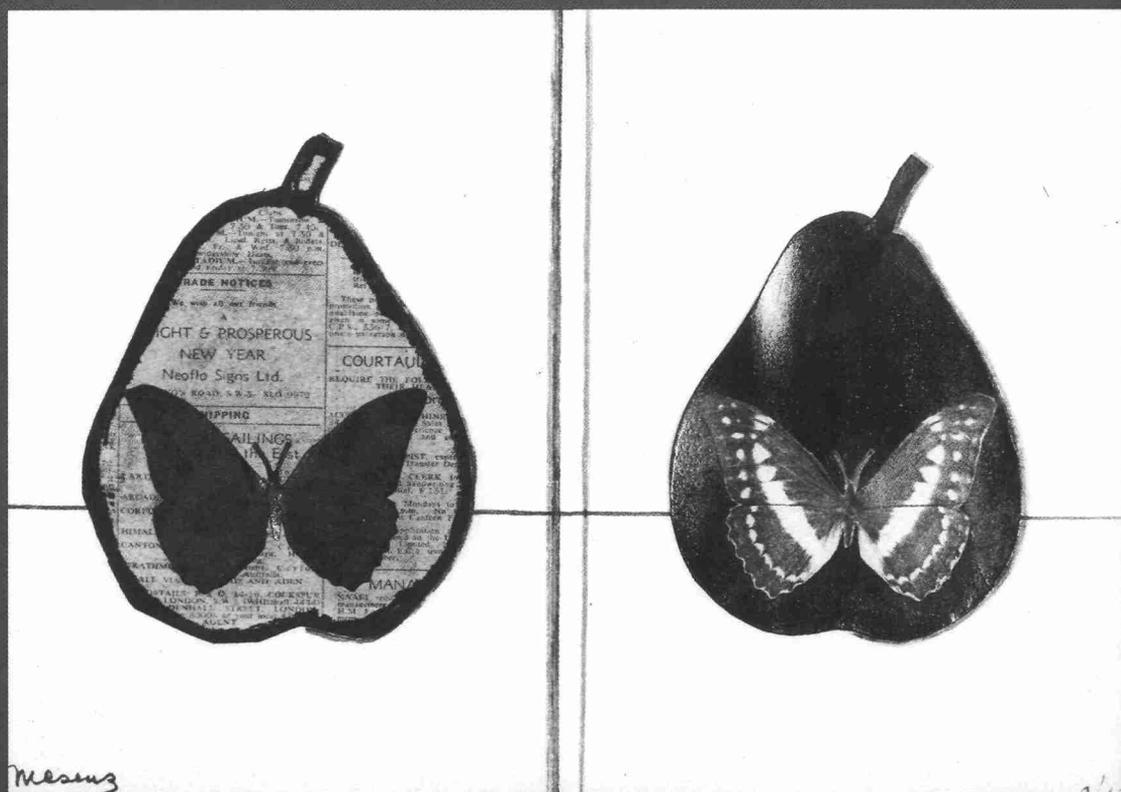


L I T T É R A T U R E  
F R A N C O P H O N E

# Récits courts



Édouard-Léon Théodore Mesenz, *Fruit sec... et fruit rafraîchi*. Collage, 1955.



Essayer d'évaluer l'importance et la fonction de la nouvelle dans les pays francophones, en proposer un petit historique, identifier des courants, des pionniers, des maîtres du genre, etc., peut paraître une gageure, dans la mesure où l'on a affaire à des littératures non constituées, à tout le moins en gestation, parallèles, sporadiques, souvent fort dissemblables. Comment trouver un dénominateur commun à la production de nouvelles pour toute la francophonie ? Et surtout comment, dans ces conditions, dégager une spécificité de la nouvelle, alors que le roman occupe toute la place et qu'il est le principal vecteur de la "revendication" francophone, le meilleur moyen d'accès à la littérature ?

C'est prendre le problème à l'envers et c'est ignorer, de fait, la spécificité de la nouvelle, son inscription profonde dans le processus de la création romanesque quelle qu'elle soit. Paradoxalement, c'est précisément là où l'écriture romanesque tâtonne ou balbutie, là où les conditions de son émergence sont les plus problématiques, qu'il conviendra de débusquer, classer et répertorier des nouvelles qui ne manquent pas d'essaimer, en nombre étonnant parfois, dans le sillage ou la mouvance d'un roman qui se cherche, en une grande nébuleuse dont les convulsions internes semblent obéir à de mystérieuses trajectoires. C'est à ce prix seulement que l'on pourra espérer retrouver le cheminement vers le romanesque qui, dans tous les cas, s'opère plus ou moins confusément.

Rien n'est plus apte en effet à véhiculer le message des peuples ou de groupes minoritaires, souvent marginalisés, à traduire leurs aspirations, à exprimer leur situation d'instabilité que la nouvelle, forme par excellence vouée aux marges et structurellement infra-littéraire (ce qui ne signifie pas qu'elle relève pour autant de la sous-littérature). La francophonie – tout au moins l'examen de la littérature francophone – pose le problème des *lisières*, des franges d'un ensemble formant un tout indivisible : comment être d'ici *et* d'ailleurs ? Quel statut pour ce qui n'appartient pas vraiment au tout mais ne procède plus vraiment non plus de l'étrangeté absolue ? La nouvelle, foisonnante comme on le verra, rend compte à cet égard de façon privilégiée de cette double postulation contradictoire : elle dit l'intermédiaire, le possible, le manqué, le virtuel ; elle constitue l'espace le plus propice à toute tentative d'*assimilation* ; elle représente aussi une phase essentielle dans la dialectique de l'Un et du Multiple qui se joue là sur le plan littéraire, donnant lieu au binôme roman/nouvelle. On assiste alors à l'adéquation remarquable d'un phénomène d'ordre esthétique et d'un phénomène géopolitique ou socio-historique.

Qui dit adéquation ne dit pas confusion. On court souvent le risque, lorsque l'on aborde la question de la francophonie et donc du comparatisme, d'associer sans le moindre discernement des catégories esthétiques et géopolitiques, d'évaluer les phénomènes linguistiques ou littéraires à l'aune de préjugés idéologiques tenaces – ce qui peut s'expliquer sans doute par les traces encore très nettes inscrites dans

la conscience collective par des conflits relativement récents. Bref, on court le risque d'arguer de présupposés colonialistes ou anticolonialistes – ce qui, en l'occurrence, revient au même et empêche toute véritable analyse – pour établir des hiérarchies, des suprématies, des relations de rivalité entre la France d'une part, les "territoires" francophones d'autre part.

Prétendre à tout propos par exemple que les langues française et étrangère sont de même valeur, que les traditions des uns et des autres sont également estimables, qu'aucune culture, fût-elle française, ne peut se prévaloir de sa supériorité sur l'autre (ce que, en réalité, aucun honnête homme ne saurait contester), c'est entrer dans des polémiques stériles, mais c'est surtout se priver de toute appréhension globale et donc de toute compréhension du phénomène ; car c'est se placer d'emblée dans une perspective "concurrentielle" et refuser d'examiner ce qui, au travers de cette concurrence de deux groupes socio-linguistiques qui existe effectivement, cherche à *se dépasser*, et donc de connaître l'enjeu d'une telle confrontation. On ne pourra par conséquent entreprendre un comparatisme véritablement pertinent qu'à la condition de se dégager de certains postulats fort répandus qui condamnent et obèrent en quelque sorte l'analyse.

Camus aimait à dire que « la langue française était *sa seule patrie* ». Si l'on considère ainsi la langue française et sa littérature, non pas comme l'instrument du colonialisme et de l'oppression, mais selon le mot de Camus, une « patrie », c'est-à-dire un territoire spirituel, un domaine culturel approprié, accueillant, ouvert et fécond à l'intérieur duquel on choisit ou non d'évoluer, la perspective se modifie notablement. Le choix de la langue française dans l'écriture de textes littéraires n'est alors certes pas exclusif : entrer en Francophonie ne signifie aucunement renier son passé, perdre son identité (algérienne, romande, mauricienne, québécoise, etc.), et la pratique du français n'interdit ni n'empêche nullement celle des autres idiomes. La preuve en est que la France a bel et bien reconnu historiquement (dans tous les sens du terme) des frontières géographiques (propres à la Belgique, à la Suisse, au Maghreb...) qui définissent une *différence*, une *altérité* véritable. Il ne s'agit plus d'une quelconque volonté d'*annexion* mais d'un état de *connexion*.

L'un des aspects les plus remarquables de la francophonie est son extrême diversité. Que de disparités de Haïti à Bruxelles ou de Djibouti à Hanoï ! L'"adhésion" à la francophonie s'est opérée dans des conditions fort différentes, en fonction de la situation géographique, l'évolution historique, les facteurs politiques propres aux régions concernées. Il semble cependant que l'on puisse distinguer deux grands cas de figure.

Le premier cas est celui des pays anciennement colonisés par la France – le Québec – ou bien soumis à l'influence culturelle directe de la France au fil des vicissitudes de l'histoire mais singularisés en dépit de leur inscription dans un même devenir historique depuis le Moyen Âge – la Belgique, la Suisse. Dans ce cas, malgré quelques prémices non dénuées d'intérêt certes mais relevant davantage de la littérature française proprement dite – on songe aux récits de voyage, aux *Relations des Jésuites* au Québec, à *La Nouvelle Héloïse* en Suisse –, on peut affirmer que la littérature nationale naît au XIX<sup>e</sup> siècle, avec des variantes selon les "domaines"

– c’est beaucoup moins marqué en Suisse qu’en Belgique ou au Québec. Généralement, les premières œuvres romanesques importantes se signalent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et à l’orée du XX<sup>e</sup> ; l’apparition de la nouvelle est également plus tardive qu’en France. Celle-ci se place sous le signe d’un *double mimétisme*. D’une part, elle tend, intrinsèquement, vers le grand roman à venir qu’elle prépare mais dont elle est aussi une sorte d’embryon avorté et caricatural ; il s’agit là d’une caractéristique propre : la nouvelle tend vers ce roman qu’elle ne peut devenir. D’autre part, elle imite la nouvelle européenne et plus particulièrement française, en essayant de recréer tel ou tel univers déjà inventé, de reproduire un récit qui a déjà cours : d’évidentes parentés unissent par exemple un Albert Laberge à Maupassant, un Van Lerberghe à Villiers de L’Isle-Adam, un Marcel Mariën à Borges et Marcel Aymé, un Jean Ray à Poe et Hoffmann, etc. C’est cette deuxième dimension qui, dans le cadre de notre étude, paraît la plus intéressante ; c’est plutôt cette dynamique-là qui est d’abord à l’œuvre.

Le second cas est celui des pays récemment colonisés ou soumis à l’influence de la France : l’Afrique noire (le Mali, le Niger, le Sénégal, la Côte-d’Ivoire, le Togo, le Cameroun, le Gabon, le Congo, etc.) ; le Maghreb ; le Liban, l’Égypte ; Djibouti ; Haïti ; Madagascar, la Réunion, l’île Maurice ; les Antilles françaises ; le Viêt Nam. Dans ce cas, et compte tenu du primat de la tradition orale dans bon nombre de ces régions, la littérature écrite fait son apparition plus tardivement : quelques rares pionniers ici et là défrichent le terrain avant la Seconde Guerre mondiale – ainsi “Le Chemin du salut” (1923) de Massyla Diop, première nouvelle en date en ce cas, sur le thème de la mixité raciale.

L’après-guerre marque le début de la production littéraire francophone, liée bien évidemment aux turbulences de la décolonisation ; mais c’est essentiellement après les années soixante-dix (et donc après les indépendances) que les littératures prennent véritablement leur essor – les concours fleurissent, d’innombrables nouvellistes en herbe se font connaître en Afrique... Il faut nuancer toutefois en ce qui concerne le Viêt Nam : les années soixante-dix y correspondent en effet à un durcissement des positions nationalistes et l’appartenance à la francophonie devient alors très problématique. Les années quatre-vingt-dix enfin semblent donner lieu à une réaction, à tous points de vue : les mythes que les écrivains de la décolonisation avaient contribué à édifier sont bien souvent malmenés, sinon dénoncés ; une écriture plus désabusée, plus intimiste, tend à présent à se mettre en place.

La nouvelle, de même que précédemment, s’ébauche à l’ombre du roman : elle gravite – et la production en est souvent impressionnante – autour de la “chose romanesque” ; elle est directement liée au processus d’élaboration de ce roman africain qui, entre autres, lorgne intensément du côté du roman occidental. Par ailleurs, l’impact des nouvellistes “en titre” en Europe semble moindre et l’on est moins réceptif, semble-t-il, aux suggestions des modèles occidentaux : peut-être cela est-il dû à une diffusion plus restreinte dans ces régions, tout au moins les plus éloignées, des textes fondateurs de la littérature française.

Il est fréquemment reproché aux institutions, aux milieux intellectuels français, de considérer les littératures francophones comme des manifestations de régionalisme, comme si l'on décelait là les signes évidents d'une condescendance parisienne, à tout le moins ultra-française. Il convient ici de dissiper un malentendu fâcheux pour la suite de l'analyse et de s'attarder quelque peu sur l'état de "civilisation" au sein duquel se dessine la francophonie.

À bien y regarder, le "régionalisme" se ramène, dans le cadre du processus mimétique, à la situation d'un groupe culturel donné qui tente, avant de le connaître véritablement, de s'appropriier un modèle esthétique – en l'occurrence français et lui-même en permanente redéfinition et repositionnement –, sorte de monade essentielle, pré-existante et à vocation universelle à la périphérie de laquelle on cherche délibérément à se placer. Il ne s'agit ni plus ni moins que de la phase initiale du processus mimétique ou, si l'on veut, d'un état de mimétisme primaire – sans nuance péjorative, s'entend.

Selon l'appartenance à la zone 1 ou à la zone 2 préalablement définies<sup>1</sup>, les conditions de l'évolution diffèrent sensiblement. Le schéma mimétique classique dont relèvent ces deux zones est le suivant : les écrivains adhèrent au modèle constitué tout en nourrissant des sentiments de répulsion à son égard. Il y a adhésion parce que la puissance du modèle exerce une fascination ; il y a répulsion dans la mesure où cette puissance semble dominatrice et, donc, est perçue comme une altérité hostile. Plus profondément et en termes ontologiques, le sujet mimétique conçoit ici le projet paradoxal et critique de s'appropriier l'Autre, l'être de l'Autre (et non pas seulement sa puissance), c'est-à-dire de devenir l'Autre. C'est aussi là le fondement de la relation amoureuse telle que Stendhal, en termes psychologiques cette fois, l'a caractérisée dans son traité *De l'Amour* et que l'on pourrait résumer par la formule : « je t'aime parce que je te hais, et vice versa ».

Gardons-nous cependant de considérer le mimétisme comme mauvais en soi et de jeter un discrédit immédiat sur tout sur ce qui y ressortit ; il ne s'agit pas là d'une tare mais bien de la première phase d'un processus *unificateur*, sinon du signe d'une *rencontre* : d'une certaine façon, mimer c'est déjà aimer car c'est déjà chercher l'Autre, même si l'on emprunte d'abord des chemins détournés et préfère dans un premier temps l'affirmation orgueilleuse de soi-même à la reconnaissance effective de l'Autre. De fait, les œuvres les plus originales, s'agissant du domaine qui nous intéresse, sont à l'évidence celles qui marquent une avancée nette, du point de vue de la résolution de la crise mimétique, et préparent les noces de deux cultures "conniventes" : ce sont Mohammed Dib, Henri Lopès, Marcel Mariën, Pham Van Ky... passés maîtres dans l'art de la nouvelle et, pour certains d'entre eux, romanciers déjà confirmés, voire chefs de file de nouveaux courants littéraires dans leur patrie d'origine.

