs. C'est dans ce mouvement que la famille de Leclerc s'établit dans la région qui se transforme sous les yeux du futur écrivain.

enjeux de l'industrialisation galopante qui transforme non seulement la Mauricie, mais le Québec tout entier. C'est en cela que l'identification à son peuple et à son territoire prend progressivement une tournure plus idéologique :

J'avais 12 ans. Je me souviens que je revenais de la pêche dans un ruisseau avec un ami et mon chien. ... Je me souviens qu'en fixant ce ciel bleu, j'ai vu comme un point noir. Je me suis dit : un jour, il faudra se battre pour quelque chose d'important, pour que toute cette nature magnifique nous appartienne à moi et les miens. Je ne savais pas encore que c'était du pays dont il s'agissait mais l'image était fulgurante et je ne l'ai jamais oubliée. C'est ce qui a fait qu'29 ans j'ai écrit PNA.⁶⁴⁰

Ce qui apparaît ici, c'est l'allusion à un espace plus grand que le seul milieu environnant. L'espace de l'auteur devient avec le temps un espace élargi, un pays, un territoire à défendre. En même temps que Félix Leclerc déplace sa parole, partie d'un bout de terre sauvage de la Haute-Mauricie, vers la problématique identitaire. A partir de là, les critiques (et lui-même) relient l'ensemble de son discours en une revendication politique pour un pays à venir.

On peut s'aventurer à supposer que l'élargissement progressif de son œuvre vers d'autres horizons que la Mauricie disqualifie sa conception comme une production typiquement régionaliste. En même temps, c'est toute l'ironie de ce déplacement poétique, on peut se demander si en échappant à la région, au terroir, il n'échappe pas tout bonnement au Québec pour s'inscrire dans une configuration nationale, voire, plus universaliste.

Il sera particulièrement intéressant de voir le sens de la mutation qui s'opère dans l'élargissement de l'espace leclerien. En clair, comment on peut voir la parole nomade comme une autre manifestation de la spatialité dans son œuvre.

III-2-3-L'espace en mouvement, territoire insaisissable

Tout discours figurant une thématique spatiale suppose l'expression de la mobilité. Le récit le plus bref qui soit, dès l'instant où il intègre des lieux différents, entraîne nécessairement une approche dynamique de l'espace. Il en est ainsi de l'œuvre de

⁶⁴⁰ Félix Leclerc, « Entretien », *Le Soleil*, 13 janvier 1979, p. E.1.

Leclerc qui, on l'a dit, n'est pas nécessairement ancrée dans une réalité régionale. Félix Leclerc est un auteur en mouvement et son œuvre porte l'empreinte de cette mobilité. Que ce soit sa musique parfois teintée d'exotisme⁶⁴¹ ou ses textes dits littéraires, la poétique du passage est présente. C'est pour cela que la caractéristique locale est difficilement applicable son discours. Des auteurs comme Mordecai Richler ou encore Michel Tremblay offrent une forte possibilité de localisation, parce qu'ils se situent l'un et l'autre dans la réalité montréalaise ; tandis que Leclerc a adjoint à son texte un discours de l'ailleurs en opérant une rupture avec le monde familial.

Le territoire qui se dessine dans la fiction de Leclerc n'est pas homogène, c'est un espace éclaté qui se matérialise dans plusieurs lieux. *Pieds nus dans l'aube* offre l'illusion d'un auteur profondément ancré dans un territoire bien identifié et présentant une esthétique d'auteur local. Pourtant, lorsqu'on observe attentivement la poétique du mouvement chez Leclerc, on n'a pas grande difficulté à le ranger dans la catégorie des auteurs du large comme Jacques Godbout, Denys Chabot, Yves Thériault ou encore Jacques Poulin.

Déjà dans PNA, la thématique du mouvement constitue une rupture avec l'ancrage régionaliste. Dans le sens où, les personnages de Leclerc ne s'inscrivent pas dans un immobilisme fataliste. Ils explorent la terre mais pas une terre en particulier. Avec l'émergence des romans du terroir, on a assimilé le thème de la terre au Québec à une idéologie de l'enracinement local, à l'expression d'une vision sédentarisée de l'espace. Mais cet attachement est toujours doublé d'un désir d'évasion permanent qu'il ne faut pas perdre de vue.

Le récit québécois moderne nous l'avons vu, s'assimile plutôt à une littérature de la « déterritorialisation », qu'à celle axée sur une expression territoriale localisée, du moins dans le texte. Selon Réjean Beaudoin⁶⁴², le récit québécois actuel ne fait que confirmer une tendance à déborder largement les frontières locales déjà perceptible dans toute la tradition littéraire canadienne-française. Beaudoin fait remarquer l'existence, jusqu'au 19^{ème} siècle, d'un récit de l'espace entre, très lié à l'imaginaire nomade des premiers habitants. L'histoire de l'établissement des colons se dit dans

⁶⁴¹ Beaucoup de ses chansons sont d'inspiration tzigane et Félix a même chanté en russe (*Le roi chasseur*, 1964). Ces influences n'ont pas échappé à ses biographes, notamment Eric Zimmermann, *Félix Leclerc, la raison du futur*, Paris-Montréal, Carpentier/Saint-Martin, 1999.

⁶⁴² Réjean Beaudoin, *Le roman Québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 2^{nde} édition, 1998.

une littérature qui se veut avant tout une littérature de passage, de découverte, avant de s'inscrire dans le sédentarisme. Ainsi, les premiers héros canadiens sont des personnages en marche : l'explorateur, le coureur des bois, le commerçant ambulancier, le voyageur.

Ce récit du voyage a connu une parenthèse avec la colonisation anglaise qui a, plus ou moins, brisé le rêve expansionniste de l'imaginaire français en Amérique. L'idéologie messianiste, qui s'est assez tôt développée dans la conscience populaire, s'est métamorphosée pendant un temps, passant du désir d'espace à un projet d'appropriation de l'espace conquis. Le soldat laboureur et le prêtre martyr deviennent les héros de la mythologie nationale entre le 19^{ème} siècle et la Révolution tranquille :

L'homme des forêts sauvages n'est alors qu'un spectre de bonne compagnie dont la présence se conserve dans la tradition orale plus que dans la littérature naissante, qui atténue, en les transcrivant, les images de la mémoire populaire [...] L'envoûtement des grands espaces n'est pas dans l'esprit du régionalisme qui prévaut dans le roman des années 30⁶⁴³

Mais la véritable vocation de l'idéologie franco-canadienne, c'est le mouvement dans l'espace ; et cette tendance a repris avec beaucoup de pertinence dans la littérature québécoise. Il convient d'examiner de quelle manière s'opère le décroisement spatial dans la littérature québécoise à partir de Félix Leclerc. La poétique de la mouvance offre deux hypothèses majeures que nous allons rapidement évoquer.

On peut d'abord interroger le sens du déplacement interne dans le parcours de Leclerc, c'est-à-dire, la courbe que l'œuvre trace à l'intérieur même de l'espace canadien. Car avant tout, la mobilité chez Leclerc signifie arpenter le territoire canadien dans son immensité.

Le parallèle avec des auteurs comme Thériault (avec qui il travailla à la radio), Poulin ou Feron est très instructive. Comme eux, Leclerc étale d'abord dans son œuvre dans la cartographie des provinces intérieures du Québec profond, mais en y introduisant une perspective de découverte permanente, de renouvellement des lieux qui empêche une localisation figée. Dans cette perspective, Leclerc inscrit son déplacement dans l'ordre du vécu collectif. Il se projette dans l'espace canadien et se

⁶⁴³ Ibid, p. 44.

saisit ainsi du vieux projet nationaliste d'appropriation du l'univers américain. Avec beaucoup plus d'exclusivisme, car reposant avant tout sur une dimension communautaire, Leclerc appréhende le mythe du Grand nord, la nordicité que Sirois⁶⁴⁴ évoque à propos d'Yves Thériault (*Agaguk, Tayaout, fils d'Agaguk*), et Gabrielle Roy (*La Montagne secrète, La Rivière sans repos*). On entrevoit le phénomène partout, même dans un récit éminemment sédentaire comme *Pieds nus dans l'aube*. Quelque part, l'auteur met l'accent sur la mobilité spatiale à travers sa métaphore aquatique. La poésie des billots qui naviguent sur la Saint-Maurice, les torrents, les fleuves à traverser, rappellent une poésie de voyage. Mais l'aspect le plus révélateur réside dans la tradition des « faiseurs » de villages qui peuplent la thématique de Leclerc.

Le départ ainsi évoqué est en fait très lié à la mythologie personnelle de l'auteur. Partir à la conquête de la terre canadienne est non seulement une des bases du messianisme français, c'est aussi un projet inscrit dans la tradition familiale des Leclerc :

Hop là ! courage ! debout !
J'ai deux montagnes à traverser,
Deux rivières à boire !
Ho donc ! ma hache et mes souliers :
Payse veut nous voir !
J'ai six vieux lacs à déplacer,
Trois chutes neuves à mettre au lit,
Dix-huit savanes à nettoyer,
Une ville à faire avant la nuit,⁶⁴⁵

chante en boucle personnage de Ti-Jean, personnage légendaire et double littéraire du grand-père Nérée Leclerc, dont Fabiola la mère de Félix raconte tous les soirs la légende dans *PNA*. Depuis Jean Leclerc, ancêtre aventurier parti de Normandie au 17ème siècle, la lignée des Leclerc est composée de bûcherons, de draveurs, de commerçants itinérants, de « faiseurs » ; une race d'homme qui répond de façon presque congénitale à l'appel de l'ailleurs... Le père Léo Leclerc, très présent dans

⁶⁴⁴ Voir **Antoine Sirois**, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999.

⁶⁴⁵ *PNA*, p. 24. La chanson est mise sur disque une dizaine d'années plus tard par Félix Leclerc : « J'ai deux montagnes », *Félix Chante*, Philips, 1957.

l'œuvre de Félix a lui aussi « la maladie de partir ». Avant la Mauricie, il s'est aventuré dans le Maine aux Etats-Unis voisins et, quelques années après avoir dompté une portion de forêt à la Tuque, il est très vite pris par le démon du voyage, en entendant parler d'une nouvelle colonie en Abitibi. Cet épisode est relaté dans *Pieds nus dans l'aube*, lorsque le grand frère annonce à Félix, en partance pour Québec, qu'à son retour aura déménagé « dans le nord »⁶⁴⁶. Leclerc décline la personnalité de son père à travers cette incapacité à tenir en place :

Être un citoyen comme un autre ne le comblait pas. Le couronnement d'une vie, d'après lui, ne consistait pas dans la possession mais dans le dépouillement qui permet le risque, cette joie des forts. Son père lui avait transmis la haine du facile. Joyeusement il tournait le dos au monde confortable. D'ailleurs, la chanson qui parlait des savanes à nettoyer, des villes à faire avant la nuit, lui avait tenu de feuille de route, tout au long de son existence.⁶⁴⁷

Défricher, coloniser et apprivoiser la nature, telle est le viatique de la parole nomade chez Leclerc. L'espace ainsi présenté est le résultat d'une conquête immédiate. En réalité, les paysans canadiens, en dépit des sermons nationalistes, appréhendent leur univers sous le coup de la nécessité et non pas en raison d'une romantique tentation du large. Ils vont là où ils trouveront leur pain quotidien. Et quelque part, Leclerc lui-même ne déroge pas à cette logique, puisque son existence est marquée par des allers-retours dictés par le besoin. Une attitude que Laforge explique ainsi :

Le Québec rural reste plongé dans son immobilisme séculaire. Inféodé à la lenteur de la nature et aux puissants, le Canadien français étouffé dans la grisaille de la pauvreté, dans un monde figé de traditions où l'Eglise est omniprésente. Pour plusieurs, la liberté dégage une odeur de bois.⁶⁴⁸

Sans se trahir, Leclerc abandonne progressivement l'image idyllique de la Haute Mauricie pour mieux s'inscrire dans le Québec qui se construit. L'espace qu'il réussira à posséder sera assimilé à celui que revendiquent quelques millions

⁶⁴⁶ Ibid. p. 646.

⁶⁴⁷ Ibid. p. 71.

⁶⁴⁸ Valérie Laforge, *Félix Leclerc ou l'Aventure*, Musée de l'Amérique Française, 1994, p. 15.

d'hommes au nom de leur identité. Concrètement, cet espace est peut-être moins saisissable, plus fuyant, mais dans l'absolu, c'est celui qui offre la meilleure prise au nationalisme et à l'affirmation identitaire, sans que ce soit vraiment une revendication ouverte.

L'île d'Orléans où Leclerc s'est éteint symbolise ce besoin de s'identifier aux lieux du pays tout entier, qui sont finalement interchangeables. L'observateur attentif à la démarche identitaire chez Félix, ne manquera pas de noter que, lorsqu'il s'installe sur l'île dans les années 1970, il referme symboliquement son cycle de l'errance intérieure. Orléans constitue une boucle dans l'histoire familiale. C'est exactement à cet endroit que commença la relation entre des Leclerc et le Canada au 17^{ème} siècle⁶⁴⁹. Les années 1970 constituent aussi un tournant parce qu'à cette période, l'œuvre de Leclerc s'oriente vers le souverainisme. La chanson *Le tour de l'île*, produite en 1975, est une indication sur la façon dont Leclerc rompt avec l'univers confidentiel de *Pieds nus dans l'aube*. Ce n'est plus au monde de l'enfance qu'il s'identifie, c'est à son pays et à l'histoire de celui-ci.

Toute la rhétorique souverainiste apparaît dans *Le Tour de l'île*. En même temps que Leclerc s'identifie parfaitement au paysage très particulier de la région du Québec. L'île d'Orléans apparaît comme un havre de repos, mais évoque aussi la force puisée de la longue souffrance du peuple franco-québécois (« *les grandes blessures sous l'armure* »). Les origines françaises sont rappelés tout au long du texte (« *Chartres* », « *La Rochelle* », « *Fleur de lyse* », « *France* »...), ainsi que l'héritage architecturale (les maisons de pierre, les clochers, les nefs...). La France, c'est la mère du Canada, la référence, la terre sainte.

Dans le même temps, Leclerc s'inscrit dans l'immédiateté du pays canadien avec ses intenses variations saisonnières, sa végétation, son relief et ses enjeux politiques. Il relie l'univers de l'île d'Orléans à celui qu'il a toujours connu et chéri. Celui du Canada français.

On peut faire pour Leclerc, le même commentaire que Sergio Zoppi a fait à propos de Gaston Miron :

⁶⁴⁹ « Mon ancêtre, Jean Leclerc a quitté Dieppe, en Normandie en 1662. Ce même Jean Leclerc a défriché le lot 63, exactement le lot que j'occupe actuellement, à Saint- Pierre. Je le sais grâce au gérant de la caisse populaire qui m'a apporté tous les documents pertinents. » **Félix Leclerc**, *Le soleil*, 13 janvier 1979, op.cit.

Le pays reconquis ne correspond pas tout à fait au pays de d'enfance, mais il restitue au poète la possibilité de manifester sa filiation sans déclencher en même temps les souffrances de l'exil.⁶⁵⁰

Concrètement, Leclerc reconnaît partout dans le grand Canada le pays de l'enfance. Son désir de terre est, semble-t-il, à l'étroit dans une seule région naturelle, que ce soit Québec ou la Mauricie. Au final, les chansons de Leclerc embrassent tout le territoire et confirment la tentation nationale. *La Gaspésie, Le train du nord, Mes longs voyages, Le québécois*, sont autant de titres qui évoquent l'intérieur canadien. Il paraît cependant difficile d'établir de manière formelle l'allusion à la réalité physique homogène du Québec. On peut dire prosaïquement que même en étant anti-libérale et anti-anglaise, la parole de Leclerc est d'abord apparue comme canadienne et ce sont des bouts de Canada qu'il évoque dans son œuvre. Y avait-il suffisamment d'indices qui montrent que ce Canada signifiait déjà la province du Québec ? Il n'est pas impertinent d'appliquer cette grille de lecture à l'œuvre, tant Leclerc s'est employé dans ses derniers textes à entretenir cette orientation (surtout au théâtre). Mais il faut se garder de trouver dans le schéma spatial de Leclerc un signe pertinent de l'évocation d'un pays concret. Se représenter un pays comme le Québec n'est pas une tâche aisée.

Parce que simplement, ce pays n'existe pas. Il manque dans la revendication territoriale, cette fusion entre le territoire symbolique de l'appartenance et la réalité spatiale que l'on vit. Laurent Mailhot dit avec justesse que

Le pays est « à venir », « à faire venir », comme l'écriture, mais ailleurs. Le Québec n'est pas donné, il n'est pas là. Il n'est pas une donnée objective de l'Histoire, mais un objectif à viser, à déplacer. Le Québec est la figure essentielle, l'espace ouvert du roman québécois.⁶⁵¹

Gilles Marcotte ne dit pas autre chose à propos de la poésie québécoise : « *le pays qui apparaît à l'orée de [son] désir n'est pas borné par des frontières géographiques ou nationales* »⁶⁵², explique le critique. Cela permet de situer l'espace national dans

⁶⁵⁰ Sergio Zoppi, « Gaston Miron et le pays rapaillé », *Les mots de la terre. Géographie et littérature francophones*, op. cit., p. 67.

⁶⁵¹ Laurent Mailhot, « Le roman québécois et ses langages », *Stanford French Review*, 1980, pp. 169-170.

⁶⁵² Gilles Marcotte, « Notes sur le thème du pays » dans *Voix et images du pays*, IV, 1971, p. 13.

une dimension onirique qui reste très significative, mais n'exprime pas un réalisme spatial.

L'autre grande réflexion qu'inspire la poétique de l'espace chez Félix Leclerc, c'est son rapport à l'universel, ou quand la mobilité chez Leclerc révèle un ailleurs par delà les mers. On peut avec raison trouver des relents d'universalisme à certains chapitres de son œuvre autobiographique (*Pieds nus dans l'aube, Moi, mes souliers*). Déjà, *PNA*, évoque l'attirance pour des horizons nouveaux et lointains chez Leclerc enfant :

Nous parlions souvent de pays étrangers, Fidor et moi. Nous allions à la gare, à l'heure des trains, pour voir dans les banquettes tous ces visages inconnus à destination ignorée.⁶⁵³

Les rencontres successives confortent chez un esprit très tôt vagabond le désir de partir. L'Irlandais, qui répète inlassablement ce vocable dans *PNA*, mais aussi d'autres personnages comme ce Français évoqué dans *Moi, mes souliers* :

Voilà que je fis la rencontre d'un Français, espèce de lièvre-pitre de théâtre, photographe, clown, chanteur, auteur, danseur, menteur, qui avait roulé sa bosse jusqu'en Orient. Il me dit : « Qu'est-ce que tu fais là, toi ? Va-t'en ! » Il me jeta le poison du départ dont j'avais envie, de tout quitter, de mépriser la femme, l'argent, le monde, la gloire, tout le bazar, et de partir⁶⁵⁴

La courbe de déplacement assez large met l'auteur en contact avec l'universel. A la vision de la déterritorialisation comme démarche personnelle, on adjoint le thème de la rencontre qui impose à Leclerc, d'autres systèmes de pensée, d'autres cultures. Il y a là aussi rapprochement possible avec Jacques Poulin (*Volkswagen Blues*), chez qui la rencontre constitue un élément poétique essentiel. Lintvelt montre que derrière son schéma intimiste, l'écriture de Poulin traduit une ouverture vers une vaste communauté d'appartenance qui conduit vers des lieux abolissant «*les barrières entre les sexes et les cultures en dépassant les oppositions binaires par leur fusion*

⁶⁵³ *PNA*, p.179.

⁶⁵⁴ **Félix Leclerc**, *Le choix de Félix Leclerc dans l'œuvre de Félix Leclerc*, op.cit, p. 44.

harmonieuse. »⁶⁵⁵ L'inspiration de Leclerc l'emmène au-delà des rivières et des montagnes, au-delà de la géographie personnelle. L'espace n'est plus une cartographie physique de l'appartenance ethnique, mais une cartographie de l'humain. C'est une préoccupation assez générale pour s'inscrire comme thématique universelle. L'exil n'est pas une expérience imposée, mais une aventure pour échapper à un quotidien peut-être doux, mais au final assez carcéral. L'écrivain part régulièrement sur les routes et n'hésite pas à quitter son pays lorsque la gloire l'appelle en Europe. Il poétise à l'extrême cette tendance au voyage en affirmant pour justifier ainsi sa création : « *Mes chansons sont de petites fenêtres secrètes dans le toit, par où je me suis toujours échappé* »⁶⁵⁶.

L'appel de l'ailleurs évoqué dans le corpus des chansons de la mer, est vu comme un désir de liberté, un moyen d'échapper à un espace quotidien sans nouveauté, un bonheur qui « *alourdit et ennuie* »⁶⁵⁷: On est un peu loin de la rhétorique nationaliste, et on peut supposer avec Roger Duhamel que finalement, l'œuvre de Leclerc n'est pas aussi branché qu'on ne dit sur le territoire, mais procède bien d'un idéal universel. Sa révolte est avant tout paysanne ou, si l'on ose dire, écologiste avant l'heure :

Les hommes qui se lèvent dans les pages d'Adagio sont des Canadiens français parce qu'on nous le dit, mais au fond, ils appartiennent d'abord à l'humanité, ils sont frères de millions de paysans du monde,⁶⁵⁸

explique Duhamel. Cette hypothèse n'est pas dénuée de pertinence par rapport au fait que le parcours de Leclerc épouse une courbe beaucoup plus large que l'espace géographique québécois.

Finalement, Félix Leclerc est connu pour avoir chanté sa terre, mais de quelle terre s'agit-il ? La question se pose parce que Leclerc n'est pas un auteur assujéti à un lieu en particulier. Il apparaît clairement comme un auteur du terroir dans certaines

⁶⁵⁵ **Jaap Lintvelt**, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie, identité*. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin, Québec, Éditions Nota bene, p. 242.

⁶⁵⁶ Cité par **Bérimont**, op.cit, p. 27.

⁶⁵⁷ *Ailleurs*, Majestic, 1967.

⁶⁵⁸ Cité par **Eric Zimmermann**, op.cit., p. 38.

de son discours. De même, l'allusion à l'espace est parfois porteuse d'une vision onirique du territoire reconquis et à coup sûr, la résistance à l'envahisseur anglais. Mais il semble inopportun de relier son projet d'auteur dans son ensemble à une poétique régionaliste et très délicat de l'assimiler, de manière exclusive, à une poétique nationaliste de l'espace. On peut tout aussi bien voir chez Leclerc une célébration d'un espace originel que la conviction de défendre un idéal universel. On peut croire que le discours sur le territoire est ambigu chez Leclerc, en réalité il ne l'est pas, il est ambivalent. C'est que l'évocation de l'ailleurs est toujours doublé d'un attachement à la terre qui s'exprime par une référence permanente au lieu d'origine. C'est, comme le veut André Gaulin, une déclinaison de la vision du monde du poète tour à tour « ouverte et enracinée, libertaire et solidaire. »⁶⁵⁹ Une dualité que Leclerc résume très bien dans la Chanson des colons :

Je voudrais m'en aller
Et voler dans l'horizon
Mais j'ai c'te maison
Rivée aux talons.⁶⁶⁰

Cela n'est pas toujours perçu par ses commentateurs qui voient en lui un poète acharné de la territorialité. Félix Leclerc se définit comme un Canadien-français, mais en même temps comme quelqu'un qui appartient à la race des hommes.

III-3-PARLER POUR LES SIENS

Félix Leclerc, vers la fin de sa vie est un ardent défenseur de la cause franco-québécoise. On trouve dans les poussées ultimes de son discours une tendance au radicalisme ethnique assez problématique. Lui-même, ne laisse-t-il pas, en forme de commentaire ultime à son œuvre, cette boutade pleine de sens ? « *J'les haïssais donc ben, les Anglais !* ».⁶⁶¹ Cela sonne comme un aveu, que l'œuvre s'est parfois un peu fourvoyée dans un radicalisme suspect.

⁶⁵⁹ André Gaulin, « Hommage à Félix, Leclerc, chantre fervent de la terre », *Lettres québécoises*, 1er décembre 1988.

⁶⁶⁰ *Chanson des colons*, 1957

⁶⁶¹ Leclerc aurait fait ce commentaire en relisant ses textes en vue d'une publication complète. Voir Marie Laurier, « Au pays de Félix : Henri Rivard « endimanche » l'oeuvre littéraire d'un géant québécois », dans *Le Devoir Livres*, samedi 26 novembre 1994, p. D1.

Pendant longtemps, le rôle de l'artiste a été pour Félix Leclerc, celui de l'amuseur public, capable de colère mais dépourvu de la hargne qui fabrique les idéologues : « *Pas d'affrontement dans mon œuvre, c'est une œuvre frileuse, peureuse comme moi* »⁶⁶², dit-il en guise d'épigraphe à *Félix Leclerc, Le roi heureux*, sa biographie écrite par Jacques Bertin.

Progressivement, il prend la mesure de sa stature d'intellectuel voué au combat politique. Une vocation qui s'affirme avec violence à la fin de la Révolution tranquille. Dès lors, Leclerc s'oriente de toutes ses forces dans la lutte pour l'indépendance. Mais il occulte ainsi l'irrémediabilité de la métamorphose identitaire et s'engage dans représentation identitaire, basée sur l'ethnicisme biologique et la religion. L'œuvre de Leclerc ne semble pas donner les clefs pour construire un pays neuf, multiculturel. Ce qui lui confère cette désagréable connotation tribale, raciale du combat patriotique.

III-3-1- Engager la conscience tribale

La pensée politique de Leclerc n'est pas marquée par un fort désir d'altérité. Hormis un universalisme très chrétien, on a du mal à situer le *melting pot* québécois dans l'œuvre de Leclerc sans ses cloisonnements et ses affrontements. On ne parlera pas ici de la « haine de l'Anglais » que Leclerc s'est plus ou moins amusé à reproduire de manière constante. Mais on peut regretter l'absence d'ouverture de son œuvre sur l'altérité immédiate. La différence comme expérience est pourtant très présente tôt chez Félix. Il évoque dans *Pieds nus dans l'aube* la diversité de son univers d'enfance. « *Il y avait les voisins, des tas d'enfants de toute couleur, des Acadiens,*

⁶⁶² Jacques Bertin, *Félix Leclerc, Le roi heureux*, op.cit. Autre aveu de frilosité chez l'auteur, évoqué dans *Moi mes souliers*, cette lettre destinée au Ministre de la Défense pour protester contre la guerre et qu'il n'envoya jamais : « Mon cher ami,

Vous qui avez cheveux blancs et expérience, vs comprendrez un fils qui vous demande intervention afin qu'on ne l'appelle pas aux armées. Je préférerais rester ici dans l'ennui et la vie ordinaire plutôt que d'aller faire ces folles randonnées en bateau ou en avion rapide. Je n'ai pas l'âme pour vivre en groupe, je ne me sens pas l'âme d'un soldat. Volontiers, je fais le sacrifice de la vie militaire et de ses joyeuses tueries, de ses galons et de ses prises de terrain, pour rester bêtement ici à l'arrière, sans avancement. Si vous n'acquiescez pas ma demande, j'irai à la caserne et je tirerai je fusil, mais au dessus des têtes, je roulerai le char d'assaut, mais à côté des mourants, alors, je retarderai la glorieuse victoire. On me surprendra à rêvasser plutôt qu'à guetter l'ennemi. Si on m'appelle, j'irai quand même, mais je vous aurais prévenu : vous saurez que c'est moi le seul de mon régiment qui a le pas. Votre dévoué serviteur, qui attend réponse par courrier, tout au moins avant de recevoir mon appel, etc. », extrait de *Moi mes souliers*, dans *Le choix de Félix Leclerc dans l'œuvre de Félix Leclerc*, Montréal, Les Presses Laurentiennes, 1983, p. 47.

quelques petits Anglais qui parlaient comme nous »⁶⁶³, dit-il à propos de ses camarades de jeu. De la même manière, son œuvre laisse poindre de temps à autre des expériences troublantes vécues grâce à des personnages venus de loin. Les critiques ont évoqué ses rencontres exotiques comme celle de Frank Mac Pherson⁶⁶⁴ ou le concert de l'ensemble vocal de Serge Jarov, *Les Cosaques du don*⁶⁶⁵, auquel il assista durant son séjour à Ottawa, et qui l'a mis en contact très tôt avec les chants populaires slaves. Ces rencontres tiennent une part importante dans l'inspiration poétique de Leclerc. Par ailleurs, sans mentionner la forte influence des artistes français, on peut noter que ce n'est pas par hasard si Félix Leclerc s'est intéressé à la Bretagne de Pierre-Jakez Hélias avec qui il se lia d'amitié. La source étrangère est présente chez Leclerc, mais c'est davantage une expérience intime qu'un phénomène avec une signification sociale.

Son mutisme sur le problème amérindien est une attitude qui peut devenir gênante pour un auteur élevé au rang de mythe national. Pourtant, à l'image de celle du Québec, l'histoire de la région natale de Leclerc est étroitement liée à celle des Indiens Atikamekw⁶⁶⁶ qui ont subi la modernité de la même façon que les paysans de Haute-Mauricie dont Leclerc se fait le porte-parole. Pourquoi alors ne se préoccupe-t-il pas de cette communauté de destin ?

De même, concernant les Amérindiens, lorsqu'on sait que Félix Leclerc a utilisé les ressources de la tradition orale familiale et que la littérature des premiers peuples est elle aussi basée sur l'oralité, il n'est pas impossible (c'est même très probable), qu'il y

⁶⁶³ PNA, p. 38.

⁶⁶⁴ Cet ingénieur chimiste Jamaïcain travaillait pour la Wayagamack à Trois-Rivières. De 15 ans l'aîné de Félix, il vivait dans une maison près de chez les Leclerc. Il fut très proche de Fabiola Leclerc et devint le premier confident de Félix. Sa grande culture et sa passion pour le jazz eurent une influence non négligeable sur Félix Leclerc. A en croire certains critiques, c'est l'histoire de Mac Pherson qui inspira à Félix son personnage le plus déchirant Bozo, l'homme sans famille (cf. Valerie Laforge, op.cit. p. 21). Si le lien entre Mac Pherson et Bozo n'est pas formel, le « Noir » inspira à Leclerc une chanson éponyme extrêmement poignante (*Mac Pherson, Le roi heureux*, Philips, 1962). La réalisatrice Martine Chartrand a trouvé dans cette relation surprenante qui unit Leclerc à Frank Mac Pherson, le prétexte d'un film d'animation sur l'amitié interraciale. Voir **Martine Chartrand**, *Mac Pherson*, court métrage, ONF, 2003 ; **Serge Guiguere**, *Le mystère Mac Pherson*, documentaire, Prod. Rapide Blanc (à paraître).

⁶⁶⁵ **Zimmermann**, op.cit, p. 18.

⁶⁶⁶ Le territoire de Ville de La Tuque fut d'abord habité par les Atikamekw, bien avant le mouvement d'évangélisation qui débuta vers les années 1650. Ils furent décimés par les maladies et les guerres avec les Iroquois, de sorte qu'au 18e siècle leur communauté faillit disparaître. La colonisation européenne et l'arrivée des différentes compagnies commerciales se firent évidemment au détriment des populations autochtones. Aujourd'hui environ 5400 Atikamekw sont répartis dans leurs possessions d' Obedjiwan, de Wemotaci, de Manawan et contrôlent la réserve inhabitée de Coucoucache. Il n'est pas impossible que certains contes de Félix Leclerc issus du folklore local soient redevables de la tradition orale atikamekw. C'est une piste intéressante à explorer. Toutefois, il est étonnant que Félix Leclerc ne se soit jamais préoccupé de cet aspect de l'histoire de son peuple. En même temps, cela confirme l'ardeur communautariste dans sa démarche. **Sources** : Société historique de La Tuque et du Haut-Saint-Maurice, La Tuque, Conseil de la Nation Atikamekw, La Tuque, Québec.

ait eu un commerce de textes (contes, proverbes et autres) entre les autochtones et les pionniers européens de Haute Mauricie, avec donc, des influences respectives. Dans son horizon textuel, Leclerc ne fait jamais allusion à la culture amérindienne. On sait aussi que, comme une bonne partie des familles européennes d'Amérique, les Leclerc ont parmi leur descendance des métis de sang amérindien⁶⁶⁷. Ce qui au début peut être vu comme des alliances stratégiques a tout de même créé des liens de sang qu'on ne peut déceimment ignorer. La préoccupation des chercheurs travaillant dans ce sens serait donc, de retrouver des substrats de thèmes atikamekw ou autre dans les contes ou les chansons de Leclerc. C'est une hypothèse qui peut être féconde. La symbolique animale, par exemple, qui est d'une grande importance chez Leclerc, porte-t-elle des relents du totémisme amérindien ? Il faudrait une recherche plus poussée pour évaluer la valeur de cette intuition.

Ces éléments sont importants parce qu'ils mettent à mal la tentation raciale qui, à notre avis, joue en défaveur d'un véritable projet national.

Les autres communautés existent dans la conscience de Leclerc, mais il n'en parle pas, ou alors pas suffisamment. Elles sont reléguées à la périphérie du récit, sauf bien sûr, les Français qu'il identifie comme les valeureux ancêtres. En fait, la diversité chez Leclerc est très liée à une formulation anecdotique. C'est la trajectoire autobiographique qui convoque l'exotisme dans son œuvre, pas le destin collectif. Par la collectivité, il ne reconnaît qu'un peuple, celui dont il issu. Les siens, c'est d'abord sa famille qu'il convoque à chaque étage de son œuvre.

Les lecteurs de Félix Leclerc ont un aperçu de la saga familiale dans son œuvre entière. Dès la publication de *PNA*, on comprend que le clan Leclerc tient une place particulière dans l'œuvre. Le récit débute avec un portrait détaillé de chaque personnage et progressivement l'histoire de la famille se révèle ainsi que le mécanisme par lequel elle est transmise à Félix, la tradition orale. On imagine l'importance pour Leclerc des paroles de sa mère justifiant la légende de Ti-Jean : « *il faut qu'ils sachent d'où ils viennent* »⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ Antoine Leclair (né en 1768) et fondateur de la branche américaine des Leclair, épousa une Indienne Pottawattamie, nommée Marie. Un de leurs enfants Antoine Jr, un célèbre explorateur, fut un des fondateurs de la ville de Davenport dans l'Iowa. Au nord de la ville se trouve encore le petit village de LeClaire, lieu de naissance du fameux Buffalo Bill. Le lecteur pourra consulter un fond documentaire intéressant à Saint Ambrose University à Davenport. Voir aussi, **Joe Sheridan**, « Philanthropic Antoine: He was Davenport's first civic leader », *Davenport Times-Democrat*, February 21, 1972; **Marlys A. Svendsen**, *Davenport, a pictorial history 1836-1986*, G. Bradley Publishing Inc., 1985.

⁶⁶⁸ *PNA*, p. 27.

La famille de Leclerc est née de la rencontre entre la Normandie et le Jura. Son implantation remonte au 17^{ème} siècle. On l'a dit, la plupart des hommes de cette famille exercèrent des métiers qui les mirent en contact avec l'arrière pays. Le sentiment d'appartenir à une race de la terre s'est ancré dans l'esprit de Félix Leclerc. De la même manière, Leclerc légitime son lien avec le sol canadien parce que l'histoire familiale est aussi intimement liée à celle du pays⁶⁶⁹, voire du sous-continent nord-américain. On peut spéculer sur le fait que, si la tradition familiale avait développé un récit sur sa propre diversité, à la fois linguistique et biologique, Leclerc aurait mieux saisi l'ampleur de ce mélange, et aurait certainement moins relié ses attentes pour le Québec à une affaire ethnique. Le caractère tribal de sa parole est, peut-être, une des limites les plus frappantes dans son œuvre, malgré quelque tendance à se préoccuper de l'humaine condition.

La violence contestataire chez Leclerc est dirigée contre « l'occupant anglais ». Sans qu'il soit nécessaire d'aller en chercher les causes dans les humiliations subies de la part du voisin honni⁶⁷⁰, l'anglophobie étant un sentiment partagé par la majorité des Canadiens-français. Par ce raccourci, le discours s'épargne une analyse profonde de la question nationale et épouse les contours de l'opinion. Il n'est pas étonnant que l'auteur trouve face à une situation politique qu'il vit comme une impasse, le remède d'une séparation quasiment synonyme de repli identitaire :

Plus que jamais, avant que la maison ne soit bâtie en totalité, avant que 500 millions de Canadiens n'habitent le pays, il faut régler le problème. [...] L'heure est à tout dire et à faire des plans. Il ne faut pas s'entêter dans des formules qui n'ont jamais marché et ne marcheront jamais. Dans mon prochain livre, il sera question de ma petite option utopique : trois Canadas distincts. Un pour les Indiens, un pour les Français et un pour les Anglais. S'ils peuvent vivre à 1 milliard d'individus en Europe avec 30

⁶⁶⁹ Un de ses oncles (Aurèle) fut député de 1919 à 1923, son ancêtre Michel Leclerc et un de ses frères Joseph furent les premiers à s'établir à l'embouchure de la rivière du Chêne et du fleuve Saint-Laurent. La petite commune de Leclercville doit son nom à son arrière arrière-grand-père Michel-Clément. On peut aussi noter une forte contribution des Leclair-Auclair dans l'histoire politique des Etats-Unis : Antoine Leclair (1797-1861) participa à la signature du traité de « Black Hawk » en 1832 (Iowa) ; Antoine-Félix Auclair (1922-) fut Sénateur dans l'Etat de Rhode Island entre 1979 et 1984. Voir les archives de la famille Leclerc. Il s'agit d'une ressource inestimable pour les chercheurs désireux d'éclairer cet aspect de la légende Félix Leclerc. Site internet : www.associationfamillesleclerc.ca.

⁶⁷⁰ On sait que lorsque son père connut des difficultés financières, **Québec Power** coupa l'électricité à sa famille. Ce souvenir resta très vivace dans l'esprit de Félix Leclerc qui en fait référence dans beaucoup d'interviews. Voir : Entretien avec Denise Bombardier, Emission télévisée *Noir sur blanc*, Radio Canada, mercredi 16 décembre 1981.

frontières politiques et culturelles, pourquoi cela serait-il impossible ici avec seulement trois groupes ?⁶⁷¹

En ces quelques phrases se décline la vision politique d'un écrivain viscéralement habité par la peur de se défaire.

II-3-2-Le devoir national

Le nationalisme de Leclerc n'est pas réductible à l'idée de nation, c'est une valeur axée sur la patrie française, la race, le passé, la religion. En cela, il se montre très proche de la rhétorique de la survivance développée, entre autres, par le chanoine Groulx⁶⁷², sans lui assigner encore un cadre politique. Le basculement de son œuvre dans la pente nationaliste a cependant beaucoup contribué à construire le mythe Leclerc. Il convient d'analyser les termes de l'engagement de Leclerc à la lumière de l'évolution de la littérature et des réalités politiques québécoises.

Comme nous l'avons souligné, jusqu'à la fin des années 1960, Leclerc n'évalue pas la dimension politique et idéologique des mutations en cours pendant cette période. Cependant, son théâtre laisse poindre les prémises de la révolte à venir. En préface à *L'auberge des morts subites* il écrit :

Moi en plein Québec, je veux perdre l'habitude de m'excuser d'être Canadien-français et de demander pardon à mon voisin d'être catholique. Ce sont là deux vêtements chauds bien à moi, que je salis, que je corrige, que je critique, que je couds, que je découds, mais auxquels je tiens parce qu'ils sont faits sur mesure pour moi dans ce pays rigoureux⁶⁷³.

Leclerc ne suit pas la vague de contestation et de remise en cause de l'ordre traditionnel que l'on retrouve chez les jeunes écrivains de la même période, parce que chez lui domine un idéalisme chrétien forgé par une éducation religieuse. A ce propos, même s'il finit par prendre ses distances avec l'église, Leclerc ne verse

⁶⁷¹ *Le Devoir* 12 septembre 1983

⁶⁷² Lionel Groulx (1878-1967) a été l'une des figures les plus influentes du nationalisme Québécois. Tout en ayant oscillée entre un séparatisme radical et une confédération élargie, la pensée de Groulx est marquée par l'idée que la survie de la nation québécoise était liée à un Québec français et catholique comme rempart contre la puissance anglo-protestante. Figure polémique, le chanoine Groulx a fait l'objet de nombreuses publications au Québec.

⁶⁷³ Félix Leclerc, *L'auberge des morts subites*, Montréal, Beauchemin, 1964.

jamais dans un anticléricalisme primaire d'un Mordecaï, d'un Carrier, d'un Blais, par exemple. Sa critique est plus subtile, moins violente⁶⁷⁴.

Mais il semble que dans les grandes lignes, son discours est un engagement simple aux côtés des petites gens, « les Tout-nus », contre l'arbitraire.

Le bouillonnement des années Révolution tranquille le pousse à prendre progressivement position : « *Est-ce que j'aurais pu passer ma vie à ne pas écouter, à être sourd à ce qui se passait dans mon pays ?* »⁶⁷⁵, dira-t-il au lendemain de sa campagne pour le OUI au référendum de 1980 auquel il prend activement part en rédigeant plusieurs texte résolument politique.

La Révolution tranquille a montré que les artistes et écrivains pouvaient apporter une contribution de taille au débat sur la souveraineté. Dès les années cinquante et ce jusqu'à nos jours, chaque écrivain québécois est plus ou moins sommé par le destin de donner une réponse à la question nationale. Les prises de position sont parfois tonitruantes, comme chez des auteurs familiers pour leur militantisme (Aquin, Miron, Pilon, Lapointe, Ouellette, Préfontaine, Tremblay et bien d'autres), parfois plus modérées ; mais dans l'ensemble, souligne le poète Louis Cornellier, il existe une impossibilité pour l'intellectuel québécois de se situer en dehors de la question nationale⁶⁷⁶. Les discours d'auteurs sont aussi nombreux que les formules potentiellement applicables à la situation politique du Québec. Celles-ci vont du maintien du statut provincial dans le cadre fédératif à l'indépendance totale⁶⁷⁷, avec des entre-deux tels que l'autonomie renforcée qui semble correspondre à la situation actuelle.

Dans un essai sur la littérature et le nationalisme paru en 1982, François Charron a analysé la position d'auteur devant la complexité du devenir national québécois. Pour Charron, il existe un risque de manipulation de l'auteur par le contexte sociale qui lui assigne à cadre pour exprimer sa pensée. Il s'élève contre la poétique de l'utilitarisme qui pousse l'auteur à exprimer l'opinion générale plutôt que défendre

⁶⁷⁴ « Quand monsieur l'curé raconte qu'il est pleine d'impies/C'est pas à cause d'impies/C'est pas à cause des péchés/C'est qu'les dîmes sont pas payées ». *Attends-moi, ti gars*, Félix Leclerc chante, Philips, 1957.

⁶⁷⁵ Entretien avec Denise Bombardier, op.cit.

⁶⁷⁶ *Le Devoir*, 25 février 2003. André Bochu ne disait pas autre chose en 1961 avec une argumentation reprise en détail dans *L'instance critique*, Montréal, Leméac, 1974.

⁶⁷⁷ Pour toutes les nuances juridiques sur la question québécoise, voir les travaux de l'IPSO Il existe un réseau d'intellectuels pour la souveraineté regroupant des chercheurs des différentes universités québécoises et étrangères.

une posture personnelle fût-elle dissidente. L'auteur devient ce que Castoriadis a appelé un rationalisateur de l'ordre établi. Il s'inscrit dans un cadre où

L'individu perd son statut de sujet afin de devenir un mécanisme «original» de transmission des valeurs servant à divertir, voire à éduquer les masses, ce, au nom d'une Cause finalement politique. [...]L'activité déconcertante de l'écrivain se voit ainsi ramenée à une somme d'intentions qui entretiennent l'illusion d'une société idéale [...] Rien ne s'apprend, rien ne se creuse, rien n'est interprété. Ce qui domine, c'est l'apathie d'une rectitude généralisée qui épuise les différences sans les entendre⁶⁷⁸.

On peut alors penser que la question nationale chez Leclerc est le continuum d'une doxa, un prolongement du désir collectif marqué par l'utilitarisme littéraire. Le tourbillon médiatique, les pressions politiques, populaires, autant qu'une idéologie nationaliste aux principes bien ancrés (race, religion, sol) peuvent, en effet, être des facteurs qui circonscrivent l'engagement de l'auteur. Surtout lorsque ce dernier est un auteur populaire. On peut évaluer la posture politique de Leclerc à la lumière d'un autre grand auteur québécois, Hubert Aquin

Contrairement à Aquin (pourtant indépendantiste), qui opère une analyse critique de la situation politique et tente d'apporter une réponse d'auteur, faite de mise à distance, de questionnements, de contradictions, Félix Leclerc semble prendre le parti de souffler le cor en même temps que l'opinion et de régler sa rhétorique sur les exigences du « peuple canadien-français ». Aquin oppose au discours ambiant une courageuse lucidité. Dans un texte publié dans la Revue *Liberté*, en 1962 et repris plus tard dans ses *Blocs erratiques*, il affirme à propos de ses compatriotes Québécois :

:

Ils veulent simultanément céder à la fatigue culturelle et en triompher, ils prêchent dans un même sermon le renoncement et l'ambition. [Cette société] aspire à la fois à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance. [Une société qui refuse]

⁶⁷⁸ **François Charron**, *Passion d'autonomie - Littérature et nationalisme*, suivi de l'essai *Une décomposition tranquille*, Montréal, Éditions Herbes rouges, 1997, 2^{nde} édition, p. 115 sqq.

d'assumer pleinement et douloureusement toute la difficulté de son identité». ⁶⁷⁹

Sur le projet national, il offre une lecture très intéressante :

L'indépendance est une notion de l'esprit. Il importe de savoir sous quelle espèce politique et parlementaire se manifestera cet être de raison qu'est l'indépendance. Il importe de savoir aussi qui se chargera de concrétiser ce rêve, qui nous conduira à la Terre promise et par quel chemin. En tant que citoyen - et j'en arrive à décliner mes préjugés -, je suis séparatiste, mais je suis insatisfait des précisions qu'on apporte à ce vieux rêve révolutionnaire de tout Canadien français. ⁶⁸⁰

Pour Hubert Aquin, il est clair que le mythe canadien-français ne peut forger la nation espérée. Il se fait plus précis lorsqu'il répond aux critiques de Pierre-Elliott Trudeau par exemple, faisant une nette différence entre la revendication d'indépendance et le tribalisme de l'idéologie canadienne-française :

La Nation-État est un concept vraiment périmé qui ne correspond ni à la réalité ni aux dernières données de la science. La nation n'est pas, comme le laisse entendre Trudeau, une réalité ethnique. Il n'y a plus d'ethnies, ou alors fort peu. Le Canada français est polyethnique. Et ce serait pure folie, j'en conviens, de rêver pour le Canada français d'une Nation-Etat quand précisément la nation canadienne-française a fait place à une culture globale, cohérente, à base différentielle linguistique. Qu'on appelle nation ce nouvel agglomérat, je veux bien, mais alors il ne peut plus être question de la nation comme du ferment du racisme et de tous ses abominables dérivés. ⁶⁸¹

Leclerc n'évite pas cet amalgame dans son œuvre. C'est complètement la réalité ethnique qui est le ferment de sa révolte. Le souci de ne pas « intellectualiser » son discours met celui-ci en branchement direct avec celui qui est tenu par la masse

⁶⁷⁹ **Hubert Aquin**, « La Fatigue culturelle du Canada français » ; dans *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, coll. «Prose entière», 1977, pp. 69-103.

⁶⁸⁰ Ibid. 70.

⁶⁸¹ Ibid, p. 85.

populaire, dans ce qu'il a de primaire, d'aveugle. Lorsqu'au début des années 1970, Leclerc se lance dans la bataille, la passion du discours l'emporte sur la démarche formelle. En plus des textes très marqués politiquement de cette période 1970-1980 (*Qui est le père ?*, *L'An I*, *l'Alouette en colère*, *Races de monde...*), il écrit sur la question de la souveraineté beaucoup de billets dont l'argumentation tourne essentiellement autour de la langue et de l'économie.

Avec beaucoup de ménagement et de prudence, les Anglais-canadiens nous répètent depuis le 15 novembre que si le Québec se sépare, l'économie québécoise tombera à zéro.

Fidèles à leur réserve coutumière, chaque jour ils nous annoncent que des douzaines d'industries anglaises quittent les rives du Saint-Laurent et laissent des milliers d'honnêtes travailleurs québécois dans le chômage et la misère noire.

Hier, leurs sondages d'opinion venant de Toronto prédisent pathétiquement qu'il y aura un million de déserteurs français si le Québec se sépare. Une saignée d'un million de français qui couperont allègrement leurs racines du Québec, vieilles de trois siècles et s'en iront ailleurs en fuite, à la belle étoile...

De la tour du parlement d'Ottawa n'est-il pas sorti la nouvelle que la séparation du Québec serait une catastrophe pire que les missiles soviétiques à Cuba ?

Pourquoi, voyons, pourquoi tant de ménagements dans les pronostics, tant de politesse, tant de retenue ?

Sans doute, pour ne pas effrayer une population qu'ils adorent, on connaît la délicatesse des patrons anglais. Pourquoi ne nous dit-on pas la vérité comme à des adultes ?

Et la vérité la voici, toute apocalyptique soit-elle.

Si le Québec se sépare, il y aura l'armée puis le choléra, pire qu'en 14. Il y aura la grippe espagnole, la tsé tsé, la malaria, les tremblements de terre pires qu'en 27, le crash mondial, la famine, les rats, malformation des enfants, rachitisme, aveugles-nés, inondations, vengeance de Dieu, plaies d'Égypte et le feu jusqu'en 97. Pourquoi le cacher ?

Génération d'idiots, quatre-vingts jours de grêle, cent quatre-vingts de clous, quinze générations de culs de jatte et quarante de nains, si le

Québec se sépare. Cadavres de Hull à Gaspé jusqu'en l'an 3000,
putréfaction jusqu'aux frontières du Maine...

Les Anglais ont peur des mots, ils n'osent pas nous affoler, nous
Français. Leurs sondages sont ultra-véridiques, solides, infaillibles,
indiscutables, sans l'ombre de tricheries.

Ils connaissent le futur mais se taisent par amitié pour nous depuis trois
siècles, ils nous cachent l'indicible par amour only...

Si le Québec se sépare, oh my God what to do?

Au fond, ils perdent leurs sous et c'est tout.

Et c'est assez pour rendre fous leurs fils et filles qui s'égosillent à nous
supplier de rester valets à leur service comme avant.

Et pour finir cette chanson d'humour rose, sachez que leurs épouvantails,
leurs faux-prophètes, leurs loups-garous sont québécois payés, soumis,
gens de chez-nous, bilingues dans leurs maisons.

Seule la langue unit un pays et ceux qui ne la parlent pas pour sauver
leurs bagages, que font-ils ? Des sondages. Annonçant quoi ? Des
naufrages ! Quelle santé que ces Anglais ! Mais non, mais non, tout va
bien. On voit clair, on les aura, on les a.

Tant que les mouches à feu écriront des livres la nuit et que les crapauds
du Québec chanteront la liberté, Québec est libre.⁶⁸²

En s'intéressant à l'argument économique dans ce pamphlet, Leclerc traduit une
sorte de traumatisme collectif (un complexe selon Aquin) lié à la paupérisation
massive des Québécois avec l'industrialisation du pays. Pour une communauté
historiquement écrasée sur le plan économique, la volonté de « percer » (Aquin) se
mue en une obsession existentielle, devenant progressivement un sujet
incontournable. Est-il alors surprenant que Leclerc en face une préoccupation
d'auteur ? La loi 101⁶⁸³, sur la politique linguistique montre que la préoccupation
économique est intimement liée au débat sur l'indépendance. Il ne s'agit pas d'une
question intellectuelle, élitiste, théorique, mais du souci élémentaire de survivre de
façon autonome :

⁶⁸² Félix Leclerc, *Nouvelles d'automne*, dans *Le petit livre bleu de Félix*, Montréal, Editions de L'Arc, 1978,
pp. 205-207.

⁶⁸³ Voir *La Charte de la langue française*, notamment les articles 51 à 71 relatifs à la place du français dans le
commerce et les affaires.

Des Québécois qui se disent on va essayer d'avoir un pays à nous autres...Est-ce que c'est vrai que ce serait moyenâgeux que de parler français ? Est-ce que la langue anglaise va être la seule langue parlée dans l'univers ? En Russie ? en Chine ? En Amérique du sud ? J'en doute. L'argent n'a pas d'odeur, les affaires n'ont pas de langue ! On peut s'échanger les 12 milliards de produits entre le Québec et le Canada sans s'ouvrir la bouche !⁶⁸⁴

S'agit-il d'une option dictée par l'opinion et contradictoire à l'éthique d'auteur ? Quand on sait que Leclerc est présenté par ses biographes comme un auteur rustique, on est tenté de croire que ses préoccupations économiques constituent un écho de celles de la majorité. C'est une démarche dont Aquin prend le contre-pied en affirmant que

La version contemporaine de ce délire loge dans la prétention de pouvoir triompher « souverainement » dans une guerre économique mondiale dont on ne questionne même pas les fondements. Comme si la souveraineté constituait simplement une rampe de lancement pour partir à la conquête du monde !⁶⁸⁵

Et, une vingtaine d'années plus tard Michel Tremblay identifie ce débat sur la question économique comme une voie dans laquelle la cause québécoise ne devait pas se fourvoyer. Il s'agit là, à notre sens, de toute la distance qui existe entre l'auteur qui s'assigne une fonction didactique et l'auteur qui prend le parti de l'identification systématique.

Sur le destin de la langue française, Leclerc ne renouvelle pas tellement son argumentation. La langue constitue un facteur non négociable de la souveraineté du Québec. En cela, il rejoint beaucoup d'auteurs de sa génération et d'aujourd'hui, éludant du débat la question du multilinguisme et de l'hétérogénéité culturelle :

⁶⁸⁴ Entretien avec Denise Bombardier, op.cit.

