

## Présentation

Le C.E.L.F.A. avait inscrit dans son programme quadriennal 1998-2002 un axe de recherches portant sur l'intertextualité. Deux journées d'études, tenues les 31 mars 2000 et 11 mai 2001, ont balisé le parcours de travail ; la plupart des textes publiés ici sont issus de communications présentées dans ce cadre. D'autres s'y sont adjoints, poursuivant la réflexion qui connaîtra, sinon un aboutissement, du moins une amplification certaine dans le colloque « L'entredire francophone » qui sera organisé les 12, 13 et 14 décembre 2002 à Bordeaux.

Comme le suggère cette dernière expression, forgée sur un néologisme inventé par le poète mauricien Édouard Maunick, le propos vise à scruter et privilégier le dialogue entre les différentes littératures francophones, l'hypothèse de départ étant que, dans cette ère postcoloniale, le maintien d'une pratique commune du français dans des espaces géographiques et culturels variés devrait permettre aux écrivains comme aux lecteurs de passer les frontières, dans tous sens et non plus seulement dans un tropisme ramenant à un centre français. Maunick lui-même, en publiant en 1990 un recueil intitulé *Toi laminaire. Italiques pour Aimé Césaire* (Maurice/Réunion, EOI/CRI) montre l'intéressante stimulation à la création qu'a représentée pour lui sa fréquentation, par-delà les océans, du recueil d'un autre poète créole, *Moi laminaire* (paru aux éditions du Seuil en 1982).

Mais à vrai dire, l'incitation au dialogue, ou même, plus modestement, les effets d'échos qu'instaure l'œuvre de tel écrivain francophone auprès d'un autre créateur « périphérique » s'avèrent encore rares et limités. Les écrivains francophones se connaissent-ils les uns les autres ? Sans doute. Se lisent-ils ? La réponse est plus délicate, tant le constat s'impose d'une faible circulation des textes dans l'ensemble des espaces francophones.

Il n'est pourtant pas sûr que l'étanchéité des circuits littéraires soit à mettre purement et simplement sur le compte de l'indifférence ou de la fermeture à l'autre des écrivains. Un poète réunionnais comme Boris Gamaleya témoigne dans ses œuvres d'une immersion dans d'autres univers poétiques et affiche souvent dans ses préfaces son sentiment de fraternité vis-à-vis d'écrivains confrontés comme lui à la recherche d'une écriture affranchie et apte à faire entendre des différences, qu'ils soient géographiquement proches comme le Malgache Rabearivelo ou d'une proximité toute intellectuelle comme Senghor ou Khatibi ; mais il confine ses textes dans un splendide enfermement en les éditant exclusivement dans son île et surtout en les saturant, par delà cette intertextualité diffuse, de références locales étroites difficilement décriptables ailleurs. L'analyse glissantienne d'une ouverture au « Tout-Monde » peut séduire et rendre compte d'un élargissement progressif de la résonance des œuvres contemporaines, mais force est de constater que l'élaboration des littératures francophones se fait encore souvent dans la délimitation – qui peut tenir du repli – d'un périmètre régional ou d'un axe tout tracé : les textes algériens sont diffusés et lus localement ou au Maroc et réciproquement pour ce qui est des textes marocains, mais fort peu par exemple dans l'Afrique subsaharienne, et inversement. Et même si l'institution littéraire américaine ou allemande s'y intéresse de plus en plus et les fait entrer dans des réseaux de lecture nouveaux, c'est encore en France pour les uns et les autres qu'il y a la consécration qui les imposera en retour chez eux.