L'avènement du roman, en tant qu'il sanctionne sous une forme mythique la fin de l'ère mimétique et le passage à une autre vision du monde, est précisément ce que l'on prépare, ce à quoi l'on travaille de toutes parts, tous horizons confondus :

1. Zone 1 = Québec, Belgique, Suisse ; zone 2 = Maghreb, Afrique noire, Océan Indien, Caraïbes, Viêt Nam...

dans cette perspective, on voit mieux quelle est la place privilégiée de la nouvelle, préliminaire au regard du roman. Elle contribue à élaborer un matériau spécifique et à créer un substrat mythique qui va se cristalliser dans le mythe ultérieur – car le grand roman francophone est sans doute encore à venir... –, tandis qu'elle ouvre aussi des brèches dans la citadelle fantasmatique du modèle français : les nouvelles sont autant de tentatives manquées par définition – car irréductiblement mimétiques – pour en finir avec une forme d'aliénation collective et individuelle.

La question se pose de savoir comment la situation de mimétisme peut évoluer, vers quel horizon littéraire se tourne l'écrivain de la francophonie. La nouvelle, de par sa nature mimétique, constitue, en effet, un des premiers stades dans l'effort de résolution de la "crise" mimétique. Dans le premier cas (Belgique, Suisse, etc.), ce n'est qu'en reconnaissant les autres idiomes que la partie francophone peut espérer retrouver le modèle idéal français, c'est-à-dire dépasser le stade mimétique et produire une œuvre romanesque véritablement belle et originale ; car ce modèle, héritier de longue date de l'ancien idéal courtois, est précisément un idéal de tolérance et de reconnaissance mutuelle. Mais il faut en passer par des crises successives : aussi longtemps que l'on n'a revendiqué son appartenance à la francophonie que pour affirmer, contre d'autres, sa propre identité, on s'est condamné à des approches pâles du romanesque français. Dans le second cas (Maghreb, Antilles, etc.), de même, les œuvres les plus réussies en langue française n'ont pu émerger qu'à partir du moment où la reconnaissance de l'existence d'une culture arabe, haïtienne, africaine... a enfin été perçue comme telle. L'écriture en langue française, au bout du compte, ne nie pas cette existence mais la favorise et la féconde, lui donne place au sein d'une dynamique plus vaste qui, elle-même, la transcende. Elle devient alors une région *spirituelle* et non pas géographique ou politique, et y appartenir ce n'est pas renier son origine mais bien plutôt prendre pied dans un domaine par essence démocratique où la différence de chacun est constitutive du tout. Ainsi donc l'inclusion à un domaine "spirituel" ne préjuge en rien de l'appartenance à un domaine national ou culturel.

Le cas particulier de quelques auteurs cependant pose problème mais permet, en même temps, de mieux saisir cette dynamique de la francophonie que nous tentons de décrire et d'expliquer. Un Georges Simenon, un Charles Plisnier (Prix Goncourt 1937), une Andrée Chédid plébiscitée pour ses romans autant que ses nouvelles – *Les Marches de sable* (1981) –, un Edmond Jabès ou, dans le roman théâtral, un Maurice Maeterlinck (Prix Nobel 1911)... ont tous en quelque sorte obtenu la consécration française : leur œuvre est reconnue, publiée, lue en France, certains d'entre eux s'y sont même installés. Sont-ils des écrivains français ou francophones ? Comment trancher la question ? Il n'est pas nécessaire, en réalité, d'en appeler au jugement de Salomon car nous avons affaire ici à des auteurs à la fois francophones et français ; il convient en effet de rendre compte de la trajectoire littéraire de ces "éclaireurs", de leur progrès vers la littérarité, autrement dit du passage réussi du mimétisme primaire à une écriture plus authentique. Certes ils ont bien été intronisés en quelque sorte et l'on ne fait plus guère de distinction, dans les anthologies ou les manuels scolaires, entre eux et la production française classique, mais l'on ne saurait pour autant s'abstenir de prendre en considération leur qualité d'écrivains francophones. Peu importe, au fond, qu'ils soient français ou étrangers,

peu importe l'appartenance à des zones géopolitiques distinctes ; ce qui compte, c'est avant tout l'adhésion à un modèle culturel donné et les modalités de cette adhésion, c'est-à-dire l'entrée en un domaine de l'esprit. Le cas est presque exactement identique à celui d'un Pierre Loti – pour ne citer que cet exemple assez caractéristique –, qui dans le cadre du roman exotique passe d'une écriture stéréotypée et mélodramatique (*Matelot, Le Roman d'un Spahi*, etc.) à des œuvres moins narcissiques ou mimétiques, donc plus vraies et plus humaines<sup>2</sup>.

Chez un Loti comme chez un Simenon, l'on peut sans peine reconnaître le même parcours de l'infra-littérature à la littérature, à ceci près que le premier intègre le modèle esthétique précité pour ainsi dire de l'*intérieur* et s'exprime à titre *individuel*, tandis que le second l'apprehende de l'*extérieur* et émane fondamentalement d'une *collectivité* – un pays, une communauté linguistique, une culture, un peuple – dont il se fait plus ou moins consciemment le héraut. À sa façon donc, l'œuvre de Loti relève également d'une problématique de la francophonie, intra-nationale celle-là...

Cette analyse nous permet d'ailleurs de mieux situer un Hector Bianciotti – auteur du *Traité des Saisons* (1977) –, par exemple, et de mieux cerner le cas, assez fréquent, de l'écrivain qui a résolument fait le choix de la langue française, vit et pense en France, est entré en littérature française sans crier gare, à tel point qu'on a peine quelquefois à retrouver ses origines – c'est le cas aussi de Beckett, Ionesco, Kundera, Pinget<sup>3</sup> et bien d'autres. Lui aussi, mais délibérément, évolue sur un plan strictement individuel et dans une autre dimension, optant pour une approche interne. Ne pouvant s'accommoder d'une extériorité radicale, il se donne, de la sorte, des limites, réduit volontairement son rayon d'action et se prive de ses chances d'accéder à une œuvre plus synthétique. D'une certaine manière, il a renoncé à un projet francophone plus vaste et plus épique...

Pour ce qui est des Antilles françaises – autre cas litigieux –, le problème est assez clair : la configuration est identique à celle du Maghreb. Là aussi coexistent deux langues distinctes (le français, le créole) et complémentaires, même si l'on considère en simplifiant un peu qu'elles épousent la distinction langue savante/langue populaire (de même que le français et l'arabe au Maghreb). Le fait que le créole provienne en partie du français ne modifie en rien les données du problème : il s'agit toujours d'intégrer un modèle extérieur, positivement et progressivement, modèle qui ne se livre ni ne se dévoile d'emblée, qu'il convient de conquérir, plus que d'acquérir. Il faudra donc dans notre étude tenir compte également de la nouvelle antillaise.

## MODALITÉS DE LA NOUVELLE FRANCOPHONE

---

La nouvelle, en tant qu'elle procède d'une écriture particulièrement prédisposée à l'imitation littéraire en tout genre – imitation du réel, imitation d'autres formes –, sera donc le véhicule privilégié de l'aspiration à l'intégration, le signe le plus intéressant, certainement, de l'appropriation progressive

.....  
2. C'est l'admirable *Madame Chrysanthème*, par exemple.

3. Cf., pour la nouvelle, son recueil *Entre Fantoine et Agapa*, Éditions de Minuit, 1951.

du modèle romanesque (et spirituel) occidental, l'espace littéraire par excellence dévolu à la contestation, à l'expression de la révolte, à la plainte des minorités, de la marginalité, des victimes aussi de systèmes d'oppression politique – ainsi, notamment, dans la nouvelle africaine.

On peut d'ores et déjà dénombrer trois caractéristiques essentielles de la nouvelle francophone, résultant des conditions particulières de son émergence. S'agissant de la forme *nouvelle*, ce ne sont pas des spécificités absolues, des éléments de nouveauté, mais simplement des traits distinctifs ou définitionnels de la nouvelle en général, accusés en quelque sorte ou soulignés par l'idiosyncrasie singulière de cette nouvelle sensibilité.

Premièrement, il apparaît que les nouvellistes sont avant tout soucieux de rendre compte d'une certaine réalité collective, ou tout au moins de l'appréhender, de la saisir, et que celle-ci est la plupart du temps le point de départ invariant du projet narratif. Rien d'étonnant à cela, si l'on songe que l'exigence réaliste est précisément constitutive de l'écriture de la nouvelle ; la réalité poursuivie, en l'occurrence, n'est pas circonscrite à un univers individuel, elle revêt une dimension communautaire, voire nationale : si l'écrivain suisse Corinna Bille dans la très belle nouvelle intitulée "Emerentia" s'attarde sur « les monticules jaunies des marais », les oiseaux migrateurs « huppés, courlis cendré, butor, canards sauvages », sur « la poussière rosâtre poussée par le foehn sur les vignes caillouteuses<sup>4</sup> », c'est que ce sont là les aspects naturels du Valais qui lui est cher et qu'elle cherche à les fixer en y inscrivant le drame symbolique de cette jeune Emerentia, victime du rigorisme moral et de l'obscurantisme religieux qui sévirent sous la Contre-Réforme. De même, Leïla Sebbar dans "La Jeune fille au balcon" décrit, à travers certain quartier déshérité d'Alger – "Kaboul" –, un pan de la réalité algérienne actuelle, à l'heure de la guerre civile.

Deuxième caractéristique : la présence d'un thème récurrent, celui de la femme sacrifiée. Un très grand nombre de nouvelles, assez singulièrement, retracent le drame de femmes abandonnées, livrées à toutes sortes de forces malignes, victimes de la cruauté du monde environnant, ou simplement évoquent la situation de femmes en butte à une société hostile. On mentionnera, dans le désordre, "Reine Illusion" de Charles Van Lerberghe, l'histoire de Blanche, « adorable jeune fille [aux] cheveux blonds » qui, plongée dans des limbes préraphaélites, se noie insensiblement au fond d'un bassin et au milieu des siens, riches négociants hollandais ; "Ditka" de Charles Plisnier (pour rester dans le domaine belge), portrait d'une militante communiste bulgare entre les deux guerres, sorte de martyre de la Révolution prolétarienne, ou encore "Emerentia" de Corinna Bille citée précédemment. De même "Alléluia pour une femme-jardin" du Haïtien René Depestre est le récit d'une splendide histoire d'amour qui se clôt tragiquement puisque la tante et maîtresse du narrateur, incomparable reine du carnaval, la très belle et très convoitée Zaza, périt carbonisée dans l'incendie du cinéma dont elle avait doté sa cité haïtienne ; "Il n'y a pas d'exil" d'Assia Djebar évoque le sort funeste et la triste condition en 1959 d'une femme algérienne ayant divorcé et perdu ses deux enfants ; "Une femme

.....  
4. *Emerentia*, Éditions Zoé, Carouge-Genève, 1994, p. 61.

et demie” du Djiboutien Abdourahman A. Waberi retrace le parcours de la jeune Marwo qui se sauve de son bidonville pour fuir le féroce patriarcat qui sévit chez elle. Celle-ci traverse le désert, rencontre des chameliers ; l’un d’entre eux lui raconte le mythe originel selon lequel Waaq, le dieu anté-islamique des Somalis, aurait donné à l’Ancêtre le chameau, en échange de quoi il se devait de sacrifier régulièrement un fils aîné auquel il substitua en réalité la fille cadette. Or celui qui lui tient ce discours édifiant n’est autre que son oncle, « le vieil Askari », sorte de sage qu’elle espérait précisément voir défendre des vues moins rétrogrades... “L’Avance” du Congolais Henri Lopès montre la tragédie poignante d’une domestique indigène à ce point asservie par ses maîtres et requise au service de la « fille de Madame » qu’elle voue à la mort son propre fils malade ; “La Petite cousine”, une des très belles nouvelles de Mohammed Dib, exprime la détresse d’une vieille femme qui réalise que la tuberculose dont elle est atteinte va lui être fatale et que le monde, un peu comme cet hôpital français d’où elle est refoulée gentiment, la renvoie à sa propre misère ; dans “Lettres de France”, l’auteur et cinéaste sénégalais Sembène Ousmane décrit attentivement l’épouvantable piège qui se referme sur la pauvre Nafi venue en France connaître la vraie vie et reléguée dans la plus humiliante des conditions au fond d’un réduit sordide de Marseille. Que l’on puisse enfin retrouver ce thème de la femme sacrifiée sous la plume d’écrivains aussi éloignés les uns des autres, à tous points de vue, que Tahar Ben Jelloun – “L’Amour fou”, avec le bâillonnement de Sakina, la belle chanteuse –, Ramuz – “La Faneuse dans son pré”, sur le sentiment de déréliction éprouvé au cours de sa besogne par une « jeune fille au râteau » –, Andrée Chédid – ainsi de ses nouvelles plus précisément centrées sur les rapports mère/fils : “L’Écharpe”, “La Femme en rouge”, etc. – ou bien, pour en appeler à des nouvellistes moins connus mais parfois fort talentueux, tel le Sénégalais Alioune Ndoye – “Une journée” raconte la pitoyable épopée de Yaye incitée par des jeunes gens dépravés et plus fortunés à vendre sa fille, pour pouvoir nourrir les siens –, tout cela prouve assez qu’il s’agit là d’une sorte de leitmotiv, sinon d’une structure narrative essentielle, d’autant que cette récurrence semble se vérifier au sein même de l’œuvre de certains auteurs : c’est le cas chez Sembène Ousmane, en particulier de son recueil *Voltaïque* qui aborde nettement le problème de la condition féminine africaine – “La Mère”, “La Noire de...”, “Le Voltaïque”, “Souleymane”, etc. –, mais aussi de Charles Van Lerberghe avec ses *Contes hors du temps* (recueil de ses meilleurs contes écrits entre 1889 et 1906) chez qui le recours fréquent à l’imagerie de l’ondine éplorée, de la fée malheureuse, de la princesse en peine – dans “Reine Illusion” tout autant que dans “Les Aventures merveilleuses du Prince de Cynthie et de son serviteur Saturne”, “La Belle et la Bête”, “Tale” –, a manifestement partie liée avec la thématique de la femme sacrifiée.

Certes, on ne saurait affirmer que la nouvelle francophone ait la propriété de révéler une problématique sacrificielle, dans la mesure où celle-ci est très certainement inhérente à la nouvelle en général et innerve en quelque sorte en profondeur l’écriture même de la nouvelle<sup>5</sup> ; de fait, il n’est que de jeter un œil sur les textes les plus représentatifs du genre pour évaluer l’importance de la question : “Boule de Suif” de Maupassant, “Tamango” de Mérimée, “Hop-Frog” de Poe, “Dans la colonie

5. Et l’on peut, à juste titre d’ailleurs, s’étonner que la question ait jusque-là si peu intéressé les critiques.



Veyron La Croix. Illustration pour *La Princesse vous demande*, conte fantastique de Thomas Owen.

pénitenciaire” de Kafka entre autres, reconstituent minutieusement les étapes d’un scénario sacrificiel, relatant respectivement qui la mise à l’index d’une pauvre prostituée, qui la mise à mort d’un capitaine de navire, qui la mise au “bûcher” d’un roi et de sept de ses conseillers, qui l’exécution d’un officier.