⁶⁸⁵ **Aquin**, op.cit, p. 89. Selon **Tremblay**, la question économique est devenue aujourd'hui tellement importante qu'elle ôte à la cause québécoise toute sa substance : «Quand on a commencé à vouloir un pays, l'économique était moins important que l'orgueil d'être les représentants de la francophonie en Amérique du Nord. Ce qui m'a mené à devenir séparatiste à l'époque, c'était le fait de dire : on est Français, on est assez forts, on est à peu près tous au même endroit, faisons un pays.», *Le Devoir*, 10 avril 2006.

Défendre son pays, est-ce que ce serait se permettre des angoisses culturelles ? Ne pas le défendre, qu'est-ce que c'est ? Donc, je me sens à l'aise pour dire mon option. Il y en a qui sont pour un Québec français. Il y en a qui sont pour un Québec bilingue. Il y en a qui sont pour un Canada bilingue. Il y en a qui sont pour un Canada anglais. Mais il n'y en a pas qui sont pour un Canada français... La politique, c'est des options.⁶⁸⁶

Félix Leclerc dégage dans son œuvre une proximité tellement grande avec la masse que l'on peut difficilement interroger son discours sans aboutir concomitamment au procès de la conscience collective franco-québécoise. Le discours de Leclerc est définitivement un discours d'appropriation d'une parole qui n'est pas la sienne. Il semble sur le plan thématique impossible de saisir la dimension lyrique, en apparence si présente dans son travail, tant celui-ci ne reflète pas une intimité de sujet. Même les thèmes de l'amour, de la solitude ou la quête du bonheur, qui quelque part transcendent la problématique nationaliste dans son écriture sont des thématiques chrétiennes sur lesquelles son parcours spirituel n'est pas sans influence. En s'intéressant tant soit peu à son écriture, on peut, peut-être, essayer de saisir les manifestations d'un dépassement qu'on ne trouve pas dans son approche thématique.

III- 4- LA BATAILLE DES MOTS

III-4-1-Félix d'Orléans, géant culturel et nain littéraire

Nous avons en Félix Leclerc l'illustration de la distance que la critique peut opérer entre un grand écrivain et un grand auteur populaire. Il ne s'agit pas pour nous de réparer ce qui en soi est évidemment une injustice, eu égard au talent indiscutable de l'écrivain, mais de comprendre comment dans la fonction auctoriale chez Félix Leclerc, la multiplicité des voix discursives a conduit la postérité à retenir davantage une personnalité culturelle, donc finalement l'homme, au détriment d'une production littéraire de qualité.

Tout le monde connaît le poids de ce géant de l'histoire québécoise, à cause notamment de son influence sur la culture de son pays. Chanteur, écrivain,

⁶⁸⁶ D. Bombardier, op.cit.

dramaturge, éditeur (il a fondé les Éditions Carcajou en 1975), Félix Leclerc est aussi connu pour son engagement radical dans le mouvement souverainiste. Son succès international en a fait, de manière incontestable, le premier grand artiste canadien francophone. Il a ouvert la voie de la reconnaissance à la chanson québécoise et beaucoup d'artistes contemporains revendiquent son héritage. S'il ne faut s'intéresser qu'à cette compétence de l'auteur, nul doute que Félix Leclerc est une référence dans l'histoire du Québec, davantage encore que La Bolduc, Paul-Émile Corbeil ou Eugène Daignault, qui ont avant lui, fait entrer le folklore québécois dans la modernité, entre les 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Même pour les jeunes qui ne connaissent pas son œuvre, Félix Leclerc incarne une certaine fierté d'être Québécois. Son discours est de ceux qui ont permis d'inscrire la réalité d'une identité québécoise populaire sur la conscience du monde. Il entre pleinement dans la description de l'auteur panthéonique que fait Couturier. On peut multiplier les exemples pour mesurer son impact sur le Québec du 20^{ème} siècle, mais nous nous contentons de quelques repères pour situer le personnage et son œuvre.

Il faut signaler que même si elle fut décisive, l'influence de Leclerc n'est pas seulement musicale, l'écrivain a marqué de façon considérable la culture, par une œuvre largement lue et son discours sur l'identité. Il a été pendant un temps le plus grand auteur Québécois⁶⁸⁷, par ses succès en librairie et son statut de vedette internationale. Bien qu'une telle reconnaissance soit plus ou moins superficielle et conforte, quelque part, l'hypothèse d'une représentativité construite par l'institution (maisons d'édition, maisons de disques, public), elle démontre, la valeur d'une œuvre dans laquelle une partie des Québécois s'est longtemps reconnue.

La mémoire québécoise offre depuis longtemps à Leclerc une place au panthéon de l'histoire nationale. Peu d'écrivains se retrouvent dans cette mythologie des pères de la nation, constituée en général par des hommes politiques plutôt que des artistes. Reconnaissance *ad hominem* pouvant paraître étrange au chercheur qui se penche sur la représentativité littéraire de Félix Leclerc, car s'il est reconnu comme une des figures majeures du Québec moderne, on nie souvent son influence sur le plan intellectuel. Certes, Leclerc a été le bâtisseur de la chanson québécoise moderne, et à ce titre, reste présent en tant qu'auteur, mais la postérité n'a pas retenu grand-chose

⁶⁸⁷ En 1963 un sondage le consacre écrivain canadien-français le plus important. Dans ce sondage, Félix remporte un tiers des voix devant Garneau, Roulx, Gabrielle Roy, Hémond... L'enquête est menée auprès des étudiants des collèges classiques susceptibles de cultiver quelque intérêt pour la littérature. Voir La Presse du 6 avril 1963.

de écrivain. Il existe donc une ambivalence dans cette figure d'auteur qu'il convient de mesurer en s'intéressant de plus près à la perception de l'homme et de son œuvre au Québec.

Leclerc a inspiré de nombreuses biographies ou hagiographies, qui souvent n'ont pas beaucoup d'ambition critique⁶⁸⁸. Il s'agit d'ouvrages publiés sous forme d'hommage, dont la plupart s'adressent à un large public. Même après sa mort, celui que l'on considère comme le plus gros vendeur de livres du Québec (plus d'un million d'ouvrages, selon le quotidien, édition du 11 février 1987) continue d'inspirer les maisons d'édition. Le qualificatif dithyrambique dont use Jean Sermonte⁶⁸⁹ « *Félix Leclerc est un roi de la littérature* » est quelque part justifié par la fortune éditoriale de l'auteur même après sa mort. Henri Rivard a publié un recueil de quatre tomes (2000 pages illustrées) sur son œuvre, par exemple.⁶⁹⁰ Qui d'autre au Québec peut susciter un tel projet ? Beaucoup de films, de documentaires, d'anthologies ont aussi été consacrés à Leclerc.

À côté de cela, les travaux universitaires et les recherches scientifiques sur son œuvre restent peu nombreux. Nous avons pu trouver des études consacrées entièrement ou en partie à Leclerc⁶⁹¹ (des articles circonstanciels, des mémoires de maîtrise), mais il est loin de l'intérêt suscité par des auteurs comme Aquin, Gabrielle Roy, Anne Herbert, etc. (aucune thèse de doctorat, à notre connaissance). Cela conforte l'idée que Leclerc est considéré comme un homme public, un artiste d'une grande dimension, mais dans le même temps, un écrivain plutôt mineur.

⁶⁸⁸ Parmi les biographies et publications consacrées à Leclerc, on peut retenir quelques titres: **Luc Berimont**, *Félix Leclerc*, Paris Seghers, (Coll. « Poètes d'aujourd'hui »), 1964 ; **Jean-Claude LE PENNEC**, *L'Univers poétique de Félix Leclerc*, Montréal, Fides, 1967 ; **Jean-Paul Sylvain**, *Félix Leclerc tel que raconté par sa femme*, Ottawa, Éditions de l'Homme, 1968, **Jean-Paul Sermonte**, *Félix Leclerc roi, poète et chanteur*, Paris, Le Rocher, 1989 ; **Jacques Bertin**, *Félix Leclerc « Le Roi Heureux »*, Paris, Arléa-Boréal, 1988 ; **Jean-Noël Samson**, *Félix Leclerc*, Montréal, Fides, 1967 ; **Valérie Laforge**, *Félix Leclerc ou l'aventure*, Montréal, Musée de l'Amérique Française, 1994 ; **Marguerite Paulin**, *Félix Leclerc : Filou, le troubadour*, Montréal : XYZ (coll. « Les grandes figures »), 1998 **Éric Zimmermann**, *Félix Leclerc La raison du futur*, Montréal, Carpentier/Saint-Martin, 1999 ; **Marcel Brouillard**, *Félix Leclerc : l'homme derrière la légende*, Montréal, Québec Amérique, 1994 ; *Félix Leclerc, L'histoire d'une vie*, Montréal, Les Intouchables, 2005.

⁶⁸⁹ **Jean-Paul Sermonte**, *Félix Leclerc roi, poète et chanteur*, op.cit.

⁶⁹⁰ **Félix Leclerc**, *Œuvres*, Montréal, Fides-Henri Rivard, 1994.

⁶⁹¹ Pour les mémoires de maîtrise consacrées à Leclerc, voir : **Colette Bergeron [Sœur GABRIEL-DE-L'ADDOLORATA]**, « L'Univers poétique de Félix Leclerc », thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1964, **Guy Daoust**, « Solitude et amour chez Félix Leclerc », Institut Supérieur de Sciences Religieuses de l'Université de Montréal, 1968, **Carmel Despins**, « Les Thèmes de Félix Leclerc », thèse de maîtrise, Université de Laval, 1967 ; **Geneviève Leblanc**, « Félix Leclerc en tant que figure rassembleuse d'une communauté mémorielle. Incursion au cœur du panthéon franco-québécois », mémoire de maîtrise en Histoire, Université Laval Québec, 1999, **Stéphanie Maheu**, « La réappropriation du conte par Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001.

De son œuvre littéraire, on souligne souvent la popularité, dans le sens où le conçoit Yves Beauchemin, c'est-à-dire, la proximité avec le peuple :

Comme chez Hugo ou Dickens, le public s'y reconnaît : elle lui paraît accessible. Là-dessus, l'oeuvre de Leclerc me paraît très française car, à mon avis, l'hermétisme n'est pas dans le génie de notre langue ⁶⁹²

C'est la même vision que l'on retrouve chez Jacques Giraldeau, lorsqu'il émet ce jugement à propos de *Pieds nus dans l'aube* :

Bien que je consente de sérieuses réserves sur les qualités littéraires de Félix Leclerc...Les choses simples m'attirent. [Il] ne pouvait que m'inspirer une chaude sympathie, une admiration réelle.⁶⁹³

Ou Jean Laflamme à propos de son théâtre :

Félix Leclerc semble avoir trouvé la formule d'un théâtre populaire québécois auquel se sont aussi essayés avec succès Gratien Gélinas et Marcel Dubé, et dans lequel excellera plus tard Michel Tremblay ; théâtre qui colle à la réalité et qui répond aux préoccupations plus ou moins confuses du peuple.⁶⁹⁴

Quel que soit le genre abordé, Leclerc s'appuie sur une tradition orale, héritée de son enfance mauricienne, et à laquelle il donne sa pleine mesure. Ses textes sont inspirés de cette matière orale qu'il essaye d'adapter aux différents genres qu'il adopte. A propos de sa poésie, Lise Gauvin note ceci :

Félix Leclerc a créé dans ce domaine une œuvre qui marque durablement la culture québécoise. Elle est comme la quintessence et la résonance de l'ensemble de ses écrits. Il y chante l'imaginaire de l'enfance, la nature, le pays, l'amour, le monde des petites gens encore proches de leurs sources terriennes. Dans nombre de ces textes il atteint le meilleur de son écriture : simple et direct, concrète et imagée, efficace à communiquer un

⁶⁹² Yves Beauchemin, *Le Devoir Livres*, 8 août 1998, p. D1.

⁶⁹³ Jacques Giraldeau, *Notre temps*, 26 mars 1949, p. 3.

⁶⁹⁴ Jean Laflamme, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, janvier 1982.

sentiment chaleureux et à entraîner l'adhésion. Les québécois se reconnaissent dans cette démarche d'authenticité qui les dit à eux-mêmes, dans leur mémoire et leur âme, à la France et au monde. Écrivain, il fait fi de la littérature savante et tente de construire ses propres images à même la tradition orale, la culture populaire et un humanisme quotidien. Tous ses ouvrages participent à l'univers du conte, de la fable et du texte poétique ; le plus souvent situations et personnages, à travers l'affrontement de forces adverses, illustrent une moralité exemplaire ou une sagesse du vécu.⁶⁹⁵

On voit là, qu'il ne s'agit pas juste d'un auteur de chansons qui s'improvise écrivain, mais d'un auteur qui a réussi la jonction entre l'oral et l'écrit.

On peut alors se demander si c'est cette orientation populaire, folklorique, qui prive son œuvre de toute envergure littéraire. En tout cas, lorsqu'il s'agit de se pencher sur sa contribution esthétique, la réserve, voire le rejet, l'emporte sur l'éloge. Les anthologies littéraires sont souvent très laconique à propos de Leclerc et, concernant le roman du vingtième siècle, certaines études ignorent simplement l'entrée Félix Leclerc⁶⁹⁶. On peut supposer que l'influence de la critique y est pour quelque chose.

Sans aller jusqu'à l'extrême désobligeance de Barbeau, qui émet ce jugement terrible sur la première tentative romanesque de Leclerc : « *Pour le bien de la littérature canadienne, il vaudrait mieux qu'on l'ampute des deux bras cet écrivain* »⁶⁹⁷, la plupart des critiques, signalent son manque de talent en tant que prosateur.

Il nous semble que les premières critiques ont fortement contribué à établir une sorte de dévalorisation systématique de la production de Leclerc. Et pour plus d'équilibre, ce type de jugement devrait aussi s'appliquer à l'art populaire sous le sceau duquel l'auteur place son travail. S'interroger sur la langue de Leclerc, c'est s'interroger sur

⁶⁹⁵ **Lise Gauvin, Gaston Miron**, *Les écrivains contemporains du Québec. Anthologie*, Montréal Hexagone 1998, Paris Seghers, 1989, pp. 331-332.

⁶⁹⁶ L'étude de Laurent Mailhot n'en fait pas référence, ni celle plus récente de... Nous avons observé cette absence dans beaucoup d'autres titres, sans être en mesure de dire si cela naît d'un ostracisme né d'un jugement sur ses talents d'écrivain ou du fait que l'envergure du chanteur a définitivement fait ombre à l'écrivain.

⁶⁹⁷ **Victor Barbeau**, « *Pieds nus dans l'aube. Félix Leclerc* », *Liaison*, n°1, janvier 1947, p. 31-33. Notons que le jugement de Barbeau déclencha une polémique que les œuvres novatrices et originales ont l'art de faire naître. Gérard Tremblay fut l'un des premiers à prendre la défense de Leclerc : « Monsieur Barbeau a manifestement tort en traitant aussi cavalièrement un jeune écrivain à qui 99% des consacrés de toutes les académies ont reconnu un talent incontestable [...]. Monsieur Barbeau se fourvoie, s'isole, s'égare. Tout cela est formaliste et froid, inerte, aride. [...] Tout à fait indigne d'un grand « maître ». Le fondateur d'académie et d'office linguistique en perdra peut-être des lauriers ». **G. Tremblay**, *L'Événement*, 1^{er} mars 1947, cité par Eric Zimmermann, op.cit, p. 45. D'autres critiques comme Henri Berger, Charles Hamel et Réginald Bois-vert prendront part à cette polémique, la première d'une longue liste à propos de Leclerc.

la langue populaire dont il fait sienne, calquant son verbe dans les pratiques langagières de son territoire. On se retrouve finalement en face d'un phénomène ou plutôt d'une interrogation posée à propos de Pierre-Jakez Hélias, à savoir si en s'employant à ressembler aux petites gens, un auteur ne s'éloigne pas de la sphère intellectuelle. Et partant de là, si la littérature qu'on appellerait érudite est la seule valable pour s'interroger sur l'esthétique québécoise moderne. Evidemment, en raisonnant ainsi on manque certainement l'essentiel du problème. Or, refuser toute vocation littéraire à Leclerc, c'est adopter ce postulat.

Finalement, il existe beaucoup d'études à propos de la chanson de Leclerc- ses thèmes paysans, le cliché folklorique, l'engagement tardif pour la souveraineté-, mais elles ne concernent que rarement ses talents de parolier, son génie du verbe. Pourtant, c'est cela l'essence de la création chez Leclerc, davantage que les thèmes. S'il semble que son écriture soit devenue par la force des choses, plus revendicative, moins naïve, la constante que l'on peut observer dans tout ce processus de création, c'est le travail, le cisèlement de chaque mot, pour donner une saveur poétique. Leclerc se veut un artisan du verbe et cherche une certaine cohérence entre son désir d'oralité et sa pratique scripturale. Ce qui conduit Julia Richer, analysant *PNA*, à faire une affirmation applicable à l'ensemble :

Leclerc souffre d'un excès de qualité littéraire : emploi exagéré de la métaphore, les comparaisons poétiques trop rapprochées, l'essoufflement de l'inspiration dans certaines pages donne un caractère de redondance.⁶⁹⁸

A propos de cette œuvre, une curiosité toute scientifique est permise, quant à ses caractéristiques esthétiques, et l'on comprend d'autant moins l'indifférence qu'elle inspire aux critiques. L'œuvre de Leclerc est immense et assez diverse. Nous nous sommes contenté pour l'analyse d'une lecture de quelques textes qui nous ont quand même permis d'avoir une idée assez précise de la pensée et de l'écriture de l'auteur. Ses récits qui évoquent le monde où il a grandi, quelques-unes de ses chansons qui témoignent de son attachement au Québec, des extraits de son théâtre, ainsi que des textes qui renvoient à un aspect presque jamais exploré de son travail, l'écriture fragmentaire.

⁶⁹⁸ Julia Richer, *Notre temps*, 25 janvier 1947

III-4-2-La marque du dire

Si Leclerc a beaucoup écrit, la caractéristique majeure de son œuvre est sans contredit son ambivalence. Par là s'entend l'amalgame générique dans certains textes (chanson, poésie conte, fable, autobiographie), le va-et-vient, entre une certaine légèreté, presque dilettante, et la gravité de son discours, l'aspect populaire de son discours et la profondeur de sa thématique, son succès public et la réserve de la critique à son égard... Dans cette ambivalence, les ressources de l'art populaire où il puise son inspiration, apparaissent comme un gage d'unité : « *dans certains pays, il y a des vignes, dans d'autres la soie, ici, on avait le verbe. On a fait des chansons comme des canons. Ici on pouvait faire un pays avec des mots* »⁶⁹⁹, dit-il pour analyser sa démarche créatrice.

Son contact avec l'écriture commence par la radio comme le breton Pierre-Jakez Hélias. À la CHLN de Trois-Rivières, il écrit des contes radiophoniques et des sketches. Ses premières publications constituent une trilogie (*Adagio, Allegro, Andante*) dans laquelle le conte côtoie trois genres littéraires différents, mais réunis sous le sceau de cet art d'essence orale.

Le premier texte est un recueil de dix-huit récits à thèse, à la structure un peu inégale, intitulé *Adagio* (1943). Les thèmes sont puisés dans la vie quotidienne même si le merveilleux côtoie un univers plutôt réaliste. La plupart des contes d'*Adagio* obéissent à une structure cyclique (méthode de Paulme), c'est-à-dire, que le cours des choses est très peu bouleversé par la situation finale, voire pas du tout. Selon l'analyse qu'en fait Lise Gauvin,

Le titre *Adagio* indique une tonalité plus qu'un type de récit spécifique. Il dénote également une certaine modulation de la phrase, un balancement régulier et calme qui se retrouve dans plusieurs récits.⁷⁰⁰

Le second volet de son triptyque, *Allegro*, est une succession de fables où Leclerc présente déjà le règne animal comme une source d'inspiration majeure⁷⁰¹. *Allegro*,

⁶⁹⁹ Op.cit. *La Presse*, 30 décembre 1978, p.C1.

⁷⁰⁰ **Lise Gauvin**, « ADAGIO, recueil de contes de Félix LECLERC ». *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, 1 janvier 1982. Voir aussi **Micheline Cambron** dont le mémoire de maîtrise porte en partie sur Leclerc : « Les éléments d'oralité et de culture populaire dans le conte écrit québécois, 1979], (dir. Jeanne Demers), cote UDM, PQ 35 U 54. 1979.

par son discours anthropomorphique permet à Leclerc d'assimiler la vie animale à la société humaine et de distiller les principes moraux tirés de son éducation religieuse. La proximité entre l'homme et la faune arrive chez Leclerc à un point jamais atteint depuis.

Son conte est aussi une absence de hiérarchie entre la culture savante et la culture populaire. On peut même juger que discours social influe davantage dans le propos, tant sur le plan thématique que sur le plan de la langue. Dans son travail sur Félix Leclerc, Stéphanie Maheu remarque le recours à des

Éléments de mimétisme linguistique qui reproduisent la langue parlée dans les textes et les éléments de mimétisme contextuel qui tente d'illustrer un contexte d'énonciation orale.⁷⁰²

Le dernier opus, *Andante*, publié la même année qu'*Allegro* (1944), est un texte plus proche de la poésie. Il constitue une transition qui annonce l'art de l'évocation brève et simple de l'univers que l'on remarque dans l'écriture de Leclerc.

D'un point de général, « *le conte selon la philosophie de Leclerc doit enseigner, susciter la réflexion, rendre meilleur. Il est éminemment didactique et comporte souvent une leçon de morale* », affirme Aurélien Boivin⁷⁰³

Dès les années cinquante, Félix Leclerc est salué comme le plus grand chansonnier de son pays et le père d'un genre tout à fait nouveau, la poésie chantée⁷⁰⁴. Parce que jusqu'à l'avènement de Félix Leclerc, la chanson au Québec est un art strictement populaire où la figure de l'auteur se confond avec l'imagination collective. En intégrant la dimension personnelle à la création (une démarche déjà visible en poésie), en associant son écriture à un genre collectif et en y associant sa compétence musicale, il invente un registre entre la musique et la poésie populaire qu'était la chanson. Le chansonnier, c'est le poète, le troubadour, le barde ancien, mis en musique. Un rôle qui convient à merveille à Leclerc, parce sans rompre avec sa pratique de la parole populaire, il introduit dans l'œuvre un corps personnel avide de reconnaissance.

⁷⁰¹ Il poussera ce parallèle jusqu'à rédiger une autobiographie métaphorique où, dans un mimétisme dont on ne saisit pas forcément la pertinence, tous les personnages sont affublés du titre de Lièvre.

⁷⁰² Stéphanie Maheu, « la réappropriation du conte par Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron », op.cit., p.16.

⁷⁰³ Cité par Maheu, *ibid.*, p. 24.

⁷⁰⁴ Voir l'article que lui consacre Jacques Giraldo, dans *Notre Temps*, 26 mars 1949.

Leclerc ne juge pas utile de séparer les genres. D'une part, sa ligne éditoriale concernant la poésie stricto sensu est extrêmement mince : *Andante* (1944), *Chanson pour tes yeux* (1968), *Bonjour de l'île* (1975), *Un matin* (1977) sont les seuls recueils publiés avec ce qualificatif (et il est à noter que ces textes sont mis en musique pour la plupart). D'autre part, la démarche de poétisation de ses chansons est tellement convaincante que cela oblige la critique à les ramener dans ce champ générique. Ce qui est en soi une belle reconnaissance.

La poésie de Leclerc est marquée par deux cycles bien repérables. La période qui coïncide avec sa création « réaliste » regroupe les textes du quotidien et de la nature, comme dans ses contes. On peut citer des titres comme *La drave*, *Les perdrix*, *Moi, mes souliers* ; *Le roi heureux* ; *Le train du nord* ; *Bozo*, etc. La seconde partie de son œuvre poétique regroupe un champ thématique plus engagé, plus proche du rêve souverainiste. Des textes comme *L'Alouette en colère*, *100,000 façons de tuer un homme* ; *Races de monde*, *Le tour de l'île*, *La complainte du phoque en Alaska...*, sont des actes de militance qui s'inscrivent dans le combat pour l'indépendance. En outre, il a beaucoup chanté l'amour, la solitude, la solidarité.

Le théâtre de Leclerc s'emploie à une description réaliste de la dure existence des Canadien-français. C'est un art dans lequel Félix Leclerc s'est beaucoup investi et à travers lequel il aurait aimé être reconnu. Leclerc a été parmi les premiers à saisir l'importance du langage populaire dans le cadre énonciatif. Avant même de se prétendre militant, le théâtre de Leclerc a voulu être populaire, en adoptant des thèmes et un langage dans lesquels son public s'identifie complètement. Le public québécois dont les élites déplorent le manque de culture et la pauvreté langagière, voit sans doute dans le théâtre de Leclerc, une horizontalité qui lui rend la parole littéraire accessible. C'est peut-être aussi cela qui explique le décalage entre son énorme succès populaire et le manque de reconnaissance critique. Leclerc a écrit plusieurs saynètes et sketches qu'il regroupe sans leur octroyer une unité thématique. On les retrouve dans *Le p'tit bonheur* (1948), *Dialogues d'hommes et de bêtes* (1949).

Leclerc est aussi l'auteur de pièces à l'unité thématique beaucoup mieux ficelée. C'est le cas de sa première réalisation *Maluron*, jouée en 1949 par les Compagnons de Saint-Laurent et dans lequel il annonce sa conception de la dramaturgie québécoise, libérée des tutelles européennes ou orientales :

Je veux l'épanouissement, la maturité d'un théâtre enfant du pays, d'un nouveau-né du pays, un, bien à nous, avec nos travers et la couleur de nos yeux. Le théâtre, c'est le pain du peuple. J'adresse ces lignes aux auteurs, aux promesses d'auteurs, à ceux qui sont obsédés par des têtes, des couleurs, des attitudes. La scène est là. Écrivez. Le théâtre n'est pas une chose réservée aux dieux, c'est le pain du peuple. Et un peuple, nous en avons un qui nous tend les bras. Ne nous flattons pas d'écrire des chefs-d'œuvre. Servons le pays. Les chefs-d'œuvre viendront par surcroît.⁷⁰⁵

Une attitude initiale à laquelle il ne dérogera pas. Malgré un destin littéraire quelconque, c'est *Maluron* qui vaut à Leclerc d'être salué et placé « *au premier rang de ceux qui travaillent à doter le théâtre canadien de langue française de véritables auteurs* »⁷⁰⁶. Des dramaturges comme Gratien Gélinas, Marcel Dubé, Michel Tremblay, porteront ce théâtre populaire au sommet.

Dans ce théâtre d'inspiration locale, Leclerc publie *Sonnez les Matines* dans lequel Un jeune curé ayant du mal à préparer une conférence sur le rôle de la mère de famille, accepte de garder temporairement les cinq enfants d'un paroissien. Il sera ainsi confronté à la distance entre la spéculation intellectuelle et la réalité pratique ; *L'auberge des morts subites*, dans lequel trois morts tentent de convaincre les gardiens du ciel de les laisser revenir sur terre.

Son œuvre est aussi marquée par le très politique *Qui est le père ?*. L'intrigue en est simple : Jean-Baptiste (un Québécois) se rend compte que Uncle Sam (un Américain) et John Bull (un Anglais) l'ont dépossédé du Québec. À la naissance d'un fils (le Québec nouveau) Jean-Baptiste doit défendre sa paternité face à Uncle Sam et John Bull qui se prétendent aussi le père. La pièce écrite en 1973 confirme le virage patriotique annoncé.

Il est rare qu'un auteur fasse l'unanimité quant à sa maîtrise égale de toutes les formes littéraires. Et s'il y a un domaine dans lequel il existe une réserve presque unanime sur les capacités littéraires de Félix Leclerc, c'est bien celui de la prose. Le romancier a écrit, outre *Pieds nus dans l'aube*, un récit *Carcajou ou le diable des bois*, et un texte autobiographique aux allures de fable urbaine, *Moi, mes souliers*.

⁷⁰⁵ Cité par **Eric Zimmermann**, op.cit., p. 49.

⁷⁰⁶ **Jean Ampleman**, *Notre Temps*, Québec, 15 mars 1947.

Les critiques sont nombreuses et négatives sur la prose de Leclerc. Elles commencent dès la parution de ses premiers contes, à propos desquels Louis Jean fait ce commentaire :

Va pour les canadianismes, pourvu qu'ils en vaillent la peine ; va pour les fautes de toutes sortes pourvu qu'elles servent à quelque chose et qu'elles ne se répètent surtout pas à chaque ligne. Mais lorsqu'on en est rendu à écrire un livre entier en « canayen », voilà qui est exagéré.⁷⁰⁷

L'accueil glacial réservé à *Pieds nus dans l'aube* conforte une tendance qui ne changera presque jamais : la langue de Félix Leclerc est pauvre et dépourvue de qualité.

En dépit de la certitude de beaucoup de critiques sur ce point (Barbeau, Blais, Lussier...) la langue de Félix Leclerc n'est pas aussi directement branchée sur le dialecte populaire. On est très loin des canadianismes radicaux que l'on peut remarquer chez les écrivains post Révolution tranquille. L'écriture de Leclerc est un entredeux entre une langue orale, avec une structure très simplifiée, et une certaine préciosité qu'on pourrait la qualifier d'académisme de mauvais aloi. Marcotte refuse d'y voir de l'authenticité et il n'a peut-être pas tort, lorsqu'il accuse Leclerc de rendre « précieux » le naturel : « *prétendu naturel et spontané, je trouve, moi, qu'il sent l'artifice à plein nez.* »⁷⁰⁸ Ce que Marcotte dénonce, c'est une naïveté du discours qui cadre mal avec la maîtrise et le style dont Leclerc sait faire preuve parfois. L'entreprise autobiographique dans *Moi, mes souliers*, par exemple, est complètement altérée par une métaphorisation excessive du récit. La comparaison animale forcée en effet, lorsque l'auteur parle de lièvres-parisiens, de lièvres-metteurs en scène ou lièvre-imprésario...Il s'agit là de lourdeurs évitables dans la narration, dont Leclerc ne s'épargne pas toujours. Toujours dans *Moi, mes souliers*, on peut s'étonner de lire à propos de la seconde guerre mondiale des passages de ce style :

Puis on entendit parler de guerre, de rumeur de guerre, de déclaration de guerre chez les rongeurs des vieux pays, et on invitait à grand renfort et à grande réclames tous les jeunes lièvres d'ici à s'enrôler en chantant, à

⁷⁰⁷ Louis Jean, « Adagio », dans *Le quartier latin*, 4 février 1944, p. 4.

⁷⁰⁸ *Le Devoir*, 2 avril 1955.

venir au régiment connaître la désopilante et bonne vie de caserne, le maniement de gais fusils et grenades, et autres jouets sans tapages. La douce aventure en pays de Japonais, qui eux, vous attendent, camouflés derrière le buisson, avec des mitraillettes à panpan et des couteaux à kirikiri.⁷⁰⁹

Le parti de mettre à distance l'horreur de la guerre, en en signalant le ridicule, est compréhensible ; mais le jeu de mot final confère une désagréable impression qui ramène la phrase au rang de mauvaise blague de soldat. Ces malheureuses « légèretés » côtoient souvent des tournures très recherchées (Ce que Laforge appelle l'excès de qualité littéraire), ce qui quelque part est contradictoire avec la prétention de se rapprocher de l'horizon d'attente.

La prose de Félix Leclerc est un travail d'artisanat. Il cherche à polir son verbe avec une telle insistance que, lorsqu'il convoque ses « bons mots », ils créent un hiatus et altèrent la fluidité du style. Il semble que le souci d'authenticité se heurte à une tentation savante chez Leclerc (que de périphrases malheureuses dans *Pieds nus dans l'aube* !). Et cela, la critique, malgré un certain acharnement regrettable, l'a souvent pointé avec efficacité.

En résumé, on peut saluer la maîtrise de Leclerc lorsqu'il investit la littérature orale, mais relever la tendance qu'il a, d'oublier parfois qu'il le fait dans le cadre de l'écriture. Cependant, c'est une œuvre que la critique devra réinvestir, en dépassant une manie, semble-t-il bien québécoise, de distribuer les bons et mauvais points dans l'analyse d'un auteur. Relire Leclerc, c'est redécouvrir des ressources de la culture populaire qui sont de plus en plus délaissées par une littérature franco-québécoise en quête de respectabilité. Que ce soit la poésie directement inspirée de la chanson, le récit toujours assimilable au conte ou le théâtre basé sur les petites gens, le discours de Leclerc se présente comme le prolongement de la parole du peuple.

III-4-3-Une caractéristique de l'écriture de Leclerc : la forme brève

Quel que soit le genre auquel il s'est attaqué, on peut voir qu'il existe chez Leclerc, une véritable tendance à cultiver l'art du peu. Son verbe est marqué par une poétique

⁷⁰⁹ *Le choix de Félix Leclerc dans l'œuvre de Félix Leclerc*, op.cit., p. 46.

de l'économie, un principe elliptique qui traduit à la fois une forme de pudeur interdisant l'insistance et une nécessité de dire sans justifier. L'écriture minimaliste de Leclerc (fragments, chansons, notes, pensées...), peut aussi être liée à l'angoisse du temps qui passe. La fragilité de la reconnaissance, l'éphémérité du succès et la peur de disparaître, peuvent commander une frénésie de parole comme possibilité de durée de la figure d'auteur. Pour exister, il faut publier régulièrement et pour publier il faut écrire régulièrement, donc écrire vite et peu. Dans ce cas, l'écriture poursuit l'auteur et s'impose à lui à chaque étape de son existence. Tout est sujet, tout est scriptable. L'énonciation de l'existence par la brièveté « *fait signe à une expérience singulière et concrète qui s'y trouve transformée et prend valeur d'exemple.* »⁷¹⁰ Foucault a rappelé la frénésie biographique qui se déclenche à propos de l'auteur, lorsque sa figure s'affirme dans l'histoire. Les petites notes, les brouillons, les extraits de correspondances de grands auteurs arrivent comme des compléments nécessaires à l'analyse d'une subjectivité qui ne se dévoile pas complètement dans l'œuvre conventionnelle. Pascal, La Rochefoucauld, Hugo, Valéry, pour citer quelques exemples, ont montré, chacun d'une manière propre, la possibilité discursive qui s'énonce dans la transmission modérée de la parole. L'écriture de l'inachevée est une vérité subjective, qu'apporte au monde un auteur soumis à la tension de l'altérité interprétative et qui s'efforce d'énoncer une parole s'élaborant sous son contrôle. Pour un auteur en crise permanente, un auteur qui se méfie du discours critique, la poétique du peu se présente comme un bouclier théorique derrière lequel s'énonce un discours libéré.

Il est hautement significatif que la critique québécoise se soit si peu intéressée à cette forme d'écriture chez Leclerc. L'analyse de la parole elliptique se confronte à l'absence de tout développement énonciatif. Sans prétendre élargir sa parole ou l'expliquer ou la justifier, Leclerc peut déployer sa subjectivité souveraine et décréter une vérité échappant au contrôle interprétatif. C'est un projet strictement personnel, où l'on peut sous couvert de l'humour, de la dérision, du non dit, de la légèreté, posséder l'imagination du lecteur et y déposer la trame discursive de son choix.

L'analyse de la parole brève peut se faire dans toute l'œuvre, mais pour éviter d'imposer la poétique fragmentaire à l'ensemble ; nous avons retenu deux axes pertinents qui révèlent le mécanisme du bref chez Leclerc et donnent une rapide idée

⁷¹⁰ **Philippe Moret**, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, Genève, Librairie Droz, 2001, p. 164.

de sa signification. D'abord, lorsqu'elle participe d'une forme d'hybridation générique et a pour cadre un corps textuel plus grand (un récit, une pièce de théâtre, un journal). Ensuite, lorsqu'elle se déploie dans sa forme énergétique comme unité énonciative ultime (maximes, aphorismes, réflexions, poésie, lettre...)

Dans le premier cas, la formule lapidaire se dissout dans une masse discursive mais sans véritable relation avec l'énoncé initial. On peut en fournir quelques exemples tirés de *Pieds nus dans l'aube* et de *Théâtre de village* :

-Et nous ne voulions pas vieillir. Hélas trop d'ennemis attaquent l'enfance : un sabre de bois est impuissant à les repousser tous /Dans un pays si fécond en gibier l'industrie de la place était le bois. /La langue de ce pays était viril; les visages humains /C'était un faiseur de village. Bâtitteur de son métier. [Ti-Jean]/Il y a des fleurs torturées, venues au monde parmi les immondices et les souffrances dans les cours sales ouvertes aux gelées. Fidor, je crois, était une de ces fleurs. /Fidor m'avait fait connaître le mot amitié, c'était merveilleux ; maman et les gardes-malades, le mot courage ; papa et mon frère le premier, celui d'audace ; Anne-Marie et mon frère le deuxième, celui de musique ; Gaspard Lavoie celui du théâtre ; Lédéenne, tout cela ensemble ; Ludger, terre. Dans mon vocabulaire du temps figuraient aussi les mots larmes, tempêtes, punitions ; j'avais entendu quelques blasphèmes, aperçu de loin des ivrognes. Mais je me serais passé des mots : séparation, feu, haine, accident, vol, guerre, mort. /La glèbe : deux vrais cultivateurs à peau brune, en chapeau de paille, semaient du vrai blé dans de la terre noire.

[1]

/Le silence, ce couloir à secrets où les pensées se nouent et se dénouent comme des fumées. /S'il n'y avait pas de femme pour corrompre le monde, je l'inventerais. /Qu'est-ce qu'un grand bonhomme ? C'est celui dont personne ne sait ce qui se passe derrière son front. /Il n'y a qu'un coussin pour un front d'homme lourd d'idées, c'est une épaule de femme. /Se croire rien du tout c'est peut-être plus d'orgueil que de se croire un créateur. /Il y a une classe de gens que j'exècre : ce sont les modestes. Dans le fond ce sont des impuissants qui se vengent. /J'avais peur de ses paroles parce que je ne les comprenais pas. Ne pas comprendre la langue du seul ami que l'on possède, ça fait peur. /Dites-le-moi. Que veut donc la

terre qui roule, et les astres qui tournent, et le vent qui souffle, et les plaintes qui coulent ? Que cherche-t-on ? Où va-t-on ? Quand s'arrêtera-t-on ? /J'ai usé mes semelles, j'ai pas usé la terre. Rien ne reste derrière moi. Rien. /Tu n'as qu'une vie, emploie-la à rendre légère celle de tes voisins. /Le bonheur, ça se prend pas de force, ça se mérite. /Aider c'est aimer. Et l'amour, c'est le point d'or dans la nuit des hommes. /Vivre une belle histoire et quand c'est une histoire d'amour, ça vous force à croire qu'il y a encore de l'espérance dans cette sale vie, ça fait aimer les enfants et le sol et la proue des barges et le travail. /L'amour est une plaie, mais pour celui qui en est atteint c'est la béatitude.[2]⁷¹¹

Là, le discours se partage entre mémoire collective et expérience personnelle. Ces bribes de phrases dans le texte proviennent parfois d'une sagesse paysanne qui s'imisce constamment à travers des proverbes, des maximes, des dictons, des postulats subjectifs appartenant à la communauté. L'auteur s'inscrit dans la conscience de la communauté, il affirme de solides vérités partagées par un ensemble dont le lecteur aussi peut faire partie. La simplicité du propos et son évidence apparente sont parfois la manifestation d'un lien culturel avec ce dernier. Comprendre la sentence de l'auteur dans ces énoncés gnomiques, c'est le rejoindre de façon solidaire dans l'expression d'une subjectivité collective ; et quelque part, c'est le légitimer dans sa fonction de passeur de vérité générale. D'une autre façon, l'énoncé bref peut intervenir dans la trame d'une histoire sous forme d'observations ou de commentaires relevant en propre de l'énonciateur. C'est sont les cas de modalisations ou l'apparition de ce que Hassan Wahbi appelle des « socio clips » dans le récit. Le narrateur fait ses observations de façon laconique sur tel fait, tel personnage, ce qui suffit à déployer tout un champ de signification qui rend la description ou la méditation longue, superflue. Ces observations parlent des personnages ou des lieux comme des objets thématiques que l'expérience du texte éclaire aisément. Lorsque Leclerc parle de son père en utilisant une formule laconique : « *C'était un tonnerre de poudrerie, de muscles, de force...C'était mon père*⁷¹². », le lecteur perçoit une description physique, devine l'occupation terrienne

711 *PNA*, op.cit., pp. 20, 21, 22, 24, 47, 131, 145 ; *Théâtre de village*, Montréal, Éd. Fides, 1951, pp. 8,13, 26, 35, 47, 48, 59, 101, 126, 127, 129, 130, 141, 145.

⁷¹² Voir pour la relation au père **Eric Zimmermann**, op.cit., p. 9 et sq.

et, en même temps, imagine l'intensité de l'admiration que le fils voue à la figure paternelle. Ce que confirme hautement le personnage de Leo Leclerc, tel qu'il apparaît dans la légende de Félix. Ces deux manifestations d'énonciation furtive donne un aperçu de la discontinuité interne qui caractérise les œuvres longues de Leclerc. Ce sont en général des tableaux très brefs qui ne se désolidarisent pas du réseau textuel, mais le transforment en archipel de paragraphes de signification, dont « *le symbole matériel pourrait bien être le fractionnement de l'espace graphique qui se divise en série de cages à mots* ⁷¹³ ». Ce ne sont cependant pas des espèces de substitution à l'écriture brève que Félix Leclerc a pratiqué de façon manifeste sous forme d'articles ou dans ses publications fragmentaires.

A propos de la forme brève, on pourrait aussi bien s'interroger sur la poésie, la correspondance que les publications techniquement liées à la pratique, que sont *Le calepin d'un flâneur*, *Le petit livre bleu de Félix* et *Le dernier calepin*. A défaut d'une analyse précise de ce genre chez Leclerc, qui nécessiterait une thèse à elle seule, on peut situer rapidement le caractère et le principe qui guident cette pratique chez l'auteur. Ce qui signifie s'intéresser à l'éthique et à l'esthétique qui se déploient dans la dimension individuelle, personnelle de la note. Car c'est de la note que découle le fragment communiqué à l'instance de réception : une note prise sur une pensée furtive, une réaction écrite, un projet avorté, une parole sage entendue...

L'auteur est un

Homme qui note pensées, définitions, formules, fragments dans une sorte de considération circonstancielle et surtout dans la pure discontinuité puisque que par essence les notes se posent à l'écart du temps qui les sépare les unes des autres ; mais qui sont rangées plus tard sous des rubriques thématiques. ⁷¹⁴

Ce qui compte ici, c'est de saisir des concepts et de donner libre cours à la « *faculté de penser qui s'exerce sur un point et non sur un autre* ». ⁷¹⁵ Chaque énoncé pris en lui-même semble unique, émerge dans sa brisure, détaché, apparemment sans

⁷¹³ **Robert Ricatte**, « L'espace de l'écriture », dans *L'Espace et la lettre*, Cahiers Jussieu/3, Paris 7, Union générale d'édition-10/18, 1977, p. 219.

⁷¹⁴ **Hassan Wahbi**, « L'esprit de la lettre », op.cit., p. 624.

⁷¹⁵ **Paul Valéry**, cité par **Serge Chaubert**, « La pratique de la note dans les cahiers de Paul Valéry », dans *La forme brèves*, Actes du colloque franco-polonais, Lyon 19-20-21 septembre 1994, Editions Champion Honoré, 1996, p. 197.

contexte, sauf celui de sa propre énonciation, étant seulement «*interrompu par un blanc qui permet le saut d'un énoncé à un autre, d'une compacité à une autre, créant la pluralité dans un tel arrangement* ». ⁷¹⁶ Ces morceaux énonciatifs représentent des corps de textes à eux seuls, ce sont des «*îles de sens* » ⁷¹⁷ comme les nomme Blanchot.

Le bref n'est pas réductible à la maxime dans le texte de Leclerc, même si c'est ce principe générique qui est retenu lorsqu'on évoque ses publications. A l'exemple *Du petit livre bleu*, le discours repose sur des articles polémiques comme «*bizarries entendues sur la rentabilité à l'île d'Orléans*» (une critique libre et spontanée des nouvelles mesures d'urbanisation et leurs conséquences agricoles, pp.11-17), des poèmes plus ou moins brefs (*Des étrangers dans nos murs*, une attaque lyrique contre les intellectuels de trois pages, pp. 53-56 ou *Je la découvre*, une ode à l'être aimé de 4 vers, p. 83), de petits dialogues sous forme de conversation (*Interview*, pp.163-165) ou de saynètes (*L'eau qui coule* pp. 264-280). On en retiendra un petit florilège :

Avoir peur c'est aimer, donner peur c'est haïr/Pour qu'il reste, faites-le parler. Le « je » est doux à dire. Pour qu'il parte, parlez. Le même « je » est dur à entendre. /Un pays c'est comme une femme, il ne faut pas toujours être collé dessus. /L'instruction c'est comme la boisson, il y en a qui supportent pas ça. (Mot populaire.)/ Il faut penser deux fois à ce que l'on veut, parce qu'un jour ou l'autre on le possède. /Chaque pomme est une fleur qui a connu l'amour. /Le tango a dû être inventé par un indécis. /La peine de ma vie est d'en avoir fait. /Un piano doit être un ami, c'est-à-dire un confident qui essuie nos rages. /Tu parles fort, tu as tort. / Ce qui est dans ton dos est dans ton dos. L'oubli est une science. /L'amour se passe de cadeaux, mais pas de présence. /Quand vous êtes heureux, vous ne vous défendez pas. /Je voudrais bien être la lettre que j'envoie ce matin à celle que j'aime. /Le cadeau d'une pensée est plus précieux que l'or. /Les rendez-vous mémorables sont clandestins. /Lis dans tes yeux que je t'aime. /Si tu refuses de discuter avec les sots, tu ne discuteras plus avec personne. /J'aimerais lire le livre que s'arrachent le voyou et le prêtre. /Quand il tombe, l'arbre fait deux trous. Celui dans le ciel est le plus

⁷¹⁶ Hassan Wahbi, op.cit. p. 634.

⁷¹⁷ Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, cité par Wahbi, ibid.

grand. /Peu importe son visage, si elle est intelligente, elle est jolie. /Le temps passe. Nous aussi.⁷¹⁸

La Gaspésie ? Le pays intérieur de chacun de nous, patient, silencieux, inconnu, mystérieux, le cri qui fera peur à tout le monde, c'est de là qu'il viendra. /Le mauvais journaliste le public le subit. Au moins le politique, lui, comme l'artiste, quand il ne fait plus l'affaire, il est sifflé, battu écrasé, il doit disparaître comme l'athlète fatigué doit laisser sa place. S'imposer par le talent. La franchise de ce jeu est admirable/La France aux Français, l'Angleterre aux Anglais, l'Italie aux Italiens, le Québec aux...à...hum...hein...ah ?oui ? OUI. /L'homme naît terrien et meure raciste. / Ces colonisés d'intellectuels qui empêchaient la poésie de sortir, je ne tiens pas plus à les voir qu'ils n'ont tenu à me voir. /Lu, dans la vitrine d'un antiquaire : « acceptons pots de vin » /Enfin, un québécois a gagné la course de bateau à voile ! Il s'est trouvé un critique québécois pour écrire dans le journal : « Faut dire qu'il avait le vent avec lui ! » (Comme si les autres ne l'avaient pas aussi !)./Patrie d'abord, parti ensuite. /Une poésie qui n'est pas populaire est-ce une poésie ? Savoir que les compliments sont des mensonges et en vouloir à celui qui vous en prive⁷¹⁹

Ces rapides exemples montrent comment l'auteur met en scène une pensée à la fois introspective et collée à la réalité du monde. Leclerc s'engage dans son temps et manifeste une liberté absolument intéressante. L'alternance des indices personnels produit une universalité élargissant le discours à des thèmes communs à tous (l'amour, l'amitié, la rencontre, le racisme...), tout en reflétant l'immédiate préoccupation de Leclerc (vie intime, actualité politique...)

Marqué par l'influence de Devos, Leclerc trouve là, l'occasion de manier l'humour et l'ironie ; à la différence que, lui ne peut se permettre le luxe de se détacher des préoccupations sociales et d'engager un « *parler pour ne rien dire* »⁷²⁰. Donc, ce qu'il ne peut mettre complètement à distance (la situation politique par exemple), Leclerc le traite par l'absurde et la dérision.

⁷¹⁸ *Calepin d'un flâneur*, Montréal, Fidès, 1961, pp. 21, 25, 29, 39, 52, 56, 68, 70, 79, 82, 89, 100, 119, 121, 126, 138, 144, 148, 152, 165, 172.

⁷¹⁹ *Petit Livre bleu de Félix*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc et Carcajou, 1978, pp. 24, 40, 41, 61, 66, 88, 82, 103, 106, 134.

⁷²⁰ *Raymond Devos, Matière à rire*, Paris, Olivier Orban, 1991. Pour le titre mentionné voir p. 273.

Le choix d'exprimer le fragment est un signe d'originalité le plus patent chez Félix Leclerc car la forme discontinue reste un genre très peu usité au Québec⁷²¹. C'est aussi une pratique qui permet de constater la maîtrise du mot, le souci de la justesse chez l'auteur. Grâce à sa dextérité poétique, développée dans la chanson, Leclerc propose une écriture concise, précise dans le propos, un discours sans superflu ni pléthore d'éclairages. Même si certaines maximes lecleriennes relèvent d'un réel simplisme, voire d'une certaine platitude, il s'est attaqué à un genre difficile, signe d'une activité auctoriale toujours en alerte et dans l'exploration.

On peut aussi lier sa prédilection pour le genre fragmentaire à la tentation du silence. Un sujet qui veut dire moins, qui est capable de s'interrompre lui-même, afin de fuir la polémique. L'ellipse c'est, quelque part, refuser de rejoindre « la table des savants » tout en montrant que la langue n'est pas une donnée exclusivement soumise à la connaissance académique. La forme brève est finalement un refuge pour l'auteur, un lieu où il peut tenter de poser un discours multiple, libéré des contraintes sociales, politiques et esthétiques. C'est peut-être le seul aspect de sa création qui a véritablement échappé aux censeurs, qu'ils revêtent les habits de l'académisme ou ceux du nationalisme ethnique.

⁷²¹ Gilles Marcotte s'y est essayé récemment avec bonheur. Voir *Les livres et les jours (1983-2001)*, Montréal, Boréal, 2002.

CONCLUSION

La vie de Félix Leclerc épouse parfaitement les contours de l'histoire québécoise du 20^{ème} siècle. C'est une figure monumentale, symbole d'une activité mémorielle constante.

Félix a donné la même orientation simple et plébéienne à son œuvre que des auteurs comme Tremblay ou Miron. Son destin auctorial est marqué par la réunion paradoxale de l'amour et de la solitude⁷²² : adulé et méconnu, admiré mais au fond très peu écouté et pratiquement jamais lu. Il démontre de façon concrète, comment le vivant peut dominer le texte et s'installer dans l'espace de réception sans que son discours soit forcément reconnu.

Sa singularité, c'est la force avec laquelle il s'est identifié à son peuple. Une identification qui l'a poussé à prendre la forme de métamorphose vivante, d'une allégorie, au fur et à mesure que se développe la conscience nationale québécoise. Son sentiment d'appartenance a peut-être enlevé sa vocation universelle à un auteur qui dit ceci de l'humaine condition : « *le monde doit aller, lui aussi vers la fraternité, il faut qu'elle [la terre] devienne universelle. Autrement ce sera la fin de l'humanité.* »⁷²³

Aujourd'hui, on peut penser que l'engagement politique de Leclerc ne cadre pas tout à fait avec cette aspiration. On peut aussi penser qu'il est dépassé. Parlant des dramaturges québécois contemporains, Lévesque affirme que

C'est un effacement du politique qui définit leur travail, qui les différencie de la génération précédente où l'affirmation, le nationalisme et les luttes sociales servaient de moteur à la pratique du théâtre.⁷²⁴

Déjà, le virage vers des perspectives plus intimes, avec des récits davantage axés sur la psychologie et la peinture intérieure des personnages, semble avoir été amorcé dès le milieu du 20^{ème} siècle.

Si à cela on ajoute les préoccupations esthétiques d'auteurs actuels, beaucoup plus sensibles à la forme, aux variations narratologiques, on peut conclure que Félix

⁷²² C'est le titre d'une maîtrise de philosophie et théologie consacrée à Leclerc en 1968. Voir **Guy Daoust**, op.cit.

⁷²³ Cité par **Zimmermann**, op.cit. p. 154.

⁷²⁴ **Robert Lévesque**, « Une saison par quatre », *Le Devoir*, 13 juin 1995, p. B8.

Leclerc incarne une auctorialité d'un autre temps, dont le seul intérêt est historique, mémoriel.

Ce serait une erreur monumentale et une injustice de plus vis-à-vis de l'auteur. À moins de verser dans un parnasse radical, il existe dans la représentation de la vie qu'est la littérature, une collision forcée entre l'expérience de l'auteur et la situation sociale. L'auteur québécois, à moins d'un aveuglement volontaire, ne peut absolument pas éluder la question nationale qui demeure une préoccupation majeure dans sa société.

Ce qui semble avoir manqué à Leclerc et manque encore à la littérature québécoise qu'il incarne, c'est la saisie d'une québecité basée sur le dépassement des appartenances communautaires. La perspective de voir les Québécois, de quelque appartenance qu'ils soient, intégrer l'idée qu'ils forment une nation arc-en-ciel est aujourd'hui, comme il y a vingt ans, un fantasme. Sur ce point, il n'y a pas de grande différence entre Félix Leclerc et le Québécois d'aujourd'hui.

