

## Études littéraires africaines

*Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, (Worcester : College of the Holy Cross, Department of Modern Languages and Literatures), n°91 (*Les Figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain*. Dir. Kodjo Attikpoé et Josias Semujanga), 2018, 266 p. – ISSN 0048-5195



Catherine Mazauric

Numéro 53, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1091457ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1091457ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Mazauric, C. (2022). Compte rendu de [*Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, (Worcester : College of the Holy Cross, Department of Modern Languages and Literatures), n°91 (*Les Figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain*. Dir. Kodjo Attikpoé et Josias Semujanga), 2018, 266 p. – ISSN 0048-5195]. *Études littéraires africaines*, (53), 235–239. <https://doi.org/10.7202/1091457ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2022

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-d'utilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

que, finalement, tout peut être un manifeste, avec l'aide d'un discours de rationalisation cohérent *a posteriori*. Une telle définition fragilise cependant le manifeste, genre disruptif, fondamentalement porté par une action d'éclat, un geste marquant qui lui donne sens, dans l'instant et dans la postérité... Passant outre ce regret, ce numéro souligne qu'il faudra de plus en plus compter avec les manifestes, dans tous les sens du terme, pour comprendre (au sens de « prendre avec soi ») l'histoire, la dynamique, les orientations et les réorientations possibles de la création littéraire d'Afrique subsaharienne.

Adama COULIBALY

***Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature, (Worcester : College of the Holy Cross, Department of Modern Languages and Literatures), n°91 (Les Figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain. Dir. Kodjo Attikpoé et Josias Semujanga), 2018, 266 p. – ISSN 0048-5195.***

Cette roborative livraison de *Présence francophone* (incluant aussi les recensions de deux ouvrages de Felwine Sarr) considère, entre fonctions au sein du récit et usages sociaux, les figurations de la littérature inscrites dans la diégèse. Celles-ci sont déclinées par les coordinateurs du dossier, Kodjo Attikpoé et Josias Semujanga, en figures de l'écrivain et de l'écriture d'une part, du lecteur et de la lecture d'autre part. Au-delà des représentations de l'écrivain au travail, qui occupent une part importante du dossier, celui-ci ouvre ainsi des perspectives pour penser la littérature africaine écrite en français. Qu'il s'agisse d'aborder ces figures en « éléments de la syntaxe narrative » (p. 7) ou de les traiter en supports d'un discours métacritique, la mise au jour d'une réflexivité esthétique propre à la création littéraire africaine s'accompagne d'un questionnement générique. Depuis la dualité d'une figure d'auteur partagée entre « figure auctoriale intratextuelle » et « entité sociale » (p. 102), celui-ci interroge le statut des écritures de soi et plus largement des fictions.

Le corpus mobilisé est dense et varié. Il est plutôt concentré sur les trente ou quarante dernières années, revenant cependant sur « la leçon de Ouologuem ou portrait de l'artiste en "pisse-copie, nègre d'écrivains célèbres" » (Désiré Nyela) ou sur le premier roman, publié en 1957, d'Ousmane Sembène (*Le Docker noir*) ; malencontreusement cependant, l'édition servant de référence à l'article d'Adama Togola est celle de 1973, ce qui peut contribuer, notamment au regard de la chronologie justement établie par Josias Semujanga (p. 31), à fausser la vision d'une figure d'écrivain décrite comme « faire-valoir de Sembène lui-même » (p. 53), dans un roman au sujet duquel on consultera par ailleurs avec profit le chapitre qui lui a été consacré dans *Crimes d'auteur* (2016) d'Anthony Mangeon. Certains articles monographiques se concentrent sur le travail

d'un écrivain : Vincent Simédoh et Kodjo Attikpoé s'intéressent, chez Sami Tchak, l'un au *scriptor in fabula*, l'autre au « couple » livre-lecteur. Dans les romans policiers de Moussa Konaté, Christiane Ndiaye se demande quelle figure de lecteur l'enquête élabore. Olga Hel-Bongo s'attache pour sa part aux figurations de l'art dans les romans de V.Y. Mudimbe, tandis que Justin Bisanswa dessine avec nuance les limites de la figuration de soi dans l'œuvre de Ken Bugul, trop souvent lue à travers le prisme exclusif de l'autobiographie. Morgan Faulkner revient sur les métalepses à l'œuvre dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop, quand d'autres contributeurs appartiennent des romans d'auteurs multiples, à l'instar de Josias Semujanga, Cheikh M.S. Diop, Adama Togola et Christian Uwe. Quant à la contribution d'Adama Coulibaly, elle assoit l'amplitude de sa réflexion d'ordre théorique, poétique et narratologique sur la considération des « postures de la figure auctoriale » en observant l'invention générique qui caractérise des œuvres de Werewere Liking et Maurice Bandaman.