Toutefois, il semble que la problématique se formule en termes plus spécifiques dans le cadre de la nouvelle francophone. L’on pourrait émettre l’hypothèse suivante : pour peu que l’on tienne la figure de la jeune fille, de la vierge – “Ditka” de Plisnier –, de la mère réelle ou virtuelle pour une allégorie symbolique du pays natal, de la terre-mère, de la Nature première en ce qu’elle a de pur et de primitif – cela est fort tentant à lire “Emerentia” de Corinna Bille ou “La Petite cousine” et “Un Beau mariage” de Mohammed Dib –, la thématique de la femme sacrifiée reflète pour ainsi dire une géographie mythique de même qu’elle transcrit un psychisme topique. Ainsi :

- la relation à l'étranger, à l'Autre (ici la France), est vécue dans un premier temps comme conflictuelle *a priori* ;
- le thème de la femme sacrifiée rend compte de la souillure que représentent le contact, l'effraction, la présence de l'Autre perçue très subjectivement comme une agression ;
- l'exaltation du sentiment minoritaire se traduit par la dichotomie multitude/individu ou encore bourreaux/victime isolée ;
- c'est une Génitrice emblématique qui est sacrifiée, donc un principe de naissance, de développement qui est contrarié, donc aussi, dans certaines conditions, un peuple en puissance qui est opprimé, un peuple en devenir qui est menacé. On renverra au discours très militant de certaines nouvelles du Maghreb ou du Québec – Jacques Renaud ou André Major dans les années soixante par exemple<sup>6</sup> ;
- c'est également l'opposition rousseauiste Nature/Civilisation qui se joue à travers cette thématique.

Une troisième constatation s'impose enfin, à parcourir l'ensemble de la production francophone – ou le corpus qu'on a sélectionné comme le plus représentatif possible. L'axe France/région francophone semble orienter l'écriture de bon nombre de ces nouvelles, et il n'est pas rare que le récit de telle ou telle nouvelle mime le trajet qui mène d'un pôle à l'autre, dans un sens ou dans l'autre, qu'il s'agisse de l'aller (*vers* la France) ou du retour (*de* France). Prenons pour exemple "Entre ciel et terre" du Congolais J.-B. Tati Loutard, sorte de monologue intérieur d'un narrateur qui a pris l'avion de Brazzaville à Paris et, un peu à la façon de Delmont dans *La Modification*, médite sur le sens de ce voyage, puis "Alléluia pour une femme-jardin" de René Depestre où nous voyons l'illustre Zaza ouvrir un cinéma baptisé précisément « le Parisiana » et où il apparaît que son séjour dans la capitale ainsi que l'amant qu'elle y a pris sont des facteurs déterminants de son prestige : « Quand on venait d'Haïti, il était naturel de rester bouche bée devant Paris ou Londres<sup>7</sup> », confesse d'ailleurs le jeune Olivier. Dans "Maurer" de Plisnier, l'on voit très nettement et très singulièrement le récit s'organiser comme l'histoire des pérégrinations de deux agitateurs communistes le long de l'axe Bruxelles-Paris-Madrid : à la suite de l'assassinat d'un général espagnol dont l'un d'entre eux est l'auteur, ils poursuivent leurs activités subversives en Belgique avant de s'en retourner en Espagne, mais ne parviennent à aucun moment à poser le pied en France où ils ont pourtant cherché à s'implanter mais dont ils sont à chaque fois refoulés. L'allusion à ces repères à la fois historiques et géographiques est parfois moins évidente et plus discrète. "L'Image" de Sony Labou Tansi, autre écrivain congolais majeur, publiée en 1986 dans le numéro 1 de la revue *Équateur*, raconte très brièvement la visite chez un certain Jean-Max Sadoun, planté devant son poste de télévision, d'un de ses amis venus l'abattre pour d'obscurcs raisons politiques ; or nous apprenons qu'il est en train de regarder un film joué par Yves Montand mais surtout « qu'il adorait aveuglément l'équipe de France [de football] » dont il possède

6. Cf. l'énoncé du programme du groupe "Parti pris" : « Il s'agit d'assumer son aliénation à travers le "réalisme linguistique", de reconnaître et de tuer en soi le colonisé », cité par Laurent Mailhot dans *La Littérature québécoise*, "Que sais-je ?", PUF, 1974, p. 96.

7. In *Alléluia pour une femme-jardin*, Gallimard, "Folio", 1996, p. 23.

un poster sacro-saint, puisque c'est ce poster qu'il scrutait passionnément le jour où sa mère s'est éteinte devant lui (p. 56)... Le narrateur laisse ici entendre, en filigrane, que le personnage s'est en quelque sorte *détourné* de lui-même, et le récit se double d'une certaine dénonciation politique. De même Leïla Sebbar, dans "La Jeune fille au balcon" où l'on voit comment une certaine jeunesse d'Alger fait acte de résistance face au terrorisme étatique et non étatique, signale les lectures de l'une des tantes (« les nouvelles de Maupassant, ou les romans de Balzac, de Zola... »), les lettres interceptées de la cousine de France, Nadia, établie dans la banlieue parisienne, l'existence du cousin « qui revient de France pour les vacances » et doit ramener prochainement dans ses malles une machine à laver (p. 18). "Le Grand départ" de Mohammed Dib – extraite du recueil *La Nuit sauvage* (1995) – est une scène de comptoir tragi-comique dont les protagonistes se présentent comme deux racistes primaires qui spéculent avec une verve semble-t-il toute parisienne sur l'annonce du retour massif des « maguerrebins » vers leur pays d'origine ; le narrateur témoin de cette scène écrit :

*J'avais compris. J'avais compris parce que justement je suis l'un de ces immigrés qui étaient censés avoir tous émigré en sens inverse. (p. 219)*

Cette relative permanence du thème du voyage et l'inscription du récit de certaines nouvelles dans un espace bi-polaire n'ont rien de bien surprenant si l'on se rapporte à la confrontation mimétique dont il a été question préalablement : c'est *vers* le modèle littéraire français que se tourne délibérément l'écrivain francophone, et la nouvelle, en tant qu'expression plus directe et plus spontanée peut-être de l'aspiration à une sorte de légitimité officielle, en tant que figuration d'un périple *ad limina*, le révèle plus nettement. Encore faudrait-il souligner, concernant les trois caractéristiques que nous venons d'examiner, qu'il ne s'agit là que de tendances, de formes esquissées, et qu'en ce domaine tout reste à préciser, à structurer, tant il est vrai qu'on ne saurait brandir des certitudes définitives à l'examen d'un corpus si vaste et si divers : comment en effet espérer d'emblée trouver le dénominateur commun entre les écrits naturalistes d'un Albert Laberge au Québec et les extravagantes chroniques surréalistes du Belge Marcel Mariën dans *Figures de Poupe* ? Sur quelles bases est-il possible de fédérer des productions aussi dissemblables, du point de vue de leur historicité et de leur esthétique, que celles du Viêt Nam, de l'île Maurice ou de Suisse ?

Il est loisible, malgré tout, et même souhaitable devant d'aussi larges perspectives et une somme de textes si importante, d'établir un certain nombre de critères fiables nous permettant d'évoluer dans cette forêt vierge avec plus de discernement et de classer les nouvelles en fonction de leurs plus ou moins grande littéarité. Il faut bien reconnaître à cet égard que si l'on s'adonne volontiers ici et là à la nouvelle, on pratique cet art avec plus ou moins de bonheur ; il semble trop souvent que l'on tienne la nouvelle pour un genre facile ou alors qu'on y recoure comme au meilleur

moyen de s'initier à l'écriture narrative, si bien que le pire des amateurismes est quelquefois à craindre<sup>8</sup>.

Qu'est-ce donc qu'une *bonne* nouvelle, à quoi nous repérer pour mieux appréhender et comprendre l'évolution d'un genre aussi profus, au sein de la francophonie ? On proposera les critères suivants :

- la nouvelle, on a tenté de le montrer, relève plus que toute autre forme littéraire d'une problématique du mimétisme. Plus le travail mimétique sera patent (autrement dit, plus on tendra à l'imitation du réel, de textes étrangers, du roman...), plus la nouvelle gagnera, paradoxalement, en spécificité. Une *bonne* nouvelle tendra, par conséquent, au *nec plus ultra* du mimétisme ;
- la qualité d'une nouvelle s'évaluera aussi, de ce fait, à l'intensité de la "charge explosive" qu'elle renferme ;
- une *bonne* nouvelle aura pour propriété de faire entrevoir, *in fine*, des profondeurs abyssales. Sur un plan plus psychologique, il n'est pas rare alors qu'elle mène le lecteur vers un abîme de désespoir : songeons à l'écrivain autrichien Schnitzler ou, pour rester dans le domaine de la francophonie, à la première nouvelle de *Tribaliques* d'Henri Lopès, "Ah ! Apolline !", récit d'une merveilleuse et pathétique histoire d'amour, sorte de version congolaise de *Roméo et Juliette* ;
- une *bonne* nouvelle ouvre des perspectives romanesques : peut-être contient-elle la *promesse* d'un roman à venir. Ce sera le cas chez Lopès, chez Dib, à un degré moindre chez Plisnier.

On aura remarqué cependant que l'écriture de la nouvelle est sans aucun doute plus débridée, plus lâche, mais moins tragique et donc moins efficace dans les pays sous influence francophone (Maghreb, Afrique noire, Antilles, Viêt Nam, etc.) que dans les pays nécessairement francophones. Là, en effet, l'écrivain se pose la question du choix de la langue et dispose donc d'une "base de repli" ; il a confusément conscience d'exister ou d'avoir existé autrement autre part, puisqu'il hérite d'une autre culture et parle une autre langue. L'écrivain belge, suisse, québécois en revanche ne saurait exister ailleurs autrement mais seulement ici et pareillement, de sorte que sa situation est vraisemblablement plus propice à la dénégation de Soi pour en référer à une notion psychanalytique. D'où sa détresse souvent, sa morbidité parfois, son goût du néant sinon son nihilisme (c'est surtout sensible en Belgique) : la "belgitude", l'"helvétisme", la "québécoité" (nous recourons à ce barbarisme pour suppléer justement à un manque) s'avèrent plus introuvables que l'"arabité", la "négritude", etc., car ce sont là des non-lieux anthropologiques, des *utopies* (au sens étymologique) qui se donnent comme tels. Moins dupes cependant de l'illusion de liberté dont ils sont les jouets, les écrivains se rattachant au territoire le plus étroitement imbriqué dans la francophonie (Belgique, Suisse, Québec) progressent paradoxalement plus vite vers le véritable nouveau roman.

.....  
8. Dans l'immense foisonnement des nouvelles francophones, il est, en vérité, quelques chefs-d'œuvre – le recueil *Figures de Poupe* (1979) de Marcel Mariën est de ceux-là – qui brillent par leur absolue nouveauté, et quelques réussites avérées – certaines nouvelles de Mohammed Dib, de Leïla Sebbar, d'Henri Lopès, de René Depestre, de Charles Plisnier, talentueuses et enlevées. Cependant, dans bien des cas, de fait, quand elle ne se réduit pas à la fonction de banc d'essai, la nouvelle retient l'attention par sa valeur de *témoignage*. Cela est on ne peut plus marqué en Afrique noire et au Maghreb ; les écrits d'Assia Djebar (Algérie), d'Ali Douâji (Tunisie), de Sembène Ousmane, C.C. Sow (Sénégal), d'E. Dongala (Congo)... ont pour qualité première de rendre compte d'une réalité brute et souvent violente : le terrorisme, l'oppression politique, le post-colonialisme, la corruption, la misère, etc.

Ces précisions apportées, il convient enfin à présent de caractériser plus spécifiquement les nouvelles belge, suisse, québécoise. Afin de clarifier, on proposera une approche chronologique et l'on prendra comme support de l'analyse le cas exemplaire de la nouvelle belge. On ne doit pas manquer de noter, dans ces pages, que le genre tient en Belgique une place tout à fait particulière et y connaît une fortune remarquable. C'est en vérité le seul des domaines francophones où il soit si prisé, si riche, si fécond, où l'écriture de la nouvelle soit si dense et maîtrisée, où la production en soit à la fois si abondante et intéressante, où pour tout dire la nouvelle soit en passe de constituer une véritable tradition littéraire. On ne saurait assez inviter d'ailleurs le lecteur à explorer un domaine qui demeure hélas – mais c'est dans la logique du processus – bien méconnu du public français, trop peu de textes ayant retenu l'attention des éditeurs parisiens.

On distinguera, pour plus de simplicité et de clarté, trois grandes périodes de l'histoire de la nouvelle belge :

- la nouvelle réaliste puis naturaliste, proche du symbolisme et liée souvent à ce que l'on pourrait nommer le “fantastique crépusculaire” ;
- la nouvelle psychologique que l'on pourrait définir cette fois comme le vecteur d'un certain “fantastique intérieur” ;
- la nouvelle intellectuelle ou hermétique (on pourrait dire également, dans certains cas, régressive) qui induit une sorte de “fantastique du quotidien”.

Ces trois moments de l'histoire littéraire correspondent respectivement à peu près aux périodes de l'histoire politique et sociale suivantes : de 1870 à la Première Guerre mondiale – les premières nouvelles de Lemonnier, *Les Contes flamands et wallons*, paraissent en 1873 – ; l'entre-deux guerres et l'après-guerre des années cinquante et soixante ; les années 1970-1990. Comment situer, de la sorte, les principaux nouvellistes belges ?

La première période, qui voit la fondation du Parti Socialiste belge, est celle de Camille Lemonnier – voir les nouvelles précitées mais aussi le recueil *Derrière le rideau* (1875), à la manière de Daudet, *Le Bestiaire* (1893) –, Georges Eekhoud, cofondateur de *La Jeune Belgique* et engagé dans le mouvement ouvrieriste – *Kermesses* (1884), *Le Cycle patibulaire* (1892) – et surtout Van Lerberghe – *Contes hors du temps* (1889-1906). On retrouve alternativement dans ces œuvres l'éсотérisme langagier et la profusion d'images chers à Mallarmé, les descriptions crues et enfiévrées de Zola, le monde évanescant voire décadent de Huysmans... et, chez Van Lerberghe en particulier, l'expression d'une sombre et mystérieuse mélancolie qui confine au fantastique – dans “Les Conquérants”, par exemple, où d'obscurs paysans voient débarquer un jour chez eux des anges magnifiques ayant connu les « temps de la reine Ginièvre ». Naturalisme et symbolisme – on le devine – sont étroitement liés dans la mesure où ils participent d'un même effort et représentent les deux versants opposés d'une même esthétique : il s'agit de rendre compte d'une réalité en décomposition, en déliquescence ; mais si le symbolisme

jette sur elle un voile pudibond – le thème du voile est d'ailleurs central chez Van Lerberghe –, le naturalisme choisit de l'exposer dans toute sa nudité et sa crudité.

La seconde période est la plus riche et voit l'éclosion de ce que la production belge a jusqu'à présent de plus original. Les lettres belges sont alors déterminées par le mouvement de la "littérature prolétarienne" dont Albert Ayguesparse, nouvelliste à ses heures, est l'une des chevilles ouvrières.

Les figures les plus marquantes néanmoins sont Franz Hellens<sup>9</sup> dont les récits – tels ceux qui se trouvent réunis dans *Contes et Nouvelles* publiés en 1977 – transcrivent les épouvantes muettes d'un narrateur qui semble percevoir les choses comme du fond d'un infra-monde pernicieux où il est retenu prisonnier ; Charles Plisnier et ses *Faux passeports* (Prix Goncourt 1937) que Pierre Mertens considère comme un « livre fétiche » et n'hésite pas à placer bien au-dessus du restant de l'œuvre de l'auteur – à l'exemple du recueil *Folies douces* (1952), trop redevable selon lui de l'art de Maupassant<sup>10</sup> – ; Paul Willems – *La Cathédrale de Brume* (réédité en 1984) –, attentif en premier lieu, selon Paul Émond, à capter « le scintillement qu'apporte la dimension onirique du monde exploré<sup>11</sup> » ; Marcel Thiry et ses étonnantes *Nouvelles du Grand Possible* (1960) dont toute l'œuvre, nous dit R. Vivier, est « un effort pour saisir et comprendre l'unique réalité fuyante et précieuse [sur laquelle] il pose le regard de l'étranger fasciné<sup>12</sup> » – "Le Concerto pour Anne Queur", allégorie teintée de fantastique et méditation sur les progrès de la science tout à la fois, évoque le destin d'une humanité très semblable à la nôtre et qui se serait dotée du pouvoir de reviviscence – ; Alexis Curvers, le directeur des *Cahiers mosans* proches de Maurras et dont on mentionnera ici *La Famille Passager* (1943) ; enfin André Baillon – *Le Pot de fleurs* (1925), *Délires* (1927) – dont les nouvelles relatent comme ses autres livres les affres de la maladie mentale.