Leclerc a montré que l'écrivain n'est pas dans une position autre que celle de quelqu'un qui s'adapte à l'immédiateté de son identité. Il n'incarne pas le peuple québécois dans son ensemble, mais il incarne une façon d'être Québécois qui perdure. Leclerc a poussé le Québec à se chercher une identité, et lui s'est investi dans ce qu'il pensait sincèrement être l'identité québécoise. Ce qui rend pertinents ces mots de Michel Rivard, prononcés lors du dixième anniversaire de la mort du chanteur :

Moi aussi, monsieur Félix Leclerc / Je rêve d'un pays / Et même s'il est un peu
moins bleu que le vôtre / Plus bigarré, plus planétaire / Plus rouge et noir et jaune
et vert / Je respecte votre ultime engagement.⁷²⁵

La question qui se pose à la lecture de Félix Leclerc est celle à laquelle la littérature québécoise est confrontée. En dernière analyse, son identité tourmentée le rapproche encore plus, de la diversité francophone. Lui-même souligne cette appartenance en faisant un premier bilan de son parcours quelques années avant sa mort : « *la plus belle récompense, c'est de se sentir aimé, une expression sereine sur le visage. Et je me sens aimé partout où on parle français* »⁷²⁶. Comme pour rappeler que la langue pouvait être un pays. Il faudra retourner cet humanisme de Leclerc au paysage

⁷²⁵ ⁷²⁵ *La Presse*, samedi 8 août 1998, p. D1.

⁷²⁶ *Le devoir*, op.cit.

québécois et forcer le verrou ethnique, pour dessiner les contours d'une nouvelle québecité. Pierre Nepveu ne se trompe pas, en faisant de la question nationale un exercice d'équilibrisme entre le passé et l'avenir et un enjeu pour la littérature de la diversité :

Il ne fait pas de doute que la complexité et la volatilité de la situation québécoise constituent un véritable laboratoire de la pensée pluraliste et des réflexions critiques et théoriques sur l'identité [...] Le pluralisme auquel nous aspirons aujourd'hui ne saurait être une pure reconnaissance de principe, un appel à une multiplicité abstraite et impersonnelle. [...] Il est un chantier et un chantier de la mémoire retrouvée et renouvelée, non pas une pure liquidation du passé, ni sa réduction partielle et intéressée aux seules figures de Lionel Groulx ou de Maurice Duplessis. Un chantier auquel participent désormais des intellectuels d'origines diverses.⁷²⁷

Si nous avons voulu appeler Félix Leclerc dans le débat contemporain, c'est pour éviter les fausses proclamations d'une multiculturalité assumée. Le Québec est encore en pleine interrogation, en plein doute sur la nature de son identité. Autant, son assimilation à la nation canadienne-française relève de l'ethnicisme, autant prétendre son caractère national, et non ethnique, semble relever de la maladresse intellectuelle. La littérature s'efforce à apporter des réponses intéressantes, mais elle ne peut le faire en dehors de la sphère publique. Et c'est la leçon à retenir de l'œuvre de Félix Leclerc.

Il y a vingt ans, l'auteur dénonçait l'ouverture identitaire en évoquant les « *multiculturalistes qui voudraient nous voir devenir tout le monde avant même que nous soyons quelqu'un* »⁷²⁸. Toute la question est de savoir si, depuis, le Québec a eu le temps de devenir quelqu'un.

⁷²⁷ Pierre Nepveu, «Notes sur un angélisme au pluriel », *Le Devoir*, 9 juin 1997.

⁷²⁸ *Le Devoir*, 5 mai 1984.

CHAPITRE QUATRIÈME

LES POSSIBLES IDENTITAIRES DANS LE DISCOURS AFRICAIN DE C.H. KANE

Le Nègre n'existe pas. Pas plus que l'homme blanc.
FRANTZ FANON

INTRODUCTION

Le problème des identités en Afrique, malgré les nombreuses études qui lui sont consacrées, reste une question ouverte. Non pas que les réponses déjà apportées ne soient pas satisfaisantes, mais le sujet est d'une telle complexité, qu'il offre une multitude d'approches possibles. L'identité africaine interpelle en permanence la recherche francophone, même si les systèmes de pensée, les structures sociales, les discours de représentation, sont encore traités avec une certaine logique d'uniformisation. L'option « recherches africaines » manque de souplesse dans l'expérimentation des concepts. Beaucoup d'ouvrages concernant les littératures africaines n'investissent pas réellement le problème de l'ethnicité dans les textes, ne serait-ce que pour en rechercher les manifestations. Parce que le vocable lui-même paraît tellement suspect, qu'il est préférable pour beaucoup de chercheurs de jeter un voile pudique sur cette question pourtant incontournable. Il semble que ce soit une attitude peu fructueuse, eu égard aux problèmes d'altérité que l'on observe depuis plusieurs décennies sur ce continent. Ce n'est pas parce que la recherche en littérature ne se penche pas sur la question des minorités en Afrique que ces minorités n'existent pas.

La responsabilité des auteurs africains aussi est totalement engagée dans cette affaire. Parce que, finalement, peu d'entre eux se préoccupent de donner des réponses lucides et cohérentes à la problématique identitaire. La plupart des discours sur l'identité en Afrique, enfoncent des portes déjà ouvertes en s'appuyant sur la race, l'africanité, la tradition, déclinées en valeurs politiques ou culturelles communes. Il nous semble qu'il existe d'autres approches de l'identité et des interactions entre les peuples africains, d'une part, puis entre ces peuples et le monde d'autre part, qui doivent préoccuper aussi bien les auteurs que les chercheurs. L'identité africaine unique est un projet qui ne se décrète pas. Il s'agit d'un objectif qui, à notre avis, ne peut avoir son sens que dans la mesure où, les peuples qui composent cette identité suprême sont reconnus et respectés dans leur diversité. Cela passe par une connaissance mutuelle entre ces populations et non pas sur des a priori scientifiques qui ont fait montre de leurs limites. C'est en cela qu'il nous semble intéressant de questionner les possibles identitaires dans le corpus du continent africain. Nous ne prétendons pas apporter des réponses qui se poseraient comme objectives sur

l'identité africaine. L'idée est de se demander comment un écrivain peut s'engager sur ce terrain glissant et révéler la multiplicité qui le compose, en tant que sujet, en se libérant des évidences ontologiques. Il s'agit pour nous de vérifier les termes de l'appartenance dans le discours identitaire en Afrique francophone et de voir comment ces appartenances multiples peuvent offrir une lecture pertinente de l'idée de tolérance sur un continent miné par le refus de la différence.

En vérité, nous avons voulu savoir où en était l'Afrique, par rapport aux identités en mouvement partout dans le monde. L'émergence des littératures nationales est-elle une avancée vers des particularismes esthétiques et éthiques ? Dans quelles mesures pourrait-on parler d'originalité, quand tous les auteurs se nourrissent à la même source ? C'est pour ne pas verser dans un ethnocentrisme de mauvais aloi, qu'il faut revoir le terme d'Africain dans la littérature.

Sans forcément nous y arrêter, notre souci est quelque peu de montrer que, la variante ethnique existe dans la littérature africaine et qu'elle nous interpelle dans chaque roman, dans chaque page, dans chaque ligne que produit la littérature africaine. Mais aussi que ces ethnies ne sont, ni des repositoires de haine et de négation d'autrui, ni des formations identitaires au rabais. S'y intéresser, c'est en même temps s'intéresser à la perméabilité des sociétés traditionnelles africaines, à leur ouverture à l'altérité et, conséquemment, à la façon dont l'auteur qui évolue dans ces espaces peut mettre en évidence son métissage interne, au lieu de seulement se focaliser sur son héritage colonial. Nous allons dans les pages suivantes interroger l'éthique de la création au Sénégal, face aux questions identitaires, de la même manière que nous l'avons fait dans les espaces précédents, ainsi que les postures d'auteurs en vigueur.

En même temps, le discours d'auteur est évalué dans le contexte sénégalais pour saisir sa pertinence, à travers l'écriture ou d'autres modes d'expression comme le cinéma. Il existe un postulat difficilement contestable qui veut que lorsqu'on communique un message, on s'assure obligatoirement de l'intelligibilité de cette communication. Et si l'auteur sénégalais n'est pas privé de sa liberté « d'écrire pour écrire », il se prétend, à l'instar de la plupart de ses congénères africains, un intellectuel s'adressant à son peuple ou parlant au nom de celui-ci. Alors, dans la première hypothèse, la fonction sociale de l'écriture semble se heurter à un problème de taille : la réception. C'est une donnée avec laquelle l'analyse de la fonction d'auteur doit nécessairement composer car si celle-ci se conçoit uniquement à travers

l'écriture, elle peut risquer une certaine caducité. Le choix de parler du cinéma et de la littérature au Sénégal rejoint notre tentative de situer le rôle des intellectuels sénégalais à travers les deux supports que constituent le livre et le film. Nous n'aurons pas la prétention de parler d'influence directe des auteurs sur l'imaginaire sénégalais, mais simplement de situer le propos en termes d'intentionnalité des discours littéraires et cinématographiques et de voir comment ces discours sont reçus par le public. Ce qui est en jeu, c'est la place que réussissent (ou ne réussissent pas) à se faire les auteurs sénégalais à travers leur vocation avouée, par rapport aux attentes et aux réalités de réception.

Enfin, l'œuvre de C.H. Kane nous permet d'analyser comment, en même temps qu'une affirmation de la culture toucouleur⁷²⁹, l'auteur transcende cette identité en apparence restreinte, pour suggérer d'autres appartenances. Ce qui, finalement, démontre que l'auteur sénégalais a intérêt à s'interroger sans tabou sur ses appartenances pour mieux faire jaillir ce qui l'unit aux autres hommes.

⁷²⁹ Les termes Toucouleur, Hal pulaar (ou son pluriel Hal pulaaren), Fulbé (ou son singulier Pulo), seront utilisés pour ce qui touche à l'ethnicité peule. Nous essayons dans ce travail de montrer certains aspects de cette culture.

I- RESITUER L'APPARTENANCE

I-1-L'AUTEUR AFRICAIN

La littérature africaine, comme thème, existe et il n'est pas question de discuter ici de sa légitimité en tant qu'objet d'étude. Il n'est pas besoin de dresser l'historique des pratiques littéraires sur le continent, pour tenter de trouver un sens à l'expression d'une institution littéraire africaine. L'idée qu'il s'agit d'une littérature produite sur le continent suffit, a priori, à montrer de quoi il s'agit.

La littérature a ceci de passionnant, qu'elle permet une multitude de combinaisons dans l'approche des textes et les schémas d'institutionnalisation les plus divers. Et, comme les autres continents, l'Afrique abrite un certain nombre d'États, de civilisations, de langues, de pratiques artistiques différentes. Ainsi, lorsqu'on parle de littérature en Afrique, on a de plus en plus besoin, de préciser notre formulation. Il faut savoir si l'on parle de l'Afrique au sud du Sahara, de l'Afrique du nord, de l'Afrique francophone ou anglophone ou lusophone, etc. À cela s'ajoute l'émergence de littératures nationales dont il faut aujourd'hui tenir compte.

Mais l'uniformisation des pratiques et des projets d'écriture sonne ici, plus que partout ailleurs, comme une évidence. La littérature africaine renvoie d'abord à une communauté de destin pour tous les sous-ensembles que nous venons d'évoquer. La même histoire, surtout en ce qui concerne le contact avec la civilisation occidentale, les mêmes défis contemporains, ont forcément créé une homogénéité dans l'approche des discours qui s'y tiennent. Le corpus africain présente une certaine cohérence dans ses thématiques majeures, une même relation envers le spirituel, le sacré et un fond textuel qui alimentent la mémoire collective.

Depuis l'émergence de la poésie nègre, jusqu'aux récits dénonçant les maux dont souffre le continent (pauvreté, dictatures, pandémies), en passant par les textes de contestation de l'ordre colonial, il s'est toujours créé une solidarité et une communauté de vision perceptibles d'un bout à l'autre du continent. De plus, les textes provenant des différentes traditions continentales constituent un fond auquel s'identifient la quasi-totalité des lecteurs africains.

À ces considérations culturelles et historiques s'ajoutent des motivations politiques avec, par exemple, le développement de l'idéologie panafricaniste qui constitue un

des thèmes forts des politiques nationales africaines. S'il a du mal à se concrétiser, le panafricanisme, comme système de pensée, a durablement influencé les jeunes africaines successives. L'unité de l'Afrique, inspirée des penseurs et idéologues noirs comme W.E. Dubois ou Sylvester Williams et défendue sur le continent, par des figures aussi charismatiques que celles de Nkwame Nkrumah, Julius Nyerere, Amilcar Cabral, Cheikh Anta Diop, Joseph Ki-Zerbo, a une certaine consistance sur les plans politique et théorique. Les deux derniers apportent réellement les arguments intellectuels et historiques de la grandeur des civilisations africaines et servent de point de focalisation à une littérature occupée à effacer le mensonge colonial. Les défenseurs de la Négritude s'inscrivent évidemment dans cette ligne idéologique et propagent un discours sur l'unité culturelle.

Il faut aussi ajouter que le concept d'africanité dépasse parfois les frontières de l'Afrique sub-saharienne pour interpeller les intellectuels et hommes politiques du Maghreb⁷³⁰, malgré les réticences de beaucoup de Nord-africains, à s'identifier au continent. Les échecs du panarabisme, mis à jour par les tensions au Moyen-Orient, de même que les problèmes des minorités dans certains pays du Maghreb, ont remis dans le champ intellectuel ce lien continental que l'on percevait déjà dans l'Égypte nassérienne ou l'Algérie du FLN. L'Algérie qui, de par sa pénétration dans le continent, justifie une proximité autre que géographique. C'est ce qu'affirme un Mustapha Toumi, introduisant le recueil d'écrivains algériens, paru à l'occasion du festival culturel panafricain d'Alger en 1969 :

De par le sol et de par le soleil, de par nos ventricules et de par nos artères, de par nos orteils nus et nos cheveux crépus, de par nos chants brandis et de par nos tambours qui portent le message de la liberté à tous les bivouacs où la peau n'est plus couleur de maléfice originel, Algérie a toujours rimé avec Afrique, l'Afrique et l'Algérie sont des noms d'épousailles.⁷³¹

Des auteurs comme Kateb Yacine qui proclame avec beaucoup de verve son africanité ou Abdelkébir Khatibi qui s'inscrit dans une « pluralité africaine », ouvrent largement ce potentiel identitaire au Maghreb. Khatibi, tout en avouant son ignorance

⁷³⁰ Voir Olivier Barlet (dir.), *L'Africanité du Maghreb, Africultures*, n° 18, décembre 1998.

⁷³¹ Mustapha Toumi, *Pour l'Afrique*, Alger, SNED, 1969, p. 15.

de la littérature d'Afrique noire, exprime la nécessité de réaliser l'unité intellectuelle du continent :

Les questions sur l'Afrique et à partir de l'Afrique sont des questions tout à fait africaines et qui touchent en même temps à l'universalité. C'est là mon idée : comment penser l'Afrique ?

A partir de sa réalité concrète : nous avons parlé beaucoup de sa pluralité sous différentes formes (pluralité des structures, pluralité des langues, pluralité des mœurs, pluralité des créations artistiques...). Ensuite la question est de savoir comment donner une cohérence à cette pluralité justement. Parce que, malgré cette pluralité, les Africains ont quelque chose de commun, il y a quelque chose qu'ils partagent dans l'histoire, dans la culture, dans un certain rapport au sacré ; quelles que soient les différences, il y a un rapport très fort au sacré, entre la nature et la culture ; le sacré vient fonder les rites. Les pays africains, quels qu'ils soient, partagent un certain destin historique, culturel de fond et de devenir... [...] Mais c'est aussi bien d'aller vers l'autre en tant que tel, l'être proche (et complet). Mes propositions restent à être développées avec d'autres pensées, en particulier avec celles d'autres penseurs africains. Je ne demande que cela. Mon désir, c'est qu'il y ait un dialogue de type Sud-Sud entre les intellectuels africains. Il y a actuellement un manque et j'en souffre. Parfois je ne suis même pas informé directement sur l'évolution intellectuelle de l'Afrique noire.

Cela dépendra de la manière de lancer le dialogue. Si d'autres peuvent me provoquer, je suis prêt à saisir l'occasion du dialogue et à me déplacer plus en Afrique centrale, de l'Est ou de l'Ouest, que je connais mal. Je me mettrai à l'apprentissage tout simplement.⁷³²

Cet élargissement de l'identité africaine confirme son élasticité et la possibilité de l'adapter à différents projets culturels et politiques. Les concepts de littérature africaine et de culture africaine dépendent, finalement, de l'orientation philosophique qui les sous-tend. On peut se demander comment dans cette mesure, l'auteur africain, lui, doit se situer face à ces concepts.

⁷³² **Abdelkébir Khatibi**, « Khatibi et le concept d'Afrique plurielle », entretien paru dans la *Revue Ethiopiques*, n° 52, 1^{er} semestre 1989.

La question à laquelle cet auteur est systématiquement appelé à répondre est celle-ci : « quelle est votre origine ? » Comprenons pour la commodité de notre propos, « quelle est votre identité ? ». La difficulté commence à partir du moment où les réponses tentent de s'élaborer. Je suis « Négro-africain », « Ouest-africain », « Subsaharien », sont des postures qui posent l'instabilité de la référence continentale mais introduisent une dimension biologique toujours contestable. « Je suis Sénégalais ou Ivoirien ou Camerounais » traduit comme réponse, un sentiment national mis à mal ici, plus que partout ailleurs. « Je suis Fan, ou Wolof ou Somali » fait appel à des références fonctionnelles, mais qui suscitent, comme la première réponse, la méfiance relative à l'identité exclusive.

En soi, toutes ces tentatives présentent un caractère de validité, mais ne suffisent pas à exprimer une totale cohérence. Ce qui est par ailleurs le propre de toutes les références identitaires.

Ce qui interpelle dans ce large panel, c'est la difficulté apparente de l'Africain à se situer devant ces appartenances variées. On retrouve peut-être moins de tendances au conflit dans les réponses de ses homologues bretons ou québécois pour qui, même si l'appartenance plurielle vaut aussi, la hiérarchie des références est beaucoup plus claire. L'auteur africain, lui, n'est pas tout à fait à l'aise avec l'expression identitaire. Ses réponses n'ont rien à voir avec la fierté d'appartenir à telle ou telle entité identitaire. Elles expriment la difficulté à savoir avec grille de lecture il doit appréhender son identité sans devoir affronter un jugement moral. Le mieux, c'est apparemment de donner la réponse qui prête le moins à la polémique : « Je suis Africain ».

On sait que la *terre mère* est un élément mythique de réunification pour tous les membres d'une diaspora. Or les premiers qui ont commencé à exprimer des liens d'appartenance à l'Afrique le firent hors du continent (les Afro-américains de la Renaissance Noire, le mouvement Rasta dans les Caraïbes, les étudiants africains et antillais dans l'Europe d'entre-deux guerres...). La déportation massive des Noirs pendant la traite négrière a contribué à mettre en place le mythe d'une identité commune à tous les Noirs et surtout à lier cette communauté à un espace territorial : l'Afrique⁷³³.

⁷³³ Le terme grec *æthiops* désignant l'Éthiopie et par extension l'Afrique signifie « la terre des visages brûlés » ; on voit donc que le théorème Afrique=Noir est depuis longtemps posé comme un postulat indiscutable.

Mais il convient aujourd'hui, d'interroger sans la préjuger, cette appartenance africaine. Non pas qu'il faille repenser à notre niveau le concept d'identité africaine. Nous ramènerons notre projet à des proportions beaucoup plus modestes, en posant une question qui peut faire débat : en littérature quelle est la pertinence de l'Homo Africanus ?

Nous avons pu voir les termes d'une uniformisation abusive la littérature africaine (souvent dans une intention louable)⁷³⁴. On peut tenter maintenant, d'évaluer les substrats identitaires, pour percer leurs réelles significations, au lieu de les ranger dans le fourre-tout sémantique que constitue l'identité africaine. Un tel axe d'analyse peut permettre, à notre avis, d'abord à beaucoup d'Africains de connaître, le mieux possible, des réalités culturelles dont ils ne font que soupçonner l'existence, ensuite de sortir pour une fois du ghetto dans lequel semble s'enfermer la littérature africaine, malgré les allusions de plus en plus fortes aux littératures nationales sur le continent. Ignorer ou sous estimer la vitalité des minorités conduit à leur mort. N'est-ce pas, le principe même de l'entreprise coloniale que les intellectuels africains voulaient combattre en jetant les bases de l'identité nègre dans la littérature ?

Déjà, dans les *Damnés de la terre*⁷³⁵, Frantz Fanon a posé la problématique de la culture nationale. Selon l'écrivain martiniquais, l'Europe a imposé aux intellectuels africains, un champ d'expression idéologique, en ce sens que ces derniers ont été obligés de parler de leur culture à l'échelle continentale au détriment leurs cultures locales. S'en prenant assez explicitement aux théories de la Négritude, Fanon explique :

L'intellectuel colonisé qui décide de livrer combat aux mensonges colonialistes le livrera à l'échelle du continent...La culture qui est arrachée du passé pour être déployée dans toute sa splendeur, n'est pas celle de son pays...Le nègre quand il décide de faire œuvre de culture s'aperçoit que l'histoire lui impose un terrain précis et qu'il lui faut manifester une culture nègre⁷³⁶.

⁷³⁴ Les œuvres de littérature orale comme le conte sont, par exemple, d'excellents véhicules de valeurs et de systèmes de pensée. Mais, la plupart des ouvrages qu'on rencontre à ce sujet portent le titre de « Contes Africains ». Quelle connaissance peut-on avoir d'une ethnie si on l'assimile aux milliers d'autres à l'échelle du continent ?

⁷³⁵ Voir, **Frantz Fanon**, «Sur la culture nationale», dans *Les damnés de la terre*, chap. IV, Paris, Maspéro, 1961.

⁷³⁶ Ibid.

Pour Fanon, le seul moyen de sortir de cette impasse, c'est de privilégier les cultures nationales. L'analyse de Fanon est d'actualité quand on s'aperçoit que plus d'un demi-siècle après l'indépendance, les écrivains africains sont d'abord et surtout considérés comme tels ; avant même toute allusion à leur pays d'origine ou leur projet d'écriture.

On peut tout de même opposer à Fanon, que les États africains eux-mêmes découlent du fait colonial et qu'en aucune façon, les littératures nationales ne constituent une rupture avec l'influence occidentale. Même si les grands ensembles nationaux d'avant la présence européenne ne coïncident pas avec ceux mis en place par les colonisateurs. Par ailleurs, le problème de la langue vient démontrer que les Africains sont liés à (et par) leur destin colonial et qu'il leur semble impossible de s'en débarrasser.

La littérature africaine, ainsi que sa critique, se développent aujourd'hui dans les grandes langues véhiculaires que sont le français, l'anglais, le portugais et dans une moindre mesure l'espagnol. Le morcellement linguistique hérité de la colonisation met en évidence le problème de l'articulation des phénomènes de culture. Si on prend l'exemple de l'Europe, les pays francophones européens que sont la France, la Belgique, la Suisse ou encore le Luxembourg, partagent une proximité géographique qui rend plus aisée le fait de jeter un regard englobant sur leurs similitudes culturelles. De même, pour prendre un exemple ethnique, l'Europe des régions s'appuie sur cette proximité géographique pour mettre en évidence les cultures minoritaires qui la composent. Basques, Celtes, Nordiques, peuvent transcender les barrières linguistiques et proclamer des traditions communes séculaires basées sur le partage d'un même espace depuis la nuit des temps.

Trouver ce genre de schéma est impossible dans la configuration africaine. Si on considère l'Afrique de l'Ouest qui peut se targuer d'une certaine homogénéité culturelle, les différences linguistiques créent forcément une différence d'approche concernant les œuvres produites. Un poète francophone sénégalais utilise les mêmes ressources rhétoriques qu'un poète camerounais ou djiboutien, mais pas les mêmes qu'un poète gambien. Pourtant, géographiquement et culturellement, il partage beaucoup de choses avec son homologue gambien. En serait-il de même si tous les deux produisent parallèlement une poésie en wolof ?

En s'interrogeant sur cette question de l'identité africaine, le mérite de Fanon est d'avoir posé un débat qui a pris de l'importance avec les littératures nationales. Puisqu'il ne s'agit pas de nommer une identité aussi fluctuante, on peut interroger les possibles identitaires, en nous intéressant à une catégorie dont on parle peu en Afrique. Celle des écrivains blancs du continent.

I-2- NÉGRITUDE PÂLISSANTE

Peut-on parler de la place de la race blanche sur un continent longtemps submergé par un concept aussi fort que la Négritude ? Poser la question d'une ethnicité euro-africaine peut faire sourire, tant il semble évident que la littérature africaine est noire dans son essence et sa réalité. Pourtant, il y a une forme d'injustice à ne pas évoquer ce que des auteurs d'origine non africaine ont apporté au continent et à sa littérature. Il est vrai que l'Afrique francophone est moins concernée par l'implantation de colonies de peuplements européens dans son espace, mais le rejet de l'autre est une attitude universelle et les travaux sur le racisme ont montré clairement qu'il n'est pas exclusif à un espace. Il existe dans la démarche de classification des auteurs africains en général, certaines incohérences qu'il faut pointer. Évoquer les écrivains blancs d'Afrique, c'est oublier leur dépigmentation, pour ne retenir que leur appartenance à la terre.

L'Afrique est une mère qui retrouve et embrasse ses enfants partout où ils se trouvent avec une générosité remarquable. Mais de la même façon, elle en rejette d'autres qu'elle a vus naître et qu'elle a nourris de son sein. Cette binarité dans la lecture de l'identité est naturellement préoccupante. Les problèmes politiques que le continent connaît depuis les indépendances fournissent le prétexte d'une réflexion intense sur la xénophobie et l'ethnocentrisme en Afrique noire. Mais il semble que la problématique de la race soit dans cette analyse du « cas africain », celle qui suscite le moins de questionnement. Or, il s'agit là d'un problème racial. En opérant un simple parallèle avec l'Occident, les postures idéologiques les plus suspectes autour des questions biologiques, semblent davantage tolérées venant du continent africain. La mise à distance de la Négritude dans les discours sur l'Afrique pousse aujourd'hui (et pour le futur), à réfléchir sur la pertinence de représentation raciale du continent.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse, nous nous sentons obligé de clarifier notre point de vue, car une interrogation sur la question raciale dans l'idéologie africaine peut se révéler dangereuse, quand bien même elle serait impérative. Elle est dangereuse parce qu'elle peut toujours être reformulée par un analyste ou un idéologue incapable d'en percevoir la motivation réelle. Même si c'est le comble de l'absurdité, on sait que les démons des extrêmes font souvent cause commune. Ainsi, une réflexion sur l'intolérance en Afrique pourrait être interprétée comme un aveu du racisme des Noirs et servir de caution au racisme occidental, selon la logique de la réciprocité. Ce serait une lecture regrettable et complètement imbécile de la problématique que nous posons. En outre, il va sans dire que ce problème ne peut reposer sur une généralisation ou une analyse hors contexte. Globalement, il n'est pas difficile d'admettre que le racisme, tel qu'il existe dans les sociétés occidentales, est plus généralisé qu'en Afrique et sans commune mesure dans son expression.

Cependant, il n'est pas question d'éluder la question. Les travaux de Fanon (*Les Damnés de la terre*), Memmi (*Le racisme*) et, dans une autre mesure, ceux plus récents de Pierre-André Taguieff⁷³⁷, suggèrent une lecture possible du problème en Afrique, comme une forme d'hétérophobie qui ne serait rien d'autre que la réaction au racisme colonial, lui-même hétérophobique, selon la typologie de Taguieff

Le monde de la culture et des arts fournit en abondance des exemples de ce paradoxe. Nombre d'artistes occidentaux ont trouvé la reconnaissance maternelle de la critique et du public africains, en regard de leur lien originel avec le continent ; alors que des Africains d'origine européenne sont observés avec une moue indifférente. A ce titre, on peut penser que les Africains ont été plus sensibles au premier oscar attribué à un Noir par le monde du cinéma, en la personne de Denzel Washington, que celui remporté par la première personne originaire du continent, la sud-africaine Charlize Theron. La futile polémique qui a entouré « l'africanité » de l'actrice n'est malheureusement pas un cas isolé⁷³⁸.

⁷³⁷ Pour **Taguieff**, voir : « Racisme et antiracisme : modèles et paradoxes », dans **André Béjin et Julien Freund**, (dir.), *Racismes, antiracismes*, Paris, Librairie des Méridiens/Klincksieck, 1986, pp. 253-302 ; ou *Le Racisme. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1998.

⁷³⁸ Ces polémiques sont très fréquentes sur le continent. Pour compléter, on peut citer les réserves sur la légitimité d'une métisse désignée Miss Tchad en 2005, ou encore l'affaire Stefan Ludik, un candidat Namibien (Blanc) d'un jeu de télé réalité qui a essuyé de nombreuses attaques uniquement fondées sur ses origines. L'histoire la plus significative reste cependant « l'affaire Maitland-Stuart », du nom de Tracey Maitland-Stuart, une jeune sud-africaine choisie pour représenter son pays au concours de beauté « Face of Africa ». Sa sélection divisa le pays, une partie de la presse allant même jusqu'à demander le boycott de la manifestation. Par ailleurs, on a vu

Ces anecdotes soulignent la problématique de la cohabitation en Afrique australe, mais n'en traduit pas moins un malaise ambiant sur tout le continent face à la notion d'altérité.

La littérature et ses critiques n'ont pas échappé au problème. L'idéologie nègre de la littérature africaine sert de support à l'analyse d'auteurs qui n'ont d'affinité avec le continent noir que leur couleur de peau ou une lointaine ascendance. A bien des égards, Marie Ndiaye (pour ne citer que la plus représentative à nos yeux) est une étrangère à l'Afrique. Pourtant, elle est souvent cataloguée dans le corpus de la littérature féminine africaine. Elle est née à Pithiviers, d'un père sénégalais et d'une mère française. Partageant sa vie avec un Européen, elle vit dans un village français. En quoi Marie Ndiaye, serait-elle plus africaine que Nadine Gordimer ? Comment pourrait-elle davantage incarner la conscience féminine africaine que Lilian Keestelot ? C'est comme si, aujourd'hui, la littérature française convoquait Félix Leclerc au détriment de Césaire, sous prétexte que ses ancêtres sont Dieppois et que l'Antillais est Africain !, ou bien, raisonnement par l'absurde, cela revient, à enlever Marie Ndiaye du corpus français contemporain parce qu'elle n'est pas blanche.

A ce sujet, un autre exemple édifiant illustre bien l'idée que l'appartenance à la culture africaine devrait se jouer ailleurs que dans la proximité raciale. C'est celui de Maryse Condé. L'auteure a exprimé elle-même, la distance qui la séparait de ce qu'on pourrait appeler une identité culturelle africaine :

Ma première découverte importante en Afrique, c'est que je ne parlais pas la même langue que les Guinéens. Nous ne mangions pas les mêmes plats - cela peut vous paraître dérisoire, mais c'est important. Nous ne nous habillions pas de la même façon, nous n'aimions pas la même musique, nous ne partagions pas la même religion. Au bout de quelques mois, je me suis sentie terriblement isolée. Je ne pouvais même plus communiquer avec mon mari guinéen. De là est née ma deuxième découverte : la race n'est pas le facteur essentiel. La culture est primordiale. Comme je ne partageais pas la culture des Guinéens, des

récemment des jeunes diplômés sud-africains blancs manifester à Johannesburg, s'estimant victimes de discrimination à l'embauche.

Africains, j'ai quitté l'Afrique. Cette décision a mis fin à mon mariage.⁷³⁹

Que dire de Césaire, Damas, Alexis, Laleau ? Ces grands hommes de culture noirs continuent aujourd'hui encore d'être considérés comme des Africains. Replacées dans le contexte de l'émergence de la littérature africaine, ces « récupérations » ne sont pas aberrantes, et participent même de démarches idéologiques et historiques tout à fait légitimes. Autrement dit, à une époque où la question raciale était au centre des préoccupations africaines, la Négritude fut une démarche pertinente pour fédérer les esprits autour de la revalorisation de peuples ayant malgré tout le continent africain comme dénominateur commun. Tout comme l'indianité, la judéité, ou le slavisme, la proximité biologique peut parfois être un catalyseur d'énergie positive pour combattre la négation de soi.

Mais cela n'a, à notre avis, rien à voir avec la représentation de la littérature du continent. Tout comme d'ailleurs, à bien y penser, la judéité par exemple, ne saurait être une question biologique. Pour l'Afrique, le danger apparaît en fait, quand les affiliations mélaniques deviennent source d'exclusion et font qu'un Antillais sera toujours plus proche de l'Afrique qu'un Afro-libanais ce dernier fût-t-il né et élevé sur le continent. Notons heureusement, que le cas des auteurs maghrébins pose ici moins de difficulté, par le fait que beaucoup de thématiques les rapprochent de leurs homologues du sud du Sahara.

C'est pour cela qu'il est important de nous arrêter sur la situation des auteurs africains d'origine européenne qui, s'ils sont reconnus par rapport à leur état-civil comme originaires du continent, sont rarement étudiés comme tels. Les Blancs d'Afrique semblent porter le fardeau de deux méfaits historiques : l'esclavage et la colonisation. C'est comme si, le fait d'avoir été les héritiers directs de la littérature coloniale, celle faite par leurs ancêtres, leur enlève toute crédibilité pour parler de leur continent natal. C'est le fameux « inconscient colonial » d'Edward Saïd qui se pratique ici à l'envers, pour continuer à exclure des auteurs, sans se préoccuper de la pertinence de leurs discours. La volonté selon Fanon, de « *venger le Nègre du*

⁷³⁹ Entretien avec Elisabeth Nunez, dans le courrier de l'Unesco, novembre 2000. Il est important de noter pourtant que Condé n'est pas l'exemple le plus significatif de « l'improbable africanité » des écrivains antillais. Une partie de son œuvre traduit une proximité avec le continent que son investissement dans l'étude des histoires africaines rend parfaitement légitime. Davantage que sa couleur de peau. Voir à ce sujet les différentes publications de l'auteur.

XVII^{ème} siècle », motive encore une forme d'ostracisme dans la littérature africaine. Dans son analyse de la problématique des frontières de la francophonie, Véronique Bonnet esquisse une critique de la « biologisation » du culturel et son incarnation paroxystique dans le débat littéraire. Même si la démarche de Bonnet s'appuie sur l'Afrique francophone, elle touche du doigt un phénomène qui est répandu dans la critique africaine, mais qui fonctionne de façon diffuse, presque comme une banalité. La critique camerounaise Rodolphine Wamba, qui s'attire les foudres de Bonnet, traduit de façon assez maladroite cette propension à établir une africanité de souche, là où tout le monde admet le caractère mouvant et insaisissable de l'identité. En analysant le panorama de la poésie camerounaise de langue française, elle affirme :

Trois noms [de poètes] sont étrangers à l'onomastique camerounaise :
Léon Salax, Henri de Julliot et Moshé Liba. Leur présence se justifierait
par le fait qu'ils ont séjourné pendant longtemps au Cameroun et trouvé
leur inspiration poétique⁷⁴⁰

L'emploi du conditionnel, qui n'a pas échappé à Bonnet, précède une proposition de recenser les auteurs sur la base d'une identité camerounaise « authentique »⁷⁴¹. Certes, certains noms connotent un ancrage séculaire dans une région ou un pays, mais est-ce suffisant pour déterminer qui est Camerounais ou ne l'est pas ? Partir avec l'idée qu'un nom à consonance étrangère ne peut objectivement représenter la littérature africaine est une démarche non scientifique, mais qui assez unanimement admis. Il faut cependant rappeler, toujours concernant le cas camerounais, qu'un auteur comme René Philombe, range sans grande difficulté Lylian Kesteloot parmi les écrivains de son pays.⁷⁴²

Le thème de l'onomastique est d'autant plus important, qu'elle constitue en général le premier passage de la relation entre l'auteur et son lecteur. En justifiant l'idée d'une légitimité par le nom, on peut éliminer des auteurs qui appartiennent à la conscience moderne africaine, Andre Brink, Nadine Gordimer, Breyten Breytenbach,

⁷⁴⁰ Citée par V. Bonnet, **Véronique Bonnet**, *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières*, op.cit., p. 15.

⁷⁴¹ Voir **Rodolphine Wamba et Gérard Marie Noumssi**, « Le Français au Cameroun Contemporain : statuts, pratiques et problèmes sociolinguistiques », dans *Revue Sudlangues*, n°2, Dakar, juin 2003.
Url : www.sudlangues.sn/rubrique_23.html.

⁷⁴² Voir **René Philombe**, *Le livre camerounais et ses auteurs*, Yaoundé, Semences africaines, 1984. Concernant Kesteloot, d'autres pays africains pourraient « revendiquer » sa citoyenneté tant elle s'est investie dans les cultures et les littératures de son continent d'adoption.

Tita Mandeleau ; ou hier, à l'Afrique sous domination coloniale, comme André Boilat ou Léopold Panet.

On peut imaginer que potentiellement, ces noms que nous venons de mentionner, soient, de manière systématique, reliés à l'imaginaire européen, avant même que le contenu discursif de leurs œuvres ne soit évalué. Pour certains d'entre eux, il est vrai que l'influence des grands auteurs européens, comme Proust, Faulkner, Camus, se manifeste de façon assez prégnante et les choix esthétiques ne diffèrent pas tellement des parangons occidentaux. Mais ne peut-on pas faire les mêmes observations chez leurs collègues noirs ?

Fondamentalement, un « nom africain » obéit davantage aux yeux de la critique et de l'édition aux critères de l'africanité. Pour le lectorat occidental, comme pour celui du continent africain, on décrètera que la pratique d'un auteur au nom étranger a une affinité moins marquée avec son univers culturel. Cela peut être vrai dans certain cas, mais il ne s'agit nullement d'une logique implacable.

Il découle de cette situation que les Africains de souche et les Africains originaires d'autres civilisations ne manifestent pas une proximité intellectuelle et par conséquent ne se stimulent pas sur les questions qui devraient les concerner de la même manière.

De là, l'incapacité historique du Blanc à s'identifier à l'Afrique devient une sorte de doxa admise parfois par les principaux concernés. C'est une thématique que l'on retrouve de manière symbolique dans *Un acte de terreur* d'Andre Brink, avec le personnage de Thomas Landmann, qui part désespérément à la recherche de son africanité. Un des personnages de Brink dit avec une ironie cinglante, que les Blancs constituent une « aberration » en Afrique. Lorsque Nadine Gordimer affirme : « *Voilà l'histoire de qui je suis. Quelqu'un qui n'appartient à nulle part. Quelqu'un qui na pas d'identité nationale* », doit-on y voir l'élévation de la subjectivité personnelle au-delà de la conscience collective ou l'échec d'une quête identitaire et la reconnaissance d'une non-appartenance à la culture africaine ? Nadine Gordimer regrettait dans les années 70, que le nom de Zola, voire de Proust, n'évoquait rien pour ses compatriotes, mais l'absurdité de sa situation se trouve dans le fait qu'elle

déplorait en même temps d'être, elle-même, « *trop européenne pour compter pour des gens qui selon [elle] comptaient le plus au monde* »⁷⁴³.

On a souvent reproché aux auteurs Blancs d'Afrique du sud de vouloir parler au nom des Noirs. Bien que ce ne soit pas le point focal d'une telle problématique, il appert que cette distinction déjà en vigueur sous l'apartheid, a pris une autre dimension avec la fin de l'apartheid officiel. Il ne s'agit plus de souligner la non-appartenance à la communauté bantoue, mais d'une remise en cause de l'identité africaine même des Blancs. La situation politique au Zimbabwe, et les querelles idéologiques qu'elle a engendrées, confortent petit à petit, cette tendance malheureuse que l'ancien bourreau devienne naturellement une victime désignée. A cet égard, le dernier ouvrage de Calixte Beyala⁷⁴⁴, est riche en enseignements sur la symbolique du trauma post-colonial des populations africaines dans leur nouvelle définition de l'Étranger.

Brink dans son article « Parler avec la voix des autres »⁷⁴⁵, exprime en quelques phrases ce qui dans la construction identitaire du Blanc sud-africain, en fait un Africain comme les autres :

Cela [la conscience de l'appartenance] vient en partie de ma plus tendre enfance quand, pendant les vacances que je passais chez des amis fermiers, les enfants noirs et blancs grandissaient ensemble, jouaient ensemble, mangeaient, se querellaient et riaient ensemble...nous partageons la même mémoire paysanne dans une existence rurale, et nous parlions la même langue dans tous les sens du terme.⁷⁴⁶

C'est donc dans ce royaume de l'enfance qu'il faut aller chercher les raisons d'un ancrage identique à la même terre et surtout d'une identification souvent commune au même terroir. Si Brink ne nie pas les incidences néfastes de la colonisation et du racisme sur le comportement ultérieur des enfants sud-africains, ce qu'il met légitimement en avant, c'est ce potentiel commun à développer un imaginaire

⁷⁴³ Voir l'article de **J.M. Coetzee**, « The making of William Faulkner », *The New York Review of book*, Volume 52, n° 6, mars 2005.

⁷⁴⁴ **Calixte Beyala**, *La Plantation*, Paris, Albin Michel, 2005. L'œuvre de Beyala peut être problématique, parce qu'obéissant aveuglément parfois à l'horizon d'attente européen (on connaît son commerce de l'érotisme). Il n'en demeure pas moins vrai que l'auteur vise parfois juste dans son approche de l'identité.

⁷⁴⁵ **Brink André**, *Retour sur un banc du Luxembourg*, Paris, Stock, 1999.

⁷⁴⁶, Ibid. p. 31.

collectif. Il s'agit ici, du thème de la ruralité, mais beaucoup d'autres peuvent unir des enfants qui ont « grandi » ensemble, comme l'histoire commune, la religion, la famille, etc.

Il serait cependant hasardeux de parler de racisme exclusif à propos de ces écrivains. On peut voir que la France éprouve encore des difficultés à reconnaître Senghor, quand elle s'empresse de couvrir Samuel Beckett ou Milan Kundera. La reconnaissance internationale semble plus difficile à obtenir quand on vient d'Afrique noire. Seuls quelques écrivains noirs d'Afrique ont obtenu les faveurs d'un prix littéraire d'envergure. Donc, il existe un réflexe de durcissement qui rend la réconciliation entre certains Africains et leur continent problématique. Seulement, ces sentiments ne peuvent pas légitimement tenir dans une réflexion scientifique. Ce type de clivage et l'amalgame entre l'appartenance à un continent et le taux de mélanine relèvent, à notre sens, d'un complexe d'un autre âge. Il serait donc temps d'examiner en quoi consiste la véritable diversité culturelle du continent, et par ricochet, l'apport des auteurs Blancs du continent, dans l'élaboration de ce qu'on peut appeler le futur africain.

I-3- LES PETITS PEUPLES SAVENT PARLER

Ne pas s'interroger sur l'ethnie ou le faire en niant les différences c'est laisser libre cours à l'exclusivisme. C'est en ne reconnaissant pas une diversité africaine que des ethnies du continent se sont inventées des ascendances blanches ou arabes. A ce sujet, l'histoire a montré comment au Rwanda, l'antagonisme Tutsi-Hutu a été monté sur la base d'une supposée origine caucasienne des premiers. Dans les sociétés islamisées d'Afrique occidentale, il n'est pas rare de trouver des légendes familiales reposant sur un ancêtre venu du Moyen-Orient. Le colonialisme a joué sur ces différences biologiques pour accentuer la division entre les populations.

Notre sentiment est ce que ces tentatives sont encouragées par un dénigrement de l'histoire des peuples mineurs d'Afrique. Les problèmes interethniques en Afrique sont aujourd'hui amplifiés par l'idéologie de l'État-Nation qui sert de prétexte à l'anéantissement de valeurs de cohabitation qui n'étaient pas pires qu'ailleurs. Les conflits ethniques sont davantage des conséquences malheureuses d'une modernité mal interprétée que le résultat de rivalités immémoriales. Un pays comme le Congo,

déchiré pendant plusieurs années par une guerre civile, ne doit pas ce chaos à son héritage ethnique. Alain Mabanckou, évoque le problème en toile de fond de son roman, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. L'auteur laisse entendre par ailleurs que, les problèmes ethniques en Afrique ne renvoient pas à un problème entre les ethnies, c'est-à-dire une impossibilité à vivre ensemble malgré les différences :

Le Congo est un très beau pays, qui a vécu pendant longtemps avec sa diversité ethnique. Ce n'est qu'à présent que je me rends compte que nos antécédents ethniques ne datent pas d'aujourd'hui. Fils de l'Indépendance, j'ai toujours vécu dans un milieu multiethnique.⁷⁴⁷

Il faut se poser les questions pertinentes sur les raisons pour lesquelles les nouvelles revendications identitaires en Afrique aboutissent à des « *charniers de violences raciales ou ethniques* »⁷⁴⁸. La crise de l'ethnie en Afrique est inséparable de sa modernité :

L'éveil des particularismes culturels, reposant dans la plupart des cas sur des bases purement ethniques, a eu une prise sur les populations africaines à cause de la fragilité du concept de la démocratie en Afrique. D'une manière générale la question politique soulève celle plus large de l'instabilité sociale qui se traduirait par une crise identitaire et par l'émergence de sociétés éclatées entre plusieurs cultures.⁷⁴⁹

Il semble donc nécessaire de se pencher, avec attention, sur la signification et la valeur de l'appartenance ethnique, au lieu de chercher à effacer l'identité des peuples sous le prétexte de l'Etat-Nation. Dans n'importe quelle démocratie au monde, le droit des peuples à la sauvegarde de leurs cultures est une exigence. L'Etat-Nation en Afrique, qui d'ailleurs repose des fois sur une base ethnique, ne peut être un instrument négationniste de la diversité culturelle. C'est en ce sens que nous

⁷⁴⁷ **Boniface Mbongo-Mboussa**, « Entretien avec Alain Mabanckou », dans *Africultures* n°51, août 2002, p. 1.

⁷⁴⁸ **Frédéric Mambenga-Ylagou**, « Autochtonie, altérité et intranquilité et éthique dans la littérature africaine », dans *Ethiopiennes* n°75, 2^{ème} trimestre 2005.

⁷⁴⁹ Ibid.

essayons d'analyser comment, en Afrique, l'idée de Nation peut coexister de façon non conflictuelle avec celle d'ethnicité, en nous appuyant sur le cas sénégalais.

Pour beaucoup, un pays comme le Sénégal fait figure d'un multiculturalisme réussi. C'est l'un des rares pays en Afrique où la diversité ethnique n'est pas synonyme de tensions violentes en permanence⁷⁵⁰. L'émergence de micro-Etats dans les années soixante a fait naître l'urgence d'une nouvelle conscience collective dans la majorité des pays africains. Le sentiment d'appartenance qui pouvait aussi bien être lié à un village qu'à un vaste ensemble culturel, s'est vu proposé un espace territorial avec une nouvelle perspective identitaire. Nous ne reviendrons pas sur les cas fréquents de villages partagés entre deux pays différents. Précisons juste que l'ancien Fuuta Tooro, d'où est issu Cheikh Hamidou Kane, est à cheval entre le Sénégal et la Mauritanie. Ce qui pose la question de la nationalité littéraire de l'auteur.

Globalement, le problème est lié à la question nationale, comme le souligne Kadima Nzuji :

Chaque pays vit une situation qui lui est particulière à laquelle il tente d'apporter une réponse spécifique en fonction de ses intérêts et de ses objectifs. Dès lors la littérature qui est, elle-même, une manière de réponse aux sollicitations, voire aux défis de notre environnement et de notre temps, s'imprègne tout naturellement des courants idéologiques qui informent et sous-tendent son lieu de production. Elle se pose comme un miroir de la conscience collective. D'où la nécessité et l'urgence de fonder un discours critique pouvant désigner et décrire avec bonheur ce phénomène nouveau qu'est l'émergence des littératures nationales d'Afrique.⁷⁵¹

En réalité, les écrivains eux-mêmes se sentent peu préoccupés par la question. La préoccupation africaniste observée dans l'écriture de l'époque coloniale est toujours observable dans le corpus des auteurs. Le thème de la gestion du pouvoir par les « nouveaux maîtres » (dictatures, corruption, guerres internes), inspire de façon

⁷⁵⁰ Même si la situation de la Casamance pose encore problème, au niveau démographique, les régions du sud représentent le brassage communautaire le plus important du Sénégal.

⁷⁵¹ Kadima Nzuji, dans Paul Dakeyo, (dir.), *Anthologie de la poésie camerounaise d'expression française*, Paris, Silex, 1982. Cité par Chevrier, dans *Littérature nègre*, op.cit., p. 234.

identique les écrivains, plus que des sujets qui seraient propres à leurs entités nationales. Il y a donc suffisamment de coïncidences pour que, les écrivains qui s'inspirent des réalités sociales parlent tous de la même chose, mais à l'échelle continentale. Cela signifie-t-il qu'il est impossible de classer les littératures d'Afrique hors du schéma d'appartenance à un continent qui a toujours caractérisé les intellectuels africains ?

Une littérature existe, à partir du moment où, elle émet un certain nombre d'œuvres spécifiques de par leur thématique, leur écriture, leur enracinement dans une culture et par les modèles dont elles s'inspirent.

Les littératures nationales ont aujourd'hui droit de cité comme objet d'étude, mais à des degrés différents. Jacques Chevrier⁷⁵² y consacre un chapitre dans son incontournable étude de la littérature africaine. Des pays comme le Cameroun, le Sénégal ou la Côte d'Ivoire bénéficient d'un corpus d'auteurs ou d'un minimum de structures permettant d'évoquer avec pertinence un champ littéraire spécifique. On ne peut pas en dire de même, à propos de « petits pays » comme la Gambie ou la Sierra Leone. Arlette et Roger Chemain, émettent trois conditions pour parler objectivement de littérature nationale : d'abord, un nombre d'écrivains et un corpus d'œuvres publiées suffisant ; ensuite, une certaine continuité (enracinement dans le passé et vitalité de cette littérature) ; enfin, l'existence de traits communs à l'ensemble des œuvres découlant de traditions culturelles et d'une expérience historique communes⁷⁵³. Pour Pius Ngandu Nkashama, ce sont les œuvres littéraires elles-mêmes qui portent les marques des situations propres à chaque pays. Son hypothèse n'est finalement pas très éloignée de celle de d'Adrien Huannou (*Littératures nationales, 1989*), pour qui les critères géographique et culturel sont suffisants pour créer les conditions d'une littérature nationale. Il est nécessaire, selon Huannou, qu'il y ait une communauté de préoccupations sociales et culturelles chez les écrivains d'un pays et qu'on étudie la relation qu'a la littérature avec l'histoire de ce pays. Ce qui revient à dire que la notion de littérature nationale est plus tributaire d'une volonté idéologique et politique. Ce sont les Etats qui peuvent, en définitive,

⁷⁵² Voir, « La question des littératures nationales », dans *Littérature nègre*, op.cit., pp. 232-236. La plupart des remarques évoquées ici s'appuient sur l'analyse de Chevrier.

⁷⁵³ **Arlette et Roger Chemain**, *Panorama critique de la littérature congolaise*, cités par Chevrier, op.cit., p. 234.

créer les conditions de développement de littératures nationales, donc de cultures nationales, en Afrique. Ce que confirme Chevrier en disant que :

Pour jouer pleinement son rôle, ce corpus d'œuvres « nationales » doit être pris en charge à l'intérieur d'un champ idéologique, et c'est à l'appareil d'Etat que revient la tâche de fonder et de mettre en œuvre le discours qui permettra à la littérature ainsi produite d'être véritablement perçue comme nationale.⁷⁵⁴

A en croire Chevrier, c'est ici que devrait intervenir une étude minutieuse des préoccupations propres à tel ou tel écrivain, de son style, des influences littéraires et culturelles qu'il reflète, de l'imaginaire dans lequel baignent ses créations, du génie de la nation ou du groupe ethnique dont il se fait à la fois le porte-parole et le miroir. Si on se penche sur la dimension spatiale et la coïncidence topographique dans l'œuvre d'un écrivain africain, on aboutit très vite à l'évocation possible de son pays, voire de sa région ou de son village d'origine. Une peinture territoriale et sociale qui peut permettre de mieux s'imprégner d'une certaine localité littéraire. Ce qui n'empêche nullement de pointer les similitudes dans l'expression des traditions, des traits culturels à l'échelle du continent dans un jeu de parallélisme social et géographique.

En attendant, une hypothétique unité politique, la littérature est dans la situation d'un otage qui ne peut réellement se prévaloir d'une véritable pluralité. Il serait donc intéressant de voir si l'appartenance ethnique peut être mise en exergue dans la littérature africaine et quelles sont les conséquences d'une telle démarche sur le plan littéraire.

La carte ethnique de l'Afrique n'est pas un assemblage de petites communautés tribales sans grande envergure. Il existe, au contraire, des ethnies dont la dimension (démographie et expansion territoriale) dépasse celle de certains pays de grande tradition littéraire. Pour certains peuples comme les Haoussa, il serait même tout à fait valable de considérer leurs productions littéraires, autrement que dans une perspective purement nationale.

⁷⁵⁴ Jacques Chevrier, *ibid.* p. 236.

En considérant les statistiques suivantes, on peut même rêver d'une production écrite en langue vernaculaire plus importante en Afrique⁷⁵⁵ :

- Le swahili est parlé par environ 40 à 50 millions de personnes en République Démocratique du Congo, au Kenya, en Tanzanie (Holm, 1989). C'est une langue de communication dont l'intérêt grandit à travers le monde. C'est la langue africaine la plus enseignée au monde. Ce qui lui confère un potentiel littéraire plus qu'intéressant.
- Le haoussa est parlé par environ 25 à 40 millions d'individus, dans toute l'Afrique occidentale, dont près de 20 millions comme langue première (Gouffe : 1981).
- Le mandinka est l'une des grandes lingua franca d'Afrique de l'Ouest. Une vingtaine de millions de locuteurs répartis entre les différentes branches que sont le mandingue, le dioula, le bambara, le malinké, se comprennent à travers la langue mandinka.
- Le peul est une langue avec une grande surface de diffusion. C'est la langue première de plus de 10 millions de personnes réparties sur presque tout le continent africain. On retrouve des locuteurs peuls au Sénégal, au Soudan, au Cameroun, au Bénin et au moins une quinzaine d'autres Etats d'Afrique. Son audience internationale est aussi importante que celle du Swahili.
- Beaucoup d'autres langues africaines ont d'intéressantes capacités véhiculaires – le wolof (7 millions de locuteurs environ), le Kikuyu (6 millions), l'akan (7 millions), le berbère (8 millions)-, comparées à des langues comme le slovène (2 millions), le breton (moins de 500 000), le finnois (5 millions) qui, malgré tout, ont réussi à produire chacune un corpus de textes assez remarquable...

