



**Littératures contemporaines française et francophones :
divergences et convergences**

Dominique VIART

Université Charles de Gaulle - Lille 3

Institut Universitaire de France

La question des limites et des frontières est, on le sait, l'une des plus délicates à traiter. L'Histoire politique nous en a donné maints exemples et continue de le faire dans bien des zones géographiques du monde. Mais cette question n'est pas moins délicate en matière intellectuelle, car comme l'écrivait déjà Wittgenstein à propos du sens et du langage, définir une limite ou une clôture suppose que l'on puisse penser à la fois l'en deçà et l'au-delà de cette limite. Ce qui est bien rarement le cas, car nous sommes situés, d'un côté, ou de l'autre. Et de cette situation procèdent toutes les déformations de perspective et de point de vue. Difficulté à laquelle il faut ajouter l'instabilité des limites mêmes, à supposer que l'on ait pu en établir : nous vivons dans un monde de circulations, de porosités, d'hybridations et de métissages.

C'est à ce type de problème que je me suis d'abord trouvé confronté en acceptant l'invitation qui m'a été faite – et dont je remercie vivement mes collègues de l'Université de Porto - de parler des différences et convergences notables entre la littérature contemporaine *française* et la littérature contemporaine *francophone*. Le sujet est à la fois complexe et passionnant. Mais il requiert des compétences extrêmement larges que je ne me targue pas de posséder. En effet, et je vais y revenir très vite : il faut pour répondre précisément à ce type de questionnement à la fois bien connaître la littérature française de ces dernières années et l'ensemble des littératures francophones, qui sont elles-mêmes diverses, multiples et plurielles. Il serait erroné de prétendre à la cohérence du corpus sous



prétexte qu'il s'écrit dans une seule et même langue¹ et il faudrait pouvoir se situer de part et d'autre des multiples frontières culturelles qui en étoilent les usages : Alain Mabanckou le souligne avec raison dans le journal *Le Monde* : « La littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents ».

Or, si je crois pouvoir rendre compte de la littérature française d'aujourd'hui, à laquelle j'ai consacré déjà près de vingt ans de recherche, je suis loin de prétendre à la même connaissance pour les littératures francophones, que je lis forcément avec moins d'assiduité quoique avec grands intérêt et plaisir, par manque évident de disponibilité. Avant donc d'esquisser tout de même ces différences et ces cousinages, je remercie les lecteurs d'accorder à mon propos l'indulgence que l'on a pour qui se risque hors de son territoire d'élection et de lui apporter les compléments et ajustements qu'ils estimeront nécessaires. Après avoir esquissé une répartition des corpus, je tenterais donc tout de même de mettre en évidence quelques différences, particulièrement en m'interrogeant sur leur nature culturelle et esthétique, avant de montrer comment des préoccupations et des enjeux proches peuvent être traités selon des approches différentes qui n'interdisent pas, au contraire, bien des croisements et rencontres.

Préambule : la difficile circonscription des domaines

Il me paraît important de réfléchir, en premier lieu, à ce qui circonscrit les deux domaines dont nous parlons, sachant, je viens de le rappeler, que lorsque je dis « deux », je suis déjà dans l'erreur, car il n'y a pas *une* mais *des* littératures francophones. Aussi n'est-ce donc pas à un duo, encore moins à un duel, que je vous convie, mais à une réflexion sur la

¹ L'expression « langues françaises » au pluriel est d'ailleurs de plus en plus utilisée – parfois non sans réticences. Le numéro n° 451 du *Magazine littéraire* (mars 2006) est ainsi intitulé « défense et illustrations des langues françaises ».



constellation disparate des littératures contemporaines de langue française. La question est d'autant plus délicate que, outre les difficultés pragmatiques que je m'apprête à dire, elle est parfois considérée comme proprement impertinente par des écrivains qui, comme Alain Mabanckou, s'agace de voir librairies et bibliothèques séparer en deux rayons différents les productions *françaises* et *francophones* (Cf. Mabanckou: 2006). Mais la réflexion que je propose ici n'est pas de discrimination. Il ne s'agit pas de construire un quelconque *apartheid* littéraire ni de réserver des rayons d'étagères, comme autrefois des autobus ou des toilettes, à certaines « catégories » d'écrivains. Il s'agit de définir des corpus d'étude. Dans le livre qu'avec Bruno Vercier nous avons consacré à la littérature contemporaine (Cf. Viart & Vercier, 2005 et 2008), nous avons décidé, à l'encontre de ce qui se pratique souvent dans ce genre d'essais, de ne traiter que de la littérature *française*, choix qui a été plusieurs fois mis en question, souvent de manière polémique, soit par des lecteurs convaincus que la littérature française est déclinante et que seule(s) la ou les littérature(s) francophone(s) connaîtra(en)t une impressionnante vitalité², soit par des francophonistes qui récusent les critères par lesquels nous tentions d'esquisser un partage des corpus. Dans un excellent article consacré à Assia Djébar, José Domingues de Almeida (2006) note ainsi : « Dans un sous-chapitre on ne peut plus insignifiant sur la question de la taxinomie française ou francophone, ces auteurs avouent leur incapacité à dégager d'autres critères d'approche que le lieu de publication, édition et la réception » (Viart & Vercier, 2008: 9). A vrai dire, le passage incriminé ne constitue pas un « sous-chapitre » de notre livre: il s'agit d'une simple page de l'introduction dans laquelle nous expliquions pourquoi il n'était pas question de francophonies dans ce livre. Je regrette bien sûr que, faute de développements plus circonstanciés, ces arguments aient pu paraître insignifiants, et je remercie M. Almeida de me donner, dans son Université même, la possibilité de les défendre aujourd'hui.

² L'un des propos de notre livre était justement d'aller à rebours de cette *doxa* d'un déclin de la littérature française, dans laquelle se déploient au contraire les œuvres majeures d'auteurs comme Quignard, Michon, Ernaux, Bon, Echenoz, NDiaye... etc.



Le premier argument est déontologique et scientifique. Il relève justement des compétences dont je viens de parler. J'écrivais dans cette page d'introduction : « La langue française est une langue partagée. Plusieurs littératures, très différentes entre elles, l'écrivent. On ne peut raisonnablement, dans les limites d'un seul ouvrage, prétendre en rendre compte de façon synthétique : qui trop embrasse, mal étreint ». Cet argument repose sur une certaine conception de la littérature, qui ne se résout pas à son autonomie radicale selon les définitions théoriques et les approches textualistes dont elle a pu être l'objet, mais l'inscrit au contraire dans le contexte culturel, social, historique, éventuellement aussi politique et économique où elle prend naissance. Il ne s'agit bien sûr pas de *réduire* l'œuvre littéraire à son contexte selon quelque déterminisme radical, mais de comprendre à quel point elle est en dialogue, implicite ou explicite avec lui, et ce, même lorsqu'elle prétend s'en affranchir totalement, au risque assumé de n'être plus qu'un « aboli bibelot d'inanité sonore ».