On n'omettra pas de souligner l'importance et la continuité de la veine fantastico-policrière en Belgique, particulièrement bien représentée par Simenon – bien évidemment mais dont on méconnaît à tort les premières nouvelles où le personnage de Maigret se dessine peu à peu –, Stanislas André Steeman, Jean Ray "fantastiqueur" hors pair – dont *Les Contes du Whisky* (1925) s'inspirent de Maurice Renard et pastichent tout à la fois Poe, Maupassant, Hoffmann et Dickens – et auteur qui a produit en outre plus de nouvelles que de romans dans le cadre de la série intarissable des *Harry Dickson* (1933-1940) – réécriture de Sherlock Holmes<sup>13</sup> –, Thomas Owen enfin qui s'ingénie à faire naître l'épouvante de situations apparemment banales – *La Truie et autres histoires secrètes* (rééditées en 1972 chez Marabout). Le fantastique et le policier se combinent et s'interpénètrent ici dans la mesure où ils participent d'une seule et même investigation : le second cependant, contrairement au premier, maintient coûte que coûte un semblant de réalité et tente de rétablir un certain ordre du monde ; c'est même là ce à quoi il tend principalement.

9. *Réalités fantastiques* (1923), *Fraîcheur de la mer* (1933), *Frédéric* (1935), entre autres, puisque son œuvre se poursuit après-guerre.

10. *Folies douces*, Bruxelles, Corrèa, 1952.

11. Dans *Les Écrivains belges de langue française*, catalogue publié en 1992 par « L'Œil de la lettre », groupement de libraires français et belges, p. 64.

13. Voir "Le Fantôme des ruines rouges" entre autres.

La troisième période de la nouvelle belge francophone, dans le sillage des années soixante-dix, voit se quintessencier, dans les ouvrages d'un Marcel Mariën, les vendanges tardives du surréalisme incarné naguère en Belgique par Fernand Dumont, Paul Nougé, Georges Lambrichs, André Blavier... Et à l'heure de l'avant-garde, des recherches stylistiques, de la théorisation, d'un intellectualisme de type universitaire, elle voit aussi se mettre en place une sorte d'école de la "Nouvelle nouvelle" ou tout au moins s'instaurer une nouvelle pratique de la nouvelle dont les adeptes les plus notoires sont Gaston Compère, amateur du délire verbal – *Le Fouille-merde* (1987) –, Jacques Crickillon – *La Nuit du Seigneur* (1984) –, Francis Dannemark – *Sans Nouvelles du Paradis* (1988) –, Michel Lambert – *De très petites fêlures* (1987) –, mais aussi Georges Thinès – *Le Quatuor silencieux* (1987) –, Pierre Mertens – *Ombres au tableau* (1982) –, à un degré moindre Vera Feyder – *Nul conquérant n'arrive à temps* (1978) – et Gérard Adam – *Le Mess des officiers* (1992). Jean Muno et Jacques Sternberg quant à eux s'appliquent à mettre à nu ce "fantastique du quotidien" dont il a déjà été question, qui par le biais d'une satire amère – *Contes naïfs* (1980) –, qui par la dénonciation de l'absurde de notre temps – *Contes glacés* (1974).

Certes, il faut saluer l'existence actuelle à l'Université catholique de Louvain d'un Centre d'études de la nouvelle contemporaine de langue française dont les travaux sont fort remarquables ; il n'en demeure pas moins qu'une telle option comporte quelque ambiguïté : si la nouvelle résulte, comme on l'a dit, d'une postulation mimétique, la revendiquer en la prétendant absolument originale, n'est-ce pas s'enfermer dans les mailles désormais plus resserrées du mimétisme ? Cela revient d'une certaine manière à proclamer : « Imiter, telle est notre originalité ! » ou encore : « J'imité donc je suis », ce qui a toutes les allures d'une aporie et semble marquer, à tout prendre, une rétrogradation, pour n'envisager que la quête – par les nouvellistes en l'occurrence – de cette « insaisissable âme belge » dont parle si justement Jacques Marx<sup>14</sup>. Effet pervers du mimétisme : on assiste, dès lors que se constituent des chapelles, des coteries, des manifestes, à un affadissement, à une perte d'intensité du phénomène-nouvelle procédant, *eux-mêmes* du mimétisme.

La chronologie schématique que nous avons établie appelle plusieurs remarques.

1. Il eût fallu y faire figurer le livre clé que beaucoup considèrent comme l'œuvre fondatrice de toute une littérature : *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster (1867), légendaire à plus d'un titre, d'une part parce qu'elle s'assimile aux légendes d'antan et se présente comme un récit des origines, d'autre part parce qu'elle va constituer dorénavant un arrière-plan constant de la belgitude. En quoi relève-t-elle du genre de la nouvelle ? objectera-t-on. Raymond Trousson dans le numéro précité de *Lettres actuelles* remarque qu'« on ne consentit à voir, dans ces cinq livres morcelés en chapitres brefs, qu'incohérence, composition malhabile et heurtée<sup>15</sup> ». C'est dire que l'œuvre s'apparente moins à un véritable roman qu'à un assemblage de nouvelles, un peu sur le mode du récit picaresque. Nous sommes de plain-pied dans un univers pittoresque très proche de celui du conte – le rapprochement avec la

14. *Lettres actuelles*, numéro spécial consacré aux Lettres françaises de Belgique, mai-août 1996, p. 33.

15. *Ibid.*, p. 24.

paillardise et le cynisme du *fabliau* s'impose à l'évidence –, mais déjà nettement distinct néanmoins. Il s'agit là, si l'on rapporte aux développements ultérieurs, d'une phase liminaire et le récit de De Coster relève plutôt ici de ce que nous serions tentés de nommer un *réalisme utopique ou naïf*, apparié d'ailleurs à un fantastique de type carnavalesque – on songe aux scènes de festins, de kermesses, aux farces rabelaisiennes, etc. *Les Légendes flamandes* (1857) et surtout les *Contes brabançons* (1861) auxquels on a pu reprocher « leur réalisme sans âme<sup>16</sup> » avaient auparavant laissé pressentir l'émergence de cette nouvelle manière.

Contrairement à ce qu'énonce Romain Rolland cependant, *La Légende d'Ulenspiegel* « [ne] crée [pas] une patrie nouvelle<sup>17</sup> » mais bien plutôt l'*invente* et rêve une Flandre mythique. Ce faisant, De Coster inaugure le cycle mimétique au terme duquel devrait se dessiner effectivement ce nouveau territoire spirituel. En attendant, la démocratie préconisée par l'auteur n'est qu'une imagination et la belgitude un entre-deux chimérique.

2. Il est curieux de constater que les références esthétiques chez De Coster ne sont pas d'ordre diachronique (il ne renvoie aucunement à une tradition littéraire médiévale flamande) mais synchronique (sa représentation du pays de Flandre ainsi que sa mythologie médiévale sont empruntées *mutatis mutandis* au Hugo de *Notre-Dame de Paris*, au Mérimée de la *Chronique du règne de Charles IX*, son messianisme populaire à Sand et Michelet). On est tenté de déceler des dispositions communes chez De Coster et chez un Franz Hellens qui se pose ouvertement et de son propre aveu en écrivain français, ou chez un Pierre Mertens qui s'installe résolument dans l'hostilité<sup>18</sup> et révèle par là le vrai sens de son positionnement : tourné vers l'ailleurs, vers l'Autre, vers Paris, « le lieu culturel francophone de référence<sup>19</sup> ».

3. Le fantastique, au vu de ces trois périodes, apparaît comme une composante essentielle de la nouvelle belge : de Van Lerberghe à Sternberg, en passant par Hellens, Ray et Thiry, c'est toute une sensibilité, commune à l'ensemble de ces auteurs, qui s'exprime. Le fantastique n'est pas toujours de même facture : de type "carnavalesque" d'abord puis "crépusculaire", il se transforme entre les deux guerres en un "fantastique de l'intérieur" pour donner lieu enfin à un "fantastique du quotidien". Paul Gorceix y voit un « tropisme » de la nouvelle belge qui cherche le « moyen de transcender le réel pour accéder à ce qu'on ne voit pas<sup>20</sup> ».

4. L'examen de ce panorama nous permet d'appréhender plus distinctement les phases de l'évolution du genre en France et là où, plus généralement, pour des raisons de mode, de désaffection du public, de contingence historique, il a été quelque peu relégué.

5. Pour finir, mais ce n'est pas la moindre des choses, l'évolution de la nouvelle belge participe grandement d'une problématique littéraire primordiale à l'époque moderne : la question du réalisme.

L'obsession de l'empathie (*Einfühlung*) dans la poétique symboliste, autrement dit l'aspiration à une fusion avec le monde, de même que la théorie, formulée par

16. *Ibid.*, p. 22.

17. *Ibid.*, p. 23.

18. « Nous n'aurions plus à rester dans ce pays parce qu'il nous fascine, mais nous y pourrions demeurer aussi dans la mesure où il nous fait horreur. Un écrivain n'est pas s'il n'est pas *contre* », *ibid.*, p. 96, cité par Paul Gorceix.

19. Si l'on en croit l'analyse de Paul Gorceix, *ibid.*

20. *Ibid.*, p. 18.

Hellens, du “fantastique réel” – que l’on a caractérisé aussi comme un “fantastique psychologique” – montrent bien qu’il y va profondément d’une crise de la perception/représentation du réel ; le réalisme – cela n’est plus à prouver – consiste en l’effort de création d’une réalité qui se dérobe et le fantastique lui est consubstantiel dans la mesure où il exprime les affres d’un Sujet travaillé par le doute quant à la réalité du monde. On passe donc progressivement du réalisme utopique au réalisme naturaliste à coloration symboliste, puis à ce réalisme psychologique qui se double d’un “fantastique intérieur”, enfin au “réalisme neutre” qui peut être interprété comme un “fantastique du quotidien”.

La liaison réel/fantastique est alors de plus en plus étroite et indissociable au fur et à mesure que s’accroît la crise réaliste ; le fantastique, manifestement, se loge au cœur du réalisme qu’il alimente en quelque sorte. Le travail de mise en doute du réel s’opère selon les étapes suivantes :

réalisme naturaliste	réalisme psychologique	réalisme neutre
(fantastique crépusculaire)	(fantastique intérieur)	(fantastique du quotidien)
expression d’un malaise	ère du soupçon généralisé	néantisation du réel et vertigineuse abolition de toute chose

La contribution de la nouvelle belge francophone à la réflexion sur la question du réalisme est d’importance, on le voit, car se noue là une dialectique qui se déploie à une échelle plus vaste et résulte de la crise de la conscience européenne en quête d’elle-même.

On peut trouver malséant de s’attarder ainsi sur le cas de la Belgique. Il n’en est rien cependant : c’est là en effet que sont mis en évidence le plus remarquablement les enjeux de la nouvelle francophone. En regard, la Suisse et le Québec semblent seulement effleurés par le phénomène et ne nous fournissent pas autant d’éléments d’analyse. Le fait est que la production de nouvelles y est relativement limitée : sans doute faut-il l’attribuer à des facteurs géographiques – la barrière du Jura, l’Atlantique – qui ont pu ralentir la pénétration de la littérature française et de ce fait conditionner une évolution plus lente. L’on pourrait se risquer à une autre explication, d’ordre psychanalytique cette fois : tout se passe comme si la Première Guerre mondiale avait cruellement souligné la nécessité expresse – pour ceux qui, plus directement impliqués dans le conflit, en ressentaient plus impérieusement la menace – d’exister par rapport au français, un peu comme si le Fils avait alors à se définir par rapport à un Père humilié, c’est-à-dire par rapport à un modèle plus difficile à appréhender, dans l’état de délabrement qui est le sien ; d’où, pour la Belgique plus que pour la Suisse ou le Québec, le renforcement de la crise mimétique (s’accompagnant d’une aggravation chez le Fils du sentiment de culpabilité), c’est-à-dire de la prégnance du modèle.

Quoi qu’il en soit, on constate que le recours à la nouvelle est extrêmement rare en Suisse et que certaines étapes de l’évolution dont on a traité ci-dessus sont

seulement en passe d'être franchies. L'ensemble de la production, assez restreint, se ramène à quelques noms : Maurice Zermatten et ses *Contes de Hauts pays du Rhône* (1940) ; Corinna Bille, probablement la meilleure représentante du genre en Suisse – *Douleurs paysannes* (1953) ; *L'Enfant aveugle* (1955) ; *La Fraîse Noire* (1968) et *Juliette éternelle* (1971), œuvres charnières ; *Le Salon ovale* (1976) ; *Deux passions* (1979), parmi lesquelles la très belle "Emerentia" ; *Le Bal double* (1980) –, Jacques Mercanton – *La Sibylle* (1967) –, Alice Rivaz – *Sans alcool* (1961) ; *De Mémoire et d'oubli* (1973).



Maurice Barraud. Dessin pour  
*Le Petit Village de Ramuz, 1939.*

Il conviendrait d'ajouter à la liste le célèbre dessinateur Rodolphe Töpffer qui a publié des *Nouvelles genevoises* (1841) – volume antérieur aux précédents du point de vue historique – et, si l'on en juge aussi par l'insertion dans le processus réaliste à l'œuvre dans la nouvelle, Ramuz qui initie vraisemblablement une deuxième manière de la nouvelle suisse, encore qu'il soit assez délicat de placer le recueil *Salutation paysanne* (1921) au registre des nouvelles et qu'il fasse figure de cas isolé – dans "Le Chemineau couché", par exemple, il est effectivement question d'un litige entre certain propriétaire et un concitoyen surnommé « le Savoyard » ainsi que du dénouement mouvementé de l'affaire, mais les faits sont confusément charriés par la conscience du narrateur homodiégétique, le chemineau, et l'on en vient à se demander si la méditation poético-philosophique ne prime pas sur l'intrigue. Ramuz a cependant

écrit des nouvelles en bonne et due forme : *Les Servants et autres nouvelles* (1946), par exemple.

Il apparaît donc que perdure quelque peu le premier réalisme et que le nouvelliste suisse se donne pour tâche d'exprimer sa réalité, de décrire son univers propre, de répertorier les constituants immédiats de son environnement naturel le plus fidèlement et le plus objectivement possible, non sans que ne se fassent jour ici et là – mais toujours imperceptiblement et indiciblement – les fêlures de la réalité. L'illusion réaliste prévaut encore et si l'on n'est pas très loin chez Töpffer du réalisme utopique, parfois caricatural – *Les Nouvelles genevoises* se ramènent souvent à de petits drames conventionnels sur fond de paysages montagnards –, ou chez Zermatten qui exalte « ce je ne sais quoi de niais et d'alpestre » dont parlait (de façon un peu cinglante) Gide, c'est-à-dire les valeurs du terroir et de la ruralité face à la contamination moderne, le réalisme très particulier de Corinna Bille surnaturel ou magique (avec tout ce que l'oxymoron peut avoir de paradoxal), qui s'attache à explorer les beautés naturelles du Valais jusque dans leur mystère profond, laisse seulement entrevoir l'éventualité d'un "fantastique intérieur". Le féminisme d'Alice

Rivaz par ailleurs s'enracine quant à lui dans un réalisme social probablement moins naïf et posant à sa façon les principes d'une vision un peu moins stéréotypée du monde. Il n'est pas, à ce sujet, jusqu'à Isabelle de Charrière qui, presque deux siècles plus tôt, n'accorde dans ses *Trois Femmes* (1795) une importance particulière à la portée sociale de ses écrits, quoiqu'il soit plus rigoureux de l'inclure au mouvement des Lumières plus spécifiquement français. Le féminisme comme l'écologisme, qui ont les faveurs de la nouvelle suisse francophone, ne procèdent-ils pas toutefois l'un et l'autre des mêmes présupposés rousseauistes trompeurs – Rousseau était d'ailleurs Genevois –, reposant sur la croyance en l'absolue pureté d'une fraction du monde ou de l'humanité ? Mais c'est un autre débat...