Même si la grande majorité des locuteurs ne lisent pas ces langues, on remarque que la littérature peut permettre à ces ethnies de véhiculer un discours et se faire connaître davantage, comme ont pu le faire les Slovènes, les Bretons ou les Finlandais. Il va sans dire que ces potentiels linguistiques et culturels restent très mal exploités sur tout le continent africain. Les travaux dans cette direction de chercheurs comme Amadou Hampathé, Boubou Hama, pour ne citer que les plus décisifs,

⁷⁵⁵ On retrouve beaucoup d'études sur les langues africaines dans les universités américaines. L'espace francophone montre dans ce domaine un retard très palpable. Les données statistiques proviennent du site d'études africaines de l'Université du Michigan, « The webbook of african languages ressources », url : <http://www.isp.msu.edu/AfrLang/hiermenu.html>.

gagneraient à être poursuivis par les intellectuels africains. Il y va de la survie même des communautés entières qui n'ont pas encore vraiment intégré l'écriture dans leurs modes de conservation du savoir.

Si toutes les langues africaines ne peuvent prétendre à un destin littéraire, certaines d'entre elles peuvent valablement servir de base pour une démarche de création à l'échelle continentale. Un Mandingue peut exprimer une sensibilité qui n'est pas forcément sénégalaise, mais qu'il partage avec un Gambien ou un Malien de la même ethnie. De même, la connaissance d'autres espaces culturels africains passe pour un Sénégalais, par la découverte des langues qui y sont pratiquées.

Par ailleurs, même en écrivant en français, le recours à la spécificité locale offre aux écrivains la possibilité de mieux véhiculer leurs cultures dans la diversité, plutôt que de les placer dans le réceptacle uniforme de l'africanité. Étant entendu que, de manière consciente, il se pose comme un représentant d'une culture, on retrouvera toujours dans le discours de l'auteur, des substrats de son groupe d'appartenance. C'est sûrement en se plaçant du point de vue de la langue que l'on perçoit le mieux le fait ethnique chez un écrivain. On devrait pouvoir lire le phénomène de diglossie français-langue maternelle, en prenant compte de la nature spécifique des langues maternelles d'auteurs, et non pas en les lisant toujours selon le schéma *langue coloniale-langue colonisée*.

II- LA POSITION D'AUTEUR AU SÉNÉGAL

II-1-L'APPARTENANCE DE L'AUTEUR

II-1-1- Le multiculturalisme sénégalais

Le panorama littéraire sénégalais offre une multitude d'ouvrages dans lesquels la quasi-totalité des écoliers africains se reconnaissent. Même si les auteurs sont issus de milieux différents, ils continuent de produire des œuvres uniformes au niveau de l'affirmation de l'identité. Est-ce à dire que la diversité ethnique est indicible en littérature ? Dans quelle mesure peut-elle s'affirmer dans la littérature écrite ?

La carte ethnique du Sénégal ne laisse pas paraître beaucoup de différences d'un point à un autre du pays. On peut même constater une certaine unité que l'on retrouve rarement dans d'autres pays, à cause de l'hégémonie de la culture wolof.

Cela ne signifie pas pour autant que les populations obéissent partout aux mêmes mœurs, aux mêmes pratiques religieuses, aux mêmes coutumes. Ne serait-ce qu'au niveau de la langue, l'espace sénégalais offre une grande diversité.⁷⁵⁶

L'ethnicité sénégalaise est vécue dans une relative tranquillité à cause de plusieurs facteurs comme la non-institutionnalisation de l'ethnie, un brassage très ancien ou encore une grande versatilité onomastique. Pour cet aspect, Marie-Louise Moreau donne une idée assez précise de la situation :

Au Sénégal, l'appartenance ethnique des individus (wolof, sereer, peul, joola, manding, manjak...) n'a pas de statut officiel et elle n'est pas mentionnée dans les documents de l'état civil (pièces d'identité, actes de naissance, de mariage, etc.). Personne ne fait cependant mystère de la sienne, et la décline au contraire très volontiers. Beaucoup de patronymes permettent l'identification ethnique [...] Mais certains patronymes se retrouvent aussi dans plusieurs groupes [...]. La non-univocité des relations entre patronymes et ethnies, comme l'existence de noms moins répandus, amène très fréquemment les personnes qui font connaissance à s'enquérir de l'identité ethnique de l'autre, au même titre que de sa région d'origine, par exemple. Dans des communautés de taille restreinte, la catégorisation ethnique des individus fait partie d'un savoir social très largement partagé.⁷⁵⁷

Le phénomène multiethnique est donc vivace au Sénégal, tout en ne constituant pas un élément de rupture entre différentes communautés. La cohabitation harmonieuse entre les groupes de populations sénégalais est fondée avant tout un respect mutuel, qui a rendu possible des rapprochements et des alliances tout au long de l'histoire. Beaucoup de groupes ethniques vivent l'altérité comme un devoir de solidarité et bannissent les conflits dans leurs rapports. La parenté à plaisanterie joue un grand rôle dans le cimentage de la nation sénégalaise. Il en est ainsi du cousinage symbolique entre les Wolof et les Toucouleurs, entre ces derniers et les Sérères, eux-

⁷⁵⁶ Lire à cet égard la pertinente analyse de **Caroline Juillard** sur la situation linguistique au Sénégal. Elle souligne par exemple, que le français qui est « la langue de l'Etat » est une langue minoritaire. Mais dès qu'on aborde la littérature écrite, l'hégémonie du français devient incontestable. Voir, **Caroline Juillard**, « La situation sociolinguistique au Sénégal », dans, **Marc Gontard et Maryse Bray** (dir.), *Regards sur la francophonie*, op.cit., pp. 115-119.

⁷⁵⁷ **Marie-Louise Moreau**, « Le marquage des identités ethniques dans le choix des prénoms en Casamance (Sénégal) », *Cahiers d'études africaines*, 163-164, XLI 3-4, 2001, p. 542.

mêmes cousins à plaisanterie des Diola, etc. Ces liens existent depuis des siècles et ils renforcent l'idée chez les Sénégalais, qu'ils forment un peuple uni, indépendamment de la réalité nationale. C'est sur la base de ces liens que s'est maintenue la cohésion des entités étatiques d'avant la colonisation comme l'empire Mandingues, les royaumes Wolofs du Djolof, du Baol, du Cayor, ou encore le royaume théocratique Peul d'El Hadji Omar. Ce qui signifie que l'idée de l'ethnie, telle que nous l'avons abordée, n'a pas été incompatible avec l'établissement d'une forte cohésion nationale. « *Depuis huit ou neuf siècles, il n'y a qu'un seul peuple sénégalais, plus uni par les liens de la biologie et de la culture que certains peuples d'Occident* », dit Henri Gravrand, en conclusion d'une étude initialement portée sur l'ethnie sérère⁷⁵⁸. Makhtar Diouf rappelle un phénomène qui peut servir à expliquer en partie la dangerosité de la notion d'ethnie. C'est la mauvaise lecture des problèmes intercommunautaires qui peuvent avoir d'autres explications qu'une haine atavique :

Les relations entre les différents royaumes du Sénégal précolonial n'étaient pas toujours empreintes de cordialité et de bonne entente ; mais les conflits n'éclataient jamais sur fond d'ethnicité [...] Les conflits les plus fréquents et les plus connus sont ceux qui opposé des souverains ambitieux.⁷⁵⁹

Cela ne signifie pas que la société sénégalaise actuelle ne connaît pas de problèmes liés à l'appartenance communautaire. Outre, le conflit casamançais, qui malgré tout repose sur des considérations ethniques, le phénomène des castes très présent dans la partie nord, empêche de véhiculer l'idée d'une société « déethnicisée ». Seulement, ces dissensions ne constituent pas des déchirures irrémédiables pour l'unité nationale. La population sénégalaise, assez modeste avec ses dix millions d'âmes, est composée d'une grande diversité, comme l'indique sa répartition démographique⁷⁶⁰.

- Les Peuls, Toucouleurs et Sarakolés

⁷⁵⁸ Cité par **Makhtar Diouf**, dans *Sénégal, les ethnies et la nation*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 32.

⁷⁵⁹ Ibid., p. 31.

⁷⁶⁰ Voir **Moussa Daff**, « L'aménagement linguistique et didactique de la coexistence du français et des langues nationales au Sénégal », *DiversCité Langues*, vol. III, 1998. Toutes les données statistiques et démographiques proviennent du site de l'Université de Laval : <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/senegal.htm>.

Ces trois groupes ethniques sont présents sur l'ensemble du territoire sénégalais, mais ils sont originaires des régions les plus désertiques du pays. Ils sont à l'origine de l'islamisation des autres ethnies du pays. On distingue les Peuls (5 %) — appelés ailleurs Peulhs, Fulas, Fulanis, Pulaar ou Haal-Pulaaren —, les Toucouleurs (10 %) réputés pour être les grands guerriers du Sénégal et les Sarakolés (3 %).

- Les Wolofs, Lébou et Sérères

Ce groupe de trois ethnies rassemble la population du nord du Sénégal où ils sont majoritaires. En grande partie musulmans, ce sont des ethnies au pouvoir depuis l'indépendance. Les Wolofs (27 %) sont les plus nombreux ; peuple d'agriculteurs musulmans, les Wolofs ont réussi, dès l'indépendance, à imposer leur langue comme langue nationale, bien avant le français.

Quant aux Sérères (17%), ils forment la première communauté catholique du Sénégal. C'est grâce à la communauté catholique que les Sérères sont les Sénégalais les plus instruits. En raison de la médiocrité des écoles, les églises ont créé de nombreuses écoles privées catholiques aussi efficaces que prestigieuses.

Les Lébou (7%) sont aujourd'hui presque entièrement «wolofisés». Peuple de pêcheurs, ce sont les premiers et principaux occupants de la presqu'île du Cap-Vert. On tend de plus en plus à les associer aux Wolofs dont ils ont adopté, à quelques mots près, la langue.

- Les forestiers

Les «peuples forestiers» du Sénégal — Diolas (9 %), Balantes (2 %), Manjaks (1 %), Mankagnes (1 %), Baïnouks (2 %), Karoninkas (1 %) et Pepels (1 %) — sont des ethnies habitant la Casamance, une région de forêts pluviales au sud. Les forestiers casamançais sont à majorité catholiques, mais ont une lointaine tradition animiste qu'ils tendent à vouloir préserver. Les Diolas sont divisés en de nombreux sous-groupes qui, généralement, ne se comprennent pas : les Essils, les Fognys, les Erings, les Bayots, les Floups, etc. Ils sont réputés au Sénégal pour leur intégrité et leur sens de l'honneur.

La plupart des membres des Balantes (2%) proviennent à l'origine de la Guinée-Bissau, la plupart se sont islamisés à la différence des autres peuples de la frontière. L'écriture de la langue balante a été reconnue en septembre 2000 par le gouvernement sénégalais. Dans la même région, vivent les Manjaques (1%), les Mankagnes (1%), les Baïnouks (2%), les Karoninkas (1%) et les Pepels (1%), qu'on

appelle aussi Balantes Naga, en raison des origines géographiques communes avec les Balantes.

- Les Mandingues et les Bambaras

Les Malinkés (4%) sont des Mandingues comme les Bambara et vivent au Sénégal oriental à la frontière malienne. Les Bambara (2 %) résident dans la région de Tambacounda, plus spécialement à l'est du département de Kédougou. On les retrouve également dans la région de Thiès, conséquemment à l'établissement milieu du 20^{ème} siècle de la ligne de chemin de fer Dakar-Niger, dont Thiès était le centre névralgique. Les Mandingues (Socé) se retrouvent aussi en Casamance, dans la région de Kolda et à la frontière avec la Gambie. Leurs foyers historiques sont le Pakao et le Kaabu.

- Les petites ethnies autochtones

Les petites ethnies du Sénégal habitent dans des villages réputés inaccessibles, surtout dans les montagnes du Sud-Est. Mentionnons les Bassaris (1%), les Tendas Bediks (1%), les Coniagués (1%), les Diaxankés (1%), les Niominkas (1%), les Soninkés (3%), une ethnie mandingue originaire du Mali.

-Les « Etrangers »

Le Sénégal est aussi un pays d'immigration. Il compte des ethnies étrangères provenant d'autres pays à la suite de mouvements migratoires. Parmi ces ethnies, les «Nars» : ils ont immigré d'Afrique du Nord et du Proche-Orient, généralement de la Mauritanie, de l'Algérie, du Maroc, de la Gambie, de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert. Au Sénégal, les Nars ont une grande importance, car ils constituent la première communauté étrangère, juste avant les Français. Les deux nationalités les plus représentées sont les Libanais et les Mauritaniens. On peut ajouter aussi une arrivée massive d'Algériens qui se sont installés dans la région de Dakar, ainsi qu'un certain nombre de Marocains. En général, les Nars possèdent une bonne partie des petits et moyens commerces sénégalais ; ils sont répandus sur l'ensemble du territoire, mais uniquement dans les grands centres urbains.

En plus de ces groupes, le Sénégal accueille des vagues d'immigration venues d'Afrique noire, surtout anglophone (Ghana, Nigeria). Ils sont désignés par le terme un peu péjoratif de « Niak ». Ils s'intègrent assez facilement et si certains sont en transit vers l'Europe, la plupart s'établissent durablement au Sénégal.

La bonne intelligence dans les relations entre communauté trouve un terrain propice à l'expression des diverses formations culturelles. On retrouve ces différentes influences dans la musique sénégalaise contemporaine, l'une des plus éclectiques au monde.

En littérature, l'expression de ces communautés est encore très limitée. Il existe quelques publications en langues nationales, mais d'une manière générale, les écrivains sénégalais reconnus, dédaignent la création dans les langues locales. Soit parce qu'ils ne les maîtrisent pas à l'écrit, soit parce qu'ils sont dans l'incapacité de mener de front une activité littéraire bilingue comme le réussissent admirablement d'autres écrivains métissés. La plupart des écrivains avouent un intérêt poli pour la question, mais en attendant, ce manque de polyvalence dessert les langues et littératures locales. Nous avons fait un bref inventaire de quelques écrivains sénégalais connus ; et on peut voir quel parti les corpus en langues nationales auraient pu tirer d'un engagement de ces auteurs, à produire, ne serait-ce que partiellement, dans leurs langues :

- **de la culture sérère** sont issus Léopold Sédar Senghor, Abasse Ndione, Fama Diagne Sène, Fatou Diome... ;

- **de la culture wolof**⁷⁶¹ proviennent : Ousmane Socé Diop, Cheikh Alioune Ndao, Malick Fall, Boubacar Boris Diop et Mbaye Gana Kébé, Ken Bugul...

-**de la culture peule**, sont issus des noms comme Mariama Bâ, Cheikh H. Kane, Abdoulaye Elimane Kane, Nafissatou Diallo, Rokhaya Aminata Maïga Ka (de père Songhaï), ...

Dans ce panorama, le cas de Sembène Ousmane paraît assez singulier et particulièrement intéressant, car symbolique de l'auteur en proie au multiculturalisme. D'origine lébou, Sembène est né à Ziguinchor en plein pays casamançais. Son œuvre est fortement marquée par l'aspect multiethnique de cette région du Sénégal, où se côtoient des peuples venus de la Gambie, des deux Guinées ou du Mali. Dans *Ô pays, mon beau peuple*, on remarque l'emprunt à plusieurs langues pratiquées en Casamance (wolof, Diola, Créole portugais...)

⁷⁶¹ Un groupe dans lequel on peut ranger des écrivains lébou comme Abdoulaye Sadj, Birago Diop, Mariama Mbengue Ndoye... C'est aussi chez les wolofs que l'on peut noter des tentatives intéressantes de produire dans la langue maternelle : Boris Diop, Cheikh Alioune Ndao ou Mbaye Gana Kébé ont écrit des œuvres en wolof.

Il faut cependant se garder de donner à ce classement une autre valeur qu'indicative. S'ils appartiennent à des ethnies différentes, les auteurs sénégalais n'ont jamais fait prévaloir cet aspect de leur identité. C'est tout juste si on peut leur concéder des emprunts à leur langue maternelle quand il s'agit de se démarquer du français.

Dans une étude sur la littérature marocaine, Marc Gontard remarque que la production des années 70 s'était beaucoup articulée autour de l'identité groupale. Or avec la fin de ce que Gontard appelle « *la violente demande d'être* », on a noté un « *glissement vers une problématique plus personnelle du Moi* »⁷⁶². Le même phénomène peut être observé au Sénégal. Après une vague panafricaniste insufflée des intellectuels comme C.A. Diop, Senghor, la thématique de l'écrivain s'est progressivement glissée vers ses angoisses personnelles, ses propres expériences existentielles. Tout en conservant un rôle éminemment social, l'écrivain sénégalais semble moins soumis à la thématique de groupe.

Aujourd'hui seule littérature qui ait véritablement un soubassement communautaire, ethnique au Sénégal est celle produite dans les langues locales. Mais le faible taux d'alphabétisation empêche cependant sa véritable éclosion. Malgré le retour à la langue wolof d'écrivains confirmés comme Mbaye Gana Kébé, Mansour Bouna Ndiaye ou Abdoulaye Bara Diop, le panorama de la littérature en langues sénégalaises est bien étroit. D'où l'intérêt d'explorer d'autres espaces de discours comme le cinéma ou la musique pour mieux saisir le rôle social de l'auteur de cette société.

D'un point de vue quantitatif, la seule littérature qui ait vraiment réussi à s'être plus ou moins inventé un destin, grâce à un corpus relativement imposant, est celle produite en langue pulaar⁷⁶³. Cela est dû au fait que le Peul est une langue parlée sur une grande partie du continent africain. Sa réception pose moins de difficultés qu'une langue de petite audience. C'est pourquoi nombre d'écrivains parmi lesquels Tijjaani Mbaalo (*Wuuri ko maccudo, maayi ko tumaranke*, 1982), Mammadu Abdul Sek (*Bii tato*, 1992; *Tenngade*, 1995 ; *Dono wodaabe*) ont vu leur audience dépasser les frontières du Sénégal. La diaspora peule en Europe contribue aussi au rayonnement de sa littérature, grâce à l'action associative.

⁷⁶² **Marc Gontard**, *Le Moi étrange, littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

⁷⁶³ Pour une idée plus précise de l'envergure de la littérature Hal pulaar, voir **Mohamadou Aliou**, *Nouvelles tendances en littérature Peule*, dans *Panorama des littératures africaines, Etat des lieux et perspectives*, Paris, L'Harmattan/INALCO, 2000, pp.77-92.

La production littéraire en langues nationales reste en grande partie orale. De ce point de vue, le travail de collecte des contes, proverbes, maximes amorcé sous la présidence de Senghor ne connaît plus la même intensité. Néanmoins, les efforts conjugués de différentes associations culturelles, qui essaient ainsi de sauvegarder leur patrimoine, laissent espérer un sort favorable à la production des langues minoritaires.

Il serait donc intéressant de faire un recensement complet des publications en langues nationales ; et surtout, d'évaluer l'impact réel de ce genre de production dans un paysage fortement dominé par le français. On ne peut s'empêcher de penser que ce type de littérature peut être pertinent, si on conjugue la personnalité de certains auteurs et le nombre de locuteurs de ces langues. De plus, il y a l'aspect idéologique de la démarche qui n'est pas négligeable. On a vu dans le domaine des études littéraires africaines, la répercussion qu'a eu la décision de Ngugi Wa Thiong'o d'écrire en langue kikuyu.

La littérature ne reflète pas la multiculturalité sénégalaise à travers la personne de l'auteur. Il faudra plus de démarches d'exploration des différentes cultures pour parler d'une véritable approche multiculturelle de la société sénégalaise en littérature.

II-1-2- La notion d'étrangeté dans le paysage littéraire sénégalais

Si nous avons évoqué plus haut la question des écrivains africains originaires d'autres civilisations ou espaces, dans le cas du Sénégal, des auteurs dont les noms qui n'appartiennent pas à « l'onomastique locale » ont eu un certain apport dans la littérature écrite. Nous nous intéressons aux auteurs d'origine européenne, même s'il faut relativiser leur importance en tant que singularité communautaire.

D'une part, leur contribution n'est pas tellement estimable sur le plan quantitatif, et de l'autre, eux-mêmes ne s'identifient pas complètement à la population. Par ailleurs, lorsque nous évoquons les auteurs sénégalais d'origine européenne, nous faisons la différence entre ceux qui ont une attache historique au Sénégal et ce que le pays a adopté plus récemment. Des noms comme ceux de Richard Bohringer, Valérie Pascaud-Junot, Francly Brethenoux⁷⁶⁴, sont certes liés au Sénégal, mais ces auteurs ne

⁷⁶⁴ L'artiste et auteur français a fait par d'un grand engagement pour le Sénégal où il réside une partie de l'année. Il a demandé et obtenu la naturalisation sénégalaise et écrit une autobiographie illustrée, *Carnet du Sénégal* aux éditions Arthaud. Toutefois, il ne s'inscrit pas encore complètement dans le corpus sénégalais. Voir **Virginie**

rentrent pas vraiment dans la catégorie que nous ciblons. Nous les considérons davantage comme des écrivains du passage, ce qui évidemment ne leur enlève pas tout intérêt.

Les familles européennes ont vécu en Afrique successivement pendant plusieurs générations. Cette présence fortement liée à la colonisation, a contribué de façon significative au phénomène de métissage très palpable dans le patrimoine généalogique d'un pays comme le Sénégal. Ainsi, les Signares, qui ont inspiré Senghor et Ousmane Socé (*Nini, la mulâtresse du Sénégal*, 1954) continuent de peupler le panorama ethnique, et leurs descendants développent avec beaucoup de romantisme, cette identité métisse. S'ils ne sont pas identifiés comme une ethnie particulière, les mulâtres, n'ont pas toujours pu (ou voulu) se fondre dans la population. Ce groupe, dont l'influence sur l'économie et la politique coloniale au Sénégal a été fondamentale au 19^{ème} siècle, représente une catégorie sociale bien distincte, à cheval entre l'Europe et l'Afrique.

Aujourd'hui, les descendants de mulâtres ont su maintenir cet héritage culturel assez particulier, dont les manifestations se voient encore dans les villes de Saint-Louis et Gorée, par exemple. La tradition du fanal, est directement issue du legs des Signares Saint-louisiennes.⁷⁶⁵

En Casamance, une autre population métisse issue de la présence portugaise, a gardé une langue et une culture propre qui s'expriment de manière admirable dans la musique. Le créole portugais, qui se parle encore à Ziguinchor, est un apport marquant de cette culture⁷⁶⁶.

L'indépendance des pays africains au-delà de la rupture symbolique qu'elle a engendrée, a proposé un choix froid et radical à nombre de familles européennes qui avaient pris racine sur le continent : partir ou rester sur une terre devenue un peu la

Broquet, Richard Bohringer, *Carnet du Sénégal*, Paris, Arthaud, 2007. Valérie Pascaud-Junot a passé une partie de sa vie au Sénégal. Elle est fonctionnaire à l'ambassade de France à Dakar et a publié un récit aux éditions Xamal de Saint-Louis. Voir **Valérie Pascaud-Junot**, *En souvenir d'eux*. Saint-Louis, Xamal, 2002. Francy Brethenoux-Seguin est une professeure d'anglais française qui a voyagé au Sénégal dans le cadre de son engagement associatif. Elle a publié un récit de voyage sur le Sénégal, *Une pause à Tivaouane*. (Paris, L'Harmattan, 2002). Elle figure dans le répertoire des écrivains sénégalais de l'UWA, de même que Nadine Prudhomme et la peintre suisse Beatrix Kilchenmann.

⁷⁶⁵ Le défilé du fanal trouve son origine au 18^e siècle. La veille de Noël, les Signares, se rendaient à la messe de minuit parées de leurs plus beaux bijoux et accompagnées par leurs serviteurs. Ces derniers portaient des lanternes illuminées de l'intérieur par des chandelles, et la procession passait lentement dans les rues de l'île. Au fil des années, les Saint-louisiens ont fait de cette coutume une fête traditionnelle qui a lieu tous les ans au mois de décembre.

⁷⁶⁶ Voir à ce propos les travaux de Jean-Louis Rougé sur les créoles portugais d'Afrique. Il a produit une importante bibliographie sur la langue Kriol de Casamance et de Guinée Bissau

leur. A notre sens, ce lien émotionnel entre les familles européennes restée sur le continent et leurs pays d'attache est assez négligé dans le processus de construction identitaire de ces pays. L'histoire littéraire du Sénégal, ne peut s'étudier en passant outre les productions de quelques auteurs dont la position de pionniers est justement mise à mal par leur appartenance, alors que leurs œuvres traduisent intrinsèquement, une parfaite connaissance du pays et des mœurs. En s'arrêtant sur des cas comme ceux de l'Abbé Boilat ou Léopold Panet, on peut aisément comprendre comment l'apport de ces Euro-sénégalais a été relégué au second plan. Tous les deux appartiennent à la bourgeoisie métisse, qui a longtemps incarné ce syncrétisme culturel issu de la colonisation.

Peut-être que l'absence d'œuvres de fiction, et l'orientation délibérément didactique des productions, a empêché de saisir un imaginaire africain chez ces Sénégalais d'origine française. Souvent, assimilée à l'exotisme, la première vague de création incarnée par Boilat et Panet, semble gêner certains historiographes qui voient dans la naissance de la littérature sénégalaise, un processus en deux périodes : celle des colons et assimilés, et celle des « vrais sénégalais ».

C'est pourtant avec Boilat (1814-1901) que l'histoire littéraire sénégalaise de langue française commence. Il en est sans conteste le grand pionnier. *Les Esquisses sénégalaises* incarnent à nos yeux une certaine façon d'être Sénégalais pendant l'occupation française. János Riesz, à qui l'on doit un excellent article sur la naissance de la littérature sénégalaise en français, le présente ainsi :

Comme Léopold Panet, David Boilat appartient, lui aussi, de par ses origines et son éducation, aussi bien à la culture africaine qu'à la culture française. Il parle couramment le wolof et le sérère et se définit lui-même comme « natif du Sénégal ».⁷⁶⁷

Si dans les *Esquisses*, Boilat emploie souvent des indices de personnes qui le rattachent à l'administration coloniale, il n'en demeure pas moins que sa tendresse particulière envers les nègres du Sénégal, s'explique grandement par une identification implicite à ce peuple. Dans sa présentation des populations sénégalaises Boilat ose cette description :

⁷⁶⁷ János Riesz, *Les débuts de la littérature sénégalaise de langue française*, Bordeaux, CEAN, Travaux et documents no.60, 1998.

On remarquera facilement parmi cette collection de types, qu'aucun peuple noir du Sénégal n'a la mâchoire prolongée des noirs des autres contrées ; leurs figures sont très régulières et annoncent l'intelligence.⁷⁶⁸

On ne peut manquer de relever la tentative maladroite de rapprocher les Sénégalais des « maîtres » occidentaux. Il ne s'agit nullement d'un trait de condescendance, mais plutôt une reconnaissance tacite de la noblesse du peuple dont il est issu. Le complexe de Capecia⁷⁶⁹ fait que l'auteur ne pouvait évoquer les traits « typiquement » africains des Sénégalais, auxquels il s'identifiait inconsciemment, et son transfert du type sénégalais vers l'Europe s'explique de ce fait. Mais d'un point de vue strictement idéologique, il faut reconnaître que ce complexe dont Boilat fait preuve, n'éloigne pas *Esquisses sénégalaises* de *Force Bonté* de Bakary Diallo, car dans l'absolu tous deux glorifient l'empire colonial français et cherche à s'en rapprocher. Le complexe d'infériorité et le mimétisme sont des caractéristiques partagées par la majorité des premières œuvres littéraires africaines⁷⁷⁰.

Abdoulaye Bara Diop, auteur de la préface de l'œuvre rééditée de Boilat (Khartala, 1986), souligne clairement la double appartenance de David Boilat. Ce qui frappe chez ce dernier, c'est autant sa maîtrise de la culture et des langues sénégalaises, que l'engagement, semble-t-il, sincère qu'il met pour la défense de ces langues. Si Boilat soutient l'utilisation du français, et apparaît comme l'inspirateur de l'école occidentale au Sénégal, il fait montre d'une clairvoyance remarquable, selon Diop, en appelant à alphabétiser les populations dans les langues locales, alors qu'un siècle plus après « *bien des cadres sénégalais ne sont pas convaincus de cette nécessité, malgré la faible diffusion persistante du français.* »⁷⁷¹

Malgré des positions différentes, parfois contradictoires que János Riez souligne, les critiques de Boilat que sont Robert W. July, Bara Diop ou encore Bernard Mouralis, semblent s'accorder sur la perspective directrice de l'œuvre de Boilat :

⁷⁶⁸ David Boilat, *Esquisses sénégalaises*, Paris, Editions P. Bertrand, 1853, édition originale, BNP, pp. 7-8.

⁷⁶⁹ Mayotte Capécia est une Martiniquaise qui rencontra un vif succès sur la scène littéraire parisienne des années 50 en publiant un ouvrage effarant de soumission et de complexe d'infériorité vis-à-vis de la race blanche. Il se trouve que les œuvres de Mayotte Capecia n'étaient pas authentiques, mais le fruit d'une supercherie éditoriale pour vendre de l'exotisme. Mayotte dont la véritable identité ne sera découverte que dans les années 1990, a symbolisé (avec René Maran), à cause de l'étude qu'en fait Fanon, le prototype du Noir rêvant de ressembler au Blanc. Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Maspero, 1952, p. 30 sqq.

⁷⁷⁰ Voir Jacques Chevrier « La poésie et le roman africain entre les deux guerres », dans, *Littérature nègre*, op.cit. pp. 26-35.

⁷⁷¹ P. David Boilat, *Esquisses sénégalaises*, introd. A.-B. Diop, Nouvelle éd., Paris, Khartala, 1984, p. 23.

Celle d'un habitant du Sénégal, d'un « enfant du pays » et d'un acteur de sa future construction, qui ne veut pas se limiter à être l'objet des mesures de la politique coloniale.⁷⁷²

C'est en ce sens que Mouralis le qualifie de nationaliste sans la Négritude, parce que sa pensée « vise à faire en sorte que les Africains puissent exercer toutes les fonctions et être des acteurs sociaux à part entière. »⁷⁷³

Léopold Panet (1819-1859) aussi a développé le rêve d'une nation (le Sénégal) bénéficiant de l'apport positif de la civilisation chrétienne. Il a, semble-t-il, conscience que la présence coloniale n'est pas pérenne et que le destin de cette nation repose sur la volonté de ses propres enfants. Une rhétorique autonomiste qui fera dire à Riesz que

Panet voudrait récupérer [le discours colonialiste] au profit de sa patrie sénégalaise, pour qu'il serve de moteur au progrès et au développement de son futur pays.⁷⁷⁴

Finalement, ce qui caractérise Panet, c'est cet attachement autant à sa culture européenne que l'identification à un pays dont il espère l'avènement, à la manière d'un Félix Leclerc au Québec.

Ce sentiment traduit le paradoxe du sujet métissé, né du déchirement d'être partagé entre le regard cauteleux des colonisés et la condescendance des Européens. Malgré leurs efforts pour se rapprocher de la France et de sa culture, les auteurs comme Boilat et Panet avaient parfaitement conscience de l'inconfort qui prévalait dans leur situation. L'intérêt des Métis était de naviguer entre les deux versants de leur identité. Ils étaient parfaitement conscients que leur puissance n'avait d'effet que sur la population locale dans laquelle ils étaient en totale immersion. Ironie de leur sort, c'est comme Sénégalais que le prestige des mulâtres prenait sens.

Le père Boilat, tout comme Léopold Panet, n'a nullement la prétention de représenter une identité négro-africaine. Boilat s'assimile même complètement à un Européen

⁷⁷² Janoz Riez, op.cit., ibid.

⁷⁷³ Bernard Mouralis, « Les Esquisses sénégalaises de l' Abbé Boilat ou le nationalisme sans la négritude », *Cahiers d'études africaines*, XXXV-4-140, 1995, pp. 819-837.

⁷⁷⁴ Riez Janoz, op.cit. ibid.

s'adressant à d'autres européens. Boilat et Panet ont une parfaite conscience du fort lien qui les unit à leur terre natale, mais ne s'identifient pas complètement aux ethnies négro-africaines. Ils ne revendiquent pas tant leur africanité, qu'un attachement au sol sur lequel ils sont nés et une certaine vocation à devenir les maîtres à la place des colons.

Mais cela ne saurait justifier un quelconque ostracisme envers ces auteurs. S'il fallait juger durement Boilat et Panet, à cause de leur implication dans le projet impérialiste de la France ou leur complexe vis-à-vis des Européens, il faudrait ranger dans la catégorie des « traîtres » à l'africanité beaucoup d'autres personnalités sénégalaises de Saint-Louis ou Gorée, qui ont fièrement collaboré au maintien de l'ordre colonial. Ces deux villes, qui faisaient partie des quatre communes françaises au Sénégal, ont été les plus touchées par la politique assimilationniste française. Une stratégie dont les conséquences sont, à l'évidence, indépendantes de la couleur de peau. Comme le souligne, David Robinson⁷⁷⁵, au 19^{ème} siècle ; la plupart des dignitaires de Saint-Louis et des autres communes soutenaient la politique coloniale française.

À côté des ces auteurs troubles, existent autre catégorie, composée d'auteurs qui n'ont d'étrangers que le nom. Leur affinité avec les cultures sénégalaises, soit par leur éducation, soit par le mariage, soit par une longue immersion, est indiscutable. Beaucoup d'auteurs féminins présentent cette caractéristique. On peut mentionner Tita Mandeleau, Clotilde Amstrong, Aicha Diouri, Jacqueline Scott-Lemoine. On peut aussi rajouter d'autres sénégalaises d'adoption comme Myriam Warner-Vieyra, Anne Piette et Isabelle Monplaisir (*Le rire des singes verts*, Xamal, 2003) et des sénégalaises de « souche » dont les noms d'auteurs portent une part d'étrangeté : Marie-Rose Turpin, Aminata Zaaria, Diana Mordasini, Célia Vieyra, Ayavi Lake. Ces Etrangers du dedans participent beaucoup au maintien sous perfusion d'une écriture qui n'a plus, loin s'en faut, sa vitalité du début.

⁷⁷⁵ **David Robinson**, *Sociétés musulmanes et pouvoir colonial français au Sénégal et en Mauritanie 1880-1920*, Paris, Khartala, p. 163 et sq. Voir aussi le chapitre que l'auteur consacre aux « fils de Ndar », l'ancien nom de Saint-Louis du Sénégal, pp. 195- 228. Des personnalités historiques comme Hamat Ndiaye Anne(1813-1879), nommé Cadi (juge musulman) par Faidherbe en 1857 et Dudu Seck (Bu el Mogdad, 1826-1880), furent des serviteurs zélés du colonialisme . Ces deux fonctionnaires furent décorés pour « services rendus à la France »⁷⁷⁵, tout comme de nombreux dignitaires religieux. Et plus près de nous, Senghor et son discours sur le « mal nécessaire » de la colonisation n'en demeure pas moins auteur sénégalais. Quoique l'engagement de ces auteurs pour leur pays laisse à désirer, les exclure de la mémoire collective du Sénégal, sous le prétexte qu'ils sont des complexés et des suppôts du colonialisme est un faux procès.

II-2-LA FONCTION AUCTORIALE

II-2-1- L'échec de l'outil livre ?

Le Congrès des écrivains et artistes noirs définit les responsabilités de l'écrivain noir envers son peuple en trois points :

- La contribution de l'écrivain au développement des langues autochtones (...)
- L'expression vraie de la réalité de son peuple (...)
- La contribution à l'avancée au progrès des peuples noirs ; et en particulier, dans les pays où cette question se pose, la lutte en faveur de leur indépendance, puisque l'existence d'un Etat national est de nature à favoriser l'épanouissement d'une culture positive et féconde.⁷⁷⁶

Partant de ce principe, la littérature sénégalaise s'est imposée depuis ses débuts une vocation utilitaire. L'écrivain sénégalais a une fonction sociale, c'est-à-dire que, son action est une plongée littérale dans les entrailles de son peuple, pour paraphraser Fanon. Pour savoir comment cette position se décline, il est utile de s'interroger sur les moyens mis en œuvre pour concrétiser la mission didactique de l'auteur dans l'espace sénégalais. Autrement dit, essayer de comprendre ce que peut être une fonction d'auteur au Sénégal.

Dans cette optique, l'évaluation du discours littéraire est d'une grande pertinence. Mais, il faut aussi découvrir tous les aspects de la création et voir comment des ambitions telles qu'exprimer la réalité vécue par le peuple peuvent revêtir un sens aux yeux de ce peuple. Et pour ce faire, plusieurs modes discursifs se côtoient dans la fonction auctoriale.

En développant une économie des vocations d'auteurs au Sénégal et en s'interrogeant sur les choix de discours opérés par ceux qui se réclament auteurs, on peut faire une première constatation. C'est que les Sénégalais n'ont beaucoup d'ambition en littérature de nos jours. Leurs intentions discursives s'expriment davantage dans la musique et les arts oraux, que dans la littérature proprement dite. A propos de la musique, elle constitue le principal lien de langage entre les créateurs

⁷⁷⁶ « 2ème Congrès des écrivains et artistes noirs », *Présence Africaine*, n°24-25, février-mai 1959, p. 389.

de discours et le public sénégalais. Les chanteurs sénégalais sont reconnus depuis longtemps sur la scène internationale et apparaissent aujourd'hui comme les véritables ambassadeurs de la culture sénégalaise. Les noms de Youssou Ndour, Baaba Maal, Ismaël Lo, etc. sont plus connus que ceux des écrivains. Ce qu'on observe avec ce phénomène, c'est aussi le rôle social que jouent ces artistes dont les compositions touchent directement le quotidien des Sénégalais ou d'autres sujets censés les intéresser.

Sur un autre plan, on peut évoquer d'autres formes d'auctorialités comme la peinture. Ousmane Sow, qui a complètement révolutionné l'art sénégalais, en introduisant le gigantisme dans une sculpture traditionnellement minimaliste est un exemple significatif. Sow est l'inspirateur d'une génération d'artistes qui s'exprime avec audace en peinture, avec l'expérimentation de nouvelles formes, de nouveaux matériaux, de nouveaux discours. Amadou Dédé Ly, Zulu Mbaye ou le casamançais Oumar Camara incarnent cette nouvelle création picturale.

Enfin, le cinéma représente un dernier outil intéressant à évaluer. Et c'est en nous appuyant sur cet exemple, nous allons analyser la réception du discours auctorial. On peut alors se poser une première question sur la pertinence d'écrire, lorsque l'objectif de l'auteur est de parler aux Sénégalais.

Tout d'abord, il faut comparer l'auteur sénégalais contemporain à ce qu'il était dans les années 1960, lorsque le corpus littéraire commençait vraiment à s'étoffer. Les grandes figures de la littérature sénégalaise étaient, en même temps, de grands intellectuels dont le charisme et l'implication donnaient un autre relief au discours. Aujourd'hui, il semble que la difficulté majeure de la littérature sénégalaise soit d'abord, une crise de la représentativité. L'écrivain sénégalais n'est plus prophète en son pays. Les auteurs contemporains, en dehors des difficultés de renouvellement esthétique et thématique, paraissent confrontés à l'aura des « dinosaures » de la première génération d'intellectuels sénégalais, qui ont atteint une envergure et une qualité de production difficiles à dépasser. Si les intellectuels sénégalais actuels ne développent pas de complexe vis-à-vis de ces auteurs, on peut, sans faire injure à leur talent, dire qu'ils n'ont pas atteint l'envergure de Senghor, Birago Diop, Cheikh Anta, Alioune Diop, pour ne citer qu'eux, ni par ailleurs, une reconnaissance équivalente.

C'est le cas de souligner l'importance de la création féminine qui maintient la tradition littéraire vivante au Sénégal, aux côtés des écrivains confirmés comme Boris Diop, Abasse Ndione, Cheikh Hamidou Kane ou Sembene (qui sont pratiquement les seuls à avoir une véritable audience internationale).

Il manque des jeunes écrivains d'envergure au Sénégal. Selon Alioune Badara Beye, le président de l'Association de Ecrivains du Sénégal, on publie en moyenne 20 livres par an au Sénégal⁷⁷⁷. Au même moment, les autres formes d'expression comme la musique, la sculpture, la peinture ou la mode, font preuve de beaucoup de créativité et d'un renouvellement constant. Est-il plus facile de chanter que d'écrire un poème ? Beye, qui est lui-même dramaturge, regrette souvent avec une lucidité courageuse le déficit de talents chez les jeunes auteurs sénégalais, malgré la bonne volonté de certains d'entre eux.

A cette crise de la représentativité on peut ajouter ce qu'on va appeler une crise de la représentation. La littérature n'a pas vraiment réussi à se renouveler. On a parlé du manque d'auteurs, mais on peut aussi déplorer une thématique assez figée qui tourne autour de mêmes questions. Jacques Chevrier souligne la difficulté que les auteurs africains ont eue à négocier sur le plan thématique, le virage des indépendances. En termes de contestation de l'ordre établi, il se retrouve face à un dilemme que Castoriadis a identifié aussi concernant les intellectuels européens :

Le travail de l'intellectuel devrait être un travail critique, et il en a été ainsi souvent dans l'histoire. Par exemple, au moment de la naissance de la philosophie en Grèce, les philosophes mettent en question les représentations collectives établies, les idées sur le monde, les dieux, le bon ordre de la cité. Mais assez rapidement il y a une dégénérescence : les intellectuels abandonnent, trahissent leur rôle critique et deviennent les rationalisateurs de ce qui est, des justificateurs de l'ordre établi.⁷⁷⁸

Cela veut dire qu'en développant une stratégie de réponse à l'occident, beaucoup d'auteurs sénégalais se sont situés dans le prolongement des débats de la Négritude, alors qu'une rupture s'impose. Les thèmes continuent de se fonder sur un axe binaire,

⁷⁷⁷ A titre indicatif, quelques chiffres sur l'édition au Québec : 6 000 ouvrages (dont 300 romans et une quinzaine de premiers romans) par an. *Magazine littéraire*, n°374 mars 1999.

⁷⁷⁸ **Cornélius Castoriadis**, « Un monde à venir » Propos recueillis par Olivier Morel dans *La République Internationale des Lettres*, novembre 1994.

entre la façon dont l'occident perçoit l'Afrique, et la réponse que l'Afrique apporte à cette perception. Evidemment, ce travail s'avère parfois salutaire, mais quand il motive quasiment tous les discours de la littérature, le quotidien des Sénégalais s'en trouve relégué à la périphérie de la fiction. Il n'est pas étonnant que les livres qui se vendent le mieux au Sénégal soient des ouvrages politiques ou des enquêtes journalistiques plutôt que des fictions littéraires.

La crise politique en Casamance a marqué une bonne partie de la population sénégalaise. Cette question qui aurait pu constituer une véritable thématique d'époque, a inspiré, à notre connaissance, et de façon très indirecte, le seul Boubacar Boris Diop⁷⁷⁹. Peut-être que les écrivains sénégalais ne possèdent-ils pas assez de recul historique pour traiter de ce problème. Pourtant, à titre de comparaison, la musique sénégalaise a produit des dizaines de textes sur la question casamançaise. De la même manière, si l'on veut rester en littérature, le problème rwandais commence à s'inscrire dans la conscience littéraire africaine.

Mais au Sénégal, les thèmes sociaux semblent très peu inspirer. L'excision des petites filles, la corruption des chefs religieux, l'ethnocentrisme, le manque de perspective d'avenir, la confiscation du pouvoir, sont autant de sujets forts que l'on retrouve souvent dans la musique, parfois dans le cinéma et quasiment jamais dans les livres.

Un autre élément d'importance touche la dimension esthétique. Pour ne retenir que l'oralité, il semble que le cinéma ait moins de difficulté de par sa nature à intégrer les canons des traditions orales sénégalaises. Il semble clair que la mutation qui devait accompagner les choix de discours après les indépendances a offert moins de prise aux écrivains.

L'influence directe de William Ponty a donné au théâtre une place de choix dans le panorama littéraire sénégalais. L'avènement de l'audio-visuel va orienter la scène davantage sur les écrans que dans les livres. C'est ainsi que beaucoup de pièces de théâtre vont connaître une audience nationale forte sous la forme de téléthéâtre, qu'on appelle dramatique et qui constitue aujourd'hui la pierre angulaire du cinéma populaire au Sénégal. A ces considérations purement théoriques, on peut ajouter des raisons économiques et structurelles aux éléments expliquant les problèmes de la littérature écrite au Sénégal.

⁷⁷⁹ **Boubacar Boris Diop**, *Les tambours de la mémoire*, Paris, Nathan, 1987.

Enfin, on peut mentionner la crise de l'édition car, la situation de l'édition au Sénégal est symptomatique de ce qu'est l'aventure du livre en Afrique. Elle permet aussi de nuancer et de dire que l'échec du livre n'est pas seulement imputable à l'axe auteur-lecteur.

Les hypothèses sur l'échec du livre peuvent faire croire que les Sénégalais ne lisent pas. Mais ils lisent ! Le taux de lecture de la presse assez satisfaisant, et quand on sait que qu'un livre ou un journal est lu par des communautés entières, il est difficile d'établir une estimation fiable des pratiques de lecture. Le succès de l'opération, « La bibliothèque du bout du monde »⁷⁸⁰, initiée par les *NEAS*, montre qu'il y a une demande de lecture au Sénégal. Par ailleurs, l'un des secteurs les plus florissants des PME au Sénégal est celui de la bouquinerie, dite « librairie parterre ». Même si les ouvrages disponibles ne sont pas toujours des classiques sénégalais (romans étrangers, polars, photoromans, etc.), et qu'on ne les remarque que dans les grandes villes, les bouquineries permettent de toucher du doigt, l'intense activité de lecture au Sénégal.

Comme un peu partout en Afrique, le problème relève davantage du manque de structure adéquate et des politiques d'Etat. Le prix des livres reste tributaire des réalités économiques et sortir un livre neuf a un coût (à part l'encre, aucun des éléments entrant dans la confection du livre n'est détaxé au Sénégal). Les rares maisons d'édition sénégalaises sont davantage des lieux d'expression de la culture en général, que des centres de production d'outils de lecture. Les éditions comme *Papyrus*, *Feux de Brousse*, *Maguilene*, ont été fondées par des écrivains reconnus qui cherchent à promouvoir la création, mais elles vivent à cause du manque de soutien de la part de l'Etat et d'une politique de soutien cohérente. Un paradoxe significatif : leurs fondateurs, comme la plupart des auteurs reconnus, sont publiés à l'étranger. Cela ne signifie pas que l'édition n'existe pas au Sénégal, mais elle manque de nom, pour promouvoir efficacement le livre sénégalais.

Ces trois hypothèses ne constituent pas les seules sources d'inquiétude pour une littérature qui n'a pas réussi à s'imposer comme un art majeur au Sénégal. La plupart

⁷⁸⁰ ⁷⁸⁰ **Alain Kouck**, président du directoire Editis, « Entretien avec le quotidien *Le Soleil* », 25 mars 2005. Le groupe Editis est un des actionnaires des *NEAS*.

des difficultés que Jacques Chevrier⁷⁸¹ avait identifiées concernant la crise de la lecture en Afrique concernant le Sénégal et sont terriblement actuelles. Nous sommes tenté d'assimiler cette crise à l'échelle planétaire, malgré les chiffres d'édition et la valeur sacrée du livre. La tentative est donc grande de voir le cinéma comme une alternative sérieuse à la littérature dans la mesure où, en première analyse, on peut conclure qu'il est mieux loti.

II-2-2-Le cinéma, exemple d'un dispositif à succès

Alors que nous avons adopté le terme d'outil pour désigner le livre, nous parlerons de dispositif pour désigner le cinéma, en nous référant à Foucault dans sa conception du dispositif comme :

Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.⁷⁸²

Cela permet d'introduire un principe d'hétérogénéité qui prend en compte toutes les manifestations de l'image et du son comme instrument de pouvoir (c'est un enjeu considérable, qu'il ne faut pas négliger). C'est l'image elle-même qui est une arme et c'est tout l'enjeu du cinéma au Sénégal.

C'est en ce sens qu'en terme de critique sociale et de renouvellement de discours, le cinéma a plus d'impact que l'écriture car, il interpelle directement les consciences grâce à un réseau de construction faisant appel à des éléments bien ancrés dans la conscience du public : la parole, la musique, le bruitage. Peu d'œuvres purement littéraires ont déclenché une polémique au Sénégal (à notre connaissance aucune),

⁷⁸¹ **Chevrier**, op.cit., chapitre 8, p. 214 et sqq., Il serait intéressant d'avoir des chiffres plus actuels sur les pratiques effectives de lecture dans les centres culturels sénégalais pour vérifier la tendance de manière plus empirique.

⁷⁸² Cf. Michel Foucault, dans **H. Dreyfus, P. Rabinow**, *Michel Foucault un parcours philosophique au-delà de l'objectivité et de la subjectivité : avec un entretien et deux essais de Michel Foucault* Paris, Gallimard, coll. Folio 1992, p. 121. Pour une vision plus complète de la notion de dispositif, voir, **Michel Foucault**, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. Voir aussi nos propres travaux sur « Les réseaux de télé-surveillance en Bretagne », Cersic, sous la direction de Christian Le Moëgne, Master Sciences de l'information et de la communication, 2005.

alors que qu'à l'inverse des films à scandale, ont toujours existé depuis Sembène jusqu'à la récente tempête *Karmen* (Joseph Gaye, 2001) : Sembène, Djibril Diop, Jo Gaye. Il y a là une éventualité que le public se trouve davantage interpellé par le cinéma que la littérature ou que les cinéastes explorent davantage les sujets sensibles que les romanciers.

Une autre problématique amorcée par Foucault concerne l'individualisation de l'artiste. Si son analyse repose sur l'auteur dans littérature, elle peut tout de même permettre de souligner une différence fondamentale entre la littérature et le cinéma au Sénégal. Ce qui est intéressant dans le cinéma sénégalais, (celui qui est accessible au public), c'est la dimension collective de l'aventure cinématographique. Quand ils regardent un film, culturellement, les Sénégalais ont très peu tendance à se demander qui l'a fait, qui en est l'auteur. On célèbre davantage les héros, les discours que ceux qui les construisent. L'acte de filmer est en lui même un acte collectif. La notion « de cinéma forain » que préconise Sembène prend ici tout son sens. C'est que le film ne se construit pas seulement sur les séquences. Il y a un dehors, qui concerne les échanges avec les acteurs, les populations, les interventions du cinéaste dans des radios communautaires. Finalement faire un film c'est plonger littéralement dans le peuple, et à la limite, cet acte est plus décisif que celui de filmer ou d'écrire.

Sur le plan strictement technique, en comparaison avec la littérature, le cinéma semble, a priori, évoluer dans un contexte plus favorable. La performance cinématographique ne constitue pas une rupture vis-à-vis des pratiques dramatiques traditionnelles. Là où l'acte de lecture est éminemment individualiste, le visionnage d'un film est une célébration de la collectivité. Un film au Sénégal se vit (tout comme le théâtre). L'interaction entre le public et le personnage détruit le non-lieu de la fiction et ramène le film et son discours dans une sorte d'actualité. La question de la présence peut dérouter un observateur extérieur, mais reste une perspective valable pour analyser les habitudes spectatoriennes au Sénégal.

Mais le point le plus important de la comparaison entre l'Image, le Son (cinéma) et le Texte (écriture), c'est sans conteste la question de la langue. Elle se pose de deux façons à l'écrivain sénégalais.

D'abord, on constate que l'écriture comme manière de toucher les sénégalais se heurte à quelques chiffres éloquentes : au Sénégal, 63% de la population est complètement analphabète, c'est-à-dire ne sait ni lire ni écrire. Si on ajoute à ce

chiffre celui des personnes qui ne connaissent pas le français, langue dans laquelle, la quasi-totalité des œuvres de littérature sont écrites, on voit que la question sur la pertinence de l'écriture à destination des sénégalais n'est pas si tendancieuse. Beaucoup évoquent la question de l'écriture en langues nationales, mais (et c'est la deuxième difficulté), très peu de sénégalais sont alphabétisés en langues nationales. Boris Diop vient de publier un roman entièrement écrit en langue wolof, qui a été bien reçu. L'acte en lui-même est encourageant, mais il reste isolé. L'alphabétisation en langues nationales ne repose pas uniquement sur le wolof, qui est la langue la plus parlée au Sénégal.

Rendre la population capable de lire dans les langues nationales est possible. On a constaté le phénomène dans certains pays d'Afrique où une langue nationale est aussi officielle. Les œuvres écrites en Amharique se vendent très bien en Ethiopie, par exemple. Mais l'implantation de cette langue dans la population est très ancienne, elle coïncide avec le développement de l'Évangile, il y a déjà plusieurs siècles. C'est un projet titanesque à l'échelle du Sénégal, qui demande des moyens considérables et une réelle volonté politique. Ce n'est donc pas en ciblant quelques centaines de personnes dans les zones rurales, que l'on arrivera à favoriser le développement d'une littérature en langues nationales au Sénégal. Et à supposer qu'un lectorat potentiel émerge, il faudra que les auteurs eux-mêmes soient en mesure d'écrire dans leurs langues, ce qui est loin d'être le cas, et que les critiques qui doivent amorcer la lecture des œuvres soient aussi capables de lire un ouvrage écrit en Wolof ou en Peul.