Si des autrices (Fatou Diome, Ken Bugul, Werewere Liking et Aminata Sow Fall) prennent place dans ce corpus, les figures d'écrivain sont étudiées et adossées à des conceptions de l'écriture et de la littérature sans considération d'une dimension genrée, hormis dans la contribution de Désiré Nyela. Celui-ci montre que le « renversement parodique » (p. 68) introduit par Ouologuem procède, entre autres, de l'emprunt d'un « double masque identitaire » (p. 87), lorsque l'auteur recourt à une féminisation pseudonymique et à une littérature de genres contraints « dont les invariants sont porteurs de leur part d'universalité » (*ibid.*). Cela lui permet de se doter d'un point de fuite de réception « global et distant » (p. 86) pour déjouer le système de lecture essentialiste où sont cantonnés les écrivains africains. Mue par des « prétentions universalistes » qu'on qualifierait aujourd'hui à juste titre de revendication d'universel, une telle stratégie d'accès à la littérature mondiale recompose cette dernière en un « vaste échiquier aux combinaisons infinies » (p. 75). À propos d'une autrice assimilée de même, au moins à ses débuts, à une dimension de provocation, Justin Bisanswa décrit chez Ken Bugul, en une étude fouillée, « une expérience limite du langage et de la vie » (p. 112) depuis la « part de mystification » qui, grâce à une « mise en scène habile » (p. 113), prévaut chez l'autrice dans la construction de sa posture.

Le volume apporte ainsi une forte contribution à un champ d'études consacrées aux postures d'auteur (comme *Postures postcoloniales*, dirigé par Anthony Mangeon, Karthala, 2012) et aux scénographies de l'écriture telles qu'elles se réfléchissent dans les œuvres (voir, en aval de cette publication : *Le Roman comme atelier : la scène de l'écriture dans les romans africains contemporains* de Lise Gauvin, paru chez Karthala en 2019). Depuis les « expériences liminales » d'ordre générique, menées par Werewere Liking sur le chant-roman et par Maurice Bandaman sur le conte romanesque, Adama Coulibaly traite ainsi de manière approfondie du

« rapport entre la poétique d'un auteur et ses conduites publiques » (p. 89). « [P]rivilégi[a]nt les figures de la performance, des figures en train de produire le récit » (p. 100) sous une forme contée ou chantée, ces expérimentations formelles, tout en procédant d'une « dynamique du genre », témoignent plutôt en fin de compte d'une « survivance de la figure auctoriale » (p. 96). À partir des visages et dimensions multiples de la figure de l'écrivain, étudiée chez Sami Tchak notamment à partir d'*Al Capone le Malien* et d'*Hermina*, Vincent Simédoh s'intéresse à la manière dont ses réapparitions successives dans les romans, sur fond de « résidus » de la situation coloniale ayant produit des « sujets ambivalents, hybrides ou perdus » (p. 191), « tend vers une véritable figure du mythe de l'écrivain postcolonial » (*ibid.*). Travaillant à partir de la mobilisation fantasmatique opérant depuis les traces « sur lesquelles a porté le travail d'écriture et de représentation de soi » (p. 198), le chercheur conclut que, grâce à cette auto-représentation, « le sujet postcolonial, devenu enfin son propre sujet d'investigation, se débarrasse peu à peu de la pesanteur du déterminisme » (*ibid.*).

Des contributions portent de manière moins marquante sur ce qu'Adama Togola nomme des « doubles fictifs » de l'écrivain (p. 49), à partir de quatre romans (*Verre cassé*, *Black Bazar*, *Demain j'aurai vingt ans*, *Lumières de Pointe-Noire*) d'Alain Mabanckou, du *Docker noir* de Sembène et du *Nègre Potemkine* (1988) de Blaise Ndjehoya, roman dont il observe « l'écriture spéculaire et fragmentée » mettant en scène « sa propre genèse et ses visées esthétiques » (p. 57). Partageant « accents comiques » (p. 55) et dimensions satirique et ironique avec les récits de Mabanckou, le roman de Blaise Ndjehoya préfigure aussi ces derniers dans la représentation d'« écrivains apprentis et dandys » (p. 58). Cheikh M.S. Diop néglige la prosopopée pour aborder celle-ci en « transfiguration » de l'écrivain, apercevant dans les narrateurs (un chat *highlander*, des meubles et objets familiers, un ivrogne) de *La Divine Chanson* (Abdourahman A. Waberi), de *Kétala* (Fatou Diome) et de *Verre cassé* des avatars « port[ant] les préoccupations de l'instance auctoriale » (p. 37). C'est ensuite la transfiguration de l'écriture qu'il observe dans les supports matériels d'une scénographie démarquée de la performance orale, avant de revenir à l'instance auctoriale en discernant dans la saturation intertextuelle le moyen pour l'écrivain de mettre en avant la formation transculturelle de son imaginaire. Quant à Christian Uwe, il se propose d'examiner « la façon dont la figure de l'auteur est située par l'écriture même » (p. 221), à partir d'une relecture du fameux « Avertissement » à *La Vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi (« d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors ? ») et d'analyses portant successivement sur *Allah n'est pas obligé* (Ahmadou Kourouma), *Solo d'un revenant* (Kossi Efoui), *Le Jujubier du patriarche* (Aminata Sow Fall) et *Mont Plaisant* (Patrice Nganang). Instaurant le lecteur « en partenaire de l'auteur » (p. 235), ce corpus très divers affirmerait une littérature porteuse d'un discours sur

« les fins de l'art » en « se donn[ant] comme la possibilité d'une présence plus forte au monde » (p. 236).