Or, si l'on accepte de considérer que la littérature parle de l'homme, du monde, de l'homme dans le monde, alors il importe de connaître ce monde dont elle parle et d'où elle parle – et aussi sans doute les autres œuvres sur lesquelles peut-être elle se fonde, ou qu'elle récuse, face auxquelles elle s'élabore et se construit. Ce qui suppose des compétences culturelles, sociales, historiques... etc suffisantes envers cet *Umwelt*. Mais il y a des littératures en français dans tous les pays francophones du monde, et aussi dans les communautés francophones de pays dont la langue est autre ; il y en a sur tous les continents. Si bien que, comme je le soulignais encore : « Traiter vraiment de la littérature francophone suppose en effet des compétences bien diverses et très étendues : il faut être africaniste autant qu'américaniste, connaître le Québec et la Polynésie comme la Suisse et la Belgique, sans oublier les communautés francophones minoritaires dans leurs pays, au Liban, en Israël, et dans tant d'autres régions du globe » – et vouloir les étudier toutes nécessite une connaissance universelle à laquelle je crains que bien peu puissent honnêtement prétendre.



Le second argument est d'ordre éthique, sinon politique. Il découle partiellement du premier. Je suis toujours extrêmement choqué de voir, dans les ouvrages synthétiques sur l'histoire de la littérature du 20^e siècle de très inégaux partages : Eliane Tonnet-Lacroix, *la Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000* (l'Harmattan, 2003) consacre une petite soixantaine de pages, sur les 400 que compte ce livre, aux francophonies, soit plus précisément 24 pages aux Antilles et à l'Afrique (bizarrement rassemblées... parce que les auteurs sont noirs sans doute ?), 14 pages au Maghreb, 15 pages au Québec et au Canada. Quant au Machrek, il semble être passé à la trappe ! Le second tome de *L'Histoire de la littérature française du XXe siècle*, (P.U. de Rennes, 2008), dirigé par Michèle Touret en concède une quarantaine sur 530 pages, alors que le premier tome n'y faisait aucune place. Je pourrais ainsi multiplier les exemples. Sans vouloir jeter la pierre à des collègues dont j'estime par ailleurs le travail, je vois dans cette inégalité de traitement une forme de persistance d'un sentiment de supériorité sans doute lié à notre passé jacobin et colonial à laquelle je me refuse.

Bien sûr un tel choix lui-même ne va pas sans poser problème. La difficulté est, comme je le disais en introduction, de tracer la limite entre littérature française et littérature francophone, surtout dès que l'on s'attache à des œuvres et à des écrivains singuliers. Les frontières pas plus que les catégories ne sont étanches : « Quel critère décide qu'un écrivain est français plutôt que francophone ? sa naissance ? sa résidence ? son éditeur originel ? sa nationalité ? Toutes choses – ou presque – qui peuvent changer. Et qui changent de fait. La géographie et l'Histoire politique nous ont légué à cet égard des divisions étonnantes : on est français à la Guadeloupe et à la Réunion, mais francophone à Haïti et à Maurice, îles plus proches entre elles que de la France métropolitaine » (*idem*: 10). Aussi avons-nous dû choisir explicitement nos critères de sélection, qui, parce qu'il s'agit de déterminer la liste des écrivains dont nous étudions l'œuvre dans notre ouvrage, et non celles de ceux que l'on peut à bon droit ou non déclarer « français » plutôt que « francophones », reposent sur des paramètres essentiellement empiriques et littéraires. Ils concernent en



effet, ce que nous reproche notre collègue, essentiellement les lieux d'inscription, de publication et les formes de réception.

Inscription, car un écrivain belge qui inscrit fortement ses œuvres dans un terreau belge ne saurait être fondu dans la littérature française contrairement, par exemple, à l'Irlandais Beckett qui paraît avoir abandonné toute référence à l'Irlande. Publication, car il me semble que c'est un trait important que celui de l'éditeur : selon que l'auteur publie la première édition de ses livres – de tous ses livres ou presque – en son pays ou en France, il ne se destine pas exactement aux mêmes lecteurs (encore qu'un tel argument suppose, bien sûr, de prendre en compte la réalité du monde éditorial, presque inexistant, dans certains pays). Lorsque Jean-Philippe Toussaint ou Amélie Nothomb décident de faire paraître leurs livres en France, ils manifestent leur sentiment ou leur désir d'écrire à l'intérieur de la littérature française, quel que soit par ailleurs le sentiment qui les attache à la Belgique. Réception enfin, car bien des lecteurs reçoivent ces écrivains sans faire aucune différence entre eux et les autres. Il leur arrive même de ne pas les savoir étrangers (sans doute est-ce un trait de « l'annexionnisme » français..) et d'en faire les représentants majeurs d'une certaine littérature « française ». C'est ainsi que Jean-Philippe Toussaint s'est trouvé avec Jean Echenoz promu par la presse puis par son éditeur « chef de file » des « impassibles ».

On aura peut-être remarqué que mes exemples sont à dessein belges, et non québécois ni congolais : c'est que cette fusion/confusion n'est possible que pour des univers proches. Elle joue d'ailleurs aussi à contre-sens. Sous prétexte qu'elle est métisse, Marie NDiaye, née à Pithiviers, dans le Loiret, est parfois considérée comme antillaise ou africaine. On m'accordera que tout cela n'est pas très simple. Quelques exemples : Linda Lé est-elle Française ou Vietnamiennne ? Nina Bouraoui et Leïla Sebbar, Algériennes ou Françaises ? Claude Simon, né à Madagascar, est-il un prix Nobel malgache ? Le Clézio, mauricien ? Gao Xingjian, né à Ganzhou, prix Nobel chinois ou français ? Vous me direz que faire le choix d'habiter dans un pays, en acquérir parfois la nationalité ou l'avoir à la



naissance quand bien même on est né ailleurs serait un élément décisif. Mais nous sommes dans un temps où les gens circulent. Mabanckou, qui vit aux Etats-Unis, est-il un écrivain francophone américain ? Congolais ? Et Assia Djebar, académicienne française qui vit en France, mais travaille aux Etats-Unis ? On la perçoit comme francophone, ce qui n'était pourtant pas le cas de Marguerite Yourcenar, académicienne française aussi, née en Belgique et qui vivait également aux Etats Unis...

D'autant qu'à ces questions souvent piégées et parfois instrumentalisées par les discours idéologiques de la nationalité et de l'identité, s'ajoutent des phénomènes liés aux réalités éditoriales. La différence entre la Belgique d'une part et la Suisse d'autre part est ici révélatrice : en Suisse existe une vie littéraire propre, soutenue par des maisons d'édition importantes et bien diffusées. Les écrivains y sont accueillis et publiés. Mais, parce qu'ils sont publiés chez eux, très peu sont connus en France : les récits de Jérôme Meizoz, Ivan Farron, Michel Layaz traversent peu les frontières quand Noëlle Revaz en revanche, accueillie chez Gallimard, commence à être connue. Ce fut autrefois le cas de Ramuz, publié par Grasset ou plus récemment de Jacques Chessex. En revanche, la Belgique ne bénéficie pas d'une telle structure éditoriale, si bien que les écrivains belges francophones font plus souvent et plus facilement carrière en France que les Suisses. Et tout ceci n'est rien, comme je le suggérais plus haut, en comparaison des structures éditoriales de certains pays d'Afrique noire, par exemple. Ces distinctions, vous l'aurez compris, me laissent profondément perplexe, et je n'ai pas envie, en ce qui me concerne, de trancher qui peut être considéré comme français, qui non – *a fortiori* lorsque ces questions deviennent l'objet de confrontations politiques aux relents nauséabonds. Mais il se trouve que lorsqu'on écrit sur la littérature *française* on est amené à savoir de qui l'on va parler, c'est pourquoi j'avais, prudemment mais honnêtement me semble-t-il, choisi une approche pragmatique.