On se rend facilement compte que la difficulté n'est pas en passe d'être résolue. Le cinéma est très loin de ces préoccupations. Même quand le médium utilisé est méconnu (le français par exemple) la multiplicité des actes de langage au cinéma aide à une compréhension globale du message. De ce point de vue, ô paradoxe ! un film même réalisé en français, a plus de chance de toucher le public qu'un ouvrage écrit en wolof.

Si dans son intention, l'intellectuel sénégalais veut établir une œuvre transitive, dans le sens où l'emploi Barthes, c'est-à-dire porteuse de signification pour son peuple, le cinéma semble à priori un support beaucoup plus intéressant que la littérature écrite. Ces mots de Sembène, malgré leur caractère exclusif, renvoient à une réalité socioculturelle évidente :

De tous les arts, le cinéma est le plus important » a dit Lénine. Ceci dit, n'oublions pas que 90% de notre population est analphabète. Or, le cinéma donne à voir et à penser. Une culture véritablement révolutionnaire, c'est-à-dire populaire, peut et doit être transmise par le cinéma : c'est ainsi qu'on peut compter beaucoup sur le travail de militantisme qui peut être entrepris dans le cadre des cinémathèques et des ciné-clubs. Ceci peut et doit opérer chez le public une certaine prise de conscience [...]. J'ai écrit des romans. Mais je me suis rendu compte qu'il fallait aller au-delà de la littérature, et c'est là que j'ai opté pour le film, car je pense qu'avec un film, je peux mieux communiquer. C'est en ce sens que le cinéma que je fais est politique.⁷⁸³

Cependant, il convient d'avoir à l'esprit que le cinéma sénégalais connaît beaucoup de difficultés qu'on est en devoir d'énumérer rapidement pour éviter une idéalisation de ce médium.

Il n'y a plus de salles de cinéma au Sénégal. Ce constat est à peine exagéré quand on sait que pour dix millions de Sénégalais, il y a peut-être une vingtaine de salles, en incluant les projections en centre culturel et dans les foyers socio-éducatifs. Dans les années 70 il y en avait 80⁷⁸⁴. Le film coûte extrêmement cher, et à produire, et à voir. L'échec de la SIDEC (Société d'Importation et d'Exploitation Cinématographique) a, semble-t-il, accéléré le désengagement de l'Etat dans la gestion de la distribution. La conséquence en est que les salles ont fermé une à une et la plupart des Sénégalais nés après 1980 n'ont jamais mis les pieds dans un cinéma !

On peut aussi déplorer ce qui caractérise le revers de la médaille, concernant un médium auquel les populations ont un accès direct. Ces populations exercent une surveillance critique impitoyable. Le mythe des valeurs culturelles et de l'identité sénégalaise empêche une véritable réflexion sur les mœurs : une censure sociale très forte existe. La sexualité est taboue et un lobbying intense existe pour empêcher l'expression d'un cinéma du corps⁷⁸⁵, de la nudité. Il ne faut pas perdre de vue que les questionnements sur le corps soulèvent des questionnements plus profonds, plus

⁷⁸³ **Ousmane Sembene**, « Entretien » dans la revue *Souffles* n° 16-17 **Abdelatif Laâbi** (dir.), 4e trimestre 1969 / janvier-février 1970 pp. 50-51.

⁷⁸⁴ Voir, **Paulin Soumanou Vieyra**. *Le Cinéma au Sénégal*, L'Harmattan, coll. Cinémédia, 1983, p. 33.

⁷⁸⁵ Nous renvoyons pour la problématique des corps dans la littérature francophone, à un numéro de des Etudes françaises consacré au sujet. **Isaac Bazié** (dir.), *Le corps dans les littératures francophones, Etudes françaises*, Volume 41, n°2, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

diffus, qui peuvent aboutir à des remises en cause de valeurs sociales, familiales, religieuses, institutionnelles, etc. Le critique Iba Ndiaye regrette cette censure de plus en plus présente dans une société résolument puritaine :

En fait, le miroir de notre condition, les reflets de notre quotidienneté nous choquent quand nous ne savons pas ou ne voulons pas les corriger, quand nous avons peur de les affronter ! ⁷⁸⁶

Il y a aussi un phénomène concurrentiel avec lequel les auteurs sénégalais sont obligés de composer. Le cinéma sénégalais, tout comme la production écrite, est aussi soumis à la forte poussée des œuvres étrangères. Mais ce phénomène sur lequel les auteurs sont prompts à s'émouvoir n'est pas exclusif à l'art sénégalais, et même si des mesures encourageant l'expression sénégalaise sont souhaitables, le protectionnisme culturel à lui seul n'ouvrira pas la littérature ou le cinéma sénégalais au public local. On s'en rend aisément compte en se penchant sur les pratiques de consommation de biens culturels qui ont beaucoup évolué ces dernières années et qui confirment le fait que l'élément le plus déterminant pour la survie de l'art sénégalais, c'est la qualité de ses acteurs.

Le second concurrent c'est la télévision : elle aurait pu devenir un partenaire efficace et accompagner la distribution car beaucoup de foyer sont équipés de poste de télévision. Comme vecteur de propagation de culture, la télévision sénégalaise a clairement opté pour la stratégie de l'amusement publique. Elle a le monopole et investit dans les programmes de divertissement. L'exemple le plus patent est la création de la chaîne RTS2 qui diffuse des clips musicaux à longueur de journée.

La télévision est un instrument commercial et de glorification d'un système au lieu d'être un outil de diffusion de la culture. Elle ne favorise pas la contestation, donc, même dans le cadre de co-productions extrêmement rares, la liberté des artistes est plus que compromise. Un exemple frappant, c'est la décision dans les années 90 de la troupe Darray Kocc d'assurer la production et la distribution de ses films alors que le support télévisuel était la meilleure garantie d'audience.

Ces difficultés ne sont cependant pas insurmontables, et à ce sujet les nouvelles technologies de l'information et de la communication sont un enjeu de taille. La

⁷⁸⁶ **Iba Diadji Ndiaye**, « Karmen : une censure à l'arme blanche », dans *Africultures*, n° 41, août, 2002, pp.103-104.

consommation culturelle a pour vocation d'évoluer, et il convient pour les auteurs de suivre cette évolution.

II-2-3-Mutations des pratiques de consommation et enjeux

Toutes les productions culturelles (musique, littérature, cinéma, danse...) sont confrontées aujourd'hui à la révolution numérique. Dès 1962, MacLuhan⁷⁸⁷ a problématisé la crise du livre face à la révolution des technologies de communication. A l'époque Mac Luhan n'avait pas perçu le développement fracassant des NTIC, mais ce qui est intéressant, c'est l'intuition qu'il a eu que quelque chose remettait en question la sacralisation du livre. Elle n'a pas disparu en occident, et cela fausse la considération empirique qu'on peut faire de l'évolution des pratiques de lecture. On brandit souvent les chiffres de l'édition pour déterminer les progrès de la lecture, mais il faut s'en méfier car le livre est dans une pratique de fétichisation qui existe depuis l'invention de l'imprimerie. Acheter un livre signifie de moins en moins le lire. Cela veut simplement suggérer que la crise du livre que nous avons abordée plus tôt on est peut-être liée à une époque et ne concerne pas que l'Afrique.

Les sénégalais consomment beaucoup de films étrangers, mais aussi beaucoup de films locaux. C'est peut-être au cinéaste de revoir leur approche de l'art et de définir clairement dans quelle intentionnalité ils situent leur discours. C'est le lieu de s'interroger rapidement sur l'économie du mot cinéma au Sénégal. Qu'est-ce que le cinéma au Sénégal ? A ce sujet, le qualificatif de « films sénégalais » exclusivement réservé aux œuvres présentées dans les différents festivals est trompeur, et ne rejoint pas tout à fait l'acception que les Sénégalais ont eux-mêmes du film. Si les cinéastes professionnels ne veulent pas tomber dans le même piège que les écrivains, il faudra développer une réflexion autour du « film populaire », de façon à permettre son développement. Nous avons isolé quatre éléments constitutifs du discours cinématographique au Sénégal :

- le film télévisuel : ceux qui s'intéressent à l'histoire du cinéma sénégalais, savent que les premières réalisations étaient des journaux télévisés mensuels, « les fameuses

⁷⁸⁷ Voir **Marshall MacLuhan**, *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, Paris, Laffont, 1967, trad. Jean Paré.

actualités sénégalaises »⁷⁸⁸ Mais cette forme d'expression s'est banalisée au point de n'intéresser que les historiens. On y retrouve les courts-métrages, les sketches télévisés, les séries et les films étrangers, etc.

- le cinéma d'auteur : on peut aussi l'appeler cinéma d'élite car il est l'œuvre de professionnels du cinéma. Il fait appel à un budget plus important et son dispositif technique est de loin le plus performant. C'est le plus audacieux et le plus compétent, mais malheureusement le moins accessible aussi.

- Le documentaire : les nouvelles possibilités techniques offrent un formidable second souffle à un art qui n'a pas beaucoup de contraintes de production, et qui permet d'aborder de façon directe beaucoup de sujets de société.

- le cinéma populaire⁷⁸⁹ que nous avons mentionné et qui découle des pratiques théâtrales télévisuelles.

Ces deux dernières pratiques ont beaucoup de chance de se développer, au vu des transformations actuelles des pratiques de consommation d'images. Nous nous contenterons ici d'une analyse du cinéma populaire.

Quand on parle de cinéma au Sénégal, on pense aux grands cinéastes, alors qu'une production remarquable existe à destination des sénégalais, qui pour on ne sait quelle raison ne mérite pas l'appellation de cinéma. Ce cinéma populaire est arrivé avec la télévision, mais il s'est beaucoup développé ces dernières années sur support vidéo et, bénéficie d'un impact considérable sur le marché du film au Sénégal. C'est un cinéma qui s'intéresse aux réalités quotidiennes, dont la thématique naïve, parfois simpliste, empêche de voir les progrès énormes en terme de scénaristique, de recherche sur le son, l'image etc. A notre avis, le sens profond du cinéma sénégalais se trouve dans ces spectacles. Le regretté Cheikh Tidiane Diop qui a réalisé et scénarisé près d'une centaine de films, figurant aujourd'hui en bonne place dans le patrimoine sénégalais, n'est pas reconnu comme un cinéaste.

Les films populaires, du fait de leur origine scénique et d'une certaine proximité, continuent à être appelés « tiatar », étymologiquement dérivé du mot théâtre. Ils connaissent succès fulgurant auprès du public qui s'y identifie complètement.

⁷⁸⁸ **Paulin S. Vieyra**, op.cit., p. 20.

⁷⁸⁹ Voir notre article sur la question. **As Malick Ndiaye**, « La réception du cinéma sénégalais. Complément ou alternative à la littérature ? », dans **Françoise Naudillon, Sathya Rao et Janusz Przychodzen** (dir.), *L'Afrique fait son cinéma. Regards et perspectives sur le cinéma africain francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006, pp. 31-47.

La parenthèse est longue mais elle montre que le cinéma sénégalais mériterait un travail de délimitation et de classification qui puisse tenir en compte ces œuvres produites exclusivement en langues nationales et qui n'ont pas pour vocation de séduire un public occidental, mais de répondre à une attente locale, ce qui est la prétention de beaucoup de cinéastes d'aujourd'hui qui sont projetés à l'étranger, mais qui paradoxalement, à quelques exceptions près ne s'intéressent pas à ce type de production.

Le succès de ces films montre que les sénégalais sont très réceptifs au discours porté à l'écran. Une réflexion doit être menée pour voir dans quelle mesure, les professionnels du cinéma peuvent investir ce cinéma populaire, pour y apporter leur savoir-faire. La piste la plus intéressante reste comme cela se fait au Brésil, des co-productions avec la télévision pour créer un espace dans lequel le cinéma fait par les Sénégalais pourra se développer sans forcément dépendre du goût d'un public occidental loin des réalités sénégalaises.

On peut aussi se tourner vers un aspect des transformations du paysage cinématographique au Sénégal, pour espérer une évolution positive du cinéma. Il s'agit de la révolution numérique.

Les difficultés du cinéma à exister par le circuit traditionnel ont entraîné des stratégies de détournement d'usage, et d'illégalisme tolérés concernant le film. C'est ainsi que les cinémas populaires ont pu voir le jour, qui permettent de monter des séances dans les quartiers ou les villages qui ne sont pas dotés de salles. Il y a une démocratisation des pratiques cinématographiques dont il faudra tenir compte pour mieux situer l'impact de l'image au Sénégal. Cette démocratisation concerne autant la consommation que la production. Mais la grande révolution sur le marché de la consommation est celle des supports numérisés : cd, dvd, vcd... Il est absolument impossible, à l'heure actuelle, de situer la taille du marché au Sénégal. Sans une enquête d'envergure, on ne peut se reposer que sur les habitudes de consommation pour tenter quelques estimations. Les films coûtent désormais, 1 000 ou 1 500 F CFA ou sont loués à 250 FCFA. Les lecteurs sont aussi à la portée de tout le monde car coûtant entre 20 000 et 25 000 FCFA. Par ailleurs, grâce à Internet, et aux logiciels de partage, les pirates sont en mesure de se procurer les dernières productions. Il suffit d'un logiciel graveur, et la distribution illégale est assurée. L'accès aux films

étrangers offre un nouveau défi, qui est de faire preuve de créativité pour conquérir le marché local, et les nouvelles technologies leur offrent cette opportunité.

La vague de démocratisation ne concerne pas uniquement la consommation, mais aussi la « fabrication » même des images. Dans l'histoire du cinéma sénégalais, on peut constater qu'il y a beaucoup d'autodidactes. Et la généralisation de outils de production (caméra analogiques ou numériques, studio de montage, ordinateurs, etc.) offre autant de possibilités de prise de parole dans une société où l'écriture a été pendant longtemps, un lieu d'expression du pouvoir. Dans ce processus de réappropriation de la parole il y a quelque chose de très rassurant. On en revient à Foucault :

Il est absolument vrai que les gens, je veux dire ceux qui n'ont pas le droit à l'écriture, à faire eux-mêmes leurs livres, à rédiger leur propre histoire, ces gens-là ont tout même une manière d'enregistrer l'histoire, de s'en souvenir, de la vivre et de l'utiliser.⁷⁹⁰

Ce phénomène de reprise de la parole peut se développer, à cause de la relative facilité à faire un film de nos jours. La production locale, jusque là monopolisée par la télévision nationale, commence à lui échapper. Elle développe des co-productions avec des cinéastes et des structures indépendantes, et il est à parier que bientôt, la production et la distribution des documentaires, par exemple, lui échapperont complètement. On peut à ce sujet évoquer l'association des producteurs indépendants qui se sont réunis autour de Khalil Gueye et Cheikh Ndiaye (Génération TV est spécialisé dans la production et la post-production. Elle réalise des films, des clips, des documentaires, des spots publicitaires, etc.), qui font un travail remarquable pour une création de proximité.

Cette vague de libéralisation, même si elle a un revers, autorise à penser que la production des films ne serait plus une question de monopole, et cela peut être salutaire pour les productions locales de qualité. Une autre structure de production « productions du quartier », né de la mise en place de Média Centre, une structure de formation financée par une ONG, essaye de développer un cinéma grand public. Elle s'inspire des productions nigérianes et défend un film accessible à la majorité.

⁷⁹⁰ Serge Toubiana, « Michel Foucault et le cinéma », in *M. Foucault, la littérature et les Arts*, Paris, Editions Kimé, 2004, p. 188.

L'indice le plus palpable, c'est que le tournage d'un film à Dakar est devenu une banalité. Moussa Touré confirme :

Je travaille en DV avec les mêmes règles que quand je fais un film en 35 mm. C'est ça, la vraie liberté. Mes films se montent en un temps record, j'ai même honte de le dire. C'est tellement préparé quand je tourne ! La liberté est dans le bonheur de penser qu'on va faire un film sans tous les soucis qui accompagnent le tournage d'un long en 35 mm. Là, on a vraiment le temps. Pour moi, le plus important, c'est qu'on est en train de faire du cinéma.⁷⁹¹

On le voit, le numérique a ouvert de nouvelles perspectives pour la production et le public locaux. C'est, à n'en pas douter, un phénomène nouveau, mais qui doit entrer en compte dans l'évaluation des pratiques culturelles au Sénégal.

Après ces remarques sur la réception du discours et l'outil approprié à la démarche auctoriale au Sénégal, il s'impose une question redoutable, mais qu'on est en devoir de poser. Faut-il arrêter de produire des livres au Sénégal ? Question naïve à laquelle on répondra évidemment, non. Faut-il que le livre au Sénégal ait nécessairement pour vocation de « servir à », « d'être écrit pour » ? La réponse est encore non. Cette dernière interrogation concerne aussi le cinéma. Il ne faut pas sous-estimer la capacité des Sénégalais à apprécier des produits culturels pour leur valeur esthétique. L'enjeu fondamental du cinéma sénégalais, ce n'est pas sa concurrence éventuelle avec les autres formes d'expression, ni même avec les productions étrangères ; c'est son existence elle-même. Il faut davantage de cinéma, comme il faut davantage de littérature aux sénégalais. C'est en ayant l'embarras du choix que le public sénégalais pourra vraiment apporter une réponse sanction, en termes d'audience à la production de ses auteurs. C'est cet embarras du choix qui permet à un art créatif et compétent d'émerger au Sénégal, dont la valeur ne reposera pas les financements des institutions et les prix récoltés dans les festivals. Et le moins qu'on puisse dire, c'est que cet embarras du choix, il ne l'a pas. Pas encore.

⁷⁹¹ Cité par **Olivier Barlet**, « Sénégal : l'enjeu du numérique à Dakar », dans *Africultures*, juillet 2004, p. 195.

III- CHEIKH HAMIDOU KANE, AUTEUR EN NÉGOCIATION

Un destin d'auteur stéréotypé

Cheikh Hamidou Kane n'est probablement pas le seul auteur sénégalais, ni africain d'ailleurs, à avoir puisé dans sa culture maternelle pour nourrir son œuvre. Les premières influences littéraires de Senghor, par exemple, sont à mettre à l'actif des veillées dans son Djilor natal, Tchicaya U Tamsi ne signifie pas autre chose que « *petite fleur qui chante pour son peuple* » (on pourrait multiplier les exemples). D'un autre côté, la production littéraire extrêmement mince de Kane peut paraître insuffisante pour une étude tant soit peu élargie du problème de l'identité culturelle en Afrique. On peut aussi s'interroger sur l'actualité de cet auteur car, aussi bien pour *L'Aventure Ambiguë* que pour *Les Gardiens du Temple*, l'histoire se déroule dans une période comprise entre 1950 et 1965. Pourtant à y regarder de plus près, il pouvait difficilement y avoir meilleur choix.

D'abord, l'œuvre de Kane n'est pas aussi dépassée qu'elle pourrait paraître. De son propre aveu, la trame *Des Gardiens du Temple* embrasse une ère allant de 1965 à 1992⁷⁹². Ensuite, pour comprendre tant soit peu un phénomène, le mieux n'est-il pas de tenter de remonter à sa source? Surtout lorsqu'on sait que depuis les indépendances, les thèmes de la littérature africaine n'ont pas beaucoup varié.

Mais la meilleure raison, pour nous, d'étudier l'œuvre d'un auteur reconnu pour être un des chantres de « l'identité africaine », réside dans le caractère en réalité très protéiforme qui détermine son discours sur l'identité primordiale. Si l'on considère l'œuvre et le parcours de l'auteur autrement que par le prisme de l'idéologie de la souche, on arrive rapidement à la conclusion que sa parole est une parole hautement métissée. Elle s'inscrit dans l'instabilité même de sa société d'origine, soumise à la diversité endogène et exogène de l'identité sénégalaise.

L'Aventure Ambiguë, à l'instar de beaucoup d'autres romans de la même période, raconte la position d'un microcosme villageois (les Diallobé) par rapport à la culture occidentale. De ce point de vue, on peut imaginer une société qui, même si elle ne vit pas en autarcie s'emploie à sauvegarder une certaine originalité culturelle menacée par le contact avec l'Occident. Effectivement, le roman dépeint une culture

⁷⁹² Voir interview de l'auteur dans *Togo- Contact Magazine* n° 4, Janvier 1997

homogène et plutôt cohérente à travers cette société des Diallobé, mais en même temps, il introduit d'autres perspectives identitaires très intéressantes, en suggérant un métissage antérieur à la période coloniale. En effet, la résistance aux valeurs occidentales repose essentiellement sur la religion et les Diallobé se sont islamisés à partir d'un premier contact avec la civilisation arabo-musulmane, vers la fin du XI^{ème} siècle. Ce sur quoi se fondent les revendications identitaires des Diallobé est un aspect de leur culture, très important, mais qui ne relève pas d'une quelconque originalité. Autrement dit, au risque d'être choquant, on peut avancer l'idée que la culture musulmane des Diallobé n'est pas plus « africaine » que celle que le colonisateur essaye de leur imposer. Situation peu originale s'il en est, mais qui a son importance, pour évaluer les limites de l'ethnie comme une notion fixe et une garantie de l'identité immaculée.

Il semble que l'auteur ait tenu compte de cet aspect de la problématique dans *Les Gardiens du Temple*, ouvrage paru quelques décennies plus tard. C'est un récit qui représente une Afrique débarrassée de la présence effective du colonisateur, c'est-à-dire, une Afrique tant soit peu, confrontée à sa propre réalité. C'est la réalité de la métamorphose, parce que dans la difficile naissance d'un Etat africain (nul ne se méprend sur le pays dont Kane parle), l'héritage européen se heurte aux systèmes de valeurs autochtones. En même temps, ces « autochtonies », pour employer une notion empruntée à Frédéric Mambenga⁷⁹³, s'entrechoquent dans ce qu'elles ont de différences exclusives et d'intolérance. Pour qui s'intéresse aux conflits ethniques qui secouent le continent africain, le parallèle est vite établi. L'identité sénégalaise se révèle sous une problématique de l'altérité plus complexe que la seule opposition Occident vs Afrique.

Si l'on y intègre la figure d'auteur, parce que la démarche de Kane révèle une dimension autobiographique certaine, on est en prise avec une identité personnelle soumise à la problématique de la diversité. Comme beaucoup de ses personnages, Kane est Hal pulaar. Ce qui signifie que son appartenance, elle-même, est synonyme d'ouverture et de dépassement de l'ethnicité restreinte, c'est-à-dire, la vision de l'ethnie telle que la décrit G. Nicolas :

⁷⁹³ Frédéric Mambenga-Ylagou « Autochtonie, altérité et intranquillité esthétique et éthique dans la littérature africaine », dans *Ethiopiennes* n°75, 2^{ème} trimestre 2005, Url : http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1028.

Un ensemble social relativement clos et durable, enraciné dans un passé de caractère plus ou moins mythique...avec un nom, des coutumes, des valeurs, généralement une langue propre⁷⁹⁴.

L'ethnie toucouleur s'inscrit dans une communauté peule, plus large, plus complexe et significative d'une appartenance à géométrie variable. Ce qui interpelle l'éthique d'auteur face au projet identitaire africain.

En dédicace à son roman *Les Gardiens du Temple*, Cheikh Hamidou Kane écrit : « *A la jeunesse africaine. A tous les négrillons du monde.* » Point n'est besoin de commenter ces mots tellement ils sont explicites et directs. L'adresse dépasse le Sénégal, pays d'origine de l'auteur et le continent africain dans lequel s'inscrit l'identité de l'auteur. Il y a un universalisme basé sur la communauté de couleur, qui reste, on le voit, un volet difficile à éluder dans la problématique identitaire de l'auteur africain. La thématique raciale complète la démarche de l'auteur dans l'affirmation de son identité. Mais il y a un dernier trait de son appartenance qui se manifeste de façon contradictoire, mais qui reste néanmoins prégnant, c'est le métissage intellectuel, décelable dans le parcours biographique et dans l'écriture.

Cheikh Kane est né le 03 avril 1928 à Matam, en plein cœur du pays des Diallobé qu'il décrit dans son œuvre. Jusqu'à l'âge de dix ans, il ne parle que le pulaar. Il fréquente l'école coranique, puis l'école française à partir de dix ans. Il entre ensuite à l'école des fils de chef, avant d'être admis au lycée Van Vollenhoven de Dakar (rebaptisé Lamine Gueye par les autorités sénégalaises) où il obtient le baccalauréat en 1948. Il part alors pour Paris, où il s'inscrit en Droit et en Lettres.

En 1959, il rentre au Sénégal muni de deux licences (Philosophie et Droit) et du diplôme de l'Ecole Nationale de la France d'Outre-mer. Après diverses fonctions (Administrateur de la FOM, Gouverneur de la région de Thiès, Chef de cabinet d'un ministre), il devient fonctionnaire international, occupant pendant plusieurs années (1963-1974) le poste de Directeur de l'Unicef en Afrique de l'Ouest et du Centre. Il résidera ainsi pendant cette période à Lagos et à Abidjan. En 1974, il est nommé Vice-président du Centre de Recherche pour le Développement International, organisme canadien dont le siège se trouve à Ottawa. Il est nommé, en 1983, Ministre du plan et de la coopération du Sénégal, poste qu'il occupera pendant

⁷⁹⁴ Guy Nicolas, cité par Amselle et M'Bokolo dans *Au cœur de l'ethnie*, op.cit., 19.

quelques années. C'est peut-être cette vie chargée d'administrateur qui a fait que l'écrivain de talent révélé par *L'Aventure Ambiguë*, n'a pas été aussi prolifique que le laissait augurer le succès de ce roman. A moins que « le perfectionnisme impénitent »⁷⁹⁵ de l'homme, tel que le décrit Lylian Kesteloot qui l'a côtoyé, ne soit incompatible avec une régularité dans la publication. Si l'on en croit le témoignage de divers critiques qui l'ont connu, l'auteur a travaillé pendant plus de vingt années un roman commencé en 1963 et dont le titre initial est *Jour de colère*, titre que l'on retrouve dans le septième chapitre *Des Gardiens du Temple*. A 80 ans, Kane continue aujourd'hui de parcourir le monde pour donner des conférences ; et se consacre vraisemblablement à l'écriture de son troisième roman.

L'itinéraire de Kane est celui de bon nombre d'écrivains africains de la même période. Et c'est le même que suivent ses héros Samba Diallo et Salif Bâ. Si Kane a su éviter l'école William Ponty⁷⁹⁶ (ou plutôt eu la chance de ne pas y être envoyé), dans laquelle Mohamadou Kane voit « *un cimetière de l'intelligence africaine* », il n'en demeure pas moins vrai, qu'il a côtoyé de très près la culture et la littérature françaises. Il n'est pas nécessaire de beaucoup insister sur les motivations de l'écriture identitaire, puisque le lecteur francophone les connaît. Il faut juste préciser que cette revendication collectivement entreprise par les auteurs africains dépasse, à l'origine, l'affirmation de sa culture primordiale. Le projet est avant tout destiné à donner une validité au discours du nègre colonisé.

Donc, il revenait à ces auteurs de rendre enfin la parole au colonisé, et surtout d'affirmer sa dignité d'homme. La thématique de ces premiers romans est tributaire de cette entreprise de revalorisation de l'homme africain. Ainsi, la société traditionnelle que décrit Cheikh Hamidou Kane au départ, peut être intégrée par tous les Africains, car ce qui ressort, c'est moins la spécificité de l'ethnie que la communauté de l'adversaire, qui est la culture occidentale. Kane échappe par là à l'univers Diallobé pour plonger dans celui de l'univers sociétal de l'Afrique précoloniale ou coloniale.

⁷⁹⁵ Voir Lylian Kesteloot, *Anthologie Nègro-Africaine. Panorama des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^{ème} siècle*, Paris, Marabout, 1987.

⁷⁹⁶ L'école William Ponty fut ouverte à Saint-Louis du Sénégal en 1903 avant d'être transférée à Gorée puis à Sébikhotane. Elle avait pour mission de former des auxiliaires africains pour assister les colons dans leur entreprise d'ouverture à la culture française. En ce sens l'école fut un véritable laboratoire pour expérimenter les modes d'expression littéraire comme la poésie, le théâtre et le roman. En fait d'ouverture, l'école française, dont William Ponty a été l'exemple le plus édifiant, avait pour souci de donner une instruction au rabais excluant toute remise en question de l'ordre colonial.

La question est de savoir, si l'on peut aujourd'hui encore lire *L'Aventure Ambiguë* à travers ce projet initial, et l'œuvre de Kane comme un symbole de l'africanité ? Samba Diallo a-t-il fondamentalement la même identité qu'un Meka⁷⁹⁷ par exemple ? Le fait qu'ils soient tous deux Africains peut-il occulter le fait que l'un soit Diallobé et l'autre Ewondo, le premier Sénégalais et le second Camerounais, l'un musulman, l'autre chrétien ? Il est impossible de situer objectivement l'identité africaine et nous nous garderons de le faire.

Notre choix de lecture se porte sur la connexion de deux thèmes qui se juxtaposent dans la production littéraire de Cheikh Hamidou Kane. D'abord, l'identité restreinte revendiquée en apparence et qui met en avant tous les liens culturels fondés sur l'appartenance à une communauté précise, celle des Toucouleurs. Ensuite, l'élaboration d'une identité multiple, en raison d'une association d'influences diverses ; une idée qui coïncide avec le projet d'une nation pluriculturelle comme le Sénégal, mais aussi celui d'une Afrique plurielle, voire de l'universel.

La carrière d'écrivain de Cheikh Hamidou Kane est relativement modeste. Son œuvre entière se résume à deux récits publiés à une trentaine d'années d'intervalle. Mais en même temps, sa parole est apparue comme la quintessence du discours intellectuel africain. En ce sens que l'auteur a pu cibler en deux textes essentiels, les problématiques en cours dans le roman africain et sa critique. Avant d'entamer la lecture de ces œuvres, un petit rappel de leur contenu s'impose.

L'Aventure Ambiguë

L'Aventure ambiguë est paru chez Julliard dans le courant de l'année 1961⁷⁹⁸. Ce fut immédiatement un succès. Comme si, *L'Aventure ambiguë* était le livre que l'intelligentsia africaine attendait. Celui qui donnait à leur état d'esprit, à leur sentiment face au défi identitaire postcolonial, toute la signification qu'ils espéraient. Ce récit est ce qu'on pourrait appeler une auto fiction selon la définition qu'en donne Patrick Modiano ; c'est à dire « l'imaginaire tissé dans la perspective du réel ». Car, comme en convient l'auteur lui-même, ce roman a une forte saveur autobiographique. Mais en même temps, on est loin, comme le fait remarquer Vincent Monteil dans la préface de la première édition, « *des autobiographies à*

⁷⁹⁷ Personnage central *Du Vieux Nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono.

⁷⁹⁸ Le livre a été traduit en plusieurs langues, dont le peul depuis quelques années. Voir **Abu Bakri Dem**, *Inta aanniinde (L'Aventure ambiguë / binnduBo Seek Haamiidu Kan)*, Ndakaaru, Goomu Winndiyankoobé, Ëembe Ngenndiije G.I.E., 1990. 196 p.

peine romancées, dont tant de romans africains ou orientaux contemporains portent témoignage »⁷⁹⁹.

Il est vrai que l'histoire du jeune musulman qui passe, de l'école coranique à l'école française, de la vie traditionnelle au monde moderne, a inspiré énormément d'écrivains colonisés ; de Camara Laye à Ben Jelloun ou Chraïbi pour ne citer que ceux là. Mais le tour de force de Kane a sûrement été de transposer cette thématique du déracinement dans l'absolu. Ce n'est pas seulement du changement d'univers du jeune africain dont il est question, mais du bouleversement que subit l'homme dans ses certitudes identitaires : « *L'angoisse d'être noir, débouche sur une réflexion qui nous concerne tous, l'angoisse d'être homme* », relève Chevrier à propos du récit.

L'histoire, on la connaît. C'est celle de Samba Diallo, jeune prince Diallobé au centre d'une polémique entre les défenseurs de la tradition et les partisans de la modernité. Au grand désarroi du maître des Diallobé, qui dispense la connaissance de Dieu aux enfants de la communauté, la Grande Royale, par ailleurs sœur aînée du chef, réussit à faire entrer Samba Diallo à l'école française. C'est le début d'une aventure qui conduit ce dernier successivement dans la ville de L., puis en Europe, où il va poursuivre ses études de philosophie. En France, Samba Diallo opère une transformation aussi bien intellectuelle que spirituelle. Les années passent et Samba Diallo est brusquement rappelé au pays, après la mort de son vieux maître d'école. Ce retour est une sorte d'échec vu que la formation universitaire de Samba Diallo n'est pas terminée. Il abandonne l'Europe et revient en Afrique profondément divisé. Incapable de retrouver la foi de son enfance, tout en refusant de se convertir totalement à la pensée de l'Occident, le héros s'engage dans un conflit qui le conduira à la mort. En effet, parce qu'il refuse de prier, Samba Diallo est mortellement poignardé par un personnage, qui comme lui, a fait un séjour en Europe, mais en est revenu fou. Cette mort que tous les critiques ont interprétée comme un suicide clôture le roman. La mort de Samba Diallo, lui permet de transcender un conflit insoluble, et de rejoindre Dieu dans une expérience mystique ultime.

L'Aventure Ambiguë est un « récit ». C'est en tout cas, le sous-titre qui figure sur l'ouvrage. Il se divise en deux parties d'inégale longueur. La première partie, qui comprend à peu près 120 pages, s'articule autour de onze chapitres. L'intrigue est

⁷⁹⁹ Vincent Monteil, Préface AA, p.10.

située en Afrique, et le lecteur y découvre le fonctionnement social et religieux des Diallobé. La deuxième partie qui comprend dix chapitres ne se déroule que sur 69 pages. On y relate l'expérience en Europe de Samba Diallo ; mais surtout son retour en Afrique et les circonstances de sa mort tragique.

Le livre qui est d'une densité narrative exceptionnelle apparaît à la fois comme une histoire réelle et symbolique, voire « allégorique », pour utiliser un qualificatif de Chevrier. En peu de pages, Kane a posé plus de questions que toute la littérature africaine sur le thème du déracinement. A-t-il apporté des réponses ? Nous essayerons d'y voir plus clair dans notre travail.

Les Gardiens du Temple

Quand ce livre très attendu fut publié en 1996, beaucoup l'ont vu comme la suite logique à *L'Aventure ambiguë*, parue trente quatre ans plus tôt. Selon Cheikh Hamidou Kane, *Les Gardiens du Temple* est le deuxième volet d'une trilogie qui constituera son œuvre littéraire. Aujourd'hui à presque 80 ans, Kane n'a aucune raison de se presser pour sortir la troisième œuvre, même si elle permettrait à coup sûr de juger avec plus d'éléments sa démarche intellectuelle.

Cinq ans après son indépendance, un pays africain (qui ressemble tellement au Sénégal !) est confronté entre le désir d'affirmer en fin son authenticité et celui d'assumer l'héritage de progrès qui lui a laissé l'Occident après plusieurs années de colonisation. Une révolte villageoise vient faire exploser la « cocotte-minute » identitaire, avant même que la jeune nation ait fini de se débarrasser des derniers symboles de l'occupation française. La communauté des Sessene, qui s'accroche à ses pratiques ancestrales, remet en cause l'autorité du nouveau gouvernement. Les Sessene, au lieu d'enterrer leurs griots défunts les recouvrent d'une mince couche d'argile, avant de les placer debout dans un baobab creux. En décidant de punir ce comportement rétrograde, les nouveaux dirigeants tous issus de l'école occidentale, vont peu à peu perdre le contrôle de la situation. Une grève générale est déclarée et bientôt l'insurrection gagne tout le pays.

Une figure domine dans cette œuvre, c'est celle de Salif Bâ, qui apparaît comme le successeur désigné de Samba Diallo. D'ailleurs le héros du premier roman de Cheikh Hamidou Kane revient dans *Les Gardiens du Temple* comme pour opérer un passage de relais :

A l'évocation faite par Thierno de la Grande Royale, la pensée de Salif lui remémora la tragique figure de Samba Diallo, assassiné par un dément. Le pays des Diallobé avait été comme foudroyé par cette disparition, car l'homme que le destin avait ravi ainsi n'était pas seulement la personnification presque idéale des valeurs dans lesquelles tous les Diallobé se reconnaissaient, mais (...) l'annonciateur sobre d'un avenir fertile... En un sens, c'est le sacrifice de Samba Diallo qui avait permis à Salif Bâ non seulement d'aller chez les Blancs, mais d'avoir à son retour continué de jouir de la confiance et de l'affection des Diallobé.⁸⁰⁰

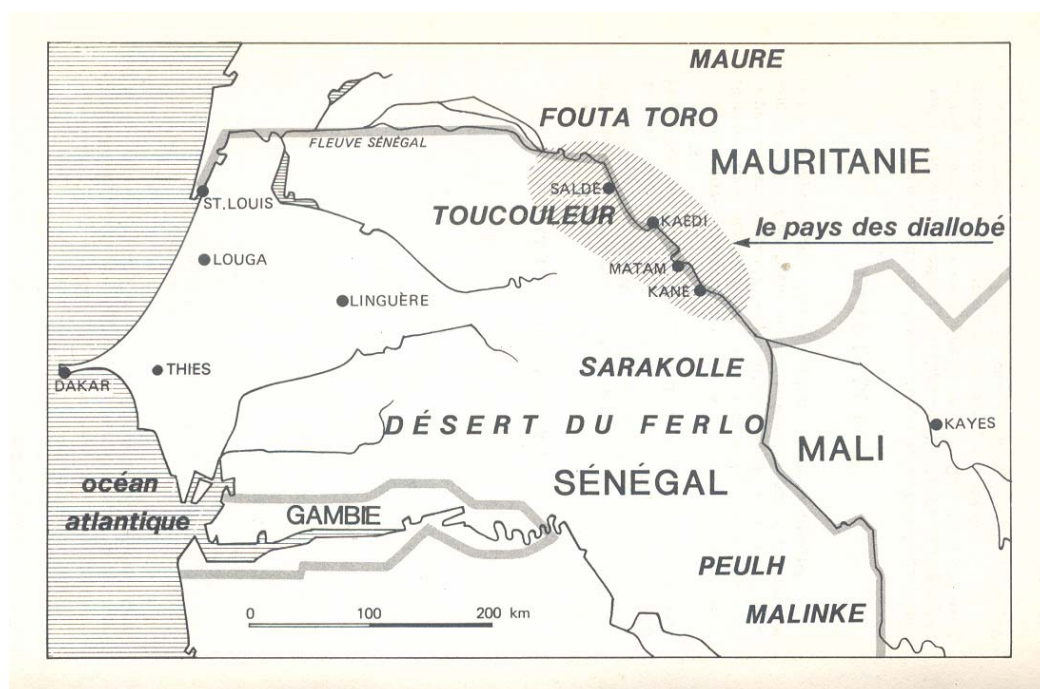
Le lecteur peut donc voir Salif réussir là où Samba Diallo a en réalité échoué, c'est-à-dire, allier ses solides connaissances acquises en Occident aux valeurs de la société Diallobé. Mais la tâche de Salif Bâ est encore plus difficile en raison de sa connotation politique. Résident général de la région de Kôlé (fief des Sessene) Salif va se heurter à l'ambition de personnages comme Dame Samb qui utilise le conservatisme sessene pour assouvir sa soif de pouvoir. En démissionnant, Salif n'avoue-t-il pas son échec ? La nouvelle république, un temps menacée par la division, va cependant retrouver des raisons de croire en l'avenir grâce à des personnages comme Daba Mbaye, Jérémie Laskol (Le Président), Tarman Dankaro, qui réussissent à éviter la crise. A la fin du livre, le nom de Salif est encore évoqué pour la construction du pays, ce qui est une forme de reconnaissance aux qualités du héros.

La structure *Des Gardiens du Temple* est linéaire comme celle de *L'Aventure Ambiguë*. Cependant, la dernière œuvre de Kane est plus longue et plus détaillée que la précédente. On retrouve ainsi au long des dix chapitres des explications sur des comportements et des coutumes que la tradition culturelle du lecteur occidental, par exemple, ne permet pas de déceler.

Même si *Les Gardiens du Temple* n'a pas connu la fortune littéraire de *L'Aventure Ambiguë*, on ne peut manquer de souligner la beauté d'un ouvrage remarquable à travers la place qu'il laisse à la littérature orale. En effet, le travail d'écriture est moins conventionnel que dans le premier roman de Kane, et les griots véritables gardiens de la tradition prêtent au narrateur la verve et leur maîtrise de la parole.

⁸⁰⁰ *Les Gardiens du Temple*, p. 42.

III-1- ANCRAGE TERRITORIAL ET TRANSNATIONALITÉ



Le pays Diallobé

Le pays Diallobé, d'où émerge le discours de Kane, est situé dans le Fuuta Tooro, sur les bords du fleuve Sénégal, à cheval entre ce pays et la Mauritanie. La région appelée au X^{ème} siècle Tekrour, fut habitée par différentes populations (toucouleur, peule, mandingue, soninké, maures, wolof, etc.). L'établissement des Toucouleurs dans ce carrefour géographique et culturel est un aspect d'importance dans les études de la question peule. Beaucoup d'ouvrages soulignent le fait que les interrogations sur cet espace sont un préalable incontournable dans la connaissance de cette communauté Haal Pulaar, à laquelle appartiennent les Diallobé. Oumar Kane, dans un ouvrage très complet sur l'histoire des Toucouleurs⁸⁰¹, décrit ce territoire des origines et attire l'attention sur un fait important et directement lié à notre analyse :

La littérature coloniale a considérablement obscurci le problème [de l'origine du Fuuta]. En effet, les données objectives et scientifiques ont été faussées par des préoccupations racistes et idéologiques. Il s'agissait,

⁸⁰¹ Oumar Kane, *La première hégémonie peule. Le Fuuta Tooro de Koli Tenjella à Almaami Abdul*, Paris- Dakar, Khartala- Presses Universitaires de Dakar, 2004.

même pour les chercheurs les plus sérieux, comme M. Delafosse, de trouver au Fulbé une origine blanche.⁸⁰²

Si un tel débat existe, c'est parce que le nom du lieu lui-même, Fuuta, est polysémique car étant attaché à plusieurs communautés peules, et problématique car désignant plusieurs endroits. D'où de nombreuses controverses sur les origines du nom de Fuuta Tooro, terre d'élection des Toucouleurs. S'interroger sur cette question, c'est fatalement, se demander l'origine de ses habitants. Nous reviendrons sur le problème de l'origine des Toucouleurs, l'important étant d'abord de comprendre les enjeux de la localisation du Fuuta Tooro. Oumar Kane mentionne l'hypothèse d'une étymologie maure à propos du nom Fuuta (qui dériverait du terme Aftout), mais précise en même temps, que cela ne signifie pas l'antériorité des Maures dans la région, comme certains historiens l'affirment. Il se pourrait, selon lui, que le terme vienne des collines situées dans le reg mauritanien, où l'on trouve encore des villages toucouleur. Toujours est-il que le Fuuta désigne plusieurs endroits, où l'on recense des communautés appartenant à la grande famille des Peuls. S'appuyant sur Amadou Hampathé Bâ, Oumar Kane énumère les différentes zones appelées Fuuta en Afrique. Ainsi, on distingue trois Fuuta : le Kiindi, le Keyri, le Jula :

Le Fuuta Kiidndi comprend le Fuuta Tooro et le Fuuta du Sahel. Ce dernier a été appelé de façon restrictive et déformée Fuuta Kingi. Il serait le premier Fuuta à être organisé politiquement de façon indépendante. Son nom signifie l'ancien : il groupe le Hodh, l'Awker, le Termess, le Tagant, le Baxunu, le Regueyba et surtout la région de Ñoro du Sahel. Ce fut là, le premier établissement conséquent de Fulbé. C'est à partir de cette région sahélienne qu'a été peuplé la deuxième patrie du Fuuta Kiidndi, plus connue sous le nom de Fuuta Tooro.

Le Fuuta Keyri, ou le Fuuta nouveau, correspond en gros aux formations politiques postérieures à 1725 : il s'agit du Fuuta Jallon, du Maasina, du royaume du Sokoto et des lamidats du Nord-Nigéria et du Nord-Cameroun.

⁸⁰² Ibid., p. 25.

Le Fuuta Jula enfin désigne toute la diaspora des Fulbé et des Hal Pulaar consécutive à l'effondrement de l'empire omarien et à l'implantation de la puissance coloniale. Les installations des Fulbé, souvent enclavées dans d'autres entités politico-administratives, ont davantage un caractère économique et commercial.⁸⁰³

Si l'ancrage territorial des Peuls, en général, et des Toucouleurs en particulier, est ainsi cerné, leur origine et les péripéties qui ont conduit à leur établissement dans leur foyer reste très floues. La présence des toucouleurs dans cette région du Fuuta Tooro, qui réduit à sa simple expression désigne l'axe compris entre Dagana et Demmbankani sur le fleuve Sénégal, c'est-à-dire donc, le berceau de l'ancien Tekrou⁸⁰⁴, est soumise à des dizaines d'hypothèses, basées aussi bien sur les documents historiques que sur la transmission orale (Tarikh es Sudan, Tauxier, Delafosse, Arcin, Steff, Boilat, Diop...) ⁸⁰⁵.

Toujours est-il que, les historiens s'accordent sur un certain nombre d'éléments. D'abord l'appartenance des Toucouleurs à la grande famille ethnolinguistique des Fulbé (les Peuls). Ensuite, la formation l'empire du Fuuta Tooro par Koli Tenella, de la dynastie des Deeniyankoobé, qui régna à partir du 16^{ème} siècle sur la région, où semble-t-il, vivaient déjà des Toucouleurs.

Nous retiendrons surtout ces éléments, ainsi que le fait qu'il existe une relation certaine entre le Fuuta des Toucouleurs et toutes les zones géographiques mentionnées par Hampathé Bâ, soit en partant des expéditions de Koli, soit à en remontant à une période antérieure.

Ces hypothèses ne sont pas déterminantes dans notre analyse, mais confirment au moins, que la question des origines Toucouleurs⁸⁰⁶ est aussi importante que complexe.

On peut estimer que leur identité culturelle et leur autoperception comme grande civilisation sont nées de la fondation, au milieu du 16^{ème}, dans la région où se situe le récit sur les Diallobé, du grand royaume théocratique peul. Les Diallobé de Kane,

⁸⁰³ Ibid., p. 26.

⁸⁰⁴ Ibid., p. 27.

⁸⁰⁵ Voir **Aboubacry Moussa Lam**, *De l'origine égyptienne des Peuls*, Paris, Présence Africaine/Khepera, 1993.

⁸⁰⁶ Bien que faisant linguistiquement partie du groupe des Fulbé, les Toucouleurs se considèrent aujourd'hui comme une ethnie à part entière. Ils se désignent eux même par le nom Hal Pulaaren (sing. Hal Pulaar, pulaarophone) ou Fuutankobé (habitants du Fuuta), mais prises séparément, ces appellations peuvent aussi désigner d'autres communautés peuls.

sont en effet membres de la branche des Toorobbé, qui succèdent aux Deeniyankoobé au milieu du 17^{ème} siècle, pour établir un puissant magister musulman. Ensuite, que leur hégémonie a, tant bien que mal, duré jusqu'au 19^{ème} siècle, avant d'éclater sous l'effet conjugué des crises politiques et de la poussée des Maures, des Européens.

Les Toucouleurs font partie des propagateurs de l'Islam en Afrique de l'Ouest. C'est peut-être cet esprit de conquérant qui fit que les Diallobé eurent beaucoup de mal à digérer la présence française, car de colonisateurs, ils se sont retrouvés colonisés sans y être préparés. Telle que l'évoque Cheikh Hamidou Kane, la défaite des Diallobé face à l'armada française implique autre chose qu'une défaite militaire :

Certains comme les Diallobé, brandirent leurs boucliers, pointèrent leurs lances ou ajustèrent leurs fusils. On les laissa approcher, puis on fit tonner le canon. Les vaincus ne comprirent pas.⁸⁰⁷

En perdant leur empire, les Diallobé ont en même temps perdu une forme de rayonnement culturel ; perte que l'école française ne fit que confirmer, sinon aggraver.

Aujourd'hui même si l'on prend en compte, leur présence dans le Boundou (Sénégal oriental), le Massina (Mali), et à Dinguiraye, les Toucouleurs restent essentiellement concentrés dans le petit espace qui correspond aux anciens foyers traditionnels que nous avons évoqués (le Dimar, Le Tooro, le Yirlaabè, le Boseya, le Ngenaar le Damga et le Laao). Le village de Saré Kobi, dont nous parle Kane comme le fief des Diallobé, peut très bien être n'importe lequel des 588 villages que compte le Fuuta Tooro actuel.

S'il y a une chose qui caractérise la société Diallobé et par extension aux Toucouleurs, c'est cet attachement quasi-viscéral à cet espace restreint. C'est la relation avec la terre du Fuuta, pays originel qui est exaltée. On le voit avec les deux héros de Kane, Samba Diallo et Salif Bâ qui, incapables de s'acclimater ailleurs, ne revivent vraiment que dans les frontières de leur petit village. Samba Diallo le dit lui-

⁸⁰⁷ *L'Aventure ambiguë*, p. 59.

même à propos de son séjour en France : « *Ici, on dirait que je vis moins pleinement qu'au pays des Diallobé. Je ne ressens plus rien, directement...* »⁸⁰⁸

Dans le traitement narratif de l'espace dans ses romans, Kane ne montre rien d'impressionnant. On est loin par exemple, de la référence passionnée d'un Félix Leclerc. La description de Kane est toute en pudeur et en retenue. Le Fuuta Tooro morne, soumis à la succession du jour et de la nuit, puis à celle des saisons. En réalité, C'est un espace de type sahélien, avec un climat chaud et aride. Les précipitations y font défaut, et la population qui vit essentiellement d'agriculture de rente dépend beaucoup des crues du Fleuve. Dans certaines situations, cette terre sait même être inhospitalière comme le montre le griot dans *Les Gardiens du Temple* :

Tous les ans, le grand fleuve nous étouffait de son amour. Dès la pluie tombée, son flot généreux envahissait nos terres, balayait nos habitations, pourrissait nos graines, soufflait la fièvre sur nos membres.⁸⁰⁹

On note le désir profond, la fusion entre l'homme et sa terre, à travers le choc sémantique des vocables plutôt antinomiques chez le narrateur. Les verbes « *étouffer, envahir, pourrir...* », s'accordent avec des mots comme « *amour* », « *généreux* ». On voit que cette relation à la terre dépasse la rigueur du cadre physique. Le narrateur *Des Gardiens du temple* poursuit :

Deux lumières éclairent le pays des Diallobé : la haute lumière qui tombe du ciel et son reflet tendre sur l'âme des hommes. Ces étoiles du désert, la lune de cette nuit, ainsi que le soleil avaient inscrit dans leur lumière ce qui fut hier, l'an dernier, il y a mille an. Par cette lumière, hier c'est aujourd'hui au loin.⁸¹⁰

Le lien est spirituel, mystique. C'est un rapport basé sur la foi et une harmonie entre l'homme et ce qui l'entoure. La relation entre le Toucouleur et son Fuuta natal est la même qui unit les minorités ethniques à leur foyer historique. On l'a vu avec Leclerc ou encore Pierre-Jakez Hélias. Il semble que c'est un sentiment nourri par l'exil. Il ne

⁸⁰⁸ L'AA., *ibid.*, p. 162.

⁸⁰⁹ GT, p. 16.

⁸¹⁰ *ibid.*, p. 5.

s'agit pas simplement du déplacement spatial ; mais dans certains cas, de l'exil culturel d'une minorité sous domination.

L'éclatement de l'empire du Fuuta est une fracture perceptible dans la création de Cheikh Hamidou Kane. Il semble que la vision idyllique de la société Diallobé soit la compensation d'une perte symbolique de la toute puissance toucouleur. C'est en cela qu'il est aussi difficile, de réduire l'ethnicité de Cheikh Hamidou Kane au bout de terre qui est décrit dans *L' Aventure Ambiguë*. C'est un royaume finalement plus grand qu'il s'agit d'aller chercher, dans les limites de l'expansion territoriale toucouleur, mais aussi dans l'archipel identitaire Fulbé. En partant du Diallobé, on peut opérer un élargissement symbolique de l'espace identitaire de l'auteur.

La référence nominative chez Kane peut s'avérer déroutante pour le lecteur à la recherche de repères topographiques hors texte. Le pays Diallobé se trouve au bord « d'un grand fleuve ». Aucune autre précision n'est donnée pour permettre de situer ce Fleuve dans l'espace africain, sauf que le Sénégalais connaît l'image liée à l'évocation du fleuve Sénégal. Ce qui est important, c'est la représentation que le Diallobé se fait de ce fleuve. Il n'en existe pas d'autre dans son imagination. Pour qui connaît les Toucouleurs, l'identité du Fleuve est évidente. Comme le Nil avec les anciens Egyptiens, le fleuve Sénégal est la mère des Diallobé. Leur « *Old man River* », pour reprendre l'expression de Vincent Monteil à ce propos. C'est un facteur de développement économique dans une société essentiellement agricole ; c'est aussi un moteur d'échanges culturels car c'est par le fleuve que la civilisation arabo-musulmane est arrivée au pays Diallobé. On ressent dans le rapport des personnages avec le cours d'eau un attachement doublé d'une sorte de crainte respectueuse. Les inondations et les périodes de décrues sont des situations qui perturbent la fragile stabilité de l'agriculture vivrière. Dans *Les Gardiens du Temple*, Salif apparaît comme celui qui a dompté cette mère généreuse et capricieuse (« *maître des eaux* », « *disciplinant les eaux* », « *la terre et l'eau se sont soumises [à lui]* »). Il en tire un prestige et un respect qui convainquent les Diallobé de l'utilité de la science occidentale. L'attachement des Diallobé à cet élément de la nature est utilisé par l'auteur pour montrer qu'il fait partie intégrante de leur identité. La relation de l'homme avec son environnement est un indice dans la connaissance de son identité. Concernant l'ailleurs, il y a deux modes de description. Quand le narrateur évoque l'espace européen, il le fait avec des indications précises sur le lieu. Les référents

sont connus et le lecteur n'a pas de mal à les situer. Quand, ce sont les personnages de Kane qui parlent du pays des Blancs, ils utilisent un autre moyen de description. Ainsi, le fou dans *L'Aventure Ambiguë* décrit le fer et le béton qui constituent l'espace européen. Ce procédé est hautement symbolique car il montre la relation que les deux civilisations entretiennent avec la nature. Quand, les lieux sont matérialisés chez le Toucouleur par des éléments naturels (le fleuve, le baobab, la brousse), l'espace européen renvoie à des réalisations humaines (les boulevards, les chemins de fer, les universités). Cette opposition se retrouve dans beaucoup de romans africains avec comme allusion à l'aridité spirituelle de l'espace européen dominé par le matériel. Dans *Les Gardiens du Temple* la nature est le support même de certaines croyances religieuses. Les Sessene qui enterrent leurs griots dans les troncs de baobab perpétuent une pratique ancestrale dans laquelle cet arbre occupe une place centrale. En effet, ce rite a un fondement historique et le baobab (qui est en même temps l'emblème du Sénégal) est considéré comme la demeure éternelle du griot. Le baobab est la seule puissance capable de renfermer en son sein l'esprit d'un griot mort. Inhumér un griot sous terre entraîne une rupture de l'harmonie naturelle du monde et un bouleversement de l'écosystème. On constate l'intrusion du surnaturel qui est lié à la nature dans le récit.