Un ensemble de deux études porte sur les figures de l'œuvre, littéraire et/ou artistique. Josias Semujanga réunit trois romans *a priori* disparates (*Le Lys et le Flamboyant* d'Henri Lopes, *Verre cassé* d'Alain Mabanckou et *Le Passé devant soi* de Gilbert Gatore) dont il met en évidence la cohérence en démontrant comment ils se révèlent « exemplaires de l'esthétique antiréaliste caractérisant le roman africain depuis au moins quatre décennies » (p. 30). Mettant en lumière la figure de l'œuvre impossible élaborée au moyen de glissements métaleptiques précisément analysés dans chacune de ces trois fictions, le réagencement de la référence du roman au monde apparaît comme une question politique diversement formulée afin d'« invite[r] le lecteur à réfléchir, dans la diégèse même, sur la littérature et ses nombreux répertoires et figures » (p. 32). S'agissant du roman de Gatore consacré au génocide, cela ne s'avère pas sans risque, tant il demeure impossible de « soumettre ce qui relève de l'horreur à des jugements esthétiques » (p. 30). Olga Hel-Bongo étudie pour sa part les références artistiques dans l'œuvre de Mudimbe comme « autant de réservoirs de [son] expression poétique » (p. 163) : « enchantement de l'art face au désenchantement du monde » (*ibid.*), « figuration de la sexualité » (p. 165), « fonction de refuge et d'oubli » (p. 167) ou, à l'opposé, « miroir du social » (p. 168). La ressource analytique de la métalepse est mobilisée par la chercheuse pour traiter « le glissement des mots à l'image, de l'image aux mots » en « verbalisation iconique implicite » (p. 170). « Consolation philosophique » ou réservoir d'utopie, l'art dans les romans de Mudimbe se situe à la pliure métaleptique « uni[ssan]t deux ordres de représentation figurale, picturale et textuelle » (p. 172), permettant au lecteur d'être témoin et spectateur du « bonheur de vivre dans la culture » tout en assistant à la « destruction » de cette dernière (p. 173).

Le propos de Christiane Ndiaye est quant à lui consacré non au lecteur empirique, mais au lecteur « fictif » (p. 177) construit par le roman policier. En effet, le néopolar francophone africain, s'il s'adresse avant tout à un public occidental ne recherchant qu'évasion et divertissement, court le risque manifeste de l'auto-exotisme. C'est donc à partir du « savoir littéraire » et des « connaissances culturelles » présupposées ou véhiculées par le texte que se construira le « profil socio-culturel » (*ibid.*) de cette figure de lecteur. Multipliant les références, voire les clins d'œil aux conventions et aux figures obligées du genre lui-même, ces romans fourmillent de « savoirs pour étrangers » (p. 180), notamment sur les différents milieux ethniques où évolue successivement le tandem d'enquêteurs. Toutefois l'« étranger » ainsi postulé inclut « ce Malien qui se trouve dans une région de son propre pays dont il n'est pas natif et qui lui est inconnue » (p. 183). Dispensant de multiples « petites leçons de vie et de sagesse » (p. 184), les romans de Konaté s'adressent à un lectorat urbain instruit « dont le savoir sur son propre pays » peut s'avérer « limité »

(*ibid.*). Au-delà, la figure du lecteur « à instruire » (p. 188) positionne le polar dans un espace de réception critique relativement inhabituel pour le genre, impliquant une reconception de ce dernier moins formelle qu'à visée éthique. Enfin, en étudiant la représentation du « couple livre-lecteur » (p. 203) dans l'œuvre romanesque de Sami Tchak, Kodjo Attipoé illustre « l'enracinement obsessionnel » de cette dernière « dans la mémoire de la littérature » (p. 202), là où de précédentes contributions s'attachaient plutôt aux figurations de l'écrivain. Il s'ensuit « une démarche esthétique mettant en évidence l'articulation de la lecture et de la vie » (p. 203) étudiée au moyen d'une partie de l'appareil conceptuel offert par l'essai de Marielle Macé *Façons de lire, manières d'être* (2011) : la vie intérieure de ces personnages se révèle dans leurs lectures, tandis que leur attachement au monde livresque affirme « le primat de la culture littéraire sur les biens matériels » (p. 204) et que les représentations de lecteurs savants témoignent d'une « fétichisation de la "grande" littérature » (p. 209). Les « lecteurs savants surdoués » qui peuplent le roman tchakien offrent ainsi au lecteur empirique un potentiel miroir à partir duquel élaborer à son tour sa manière d'être.

Catherine MAZAURIC