I. Différences culturelles : le « moment historique » et le « proche héritage »

Bien évidemment ces critères sont insuffisants. Il faudrait les pousser plus loin et considérer que chaque livre détermine en fait son univers d'inscription. Certains sans doute s'adressent plus particulièrement à un lectorat défini, qu'ils veulent sensibiliser à quelques questions singulières. Mais l'on peut considérer que tout livre de littérature a vocation à l'universel et que les différences de culture ou d'esthétique qui le caractérisent n'en limitent pas l'audience possible. Dès lors c'est plus une forme d'approche des objets qui identifie un livre. On comprend très bien à lire Glissant que sa réflexion sur le « Tout-monde » et sa philosophie de la « relation » sont à la fois destinées à toute la communauté humaine et profondément nourrie de son expérience antillaise. Chacun approche ainsi l'universel avec ses particularités, avec son expérience singulière. Il me semble que la forte revendication de cette expérience singulière ou, au contraire, sa minimisation *par le texte du livre même*, peuvent être reçues comme des signes identificatoires. De même, y a-t-il des femmes qui revendiquent leur féminité ou leur féminisme dans l'acte même d'écrire et d'autres, comme Belinda Cannone qui prétendent « suspendre le genre » lorsqu'elles écrivent³, de même existe-t-il des écrivains qui estompent leurs particularités géoculturelles et d'autres qui les affichent (soit qu'ils les revendiquent, les magnifient, les moquent ou qu'ils en jouent).

³ « L'actuelle féminisation des noms de professions intervient précisément là où, de fait, la question du genre est suspendue : quand j'écris, quand j'enseigne, quand je défends un client dans un procès, quand je soigne un malade, etc., je suis juste un être humain, et s'il se trouve que je suis femme et africaine, cela ne change pas grand chose à ma compétence ». Belinda Cannone, *La tentation de Pénélope*, Stock, 2010, p.62. Cette position rejoint, *mutatis mutandis*, celle de Mabanckou qui souhaite abolir les distinctions « français » vs « francophone ».



Ce préalable établi, venons-en au fond, avec en mémoire les réserves, incertitudes et variations d'intensités que je viens d'esquisser. Qu'est-ce qui rapproche ou distingue les littératures française et francophones contemporaines ? La principale différence tient sans doute à ce que selon leur inscription géoculturelle, ces œuvres bien que contemporaines ne s'affrontent pas aux mêmes enjeux. Il y a d'abord des différences culturelles fondamentales : selon les cultures, les rapports au temps, à l'espace, à autrui, à la famille, aux lieux et aux milieux ne sont pas les mêmes. Ces questions-là influent évidemment beaucoup sur l'être au monde dont tel ou tel roman, tel ou tel poème ou pièce de théâtre sont imprégnés. Pensons, par exemple, à la place du merveilleux, très réduite dans la littérature française sans doute trop cartésienne, à quelques exceptions près bien sûr, comme le merveilleux mystique de Sylvie Germain ou l'imaginaire chamanique d'Antoine Volodine et Christian Garcin, mais beaucoup plus importante et présente chez les Africains ou dans la littérature antillaise, qui accueille des formes et des thèmes proches du « réalisme magique » latino-américain. Et ce, sans parler de la culture vaudou qui perdure dans les romans haïtiens, avec des figures de « zombis ».

Il en va de même pour les catégories spatiales. L'écrivain libanais Charif Majdalani me disait récemment éprouver comme un sentiment d'oppression et d'angoisse devant les paysages ruraux normands, mis en coupe réglée par l'agriculture, quand ce sont au contraire des images rassurantes pour des français métropolitains qu'inquiètent les étendues désertiques. Les motifs de l'ouvert et du fermé, de l'immense et du saturé ne sont ni vécus ni littérairement connotés de la même manière. Mais pour le savoir, encore faut-il avoir soi-même idée non seulement des lieux, que cinéma et télévision peuvent aider à se représenter de loin, mais encore des



sensations effectives qu'ils procurent *lorsqu'on y est né et que l'on y a été habitué pendant toute une vie*. La même chose vaut pour le temps : Edouard Glissant explique en parlant de la littérature antillaise que « du point de vue littéraire, [il n'aurait] pas pu construire cette cathédrale monumentale que Proust a réalisée avec *A la recherche du temps perdu* parce que [le temps des Antillais] est, en somme, du temps éperdu » (Le Bris & Rouaud, 2007: 79).

Chacun, je crois, peut mesurer cela et sans doute est-ce à certains égards aussi ce qui suscite notre plaisir de lecteur : cette sensation de l'ailleurs qui emporte parce qu'elle décale la sensibilité. Sauf que s'en tenir là serait réitérer, à propos du contemporain, des réflexions déjà menées largement et depuis longtemps autour de l'exotisme – notion qui, on le sait bien depuis Segalen, qui propose de lui substituer celles de l'ailleurs et du *divers* (Cf. Segalen, 1978 et 1986) -, ne rend guère justice aux œuvres considérées : ce n'est pas parce qu'elles ont un parfum de désert, de mangrove ou de fruits exotiques, qu'elles sont littérairement fortes, mais bien parce qu'une écriture s'y déploie et y déploie ses propres enjeux.

Or, ceux-ci sont en liaison profonde avec ce que j'appellerais volontiers le « moment historique » de chaque œuvre. Il y a là des différences qui me paraissent plus fécondes. Parce que nous avons des Histoires différentes, nous avons aussi des histoires culturelles différentes. José Almeida le note à sa façon en parlant « d'une Histoire *autre, décalée* » (Almeida, 2006: 362). Et, pour prendre un premier exemple, une littérature ne sera pas la même si elle se déploie dans un pays qui se refonde après les Indépendances ou dans un autre qui n'a jamais subi de tutelle culturelle étrangère ; de même entre un pays qui invente sa littérature et un autre qui en travaille ou en conteste l'héritage séculaire, ou encore entre un pays pacifié et un



pays en proie aux tensions de la violence. Katia Haddad le souligne à propos des années 75 et suivantes, « au moment où l'Occident proclamait haut et fort la mort du roman », qui produisent au Liban une littérature d'angoisse et de cris comme dans les romans *Lettre posthume* (1989) de Dominique Edde, *La Honte du survivant* d'Alexandre Najjar (1989) ou *Le Chant des ruines* de Ramy Zeïn (1986) : « C'est que sociologiquement et psychologiquement, explique Katia Haddad, la situation n'est pas comparable entre une Europe assurée de son avenir, où l'espérance de vie ne cesse de s'accroître et un Liban dans la tourmente de la guerre » (Haddad, 2000: 149).