L'espace urbain est synonyme de rupture avec la tradition donc de déracinement. Les villes africaines que le lecteur découvre dans l'œuvre de Kane (elles portent souvent des noms européens) sont des lieux de déconstruction de la personnalité ethnique. Il s'oppose à la tradition du schéma spatial européen où la ville tout en étant dure, reste un lieu d'accomplissement intellectuel. La seconde rencontre dans *L'Aventure Ambiguë* entre Samba et Lucienne placée dans un café (parallèle avec les salons littéraires du XVIII^{ème} siècle ?) n'est pas fortuite. Beaucoup d'étudiant africains ont mené une vie de débauche en Europe, et le café est, dans l'imaginaire de beaucoup de Sénégalais, synonyme d'échec. Dans *Les Gardiens du Temple*, les bistrot de Lille sont évoqués pour faire allusion à la chute d'un personnage.

Donc, chez Kane les noms des villes ou des villages sont moins importants que le symbole qu'ils véhiculent. L'espace ce n'est pas le lieu évoqué, mais plutôt les éléments qui font ce lieu.

III-2- L'ETHNICITÉ PEULE RALLIEMENT À UNE NATION POTENTIELLE

Une caractéristique commune : le métissage

On l'a vu, l'origine des Fulbé malgré les nombreuses recherches menées à ce jour sur le sujet, reste encore mal déterminée. On sait que les Grecs, la bible et les voyageurs arabes font allusion à eux, ce qui montre qu'il s'agit d'une nation séculaire.

Il est évident aujourd'hui que les Toucouleurs font partie de l'ethnicité peule. La question que les historiens se posent, c'est de savoir si, les Toucouleurs se sont métissés sur le tard avec les Fulbé, ou s'ils sont descendus ensemble de la vallée du Nil pour se séparer, avant de se retrouver plus tard au Fuuta Tooro. Ces questionnements appartiennent aux historiens, mais on constate que les Fulbé, d'où qu'ils soient, et quelle que soit l'époque, n'hésitent pas à se mélanger avec d'autres populations africaines et c'est cela qui est intéressant. De ce point de vue, il s'agit d'un peuple éminemment africain. Son expansion géographique est impressionnante. On l'a remarqué, les Peuls sont présents dans une vingtaine de pays au moins, mais le plus remarquable, c'est que cette mobilité leur a permis de développer une mixité à la fois biologique et culturelle, tout en gardant leur singularité. Dans chaque espace où ils se sont établis, ils ont su requestionner leur identité exclusive. C'est ainsi que la notion d'« archipel peul » devrait être davantage vue dans sa connotation d'étendue spatiale, plutôt que comme un agrégat d'îlots identitaires fermés, disséminés un peu partout en Afrique :

L'importante dispersion spatiale des Peuls est moins impressionnante démographiquement, et a imposé partout à ce groupe le problème de son articulation avec les groupes voisins. C'est ainsi qu'au cours de l'histoire, ils s'arrangèrent soit pour régner comme aristocrates guerriers (groupe auquel ils aiment s'identifier le plus), soit pour devenir pèlerins, savants, soit encore pour exercer les fonctions de marabout, conseiller, servant, pâtre, etc. En somme, les Peuls se sont toujours trouvés dans des contextes nouveaux où ils devaient reformuler leur identité ethnique, religieuse et professionnelle⁸¹¹

⁸¹¹ **Youssef Diallo et Günther Schlee** (dir.), *L'ethnicité peule dans des contextes nouveaux*, Paris, Khartala, 2000, p. 12. Voir pour cet aspect, l'ouvrage cité.

Lorsqu'on considère l'aspect religieux, on peut aussi voir que les Peuls contrairement aux Wolofs (exclusivement islamisés) forment une communauté au-delà des croyances. Les Toucouleurs, pour qui l'Islam est une sorte de pierre angulaire identitaire, sont apparentés à des communautés catholiques du Burkina Faso ou des populations animistes du Bénin, transcendant ainsi des différences, qui par ailleurs se présentent comme des frontières identitaires infranchissables.

Les Peuls constituent un trait d'union, non seulement entre les pays africains, mais aussi entre les populations de ces pays.

Identité linguistique et tradition littéraire chez les Peuls

Chez les Peuls, il existe différentes appellations selon les régions, pular (Sénégal) ou fulfulde (sur les plateaux de l'Adamawa au Cameroun), mais elles désignent une seule langue. Les locuteurs de cette langue sont nommés haalpulaaren (haalpulaar au singulier), ceux qui parlent peul. L'extension du peul sur un espace aussi vaste rend très difficile la détermination précise du nombre de locuteurs. Les estimations vont de 13 à 20 millions de personnes. Leur langue se subdivise en de nombreuses variétés dialectales, qui sont habituellement regroupées en cinq grandes familles dialectales:

- le parler du Fuuta Tooro, dans le bassin inférieur du fleuve Sénégal,
- le parler du Fuuta Djalou, sur les hauts plateaux de la Guinée et sa périphérie,
- le parler du Maasina, autour du delta intérieur du Niger,
- les parlers centraux, du sud-est du Mali à la région de Dallol au Niger,
- les parlers orientaux, dans l'ancien empire de Sokoto et les régions qui le bordent (Niger-Est, Nigeria, Cameroun, Tchad et République Centrafricaine).

Le peul est une langue depuis longtemps écrite et qui traditionnellement a un fort potentiel littéraire. Que ce soit en écriture adjami, développée en caractère arabe ou latin, que ce soit dans les langues arabe, française ou anglaise, la littérature peule constitue un corpus considérable, qui présente une certaine homogénéité à propos des thèmes, et des techniques narratives.

Comme toutes les sociétés traditionnelles, les Peuls ont développé une littérature orale essentiellement basée sur les subtilités de leur idiome⁸¹². Les intellectuels peuls de langue française, à l'instar de Hampathé, se montrent très influencés par les ressources narratives de cette langue, qui se manifeste traditionnellement dans une pratique observée dans toutes les sociétés peules, le *hiirde*. Pour Saïbou Nassourou, « *le hiirde est une institution sociale qui, au-delà de fonctions de divertissement, assure une socialisation et un contrôle de valeurs sociales et étiques* »⁸¹³

Ce terme vient du verbe *hiirde* qui revêt deux sens : d'une part, il signifie «être le soir», il a alors rapport au temps et exprime un moment de la journée. Ainsi, *naange hiirde* signifie que la journée touche à sa fin, *hiirngo* est donc la partie comprise entre 18h et 20h environ. D'autre part, *hiirde* et *hiirngo* signifient passer la soirée généralement en compagnie de plusieurs personnes en causant ou en jouant, bref en se divertissant. C'est ce second sens qui a donné le mot *hiirde* qui revêt trois formes . D'abord comme moment de détente, de délassement au cours d'une soirée, de rêverie solitaire si l'on parle d'une personne, ou de causerie, s'agissant d'un groupe de personnes. Cette forme est la plus banale et la plus naturelle car elle ne nécessite ni organisation particulière, ni cadre approprié.

Ensuite comme manifestation de réjouissance collective organisée le soir en rapport avec une cérémonie sociale : mariage, baptême, retour après un long voyage, réception en l'honneur d'une personnalité renommée (un notable quelconque). Elle peut aussi être organisée pour le plaisir d'un dignitaire. Animée par un ou plusieurs groupes de musiciens, c'est essentiellement une fête collective nocturne, appelée *fjirde*, le jeu. C'est aussi l'occasion pour tout le monde de montrer sa richesse matérielle et/ou sa maîtrise du verbe, ce qui transforme systématiquement, le *fjirde* en joute oratoire et « guerre de cadeaux »

Enfin, il y a la troisième forme, un peu moins populaire et ne nécessitant pas la présence de plusieurs personnes. On pourrait parler de *hiroyde*, « *passer un bon moment la nuit avec sa bien-aimée* » ou avec ses amis. Elle revêt une caractéristique privée, c'est-à-dire familiale, ou en tout cas restreinte.

La tradition du *hiirde* qui va de la veillée de contes à l'échange entre amis, en passant par le monologue et les duels oratoires, a permis de développer dans la langue peule,

⁸¹² Voir les travaux de Ursula Baumgardt et Christiane Seydou sur la littérature orale peule.

⁸¹³ Saïbou Nassourou, « Le hiirde des Peuls du Nord-Cameroun », dans Roger Botte, Jean Boutrais, Jean Schmitz (dir.), *Figures peules, Khartala*, 199, p. 305 et sqq.

des formes rhétoriques élaborées, au moyen des jeux de langage: comptines, langage brouillé ou interverti, phrases-pièges...

Le pulaaku

La décolonisation s'est accompagnée en Afrique d'un grand combat pour l'affirmation d'une identité africaine. Les intellectuels de ce continent ont très tôt placé le thème de la personnalité négro-africaine au cœur de leurs préoccupations. C'est ainsi que le premier mouvement culturel d'envergure en Afrique a établi son programme autour de l'identité nègre. *La revue du monde noir* (20 novembre 1931-20 avril 1932) se proposait comme tâche

La revendication de la personnalité noire face à l'ethnocentrisme prosélyte des Européens, la récusation de la vision manichéiste d'un monde primitif livré à la nécessaire mission civilisatrice de l'Occident, et la réclamation d'une littérature authentique qui parle enfin du nègre sans fard ni exotisme.⁸¹⁴

Cette levée de bouclier s'expliquait par la théorie de la tabula rasa que les colonisateurs utilisait pour légitimer l'exploitation des sociétés africaines.

Les Peuls sont particulièrement représentatifs de cette identité africaine de subjectivité transnationale. La langue est un puissant signe de ralliement de la fulanéité, mais elle n'en constitue pas le seul. Etant donné que la religion ou les traits biologiques ne peuvent constituer des points sous lesquels toutes des communautés peules se retrouvent ; il faut adjoindre à la langue, une certaine manière de vivre, une vision de soi-même et de son être au monde que tous les Peuls partagent. Il ne s'agit pas de simples principes moraux ou philosophiques, mais d'un concept que les Peuls développent eux-mêmes et auquel ils donnent un sens commun très fort. Le *pulaaku* ou fulanéité ou façon d'être Peul est une donnée qui permet à un Peul de se concevoir comme tel et pas autrement. C'est de façon prosaïque, le fait d'être Peul. Le mot est composé de la racine, *pul* de (*ful*, Fulbé) et du suffixe *aaku* qui désigne un caractère social et les qualités et comportements qui lui sont attachés.

Le *pulaaku* ne signifie pas que tous les Peuls ont le même type comportement, en toutes circonstances et qu'il y aurait une homogénéité du caractère peul. Il s'agit, et

⁸¹⁴ Citée par **Chevrier J.**, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 37.

là son intérêt, d'une autoperception, d'un sens profond que le Peul attribue à son identité et des signes qui confirment ou infirment l'appartenance d'une personne à travers le respect ou le non respect des codes défini par le *pulaaku*. Si ce n'est pas un trait culturel immuable, c'est, selon Elisabeth Boesen,

Une preuve de la stabilité de la catégorie et une première indication sur sa signification et sa fonction qui, manifestement, ne relèvent pas uniquement des besoins d'identification liés à des contextes historiques particuliers. Dans cette acception très générale, on peut parler de la « foulantité » en tant que conscience d'une identité durable, conscience unissant les Fulbé, indépendamment de toute explication au niveau du contenu.⁸¹⁵

On peut concevoir le *pulaaku* à travers les qualités qui s'y rattachent, mais comme le précise Boessen, c'est davantage le non respect des valeurs, l'absence d'adhésion aux codes afférents, davantage que les qualités elles-mêmes, qui est assimilable au *pulaaku*. Ainsi, un Peul ne dira peut-être pas que tel ou tel comportement est lié au *pulaaku*, mais fera l'observation que telle attitude n'est pas conforme au fait d'être Peul. D'où une formulation négative que tous les Peuls connaissent, avec l'expression « *Pulo dimo wadataa o* », ou ses variantes dialectales, qui signifie : « *le vrai Peul ne fait pas ceci* ». La qualité réside moins dans l'action que dans l'abstinence. Abstiens-toi de faire ce qui atteint ta dignité de *Pulo*. Ce n'est donc pas un hasard que parmi les qualités louées chez les Peuls, résignation, intelligence, courage, réserve, etc., la réserve soit la plus primordiale. Elle peut prendre la forme de l'évitement (baisser les yeux, ne pas toiser un ancien, ne pas beaucoup parler...) ou la pudeur souvent traduit par le mot *Gattié* (honte)...

Boesen ajoute aux caractéristiques du *Pulo* la douceur. Il est de tradition chez les Peuls de cultiver une certaine douceur, que d'autres communautés peuvent considérer comme déplacée. Les Bororo du Niger en donnent une illustration parfaite avec la cérémonie du *Gërewol*, durant laquelle les hommes se maquillent et font montre d'une grande coquetterie. Cette douceur est une qualité qui se décline dans les gestes et les interactions. Elle est dans l'action et dans la pensée, elle implique

⁸¹⁵ Elisabeth Boesen, « *Pulaaku*. Sur la foulantité », *Figures peules*, op.cit., p. 83.

une relation au monde faite d'une certaine distance. L'attachement aux choses, l'extravagance, l'émotion ne sont pas souhaitables dans la bonne conduite.

Evidemment, énumérés ainsi, on peut retrouver ces codes dans toutes les interactions humaines. C'est ce qui suggère d'ailleurs que toute tentative d'objectiver le concept de *pulaaku* est, plus ou moins, vouée à l'échec. Le *pulaaku* ne peut ni se traduire objectivement, ni revêtir une vraie signification pour un non Peul. Pourtant, même si ce sont les anthropologues qui lui ont donné sa dimension conceptuelle et opératoire, il y a chez toute personne imprégnée d'une culture peule, une conscience nette de ce qu'est le *pulaaku*. L'image de soi chez le Peul est inséparable de la réalité symbolique du *pulaaku*.

Ce n'est pas un hasard si, lorsqu'il s'agit de fédérer les différentes communautés peules⁸¹⁶, le concept de *pulaaku* s'impose comme une évidence qui agit, de façon quasi-naturelle, dans l'imaginaire de tous les *Fulbé* d'Afrique.

En lisant l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane, il est difficile de ne pas percevoir la référence fréquente à cette identité peule dans le discours. Comme on l'a remarqué, il ne s'agit pas d'une évaluation objective de son identité, mais d'un ensemble de schémas plus ou moins descriptifs, qui sont autant de règles et de façon d'être assimilables à l'identité peule. Cependant, le *pulaaku* comme modèle de construction ne peut prétendre à une exclusivité dans la construction du sujet. Il lui permet d'allier son identité d'origine, « idéale » et son identité effective, métissée.

On peut aussi faire une remarque sur le comportement sociétal des personnages. Il détermine souvent leur appartenance dans les textes de Kane. On sait que la culture Diallobé est basée sur le respect et la pudeur. Cet état d'esprit se manifeste tout au long des deux romans par des gestes, des paroles que le lecteur vigilant ne manque de remarquer. Les comportements sociaux abondent dans les deux romans et souvent ne sont accompagnés d'aucun commentaire, ce sont des codes que le lecteur est invité à déchiffrer. Quelques exemples :

- Le fait de se déchausser en entrant dans un endroit (*A. A.* pp34, 45)
- Laisser sa place à un visiteur (*L'A. A.* pp. 18, *G. T.* pp.7, 195)
- Manger autour d'un même récipient (*G. T.* p.50)
- Le port du voile (*A. A.* pp.31, 34)

⁸¹⁶ Une association Tabital *Pulaaku* International a vu le jour en janvier 2002 à Bamako, au Mali pour réunir les Peuls dans un projet fédératif à l'échelle continentale. Cheikh Hamidou Kane en fait partie.

- La double poignée de main (l'A. A. p. 41)

Ces attitudes sont toutes porteuses de sens dans le milieu pour les personnages en situation dans les textes. Ce sont des symboles d'une appartenance commune à un univers culturel, et le lecteur qui possède les mêmes codes culturels, les comprend plus aisément que celui qui ne les a pas.

L'image de la mort qui hante la trame de *L'Aventure Ambiguë* mérite aussi une brève remarque. Le destin tragique de Samba Diallo est riche en commentaires. On remarque dans le dernier chapitre de *L'Aventure Ambiguë*, un dialogue entre le héros et la mort. La continuité outre-tombe du parcours de Samba Diallo est à l'image de la conception islamique de l'existence. Le héros passe d'un monde de transition que constitue la terre, à l'au-delà qui est sa vraie destination. Ce passage signifie qu'il y a une vie éternelle après la mort. Il est rare d'entendre une voix d'outre-tombe dans un récit, et cette partie de l'ouvrage a une portée mystique insoupçonnée car elle pose la problématique du repos éternel dans toute sa splendeur.

L'œuvre de Kane est marquée par le sceau de la rhétorique traditionnelle peule. Comme l'a montré Oumar Bâ dans son article *Le Franc-parler toucouleur*⁸¹⁷, cette rhétorique est aussi tributaire de la tradition orale africaine, que de la poétique arabo-musulmane. Il en résulte une forte référence au sens caché et une sollicitation constante de l'interlocuteur. La parole chez les toucouleurs est le thermomètre du statut social et du degré de culture de l'individu.

III-3-LE S RÉFÉRENTS IDENTITAIRES DANS LE RÉCIT DE KANE

Aussi bien dans *L'Aventure Ambiguë* que dans *Les Gardiens du Temple* la « construction » du héros en tant qu'individu se fait en trois phases. La première étape de cette construction est la cellule familiale, la seconde l'école coranique que le narrateur appelle le Foyer Ardent et la dernière, l'école française. C'est à travers ces trois modèles d'éducation que le personnage acquiert une personnalité sociale, mais aussi une position dans le groupe. Nous considérons ici l'éducation comme acquisition de schèmes culturels c'est à dire, toutes les normes régulant le maniement des signes et des symboles de l'identité sociale, à la différence de la stricte formation intellectuelle qui relève plus de la compétence du précepteur et des dispositions de

⁸¹⁷ Ifan, 1968.

l'enfant que d'une orientation du groupe. Dans la quête de connaissance qu'entreprennent les héros dans l'œuvre de Kane, se distinguent la connaissance de soi et la connaissance du monde. Sans que ces modes de connaissance s'opposent (il arrive même qu'ils se rejoignent, comme chez Salif Bâ dans *Les Gardiens du Temple*), ils ne se transmettent pas en même temps chez le personnage. Dans le second roman de Kane, le narrateur évoque le début de l'éducation du héros et de son griot :

Salif et Farba furent donc élevé ensemble comme des jumeaux, leurs premières années durant. Ils partagèrent cette éducation avec tous les enfants de la même classe d'âge dans le terroir alentour, en conformité avec la tradition.⁸¹⁸

Ces premières années de « construction » durent de la naissance à l'adolescence. Dans beaucoup de sociétés traditionnelles, la rupture symbolique entre le monde des enfants et celui des adultes survient lors de la cérémonie d'initiation. En entrant dans « la case des hommes » l'initié apprend les règles de la vie en communauté, les valeurs de son groupe et aussi des connaissances pratiques telles que la médecine, les techniques de survie, l'art de la guerre etc. C'est l'occasion de vérifier toutes les connaissances que l'adolescent a pu acquérir dans sa famille ; elle devient en ce sens un examen de passage vers l'âge adulte. La cérémonie d'initiation, qui ne coïncide pas forcément dans certaines ethnies avec l'opération de la circoncision.

Chez Cheikh Hamidou Kane, la circoncision ne représente pas ce tournant décisif dans la vie du Diallobé. L'identité islamique des Diallobé se manifeste ici, plus que leur attachement aux mœurs préislamiques. C'est en ce sens que la rupture s'opère beaucoup plus tôt chez Samba Diallo. En réalité, le Diallobé dès l'âge de sept ans entre au Foyer Ardent, où il commence une autre vie, ainsi que l'atteste ce passage de *L'Aventure Ambiguë* :

(...) L'année suivante Samba Diallo conduit par sa mère, revenait au maître qui prit possession de lui corps et âme. Désormais et jusqu'à ce qu'il eût achevé ses humanités, il n'appartenait plus à sa famille.⁸¹⁹

⁸¹⁸ *GT*, p. 10.

⁸¹⁹ *AA*, p. 22.

Le Foyer Ardent ne restitue pas à la famille un enfant mais un homme rompu aux sciences islamiques – « ...enseignements en théologie, commentaire du Livre, logique, grammaire, jurisprudence. »⁸²⁰- et armé aussi bien pour l'existence ici-bas que pour l'édification de son âme.

Mais le cheminement naturel du Diallobé est bouleversé par un autre facteur d'éducation, qu'est l'école française. Dans *Les Gardiens du Temple*, le narrateur explique que le maître des Diallobé et Salif ont reçu leurs formations coraniques dans le même Foyer Ardent. Mais tandis que le premier poursuivait son apprentissage du Coran, le second quittait le Foyer pour entrer au lycée. Il est intéressant de noter un autre élément de comparaison entre Salif et le héros de *L'Aventure Ambiguë*, Samba Diallo. Contrairement à Salif, qui, s'il est entré à l'école française à l'âge de dix ans, restera à l'école coranique jusqu'à son départ pour le lycée. Samba Diallo lui quittera son maître au moment d'entrer à l'école française. La confrontation du parcours des trois personnages suscite une interrogation sur la nature du déchirement qui a conduit à la mort de Samba Diallo. Le lecteur peut se demander ce qui serait advenu de Samba, s'il était resté plus longtemps au Foyer Ardent. Toujours est-il que ni Samba, ni Salif, n'ont le même rapport à la tradition que le maître Saïdou. Par ailleurs, Samba et Salif ont connu des fortunes diverses sans qu'il soit possible de savoir si le malheur de Samba Diallo a été d'être allé trop dans la culture occidentale.

Donc nous allons essayer de déceler dans les deux textes les modèles qui ont forgé, à notre sens, l'identité des personnages de Kane en commençant par la famille.

III-3-1- Le référent primordial

Chez Kane, le marquage identitaire est d'abord physique. En considérant l'identité physique du sujet, on peut, en effet, remarquer que les membres d'une ethnie, peuvent avoir plusieurs caractéristiques en commun. On notera ainsi dans *L'Aventure ambiguë* et *Les Gardiens du Temple* que les Diallobé ont un physique qui les lie à un peuple, une histoire, bref, une certaine appartenance. Le personnage de la Grande Royale, par exemple respire cette appartenance :

⁸²⁰ GT, p. 39.

La première fois qu'il l'avait vue, Samba Diallo avait été fasciné par ce visage, qui était comme une page vivante de l'histoire du pays des Diallobé. Tout ce que le pays compte de tradition épique s'y lisait.

Au-delà de l'image, on peut aisément voir la beauté symbolique d'un peuple qui se superpose aux traits physiques du personnage. Car la Grande Royale est un symbole. En sa qualité de sœur aînée du chef des Diallobé, elle incarne non seulement la royauté, mais la magnificence d'un peuple. Elle est le peuple Diallobé. Le souci d'identifier l'homme au terroir est bien réel chez Kane. Mais ce qui frappe c'est la volonté quasi permanente d'insister sur l'allure altière, et la noblesse du port, dès qu'il s'agit de décrire les gens du Diallobé. Voyons quelques exemples :

- Le Chevalier : « grand...une stature puissante mais sans empâtement...les mains grandes et fines...posture hiératique ».
- Thierno Saïdou Barry : « la solide carrure contrastait avec l'allure paisible et les gestes lents. L'équilibre et la paix intérieure irradiaient en lui. C'est la même qualité de vie qui prévalait chez les Diallobé mais Thierno l'avait élevée à un niveau supérieur... »
- Le griot : « ...son visage, son cou, ses avant-bras dénudés se détachaient sur cette blancheur cependant que sa puissante stature avançait, soutenue et comme amplifiée par les accents de Fantang. »

Bien sûr, ces ressemblances sont loin d'être un critère déterminant, car n'étant en aucune façon exclusive. Ainsi pourra-t-on retrouver au sein d'une même famille plusieurs types d'individus. Le rustre personnage de Demba et la figure ascétique du maître des Diallobé sont là pour en témoigner. Les traits physiques sont un moyen de déterminer l'appartenance ethnique du personnage ; mais dans le cas de Kane, ils suggèrent un facteur beaucoup plus globalisant, à savoir, la beauté des traits moraux. La communauté Diallobé est noble. Il est normal que cette noblesse transparaisse jusque dans le port de chacun de ses fils. On voit ainsi une certaine ressemblance dans les comportements qui dénote les qualités essentielles du groupe ethnique (pudeur, réserve, honneur, dignité, etc.).

Dans le bref inventaire des référents identitaires de Mucchielli apparaissent les valeurs morales. Sur cet exemple précis, on voit que ce qui permet de distinguer le

Diallobé, ce sont ces qualités qu'il a en commun avec les autres membres de sa communauté. La démarche de l'auteur participe de ce que Alex Mucchielli décrit comme un sentiment intime, qui est empreint d'une certaine solidarité parce que reposant sur une conviction profonde de reconnaître le positif de sa propre civilisation dans l'attitude de l'autre. A l'instar, des *Tarikh-el-Fuutiyyu*⁸²¹, qui font des toucouleurs, des descendants authentiques de Mohamed (le symbole de la perfection chez les Musulmans), Kane à travers les qualités des Diallobé, pose ces derniers comme symboles de la grandeur d'un peuple. C'est la reconnaissance de l'identité clanique.

Mais il y a bien sûr le fait que la société africaine traditionnelle soit un ensemble dont tous les membres regardent dans la même direction. Ce qui conduit à une même vision du monde et de soi même. Il y a par exemple dans les romans de Kane des éléments qui, mis en présence dans le texte, permettent d'emblée au lecteur de prendre connaissance à travers un personnage avec l'entité sociale dont il est issu. Cela se manifeste même chez les plus jeunes personnages qui développent une conscience d'appartenance très forte par rapport à leurs communautés. La rencontre entre le petit Jean Lacroix et le héros est édifiante à ce sujet :

-Dis-moi Samba Diallo, qu'est ce qu'un Diallobé ?

-Ah, tiens, on t'a parlé de moi...Un Diallobé...Eh bien, ma famille, les Diallobé, fait partie du peuple des Diallobé. Nous venons des bords d'un grand fleuve. Notre pays s'appelle aussi le Diallobé. Je suis le seul originaire de ce pays, dans la classe de M. Ndiaye. On en profite pour me plaisanter.⁸²²

Ici l'identité de Samba Diallo, comme celle de ses camarades, est confondue dans un réseau d'appartenance qui exclut l'individu. Le Diallobé appartient à une famille, qui appartient, à un peuple, qui appartient à une terre. Tous ces éléments font de Samba Diallo un miroir qui renvoie l'image du Diallobé à son interlocuteur.

La famille est dans l'œuvre de Kane le premier garant de l'identité. En plus de léguer des caractéristiques physiques et morales, elle met en contact le personnage avec la

⁸²¹ Feuilletts calligraphiés en langue arabe que possèdent les familles de marabouts toucouleur qui retracent l'origine du Fuuta Tooro. Cf. Yaya Wane., *Les toucouleurs du Fuuta Tooro*, thèse de Doctorat, op.cit.

⁸²² *AA*, p. 70.

culture des Diallobé dès sa plus tendre enfance. Le premier facteur de transmission culturelle que l'on note dans *L'Aventure Ambiguë* et *Les Gardiens du Temple* est le nom du personnage. En nommant la personne on la classe dans un réseau d'appartenance dont il hérite d'emblée les codes culturels. A cet égard, les romans de Kane sont révélateurs de l'identité ethnique, mais aussi, des ambiguïtés concernant la toponymie au Sénégal. Si dans *L'Aventure Ambiguë* le patronyme indique au lecteur l'appartenance ethnique du personnage, il n'en est pas de même dans *Les Gardiens du Temple* où le système nominatif est plus complexe.

Le héros de *L'Aventure Ambiguë* s'appelle Samba Diallo et il appartient au clan des Diallobé et à l'ethnicité peule. Vincent Monteil⁸²³ nous apprend que l'auteur lui-même est appelé Samba dans sa famille ; et que ce prénom désigne le deuxième fils de la famille. En réalité, le nom de Samba renvoie à celui d'Ali, un des Califes de l'Islam. La connotation religieuse est présente dans la plupart des ethnies islamisées au Sénégal. Mais tant dans la prononciation que dans l'orthographe, le prénom choisi porte la marque linguistique de l'ethnie à laquelle appartient le sujet. La nomination devient à cet égard un acte d'appropriation du personnage par son clan. Si le prénom de Samba se retrouve dans d'autres ethnies sans que l'on soit en mesure de dire l'ethnie-propriétaire, on retrouve des noms ou surnoms à l'usage quasi exclusif des toucouleurs. Les prénoms des personnages comme Demba (Dembel), Hamadi, Mariam, Rella, Coumba sont des prénoms très répandus chez les Hal Pulaaren.

La nomenclature des personnages de *L'Aventure Ambiguë* laisse apparaître une autre forme de désignation que l'auteur utilise en abondance, c'est le titre et le surnom. On retrouve le Maître, le Chef, le Chevalier, la Grande Royale, le Fou, la Vieille Rella, la Grosse Coumba etc. Samba Diallo quand il se conduit mal hérite du surnom de M'bare, qui est un nom d'esclave. Tous ces modes de désignation ne sont pas propres à l'ethnie Diallobé. Le narrateur nous apprend que la Grande Royale fut surnommée ainsi par les « *tribus du nord* »⁸²⁴, donc les Maures. Par ailleurs, tous les autres attributs sont des adjectifs servant plus à désigner qu'à nommer. D'aucuns ont considéré que le mode de désignation dans *L'Aventure Ambiguë* renvoie à un jeu d'échec, faisant des personnages des « types » ou des « pièces ». La référence aux

⁸²³ Vincent Monteil., *A A*, préface.

⁸²⁴ Ibid., p. 32.

pièces de l'échiquier illustre de façon symbolique la double appartenance culturelle de l'auteur.

Mais en sortant de l'ethnie Diallobé, on ne retrouve pas dans le roman d'autres « pièces » du jeu. Tous les personnages étrangers portent des noms propres (M. Ndiaye, Lacroix, Martial, Pierre-Louis, Lucienne etc.). Comment peut-on expliquer cette absence ? La disparition du réseau de familiarité autour du personnage principal est une hypothèse. Le surnom qui désignait les membres d'une structure sociale restreinte n'a plus cours, du moment que le héros quitte son environnement ethnique. A cet égard, le prénom permet au lecteur d'isoler plus facilement les personnages qui ne sont pas Diallobé. L'intrusion des noms « étrangers » dans le récit coïncide avec l'éclatement temporel dans la narration. Les premiers « non-Diallobé » n'apparaissent qu'à la page 61 du roman et c'est quand Samba rejoint la ville de L. qu'il les rencontre. Samba dit lui-même qu'il est le seul Diallobé de sa classe. Un autre indice dans le rapport entre la toponymie et l'appartenance des personnages nous est fourni par Pierre-Louis, le vieux nègre que Samba rencontre à Paris. Quand Samba lui demande son origine il répond :

- Je ne sais pas. Mon arrière-grand-père s'appelait Mohamed Kati- oui, Kati, comme l'auteur du Tarikh el Fettâch- et il était de la même région que son grand homonyme, du cœur même du vieil empire du Mali. Mon arrière-grand-père a été fait esclave et envoyé aux Iles où il fut rebaptisé Pierre-Louis Kati. Il a supprimé le nom de Kati pour ne pas le déshonorer et s'est appelé Pierre- Louis tout court...⁸²⁵

Il est intéressant de noter ici, que la perte de l'identité s'accompagne de la perte du nom. En perdant son nom d'origine, l'esclave se sépare en même temps de son identité⁸²⁶. On peut penser que la pugnacité de Pierre-Louis a permis au personnage de découvrir ce pan caché de son être, mais pour combien de descendants d'esclaves, la recherche des origines est un combat perdu d'avance ? A titre de comparaison, on remarquera que la généalogie d'un québécois d'origine française est plus facile à

⁸²⁵ A.A., p. 142.

⁸²⁶ **A. Laurent** dans son article « Rituel du nom et du nommer dans la culture afro-américaine », explique ainsi le changement de nom chez l'esclave : « l'attribution du nom est l'expression ritualiser de la mort de l'homme libre et de sa renaissance, sous un autre nom en tant qu'esclave. Le maître « marque » l'esclave d'un nom choisi par lui-même, d'un nom issu de sa propre tradition, qui n'exprime que lui-même, annulant toute appartenance au passé et affirmant par-là son pouvoir absolu ». **A. Laurent**, « Rituel du nom et du nommer dans la culture afro-américaine », dans **Geneviève Fabre** (éd.) *Parcours identitaires*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993 p. 121.

établir que celle d'un Haïtien. Pourtant, les deux populations sont inscrites dans le même processus d'exil, à la seule différence qu'un des groupes est dépossédé de son identité et pas l'autre.

Si dans *L'Aventure Ambiguë* on ne retrouve pas beaucoup de noms Diallobé (en vérité il n'y a que le nom de Samba Diallo qui est spécifié), à cause de la nomination par les titres, *Les Gardiens du Temple* offre une panoplie de patronymes à caractère ethnique. Le suffixe Bé désigne en pulaar, l'appartenance à une entité donnée. Son équivalent serait en français le démonstratif « ceux » ou la locution « ceux qui ». Ainsi le substantif Diallobé désignerait « ceux qui sont des Diallo », « ceux du clan des Diallo », qui se traduit par « les Diallo ». Dans *Les Gardiens du Temple*, le lecteur se rend compte que tous les Diallobé ne s'appellent pas Diallo, comme pourrait le laisser penser *L'Aventure Ambiguë*. En fait, les Diallobé sont un clan de l'ethnie toucouleur, à l'image de beaucoup d'autres. Les Diallobé font partie du groupe des Toorobbé qui sont au sommet de la hiérarchie des castes chez les toucouleurs. L'auteur appartient lui-même à ce clan et son patronyme renvoie à la même chose que celui du héros de *L'Aventure Ambiguë*.

Le nom est un des marqueurs d'identité dont l'enfant hérite à la naissance. Le seul fait de prononcer le nom permet de situer l'individu dans la société. Les Diallobé apparaissent comme un groupe fortement hiérarchisé, et le nom trahit l'appartenance à une caste ou une autre. C'est donc un facteur de hiérarchisation. Et comme le dit un personnage *Des Gardiens du temple* :

Pour ce qui touchait de l'organisation de la société, il fallait que chacun demeurât à sa place, la dignité et la sécurité de chacun et aussi de la collectivité étant à ce prix.⁸²⁷

En plus des signes héréditaires qui sont acquis à la naissance, la famille construit petit à petit l'identité de l'enfant à travers des signes plus visibles. Il en est ainsi des marques dont le narrateur fait allusion plus loin dans le texte :

(...) il fallait observer de bien près pour déceler, à de légères scarifications sur les tempes, à telles coupes de cheveux crépus, quels

⁸²⁷ *GT*, p. 9.

signes particuliers les différentes catégories de la société Diallobé ont tenu à poser sur leurs couvées respectives comme de fiers emblèmes de leurs races.⁸²⁸

Pour comprendre le sens de ces signes, il faut posséder les mêmes codes culturels que les Diallobé. C'est à la fois un symbole d'identification et un acte d'appropriation. L'enfant se retrouve ainsi marqué à vie du sceau de la société Diallobé et de son clan. Dans *L'Aventure ambiguë*, on remarque que, très tôt, les enfants ont conscience de leurs appartenances respectives. Le narrateur nous confirme que nul ne laisse Samba Diallo ignorer qu'il est « le mieux né du foyer du maître des Diallobé ». Ses rapports avec ses petits camarades s'en ressentent forcément car, de par sa naissance, il les écrase d'une sorte d'autorité naturelle.

La famille agit comme une courroie de transmission des valeurs et coutumes chez le personnage enfant. Dans une société traditionnelle où l'école n'a pas la même place que dans les sociétés contemporaines, non seulement l'éducation ; mais l'instruction aussi passe par le cercle familial. Les Diallobé n'échappent pas à cette façon d'agir. Par le jeu des devinettes et des proverbes auxquels ils sont confrontés, les enfants Diallobé acquièrent une certaine connaissance des valeurs culturelles. S'ils sont toujours éclipsés par des figures d'adultes, on ressent une présence diffuse, souterraine de la sagesse des Diallobé chez les enfants, lors d'échanges philosophiques et dans les grandes joutes oratoires auxquels ils se livrent. Parce que les enfants sont effacés, mais non moins présents. Ils observent les adultes et apprennent un type de comportement et un savoir à travers cette observation.

On en a un exemple dans *Les Gardiens du Temple* avec la scène du repas narrée dans le chapitre 3 : les personnages d'Amadou et Baba (dont le narrateur nous dit qu'ils sont « frère et cousin » de Salif) assistent silencieusement à la discussion sur les rapports du peuple Diallobé avec le monde moderne. Leur rôle est celui de simples figurants qui participent au repas. Mais à travers leur silence accompagné de gestes symboliques (« Amadou déposa deux calebasses auprès de Salif » ... « Baba fit circuler une cuvette »... « Ils servirent à boire »... « Ils aidèrent les femmes à débarrasser »), ils expriment leur maîtrise des codes de comportements, à travers le

⁸²⁸ Ibid.

respect fondée sur le droit d'aînesse chez les Diallobé et traduisent une attitude d'écoute qui les fera gagner en sagesse.

Dans *L'Aventure Ambiguë* Samba, est le témoin privilégié de tous les échanges à propos de sa scolarisation, même s'il ne pressent « *que vaguement le problème dont il était le centre* »⁸²⁹. En outre, Samba Diallo a certainement beaucoup appris au contact de son père. La relation entre Le Chevalier et son fils atteint dans le texte un niveau intellectuel que le lecteur lui-même a du mal à admettre. L'enfant est très présent dans le cercle familial et on perçoit nettement sa fonction d'apprenant. Il est aussi l'objet de toutes les attentions, car c'est en lui que survivent les cultures et les valeurs. La famille est le lieu où il apprend à assimiler sa tradition, tant dans ses aspects positifs que négatifs.

On peut percevoir que les petites filles sont rarement concernées par cette formation. Le narrateur semble incapable de dire ce qui se passe dans le monde des femmes, dont le fonctionnement est différent de celui des hommes. Il n'y a pas accès. La séparation entre les deux mondes est une donnée importante dans le bon fonctionnement de la société. L'absence des femmes, en dehors de la figure incontournable de la Grande Royale, montre quel rôle elles sont appelées à jouer. On peut considérer que le rôle politique que tient la Grande Royale est une résultante de la faiblesse manifeste de son frère. En effet, le Chef présumé des Diallobé ne semble pas avoir l'étoffe pour assurer son rôle. D'ailleurs concernant l'avenir de Samba, on note que le maître ne lui laisse pas le choix. Il lui montre avec fermeté que la place de l'enfant est au Foyer ; discours éminemment modéré face à la Grande Royale. C'est pourtant la mère de Samba Diallo, pour l'une de ses rares apparitions dans le texte qui l'accompagne, quand ce dernier quitte la maison pour le Foyer. L'image de la femme maîtresse de maison est admirablement suggérée, mais on regrettera que son rôle dans l'édification du jeune Diallobé ne soit pas plus mis en avant. La place de la femme tout comme les inégalités sur l'échelle sociale (deux thèmes que nous aborderons dans la symbolique des personnages et le mode de hiérarchisation) sont des choses que le lecteur peut regretter dans le récit. Dans *Les Gardiens du Temple*, le formidable personnage de Daba Mbaye, en même temps qu'il incarne la libération de la femme moderne, exprime les limites que la tradition impose à une personne de sa condition, femme et griotte.

⁸²⁹ AA, p. 49.

Les différences fondées sur la classe sociale sont des valeurs que véhicule la société traditionnelle toucouleur. Dans le cas du jeune Diallobé, l'entrée au Foyer Ardent va coïncider avec un processus de déconstruction de cette notion de classe, dans la mesure où la mission du maître c'est montrer aux enfants le manque d'envergure de l'Homme devant la grandeur de Dieu.

III-3-2-Le référent secondaire

L'école coranique est un des lieux d'expression de l'éducation sénégalaise et pas seulement peule. Nous avons mentionné l'importance de l'instruction dans la société toucouleur grâce à l'action des Almaami. Les historiens ont tous confirmé que cette société repose sur une forme de sacralisation du savoir. Toutes les compétences intellectuelles musulmanes sont présentes dans la société toucouleur :

La jurisprudence (al fiqh), la méthodologie juridique (al asûl), la grammaire (an nahw), la rhétorique (al bâlaga) étaient une des disciplines dans lesquelles excellaient les toucouleurs. L'exégèse (al tafsîr), la tradition (al hadîth) et la biographie du prophète (assîra) étaient considérées comme des sciences communes pour ainsi dire.⁸³⁰

Le savant musulman est une des pierres angulaires de cette société. Elle peut se tromper dans le choix des garants du pouvoir temporel, mais pas dans celui du guide spirituel. Son salut dans ce monde et dans l'autre est finalement très lié à la figure du Maître. D'où l'importance capitale de son choix selon des critères précis et conformes aux recommandations de Thierno Sileymaan Baal, le premier grand maître Jullube, au 18^{ème} siècle :

- 1°) – Choisissez un homme savant, pieux et honnête qui n'accapare pas les richesses de ce bas- monde pour son profit personnel ou pour celui de ses enfants.
- 2°) – Détrônez tout Imâm dont vous verrez la fortune s'accroître et confisquez l'ensemble de ses biens.
- 3°) – Combattez-le et expulsez-le s'il s'entête.

⁸³⁰ El Hadji Rawane Mbaye, « Contribution à l'étude de l'Islam au Sénégal. Maîtrise d'Arabe », Mémoire de maîtrise d'arabe, Dakar, 1973, p. 49.

- 4°) – Veuillez bien à ce que l’Imâmat ne soit pas transformé en une royauté héréditaire où seuls les fils se succèdent à leurs pères.
- 5°) – Choisissez toujours un homme savant et travailleur.
- 6°) – Il ne faut jamais limiter le choix à une seule et même province.
- 7°) – Fondez-vous toujours sur le critère de l’aptitude.⁸³¹

Dans l’AA, Le personnage du maître joue pleinement son rôle. Mais davantage que le personnage et ce qu’il représente dans l’œuvre de Kane, nous nous bornerons à analyser son action dans la construction de l’âme Diallobé. S’il est le premier défenseur de la tradition et le principal adversaire de « l’école nouvelle », on voit aussi que son rôle dans l’univers de Kane est d’aider les Diallobé à s’accrocher aux « vraies valeurs », celles de la religion. Il définit ainsi sa mission: « *au foyer ce que nous apprenons aux enfants c’est Dieu. Ce qu’ils oublient, c’est eux-mêmes* » ?⁸³²

Par la religion l’enfant rompt avec la futilité du monde ici-bas. Mais en même temps, il renonce à une partie de ce que sa tradition lui a légué. On voit que dès son entrée au Foyer, il « *n’appartient plus à sa famille* ».

Une opposition que l’on trouve entre les valeurs traditionnelles et la religion, c’est l’attribut de naissance que constitue la noblesse. Même si on voit le maître manifester un grand respect à ses princes (la façon dont il traite Samba dès après que ce dernier a quitté le Foyer traduit ce respect), il n’en demeure pas moins, décidé à rappeler au jeune Samba, qu’il n’est rien qu’une « *misérable moisissure* », au même titre que tous ses camarades. On ne compte pas les passages dans lesquels le vieux Thierno s’élève contre ce qu’il appelle « *la morgue des Diallobé* ». A la fierté ses concitoyens (incarnée par La Grande Royale), le maître oppose la pauvreté et l’humilité. Sa vie est une mortification absolue, et rien dans son comportement ne montre un quelconque attachement aux richesses d’ici bas. Le narrateur nous dit par exemple qu’il

Consacrait aux travaux des champs le strict minimum de son temps et ne demandait pas à la terre plus qu’il n’en faut pour sa nourriture, extrêmement frugale, et celle de sa famille, sans ses disciples.⁸³³

⁸³¹ Ibid, p. 47.

⁸³² AA, p. 44.

⁸³³ AA, p. 17.

C'est un désir de renoncement total que le maître essaye de transmettre à ses disciples. Parce que la vie en elle-même n'est d'aucune importance. Ce que l'homme prépare dans sa vie, c'est sa mort. Le dogme musulman du jour de la rétribution s'impose dans le Foyer comme une finalité. Les « rappels » de Samba Diallo et de ses camarades tournent essentiellement autour de cette mort prochaine que chaque Diallobé doit avoir à l'esprit :

Gens de Dieu, songez à votre mort prochaine...Gens de Dieu, la mort n'est pas cette sournoise qu'on croit, qui vient quand on ne l'attend pas, qui se dissimule si bien que lorsqu'elle est venue plus personne n'est là.⁸³⁴

Ces imprécations excluent tout autre but dans la vie du Diallobé, que le salut de son âme. Le voile morbide dans lequel les disciples du vieux Thierno enveloppent le pays Diallobé démontre la prépondérance de la religion sur la coutume. On note que leurs paroles ne s'adressent pas aux Diallobés, mais « *aux Gens de Dieu* ». La religion devient dès lors que le disciple entre au Foyer, son principal repère identitaire. Même, comme ce fut plus tard le cas de Samba Diallo, lorsque le doute s'installe dans l'esprit et que les piliers de la religion volent en éclats. C'est le sens qu'il faut donner à la réponse de Samba Diallo à la page 156 (« *Je préfère Dieu à ma mère* »), au moment de débattre avec Lucienne du concept de la Négritude.

Samba Diallo, s'il se reconnaît comme Noir et Africain, dit ne pas aimer le mot « Négritude », car ne comprenant pas ce qu'il recouvre. Par contre, son adhésion à l'enseignement de l'Islam est totalement revendiquée. C'est sa fois qu'il oppose à toutes les doctrines philosophiques occidentales.

Le drame intérieur de Samba Diallo, c'est justement de ne pas réussir à trancher entre ce que la religion lui a donné pour acquis, et la marche vers le progrès qui semble contradictoire avec la quête de Dieu. C'est du moins, selon Samba Diallo, la vision cartésienne du monde qui fait que le musulman ne peut s'accorder avec l'Occident. Pour le héros de *L'Aventure Ambiguë*, la pensée pascalienne se rejoint un peu plus avec l'Islam en ce sens que face au scientisme cartésien, qui définit le progrès comme « *la maîtrise et la possession de la nature* », Pascal montre qu'une

⁸³⁴ Ibid. p. 17.

autre voie est possible. Cette voie du mysticisme est celui que l'islam prône et, Samba Diallo démontre en convoquant Socrate, Pascal et Saint- Augustin, qu'elle ne s'oppose pas à l'Occident, mais à la philosophie matérialiste de l'Occident. Lorsque Socrate affirme ceci dans l'apologie :

Moi, Socrate, je ne passe mes journées à rien d'autre qu'à vous persuader, jeunes et vieux, de ne vous préoccuper de vos corps et de l'argent ni prioritairement ni même avec un zèle égal au soin de perfectionner votre âme.⁸³⁵

On croirait entendre le maître des Diallobé. Cependant, le mysticisme qu'incarne le maître des Diallobé n'a d'autre but que la suppression du Moi haïssable. Et c'est ici peut-être qu'intervient l'influence du vieux Thierno et du séjour de Samba Diallo au Foyer Ardent. Ce que Samba Diallo y a appris c'est le mysticisme et une angoisse existentielle qui dépasse le cadre de l'identité culturelle. En outre, le renoncement que le maître inculque à ses disciples n'empêche pas Demba (le concurrent de Samba Diallo), peu disposé pour les questions mystiques, d'avoir un sens pratique qui lui permette de succéder au maître, battant ainsi Samba sur son propre terrain.

Samba s'est construit une identité personnelle au Foyer, car ce qu'il y apprend en fait un être différent. Dans ses relations avec les enfants de son âge, il apparaît en déphasage, étant plus préoccupé par la mort que par les jeux. Samba n'est rien d'autre qu'un double du maître des Diallobé, qui par son statut exceptionnel échappe aux critères qui définissent la figure conventionnelle du Diallobé. Ce dédoublement du maître à travers Samba Diallo, se vérifie à plusieurs reprises dans le texte. Les situations vécues à tour de rôle engendrent des réactions identiques chez maître et son disciple. Ce n'est pas non plus un hasard si le maître a lui-même sollicité le père du héros pour guider le petit Samba « *dans sa quête du Seigneur* ». Le maître a perçu en Samba Diallo un être exceptionnel, « *il est de la graine dont le pays des Diallobé faisait ses maîtres* ».

Donc, la construction de l'identité au Foyer relève d'une double fonction. D'une part, il s'agit de former un citoyen (c'est vraisemblablement le destin des autres enfants) et

⁸³⁵ **Platon**, *Apologie de Socrate*, in *Philosophie grecque*, Editions France Loisirs, 2000.

d'autre part, construire un type d'individu au-dessus de la masse, ce qui peut sembler contradictoire aux valeurs enseignées d'humilité enseignées.

La pertinence de la démarche réside cependant dans le fait que le successeur du maître, s'il n'est pas du même moule que ses concitoyens (cet être d'exception est Samba Diallo), il peut être élu dans n'importe quelle couche sociale.

Samba Diallo est un personnage hors du commun, cela n'a rien à voir avec son hérédité. Son destin aux yeux du maître est fatalement lié à la religion. Et dans le dernier chapitre, il rejoint ironiquement celui du maître, mais pas dans les termes espérés par ce dernier. Le maître meurt sans avoir réussi à l'imposer au détriment du matérialisme, Samba meurt pour n'avoir pas su l'intégrer totalement dans son hybridité. Samba Diallo est mort en tant que musulman ayant renié un des préceptes de base de sa religion, non comme un Diallobé ayant perdu son identité. C'est en tout cas l'interprétation que nous faisons du passage qui traite de sa mort :

Samba Diallo sentit qu'on le secouait. Il leva la tête.

L'ombre descend, voici le crépuscule, prions, dit le fou

Samba Diallo ne répondit pas.

(...)

Il avait saisi Samba Diallo à l'encolure de son boubou, et le secouait. Les veines de son visage saillaient, il était devenu hagard. Samba Diallo le repoussa et se leva pour s'en aller.

Tu ne peux pas t'en aller ainsi, sans prier, lui cria le fou. Tu ne peux pas ! Peut-être après tout. Contraindre Dieu... Lui donner le choix, entre son retour dans votre cœur, ou votre mort au nom de Sa gloire.

Dis-moi que tu prieras enfin demain, et je te laisserai...

Tout en parlant, le fou s'était mis en marche derrière Samba Diallo, fouillant dans la profondeur de sa redingote (...)

Promet moi que tu prieras demain.

Non... je n'accepte pas...

Sans y prendre garde, il avait prononcé ces mots à haute voix. C'est alors que le fou brandit son arme, et soudain, tout devint obscur autour de Samba Diallo.⁸³⁶

⁸³⁶ AA, pp. 186-187.

Cette mort a maintes fois été commentée comme l'aboutissement de l'impossible métissage entre la culture africaine et la culture occidentale chez Samba Diallo. On semble perdre de vue que dans l'intrigue de *L'Aventure Ambiguë*, un autre personnage a réussi cette synthèse, c'est le père du héros. En effet, le chevalier a été à l'école française⁸³⁷ et cela ne l'a pas pour autant conduit au suicide. Samba Diallo est allé trop loin dans sa foi pour se contenter de l'aridité spirituelle dans laquelle il se trouve à son retour. Certes, le pays Diallobé est semble-t-il plus propice à son épanouissement mystique, mais rien ne dit que l'orientation politique amorcée par la Grande Royale ne lui aurait pas été fatale. Cette dernière se méfie d'ailleurs de l'influence que le maître exerce sur son cousin. Elle le manifeste au début du livre, à la page 34 :

J'avais prévenu ton grand fou de père que ta place n'est pas au Foyer du maître. Quand tu ne te bats pas comme un manant, tu terrorises tout le pays par tes imprécations contre la vie. Le maître cherche à tuer la vie en toi.

On voit nettement que le drame de Samba est plus dans l'identité religieuse que dans l'identité ethnique. On ne peut, à partir là, considérer que le degré intense de mysticisme de Samba Diallo est une aune pour mesurer sa condition de Diallobé. Le Foyer ardent tel qu'il est dépeint dans *L'Aventure Ambiguë*, est l'exaltation de la soumission absolue de l'être à Dieu et l'acceptation de son destin. On peut y voir un aspect de la condition peule, une des règles du pulaaku : la patience, le fait de rester stoïque (*munyal*), mais cette attitude est tellement exacerbée par la religion, que cela devient un renoncement.