Bien sûr, le français n'empêche pas, il peut favoriser au contraire l'appartenance à plusieurs sphères culturelles ; selon les propres termes du poète libanais Salah Stétié qui assume sans heurts et son arabité et sa francophonie, c'est « l'une de ces langues dont beaucoup d'hommes et de

femmes, disséminés sur les cinq continents, ont besoin pour vivre » (*Le Français, l'autre langue*, Imprimerie nationale, 2002), des hommes et des femmes qui vivent précisément des identités complexes ne pouvant plus à se définir sur le mode de la nostalgie ou de l'homogénéité, et s'en prévalent bien souvent pour résister dans des situations politiques et sociales oppressantes. Cette conquête difficile d'un espace personnel de liberté d'expression paraît alors quelquefois trop focaliser l'attention des écrivains sur l'environnement immédiat pour ouvrir très largement le champ d'horizon, et trouver les voies d'amples dialogues.

La critique ménage-t-elle facilement pour sa part des passerelles entre les différents champs littéraires de la francophonie ? Pas vraiment non plus, semble-t-il, en tout cas en ce qui concerne la critique française, tant il est commode de s'en tenir à des cloisonnements en littératures nationales, tant perdure surtout le réflexe d'une confrontation simplement bipolarisée qui pousse la lecture dans l'ornière de l'évaluation des similitudes et des écarts. Le travail engagé ici tente d'éviter ces écueils, et cherche pour ce faire à poser la question de l'intertextualité en l'abordant par différents biais.

Empan textuel minimal, le mot. Alors même qu'il semble répondre à la simple nécessité de référencialisation, il peut véhiculer déjà bien des discours implicites. Si les œuvres littéraires traversent mal les frontières géographiques (comme le prouve la méconnaissance – c'est le moins qu'on puisse dire – qui frappe les littératures en français du Pacifique), certains mots le font ou l'ont fait : l'entreprise coloniale a relié à sa façon des zones très éloignées et a ainsi porté d'une société à l'autre, d'une langue à l'autre des pérégrinismes dont nous avons hérité sans toujours très bien savoir d'où nous vient ce patrimoine. C'est ce type de voyage que retrace Patrick Dutard, à propos du mot « kanak » qui aujourd'hui s'est imposé après bien des tours et retournements de sens.

Empan textuel codifié, l'œuvre classique, inscrite dans l'histoire littéraire européenne. Qu'un écrivain africain s'en inspire dans une œuvre personnelle contemporaine, et l'on a tendance à ne parler de cette réécriture qu'en terme de sujétion, voire de compromission. Virginia

Coulon montre de façon subtile que Sony Labou Tansi a pu prendre pour canevas une des pièces les plus célèbres de Shakespeare pour répondre à l'attente, si ce n'est à la commande, de l'édition française sans perdre l'autonomie et la maîtrise de son propre univers créatif.

De son côté, Karine Rabain analyse, à propos d'une œuvre de Ken Bugul, combien ce qui pourrait être vite taxé de pur mimétisme (en fait, les approches critiques américaines auxquelles elle se réfère se montrent nettement moins prompts à l'appréciation axiologique que les approches critiques françaises) peut s'avérer être une stratégie non de dissimulation mais d'adaptation. Ce qu'elle nomme d'une métaphore éloquente la langue de « caméléon » de la romancière africaine est moins à juger en termes d'imitation, donc d'abdication d'une personnalité profonde, qu'en termes de dévoilement d'une identité composite et sans cesse recomposée en fonction de la situation vécue. La force acquise à cette prise de conscience progressive permet alors le dépassement de la souffrance ressentie à ces expériences déstabilisantes et sa transmutation en une dynamique d'écriture constructive.

Cette perméabilité aux influences des discours constitués, en particulier à ceux des grandes œuvres littéraires dont l'institution scolaire imprègne en profondeur, et en concurrence avec d'autres transmissions patrimoniales, préside même et, pour le cas représentatif considéré, dans l'élan de l'exaltation, à la naissance du sujet poétique. C'est ce que met au jour Kamal Nafa à travers les premiers récits du Marocain Abdelkébir Khatibi, remarquablement tissés du croisement des textes, des cultures et des langues et, de ce fait, d'une écriture tout à fait singulière.