Autre différence géopolitique : les déplacements engendrés par les conditions historiques ou économiques concernent plus les littératures francophones que française, au point que les francophonistes et comparatistes discernent un sous-ensemble de « littératures de la diaspora » ou de « l'exil » dans lequel on serait bien empêché d'inscrire un écrivain français. Seules les littératures africaines, juives, canadiennes (Nicolas Dikner, *Nikolski*, 1989), libanaises (Elie-Pierre Sabbag, *Nous reviendrons à Beyrouth*, 1998, ou par la transposition de ce thème dans d'autres espaces et d'autres époques, en Amérique latine par Venus Khoury-Ghata (*La Maestra*, 1996), ou dans l'Andalousie du 15^e siècle par Amin Maalouf⁴)... etc et les littératures d'écrivains étrangers exilés en France et ayant décidé d'écrire en français, comme Kundera ou Alexakis, produisent ce genre d'œuvres.

⁴ Cf. Otmar Ette, Amin Maalouf, « l'exil et les littératures sans résidences fixe », in Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt et G.A. Goldschmidt (ed.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010.



Il est un troisième type de différences culturelles sur lequel il convient d'insister : les différences d'*héritage* culturel. Que l'on me comprenne bien : il ne s'agit certes pas d'établir ici des hiérarchies quelconques. Ni même de méconnaître la connaissance que les francophones ont de la littérature française : tous sont au contraire nourris des grandes œuvres de notre « patrimoine » littéraire, de Rabelais à Balzac, de Voltaire à Victor Hugo, de Racine à Proust ou Apollinaire. Ce sont des écrivains que, souvent, ils ont rencontrés au cours de leurs études, dont la langue française est accompagnée. Ils y font d'ailleurs référence bien souvent et, tout comme les écrivains français, ils sont également marqués par les œuvres de Dostoïevski, de Faulkner, Cervantès ou Kafka. Il existe, à cet égard, une sorte de « canon » international qui excède les frontières géographiques et linguistiques. Nous avons tous, littéraires, ce patrimoine international des littératures en partage.

En revanche, on peut établir des différences importantes dans ce que j'appellerais volontiers le « proche héritage ». En France, la littérature présente compose avec ce qu'elle a reçu du « nouveau roman » ou plus exactement de cette galaxie disparate que l'on a appelée ainsi, à savoir : une exigence formelle, un esprit critique de la littérature envers elle-même, un souci « méta-littéraire ». Elle hérite aussi, plus généralement, de l'autonomisation de la littérature depuis le 19^e siècle, poussé à sa plus extrême limite par Mallarmé ou Blanchot et bien mise en évidence par William Marx (2005). Il me semble que ces deux héritages proches, s'ils ne sont pas négligés par les écrivains francophones, interviennent beaucoup moins dans leur représentation de la littérature, de ses enjeux et de sa place dans le champ social, particulièrement en ce qui concerne les francophonies du sud (mais aussi parfois celles du Québec) où la place du conteur,



l'intertexte de la légende, sont des questions plus prégnantes. Il suffit pour s'en convaincre, de penser à des œuvres aussi fortes et reconnues que *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf (1986), *L'Enfant de sable* ou *La Nuit sacrée* (1987) de Tahar Ben Jelloun, *Le Soleil des Indépendances* (1970) ou *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) d'Ahmadou Kourouma. Toutes font références aux conteurs d'Orient et griots africains, tout comme les romans de Chamoiseau ou de Confiant en appellent aux « marqueurs de parole » antillais.

Le critique Ralph Ludwig note ainsi, dans *Ecrire la parole de nuit* : « la mémoire culturelle orale des Antilles est d'une richesse inouïe : c'est l'univers du conte, de l'oraliture, de l'histoire vécue, transmise aux enfants par la seule parole, et qui a touché le peuple antillais, c'est-à-dire l'histoire des cyclones, des éruptions volcaniques, de la révolution des esclaves, etc. Cette mémoire orale est d'autant plus essentielle que les Antilles ne possèdent pas ce qu'Edouard Glissant appelle un *mythe fondateur* » (Ludwig, 1994: 16). Et Chamoiseau renchérit dans le même ouvrage : « Assis devant sa feuille, dans une problématique d'écriture, comment convoquer la parole ? Et que faire quand elle est là ? dans une situation comme celle-là, l'écrivain se tourne naturellement vers ce que les haïtiens appellent l'oraliture ; ils désignent ainsi une production orale qui se distinguerait de la parole ordinaire par sa dimension esthétique. Et dans le cadre de cette oraliture, il va s'intéresser aux contes et aux conteurs qui en sont les éléments centraux » (Chamoiseau, 1994: 153).

II. Préférences esthétiques : enjeux partagés / variations formelles

Cette différence en entraîne une autre, que l'on pourrait dire de « préférence esthétique ». Moins liée à l'héritage, elle manifeste



plutôt des polarités et des modes d'expression. Ainsi, par exemple, le goût exacerbé pour une certaine dimension carnavalesque de l'écriture a connu en littérature française une sorte d'acmé à l'époque de Rabelais et des pratiques médiévales de la « fête des fous » (Cf. Bakhtine, 1982). Mais elle n'est plus guère présente actuellement que sous la plume de rares écrivains (Christian Prigent, Luc Lang, Eric Chevillard... ?), alors qu'elle demeure très active aux Antilles ou en Afrique (que l'on pense à *Nedjma* de Kateb Yacine ou à *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine). Et ceci pour le coup, n'est pas affaire de Nord et de Sud, de pays « développés » ou « en voie de développement », ni de je ne sais quelle « enfance culturelle », car la Belgique, qui a connu un développement et une histoire culturelle très proches de la France, continue de pratiquer allègrement cette forme d'art, avec Jean-Pierre Verheggen. De fait, les écrivains francophones sont souvent plus « baroques » que les écrivains français dont beaucoup pratiquent une certaine ascèse de l'écriture (Cf. Rabaté & Viart, 2009). C'est à l'endroit des premiers que l'on a souvent parlé de « minimalisme littéraire », formule plus rarement appliquée aux francophones (à l'exception notable de Jean-Philippe Toussaint) (Cf. Motte, 1999).

De même il me semble nécessaire de souligner les préférences rythmiques qui se manifestent avec force dans certaines littératures francophones. Le « rythme » français relève plus de la rhétorique, hérité soit de l'art oratoire latin, avec ses périodes fondées sur la protase et l'apodose, soit de la clarté classique qui déroule la logique de la phrase sans faillir, et ce même dans de longs déploiements, à la manière de Proust lui-même – ou, plus proche de nous, d'un Pierre Bergounioux. Au contraire, le contact des écrivains francophones avec la langue créole ou les langues vernaculaires, est fait de scansion et de modulations. C'est encore Chamoiseau qui l'explique : l'écrivain



antillais, par exemple, dans son contact avec la langue, doit « tenter de percevoir son rythme, ses ondulations, ses intonations, son intensité, son niveau sonore, ses choix » (Chamoiseau, 1994: 156).