Au Québec, selon toute vraisemblance, l'évolution du genre est plus "avancée" et s'apparente à celle de la nouvelle belge, à ceci près qu'elle s'opère beaucoup plus lentement d'abord. C'est au sortir de la Première Guerre mondiale, là encore, qu'un premier palier est franchi, à la faveur du *Nigog*, la revue fondée en janvier 1918 et qui rallie un certain nombre d'artistes francophiles, nationalistes, brandissant symboliquement l'emblème du *nigog* – sorte de harpon sillonnant les eaux claires, opposé à la charrue signifiant l'enlèvement dans le terroir.

Au Québec, comme en Suisse et en Belgique, c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que se font véritablement sentir les premiers frémissements d'une littérature nationale. La période du réalisme primitif couvre approximativement les années 1830-1918. Les prodromes, s'agissant de la nouvelle, en sont les fantasmagories sans grand intérêt publiées dans les années 1860 dans les deux journaux antagonistes de l'époque – *Les Soirées canadiennes* et *Le Foyer canadien* –, imitant Nodier, reproduisant son pittoresque de convention, qui vont de pair avec la production de nouvelles fantastiques ou mélodramatiques parues en feuilletons à l'époque du journalisme frénétique entre 1835 et 1845 : "La Tour de Trafalgar" et "Louise Chawinikisique" de Boucher de Boucherville, "Caroline" d'Amédée Papineau, "Le Chien d'or" de Soulard ; citons également "Le Frère et la sœur" de Joseph Doutre.

Ce réalisme première manière trouve son expression dernière chez Berthelot Brunet – notaire bohème auteur du *Mariage blanc d'Amandine* (1943) – et chez Léo-Paul Desrosiers – bibliothécaire et historien (1896-1967), auteur de deux recueils –, autrement dit plus généralement chez ceux qui, dans la lignée de Montesquiou, D'Annunzio, Maurras et dans la mouvance du *Nigog*, tout à la fois se méfient de Zola, Balzac, Daudet, Bourget, exaltent un certain moralisme et prônent, de façon plus ou moins réactionnaire, l'idéal du terroir, tandis que paraît aussi *Maria Chapdelaine* (1921), grand mythe rural et patriotique du Québec.

C'est ultérieurement et en réaction à cette idéalisation romantique que s'opère la mue vers le naturalisme et une écriture plus outrancière de la nouvelle. L'écrivain phare de cette période en la matière est sans aucun doute Albert Laberge (1871-1960) dont Bessette dans son anthologie parue en 1963 estime qu'il est « le plus grand nouvelliste québécois<sup>21</sup> » – il compte à son actif sept recueils de nouvelles – et que l'on peut situer entre Maupassant et Zola. Laberge, récusant les conventions de l'édénisme paysan, prend le parti d'investir les bas-fonds de la vie urbaine et brosse

21. Cité par Laurent Mailhot dans *La Littérature québécoise*, PUF, "Que sais-je ?", 1974, p. 56.

un tableau sans concession de la misère. L'opposition ville/campagne, qui recouvre d'ailleurs la dichotomie rousseauiste Nature/Civilisation et se présente en outre comme une figuration du dilemme France/Québec, se trouve au centre de toutes les problématiques narratives. Elle structure également l'œuvre de Gabrielle Roy – Prix Fémina 1945 avec *Le Bonheur d'occasion* – dont les nouvelles “La Petite poule d'eau”, “La Route d'Altamont” ou encore “Rue Deschambault” tendent à se situer dans le cadre des prairies comme ses romans dans celui de la ville. Notons ici que l'opposition ville/campagne informe constamment depuis ses origines la trame de la nouvelle québécoise et qu'elle en constitue un des traits distinctifs essentiels.

Le passage vers un réalisme plus nuancé et se rapportant davantage à l'investigation psychologique s'effectue après la Seconde Guerre mondiale et au cours des années cinquante et soixante grâce aux écrits d'Alain Grandbois – *Avant le chaos* (1945) –, globe-trotter esthète de la famille des Malraux, Morand et autres Cendrars, de Ringuet alias Philippe Panneton – *L'Héritage et autres contes* (1946) – qui médite à sa façon sur l'inscription du Québec dans le monde moderne, du très passionné et parfois virulent Yves Thériault – *Contes pour un homme seul* (1944) ; “La Fille laide”, “Le Marcheur” (1950) ; “Le Dompteur d'ours” (1951) –, dont l'écriture rappelle à la fois Maupassant, Giono et Ramuz, enfin de Jacques Ferron – *Contes du pays incertain* (1962), *Contes anglais et autres* (1964) qui, précise Laurent Mailhot, « donnent la parole aux bêtes, aux maris, aux sages-femmes, aux exilés<sup>22</sup> », bref à tous les obscurs laissés-pour-compte. Il faudrait évoquer également, dans la rubrique des nouvellistes occasionnels, les productions parfois inégales de Jean Hamelin – *Nouvelles singulières* –, Adrienne Choquette – *La nuit ne dort pas* –, Claire Martin – *Avec ou sans amour* –, Gilles Delaunière – *Et fuir encore...* –, Claude Robitaille – *Rachel-du-hasard*.

Une fois accomplie la Révolution tranquille dans les années soixante, après la fondation de la revue *Liberté* par Jacques Godbout dont l'œuvre est marquée par une « volonté de sortir de l'introspection malade traditionnelle de la littérature québécoise<sup>23</sup> », la constitution de l'école du Parti Pris qui, se revendiquant plus ou moins explicitement de Sartre entre autres, donne lieu, dans les nouvelles de Jacques Renaud ou André Major, à un déchaînement contestataire et idéologique, après le passage obligé par le féminisme aussi – ainsi d'Yvette Naubert et de ses *Contes de la solitude* –, on glisse insensiblement vers la déconstruction narrative et le culte des recherches formelles. Ceci néanmoins ne concerne plus guère la nouvelle qui, déjà éclipsée par la poésie à la fin des années cinquante, laissera à partir des années soixante le champ libre au roman dès lors omniprésent. Les auteurs de nouvelles, un peu comme en Belgique – toutes proportions gardées cependant –, se cantonnent dans leur tour d'ivoire et se vouent à l'intellectualisme, car c'est dans le cadre de revues spécialisées particulièrement dynamiques – comme *L'Instant même* – que s'éditent alors les nouvelles. C'est ainsi que l'écrivain vietnamien francophone Thai Van Kiem voit certains de ses textes publiés au Canada – “Au pays du nénuphar” (*Contes et légendes du Vietnam et d'ailleurs*<sup>24</sup>), par exemple.

.....  
22. *Ibid.*, p. 92.

23. Michel Têtu, in Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 113.

24. Sherbrooke, Canada, Éd. Naaman, 1977.

Les romanciers Michel Tremblay et André Brochu, tour à tour prennent acte du mimétisme culturel qui, de toute évidence, est plus que jamais à l'œuvre dans la littérature québécoise, plus particulièrement dans la nouvelle québécoise puisque aussi bien celle-ci ne présente pas de véritable originalité :

*On est un peuple qui s'est déguisé pendant des années pour ressembler à un autre peuple...  
On a été travestis pendant trois cents ans<sup>25</sup>.*

[...] nous sommes à la fois Peaux-rouges et Pieds Noirs<sup>26</sup>.

L'écrivain québécois cherche à se défaire de ses modèles français tout autant qu'à les adopter, et sa réalité demeure bien souvent, semble-t-il, inénarrable, pour ne pas dire indicible.

**AFRIQUE NOIRE, MAGHREB, MACHREK, OCÉAN INDIEN, CARAÏBES, VIÊT NAM :  
PANORAMA DE LA NOUVELLE FRANCOPHONE**

---

Dans ces pays et régions du monde où l'influence du français s'est fait ressentir plus tardivement, l'émergence d'une littérature francophone est relativement récente. On peut affirmer sans risque d'erreur qu'à quelques exceptions près – le Liban, l'Égypte, les Caraïbes, où le contact avec la culture française s'est établi de façon plus ancienne et où dès le début du XX<sup>e</sup> siècle on perçoit les prémices de cette littérature – celle-ci ne commence véritablement d'exister qu'après la Seconde Guerre mondiale, à la faveur du processus de décolonisation qui s'enclenche alors. S'agissant de la nouvelle, on distingue deux moments successifs : les années soixante et soixante-dix d'abord qui marquent les premiers temps de la décolonisation, les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix ensuite qui expriment un certain désir de renouvellement dans l'écriture et dans les thèmes.

Il existe bien sûr des variantes et des particularismes car les conditions d'émergence de la nouvelle diffèrent quelque peu d'un pays à l'autre.

Ainsi, au Niger, la nouvelle accuse un certain retard par rapport au Cameroun par exemple, où elle apparaît plus tôt : les premiers textes romanesques du Nigérien Boubou Hama datent de 1969, les premières nouvelles publiées – par Andrée Claire et Sahidou Alou dans le journal *Le Niger* – de mars et novembre 1965, tandis que le Camerounais Mongo Beti fait paraître son premier récit court dans *Présence africaine* en 1953. Au Togo, la deuxième vague de novellistes est véritablement très actuelle puisqu'elle s'est manifestée à la fin des années quatre-vingts et au début des années quatre-vingt-dix – ce sont essentiellement Sénouvo Agbota Zinsou, Kangni Djagoé-Kangni, Kossi Josué Efoui, Kuassivi Senah et Towaly. À Madagascar, l'on peut dire que l'éveil est plus tardif encore et que l'acte de naissance de la nouvelle malgache, portant notamment à la connaissance du public les noms de Jean-Claude Fota et Jean-Luc Raharimanana, date seulement des années quatre-vingts – jusqu'à cette

.....  
25. In Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 114.

26. *Ibid.*, p. 122.

période, Liliane Ramaroso ne dénombre à proprement parler que deux nouvelles<sup>27</sup>. Au Viêt Nam, la fortune de la nouvelle eût vraisemblablement été des plus heureuses – voire jusqu'à devenir « le genre privilégié », estime notre informateur Alain Guillemin – si ce pays n'avait traversé nombre de crises et connu les bouleversements que l'on sait, parmi lesquels une période de dictature très francophobe : de 1913 à 1994 en effet dix-sept recueils<sup>28</sup> de récits courts ont été publiés dont dix avant 1945.

L'apparition de la nouvelle dans ces pays obéit par ailleurs à un déterminisme pratique : ce type de publication présente un avantage matériel évident aux yeux des écrivains francophones dans la mesure où il ne leur est pas toujours aisé ni de se faire connaître ni d'envisager la parution d'œuvres plus longues, donc plus coûteuses, destinées de surcroît à un public limité, dans un contexte éditorial défavorable – pauvreté des moyens locaux, nécessaires sélections opérées par les éditeurs français. D'autre part, il est sans aucun doute plus commode à des générations de nouveaux lecteurs qui accèdent, progressivement, plus massivement à la culture française, de s'adonner à la fréquentation de textes courts plutôt que de romans, plus ardu, de facture plus savante, à la rhétorique parfois plus rébarbative... On en veut pour preuve, ces dernières années, le succès en Algérie de ces courts romans à l'eau de rose – qui sont en réalité des nouvelles – publiés sous forme de brochures bon marché dont la présentation matérielle est celle de la collection "Harlequin" ; ils répondent, de fait, à une forte demande populaire et constituent un phénomène sociologique – ainsi, par exemple, de "Prisonnière d'une passion"<sup>29</sup> de Kamel Aziouali qui raconte l'histoire d'une jeune fille séduite puis humiliée par son professeur de mathématiques. La prééminence bien connue du conte dans des pays de tradition orale peut expliquer également parfois la prédilection pour la forme courte, plus vive et plus frappante : c'est vrai pour le Maghreb, pour l'Afrique noire, pour le Viêt Nam... mais cela ne se vérifie pas au Machrek où l'on prend ses distances, semble-t-il, avec une certaine tradition orientale. Enfin, il faut noter l'existence de concours de la nouvelle organisés, ici et là, pour promouvoir la francophonie<sup>30</sup> mais aussi, et de façon moins louable, pour instaurer parfois le dirigisme intellectuel<sup>31</sup>. Ces concours favorisent indubitablement l'éclosion du genre, de même que la possibilité de parution en revues, spécialisées ou non : l'écrivain vietnamien Pham Van Ky publie des nouvelles dans *Esprit*, *Les Cahiers du Sud*, *Les Temps modernes* ; ce sont essentiellement des revues telles que *La Ronde* (1892-1902), *L'Essor-revue* (1912-1916), *Le Temps-revue* (1932-1937), mais principalement *La Relève* (1932-1939), qui œuvrent pour le rayonnement de la nouvelle haïtienne ; dans les années soixante-dix, l'hebdomadaire *Algérie-Actualité* faisait la part belle à la nouvelle, tout comme le consistant périodique *Promesses* fondé à l'instigation du ministère de la Culture et ne publiant que des nouvelles et

27. Cf. le n° 111 de *Notre librairie*.

28. Treize sur dix-sept, il est vrai, relèvent du conte.

29. Éditions SEC-FAN, coll. "Destins", 1997.

30. Ainsi des concours organisés par les centres culturels français en Afrique, par Radio France Internationale et l'ACCT surtout, qui donnent souvent lieu à une publication des nouvelles primées, chez Hatier notamment.

31. Ce fut le cas en Algérie sous Boumédiène avec des concours organisés autour de la commémoration de la guerre d'Algérie, avec le Prix Redha-Houhou créé en 1969 pour récompenser deux nouvelles, l'une en arabe, l'autre en français, mais à vocation propagandiste et "verrouillé" par le ministère de l'Information.