Dans *Les Gardiens du Temple*, une autre image de la religion nous est donnée à travers le nouveau maître Thierno Saïdou Barry. Si son prédécesseur était plutôt austère et tourné vers la souffrance du corps, Saïdou lui aime la vie tout en accordant la place qui lui revient à Dieu. Il semble que l'auteur se soit inspiré de la critique de *L'Aventure Ambiguë*, pour présenter une religion dépouillée de son ascèse.

⁸³⁷ A propos du père de Samba Diallo, **Annette Lavers**, souligne qu'il est l'objet d'une véritable anomalie chronologique qui menace presque de démolir l'édifice sémantique du livre. « En effet, affirme-t-elle, si d'envoyer Samba et les autres fils de chefs à l'école des Blancs menace à tel point la spiritualité de l'ethnie, on se demande comment son père a pu acquérir assez de compétences pour devenir le collègue de M. Lacroix. Sa formation implique un réseau scolaire déjà établi. », Voir **Annette Lavers et Peter Hawkins** (Ed...), *Protée noir : Essais sur la littérature de l'Afrique noire et des Antilles*, Paris, L'Harmattan 1992

Autant la religion constituait un frein au progrès matériel dans le premier roman, autant dans le second, on perçoit une ouverture vers le matériel. Le nouveau maître a la conviction qu'il est « *légitime, nécessaire et possible que le pays Diallobé accède à plus de confort* ». Car, souligne-t-il, Dieu veut et permet le bonheur des hommes. D'un point de vue général, on peut imaginer que, Kane opère un léger recul, en plaçant la religion dans une dimension beaucoup moins centrale dans l'intrigue. Non pas que les Diallobé soient devenus subitement moins croyants, mais simplement parce que la revendication identitaire s'articule moins autour de la religion que dans *L'Aventure Ambiguë*. On le voit aussi avec les Sessenes qui, bien qu'islamisés, retournent à des pratiques païennes en déposant les cadavres dans les creux de baobabs. Assurément, la place du Foyer Ardent dans la construction de l'identité est beaucoup moins importante dans *Les Gardiens du Temple*, et les traditions préislamiques beaucoup plus valorisées. Est-ce une volonté délibérée de l'auteur, consécutive à une évolution idéologique ? Ou bien juste une nécessité commandée par la trame du récit ? On pencherait plutôt pour la première hypothèse, bien que l'auteur soit le seul à pouvoir répondre à l'interrogation.

Si le Foyer n'a pas réussi à « construire » un modèle de musulman à travers Samba Diallo, c'est peut-être parce qu'il y a eût une grosse confusion de la part du héros entre le spirituel et le temporel. Il semble que pour lui, comme pour le Maître, et le Fou (les garants d'un Islam pur), le Diallobé ne peut exister qu'en l'Islam. C'est une pensée qui a toujours fait partie intégrante de l'identité toucouleur. C'est peut-être pour ces raisons que ces personnages considèrent l'école comme la voie la plus susceptible de faire perdre son âme au Diallobé. Samba Diallo ne trouvera pas la réponse ; mais en lisant *Les Gardiens du Temple*, on ne peut manquer de voir que ce fut sa deuxième erreur. En effet, Le personnage de Salif tente de son côté de prouver qu'on peut être musulman et resté fermement attaché à ses valeurs ancestrales ; et d'un autre côté apprendre à l'école les moyens pratiques d'améliorer son quotidien sans pour autant se dénaturer. Mais a-t-il seulement raison ?

III-3-3- Le référent tertiaire

Le troisième pilastre de la construction identitaire est la part francophone construite par l'école française. Dans l'idéologie de Kane, c'est la part la moins revendiquée.

On comprend qu'elle est à l'origine du déchirement de la communauté Diallobé dans *L'Aventure ambiguë*. De même, on peut voir pour ce qui est *Des Gardiens du Temple*, que les Sessenes, comme tous les peuples confrontés à la présence coloniale, subissent la même transformation brutale de leur identité. L'école française dérange, en ce sens qu'elle arrive non seulement comme source de métamorphose du sujet, mais aussi comme une force qui tend à supplanter les autres réseaux de construction identitaire. Les changements qu'elle apporte sont radicaux. La profondeur de la métamorphose n'est d'ailleurs pas perçue au début du contact avec l'occident.

Dans *L'Aventure Ambiguë*, le choix d'envoyer Samba Diallo à l'école des Blancs est avant tout un choix politique. La Grande Royale consciente des limites de la tradition, estime sans la renier, que le poids de cette tradition est trop lourd et qu'il est temps d'opérer les changements indispensables à la survie des Diallobé. Contre cette idée, on retrouve le maître du Foyer Ardent qui pense que la seule forme de connaissance dont le jeune Diallobé doit s'armer, c'est la connaissance de Dieu. La perception des valeurs occidentales comme des valeurs négatives semble partagée par l'ensemble de la communauté Diallobé. La question que pose l'école française, c'est de savoir si les Diallobé peuvent y envoyer leurs enfants sans pour autant que ces derniers ne perdent leur identité antérieure.

Les conservateurs voient l'école comme la continuation de la conquête militaire par d'autres moyens et craignent que tout contact avec cette école aboutisse à la mort des Diallobé. Le camp des progressistes incarné par la Grande Royale pense qu'il faut prendre le risque. Elle suggère d'envoyer l'élite (qui mieux que Samba Diallo représente cette élite ?), qui consciente de ses privilèges princiers, est plus encline à perpétuer la tradition tout en s'ouvrant au savoir des étrangers. C'est en ce sens qu'elle parle d'aller « apprendre à vaincre sans avoir raison ». Ce qu'il faut prendre chez le Blanc, c'est la science et surtout la technique. Le narrateur résume l'attitude des deux tendances en ces termes, page 60 : « *L'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois.* »

Au départ la volonté des Diallobé est donc de prendre aux Blancs le savoir qui leur a permis de soumettre le peuple Diallobé. Mais gagner la science sans perdre son âme, est-ce possible quand, on voit que le dessein du Blanc, c'est justement de réduire cette âme à néant et d'imposer sa vision ? Le destin de Samba va dans un premier temps donner raison aux adversaires de l'école nouvelle.

La première rupture grave dans la vie du héros de *L'Aventure Ambiguë* se fait à son entrée à l'école française. Au Foyer, Samba n'a fait que suivre le cheminement habituel de l'enfant Diallobé. Mais en rejoignant cette « école nouvelle », il découvre un autre alphabet, une autre écriture. Il dit :

Dès que je sus écrire, je mis à inonder mon père de lettres que je lui écrivais et lui remettais en main propre.

Ou encore,

Avec eux [les mots écrits] voilà que, subitement, j'entrais dans un univers où tout était, de prime abord, compréhension merveilleuse et communion totale.⁸³⁸

Il n'est plus question de réciter à longueur de journée des versets, dont souvent, il ignore la signification profonde. A l'école, le savoir s'acquiert presque dans la joie, l'émulation ne se fait pas par la torture ou sous la menace « *d'une bûche ardente* ». La joie et l'insouciance qui règne dans la classe de M. Ndiaye séduit apparemment plus Samba Diallo que l'austérité du Foyer, même s'il n'en laisse rien paraître. On voit par exemple que Samba Diallo prend l'initiative de répondre aux questions posées par l'instituteur, alors qu'au Foyer, il se contentait de réciter sa leçon. C'est aussi à l'école que commence à naître l'esprit critique de Samba. Il prend ses distances petit à petit d'avec le monde de son enfance. Pour la première fois Samba Diallo à la page 106 oppose le culte à la vie, « *mon père ne vit pas, il prie...* ». C'est le début d'une prise de conscience de son ambiguïté, c'est à dire de son appartenance à deux cultures antagonistes.

La seconde rupture s'opère avec l'exil à Paris. L'exil ne réside pas seulement dans le déplacement spatial. Par ses études, il s'éloigne des attentes de son peuple, car les vues de la Grande Royale ne sont pas entérinées par Samba Diallo. Samba a choisi des études de philosophie, alors que sa cousine espérait une discipline plus en rapport avec les sciences et la technique. Nous avons vu comment au nom de la religion Samba Diallo refuse le progrès que lui propose l'Occident. En même temps, il prend progressivement conscience que son appartenance à la culture d'origine est fortement

⁸³⁸ A.A. p. 173.

entamée, et contrairement à ce que pensait la Grande Royale, on ne peut rester soi-même au contact de l'école nouvelle. On connaît la célèbre formule :

Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux.⁸³⁹

C'est la reconnaissance d'une identité double qui en réalité est une identité multiple. Samba Diallo résume à lui seul plusieurs appartenances sinon contradictoires, du moins totalement différentes. Son identité de prince Diallobé qui dans un premier temps est supplantée par celle de musulman soumis revient à la surface, car c'est en son appartenance géographique, sa nationalité que Pierre Louis le reconnaît. En outre, avec ce séjour en Europe, sa condition de Noir lui est rappelée en toutes circonstances, même si aucun des personnages de *L'Aventure Ambiguë* n'est raciste. A son retour au pays des Diallobé, Samba Diallo vérifie une situation dont il avait vaguement conscience en France. C'est un être divisé, déraciné aux pays même de ses ancêtres, un être incapable de se reconnaître en l'un ou l'autre des groupes qui ont formé son identité d'hybride. Sa mort est le résultat de cette perte d'identité, dans la mesure où il ne peut s'accrocher à aucun pan de son être déchiré. Nous avons affirmé plus haut que le drame de Samba Diallo résidait plus dans son mysticisme que dans son écartèlement identitaire. Cela nous semble vrai car Samba Diallo, en dépit de ce qu'il affirme, a voulu faire un choix parmi les différentes identités qui ont été formées en lui. Mais au moment d'opérer ce choix, il se trouve en position d'expliquer plutôt que de choisir, de justifier plutôt que d'adhérer. Incapable de trouver une explication satisfaisante, il abandonne en rejetant toutes ces identités, et la perte d'identité entraîne la mort ne serait-elle que symbolique. L'école est à notre sens l'élément qui a permis de donner un nom au tourment existentiel de Samba Diallo. L'être exceptionnel que le maître a décelé en lui ne pouvait survivre à un destin auquel même son peuple n'a pas vraiment survécu. En confondant la religion et la tradition ethnique, les Diallobé ont peut-être perdu depuis longtemps ce qu'ils essayent désespérément de sauvegarder face à l'école nouvelle. Cette confusion de

⁸³⁹ Ibid. p., 164.

sens va être corrigée dans *Les Gardiens du Temple* où l'école remplit chez le héros un rôle (du moins en apparence) de transmission de savoir et non de déconstruction identitaire.

La différence fondamentale entre Samba Diallo et Salif Bâ, c'est que ce dernier a subi une formation d'ingénieur. Selon la logique, préconisée par la Grande Royale, il semble plus à l'abri de la corruption que son prédécesseur. C'est ainsi qu'on nous apprend que le penchant de Salif pour les disciplines scientifiques, « *n'était pas seulement une disposition de l'esprit du jeune homme, mais il résultait d'une option délibérée* »⁸⁴⁰.

La curiosité intellectuelle de Salif le pousse très loin dans la culture occidentale (Il déclame Virgile). Mais à la différence de Samba Diallo, il choisit, avec parcimonie, les aspects de cette culture qu'il désire intégrer. Il estime par exemple que « les humanités » ne sont rien d'autre, que la manière d'être propre des Européens. Donc, l'Africain ne doit prendre de l'Occident que le moindre et le meilleur, c'est à dire, « *le savoir le plus strict, le plus dépouillé, le plus proche de la raison* ». Apparemment Salif réussit cette entreprise d'aller chercher le savoir sans perdre son identité. La réalité est que Salif Bâ n'a pas la même idée de son identité que Samba Diallo. Salif semble plus porté vers sa tradition ethnique que vers sa religion. C'est une autre des innovations thématiques que l'auteur a apportées à son œuvre en comparaison avec la trame éminemment spirituelle de *L'Aventure Ambiguë*.

La présence des griots est à ce sens révélatrice. On ne voit jamais Salif sans son griot attitré, Farba Mâri, dont on nous apprend qu'il avait rigoureusement le même âge que son Prince, étant « *né la même nuit* ». Samba Diallo avait probablement son griot, mais dans son premier roman, Kane n'en fait nullement mention. On note même un rejet d'un des attributs du griot qui consiste à narrer les hauts faits de sa famille d'attache :

Au fond de toute noblesse, il est un fond de paganisme. La noblesse est l'exaltation de l'homme, la foi est avant tout humilité, sinon humiliation.⁸⁴¹

⁸⁴⁰ *GT*, p., 78.

⁸⁴¹ *AA*, p. 33.

L'islam est, on le sait, absolument opposé à toute forme de célébration de magnificence humaine (sauf celle des prophètes). On pouvait donc difficilement concevoir un griot dans l'univers de Samba Diallo, car l'exaltation de la grandeur des princes Diallobé est le rôle dévolu à Farba. L'histoire et les traditions de la plupart des sociétés africaines sont connues grâce aux griots. L'auteur en liant le destin de Salif Bâ à celui de son griot, légitime davantage son appartenance à la tradition peule qu'à l'Islam.

Un autre élément vient étayer cette hypothèse de la prépondérance de l'identité négro-africaine, c'est le réseau de personnages secondaires qui se tisse autour de Salif durant son séjour parisien. Les étudiants regroupés au sein des diverses associations se réunissent tous autour d'une identité commune. Certes, Samba Diallo a connu des rencontres de ce type, notamment avec la famille du vieux Pierre-Louis, mais chez lui, elles étaient fortuites.

Que Salif Bâ soit plus attaché à son identité d'Africain que Samba Diallo est un fait, mais son séjour à l'école française l'a-t-il réellement laissé vierge de tout changement ? Est-il resté fondamentalement Diallobé au fond de lui-même, comme se plaît à le dire le narrateur ?

Dans le cas des deux héros de Kane, l'école a été un instrument de déracinement. Le personnage de Salif relève plus d'un fantasme idéologique que d'une réalité sociologique. Une réserve que son parcours peut susciter concerne le choix que peut avoir un étudiant Africain en Europe dans son plan de carrière et, surtout, les limites de ce choix.

Par ailleurs, on peut se demander à propos de Salif, quel est le mérite d'un attachement à ses valeurs, si on a conscience qu'un contact approfondi avec une civilisation étrangère met en péril cet attachement ?

Chronologiquement, Salif semble avoir évolué dans un contexte plus favorable. Son retour au pays coïncide avec les indépendances, alors que Samba Diallo a tout le temps évolué dans un contexte colonial. A ce sujet, il est d'ailleurs étonnant que l'administration n'ait pas cherché à contrecarrer les projets de Samba Diallo, car si l'on en croit Hampathé Bâ, l'école coloniale obéissait à un projet bien précis :

Les commandant de cercle avaient trois secteurs à alimenter par le biais de l'école ; le secteur public (enseignants, fonctionnaires subalternes de

l'administration, médecins auxiliaires etc.), où allaient les meilleurs élèves ; le secteur militaire, car on souhaitait que les tirailleurs, spahis et goumiers aient une connaissance de base du français ; enfin le secteur domestique, qui héritait des élèves les moins doués.⁸⁴²

Samba Diallo est, pourrait-on dire, passé entre les mailles d'un filet de sélection, pour entrer à l'université et apprendre la vision du monde de l'Occident. Cela lui a permis à un moment de remettre en question cette vision du monde, car semble-t-il, en découvrant la culture occidentale, il a aussi découvert ses limites.

En théorie, l'école doit permettre l'épanouissement de l'enfant, encourager sa créativité et lui offrir les moyens d'un changement social. Cela revient à dire concernant les Diallobé, que l'envoi à l'école de leurs enfants, contribue à changer les moyens de vivre. Salif est reconnu en ce sens comme « *le bâtisseur d'un monde nouveau* », car ayant réussi à mettre les Diallobé sur les pas de l'humanité. Peut-on changer ses moyens de vivre sans compromettre ses raisons de vivre ? La société Diallobé qui aime s'enfermer dans une autosuffisance quasi autarcique s'ouvre, grâce à l'action de Salif, aux nouvelles techniques agricoles, à un système économique moins archaïque. En même temps n'a-t-elle pas renoncé une certaine philosophie de vie ?

Il y a, à ce sujet, une discussion très intéressante entre le maître, Salif et le griot, quand ce dernier reproche à Salif de manger à table. Non seulement, Salif a appris à manger « *comme les Blancs* », mais de son propre aveu, il y éprouve un certain plaisir. Le maître appelé à arbitrer ce débat résume sa pensée en ces mots :

Farba [le griot] a raison d'aimer à manger comme il le fait...mais je trouve qu'il aurait tort de ne pas « goûter » à d'autres manières de manger, si elles ne sont pas illicites selon la loi de Dieu.⁸⁴³

En considérant le point de vue du héros qui refuse d'intégrer en lui que la stricte connaissance pratique, la façon de manger des Blancs n'est-elle pas un principe aliénant en soi ? Le fait que Salif puisse à la fois manger à l'occidentale et comme les Diallobé, sans y voir un inconvénient, prouve que le Diallobé instruit peut intégrer

⁸⁴² Amadou H Bâ., *Amkoullel, l'enfant peul*, Actes Sud, 1991.

⁸⁴³ *GT*, op. cit.

des aspects de la civilisation occidentale sans se corrompre. A la manière de Chinua Achebe qui disait, trouver autant de plaisir dans le champagne que le vin de palme, la musique classique ou les chants Ibo, l'Africain peut parfaitement opérer un syncrétisme culturel. L'école ne tue pas le Diallobé, il donne naissance à un type nouveau de Diallobé. Même s'il s'en défend, les oppositions fréquentes avec son griot montre que Salif n'est pas aussi enraciné qu'il le prétend.

Ce sont des personnages comme Salif qui sont appelés à gérer l'Afrique post-coloniale. Si par le miracle de la fiction, le personnage de Salif ne souffre d'aucun conflit, il n'en est pas de même pour la classe des nouveaux maîtres à laquelle, il appartient. Peut-être parce que dans la hiérarchie des Diallobé, il appartient à la haute noblesse. Il aurait été intéressant de voir dans sa situation un Diallobé de caste inférieure.

La situation de Daba Mbaye, l'intellectuelle griotte *Des Gardiens du Temple* est à cet égard riche en enseignements. Le texte nous la présente en ces termes :

Daba est griotte de naissance et de conviction. Elle est agrégée d'histoire et docteur ès Lettres de la Sorbonne. Elle parle sa langue maternelle et deux autres langues africaines. Elle parle le français, l'anglais, le portugais, l'espagnol et l'arabe, c'est à dire la plupart des langues non africaines dans lesquelles furent formulés les marchés, les traités, les pactes, les diktats, les catéchismes, en quoi consiste principalement l'histoire de l'Afrique noire vue par l'Occident, durant les cinq derniers siècles...⁸⁴⁴

Daba est-elle pour autant moins Sessene que Salif est Diallobé ? La première partie de cette présentation prouve que non, car la tradition des Sessenes repose sur les griots. Le personnage est tellement ancré dans sa culture que c'est elle, pour consolider les liens entre les Sessene et les Diallobé va être donnée en mariage à Farba, le griot de Salif. On voit à travers Salif et Daba deux visions de l'instruction à l'occidentale opposée. Daba Mbaye par son instruction, a vraisemblablement plus conscience de l'urgence de la renaissance identitaire de l'Afrique que Salif. D'ailleurs, elle incarne cette unité africaine en ce sens qu'elle touche sur le plan

⁸⁴⁴ Ibid.

linguistique toutes les parties du continent. Lors de la conférence qu'elle tient devant un aréopage d'intellectuels au chapitre 5, elle s'exprime en français. C'est cette langue apprise à l'école qui lui permet de communiquer avec ses « compatriotes » venus de divers coins du continent. L'école réunit l'élite intellectuelle dans une nouvelle identité qui peut exclure les membres de leurs sociétés d'origine. Daba, comme Salif ne peut se targuer de n'être que Sessene. Le fait d'aller à l'école française agit doublement sur l'identité de Daba Mbaye. D'une part, il lui confère un statut, un pouvoir auxquels à l'inverse de Salif ou Samba, elle ne pourrait prétendre autrement. D'autre part, c'est en étant confrontée à la culture et aux langues étrangères, qu'elle a acquis une sorte de certitude que la sienne est aussi valable que celles des autres. Daba Mbaye montre que l'école a forcément bouleversé les structures identitaires traditionnelles. C'est l'élaboration d'une nouvelle identité qui prend racine dans l'ethnie, mais s'en affranchit graduellement au point de ne trouver de point d'ancrage que dans un autre contexte social.

Aborder la question de l'école, c'est fatalement poser le problème de la langue française. Les enjeux du français dans l'écriture sont exactement les mêmes que ceux que nous avons vus chez Pierre-Jakez Hélias. Il n'est pas utile d'y revenir, sinon pour expliquer rapidement, comment Cheikh Hamidou Kane, a conçu son discours identitaire, loin du marquage linguistique du texte.

En comparant l'œuvre de Kane à celle d'un écrivain comme Kourouma, nous donnons deux exemples différents de travail sur la langue dans le discours identitaire africain. L'un fait le pari d'une transformation violente du français et l'autre se contente de poser le problème identitaire par sa thématique, mais dans une langue très dépouillée. Kourouma s'attache plus à la réécriture du français, donc à la restructuration linguistique, alors que Kane essaye apparemment de traduire dans un « français très classique », les particularités d'une expérience. Ce qui donne chez ce dernier un résultat moins spectaculaire, mais n'en exprime pas moins la situation de « bizarrerie » linguistique dans laquelle se trouve l'écrivain qui produit autrement que dans sa langue.

Un autre auteur sénégalais, Oumar Sankaré, va plus loin que Kane. Il énonce l'idée qu'on peut écrire sa culture sans se soumettre à des contraintes de particularismes linguistiques qui n'en sont pas. Un de ses personnages analyse le défi qui attend l'auteur africain :

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre livre. C'est un modèle de rhétorique qui proclame la gloire des mots à travers les maux que vous prétendez dénoncer. Il s'agit d'une véritable poésie hissée au sommet de l'art. Ce qui séduit dans cette œuvre, c'est assurément la qualité du style. Réagissant contre un certain laxisme de la littérature d'aujourd'hui, vous avez restitué à la langue française sa noblesse et sa pureté. Vous avez refusé cette forme de facilité qui consiste à masquer des lacunes syntaxiques par le prétexte d'une recherche d'originalité ou l'alibi des réalités africaines. Chez vous, la correction grammaticale reprend tous ses droits que la médiocrité littéraire avait confisqués. Vous avez banni ce mélange hybride des langues française et nationale. Qu'une certaine critique paternaliste a érigé en chef d'œuvre.⁸⁴⁵

Il semble que Cheikh Hamidou Kane ait commencé par ce purisme assumé qu'évoque Sankharé, mais qu'entre-temps, l'idéologie du culturelle lui a imposé un autre discours, à en juger par la trame linguistique *des Gardiens du Temple*.

⁸⁴⁵ Oumar Sankharé, *L'Etat d'urgence*, Saint-Louis du Sénégal, Xamal 1995, p. 82-83.

CONCLUSION

L'éternel alibi oral

Selon Lilian Kesteloot, on a beaucoup spéculé sur une nouvelle écriture des écrivains africains et les transformations dans la langue française, dans le but d'affirmer leur différence. Kesteloot affirme que cette évolution obéit à

La pression morale du discours critique, marqué successivement par l'engagement politique et le micro nationalisme⁸⁴⁶

C'est remarque d'une grande pertinence, car au fond, il semble que peu de choses, hormis la dimension transitive du discours, révèlent, de façon certaine, le marquage ethnique d'un texte, qu'il soit africain ou autre. Mais une analyse « transculturelle » des textes du corpus africain, est un exercice difficile, parce que la pression qu'évoque Kesteloot est aussi du fait des auteurs, dont le projet d'écriture identitaire est toujours bruyamment revendiqué. Du coup, par un effet très logique de causalité, l'esthétique identitaire d'un texte obéit avant tout à l'éthique identitaire de l'auteur. Autrement dit, l'auteur pousse à retenir dans son discours, la part d'intentionnalité qui donne son sens à l'analyse esthétique ciblée.

On peut se demander s'il existe une esthétique africaine ? Probablement, puisqu'il n'est pas question de douter de la pertinence de analyses critiques qui ont plus ou moins établi la spécificité technique du récit africain. Cela, même s'il a toujours été difficile de faire ressortir des parangons du récit africain autrement que par les thèmes. On parlera avec Mohamadou Kane⁸⁴⁷, d'unité d'action, des structure narrative à trois temps, d'omniprésence du narrateur, de polyphonie discursive, de ressources de l'oralité...

Le recours à l'oral est le point incontournable que nous nous attachons à étudier. L'esthétique africaine est-elle une esthétique de l'oral ? Selon Christiane Ndiaye⁸⁴⁸, la plupart des ouvrages sur l'histoire littéraire de l'Afrique réservent un chapitre ou

⁸⁴⁶ **Lilian Kesteloot**, « Négritude et créolité », dans *Francophonie et identités culturelles*, op.cit.

⁸⁴⁷ **Mohamadou Kane**, « Sur les « formes traditionnelles » du roman africain », dans *Littératures francophones et anglophones d'Afrique noire*, n° 3-4, juil.-déc. 1974 ; voir aussi *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982.

⁸⁴⁸ **Christiane Ndiaye**, « De l'écrit à l'oral : transformation des classiques du roman africain », dans, **Josias Semujanga** (dir.), *La littérature africaine et ses discours critiques*, op.cit., pp. 45-61.

une section à l'oral. Une méthode qui est souvent validée par une analyse ciblée dans les discours narratifs, montrant que les textes s'appuient avant tout sur des traditions historiquement orales.

Pour les pionniers de la critique afrocentriste, il est clair que l'oralité est ce qui permet de démarquer l'auteur africain. Et Mohamadou Kane, l'un des inspirateurs de la critique africaine, affirme que cette oralité est la clef pour comprendre le discours de cet auteur :

Une plus grande attention aux rapports, aux liens de continuité des littératures orales et écrites permet de mieux comprendre les problèmes du roman africain,⁸⁴⁹ [écrit-il].

Mais il faut se garder de faire de l'oralité, la principale prise pour analyser un discours produit par un auteur africain. On a vu en d'autres lieux discursifs que l'oralité est un phénomène beaucoup plus largement partagé dans le discours francophone. C'est peut-être une piste intéressante, de chercher à déterminer comment l'oralité s'impose comme la pratique générique la mieux partagée dans le texte francophone en général.

Ensuite, on risque de se répéter, au lieu d'en faire un phénomène homogène et applicable au texte africain, il serait instructif de voir précisément quel rapport la société d'origine de l'auteur, ou celle dans laquelle il prétend puiser son inspiration esthétique, entretient avec les différents genres de l'oralité. On sera peut-être mieux avancé. D'ailleurs, Mohamadou Kane signale le fait que l'émergence de « grands récits » de type africain est possible ; mais semble-t-il, il faut aller les chercher, non pas dans une Afrique monochrome, mais dans les grands ensembles culturels qui se dégagent sur la carte du continent. Il est possible de faire ressortir les différences culturelles et de déterminer les pratiques littéraires influencées par les rhétoriques malinké, peules, yoruba, etc., ce qui nécessite de la part de la critique, une certaine connaissance des traditions en question.

Comme beaucoup de peuples en Afrique, les Toucouleurs accordent une grande importance au verbe, on l'a vu avec l'exemple du *hiirde*. Même s'il a existé des formes d'écriture très élaborées en Afrique, le privilège dont jouit l'oralité, en fait le

⁸⁴⁹ Cité par **Josias Semujanga**, *Dynamique des genres dans le roman africain, éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17.

principal moyen de conservation des cultures africaines. Amadou Hampathé Bâ explique dans *Aspects de la civilisation africaine*⁸⁵⁰, les raisons de la fiabilité du mode de conservation oral.

Dans notre projet, il ne s'agit pas de juger de la fiabilité du procédé, mais d'essayer de voir dans l'œuvre africaine ce qui rend l'oralité si incontournable.

Nous avons dit plus haut que la principale motivation des écrivains africains est l'affirmation d'une certaine originalité. Le recours aux emprunts à la littérature orale n'est peut-être pas aussi naturelle qu'on le pense. En ce qui concerne Kane, *L'Aventure ambiguë* incarne moins l'oralité dans le discours romanesque que *Les Gardiens du Temple*. Mais malgré son classicisme avéré, il suffit d'orienter l'interprétation vers l'« orature », pour que *L'Aventure ambiguë* incarne cet héritage oral. Ainsi, on peut faire remarquer que le texte est structurellement basé sur le dialogue, preuve du goût des Diallobé pour la palabre. Par ailleurs, on constate chez certains personnages une utilisation subtile du discours. Ainsi, dans le débat qui oppose le chef et La Grande Royale, d'une part et le maître de l'autre (I, chap.2-3), on peut analyser le dialogue avec le prisme de tradition orale.

Le maître ou la Grande royale parlent beaucoup par image, soit pour étayer leur argumentation, soit pour séduire leur interlocuteur. Le discours de séduction surtout chez le maître des Diallobé, passe par une référence constante aux maximes islamiques (versets, hadith, parabole...). Dans tous les cas, le procédé fait percevoir une certaine poésie dans le dialogue entre Diallobé et constitue une référence précise aux jeux de langage évoqués à propos du *hiirde*. Lors de la réunion convoquée par la Grande royale, on a un exemple de la pratique oratoire chez le personnage: « *La tornade qui annonce le grand hivernage de notre peuple est arrivée avec les étrangers, gens des Diallobé.* », dit-elle.⁸⁵¹

La Grande royale évoque dans son plaidoyer pour l'école l'image des travaux champêtres pour expliquer aux Diallobé la nécessité de rompre avec les vieilles

⁸⁵⁰ Hampathé relève une différence dans l'idée qu'on se fait de la parole selon qu'on est dans une civilisation orale ou écrite : « Dans les civilisations orales, la parole engage l'homme, la parole EST l'homme. D'où le respect profond des récits traditionnels légués par le passé (...). Dans la civilisation moderne, le papier s'est substitué à la parole. C'est lui qui engage l'homme. En outre, l'écriture est une chose et le savoir en est une autre. L'écriture est la photographie du savoir, mais elle n'est pas le savoir lui-même. Le savoir est une lumière qui est en l'homme. Il est l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe, tout comme le baobab contenu en puissance dans sa graine (...) Peut-on dire en toute certitude, dans ces conditions, que la source écrite est plus digne de confiance que la source orale, constamment contrôlée par le milieu traditionnel ? » **Amadou Hampathé Bâ**, *Aspects de la civilisation africaine*, op.cit., pp. 22-25.

⁸⁵¹ *AA*, p. 57.

traditions, pour jeter les bases d'une nouvelle société. L'argument par expérience peut s'assimiler à une pratique culturelle. Un autre exemple. Le maître qui compare les Diallobé à des courges s'entend demander par le chef :

- Maître, où en sont les courges du Diallobé ? Ce à quoi il répond :
- C'est au jardinier de répondre, pas à moi.

Le jardinier bien entendu, c'est le chef à qui le vieux maître demande de prendre ses responsabilités face aux nouveaux défis qui se présentent aux Diallobé. Dans cette discussion hautement imagée, le maître réussit à mettre le chef de son côté, en usant d'un essentiellement de son art de la parole. Cet échange peut être analysé comme un passage argumentatif classique avec l'utilisation d'une métaphore végétale par le chef et en réponse une autre métaphore ad hominem. Des figures qui ne sont pas propre à la rhétorique Diallobé. Mais en même temps, le texte de Kane souligne que la maîtrise de l'argumentation orale est un trait fort de la culture Diallobé. On le perçoit dans toutes les interventions de la Grande royale, une redoutable oratrice, qui fait basculer le destin de Samba Diallo. Elle se livre à un trésor de formules, de références culturelles, historiques pour éviter les pièges dans lesquels le maître cherche à l'enfermer. Alors que les arguments du vieux Thierno tournent essentiellement autour de la foi, la Grande Royale refuse de s'aventurer sur le terrain de la religion, car elle ne peut opposer aucun argument au théologien qu'est le maître des Diallobé. Elle l'entraîne sciemment sur le terrain des valeurs propres aux Diallobé et réussit à ranger le maître, malgré ce dernier, à la décision de rendre l'enfant à sa famille. Ce passage peut-être interprété comme une expression du génie politique de la Grande Royale, mais on peut prendre le parti d'y voir une grande maîtrise de l'art de la palabre dont elle fait preuve.

Il semble que l'analyse de l'oralité ne soit pas un principe déterminant du point de vue esthétique. On peut y voir (surtout d'un point de vue anthropologique) l'héritage du parler toucouleur dans la narration.

Dans *Les Gardiens du Temple* par contre, on a moins de marge d'interprétation parce que cette oralité est revendiquée par l'auteur. Kane a axé la démarche esthétique de son second roman dans l'introduction de l'oralité dans le procédé narratif. C'est pour cela que les griots qui deviennent incontournables dans ce roman. Pour le narrateur

Des millénaires durant, avant que le fil ténu de l'écriture n'eût intérieurement et de toutes parts entrepris de coudre le monde noir en lui-même, les griots, par leurs voix et les instruments qu'ils ont imaginés, furent les démiurges qui bâtirent ce monde et ses seuls témoins.⁸⁵²

Le texte commence par une scène typique de la vie du griot : l'éloge. Farba Mâri qui rend visite à son prince Salif, fait le portrait du personnage. Le lecteur découvre le héros et sa famille par le griot. Toutes les informations textuelles passent par ce procédé. Dans ce chapitre riche en emprunt à l'oralité, on retrouve la légende qui explique l'origine des griots. Le narrateur emprunte aussi à la littérature orale peule des hymnes et des chants.

On a par exemple, *Ndiarou* et *Fantang*. Ce sont des hymnes guerriers, chantés par un professionnel possédant les qualités indispensables. L'accompagnement des chansons sérieuses obéit à une règle stricte. On ne peut par exemple accompagner Ndiarou avec d'autres instruments que ceux à cordes car, cette musique est censée pénétrer le cœur des hommes et leur fournir la charge émotionnelle nécessaire à la performance. Les chansons sérieuses se chantent normalement à des occasions très précises (naissances, initiations, funérailles etc.). D'ailleurs, le fait que le griot chante pour divertir Salif peut paraître incongru dans le texte.

La chanson « Baïdi Yagga » que l'on retrouve à la page 11 est à ranger dans la catégorie des chants populaires, légers et sans aucun sens particulier. On en voit un autre exemple à la page 145, quand les grévistes improvisent une chanson sur le thème de leurs protestations :

...Prési-dent-dé-mis-sion-libé-rez-Dan-ka-ro. D'autres cireurs et d'autres caisses se joignirent à lui. Des danseurs se mettent en branle et dansent « indépendance cha-cha » aux cris de « Prési-dent-démis-sion-libé-rez-Dan-ka-ro ».

Ces chansons sont différentes des deux premiers qui appartiennent au genre sérieux. Un autre genre du répertoire musical peul est présent dans le texte avec le *leele* qu'un

⁸⁵² *GT*, p. 7.

personnage considère comme un poème. En effet, s'il s'accompagne d'un instrument, le *leele* se déclame plus qu'il ne se chante. C'est une forme de discours qui ponctue en général les réunions de Lettrés ou les conversations savantes. Senghor s'est beaucoup inspiré de cette forme d'expression artistique dans sa poésie. C'est pour cette raison on retrouve dans certains de ses textes des indications sur les instruments qui doivent rythmer la récitation. D'ailleurs, si l'on en croit Senghor, la musique est indissociable de la poésie africaine: « Je persiste à penser que le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps »⁸⁵³

L'insertion des chants dans *Les Gardiens du Temple* est un prétexte pour l'auteur de mettre en avant la richesse du patrimoine Fulbè.

Le but n'est pas d'énumérer tous les emprunts à la littérature orale mais, par quelques exemples, montrer que le choix de l'auteur est délibéré. Ainsi on peut noter dans la technique narrative beaucoup d'allusion à la tradition orale. Cela va des emprunts systématiques à la technique narrative de la littérature orale (les répétitions, les intrusions d'auteur à la manière des conteurs), à la part accordée à la gestuelle des personnages dans la description. On notera aussi l'abondance des proverbes qui régulent les dialogues entre différents personnages. Cette allusion forcenée à l'orature peut être considérée comme un redoublement pléonastique, eu égard au projet de l'auteur. *L'Aventure Ambiguë*, sans cet effet d'annonce stylistique, a parfaitement exprimé l'être Diallobé dans sa différence. Josias Semujanga affirme que ce procédé, n'a de l'intérêt s'il entre dans le cadre d'une recherche formelle. Selon le critique, il serait absurde de vouloir par cette voie poser affirmer une quelconque authenticité africaine dans le roman :

Ce mythe essentialiste de l'originalité africaine, repris par la critique littéraire, accrédié une vision manichéiste qui voudrait que le roman de type européen dégrade les modèles traditionnels de la culture africaine, s'indigne-t-il.⁸⁵⁴

En revendiquant une originalité littéraire à travers l'oralité, l'auteur prétend exprimer dans son œuvre, ce qu'il a de fondamentalement authentique. La revendication est peut-être plus éthique qu'esthétique, car dans Kane a prouvé avec *L'Aventure*

⁸⁵³ Cité par **Chevrier**, *Littérature nègre*, op.cit., p. 78.

⁸⁵⁴ **Josias Semujanga**, op.cit., p. 18.

Ambiguë sa maîtrise du schéma romanesque moderne. D'autre part, il ne sera en aucun cas possible de restituer l'identité prosodique d'un texte oral en écriture. Donc l'important, ce n'est pas une représentation antinomique des esthétiques africaines et occidentales, mais une vision plus valorisante de leur compatibilité.

L'identité subversive

Les problèmes identitaires qui se posent en Afrique sont à peu près les mêmes que ceux qui se posent ailleurs. L'expérience de la colonisation a peut-être faussé le débat en donnant une image monolithique de la situation. L'auteur africain semble, pour beaucoup de raisons, tributaire de la bipolarisation du monde et les réponses qu'il apporte dans son discours identitaire sont symptomatiques de cette dualité Afrique-Occident. En Afrique, autant qu'ailleurs, il faut relever le caractère fuyant et morcelé de l'identité du sujet. Finalement, si le projet est de donner une connotation idéologique et politique au discours sur l'identité, il nous semble que les auteurs devraient se pencher réellement sur la notion de « littératures mineures » et tenter d'en vérifier l'applicabilité dans leur démarche d'écriture. Il existe plusieurs niveaux d'analyse de l'écriture identitaire, mais il semble que l'africanité globale soit un thème assez handicapant dans la perspective européenne de l'écriture continentale. Si le concept d'africanité peut revêtir un sens, c'est dans sa dimension plurielle et comme projet de rapprochement des différentes cultures africaines. Il ne s'agit pas d'une identité finie, opposable au monde comme étrangeté.

Nous voulons dire qu'en terme d'identité, toutes les minorités portent un discours et le rôle de l'intellectuel africain, c'est veiller à ce que ces minorités s'expriment. Cela peut passer par la mise en avant de sa propre ethnicité, ou bien, par l'intérêt pour d'autres discours cultures minoritaires. Ce combat nous semble plus pertinent que l'enfermement dans ce que Mongo Béti qualifie de « *jacobinisme du pauvre* », qui empêche une véritable et libre expression de cultures localisées, dont la connaissance est d'un grand intérêt pour l'humanité.

La parole ethnique en Afrique quand elle cessera d'être diabolique, aura la même consonance que celle de toutes les minorités qui tentent de se créer une place dans l'Universel.

CONCLUSION GÉNÉRALE

*Je crois bien que l'âge d'une civilisation se doit mesurer
par le nombre des contradictions qu'elle accumule
, par le nombre des coutumes et des croyances
incompatibles qui s'y rencontrent et s'y
tempèrent l'une l'autre ;
par la pluralité des philosophie
s et des esthétiques qui coexistent
et cohabitent dans la même tête.*

PAUL VALÉRY

Au terme de notre réflexion, il nous semble que la littérature francophone fait face à deux questions importantes : la construction d'un imaginaire francophone et la définition de la fonction d'auteur francophone. Ces deux questions appellent une autre lecture du texte francophone et de l'histoire littéraire commune, ainsi qu'une autre approche de l'éthique d'auteur. La valorisation des identités apparaît comme un principe majeur de la réflexion littéraire francophone, sinon le plus décisif. Cette mise en valeur n'est pas en contradiction avec le projet de faire émerger un type universel. Mais, il faut bien cerner les implications réelles de ce projet universaliste. La francophonie ne peut signifier une fraternisation au nom de la langue et ignorer dans le même temps que cette fraternisation se fait au prix d'un renoncement. Comme artéfact, la francophonie se heurte à l'identité primordiale, non négociable des auteurs. Y adhérer alors, c'est définitivement renoncer à une part de soi-même. Jusque-là, c'est ce qu'on demandé aux auteurs colonisés.

Mais la francophonie n'appartient pas qu'à ces derniers et le texte francophone, même marquée par cette hérédité coloniale, devra gagner en transversalité avant d'entreprendre sa plongée dans le monde. L'histoire littéraire de la francophonie est en construction et il existe un grand danger à la confondre avec l'histoire littéraire du 1/3 monde, de l'Afrique ou encore celle des minorités francophones colonisées.

Dans cette tâche le critique et l'auteur ont un rôle à jouer. L'auteur devra composer avec le métissage peut-être davantage qu'avec son identité primordiale qu'il brandit à tout va et qui relève d'une vision romantique. Son éthique est une éthique de l'universel. Un texte sénégalais est une chose, un texte sénégalais écrit en français en est une autre. Il rejoint dans l'espace francophone, le texte breton écrit en français et le texte québécois écrit en français.

L'auteur francophone se trouve dans une position où il doit sacrifier sa fierté ethnique ou nationale sur l'autel d'un rêve de fraternité universelle. Mircea Eliade qui s'est intéressé aux sources des croyances, affirme que derrière les manifestations d'appartenance, existe une unité culturelle profonde de l'humanité. C'est à notre avis, ce à quoi la diversité francophone renvoie. Les revendications des minorités culturelles prouvent simplement qu'elles ne doivent pas être les seules à accepter le renoncement.

Les études philosophiques et sociologiques sur la territorialité (Deleuze et Gattari) et les théories modernes sur la biopolitique (Foucault, Negri) montrent un principe de

marquage de l'humain dont la forme paroxystique apparaît avec l'idée d'identité ethnique ou nationale. Giorgio Agamben croit déceler l'émergence progressive d'un rapport à l'identité qui ébranlerait la puissance de l'État, symbole de l'appartenance radicale. Pour Agamben,

La nouveauté de la politique qui s'annonce, c'est qu'elle ne sera plus une lutte pour la conquête ou le contrôle de l'État, mais une lutte entre l'État et le non-État (l'humanité), disjonction irrémédiable des singularités quelconques et de l'organisation étatique.

Ceci n'a rien à voir avec la simple revendication du social contre l'État, qui, récemment, a trouvé une expression dans les mouvements de contestation. Les singularités quelconques ne peuvent former une *societas* parce qu'elles ne disposent d'aucune identité qu'elles pourraient faire valoir, d'aucun lien d'appartenance qu'elles pourraient faire reconnaître. En dernière instance, en effet, l'Etat peut reconnaître n'importe qu'elle revendication d'identité - même celle (l'histoire des rapports entre l'Etat et le terrorisme à notre époque en est la confirmation éloquente) d'une identité étatique à l'intérieur de lui-même ; mais que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes co-appartiennent sans une condition d'appartenance représentable (même dans la forme d'un simple présumé) constitue ce que l'Etat ne peut en aucun cas tolérer.⁸⁵⁵

C'est en cela que la notion d'auctorialité francophone comme dépassement des stigmates identitaires, difficilement compatible avec la pérennisation des institutions, est une démarche d'auteur. Cette forme de cheminement transculturel s'imposera comme une évidence, quand l'écrivain réussira dans sa révolte face aux systèmes institutionnels (appartenance, identité, genre, etc.) et dans son projet de création d'une nouvelle identité. L'analyse des textes produits dans l'espace francophone peut-elle intégrer cette dimension ? Ceux-ci ont pour le moment un premier impératif à négocier : faire accepter une part d'étrangeté dans le rapport biaisé qu'ils entretiennent avec l'Occident.

⁸⁵⁵ **Giorgio Agamben**, « La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque », dans la *Revue Futur Antérieur* n°1, printemps 1990. Voir également les théories de Toni Negri sur « la multitude ». **Antonio Negri, Michael Hardt**, *Empire*, Paris, Exils, 2000 ; *Multitude, Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004.

La thématique du Divers a certes ses limites⁸⁵⁶, mais il s'agit d'un principe difficilement attaquant sur le plan éthique. Comme intention consciente, elle se pose en prise de voix (et de voies) pour l'expression de formes et d'existences non reconnues. La question est de savoir si cette expression du divers universel cessera un jour d'être la soumission à un système autre que celui de l'auteur.

D'un point de vue général, Patrick Chamoiseau, si nous l'avons bien compris, propose une lecture solidaire des concepts de la diversité en francophonie. Il semble que celle-ci doive se dissoudre dans un processus global de mélange, en imbrication avec les autres notions engageant le transculturel :

Dans le multiculturel, on a la présence dans un même espace de plusieurs imaginaires, alors que, dans le transculturel, on a une corrélation, une inter-réaction aux différents imaginaires. On peut donc avoir dans un espace un processus de multiculturalité juxtaposé, et on peut également avoir un espace et des mécanismes de transculturalité dans lesquels une culture est mise en relation ouverte et active, est affectée, infectée, inquiétée, modifiée, conditionnée par l'autre. On trouve tous ces mécanismes dans les espaces de l'Amérique des plantations, dans la Caraïbe et, bref, dans tous les espaces où il y a eu créolisation. Pour pouvoir actuellement envisager les grands espaces contemporains, il faut poser les termes de la multiculturalité, de la transculturalité et du multilinguisme. C'est avec ces trois éléments qu'on peut essayer d'aborder la réalité complexe des sociétés humaines d'aujourd'hui.⁸⁵⁷

Puisqu'une thèse autorise des propositions et des tentatives d'apports nouveaux, nous avons voulu jeter dans le panier des constructions sémantiques un mot. Ni notion, encore moins concept, juste un néologisme, une prénotion que nous soumettons modestement à la critique : l'« alterculture ». Nous nous inspirons de l'altermondialisme et du commerce équitable, pour imaginer une pratique de littérature équitable par la transculture. Dans ce nouveau mode de transaction, l'auteur

⁸⁵⁶ Josias Semujanga, s'il reconnaît que cette problématique est évidente, la considère comme un constat initial mais pas le principe fondamental de l'analyse des textes francophones. Il propose une analyse qui dépasse la spécificité culturelle pour se situer dans une approche plus générique des œuvres. On peut aussi se référer aux travaux de Pierre Halen et Ambroise Kom sur la question.

⁸⁵⁷ **Patrick Chamoiseau**, « L'imaginaire de la diversité », Entretien, Magazine littéraire, *Nuit Blanche*, n° 63, Printemps 1996.

francophone a un rôle qui nous paraît déterminant et que nous avons esquissé dans certaines étapes de notre réflexion. Qu'entendons-nous par alterculture ? C'est d'abord la reconnaissance de toutes les cultures qui gravitent dans la constellation universelle. Reconnaissance dans le sens ou Ricœur l'emploi :

Le terme reconnaissance paraît beaucoup plus important que celui d'identité. Dans la notion d'identité, il y a seulement l'idée du même ; tandis que la reconnaissance est un concept qui intègre directement l'altérité, qui permet une dialectique du même et de l'autre. La revendication de l'identité a toujours quelque chose de violent à l'égard d'autrui. Au contraire, la recherche de reconnaissance implique la réciprocité.⁸⁵⁸

Comme l'a suggéré Segalen dans sa pratique, l'auteur francophone, à nos yeux, c'est celui qui est prêt pour la reconnaissance. Il ne faut pas croire que cet auteur est irrémédiablement lié à un mode d'existence en français et que, du coup, son écriture ne être que « française ». Cela est vrai en un sens, mais c'est aussi la responsabilité de changer la donne. Son éthique, c'est l'éthique de la reconnaissance une *diversalité* (Confiant) à deux étages. Il matérialise la reconnaissance de son peuple et de sa culture (peuple et culture ne sont pas des abstractions, ce sont des mots qui existent avec pour chacun une signification en français), mais ensuite et surtout, il doit incarner la reconnaissance d'autrui.

La reconnaissance de son peuple, de sa culture, c'est accepter l'idée que cette culture a quelque chose à dire :

Il n'y a ni trahison, ni dédoublement, ni anomalie, ni jeu du vrai et du faux. Ce qui saute aux yeux, c'est la force d'une expérience dont les effets sont des effets de culture dans un espace – et il faut admettre ceci- de langages divisés. [...] Le choix n'est pas d'annuler une composante au détriment de l'autre ou de se risquer dans la non option (l'entre-deux compulsif) comme l'âne de Buridan ou encore le métissage béat et entropique où l'identité des choses est ramené à la panoplie de bazar.⁸⁵⁹

⁸⁵⁸ Paul Ricœur, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 96.

⁸⁵⁹ Hassan Wahbi, op.cit., p. 11.

Le choix, avons-nous envie de compléter, c'est l'affirmation sans complexe (de supériorité ou d'infériorité) de toutes les autres composantes qui participent à la construction identitaire un écrivain francophone (dans *alter*, il y a autre). Il ne peut pas embrasser dans un geste d'amour fraternel tous les espaces, toutes les cultures qui font l'imaginaire francophone, mais il peut s'en montrer disposé par l'esprit.

On parle beaucoup de la question de la langue chez l'auteur francophone. Dans les pays où la littérature écrite en langues nationales est à renforcer, cet auteur de l'alterculture ne peut se contenter de déplorer la malédiction de devoir écrire en français. Il doit participer réellement à la construction d'une littérature locale, en produisant des textes qui seront un meilleur gage de son implication, qu'un catalogue de mots glissés ça et là dans un récit en français. C'est pour cela que quand Hélé Beji parle à propos des variétés linguistiques, de paroles « *traduites dans toutes les langues pour finalement n'être lues dans aucune* » (Beji, 1997), nous ne pouvons souscrire. Ces paroles dans les langues mineures sont une garantie pour pérenniser ces langues (*scripta manent*), et surtout, un pari sur l'avenir de la réception des textes dans les langues vernaculaires. Les situations du français face au latin au Moyen-Âge, de l'anglais face au français jusqu'au seizième siècle⁸⁶⁰, de l'allemand face au français au dix-huitième nous autorisent à y croire.

Cela ne signifie nullement dans notre esprit que l'auteur de l'alterculture doive rejeter la culture ou la langue française, comme certains se proposent de le faire dans des textes écrits en...français. L'auteur francophone y est lié de toute façon. Son rôle, surtout dans les pays de petites littératures (au sens de Kafka), c'est de contribuer à élaborer un corpus dans les langues parlées. Il peut même y traduire les grandes productions universelles. Quand Cheikh Anta Diop réécrit en Wolof un livre de l'Iliade- avouons-le pour des raisons et dans une perspective différentes- il ouvre les vannes de l'universel littéraire à la culture wolof à laquelle il prétend appartenir. La traduction des grands classiques arabes fut une pratique courante dans la littérature africaine d'avant la colonisation. Sur le plan théologique (traités législatifs, hadiths, exégèses coraniques...) ou profane (poèmes, relations de voyages, traités de pharmacopée...), les penseurs wolofs, peuls, mandingues, bambara, depuis le XI^{ème} siècle ont pénétré les grandes questions de leurs époques et traduit d'autres grands

⁸⁶⁰ Voir, **Henriette Walter**, *Honni soit qui mal y pense*, Paris, Robert Laffont, 2001. La linguiste y démontre la forte influence que le français a exercée sur l'anglais et comment s'est opérée la rupture progressive, sans laquelle les britanniques seraient aujourd'hui encore membre de la famille francophone.

penseurs dans leurs langues maternelles⁸⁶¹. Ce genre de service l'auteur « alterculturaliste » peut le rendre à sa communauté. Il semble aujourd'hui que l'auteur francophone n'est pas dans cette dynamique et on peut s'autoriser à le lui rappeler. Cela nous semble plus judicieux que le fait de gesticuler éternellement sur le drame d'écrire en français, sans jamais proposer d'alternative sérieuse.

Nous ne visons pas exclusivement les écrivains colonisés. L'auteur wallon ou québécois qui se prétend de la grande famille francophone doit autant que Segalen, descendre du piédestal où l'histoire coloniale l'a installé, pour aller à la rencontre des autres cultures francophones au lieu de les appeler à lui dans une interculturalité de pacotille :

Le débat doit se situer entre universalisme et communautarisme, à la recherche non pas d'une supraréférence mais d'une nouvelle pensée de l'appartenance : l'appartenance aux réalités, aux ordres et aux lieux de reconnaissance sociale et civique, avec en perspective chaque fois, l'idée de l'universel régulateur.⁸⁶²

Ce qui nous amène à la seconde acception que nous donnons à l'alterculture. C'est le dépassement de son appartenance pour en exprimer une dont la matérialisation dépend fondamentalement du sujet. *Alter* = autre que moi-même, *alter*= autre moi. On peut exister aux autres en fonction de son héritage, de son appartenance, comme on peut faire voler en éclats cette appartenance lourde, malgré les substrats a priori non négociables. Des substrats d'ailleurs de plus en plus mis à mal par la transformation du sujet (sexe, couleur, langue...). Le choix de les adopter, de les transformer, de les exhiber est un choix fondamentalement propre à ce sujet, et c'est à notre avis la seule condition d'une véritable transculturalité. L'auteur francophone, c'est donc un créateur de passerelles vers cette alterculturalité universelle. Avec le mot alterculture, on véhicule une idée de la francophonie de reconnaissance : faire de l'espace francophone un forum, un lieu de passage de sujets vivants et par extension de textes en tout genre.

⁸⁶¹ On oublie souvent la forte utilisation dans l'Afrique du Moyen-Âge, de la langue arabe qui était pour les Africains une langue savante, au même titre que le latin en Europe, à une époque où 99% de la population française était analphabète. Voir, *L'histoire générale de l'Afrique*, volumes III à V, UNESCO/ NEA, 1985-1992

⁸⁶² Hassan Wahbi, op.cit., ibid.