Un troisième couple d'oppositions, lié à ces remarques sur la syntaxe, peut encore être distingué : celui qui oppose clarté et obscurité. Le cas de Bergounioux que je viens d'évoquer est significatif : l'écrivain pratique une langue très classique, comme issue d'un 18^e siècle qui se serait plié à l'exigence contemporaine de l'auteur et à son approche phénoménologique du monde. A chaque fois, il s'agit de s'affronter à une obscurité première et de l'éclairer par le texte, dans la progression du texte vers plus de clarté. A l'inverse, Chamoiseau et Glissant parlent de leurs « stratégies de dissimulations du sens vrai, des tactiques pour opacifier l'expression » (*ibidem*). Alors qu'en France, même un écrivain complexe comme Claude Simon n'opacifie pas la langue ou l'expression : il opacifie le sens, ce qui n'est pas la même chose.

Quelles que soient ces différences culturelles, nous vivons tous dans le même monde, de plus en plus mondialisé et la gent humaine n'est pas si diverse qu'elle ne s'affronte aux mêmes questions fondamentales, aux mêmes problèmes individuels ou collectifs, aux mêmes difficultés sentimentales et sociales. Tout ce que la littérature se donne pour tâche de traiter par le détour de la fiction, de la poésie ou du théâtre est sans doute notre plus commun partage. Mais les différences culturelles induisent des modalités de traitement différentes. Ces convergences, que l'on pourrait dire hâtivement thématiques, je les crois plus essentielles que cela. C'est pourquoi je préfère parler d'« enjeux » que de « thèmes », ce qui n'est pas la même chose. Les enjeux sont plus forts, plus



déterminants, plus décisifs. Ils décident de ce à quoi l'œuvre s'affronte et des moyens qu'elle met en œuvre pour le faire.

Il me semble ainsi que c'est un trait de la littérature contemporaine française et francophone que de s'interroger sur l'Histoire, sur la filiation, sur le réel social. En France, cet intérêt est d'autant plus net qu'une grande partie de la littérature antérieure, dans les années 1950-1975/80 avait déserté ce champ au profit de recherches apparemment plus formelles. Cette période qui fut celle du « nouveau roman », du « nouveau théâtre » ou du « théâtre de l'absurde », un peu plus tard de la « poésie littérale » a été plus forte en France qu'ailleurs, encore que certaines aires de la francophonie, la Belgique, la Suisse, une partie du Québec, en aient été affectées aussi, comme le furent du reste certains auteurs francophones singuliers à l'intérieur d'une aire culturelle par ailleurs relativement indifférente à de telles préoccupations (on peut penser à Rachid Boudjedra dont l'écriture diffère tellement de celle pratiquée par ses confrères algériens. Voir *La Répudiation*, 1969). Mais justement, selon que la question historique s'impose sur la scène littéraire contemporaine dans un pays où la littérature s'était détournée de l'Histoire ou dans un autre qui luttait pour construire la sienne, l'approche de cet enjeu ne sera pas la même.

L'écriture de l'Histoire, justement, peut fournir matière à une démonstration différentielle. Les modèles de la saga et de la fresque sont encore vivaces dans la francophonie alors qu'ils ont jeté leurs derniers feux en France au début du 20^e siècle avec *Les Thibault* de Martin du Gard, ou *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains. On les retrouve chez Chamoiseau dans *Texaco* (1994) ou dans *Biblique des derniers gestes* (2002), dans l'œuvre de l'écrivain libanais Elie-Pierre Sabbag, (*L'Ombre d'une ville*, 1993), dans celle



des égyptiens Robert Solé, dont la trilogie suit sur cinq générations une famille bourgeoise du Caire pendant la première moitié du 20^e siècle en revenant en arrière à chaque fois de quelques années (*Le Tarbouche, Le Sémaphore d'Alexandrie, La Mamelouka*) et Gilbert Sinoué, qui étend sa fresque (*L'Égyptienne*, 1991 ; *La Fille du Nil*, 1993), à travers une saga familiale durant un siècle d'histoire, de la fin du 18^e à la fin du 19^e siècle. Ce sont là des œuvres que les commentateurs comparent aux romans historiques et aux romans populaires français du 19^e siècle. Elles proposent un regard sur la société qui trouve son accomplissement dans une forme que Katia Haddad dit « balzacienne » (Haddad, 2000: 312), forme à laquelle, en revanche, les écrivains français paraissent (ou paraissaient⁵) avoir tourné le dos.

Chez nous, le rapport à l'Histoire se construit désormais différemment, dans une relation critique à l'Histoire « reçue », telle qu'elle est véhiculée par l'école, par les discours officiels et minée de zones d'ombre. Pour s'en saisir à nouveaux frais, les romanciers ont inventé une forme singulière, que j'appelle « roman archéologique » en ce qu'elle procède du présent et lance une enquête en amont, comme Didier Daeninckx dans *Meurtres pour mémoire* (1983) ou Alain Nadaud dans *L'Archéologie du zéro* (1984). Il s'agit de fouiller les diverses strates d'un passé mal connu dont il faut rassembler le puzzle (*Histoire* vient de *istoria*, qui signifie *enquête*). Que le narrateur ou le personnage-enquêteur soit policier, archéologue ou de quelque autre profession (journaliste, écrivain, simple quidam...), le roman se construit à « *L'Envers du temps* » selon un autre titre de

⁵ Cette grande réserve des écrivains français contemporains envers le roman historique et la fresque de grande ampleur pourrait bien s'atténuer, comme en témoigne l'ensemble récent d'Anne-Marie Garat qui traverse le 20^e siècle à la manière d'un roman-feuilleton : *Dans la main du diable, L'enfant des ténèbres, Pense à demain*. On peut aussi songer à *Waltenberg* d'Hedi Kaddour.



Nadaud. Il procède par hypothèses, recoupement d'informations, récits fragmentaires ou incertains, recherche d'archives. Les lettres, cartes, photographies, objets et « documents » de toute nature y jouent un rôle majeur comme dans *Dora Bruder* de Modiano (1997). Souvent consacrés à des figures anonymes, ces romans empruntent aux méthodes de la « micro-Histoire » développée en Italie au milieu des années 70 par Carlo Ginzburg et Giovanni Levi, puis adaptée en France par Alain Corbin (qui restitue l'histoire d'un sabotier dans *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, 1998). Aussi le roman livre-t-il le récit d'une recherche et non le déroulé de l'Histoire.