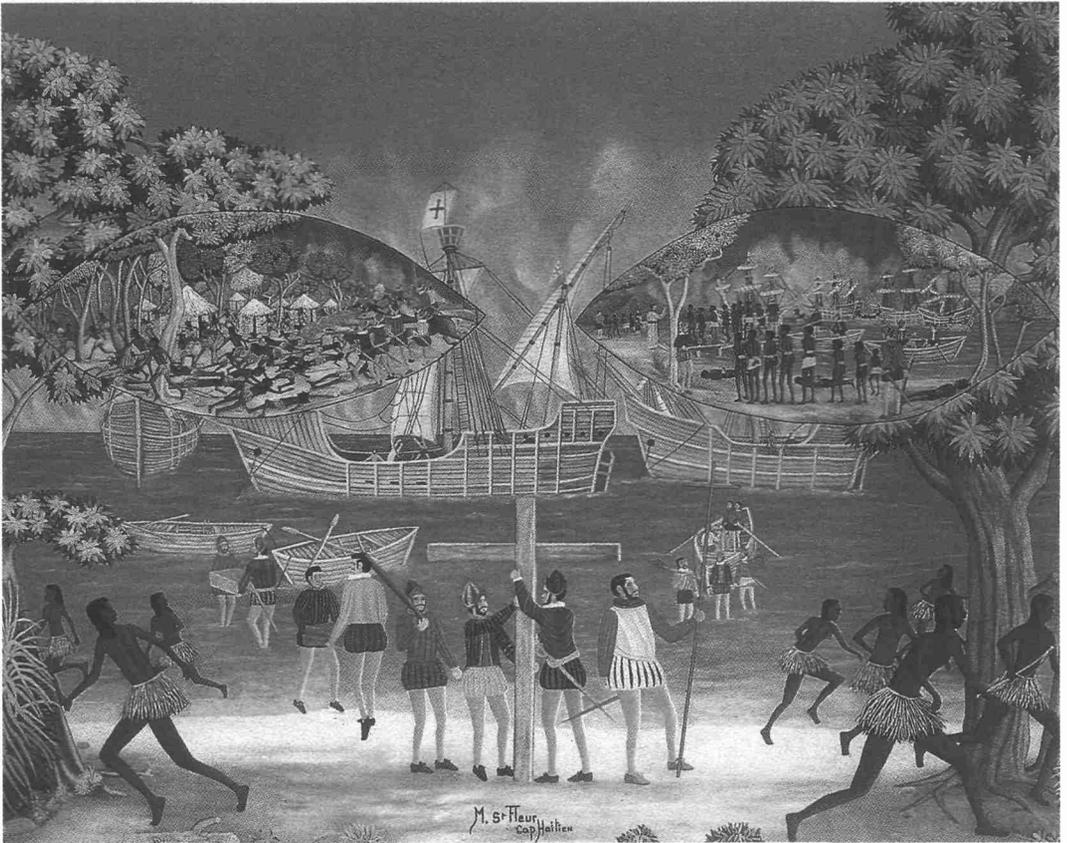
de la poésie, alors qu'aujourd'hui encore – et très singulièrement – la foisonnante revue *Algérie/Littérature-Action*, basée en France, accorde une large place aux formes brèves, au récit court.

On aurait tort de penser pourtant que le recours à cette forme littéraire est primordial ou systématique, et que celle-ci est majoritaire. S'il est vrai qu'elle est pléthorique en Afrique noire où l'on ne compte plus les postulants écrivains (on renverra par exemple au recueil de nouvelles sénégalaises, publiées en 1978 à Dakar par les Nouvelles Éditions Africaines, avec une intéressante préface de Pierre Klein), si elle représente près de 45 % des écrits à Madagascar (de 1980 à 1990), elle demeure malgré tout en deçà du roman et se perpétue comme dans son ombre, dans bien des pays : Pham Van Ky s'est consacré beaucoup plus au roman qu'à la nouvelle, en dépit de la fortune que l'on pouvait prédire à cette dernière, et l'on recense pour l'ensemble du Maghreb entre 1945 et fin 1972 11 recueils de nouvelles pour 75 romans et 246 ouvrages en général ; le roman d'ailleurs est de loin la forme la plus courtisée en Algérie alors qu'au Liban et en Égypte la poésie jouit d'une plus grande considération que les genres narratifs, sur le plan de la littérature francophone s'entend, le roman pour sa part se situant alors loin devant la nouvelle. Celle-ci semble donc statistiquement majoritaire, mais statutairement minoritaire.

En définitive, il nous échoit de baliser un territoire effectivement très contrasté, mais non pas disparate car parcouru par une même secousse ou un même élan, et se signalant par son homogénéité. De ce vaste ensemble uni quoique non uniforme on peut dire, du point de vue esthétique et pour reprendre notre classification antérieure, qu'il est très largement et très manifestement l'actuelle patrie du réalisme naïf ou primitif préalablement évoqué (proche du conte, on l'a vu), ce qui n'exclut pas la possibilité relativement exceptionnelle d'incursions vers des formes de réalisme plus sophistiquées, ni la production de nouvelles plus abouties. On en veut pour preuves Rachid Mimouni, Pham Van Ky, Abdourahman A. Waberi par exemple pour ce qui est du réalisme psychologique, ou René Depestre, Henri Lopès, voire l'Égyptien Georges Henein dont les nouvelles, proches de Mandiargues et atteignant au "fantastique du quotidien" dont il a déjà été question, sont de singuliers fragments d'ir-réalité (mais s'agit-il encore de nouvelles ?). Cette propension au réalisme naïf n'empêche donc nullement l'accélération du processus mimétique, ni ne prive les écrivains les plus avertis de leur aptitude à induire par de saisissants raccourcis – comme par anticipations soudaines – des modes de représentation d'essence plus tragique.

Voyons à présent, en deçà de la *poétique* générale de la nouvelle francophone que nous avons tenté de définir, quelle est plus précisément la morphologie propre de cette zone particulière de la francophonie. Les nouvelles qui en émanent se caractérisent avant tout par la prédominance d'un *réalisme social*, ayant pour vocation de décrire, de dévoiler, parfois de dénoncer une réalité source de désarroi, de signaler les troubles de la vie quotidienne, de rendre plus intelligible un monde en crise. Ce sont en outre des *nouvelles de l'exil* qui déclinent de toutes les manières possibles le thème de l'écart, de l'éloignement, de la séparation tragique dans la mesure où elles analysent à leur façon la progression d'un mal confusément pressenti

au cœur de l'univers qu'elles ont à authentifier. Les plus réussies d'entre elles se distinguent même par leur aptitude à proposer une *analyse* des plus fines précisément et, conséquemment, à faire affleurer la texture mimétique sous-jacente de la nouvelle. Enfin, sur un plan plus narratologique, il importe de constater la *proximité du conte*, assez nette dans bien des cas ; c'est une des caractéristiques intéressantes de cette zone de la francophonie que de mettre en évidence l'articulation conte/nouvelle plus clairement que dans des domaines culturels assujettis davantage à une tradition littéraire.



Michel Saint Fleur, *Christianisme ou Satanisme ?* Huile sur toile, 1991.

## Le réalisme social

C'est une réalité tourmentée et les convulsions de l'histoire que les nouvellistes se proposent alors de déchiffrer, c'est toujours aussi du colonialisme sous toutes ses formes qu'il est question. Nous envisageons celui-ci, une fois n'est pas coutume, sans nuance péjorative, en tant que mode premier d'une rencontre historique, aussi controversée soit-elle, autrement dit comme le signe de l'établissement d'une connexion entre le monde occidental européen et l'au-delà que représentent les mondes d'Afrique, d'Orient et d'outre-Atlantique (et non pas forcément comme une volonté d'annexion). Le colonialisme – abhorré, évacué ou entériné –, le post-colonialisme, le néo-colonialisme... tout se ramène toujours pour l'heure à cette série de phénomènes constitutifs de l'histoire moderne et à leurs retombées socio-

économiques, politiques, humaines. De ce fait, un certain nombre de constantes thématiques se combinent et s'entrecroisent de nouvelle en nouvelle, que nous avons essayé de répertorier.

### **Thème 1 : la misère urbaine**

Leïla Sebbar, dans "La Jeune fille au balcon" (1996), évoque les difficiles conditions de survie à Alger d'une population plongée dans l'effroi par la guerre civile ; et de montrer le délabrement des édifices, la désolation de cette rue jouxtant l'appartement de la jeune Mélissa qui est tout son univers, le désœuvrement des "hittistes", jeunes gens sans avenir et perpétuellement adossés aux murs de la ville. La nouvelle nigérienne aborde elle aussi fréquemment ce thème et repose, en ce cas, sur l'opposition ville/campagne ou ville/village. Ces lieux, perçus comme antinomiques, représentent le passage de la civilisation d'antan à la civilisation moderne, quand ils ne connotent pas, sur un plan plus symbolique, l'actuelle déchéance d'un monde devenu méconnaissable au regard de l'ancien paradis perdu. Dans "Aïssa<sup>32</sup>" d'Oumarou Sangaré par exemple (parue dans *Le Niger*, 28 février 1972), une jeune femme, Aïssa, dite Aï, expatriée de son village à la capitale par son mari, ancien militaire, cède rapidement aux séductions de la ville comme aux tentations du modernisme ; elle trompe bientôt son mari pour Ibou, jeune célibataire d'autant plus fascinant qu'il possède radio et réfrigérateur ; mais l'aventure d'Aïssa s'achève tragiquement puisque, répudiée par son amant, elle s'en retourne dans son village, dans le dénuement le plus total. La dialectique se fait plus subtile dans "Un amour de la Rue Sablonneuse", extraite de *Voltaïque* : Ousmane Sembène y montre comment la ville elle-même, au départ simple extension du village (à ce titre : pure et garante de l'ordre social ancien), se dénature soudain, entre dans le cycle de la corruption infernale et s'édifie dorénavant sous le signe (ou sur l'empreinte) du péché originel. Il est ainsi question dans la nouvelle de deux amoureux promis l'un à l'autre, Yoro, fils du charbonnier, et Kiné, fille d'El-Hadj Mar, sorte de notable local ; mais des hauts fonctionnaires fortunés débarquent un beau jour et souillent à jamais le petit paradis de cette rue heureuse : l'idylle de Yoro et Kiné sera donc interrompue et brisée. (De façon très remarquable, on retrouve le même argument, traité sur un mode plus allégorique et fantaisiste, dans une des nouvelles de Marcel Mariën, "L'Esprit de retour", intégrée au recueil *Figures de Poupe*.)

### **Thème 2 : la condition féminine**

Il semble vain de chercher à le démontrer : l'image de la femme et la réflexion sur son statut désormais problématique au sein de sociétés en pleine mutation sont omniprésentes. D'Assia Djebar qui évoque dans "Il n'y a pas d'exil" la révolte de cette jeune veuve exilée avec sa famille en Tunisie durant la guerre d'Algérie, que l'on cherche à remarier selon la coutume et qui ne se résigne plus tout à coup à l'acceptation d'un sort tragiquement immuable, à la Malgache Alice Ravoson qui décrit, dans sa nouvelle inédite "Aux cimes des aloalo", les efforts désespérés d'une

.....  
32. Cf. *Sélection de nouvelles sénégalaises*, Dakar-Abidjan, NEA, 1978.

femme souhaitant se dégager de l'emprise de rites familiaux mortifiants, en passant par René Depestre et sa rafraîchissante Georgina, jeune et jolie femme « à la peau couleur de miel » lubriquement convoitée par un certain Damoclès Nérestan qui veut en faire « son chef-d'œuvre lyrique », autrement dit fort prompt – en sa qualité de juge de paix – à brandir son épée de Justice... et à arguer de son statut social à des fins libidineuses (“De l'eau fraîche pour Georgina”), s'agissant également des femmes humiliées, bafouées, abusées (par leurs maîtres, par leurs maris, par des lois archaïques), qui jalonnent les nouvelles plus engagées d'un Ousmane Sembène – “Ses trois jours”, “Lettres de France”, “La Noire de...”, “Souleymane”, “La Mère” dans le recueil *Voltaïque* –, il y va d'une préoccupation constante et évidente pour les nouvelles conditions d'existence des femmes, des mères, des épouses, des filles nubiles, des veuves, des servantes, voire des étudiantes – c'est le cas dans “La Fuite de la main habile” et “Ah ! Apolline !”, admirables textes d'Henri Lopès.

### Thème 3 : l'éclatement de la famille

Si le statut de la femme (en Afrique, au Maghreb, etc.) est à redéfinir, c'est que les structures familiales sont en passe de se modifier profondément, à l'heure où s'opèrent des mutations sociales radicales. Jean-Baptiste Tati Loutard constate, par l'entremise du narrateur d'une de ses *Nouvelles chroniques congolaises* (“Entre ciel et terre”), que le *pater familias* (ici un certain Wattoula) est à présent appelé à s'éloigner de son pays natal et à délaisser son vieux père fatigué qui voit son bâton de vieillesse lui faire défaut et s'enfoncer dans la mort comme le dernier vestige d'un monde défunt. Le Tchadien Noël N. Ndjekery dans “La Descente aux enfers”, raconte l'histoire pitoyable d'un couple désuni par la guerre civile – il est assassiné par un agent de police camerounais, elle est contrainte à se prostituer – et qui a vu se désagréger tout ce sur quoi il avait patiemment pris racine :

[leur] boutique, [leur] vie, le monument de [leur] réussite, l'orgueil de toute [leur] famille [n'est] plus que cendres fumantes<sup>33</sup>.

Les couples se défont, les parents abandonnent bon gré mal gré leur progéniture – dans “Le Compagnon” de Dib un père s'absente pendant quatre ans pour trouver pitance en France ; dans “Le Suicide” du Nigérien Abdoulaye Bana un fils adoptif négocie avec sa mère, en rupture de ban avec les siens, le retour au foyer conjugal –, les fils se départent de leur légendaire piété filiale – “Entre ciel et terre” de Tati Loutard –, de même que les filles – “Lettres de France” d'Ousmane Sembène – ; bref, c'est tout un édifice social qui s'écroule, toute une série de règles communautaires qui n'ont plus cours, ce dont Mohammed Dib rend compte assez pertinemment dans “L'Héritier enchanté”, dernière des nouvelles du recueil *Au Café*. Le narrateur, qui a hérité de beaucoup de biens de ses pères et perpétue la tradition familiale, se perd au hasard d'une de ses pérégrinations ; il ne parvient plus à retrouver son chemin, le voilà qui bascule dans le rêve... et la nouvelle de prendre insensiblement un tour fantastique : l'égarement du narrateur n'est point tant géographique que moral et presque mental. Il débouche finalement chez lui, revoit

.....  
33. Dans *La Descente aux enfers et autres nouvelles*, RFLACCT, Paris, Hatier, 1984, p. 5.

les siens, mais nul ne détecte sa présence jusqu'au moment où il acquiert la certitude qu'il est mort et que l'on s'emploie pour lui aux préparatifs funéraires. Le monologue intérieur final est celui d'un être qui, perclus d'angoisse, crie d'outre-tombe son épouvante à l'idée d'être « enterré vivant », coupé de ceux qu'il aime, cerné par la froide lignée des aïeux... La fin de la nouvelle, qui se ressent d'ailleurs beaucoup de la proximité de Camus et Tchekhov, est très intéressante dans la mesure où elle suscite un dérapage constant du récit et où tout un double discours, dévoilant l'inconscient et le tabou, s'y donne à lire : on ne saurait échapper d'une part au cliché culturel dominant – la tradition arabe transmise par les Pères, le modèle paternel despotique – affirmé d'emblée comme prééminent ; d'autre part, se dégage – en rêve, en l'occurrence – l'impression que cette tradition est morte, fallacieuse et atrocement mutilante. Si le personnage de Si Adar en effet, sous des dehors de sage vénérable, n'est qu'un imposteur et ne se pose, affublé de son complet gris, qu'en doublet mimétique du modèle du gentilhomme français, c'est que la tradition arabe précisément est perdue, à moins qu'elle ne se cherche à travers la tradition chrétienne, au delà du patriarcat désuet...

#### **Thème 4 : l'amour impossible, la solitude**

Point n'est besoin d'insister, une fois encore : c'est là un leitmotiv dans les nouvelles qui abordent la question de la relation amoureuse. L'amour est impossible pour cet ouvrier agricole algérien qui fait la connaissance, sur la plage d'El Karma, de Saliha, jeune « Beure » venue passer l'été sur ces rivages mais hélas condamnée par la maladie, contrainte de s'en retourner en France de surcroît – “Le Poilu” de Rachid Mimouni. Il ne l'est pas moins entre Ognombi et la sulfureuse Marie Loula, dans “Le Rapatrié” de J.-B. Tati Loutard, car les amants se marient mais finissent par se perdre mutuellement, victimes du chômage, des expulsions prononcées à l'encontre des ressortissants du Congo-Brazzaville, de l'alcoolisme qui pousse le mari à battre sa femme... Ognombi sombre dans une affreuse solitude, réalisant « qu'un seul visage manque parmi ce beau monde du Beach : celui de sa femme qui [l'a] quitté sans retour<sup>34</sup> ». Dans “Une ambulance pour Nashville” de René Depestre, ce n'est pas la vie qui sépare les amants – un couple d'Américains de couleur – mais la mort, et même si leur union s'accomplit dans un au-delà très romantique, le racisme ambiant dans les années d'après-guerre aux États-Unis ne l'a pas rendue possible de leur vivant. L'amour est impossible pour les amants couchés dans les maïs que l'explosion programmée des tours vétustes de la cité va ensevelir dans les décombres ; il est interdit pour l'adolescente qui en est réduite à communiquer avec son soupirant par le biais de messages clandestins – respectivement, “Couchés dans les maïs” et “La Jeune fille au balcon” de Leïla Sebbar. L'amour est empêché, ruiné par la guerre, par l'Histoire, pour la pauvre Félicie qui de sa Guadeloupe natale voit son Maxime lui préférer la cause de la France Libre, s'en revenir irrémédiablement meurtri dans sa chair et dans son âme, et ses chances de bonheur à jamais réduites à néant : c'est l'argument de la très belle et très émouvante nouvelle de Gisèle Pineau, “Paroles de terre en larmes”.