L'alterculture se déploie dans une variabilité complémentaire. D'un côté, elle transporte une connotation exogamique en ce qu'elle bouscule la théorie des « grands récits » universels qui légitiment les hégémonies culturelles. De l'autre, elle revêt une signification endogamique en tant que dépassement du Nous et affirmation d'un Moi réincarné.

Les écrivains francophones font de bruyantes réclamations pour une acceptation de la littérature-monde. Il leur faut se saisir en même temps de la problématique monde. Il leur faudra investir des thématiques universelles sans verser dans les bons sentiments, en en revendiquant les aspects les plus familiers et les plus lointains. Géographiquement, ils peuvent s'inscrire dans le voyage, multiplier les possibles territoriaux, investir ce que Foucault appelle les zones de fuites, les marges du local, en se jouant des frontières traditionnelles. Ils devront intégrer la fragile condition de leur identité et imposer à chaque groupe d'humains les termes de notre merveilleuse diversité. Tâche paradoxale ? C'est le défi exaltant que leur propose la littérature. Il peuvent le relever en cultivant l'audace de la contradiction et la générosité de la mouvance. Audace et générosité : deux mots qui, en littérature, sont synonymes de grand.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Nous ne pouvons pas mentionner tous les ouvrages nécessaires à la réalisation de ce travail. Nous avons retenu ici quelques titres parmi ceux que nous avons cités, analysés ou consultés, en fonction de leur importance pour les thèses soutenues. Par ailleurs, la largeur de notre champ d'étude nous a poussé à sérier les titres en trois rubriques s'appuyant sur un regroupement plus thématique que générique ou structurel.

I- NOTION D'AUTEUR ET DOMAINE FRANCOPHONE

I- Monographies et revues théoriques

- Alaoui, Abdallah Mdarhri**, *Narratologie : théories et analyses énonciatives du récit*, Rabat, Ed. Okad, 1988.
- Albert, Christiane** (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Khartala, 1999.
- Bachelard, Gaston**, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1957.
- Bakhtine, Mikhaïl**, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland**, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- Barthes Roland**, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, coll. Points Essais.
- Beniamino, Michel**, *La francophonie littéraire, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999, coll. Espaces Francophones.
- Bernas, Steven**, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Berthelot, Anne**, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^{ème} siècle*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, UDM, 1991.
- Blanchot, Maurice**, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.
- Blanchot, Maurice**, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice**, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Bonn, Charles**, *Le Territoire du comparatisme*, Saint-Étienne, CIEREC, 1986.
- Bonnefoy, Claude**, *Panorama critique de la littérature moderne*, Paris, Belfond, 1981.
- Bonnet, Véronique**, *Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières, Itinéraires et Contacts de cultures n°30*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Boucharenc, Myriam, Deluche, Joëlle**, (dir.), *Littérature et reportage. Actes du colloque international de Limoges (26-28 avril 2000)*, Paris, PULIM, 2001, coll. Mediatexte.
- Boyer-Weinmann, Martine**, *La relation biographique : enjeux contemporains*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2005.
- Bray, Maryse, Gontard, Marc** (dir.), *Regards sur la francophonie, Plurial n°6*, Rennes, PUR, 1996.
- Brunn, Alain et al.**, *L'Auteur*, Paris, GF-Flammarion, 2001, coll. GF-Corpus/Lettres.
- Casanova, Pascale**, *La république mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Chamarat, Gabrielle, Goulet, Alain** (dir.), *L'Auteur. Actes du colloque de Cérisy-La-Salle, 4-8 octobre 1995*, Centre de Recherche « Textes/Histoire/Langages », Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996.
- Charbonnier, Bernard**, *Surréalisme et francophonie*, Paris, Publisud, 1992.
- Charles, Michel**, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1948.
- Cioran, Emil**, *Bréviaire des Vaincus*, Paris, Gallimard, 1993, coll. Arcades.
- Compagnon, Antoine**, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.
- Corzani, Jack**, *Littératures africaines et enseignement. Actes de colloque, Université Montaigne, 15-17 mars 1984*, Bordeaux III, PUB, 1985.
- Couturier, Maurice**, *La figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil, 1995, coll. Poétique.
- Delbart, Anne- Rosine**, *Les exilés du langage*, Paris, Pulim, 2005, coll. Francophonies.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix**, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, éd. Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles**, *Marcel Proust et les Signes*, Paris, PUF, 1964, 2^{nde} édition, 1998.
- Edelman, Bernard**, *Le sacre de l'auteur*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Emina Antonella** (dir.), *Les mots de la terre, géographie et littératures francophones*, Rome, Bulzoni Editore, 1998.
- Etiemble, René**, *Nouveaux essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, 1992.
- Genette, Gérard**, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966.
- Genette, Gérard**, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Genette, Gérard**, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette, Gérard**, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

- Germe, Étienne**, *Segalen, l'écriture, le nom. Architecture d'un secret*, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, 2001.
- Glissant, Edouard**, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Goldmann, Lucien**, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- Goldmann, Lucien**, *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1980.
- Gontard, Marc**, *La violence du texte, La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- Gontard, Marc**, *Victor Segalen, Unes esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Jacques-Lefèvre, Nicole** (dir.), *Une histoire de la fonction auteur est elle possible ?, Actes du colloque international de Saint-Cloud, 11-13 mai 2000*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2001.
- Jauss, Hans Robert**, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Joubert, Jean-Louis**, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- Kom, Ambroise** (dir.), *Francophonie et Dialogue des cultures. Mélanges offerts à Fernando Lambert*, Québec, GRELCA, 1999.
- Lejeune, Philippe**, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Lejeune, Philippe**, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- Lintvelt, Jaap**, *Essai de typologie narrative, Le «point de vue». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.
- Lintvelt, Jaap**, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie, identité. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin*, Québec, Éditions Nota bene, 2000.
- Lisse, Michel, Hayez, Cécile** (éd.), *Apparitions de l'auteur, études interdisciplinaires du concept d'auteur*, Berne, Peter Lang, 2005.
- Maingueneau, Dominique**, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
- May, Georges**, *L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- Mélançon, Joseph et al.** *Le discours de l'université sur la littérature québécoise, Cahiers du CRILQ*, Montréal, Nuit Blanche, 1996.
- Messina, Simone** (éd.), *La Forme brève. Actes du colloque franco-polonais. Lyon, 19, 20, 21 septembre 1994*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- Michel, Jean Claude**, *Les écrivains noirs et le Surréalisme*, Montréal, Naaman 1982.
- Moret, Philippe**, *Tradition et modernité de l'aphorisme*, Genève, Librairie Droz, 2001.
- Moura, Jean-Marc**, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. Écritures francophones, 1999.
- Ndiaye, Christiane** (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- Pinto, Eveline et al.**, *L'Ecrivain, le savant et le philosophe – La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2002.
- Poirier, Jean, Clapier-Valladon, Simone et Raybaut, Paul**, *Les récits de vie. Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1986.
- Poulin, Isabelle**, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre. Incitations*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- Rebollar, Patrick**, *Les salons littéraires sont dans l'Internet*, Paris, PUF, 2002.
- Ricatte, Robert**, « L'espace de l'écriture », dans *L'Espace et la lettre*, Cahiers de Jussieu/3, Paris 7, Union générale d'édition-10/18, 1977.
- Ricœur, Paul**, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986, coll. Esprit.
- Ricœur, Paul**, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- Riesz, Janos, Porra, Véronique** (éd.), *Français et Francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*, vol.2, Bayreuth, édition Schultz & Stellmacher, 1998.
- Robillard, Didier de, Beniamino, Michel** (éd.), *Le français dans l'espace francophone*, t.1, Paris-Genève, Champion – Slatkine, 1993.

- Sartre, Jean-Paul**, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, rééd. 2000, Coll. Folio-Essais Poche.
- Segalen, Victor**, *Essai sur L'exotisme, une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- Todorov, Tzvetan et al.**, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
- Tonnet-Lacroix, Eliane**, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Updike, John**, *La vie littéraire*, Paris, Gallimard, NRF, 1979.
- Walter, Henriette**, *Honni soit qui mal y pense*, Paris, Robert Laffont, 2001.
- Zink, Michel**, *Les voix de la conscience. Parole du prophète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Caen, Paradigme, 1992.
- Zumthor, Paul**, *La mesure du monde, Représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 1993.

2- Articles, parties d'ouvrages collectifs et thèses

- Baumgartner, Emmanuelle**, « Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e et XIII^e siècle) », dans **Michel Zimmermann** (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, Ecole des chartes, pp. 391-400
- Bonn, Charles**, « Littérature comparée et francophonie : un mariage à risques ? », dans *Littérature comparée et didactique du texte francophone*, Paris, L'Harmattan/Paris 13-GEM Casablanca, 1999, pp. 7-16.
- Bourauoi, Hédi** « Les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature », dans **Bélanger Louis** (éd.) *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, Montréal, l'Interligne, 2000, pp. 11-26.
- Bourjea, Serge**, « Identité de la littérature/littérature de l'identité », dans *L'Enseignement des littératures francophones*, L'Harmattan/Paris XIII, Itinéraires et contacts de cultures volume 2, 1982, pp. 9-34.
- Chamoiseau, Patrick**, « L'imaginaire de la diversité », entretien, Magazine littéraire, *Nuit Blanche*, n°63, printemps 1996.
- Codol, Jean-Paul**, « Approches psychosociales de l'identité : une approche cognitive du sentiment d'identité », *Social science information*, n° 20, 1981, pp. 111-136.
- Cogez, Gérard**, « Premier bilan d'une théorie de la réception », dans *Degrés*, n° 39-40, automne-hiver 1984, pp. 1-16.
- Di Benedetto, Maria**, « La question de l'identité dans l'œuvre romanesque d'Agota Kristof », Thèse de Doctorat, Université de Rennes 2 (dir. Marc Gontard), 2005.
- Dias, José Luiz**, « La notion d'auteur (1750-1850) », dans **Jacques-Lefèvre, Nicole** (dir.), *Une histoire de la fonction auteur est-elle possible ?*, PU de Saint-Étienne, 2001, pp. 169-190.
- Foucault, Michel**, « Qu'est-ce que l'auteur », *Dits et écrits 1954-88*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1994, pp.789-820
- Imalayene, Fatima-Zohra**, « Le roman maghrébin francophone. Entre les langues et les cultures. Quarante ans d'un parcours : Assia Djébar, 1957-1997 », Université Paul Valéry-Montpellier 3, mars 1999.
- Hume, David**, « Traité de la nature humaine », *Livre I, Quatrième partie, Section VI*. Trad. Leroy, Aubier-Montaigne, 1968, t.1, pp. 342-356.
- Greimas, Algirdas Julien**, « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique et science sociales*, Paris, Seuil, 1976, 2nde édition, 1983, pp. 129-158.
- Jespen, Niel Bush**, « Le nom propre et le propre auteur : qu'est-ce que la fonction auteur ? », dans **Jacques-Lefèvre, Nicole** (dir.) *Une histoire de la fonction auteur est elle possible ?*, PU de Saint-Étienne, 2001, pp. 49-64.
- Joubert, Jean louis**, « Notes sur la recherche concernant les littératures francophones », dans *Littérature comparée et didactique du texte francophone, Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol.26, Paris 13, L'Harmattan, 1999, pp. 69-81.

- Lançon, Daniel**, « Un horizon d'altérité : naissance de l'auteur francophone du Tiers-monde à l'école », dans **Louichon Brigitte et Roger Jérôme** (dir.), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Modernités n° 18, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pp. 211-233.
- Lando, Fabio**, « L'homme et le lieu : les traces d'une complicité », dans **Emina Antonella** (dir.), *Les mots de la terre, géographie et littératures francophones*, Rome, Bulzoni Editore, 1998, pp. 23-34.
- Man, Paul** de, « Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique », dans **Poulet, Georges et Ricardou, Jean** (éd.), *Les chemins actuels de la critique, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1966*, Paris, U.G.E., 1973, Collection 10/18, pp. 63-89.
- Martin, Claude**, « La sanction du succès sur le marché-les best-sellers », dans **Saint-Jacques, Denis** (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene-Cahiers du CRELIQ, 2000, pp.331-355.
- Mattelart, Armand et Neveu, Erik**, « Cultural studies stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », dans *Réseau* n°80, novembre-décembre 1996, pp. 4-16.
- Münch, Mathieu**, « Et demain ? Une définition planétaire de l'art est possible ! », dans **Dethurens Pascal et Bonnerot** (dir.) Olivier *Fin d'un, millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Strasbourg, PUS, 2000, pp. 27-32.
- Prédal, René**, « Le film d'auteur comme genre cinématographique ou l'expression personnelle en tant qu'image de marque de l'identité collective » dans **Gabrielle Chamarat** (dir.), *Identités individuelles, identités collectives*, Actes du colloque de Caen (1995), Caen, PUC, 1998, pp. 47-60.
- Ricœur, Paul**, « L'identité narrative », dans *Esprit*, n° 7/8 juillet-août 1988, p. 295-314.
- Rouch, Jean**, « le film ethnographique », dans **Poirier, Jean** (dir.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, pp.428-471
- Sanaker, John Kristian**, « la francophonie et l'entre deux-langues : cinéma et littérature », dans *Plurial* n° 6, o. c., pp. 307-314.
- Sorin, Noëlle**, « Le récit de vie en classe de littérature : regards sur l'autre et image de soi. », *Tangence*, n°71, hiver 2003, p. 93-106.
- Taylor-Descola, Anne-Christine**, entrée « ethnie », dans **Bonté, Pierre, Izard, Michel** (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991, pp.242-244.
- Toubiana, Serge**, « Michel Foucault et le cinéma », dans *M. Foucault, la littérature et les Arts*, Paris, Editions Kimé, 2004, pp. 187-194.
- Valery, Paul**, « L'enseignement de la poétique au Collège de France », Leçon inaugurale, 1937, dans *Œuvres*, T1, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1957.
- Voisset, Georges**, « *D'un Archipel l'autre...Nouvelles frontières du comparatisme* », HDR Paris-Sorbonne, sous la direction de Pierre Brunel, s.d.
- Wahbi,Hassan**, « L'esprit de la lettre. Ecriture et subjectivité dans l'œuvre d'Abdelkébir Khatibi », Thèse de Doctorat d'Etat (sous la direction d' Abdallah M. Alaoui), Université de Rabat, 2002-2003.
- Westphal, Bertrand**, « Pour une approche géocritique des textes », dans **Bertrand Westphal** (dir.) *La Géocritique mode d'emploi. Actes du colloque de Limoges, 3 et 4 juin 1999*, PULIM, 2000, pp. 9-39.
- Zhang, Yindé**, « Racines et ressourcement : le récit chinois des années 80 », dans *Itinéraires et Contacts de cultures* vol 18-19, L'Harmattan- Paris XIII, 1995, p. 111-120.

3-Dictionnaires, ressources électroniques et audiovisuelles

- Agamben, Giorgio**, « La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque », dans la *Revue Futur Antérieur* n°1, printemps 1990.
url : http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=488
- Barthes, Roland**, « L'œuvre comme volonté, séance du 15 décembre 1979 », Cours et séminaires au Collège de France, 1978-1980, archives sonores, Le Seuil.

Kroeber, Alfred-Louis, Kluckhohn, Clyde, *A Critical Review of Concepts and Definitions*, New-York, Vintage books, 1952.

Lapacherie, Jean-Gérard, « Le multiculturel dans l'espace francophone », *Revue Mondesfrancophones*. url : www.mondesfrancophones.com

Laroussi, Foued, « La problématique du plurilinguisme et du pluriculturalisme », url : http://www.ac-mayotte.fr/IMG/pdf/Interv_Laroussi-Plurilinguisme.

Städtler, Katharina, « Genèse de la littérature afro-francophone en France, entre 1940 et 1950 », *Revue électronique Mots Pluriels* n° 8, octobre 1998. Url : www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898ks.html.

Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles Paris, Unesco, CLT-octobre 2005,

Url: <http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php>

II- DOMAINES EUROPEEN, NORD-AMERICAIN ET AFRICAIN

1-Fictions et textes littéraires

a- Corpus analysé

Hélias, Pierre-Jakez, *Les Contes bretons du pays bigouden*, Châteaulin, Editions Jos Le Doaré, 1967, coll. « Images de Bretagne » ; *Bretagne aux légendes*, tomes I et II, Châteaulin, Editions Jos Le Doaré, 1967, coll. « Images de Bretagne ».

Hélias, Pierre-Jakez, *Le Cheval d'Orgueil*, Paris, Plon, 1975, coll. Terre Humaine.

Hélias, Pierre-Jakez, *Théâtre complet*, Paris, Editions Galilée, 1977.

Hélias, Pierre-Jakez, *Le Quêteur de mémoire*, Paris, Plon, 1990, coll. Terre Humaine.

Hélias, Pierre-Jakez, *Un autre monde, Œuvre poétique*, Editions Ouest-France, 1991.

Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, coll. 10/08.

Kane, Cheikh Hamidou, *Les Gardiens du Temple*, Stock, 1995, rééd. Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1996.

Leclerc, Félix, *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Fides, 1946.

Leclerc, Félix, *Moi, mes souliers*, Paris, Amiot-Dumont, 1955; Montréal, Fides, 1960.

Leclerc, Félix, *Le Calepin d'un flâneur*, Montréal, Fides, 1961.

Leclerc, Félix, *Cent Chansons*, Montréal, Fides, 1970.

Leclerc, Félix, *Carcajou ou le diable des bois*, Paris, Robert Laffont ; Montréal, Éditions du Jour, 1973.

Leclerc, Félix, *Chansons pour tes yeux*, Paris, Robert Laffont 1968, Montréal, Fides 1976.

Leclerc, Félix, *Rêves à vendre*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc 1978.

Leclerc, Félix, *Le Petit Livre bleu de Félix ou Le nouveau calepin du même flâneur*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc et Carcajou, 1978.

Leclerc, Félix, *Le Dernier Calepin*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc et Carcajou, 1988.

Leclerc, Félix, *Œuvres*, Montréal, Fides-Henri Rivard, 1994.

b- Corpus consulté

Bâ., Amadou H., *Amkoullel, l'enfant peul*, Actes Sud, 1991.

Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 2000.

D'Alfonso, Antonio, « Babel », *L'Autre Rivage*, Montréal, Éd. du Noroît, 1999.

Dem, Abu Bakri, *Inta aanniinde (l'Aventure ambiguë / binnduBo Seek Haamiidu Kan)*, Ndakaaru, Goomu Winndiyankoobé, Èembe Ngenndiije G.I.E., 1990.

Diop, Boubacar Boris, *Doomi Golo*, Dakar, Editions Papyrus, 1998.

Diop, Boubacar Boris, *Les tambours de la mémoire*, Paris, Nathan, 1987.

Kafka, Franz, *Œuvres complètes*, T. III, Paris, Gallimard, 1976.

Kokis, Sergio, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, 1994.

- Laouénan, Roger**, *Anjela Duval*, Quimper, Ed. Nature & Bretagne, 1977.
- Micone, Marco**, *Gens du silence*, Montréal, Québec-Amérique, 1982.
- Mohrt, Michel**, *Les dimanches à Venise*, Paris, Gallimard, 1996.
- Panet, Léopold**, *Première exploration du Sahara occidental. Relation d'un voyage du Sénégal au Maroc, 6 janvier - 25 mai 1850*, préface de Senghor Léopold Sédar, Paris, Le livre africain, 1968.
- Ramuz, Charles-Ferdinand**, *Œuvres complètes*, t.23, Lausanne, Rencontre, 1968.
- Richler, Mordecai**, *Oh Canada! Oh Québec! Requiem For a Divided Country*, Toronto, Penguin books, 1992.
- Robin, Régine**, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996.
- Sankharé, Oumar**, *L'Etat d'urgence*, Saint-Louis du Sénégal, Xamal 1995.

2- Monographies et Revues théoriques

- Aquin, Hubert**, *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, coll. Prose entière.
- Arnaud, Jacqueline**, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, t. 1, Lille-Paris, Publisud, 1982.
- Bâ, Amadou Hampathé**, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- Balcou, Jean**, *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, tome III, Paris Genève, Champion Slatkine, 1987.
- Barlet Olivier et al.**, *L'Africanité du Maghreb, Africultures*, n° 18, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Barlet, Olivier et al.**, *Où va le livre en Afrique ?*, *Africultures* n°57, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Beudet, Marie-Andrée**, *Langue et littérature au Québec 1895-1914*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1991.
- Beaudoin, Réjean**, *Le roman Québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 2nde édition, 1998.
- Beaudoin, Réjean**, *Naissance d'une littérature*, Québec, Editions du Boréal, 1989.
- Bélanger, Louis** (dir.), *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, Vanier, Éditions L'Interligne, 2000.
- Berimont, Luc**, *Félix Leclerc*, Paris Seghers, 1964, (Coll. « Poètes d'aujourd'hui »).
- Bertin, Jacques**, *Félix Leclerc « Le Roi Heureux »*, Paris, Arléa-Boréal, 1988.
- Bouchard, Chantal**, *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal Fides, 1998.
- Boudreau, Diane**, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, éditions L'Hexagone et Diane Boudreau, 1993.
- Brink, Andre**, *Retour sur un banc du Luxembourg*, Paris, Stock, 1999.
- Brink, Andre**, *Writing in a state of siege, Essay on politics and literature*, New York, Summit books, 1983.
- Brouillard, Marcel**, *Félix Leclerc : l'homme derrière la légende*, Montréal, Québec Amérique, 1994; *Félix Leclerc, L'histoire d'une vie*, Montréal, Les Intouchables, 2005.
- Camara, Sory**, *Gens de la parole*, Khartala, 1992.
- Charron, François**, *Passion d'autonomie - Littérature et nationalisme*, suivi de l'essai *Une décomposition tranquille*, Montréal, Éditions Herbes rouges, 1997, 2nde édition.
- Chevrier, Jacques**, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.
- Cotnam, Jacques et al.**, *Hédi Bouraoui, Iconoclaste et chantre du transculturel*, Ottawa, Le Nordir, 1996.
- Desbiens, Jean-Paul**, *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Editions de l'homme, 1960.
- Dagenais, Gérard**, *Réflexions sur nos façons d'écrire et de parler*, Montréal, Cercle du livre de France, 1961.
- Dionne, René**, *La littérature régionale aux confins de l'histoire et de la géographie*, Sudbury, Editions Prise de parole, coll. Ancrages, 1993.

- Dramé, Mansour**, *L'interculturalité au regard du roman sénégalais et québécois*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Elbaz, Mikhael et al.**, *Les frontières de l'identité, Modernité et postmodernisme au Québec*, Paris, Presses de l'Université de Laval-L'Harmattan, 1996.
- Favereau, Francis et alii**, *Pierre-Jakez Hélias, Bigouden universel, Plurial n° 9*, Rennes PUR, 2001.
- Favereau, Francis et Le Bihan, Hervé** (dir.), *Littératures de Bretagne, Mélanges offerts à Yann-Ber Priou*, Rennes, PUR, 2006.
- Favereau, Francis**, *Anthologie de la littérature bretonne au XXème siècle, T 1&2*, Morlaix, Skol Vreizh, 2002-2003.
- Fortin, Nicole**, *Une littérature inventée, littérature québécoise et critique 1965-1975*, Québec, P.U. Laval, 1994.
- Gatti, Maurizio**, *Littérature amérindienne du Québec*, Hurtubise/ HMH, «Cahiers du Québec», Montréal, 2004 ; *Etre écrivain amérindien au Québec*, Montréal Hurtubise/HMH, 2006.
- Gervais, André et al.**, *Emblématiques de l' « époque du joul »*, Montréal, Éd. Lanctôt, 2000.
- Glou, Thierry**, *Pierre-Jakez Hélias et la Bretagne perdue*, Rennes, PUR, 1998.
- Gontard, Marc**, *Le Moi étrange, littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Gorceix, Paul**, « La peinture, vecteur de l'identité littéraire en Belgique francophone », dans **Mathieu-Job, Martine** (dir.), *L'Entredire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pp. 103-115.
- Hélias, Pierre-Jakez**, *Un pays à deux langues*, Inédits, Brest, Bruz Nevez, 2000.
- Hildebrand, Renate et Moisan, Clément**, *Ces étrangers du dedans, une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Edition Nota Bene, 2001.
- Hue, Bernard, Gontard Marc et al.**, *Ecrire la Bretagne*, Plurial, N°5, Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- Kane, Mohamadou**, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982.
- Kane, Momar Désiré**, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones. Les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Kesteloot, Lilyan et Dieng, Bassirou**, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Khartala, 1997.
- Kesteloot, Lylian**, *Anthologie Négro-Africaine. Panorama des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^{ème} siècle*, Paris, Marabout, 1987.
- Kirsch, Fritz Peter**, *Écrivains au carrefour des cultures. Études de littérature occitane, française et „francophone“*, Bordeaux, P.U.B, 2000.
- Lafont, Robert**, *La Révolution régionaliste*, Paris, Gallimard, 1967.
- Lafont, Robert**, *Décoloniser en France. Les régions face à l'Europe*, Paris, Gallimard, 1970.
- Lafont, Robert**, *La Nation, l'État, les régions*, Paris, Berg, 1993.
- Laforge, Valérie**, *Félix Leclerc ou l'Aventure*, Musée de l'Amérique Française, 1994.
- Larue, Monique**, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Fides, 1996.
- Lavers Annette et Hawkins Peter** (éd.), *Protée noir: Essais sur la littérature de l'Afrique noire et des Antilles*, Paris, L'Harmattan 1992.
- Le Berre, Yves, Blanchard, Nelly et Calvez, Roman**, *Qu'est-ce que la littérature bretonne?*Rennes, PUR, 2006.
- Le Cam, Jean-Luc et alii**, *Hélias et les siens*, Brest, Université de Bretagne occidentale, 2001.
- Le Pennec, Jean-Claude**, *L'Univers poétique de Félix Leclerc*, Montréal, Fides, 1967.
- Le Quintrec, Charles**, *Littératures de Bretagne*, Rennes, Editions Ouest-France, 1992, coll. Signature.
- Lemire, Maurice**, *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^{ème} siècle*, Montréal, Fides, 1993.
- Mailhot, Laurent**, *La littérature québécoise*, PUF, 2^{nde} édition, 1974.

- Marcotte, Gérald**, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976.
- Marcotte, Gilles**, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, 1962, coll. «Constantes».
- Mouralis, Bernard**, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.
- Ndong Ndoutoumé, Tsira**, *Le Mvett, l'homme, la mort, l'immortalité*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Nepveu, Pierre**, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.
- Paterson, Janet M.**, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses Universitaires, 1990.
- Paulin, Marguerite**, *Félix Leclerc : Filou, le troubadour*, Montréal, XYZ, 1998, coll. « Les grandes figures ».
- Péruse, Denise**, *Pays littéraires du Québec*, Montréal, Edition l'Hexagone/VLB, 1998.
- Rannou, Pascal**, *Inventaire d'un héritage, Essai sur l'œuvre littéraire de Pierre-Jakez Hélias*, Plougastel, Editions An Here, 1997.
- Ridder, André de**, *La littérature flamande contemporaine*, Paris, Champion, 1923.
- Riesz, János**, *Les débuts de la littérature sénégalaise de langue française*, Bordeaux, CEAN, Travaux et documents no.60, 1998.
- Major, Robert**, *Convoyages, essais critiques*, Orléans, Editions David, 1999.
- Robin, Régine**, *Ethnicité fictive. Judeité et littérature québécoise, Etudes littéraires de l'université de Laval*, vol. XXIX, n°3-4, Université de Laval, hiver 1997.
- Rudel, Yves-Marie**, *Panorama de littérature bretonne, des origines à nos jours*, Rennes, Imprimerie Bretonne, 1950.
- Samson, Jean-Noël**, *Félix Leclerc*, Montréal, Fides. 1967.
- Semujanga, Josias**, *Dynamique des genres dans le roman africain, éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Semujanga, Josias** (dir.), *La littérature africaine et ses discours critiques, Etudes françaises*, vol. 37, n°2, Presses Universitaires de Montréal, 2001.
- Sermonte, Jean-Paul**, *Félix Leclerc roi, poète et chanteur*, Paris, Le Rocher, 1989.
- Sirois, Antoine**, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999.
- Sylvain, Jean-Paul**, *Félix Leclerc tel que raconté par sa femme*, Ottawa, Éditions de l'Homme, 1968.
- Thiesse, Anne-Marie**, *Ecrire la France, Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, Paris, PUF, 1991.
- Timm, Lenora A.**, *A modern Breton political poet Anjela Duval*, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1990.
- Vieyra, Paulin Soumanou**, *Le Cinéma au Sénégal*, L'Harmattan, coll. Cinémédia, 1983.
- Whitfield, Agnès**, *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1987.
- Wright, Julian**, *The Regionalist Movement in France, 1890-1914. Jean Charles-Brun and French Political Thought*, Oxford, Clarendon, 2003.
- Wyczynski Paul et al.**, *La poésie Canadienne-française : perspectives historiques et thématiques*, Tome IV, Montréal, Fides, 1969, coll. Archives des lettres canadiennes.
- Zimmermann, Eric**, *Félix Leclerc, la raison du futur*, Paris-Montréal, Carpentier/Saint-Martin, 1999.

3- Articles, parties d'ouvrages et thèses

- Aliou, Mohamadou**, « Nouvelles tendances en littérature Peule », dans **Baumgardt, Ursula, Bounfour, Abdellah**, *Panorama des littératures africaines, Etat des lieux et perspectives*, Paris, L'Harmattan/INALCO, 2000, pp.77-92.
- Asselin, Claire et Mc Laughlin, Anne**, « Patois ou français : la langue de la nouvelle France au XVII^{ème} siècle » dans *Langage et société*, n°17, pp. 3-58.

- Auger, Julie**, « Un bastion francophone en Amérique du Nord : le Québec », **Valdman, A., Auger, J., Piston-Hatlen, D.** (dir.), dans *Le français en Amérique du nord*, Presses de l'Université de Laval, 2005, pp. 39-79.
- Barbeau, Victor**, « *Pieds nus dans l'aube*. Félix Leclerc », *Liaison*, n°1, janvier 1947, p. 31-33.
- Bergeron, Colette** [**Soeur GABRIEL-DE-L'ADDOLORATA**], « L'Univers poétique de Félix Leclerc », Thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1964.
- Bertho, Catherine**, « L'invention de la Bretagne. Genèse d'un stéréotype », *Annales de la recherche en sciences sociales*, n°35, nov. 1980, pp.45-62.
- Bouchard, Gérard**, « Rectificatifs sur la nation, l'identité et la mémoire », *Le Devoir*, 4 mai 1999.
- Bourdieu, Pierre**, « La paysannerie, une classe objet », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17/18, 1977, pp. 1-6.
- Bouthillier, Guy et Meynard Jean**, *Le choc des langues au Québec 1760-1970*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1972.
- Brindillac, Claude**, « Décoloniser en France », *Revue Esprit*, déc.1957, pp. 799-812.
- Bromberger, Christian**, « L'ethnologie de la France et ses nouveaux objets. Crise, tâtonnements et jouvence d'une discipline dérangement », *Ethnologie française*, 1997, XXVII, pp. 294-313.
- Cambron, Micheline**, « Les éléments d'oralité et de culture populaire dans le conte écrit québécois, Mémoire de maîtrise, (sous la direction de Jeanne Demers), Université de Montréal, 1979.
- Caradec, Nathalie**, « La notion de territoire dans la littérature bretonne de langue française contemporaine », Doctorat de Littérature française, (sous la direction de Marc Gontard), Université de Rennes II, 2002.
- Charbonneau, Hubert, Guillemette, André**, « Provinces et habitats d'origine des pionniers de la vallée laurentienne », dans **Poirier, Claude** (dir.) *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, pp. 157-183.
- Coussy D., Fabre G., Fabre M. et Labbé É** (dir.), *Les Littératures de langue anglaise depuis 1945 : Grande-Bretagne, Etats-Unis, Commonwealth*, Paris, Nathan, 1993.
- Daoust, Guy**, « Solitude et amour chez Félix Leclerc », Thèse de maîtrise, Institut Supérieur de Sciences Religieuses de l'Université de Montréal, 1968.
- Despins, Carmel**, « Les Thèmes de Félix Leclerc », Thèse de maîtrise, Université de Laval, 1967.
- Dubois, Christian et Hommel, Christian**, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », dans *Ecrivains d'ailleurs, Tangence*, n°59, janvier 1999, pp. 36-48.
- Fréris, Georges**, « La francophonie grecque : un combat identitaire européen ? », dans **Gohard-Radenkovic, Aline**, *Altérité et identités dans les littératures de langue française*, n° spécial de la Revue *Le Français dans le monde*, Paris, FIPF / CLE International, juillet 2004, pp. 116-126.
- Gagné, Gilles**, « Tradition et modernité au Québec : d'un quiproquo à l'autre », dans *Les frontières de l'identité*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1996, pp. 65-81.
- Gauvin, Lise**, « Littérature et langue parlée au Québec », dans *Etudes françaises*, Montréal, 1974, pp. 123-165.
- Hayward, Annette**, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40, mai 1993, pp. 7-27.
- Khatibi, Abdelkébir** « Khatibi et le concept d'Afrique plurielle », Entretien paru dans la *Revue Ethiopiques*, n° 52, 1^{er} semestre 1989.
- Kirsch, Fritz Peter** « Faut-il « francophoniser » l'histoire littéraire de l'Hexagone? Sur le « cas » Victor Hugo », Colloque Langue - écriture - francophonie, Bruxelles mai 1991, paru dans, **Aron Paul** (éd.), *Situations de l'écrivain francophone*, *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 1990 - 91, pp.4-52

- Kirsch, Fritz Peter**, « De Mistral à Senghor. La littérature d'oc et les littératures de la francophonie », **Peladan, Jörgi.** (ed.), *Actes de l'Université occitane d'été 1995*, Nîmes, Marpoc-IEO, 1996, pp. 150-163.
- Lasserre, Frédéric**, « Peinture et nationalisme au Canada », dans *Géographie et Cultures* n°8, 1993, pp. 51-70.
- Laurendeau, Paul**, « La langue québécoise : un vernaculaire du français », *Itinéraires et contacts de cultures*, Vol 6, Paris, L'Harmattan, 1985, pp. 91-106.
- Le Gall, Jean André**, « L'âme bretonne de Charles Le Goffic », thèse de doctorat (sous la direction de **Le Guillon, Louis**, Faculté des Lettres Victor Segalen de Brest, n.d.
- Le Gall, Jean André**, « L'âme bretonne de Charles Le Goffic », thèse de doctorat, (dir. Louis Le Guillou), Université de Brest, juin 1999.
- Leblanc, Geneviève**, « Félix Leclerc en tant que figure rassembleuse d'une communauté mémorielle. Incursion au cœur du panthéon franco-québécois », Mémoire de maîtrise en Histoire, Université Laval Québec, 1999.
- Lozeau, Albert**, « Le régionalisme littéraire. Opinions et théories », *Revue Tangence* n°40, mai 1993, p. 101-115.
- Maheu, Stéphanie** « La réappropriation du conte par Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2001.
- Mailhot, Laurent**, « Le roman québécois et ses langages », *Stanford French Review*, 1980, pp. 169-170.
- Mbaye, El Hadji Rawane**, « Contribution à l'étude de l'Islam au Sénégal. Maîtrise d'Arabe », Mémoire de maîtrise d'arabe, Dakar, 1973.
- Moreau, Marie-Louise**, « Le marquage des identités ethniques dans le choix des prénoms en Casamance (Sénégal) », *Cahiers d'études africaines*, XLI 3-4, 2001, pp. 163-164.
- Mouralis, Bernard**, « Les Esquisses sénégalaises de l' Abbé Boilat ou le nationalisme sans la négritude », *Cahiers d'études africaines*, XXXV-4-140, 1995, pp. 819-837.
- Nassourou, Saïbou**, « Le hiirde des Peuls du Nord-Cameroun », **Botte, Roger, Boutrais, Jean, Schmitz, Jean**, (éd.), *Figures peules*, Paris, Khartala, 1999, pp. 305-321.
- Ndiaye, As Malick**, « La réception du cinéma sénégalais. Complément ou alternative à la littérature ? », **Naudillon F., Rao S., Przychodzen J.** (dir.), *L'Afrique fait son cinéma. Regards et perspectives sur le cinéma africain francophone*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006, pp. 31-47.
- Ndiaye, Iba Diadji**, « Karmen : une censure à l'arme blanche », dans *Africultures*, n° 41, août, 2002, pp.103-104.
- Nepveu, Pierre**, «Notes sur un angélisme au pluriel », *Le Devoir*, 9 juin 1997.
- Ouellet, Pierre**, «Métissage, transculture et singularité», **Ouellet, Pierre** (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'union, 2002, p. 99-112, Coll. «Le soi et l'a u t r e»,
- Porra, Véronique**, « Du périphérisme francophone aux affinités africaines de la France «profonde» », **Diop, Papa Samba et Lügenbrink, Hans-Jürgen** (éd.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, pp. 209-218.
- Rioux, Marcel**, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, n°1, pp. 95-124.
- Robin, Régine**, « L'écriture d'une allophone d'origine française », *Tangence*, n° 59, janvier 1999, pp. 26-36.
- Robin, Régine**, « Postmodernisme, multiculturalisme et political correctness », *Tangence* n° 39, mars 1993, pp. 9-20.
- Schogt, Henri**, « Pas lonely pantoute ? », **Robidoux Jean, Cloutier-Wojciechowska Cécile** (dir.), *Solitude rompue*, Edition Université d'Ottawa, 1986, pp. 340-350.
- Sembene, Ousmane**, « Entretien » dans la revue *Souffles* n° 16-17, 4e trimestre 1969 /janvier-février 1970 pp. 50-51.

- Sirois, Antoine**, « Le Mouvement littéraire des Cantons de l'Est », **Robidoux Jean, Cloutier-Wojciechowska Cécile** (dir.), *Solitude rompue*, pp. 365-375.
- Taguieff, Pierre-André**, « Racisme et antiracisme : modèles et paradoxes », **Béjin André et Freund Julien** (dir.), *Racismes, antiracismes*, Paris, Librairie des Méridiens/Klincksieck, 1986, pp. 253-302.
- Thibault, Pierrette**, « Regard rétrospectif sur la sociolinguistique québécoise et canadienne », *Revue québécoise de linguistique* Vol. 30, n°1, 2001, pp. 29-42.
- Thiesse, Anne-Marie**, « Le régionalisme en France (1900-1940) », *Tangence*, n°40, mai 93, p. 49-64.
- Valin, Roch** « Quel français devons-nous enseigner ? », *Cahiers de l'office de la langue française*, n°7, 1970.
- Wane, Yaya**, « Les Toucouleurs du Fouta Tooro (Sénégal). Stratification sociale et structure familiale », Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Dakar-IFAN-CNRS, 1966.
- Zoppi, Sergio**, « Gaston Miron et le pays rapaillé », dans **Emina Antonella** (dir.), *Les mots de la terre, géographie et littératures francophones*, Rome, Bulzoni Editore, 1998, pp. 61-68.

4- Dictionnaires, ressources électroniques ou audiovisuelles

- Benzaïd, Redjem**, Rapport sur l'ethnologie de la France, besoins et projets, présenté au ministre de la culture et de la communication : groupe de travail sur le patrimoine ethnologique présidé par Redjem Benzaïd, Inspecteur général des Finances, Paris, La Documentation française, octobre 1979.
- Ceccon, Jérôme**, « Les écritures migrantes au Québec », *Africultures*, septembre 2004. Url : http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3508
- Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, Strasbourg, 5.XI.1992, url : <http://conventions.coe.int/Treaty/fr/Treaties/Html/148.htm>
- Diop, Papa Samba**, *Archéologie littéraire du roman sénégalais*, Frankfurt, Iko., 1995, Tomes 1et 2.
- Gontard, Marc et alii**, *Dictionnaire des écrivains bretons du XX^{ème} siècle*, Rennes PUR, 2002.
- Guiguere, Serge**, *Le mystère Mac Pherson*, documentaire, Prod. Rapide Blanc (à paraître)
- Le Coadic, Ronan**, « Communication au colloque Yann Sohier du laboratoire C.E.R.P.P.E. », Université de Haute-Bretagne Rennes 2, Département des Sciences de l'Éducation, 26 et 27 octobre 2001 ; « Espaces bretons entre territorialisation et déterritorialisation », Communication au colloque du LADEC-LAS *Le territoire : instrument de l'Europe et de l'État-nation*, Université de Rennes-2, 26 novembre 2004.
Url <http://www.breizh.net/identity/galleg.htm>
- Leclerc, Félix**, « Entretien avec Denise Bombardier », Emission télévisée *Noir sur blanc*, Radio Canada, mercredi 16 décembre 1981.
- Mambenga-Ylagou, Frédéric**, « Autochtonie, altérité et intranquilité et éthique dans la littérature africaine », dans *Ethiopiennes* n°75, 2^{ème} trimestre 2005.
Url : http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=1028
- Piameu, Daniel Tchabda**, « Le futurisme ou l'identité culturelle africaine comme projet historique », dans *Mots Pluriels*, Revue électronique, no 8. Octobre 1998.
url : www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898dtp.html
- Wiget, Andrew**, *The Dictionary of Native American Literature*, New York Garland, 1995.

III- OUVRAGES EN SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

- Amselle, Jean Loup**, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.
- Bourdieu, Pierre**, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

- Fishman, Joshua**, « Bilingualism with and without diglossia, diglossia with and without bilingualism », dans **Bratt-Paulston, Christina, Tucker, Richard G.** (ed.), *Sociolinguistics: The Essential Readings*, Boston, Blackwell Publishing, pp. 359-367.
- Amselle, Jean-Loup et M'Bokolo, Elikia**, *Au cœur de l'ethnie*, Paris, La Découverte, 1999.
- Barbaud, Philippe**, *Le choc des patois en Nouvelle-France. Essai sur l'histoire de la francisation du Canada*. Sillery: Presses de l'Université du Québec, 1984.
- Baugnet, Lucy et Fisher, Gustave Nicolas**, *L'identité sociale*, Paris, Dunod, 1998.
- Baylon, Christian**, *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1991.
- Bellanger, Henri**, *Place à l'homme, éloge du français québécois*, Montréal, HMH, 1972.
- Benichou, Paul**, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.
- Benveniste, Emile**, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, t. 2, 1970.
- Blanchet, Philippe**, *Linguistique de terrain, méthode et théorie*, Rennes, PUR, 2000.
- Boilat, David**, *Esquisses sénégalaises*, Paris, Editions P. Bertrand, 1853, édition originale, BNP.
- Borjesson, Kristina**, *Media Control*, édition française, Paris, Editions Les Arènes, 2006.
- Bothwell, Robert, Drummond, Ian, English, John**, *Canada since 1945: Power, Politics and Provincialism*, University of Toronto Press, 1981.
- Bouchard, Gérard**, *La nation québécoise au futur et au passé*, Montréal, Editions VLB, 1999.
- Bougnoux, Daniel**, *Sciences de l'Information et de la Communication, Textes essentiels*, Paris, Larousse, 1993.
- Cajolet-Laganière Hélène et Martel Pierre**, *La qualité de la langue au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1995, coll. Diagnostic.
- Cerquiglini, Bernard et al.**, *Les langues de France*, Paris, PUF, 2003.
- Cerquiglini, Bernard**, *La parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981.
- Charles, Sébastien**, *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, Montréal, Liber, 2007.
- Cosgrove, Denis**, *Social Formation of Symbolic Landscape*, London, Croom Helm, 1984.
- Deleuze, Gilles, Gattari, Félix**, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Minuit 1980.
- Deslile, Esther**, *Le traître et le juif: Lionel Groulx, Le Devoir, et le délire du nationalisme d'extrême droite dans la province de Québec (1929-1939)*, Outremont, L'Étincelle, 1992.
- Diallo, Youssouf, Schlee, Günther** (dir.), *L'ethnicité peule dans des contextes nouveaux*, Paris, Khartala, 2000.
- Diouf, Makhtar**, *Sénégal, les ethnies et la nation*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Domat, Jean**, *Les quatre livres du droit public*, livre I, titre 13, Paris, 1829, rééd. PUF Caen, 1989.
- Dosse, François**, *Le chant du cygne, de 1962 à nos jours, Histoire du Structuralisme*, Tome 2, Paris, La Découverte, 1992.
- Dreyfus H., Rabinow P.**, *Michel Foucault un parcours philosophique au-delà de l'objectivité et de la subjectivité : avec un entretien et deux essais de Michel Foucault*, Paris, Gallimard, 1992, coll. Folio.
- Dumézil, Georges**, *Idées romaines*, Paris, Gallimard, 1969.
- Dumont, Pierre, Santodomingo, Christine et al.**, *La coexistence des langues dans l'espace francophone, approche macrosocio-linguistique*, Paris, Aupelf-Ellipses, 2000.
- Edelman, Bernard**, *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004.
- Elias, Norbert**, *La civilisation des mœurs*, Pockett, 2001.
- Essono, Jean-Marie**, *Précis de linguistique générale*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Falc'hun, François**, *Nouvelles perspectives sur l'histoire de la langue bretonne*, Paris, PUF, 1963, rééd. 1981.
- Fanon, Frantz**, *Peau noire masques blancs*, Maspero, 1952.
- Fanon, Frantz**, *Les damnés de la terre*, chap. IV, Paris, Maspero, 1961.
- Foucault, Michel**, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

- Frémont, Armand**, *La région espace vécu*, Paris, Flammarion, 1990.
- Gauvin, Lise, Miron, Gaston**, *Les écrivains contemporains du Québec. Anthologie*, Montréal, Hexagone, 1998.
- Giroux, Robert, Lemelin Jean Marc** (dir.), *Le spectacle de la littérature, les aléas et les avatars de l'institution*, Montréal, Éditions Triptyque, 1984.
- Goffman, Erving**, *La mise en scène de la vie quotidienne, Les relations en public* Tome 2, Paris, Les éditions de Minuit, 1973.
- Heinich, Nathalie**, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- Helly, Denise**, *Les Chinois de Montréal*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1987.
- Herder, Johan G.**, *Sur l'origine du langage*, traduction française, Aubier, 1977, rééd. PUF, 1992.
- Herder, Johann G.**, *Histoire des cultures, Une autre philosophie de l'histoire, 1774*, Paris, Aubier, 1964, pour la traduction française, rééd., Flammarion, 2000.
- Honneth, Axel**, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du cerf, 2000, Coll. Passages.
- Kane, Oumar**, *La première hégémonie peule. Le Fuuta Tooro de Koli Teñella à Almaami Abdul*, Paris- Dakar, Khartala- Presses Universitaires de Dakar, 2004.
- Kantorowicz, Ernst**, *Les deux corps du roi, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000 collection Quarto .
- Lacan, Joseph**, *Ecrits*, Tome I, Paris, Seuil, 1966.
- Lam, Aboubacry Moussa**, *De l'origine égyptienne des Peuls*, Paris, Présence Africaine-Khepera, 1993.
- Latour, Bruno**, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- Le Coadic, Ronan**, *L'Identité bretonne*, Rennes, Terre de brume-PUR, 2nde édition, 1998.
- Lévesque, Albert**, *La dualité culturelle, au Canada, Hier, aujourd'hui et demain*, Montréal, Lévesque, 1959.
- Lévesque, René**, *Option Québec*, Montréal, Typo, 1997.
- Linteau, Paul-André**, *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Éditions Boréal, 1989.
- Linton, Ralph**, *Le fondement culturel de la personnalité*, Paris, Dunod, 1977.
- Locke, John**, *Second traité du gouvernement civil*, chap. V, paragraphes 25-28, 1690, trad. de D. Mazel, 1795, rééd., Université du Québec à Chicoutimi, coll. Les classiques des sciences sociales, nd.
- Lorrain, Rolland**, *La mort de mon joul, Histoire incroyable d'un canadien français décidé à parler bien*, Montréal, Éditions du jour, 1970.
- Louder, Dean, Morisset, Jean, Waddell Éric et al.**, *Vision et visages de la Franco-Amérique*, Québec, Septentrion, 2001.
- Louder, Dean, Waddell, Éric et al.**, *Du continent perdu à l'archipel retrouvé : Le Québec et l'Amérique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1983.
- Lunn, (Sir) Arnold**, *The Swiss and their Mountains. A study of the influence of mountains on men*, Chicago, Rand McNally, 1963.
- MacLuhan, Marshall**, *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, Paris, Laffont, 1967, trad. Jean Paré.
- Malinowski, Bronislaw**, *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, Maspero, 1968.
- Markalé, Jean**, *La tradition celtique*, Paris, Payot, 1975.
- Mattelart, Armand, Neveu, Erik**, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2003
- Mc Luhan, Marsall, Fiore, Quentin**, *The medium is the massage, An Inventory of Effects*, Columbia, 1968.
- Mead, George Herbert**, *L'esprit, le Soi et la société*, Paris, PUF, 1963.
- Morin, Edgar**, *Commune en France, La métamorphose de Plodémet*, Paris, Fayard, 1967.
- Morvan, Françoise**, *Le monde comme si : Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Paris, Acte Sud, 2002.

- Mougeon Raymond, Béniak Edouard et al.** (dir.), *Les origines du français québécois*, Presses Universitaires de Laval, 1-55, 1994.
- Mucchielli, Alex**, *L'identité*, Paris, PUF, 3eme édition, 1986.
- Musso, Pierre**, *La critique des réseaux*, Paris, PUF, 2003, coll. La politique éclatée.
- Negri, Antonio et Hardt, Michael**, *Empire*, Paris, Exils, 2000.
- Negri, Antonio et Hardt, Michael**, *Multitude, Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004.
- Nicolas, Michel**, *Le séparatisme en Bretagne*, Brasparts, Beltan, 1986.
- Pellisson, Maurice**, *Les hommes de lettres au dix-huitième siècle*, Paris, Slaktine, 1911.
- Poisson, Henri et Le Mat, Jean-Pierre**, *Histoire de Bretagne*, Spézet, Editions Coop Breizh, 2000.
- Poutignat, Philippe et Streiff-Fenart, Geneviève**, *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1999.
- Ricœur, Paul**, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Rivard, Adjutor**, *Etudes sur les parler de France au Canada*, Québec, Garneau, 1914.
- Robinson, David**, *Sociétés musulmanes et pouvoir colonial français au Sénégal et en Mauritanie 1880-1920*, Paris, Khartala, 2004.
- Sahlins, Marshall**, *Les Lumières en anthropologie ?*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1999.
- Sartre, Jean-Paul**, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1980.
- Sébillot, Paul, Le** *Folklore de France*, Paris, 1904-1907, rééd. Paris, Maisonneuve, 1968.
- Simon, Pierre-Jean**, *La Bretonnité. Une ethnicité problématique*, Rennes, Terre de Brume/PUR, 1999.
- Tabouret-Keller, Andrée**, *La maison du langage*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1997.
- Taguieff, Pierre-André**, *Le Racisme. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1998, coll. « Dominos ».
- Trudeau, Pierre Elliott**, *Le Fédéralisme et la société canadienne-française*, Montréal, HMH, 1967.
- Valière, Michel**, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris, Armand Colin, 2002, coll. Cursus.
- Weber, Eugen**, *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, California, Stanford University press, 1976, édition française, Paris, Fayard, 1983.

Résumé

Après avoir revisité le concept d'auteur et analysé en profondeur la vocation éminemment polyphonique et multiculturelle du discours d'auteur francophone, ce travail s'appuie sur trois espaces (Bretagne, Québec, Afrique sub-saharienne) et trois auteurs pour interroger la tension entre la pression morale de l'appartenance à une culture minoritaire et l'universalité du projet littéraire.

D'abord, l'étude sur le Breton Pierre Jakez-Hélias permet d'analyser l'entre-deux culturel, pas suffisamment mis en exergue, d'une francophonie bien française et l'intranquillité identitaire qui en découle pour l'auteur. Ensuite, l'œuvre de Félix Leclerc nous amène à interroger le travail de l'auteur québécois, dans une configuration plus trouble que ne le laisse supposer le mythe d'une opposition bipolaire entre anglophonie et francophonie. Enfin, avec l'étude des possibles identitaires dans le roman de Kane, nous discutons l'évidence d'une identité africaine monochrome, pour mieux évaluer la pertinence d'une lecture plurielle des cultures africaines en littérature.

En définitive, il apparaît dans notre travail que l'éthique de l'auteur francophone est celle d'un sujet libre. Libre de dépasser les contraintes du biologique et de porter dans son œuvre les marques d'une « alterculturalité » assumée.

Mots-clés : Littérature bretonne, Littérature québécoise, Littératures africaines, Fulanité, Auteur francophone, Alterculture, Narratologie, Ethnicité.

TITLE: POETICS AND ETHICS. THE DISCOURSE OF THE FRANCOPHONE AUTHOR FACING THE IDEOLOGIES OF BELONGING. BRITTANY, QUEBEC, "AFRICAS".

Abstract

After having revisited the concept of authorship and analyzed the highly polyphonic and multicultural vocation of the francophone discourse, this work, focusing on three geographical areas (Brittany, Québec, Sub-Saharan Africa) and three authors (Pierre-Jakez Hélias, Félix Leclerc and Cheikh Hamidou Kane), examines the tension between the moral duty of belonging to a minority culture and the universality of the literary project.

First, a study of Pierre-Jakez Hélias shows the underexamined biculturalism of some French populations and the uneasy identity of the author in a "French Francophone" context. Then, through Felix Leclerc's writings, I question the Québécois author's work, whose troubling ambiguity is not entirely accounted for by the myth of a bipolar opposition between English and French. Finally, with the study of potential identities in Kane's novels, I discuss the evidence of a homogeneous black African identity, in order to better assess the relevance of a manifold reading of African cultures in literature.

Ultimately, this work demonstrates that Francophone authors are ethically free to overcome biological constraints so their work can bear the hallmark of an assumed "alterculturality".

Keywords: Brittany, Quebec, Fulanité, Africanness, author, Francophonie, alterculture, Narratology, Ethnicity.