Très rares sont *a contrario* les romans francophones qui adoptent ce modèle archéologique. Jacques Chevrier signale le roman baroque *Le Désert inhumain* (Belfond, 1989), du malien Mamadou Soukouna, nourri de références littéraires, et l'on peut mentionner aussi *Histoire de la Grande Maison* (2005) de Charif Majdalani qui réussit l'étonnante performance de conjuguer la forme archéologique et la saga historique dans un même ouvrage par le jeu complexe d'une narration à double orientation. A l'inverse, les francophones n'hésitent pas devant le roman épique, que Majdalani lui-même met en œuvre avec brio dans son second roman, *Caravansérail* (2007). Dans une étude sur la figure du chasseur dans la prose africaine, Jacques Chevrier note lui-même la dimension épique des textes qu'il étudie (Chevrier, 2005: 48). Or, s'il est pour un écrivain français une forme désormais caduque et inutilisable, c'est bien celle de l'épopée, qui a jeté ses derniers feux dans *L'Espoir* de Malraux et s'est trouvée profondément discréditée par *La Route des Flandres* de Claude Simon.

C'est ainsi que tout un ensemble de sous genres narratifs : l'épopée, la saga, la fresque historique ou sociale à la Zola, le



Bildungsroman et le roman de formation, les romans de l'initiation, le conte qui demeurent des formes accueillantes dans nombre d'aires francophones ont perdu de leur pertinence en littérature française. De même le recours au mythe ou à la légende distingue fortement Sylvie Germain du reste de la production française, alors qu'il est fréquent dans les littératures francophones du Sud, comme en atteste l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, qui veut « installer le mythe au cœur du réel » (Diop, 1987).

Un second exemple de ces convergences et différences est apporté par la question, très insistante dans la littérature contemporaine, de la « filiation ». Cette problématique, liée à un sentiment de rupture de la transmission traditionnelle dans l'Histoire de notre temps, imprègne une large part de la production littéraire. Les générations passées, celles des parents et des ascendants, se sont trouvées démenties dans leurs idéaux par les bouleversements historiques du 20^e siècle. Le philosophe Jean-François Lyotard a pointé très judicieusement ce phénomène en mettant l'accent sur l'effondrement des « méta-récits de légitimation » (Lyotard, 1989) qui structuraient actions et discours. Mais encore faut-il distinguer, dans chaque aire culturelle, l'événement qui a le plus marqué telle ou telle civilisation. En Occident, la Seconde Guerre Mondiale, l'extermination du peuple juif sont déterminantes. Penseurs et écrivains sont nombreux à se demander comment penser comment écrire « après Auschwitz », et cela détermine bien des œuvres et des manières d'écrire (Cf. Viart, 2009). On notera d'ailleurs que l'impact d'Hiroshima sur la littérature occidentale est moins insistant : s'il y a bien le texte de Marguerite Duras *Hiroshima mon amour*, porté au cinéma par Alain Resnais, il faut attendre les années 2000 pour voir paraître *Théorie des Nuages* de Stéphanie Audeguy et *Sarinagara* de Philippe Forest (qui évoque Nagasaki) : sans doute est-il plus facile



d'écrire sur une tragédie dont on ne porte pas la culpabilité. Dans les autres aires culturelles en revanche ce seront plutôt les questions des déconvenues postcoloniales de nations livrées à la dictature après les Indépendances qui fournissent matière à des œuvres perturbantes. Il n'en demeure pas moins que cette inquiétude de la transmission demeure active dans bien des littératures, que l'on pense par exemple au récit de Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*.

Mais dans les francophonies, ces questions de filiation touchent plus souvent à l'identité. La figure du bâtard s'impose dans une littérature libanaise en proie aux divisions communautaires, comme en témoignent *Le Rocher de Tanios* d'Amin Maalouf, (1993) ou *Les Mois volatils des guerres perdues* de Ghassan Fawaz (1996), de façon positive chez l'un, mais subie chez l'autre, comme deux versions du métissage culturel et deux versions, aussi, du « roman familial » selon Freud et Marthe Robert. Selon Katia Haddad, dans ce dernier roman, le personnage de Ghassan Fawaz, Farès, incarne « agneau immolé sur l'autel des intérêts supranationaux » et symbolise un pays « victime de l'impossibilité de mettre en place une société civile » (Haddad, 2000: 188). Or, ce modèle du bâtard et de l'enfant trouvé, très présent dans la littérature française du 19^e siècle, est désormais remplacé chez nous par des récits de filiation d'une toute autre nature. On peut décrire de tels récits à la lumière de l'un des tous premiers d'entre eux, très célèbre désormais, *La Place* d'Annie Ernaux (1983). Ce sont des textes où le narrateur, s'interrogeant sur lui-même (que l'on pense aussi à l'ouverture des *Vies minuscules* de Pierre Michon, 1984), substitue à l'approfondissement de son intériorité une enquête sur l'antériorité familiale, à la recherche de cette transmission qui ne s'est pas faite.



Il importe de souligner que le modèle narratif du roman et que la linéarité biographique ou autobiographique s'en trouvent abandonnés au profit de la recherche-amont, du recueil disparate d'informations dans le creux et le chaos desquelles un sens peu à peu se constitue. La question sociale, souvent, y est centrale : le narrateur s'est émancipé du milieu qu'il décrit et dont il témoigne. Il dit à la fois sur quels *habitus* (au sens que Pierre Bourdieu donne à ce terme) ce milieu s'organise et le sentiment qu'il a de ne plus lui appartenir vraiment. Enfin et ce n'est pas le moins important, le récit de filiation est un récit qui se pose la question de la langue à employer. S'agit-il d'être fidèle à celle parlée avec les parents, les ascendants, souvent teintée de parlures singulières, voire de patois, par souci, justement de n'en pas trahir le souvenir, comme le décide Annie Ernaux en optant pour une « langue plate », ou bien de sublimer cet univers en l'élevant dans une langue plus haute et plus recherchée, comme le fait Michon dans *Vies minuscules* ? Qu'importe le choix : il appartient à chacun des écrivains. Mais que la question se pose et qu'elle se pose explicitement dans le texte est déterminant. Or cette question n'est sans doute pas sans rapport avec celle qui fut, et, pour certains, demeure la question centrale de l'écriture francophone : celle de la langue.

III. Croisements, rencontres et fécondations réciproques

Sans doute peut-on arguer que la question de la langue ne se pose pas exactement dans les mêmes termes selon que l'on écrit en France ou en français dans un autre pays (et il faudrait encore distinguer plusieurs situations : écrire en français dans un pays officiellement francophone – au moins partiellement (Belgique, Suisse romande, Québec...), dans un pays où le français est une langue contestée (Algérie...), ou dans un pays dont la communauté française est très minoritaire). Mais il me semble qu'à de nombreux égards ces



questions de langue ne sont pas sans résonances aussi dans la littérature française. On aborde donc là un ensemble de proximités, de croisements de problématiques qui sont susceptibles de favoriser des rencontres et des fécondations réciproques. Dans les romans de la francophonie, l'orientation de la question linguistique n'est pas d'abord sociale mais plutôt (post)-coloniale, nationale et culturelle (ce qui ne l'empêche pas d'être, aussi, sociale). Il s'agit en effet de trancher entre une langue normée, reçue : celle de l'école et de la littérature française, reçue et parfois imposée par ce qui fut une puissance tutélaire, et une langue plus usuelle, populaire, créolisée, traversée des idiomes locaux ou nationaux.