.....  
34. *Nouvelles chroniques congolaises*, Paris, Présence Africaine, 1980, p. 87.

## Thème 5 : la marginalité, les exclus

Les êtres démunis, les parias, les laissés-pour-compte sont légion dans la nouvelle francophone ; ils représentent les victimes d'un processus irrépressible qui tend à isoler, à fragiliser, à éliminer les individus dans une société chaque jour plus totalitaire, bien souvent. On songe aux dernières nouvelles de Leïla Sebbar qui proposent à leur façon une coupe transversale de la société algérienne actuelle avec ses pauvres et ses tortionnaires, mais aussi à certaines pages plutôt kafkaïennes d'Abdourahman A. Waberi dans le recueil intitulé *Le Pays sans ombre*, pages qui relatent la terreur muette que fait régner un régime d'autant plus redoutable qu'il est invisible et peut-être introuvable.

Au nombre de ces marginaux, on trouve en premier lieu chez Waberi la figure de l'intellectuel contestataire et voué au vagabondage. C'est tout à la fois le foupenseur qui, dans "Les Brouteurs du quotidien", médite sur la décadence du peuple qui évolue autour de lui, le pauvre hère renversé par un camion dans "Askar-des-Ordures" et dont nous apprenons qu'il a été élevé chez les Pères rédemptoristes, homme cultivé par conséquent, amateur de Péguy et Saint-John Perse de surcroît ; c'est l'idiot qui commente étrangement le contexte politique de son pays dans "Un mol espoir" ; c'est le clochard incarné conjointement par ces deux chômeurs – Badar et Dabar, respectivement peintre et poète – qui « refont le monde », se perdent en élucubrations et billevesées dans "Le Peintre de la mer et le buveur de vent". Les fous en vérité paraissent proliférer dans l'univers de Waberi, à telle enseigne qu'ils en viennent à envahir la société tout entière, gagnée progressivement par la folie collective et prenant dans "La Galerie des fous" la configuration d'une structure concentrique dont le centre serait ce père qui broute interminablement du « khat » : différents cercles qui vont s'élargissant permettent de cartographier cette folie, le cercle des « fous fougueux » (les ex-indépendantistes), les « fous malicieux » (les opportunistes), les « fous silencieux » (les faux docteurs), etc., pour finalement composer les légions infernales d'un peuple d'esclaves dégénéré – dans "La Racine des troglodytes" – qui symbolise dans l'esprit du narrateur, semble-t-il, l'Afrique actuelle dans son ensemble.

D'autres marginaux sont propulsés temporairement sur l'avant-scène de cette cour des Miracles fictive : c'est ce miséreux désespéré qui assassine les passants, cette prostituée lynchée, cet amant déséquilibré, ce lépreux rejeté de tous que nous donne à voir le Malgache J.-L. Raharimanana – respectivement dans "Lucarne", "Sorcière", "Ruelles", "Lépreux" –, c'est le mari trompé – comme ce professeur de mathématiques d'autant plus vénéré par son élève que celui-ci cède plus complaisamment aux avances de sa femme dans "Une bassesse" du Vietnamien Lu Khe –, ce sont les femmes en général, on l'a vu, ce sont les prisonniers – ou bien échappés de l'univers carcéral comme le mystérieux et très schopenhauerien interlocuteur du narrateur dans "Au café" de Dib, ou bien livrés définitivement à la geôle tel ce grotesque Zoubir, sorte de Fidélio algérien à l'époque de la guerre d'indépendance dans "Le compagnon", du même auteur – ; ce sont enfin les pauvres de tous bords, enfants

démunis et affamés, vieille femme condamnée par la maladie, fellahs incultes dans “L’Attente”, “La Petite cousine”, “La Déviation”, toujours du même Dib.

## Thème 6 : la corruption

Inlassablement, la nouvelle francophone décrit tout autant qu’elle dénonce la corruption qui sévit à tous les niveaux et constitue l’un des principes de fonctionnement essentiels des sociétés en crise qui nous sont dépeintes. Elle est à l’œuvre au niveau politique tout d’abord, où elle s’est en quelque sorte institutionnalisée si l’on en juge, entre autres, par les nouvelles qui composent le recueil d’Henri Lopès, *Tribaliques* : dans “La Bouteille de whisky”, il est question de faire libérer un avocat irréprochable et idéaliste injustement emprisonné ; rien ne peut cependant faire fléchir le Président qui accrédi-te vaille que vaille la thèse du complot mais qui est à la solde de l’occupant étranger. Dans “L’Honnête homme”, le Préfet, ce vieil ami d’enfance à qui Dahounka va rendre visite en vue d’empêcher l’édification d’une ville nouvelle, catastrophique pour l’économie locale, a un double visage : lui qui se posait jadis en chantre de l’indépendance, de la décolonisation, de la liberté de l’Afrique, le voici à présent soucieux de se ménager une place au sein d’un système néo-colonialiste déguisé, bien pire que le précédent. D’une manière générale, Lopès n’est pas tendre avec ceux qui ont pris en main les destinées du continent noir : l’Afrique post-coloniale, démontre-t-il, n’est gouvernée que par la corruption, la délation, l’hypocrisie et, après la découverte horrifiée du mensonge marxiste – manifeste dans le cynisme d’ex-militants ayant sans le moindre scrupule toiletté leur discours d’antan –, il constate avec amertume que le règne des traîtres et des imposteurs est désormais établi, révélant ce que l’illusion libertaire dissimulait, à savoir un goût mimétique pour le pouvoir et une propension à la lâcheté. « En Afrique, c’est celui qui gagne qui a les applaudissements. Pas celui qui a raison<sup>35</sup> », conclut-il sans laisser planer d’équivoque sur les chances à peu près nulles de la Justice dans ces conditions.

La corruption est également d’ordre moral : il n’est que de se pencher à nouveau sur “De l’eau fraîche pour Georgina” de René Depestre pour s’en rendre compte. Comment la pauvre Sor Zizile, si confite en dévotion, si obstinément dévouée au service de Marie, a-t-elle pu accéder à la requête infâme du juge de paix, accepter de l’introduire dans l’intimité de la jeune Georgina et de devenir « sa complice dans le dévergondage » ? C’est qu’on lui a promis le double de sa maigre pension...

La corruption affecte aussi le domaine religieux : c’est ce que tend à montrer “Mon ami” du Togolais Sénouvo Agbota Zinsou, à travers le portrait de ce « Révérend Pasteur », véritable apôtre du pharisaïsme et tartufe émérite qui prend appui sur une dialectique fallacieuse pour mieux asseoir sa fortune et humilier ses fidèles dans la misère : « Il faut bien, confie-t-il (en termes approchants) à son Dieu, que pour le rayonnement de ton Église, ses ministres puissent jouir de la richesse matérielle. » Là encore, il s’agit d’abuser d’un *pouvoir* qui a été conféré, dans des conditions variables, par une communauté donnée, en privilégiant alors l’intérêt individuel au détriment de l’intérêt collectif, autrement dit en trahissant une cause commune.

.....  
35. *Tribaliques*, Yaoundé, Éd. CLE, 1983, p. 82.



Édouard Duval-Carrié, *La triste fin de Jacques Stephen Alexis*.

### Thème 7 : la violence

Les violences sont de tous ordres et le contexte général de la nouvelle francophone est presque uniformément violent. Il est à remarquer toutefois, dans le corpus qui nous occupe, que la violence pose toujours le problème des rapports entre la collectivité et l'individu, notamment de la violence exercée par celle-là à l'encontre de celui-ci. Voyons "Paroles de terre en larmes" de Gisèle Pineau, "La Descente aux enfers" de Noël Ndjekery, "L'Évadé" de Rachid Mimouni : dans tous les cas, un être isolé – Félicie, la « vieille négresse solitaire » guadeloupéenne ; Absakine, le petit commerçant ndjaménois, un fugitif anonyme – subit cruellement la loi d'un groupe ou d'une nation dominants – la France qui se veut "libre" en 1939-1940, les autorités camerounaises, l'État algérien – dans un contexte de crise intense –, la Seconde Guerre mondiale, la guerre civile, le terrorisme généralisé. Il en va de même chez Lopès qui, dans "La Bouteille de whisky" encore une fois, souligne l'importance des liens tribaux d'une force supérieure « en Afrique [aux] divergences idéologiques, fussent-elles de lutte de classe<sup>36</sup> » et montre comment l'individu précisément le plus intègre, maître Epayo, est la proie des persécutions d'un système mafieux parfaitement coalisé.

.....  
36. *Ibid.*, p. 81.

Phuc, le narrateur de "Victimes et bourreaux" de Pham Van Ky, sait pertinemment, au sortir de la réunion qui s'est tenue au Palais de la Mutualité après les massacres de décembre 1946 à Hanoï, qu'il sera l'une des premières victimes de l'Épuration vietnamienne, mais les légions ennemies en l'occurrence, figurées par les membres de cette commission, sont d'autant plus redoutables qu'elles sont tapies dans l'ombre.

La nouvelle francophone ne renvoie pas nécessairement à une situation de guerre ; le processus n'en demeure pas moins le même dans un cadre où la violence ne s'est pas encore effectivement déchaînée : dans "Le Malade n° 425-CU" du Togolais Towaly, Attia décède dans des conditions déplorables, faute de n'avoir pu fournir l'argent demandé, victime du fonctionnement aberrant d'un système hospitalier de type pré-totalitaire, tandis que la vieille et adorable Noubé, dont Sembène Ousmane évoque le triste sort matrimonial dans "Ses trois jours", périt d'une crise cardiaque, martyrisée par tout un ordre social hégémonique basé sur le pouvoir masculin.

## Nouvelles de l'exil

Les nouvelles francophones sont toutes, à l'évidence, des nouvelles de l'exil, soit qu'elles racontent l'exil, soit qu'elles "disent" l'exil, ce qui diffère sensiblement : elles ne sont donc pas seulement fédérées par l'adhésion à une thématique commune mais concourent, chacune à leur façon, à révéler leur infrastructure symbolique.

Prenons l'exemple de "Entre ciel et terre" de Jean-Baptiste Tati Loutard ou de "Lettres de France" de Sembène Ousmane. Le Wattoula qui voit avec mélancolie s'éloigner sa terre natale par le hublot de l'avion se trouve dans les mêmes dispositions que Nafi, la jeune Sénégalaise qui s'est malencontreusement embarquée pour la France et regrette amèrement son village et sa borne-fontaine : l'un et l'autre ont le « mal du pays » et du point de solitude extrême qu'ils ont atteint – la réclusion dans un taudis marseillais, le réduit d'un hôtel anonyme près de l'ambassade du Congo à Paris –, ils rêvent de voir réapparaître leur continent englouti, qu'ils ne manquent pas de se représenter comme un paradis perdu.

Le sentiment de l'exil cependant est partagé par d'autres protagonistes, mais dans des conditions beaucoup plus surprenantes, sinon paradoxales. Ainsi, que dire de cette Mélissa, « la jeune fille sur le balcon » de Leïla Sebbar, qui voit avec stupeur défiler à la télévision les reportages des Occidentaux sur une Algérie « qu'elle ne connaît » ni ne reconnaît et qui est « comme un pays étranger pour elle<sup>37</sup> » ; que dire de l'itinéraire de cet « évadé » retracé par Mimouni à travers une ville devenue « hostile aux étrangers, [...] repliée sur elle-même comme un porc-épic agressé<sup>38</sup> » et où il n'y a plus trace de l'existence de son quartier natal ; que dire même de l'accueil revêché réservé par Jacmel, sa ville natale, à la belle Zaza à qui l'on reproche d'avoir renoncé à une carrière d'actrice internationale pour « vivre entre ses parents le reste de son âge<sup>39</sup> » ?... En vérité, Mélissa, Zaza, l'Évadé et les autres se perçoivent comme des étrangers au cœur même de leur pays, de leur terre natale, de leur ville, de leur quartier, de leur maison, « irréductiblement étrangers dans [leur] ville

37. Leïla Sebbar, *La Jeune Fille au balcon*, Seuil, 1996, p. 11.

38. Rachid Mimouni, *La Ceinture de l'ogresse*, Paris, Seghers, coll. "Mots", 1990, p. 225.

39. Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, "Heureux qui comme Ulysse..."

natale » selon les termes de l'écrivain juif tunisien Albert Memmi dans *La Statue de sel*, et ce n'est pas le moindre des paradoxes. Pire encore : ils se découvrent petit à petit étrangers à eux-mêmes, comme « arrachés à eux-mêmes » pour citer encore Memmi dans *Agar*. Plus que des êtres déracinés, ce sont profondément des âmes en peine : non seulement ils sont appelés à quitter leur sol natal mais ils ont aussi perdu leurs repères et la possibilité de localiser leur origine ; happés par la fascination qu'exerce sur eux l'Occident et plus particulièrement la France – fascination où il entre de l'amour et de la haine dans des proportions équivalentes –, en proie, en d'autres termes, au vertige de l'aliénation mimétique, ils ne savent plus d'où ils sont ni où ils vont, ils ne partent ni ne reviennent : ils sont de nulle part, ils errent donc, ou plutôt ils oscillent, voués au déchirement permanent.

C'est, de ce fait, une topologie très singulière et, pourrions-nous dire en bonne logique, d'ordre mimétique qui se dessine alors au fil des nouvelles, la mieux à même de rendre compte de la crise d'identité du sujet-narrateur : deux pôles antinomiques (l'ici/l'ailleurs) s'y discernent toujours, et il est significatif que l'amant éperdu de Célia dans "Le Poilu" de Rachid Mimouni lorgne désespérément et indéfiniment vers la France où elle s'en est retournée comme vers une terre promise à laquelle il revendique son appartenance immémoriale, se juchant sur une sorte de promontoire naturel dont les formes évoquent précisément la silhouette d'un soldat français de la Première Guerre. Curieusement, il nous remémore l'attitude de Paul dans l'attente chimérique de sa Virginie au large de cette terre lointaine baptisée « Île de France » (Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*), et la quête narcissique d'Aldo hanté par l'improbable « rivage des Syrtes » que lui fait miroiter Vanessa par delà la mer, dans le roman de Julien Gracq (le rivage des Syrtes est justement situé en Afrique du Nord dans la légende des Argonautes).

Charles Bonn montre bien, dans le cadre plus spécifique du Maghreb, comment cette topologie s'organise autour de lieux contraires et ambivalents, ce qui en l'occurrence se manifeste sous la forme de l'opposition la Terre/la Cité<sup>40</sup>. La psyché algérienne, plus particulièrement, tend à donner un tour allégorique à cette opposition et à confronter l'espace maternel de la Terre et l'espace érotique de la Cité en tant qu'espaces s'excluant l'un l'autre et s'opposant comme la Mère à l'Étrangère, ou l'Ogresse à la Maîtresse. Le premier est celui d'une tradition de vie archaïque et rustique, sobre et figée ; il symbolise l'« Espace Propre », le « Quant-à-Soi ». Le second est celui de l'« Urbs », du rassemblement communautaire, de la multitude, des changements perpétuels et des désirs infinis ; il est confusément rattaché à l'Occident, plus exactement à l'Europe, et symbolise l'« Espace de l'Autre ». Ce ne sont, de la sorte, que tentations et frustrations : le choix de l'un des termes du dilemme tragique s'effectue au détriment de l'autre et inspire nécessairement ou des regrets ou des remords ; il signifie, selon les cas, ou la démission ou la trahison.