Mwatha M. Ngalasso s'intéresse quant à lui à une œuvre africaine francophone des plus récentes pour y étudier dans le détail les traits stylistiques qui permettent au français d'Ahmadou Kourouma de résonner d'effets d'oralité et de polyphonie. Ces effets reposent moins sur un principe de collage qui insérerait fidèlement dans la trame lexicale et syntaxique française des éléments de malinké, langue maternelle du romancier ivoirien (celui-ci combine en fait des usages provenant de plusieurs pays africains), que sur une construction littéraire qui exploite

des représentations de l'oralité et de l'africanité. L'intertextualité fonctionne en abyme puisque l'écrivain se forge une langue littéraire séduisant les lecteurs francophones, et français principalement, en puisant en particulier à l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* (source au demeurant exhibée), travail destiné à faire reconnaître, à contre-courant des tendances homogénéisatrices d'un jacobinisme linguistique, des usages divergeant des normes françaises, et établi en grande partie d'après le dépouillement de textes africains.

Miléna Horváth étudie aussi pour sa part la complexité de l'écriture de la romancière algérienne Assia Djebar, faite du tissage de voix multiples et surtout vouée à laisser surgir dans l'expression française des traces de discours algériens. Ce n'est en rien un travail archéologique mais bel et bien un acte créateur puisque les discours qu'elle accueille plus particulièrement – les discours populaires féminins – n'ont guère pu être tenus. Il s'agit donc essentiellement de traduire le non-dit, l'interdit et de leur donner forme dans la confluence de divers langages, tels ceux du geste et du regard.

Quand ce n'est pas la norme linguistique, c'est la norme générique que les écrivains francophones peuvent détourner, et ce détournement fait sens. Un genre aussi codifié que le roman policier est de plus en plus investi par les écrivains francophones, à l'image de Maryse Condé. Manifestant ainsi leur maturité, les littératures francophones, désormais parfaitement légitimées, peuvent s'ouvrir à des formes considérées comme ludiques. Et les règles d'un jeu déjà beaucoup mené, loin d'être un frein, décuplent au contraire l'inventivité et l'élaboration du projet d'écriture. Estelle Maleski montre que *Traversée de la Mangrove*, tout en respectant la trame de l'enquête, brouille les sources d'énonciation et de focalisation et par conséquent, les notions de coupable et de victime. Si dévoilement il y a, c'est moins celui d'une vérité tranchée que celui des contradictions de sociétés qui, se dégageant mal des traumatismes du passé, peinent à affronter le présent.

Ce sont aussi des œuvres de la maturité que Stéphanie Delayre analyse chez un écrivain au parcours tumultueux et très intéressant.

À bonne distance du roman initial marqué par une virulente volonté de rupture avec la société marocaine patriarcale, le cycle berbère de Driss Chraïbi, libéré des vieux conflits, renoue sereinement avec la légende des origines. Point d'équilibre suprême, *La Mère du Printemps*, son texte pivot, se révèle être la matrice même de toute la création chraïbienne qui, de récit en récit, selon un principe d'intratextualité continue, construit sa remarquable cohérence.

Le ressourcement dans un patrimoine culturel n'est pas toujours aussi facilement libérateur. Dans la littérature malgache contemporaine, celle que produit par exemple Jean-Luc Raharimanana, les mythologies édifiées par les grands ancêtres, y compris celles des écrivains pionniers qui se sont illustrés dans le sillage du mouvement de la négritude, pèsent lourdement et loin d'assurer le lien, accentuent le divorce des insulaires et de leur île. Tout autant que l'imagerie exotique des récits occidentaux, ce sont des discours écrans à déconstruire pour sortir de l'illusion aliénante.

Voici donc quelques pistes ouvertes sur cette question de l'intertextualité dans les littératures francophones. Elles engagent dans plusieurs directions qui à la fois s'entrecroisent et divergent. Le dialogue est sans doute difficile, mais ouvert.

MARTINE MATHIEU-JOB