La littérature antillaise a longuement réfléchi à cette question plus délicate qu'il n'y paraît et l'on sait le choix de Confiant de publier certains de ses livres en créole et en français, celui de Glissant d'en appeler à une hybridité créole de la langue française que Chamoiseau pratique dans ses textes. A cet égard, le livre fondateur est certainement *Le Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire où l'écrivain mêle haute langue et langue vernaculaire, comme pour revendiquer à la fois l'héritage de Rimbaud, de Baudelaire et des surréalistes et celui de son univers propre. La langue française n'est pas l'ennemie, ni la langue de l'autre : elle est appropriée par l'écrivain. Elle lui appartient naturellement comme elle appartient à quiconque est né en elle ou s'y est établi. Et si des écrivains *français* déplorent sur un ton parfois extrêmement crispé la dégradation de son usage et de ses formes (Richard Millet, Renaud Camus), c'est à un bien autre combat que se livrent, pour la préserver, les écrivains du Québec ou du Maghreb (voir par exemple *La Disparition de la langue française* d'Assia Djébar).



Aussi, plus que de différences, sans doute conviendrait-il mieux de parler d'intensités diverses, selon que tel ou tel livre insiste plus sur tel aspect que sur tel autre, élit telle esthétique ou non. Car les littératures de langue française ont en partage bien plus que la langue : il y va aussi de toute une réflexion sur ses modes et ses usages, sur ses formes et ses enjeux. Ainsi, ces problématiques de la marge et du centre que la littérature francophone, Abdourahman Waberi le rappelait, en 2006 (Waberi, 2006) a si souvent traitées, peuvent être reversées sur la littérature française : on les retrouve depuis le début des années 80 chez Annie Ernaux, chez Pierre Michon, chez Pierre Bergounioux ou encore Marie-Hélène Lafon. De même, les « créolisations » de langue, ponctuelles avec l'insertion de termes arabes chez Solé, plus larges avec des syntaxes parfois bousculées, ou le « mélange d'argot, de traductions littérales de l'arabe, de libanismes et de dislocations de la syntaxe » qui s'observe chez un Fawaz (Haddad, 2000: 190), s'opèrent aussi dans le roman et le récit français : François Bon introduit la langue de la marge, celle de la désocialisation, dans ses livres *Parking*, *Prison*, *C'était toute une vie* ou *L'Enterrement*. De même Michon travaille dans *Vies minuscules* les rapports de pouvoir à l'intérieur de la langue en insistant sur les distorsions que cela induit jusque dans les existences : « Il ne sait pas encore qu'à tous ceux de son espèce, nés trop près de la terre et prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur mais le désir et la nostalgie de la grandeur » (Michon, 1984).

Il me paraît enfin nécessaire de donner du mouvement à cette esquisse de tableau. Car les littératures françaises et francophones ne sont pas fixées une fois pour toutes : elles évoluent, se transforment et de plus en plus, se rencontrent, se croisent et se fécondent les unes les autres. Il faudrait ici ouvrir une importante



digression sur ce que les ouvrages anciens appelaient la « vie littéraire » et que par une regrettable mutation lexicale qui en dit long sur l'évolution du monde, on nomme désormais le « marché du livre ». On y insisterait sur la décentralisation de l'activité éditoriale et littéraire. Et même si perdure une forte concentration d'éditeurs dans l'étroit périmètre de Saint Germain des Prés à Paris, les publications viennent désormais non seulement de la province mais encore des aires diverses de la francophonie. La plupart ont leur « Salon du livre ». Celui de Beyrouth, celui de Montréal n'ont rien à envier à ceux qui se tiennent à Paris en Province. Les rencontres d'auteurs qui s'y organisent favorisent un grand brassage de livres et d'esthétiques.

Les cérémonies automnales des « prix littéraires » sont encore une grande spécialité parisienne, mais depuis plusieurs années, les écrivains étrangers francophones sont fréquemment lauréats de ces prix. En 1992, le Goncourt (pour s'en tenir à ce seul prix) fut attribué à Patrick Chamoiseau, pour *Texaco* ; en 1993 à Amin Maalouf (*Le Rocher de Tanios*) ; en 1994 au belge Didier Van Cauwelaert (*Un aller simple*) ; en 1995 à Andreï Makine, (*Le Testament français*) : belle série de quatre lauréats successifs qui furent suivis par Atiq Rahimi, (*Syngué sabour. Pierre de patience*, 2008). Les autres distinctions ne sont pas en reste. Ce mouvement favorise non pas l'assimilation des francophonies mais l'ouverture de la littérature française. Mais surtout des festivals de plus en plus nombreux, créés à l'image de celui des « Etonnants voyageurs » à Saint Malo puis « décentralisé » à Bamako, multiplient les échanges et, avec eux, les croisements esthétiques.

Comme l'écrit J.M.G. le Clezio dans le texte qu'il donne au livre dirigé par Lise Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la*



mondialisation (Gauvin, 2010) : « le français est beaucoup plus qu'une langue. Il est un lieu d'échanges et de rencontres ». Aussi n'est-il pas étonnant que soit paru un *Manifeste pour une littérature-monde en français* signé à la fois d'écrivains français et d'écrivains francophones⁶. C'est une même préoccupation dont témoignent avec des traitements différents les signataires de ce manifeste rassemblés dans le livre *Pour une littérature-monde* sous la direction de Michel Le Bris et de Jean Rouaud. Au-delà de la critique politique envers l'institution de la « Francophonie » qui institue un dispositif central autour duquel rayonnent quelques autres univers de même langue, ce manifeste a le mérite de rassembler des écrivains français (Rouaud, Le Bris, Daeninckx, Barbery, Borer, Lapouge, Laclavetine...) et francophones (Ben Jelloun, Mouawad, Mabanckou, Kwahulé, Peeters...) autour d'un même projet pluriel.

Or, le manifeste entérine dans son propos inaugural une puissante inflexion de la littérature française depuis le début des années 80 : « le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le 'réfèrent' : pendant des décennies, ils auront été mis entre parenthèses par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même », faisant, comme il se disait alors, « sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation »⁷. Ces propos reproduisent en effet le constat que Bruno Vercier et moi-même établissions en 2005 dans la première version de la *Littérature française au présent*. Cette convergence manifeste l'entrecroisement des littératures. Solidarités, porosités et influences réciproques commencent de jouer avec force : comme l'écrit Edouard Glissant, « les langues du monde se créolisent mutuellement » (Le Bris & Rouaud, 2007: 80). Je retrouve à cet égard le propos d'Almeida qui écrit : « Ces écritures francographes élaborées dans des contextes *autres*, parce que marqués par des histoires lointaines ou récentes, souvent refoulées, ont permis à la littérature

⁶ Manifeste publié sous le titre « Pour une littérature-monde en français » dans le journal *Le Monde*, le 15 mars 2007.

⁷ *ibidem*.



française contemporaine de se revitaliser *au-delà* ou *à côté* des recettes narratives héritées du Nouveau Roman ou de la furie textuelle des années septante, minimalisme et postmodernité confondues » (Almeida, 2006: 361).

Et ce qui est tout-à-fait remarquable et stimulant, bien sûr, c'est que ce phénomène joue dans les deux sens. Jacques Chevrier montre ainsi, à propos du roman africain, qu'« en quelques décennies, on est passé d'un récit fermé de type balzacien (ce qui implique la présence écrasante d'un narrateur omniscient, de personnages aux contours bien dessinés, une chronologie et un espace parfaitement délimités) à des formes romanesques beaucoup plus complexes et qui se caractérisent, pour l'essentiel, outre une déconstruction des catégories précitées, par leur ouverture et leur dialogisme » (Chevrier, 2005: 386). Le critique donne l'exemple de Williams Sassine, écrivain guinéen auteur de *Le Jeune homme de sable* (1979), roman sans véritable héros, qui met en œuvre des points de vues multiples, à la limite du rêve, du réel et de l'imaginaire et paraît ainsi participer de la déconstruction des récits opérée par la Modernité occidentale.

Ce va-et-vient des esthétiques est la meilleure chance que l'on puisse donner à la littérature. Il joue d'ailleurs aussi bien avec les littératures étrangères et bien des écrivains contemporains reconnaissent leur dette à Dostoïevski, à Faulkner... Mais qu'un rapport étroit se noue entre ceux qui écrivent la même langue est précieux. Jean Rouaud, Michel Le Bris et leurs amis non seulement fédèrent les écrivains de toutes origines dans un même projet d'ouverture et d'accueil, mais leurs propres textes en sont marqués. Et le retour du premier, Rouaud, à une littérature du romanesque, n'est peut-être pas sans témoigner des lectures « francophones » qu'il a pu faire, tout comme Le Bris salue le Suisse Nicolas Bouvier. Le récent discours de réception du Prix Nobel par Le Clézio va également dans ce sens, tout comme, de son côté Rachid Boudjedra reconnaît l'impact de l'œuvre de Claude Simon sur sa propre écriture. En Belgique, un Benoît Peeters écrit comme les nouveaux romanciers, qu'il



admire (Cf. *Omnibus*, 1976 ; *La bibliothèque de Villers*, 1980), de même que Jean-Philippe Toussaint ne dépare pas aux éditions de Minuit dont il est au contraire une référence majeure des années 90. En Suisse, Jean Marc Lovay, dont le roman faulknérien *Polenta*, a été publié par Gallimard en 1980, a naturellement sa place auprès des écrivains accueillis par les éditions Verticales (*Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée*, 1998). Et le roman de Nicolas Dickner, *Nikolski* (1989) déploie une structure narrative retorse, proche de celles expérimentées par la littérature française. On n'en finirait pas de dresser l'inventaire de ces échanges et de ces proximités fécondes.

En conclusion se dégagent donc un certain nombre de convergences entre roman français et roman francophone. Ce sont essentiellement des convergences d'enjeux et de problématiques – qui mettent au cœur des préoccupations littéraires les questions de langue comme lieu du pouvoir symbolique, offertes à l'irruption des marges linguistiques et culturelles, voire sociales dans le corps même de la littérature. Une évolution se dessine qui tend aussi à réunir ces diverses littératures, fût-ce selon des modalités différentes : celle qui les voit traiter de l'héritage comme lieu d'interrogation plus que de transmission. L'écrivain français revisite son histoire littéraire ; il n'en est plus le promoteur ; l'écrivain francophone de son côté n'est plus la « voix » de son pays, de sa communauté refondée par les Indépendances. Il s'affranchit de son rôle sociopolitique, comme le revendique un Waberi agacé lorsqu'« on réduit la prose ou le poème 'francophone' au document et [que], lorsqu'on lui accorde une capacité subversive du bout des lèvres, [ce soit] presque toujours sur le terrain sociopolitique, et presque jamais sur le terrain formel. Les contenus et les figures littéraires renvoyant à la 'tradition' – une catégorie inventée pour les besoins de la cause – sont portés au pinacle de telle sorte que les gardiens de temple puissent geindre à la mort de tout vieillard affublé d'une longue barbe et d'un boubou immaculé en débusquant dans les cendres de sa logorrhée les derniers sursauts d'une bibliothèque en fumée » (Le Bris & Rouaud, 2007: 69).



Demeurent toutefois, dans cette revendication formelle qu'il s'agit de recevoir, des différences esthétiques et des formes différentes de préférences littéraires, que l'on a vues. Mais ces différences sont de plus en plus subsumées par une même approche de la voix et du point de vue, de ce que l'on pourrait appeler « l'énonciation subjective ». Enfin et pour terminer, je risque une hypothèse provisoire : que la littérature française, aujourd'hui très inquiète d'elle-même, est une littérature interrogative, dont le texte même affiche un rapport compliqué avec le passé littéraire, entre critique et nostalgie. Alors que les littératures francophones me semblent majoritairement être plutôt un lieu d'affirmation forte, voire d'exclamation. Pour elles il s'agit d'abord et avant tout de se faire entendre. Pour la littérature française de ne pas se laisser oublier. C'est peut-être le même combat.



Bibliographie

Almeida, José Domingues de (2006). « *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar : un roman qui pose les questions francophones » in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXIII, Porto, pp. 361-376.

Bakhtine, Mikhaïl (1982). *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard.

Chevrier, Jacques (2005). *Le Lecteur d'Afriques*, Paris: Champion.

Diop, Boubacar Boris(1987). *Les tambours de la mémoire*, Paris: Nathan.

Gauvin, Lise (ed.) (2010). *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal: Hurtubise.

Haddad, Katia (ed) (2000). *La Littérature francophone du Machrek*, Beyrouth: P.U de Saint-Joseph.

Le Bris, Michel & Rouaud, Jean (2007). *Pour une littérature-monde*, Paris: Gallimard.

Ludwig, Ralph (1994). Introduction à « *Ecrire la parole de nuit* », Paris: Gallimard.

Lyotard, Jean-François (1989). *La Condition postmoderne*, Paris: Minuit.

Mabanckou, Alain (2006). « La francophonie, oui ; le ghetto, non » in *Le Monde*, 19 mars.

Marx, William (2005). *L'Adieu à la littérature*, Paris: Minuit.



Michon, Pierre (1984). *Vies minuscules*, Paris: Gallimard.

Motte, Warren (1999). *Small Words*, Etats-Unis: University of Nebraska Press.

Rabaté, Dominique et Viart, Dominique (2009). *Ecritures blanches*, P.U de Saint Etienne.

Segalen, René (1978 et 1986). *Essai sur l'exotisme*, Paris: Fata Morgana.

Viart Dominique & Vercier, Bruno (2005 et 2008). *La Littérature française au présent*, Paris: Bordas.

Viart, Dominique (ed.) (2009). *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Paris: Minard-Lettres modernes.

Waberi, Abdourahman A. (2006). « Auteurs des confins et d'ailleurs » *in Magazine littéraire*, n° 451, mars.