Toujours partagés au fond d'eux-mêmes entre l'Exil – décidément inéluctable – et le Royaume – qui se fait toujours plus fuyant –, ces personnages sont voués au dépaysement permanent, condamnés à évoluer dans l'entre-deux, c'est-à-dire à

40. Voir Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Québec, Éd. Naaman, 1974, Première partie. – Il est question, dans cet ouvrage, de la littérature en général, mais cela concerne éminemment la nouvelle, aussi.

balancer entre deux mondes aussi inhospitaliers pour eux l'un que l'autre : c'est le lot de ce Rapatrié dans la nouvelle de J.-B. Tati Loutard – dont le titre nous fournit justement des indications sur la situation existentielle du personnage – qui, natif du Congo-Brazzaville, a vécu sa vie et connu un grand amour au Congo Belge puis en a été expulsé en tant que ressortissant étranger et s'est échoué sur les bords du fleuve frontière ; descendu au « Beach Hôtel », il scrute l'au-delà fanstamatique zaïrois au fond duquel sa bien-aimée Marie Loula s'est abîmée et qui nourrit sa nostalgie à perte de vue.

En fin de compte, ce que ces personnages reçoivent en partage, c'est l'errance dans les confins, l'évacuation dans les marges du monde, l'installation provisoire dans des *no man's lands* et la réclusion à perpétuité dans des lieux sans âmes, vides de toute substance : à proprement parler des "non-lieux". Les marges, les banlieues, les savanes, les zones intermédiaires, les terrains vagues, etc., sont les théâtres privilégiés des petits drames obscurs qui se succèdent au fil des nouvelles du recueil *Voltaïque* de Sembène Ousmane<sup>41</sup>. Ce sont là des lieux d'exil qui s'éteignent lentement et se referment sur ces êtres esseulés, car boutés hors d'eux-mêmes et projetés dans le "hors-là", ils se voient à la merci d'un labyrinthe indescriptible, égarés dans les décombres d'un monde jadis hiérarchisé mais désormais déstructuré. « Les larges horizons se limitaient à la couleur de sa peau<sup>42</sup> », précise Sembène à propos de Diouana.

Sur un plan plus psychologique, les nouvelles francophones nous permettent bien souvent de comprendre que cet « homme de l'exil » dont elles nous relatent la destinée n'est pas très éloigné de l'« homme du ressentiment » dont Nietzsche nous fournit la fiche signalétique dans sa *Généalogie de la morale*. Chez Dib plus symptomatiquement qu'ailleurs nous voyons se mettre en place l'idiosyncrasie mimétique et le narrateur instiller en doses infimes une sorte de rancune fielleuse :

*Bien qu'arabe, il paraissait intimement convaincu qu'il s'exprimait d'une manière plus pure que le Français lui-même*<sup>43</sup>.

Et certains passages de cette même nouvelle sont empreints d'un grand romantisme chateaubrianesque, voire d'un humanisme grandiloquent. La prose de Dib se ressent nettement, ici, de la proximité de modèles tels que Camus, Maupassant, mais aussi Steinbeck, Kafka et Poe... Il n'est question, en fait, que d'imiter pour le destituer un "médiateur" inavoué que l'on se plaît à stigmatiser mais que l'on adule secrètement en réalité, car il est véritablement le dernier saint à qui l'on puisse se vouer.

## Nouvelles analytiques

Il est, dans cette production, des textes, plus aboutis que les autres, fournissant au lecteur des éléments d'analyse fort intéressants, tant sur le plan sociologique ou anthropologique que narratologique, mettant en évidence, dans ce dernier cas,

41. Voir la rue "Sablonneuse" éponyme de la deuxième nouvelle du recueil, la savane par opposition à la forêt dans "Le Voltaïque", le désert aride dans "Mahmoud Fall", le quartier de la zone dans "Devant l'Histoire", « les terrains où s'amoncellent des tas d'immondices » auxquels songe Noubé dans "Ses trois jours", les galetas d'Antibes et de Marseille dans "La Noire de..." et "Lettres de France".

42. *Op. cit.*, p. 177.

43. Mohammed Dib, "L'Héritier enchanté", *Au café*, Actes Sud, coll. "Babel", rééd. 1996, p. 114, à propos d'un certain Si Adar.

certaines caractéristiques du genre, permettant une approche structurale et amorçant une réflexion littéraire, car le propre de la nouvelle, genre à vocation intellectuelle<sup>44</sup>, est de laisser entrevoir et de dévoiler des structures narratives, des figures du récit qui, dans un roman véritable, se déroberont à la vue, s'effacent ou se dissolvent littéralement.

Mohammed Dib par exemple, écrivant "Un beau mariage", décrit, ce faisant, par le menu une très belle cérémonie : le mariage auquel il est donné à Aïni et ses trois enfants d'assister chez la tante Hasna est une fête somptuaire ; peu à peu s'opère une montée en puissance du symbolique. C'est d'abord « l'assaut » tumultueux d'une armée de loqueteux faméliques, puis un retour au calme avant le début de la mise en scène protocolaire : une jeune fille danse superbement, tandis que la mariée reste figée dans son immobilité splendide au fond du « coin d'honneur » qui lui est dévolu. Dib se livre là à une très fine analyse du rituel sacrificiel ; il nous montre la mariée seule contre tous au départ, l'espèce d'apaisement social que constitue le mariage, la suspension provisoire de la violence dont est porteur le peuple affamé, la résorption symbolique des inégalités, le mimétisme constamment à l'œuvre pendant la fête (les enfants jouent « à la mariée ») ; il nous montre aussi comment s'opère le déplacement « victimaire » (de la mariée à la danseuse) et nous présente finalement ce mariage comme une sorte d'orgie maîtrisée ou empêchée, dans laquelle il entre par conséquent une composante sexuelle mais où, malgré tout, la sexualisation du processus reste jugulée (le petit garçon en effet mouille son doigt et se contente de toucher le ventre de la petite fille). Dib souligne surtout la puissance du sacré en ces circonstances où tout se joue dans la danse, sorte de mimétique amoureuse qui tout à la fois évoque l'acte sexuel et tente de dédramatiser l'événement nuptial, sinon d'évacuer la violence inhérente à tout rituel érotique.

La nouvelle en l'occurrence peut prendre aux yeux du sociologue, de l'ethnologue ou de l'anthropologue une valeur remarquable dans la mesure où elle le renseigne, de manière encore informelle et poétique il est vrai, sur l'« arché » des structures communautaires et les modalités de tel ou tel mécanisme sacrificiel. Si le thème de la femme sacrifiée est fréquent dans la nouvelle francophone en général, l'analyse de la problématique sacrificielle proprement dite est plus perspicace dans la nouvelle du Maghreb, d'Afrique noire, etc. Il n'est donc pas surprenant que la question de la victime soit alors centrale, ni que les relations victime(s)/bourreau(x) servent de trame essentielle au récit de la nouvelle. Les virtualités de ce dernier sont multiples : c'est ainsi que l'on trouve dans une des nouvelles de Sembène Ousmane, "La Mère", la figure de la victime rédemptrice. L'histoire est celle d'un roi nègre qui s'approprie la jouissance de toutes les jeunes filles de son royaume. La mère de l'une d'entre elles résiste seule et le sermonne, suscitant la réprobation du peuple et entraînant pour finir sa rébellion. La femme noire, dans son humiliation quotidienne, est fréquemment chez Sembène Ousmane l'objet de toute sa compassion mais en l'occurrence elle est glorifiée en tant que dépositaire d'un principe véritablement salutaire : le principe maternel. Le roi est prompt à bafouer Autrui qui a pour lui les traits de la Femme, elle-même incarnée par les jeunes filles

.....  
44. Voir Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Hachette-Supérieur, 1996.

qu'il déshonore périodiquement. C'est par cette Mère qu'il découvre qu'Autrui, c'est lui-même en quelque sorte et qu'il est porté à se bafouer lui-même ; car il a une mère, il est né de la femme et procède de cet Autre. C'est donc par la Mère, chez Sembène Ousmane, que le monde est sauvé.

Parfois – autre perspective passionnante – la victime se mue insensiblement en bourreau : l'Évadé, dont Mimouni relate la triste fin dans la dernière des nouvelles qui composent *La Ceinture de l'Ogresse*, débouche au terme de sa fuite sur une place où il en vient à interpeller les passants qui s'assemblent autour de lui. Ceux-ci se rapprochent et accueillent favorablement sa harangue désespérée jusqu'au moment où un tueur barbu s'extrait de la foule et l'abat ; par son mutisme l'assemblée se fait complice du meurtre, les victimes de l'oppression se sont changées en un bourreau à mille têtes, le peuple-martyr en Argus vigilant. Chez Pham Van Ky non plus il n'est pas rare que se produise un phénomène analogue : dans "Victimes et bourreaux" précisément, le narrateur, qui a pris part à la réunion d'une sorte de Bureau politique, assiste mentalement à la monstrueuse métamorphose des « quôc-si avec l'accent nga » en « quôc-si avec l'accent hoi », autrement dit des « humiliés qui ont perdu leur patrie » en exécuteurs-des-hautes-œuvres potentiels ; dans l'aréopage de ces notabilités siège en effet celui qui a programmé la mise à mort du présumé traître. De même, l'argument du "Crieur de nuit" est tout à fait remarquable, de ce point de vue : un franc-tireur, une sorte de "sniper" avant la lettre, vise du haut de son poste un mystérieux point rouge qui s'agite au fond de la vallée. À peine a-t-il abattu sa cible que l'envie le prend de s'examiner dans le miroir : un grain rouge est apparu entre ses sourcils, comparable à celui qui « orne le bas du front des Hindous » ; il se précipite alors au bas de la vallée et devine tout à coup là-haut « le canon d'un fusil braqué sur [lui] »...

Inversement, il peut se produire que le bourreau devienne à son tour une victime, plus exactement *la* victime, ce qui ouvre de tout autres perspectives. Dans "Le Complot" d'Henri Lopès par exemple, nous voyons un policier en haine des intellectuels s'acharner contre un certain docteur Mobata qu'il soupçonne d'être « un communiste fieffé<sup>45</sup> », qu'il torture et pousse finalement au suicide au moment même où son innocence éclate au grand jour. La vie du tortionnaire, littéralement bourrelé de remords et chavirant dans le tourment, bascule alors, ce qui n'est pas sans rappeler, toutes proportions gardées, l'art du renversement total et l'écriture de la folie cataleptique dont Kafka s'est fait une spécialité et que la nouvelle "Dans la colonie pénitentiaire" illustre on ne peut mieux.

Plus étonnante est la permanence de la figure du Diable, composante primordiale de la spiritualité occidentale. Celle-ci s'élabore cependant dans une parfaite cohérence : le diable – la mythologie médiévale l'a suffisamment fait savoir – se repaît de sacrifices...

C'est ainsi que Tchicaya U Tam'si lui consacre pour ainsi dire tout un recueil : *La Main sèche* constitue de ce point de vue une très intéressante méditation poétique et tente de déchiffrer les signes de la présence du diable dans une Afrique où il a effectivement pris pied durant la période contemporaine. La première nouvelle

.....  
45. *Tribaliques, op. cit.*, p. 94.

du recueil, "L'Enfant miraculé", est ainsi une sorte de rêverie biblique qui spéculé sur la possibilité de « Ré-Écritures » ; elle raconte comment, à Noël, à Pâques, aux moments décisifs de la vie du Christ, un enfant noir a pu se substituer à l'enfant blanc pour lui permettre d'accomplir son œuvre, mais a fait siennes aussi toutes les souffrances et persécutions traditionnellement endurées par l'autre ; sous la forme de cette figure concurrente en coïncidence avec celle de l'Homme Noir, Tchicaya U Tam'si procède à l'acte de naissance du diable et l'implante en terre d'Afrique, ou lui trouve des racines africaines... De même, lorsqu'elle évoque les « Ninjas », ces commandos cagoulés et vêtus de noir chargés de traquer les islamistes, Leïla Sebbar les décrit comme « des diables noirs<sup>46</sup> » ; René Depestre dans "Roséna dans la montagne", confrontant avec insistance le discours moralisateur chrétien du père Mulligan et l'hédonisme païen du narrateur, n'a de cesse au fond qu'il n'en sache davantage sur le rayonnement du soleil de Satan. Le « Pays sans ombre » qu'explore Abdourahman A. Waberi, dans le recueil qui porte ce titre, est précisément l'Enfer dantesque tout autant que la Somalie et l'Éthiopie actuelles, Enfer dont le cœur serait Djibouti : "La Galerie des fous" nomme les différents cercles qui le composent ; "La Racine des troglodytes" recense les légions infernales qui le peuplent ; "Corps étuvés" le situe historiquement (au temps où « Belzébuth rameutait sa troupe », à l'époque des « bacchanales d'avant Mahomet ») et le localise géographiquement (« dans la baie d'Abyssinie ») ; "L'Ogresse des origines" inscrit dans le sémantisme même du mot « Djibouti » l'idée du péché originel (il signifierait « la défaite de l'Ogresse » et renverrait à la transgression par cette dernière de l'antique Interdit divin) ; "Conte de fer" relate sur le mode métaphorique l'entrée en fanfare du conquistador ténébreux en terre africaine (« les deux rails ont tracé un cercle de Dante<sup>47</sup> », car celui que l'on affuble des surnoms du diable – « firhoun et Ibliss » – est d'abord confusément assimilé au chemin de fer et à ses machines) ; enfin, "Vortex" et "Nabsi" font état de la situation proprement apocalyptique du pays : au milieu des ruines et de la désolation trônent les figures d'« Ogun », de « Mama-Wata », d'Hadès<sup>48</sup> qui sont autant de masques arborés par le Prince de cet empire : « le pays a-t-il signé un pacte avec Satan<sup>49</sup> ? » se demande *in fine* le narrateur.

Il faut signaler à cet égard l'inscription plus ou moins marquée du christianisme dans le texte même de bon nombre de nouvelles relevant de ce domaine-ci de la francophonie, comme donnée première ou en arrière-plan : le père Mulligan dans "Roséna dans la montagne" de René Depestre prêche le néothomisme et la bonne parole de Jacques Maritain ; le drame de la jeune catéchumène Dina dont Francis Bebey nous fait le récit dans "Les Vêpres attardées" se déroule en partie dans la chapelle de village du père Anselme, « un père blanc noir » ; le « Révérend » dont Sénouvo Agbota Zinsou dénonce l'hypocrisie dans "Mon ami" est un pasteur protestant chargé d'administrer la ville ; le titre même de la nouvelle inédite du Malgache Serge Rodin, "La Rédemption de l'hérésiarque", renvoie explicitement à des notions constitutives de la théologie chrétienne.

46. "La Jeune fille au balcon", *op. cit.*, p. 37.

47. *Le Pays sans ombre*, Le Serpent à plumes, p. 93.

48. *Ibid.*, p. 160.

49. *Ibid.*, p. 170.

Dans le meilleur des cas toutefois, lorsque l'analyse proposée par telle nouvelle est des plus fines, le lecteur sent poindre l'aiguillon de l'ironie. Henri Lopès s'emploie de la sorte dans "Monsieur le Député" à dénoncer la duplicité d'un homme politique peu recommandable : Ngouakou-Ngouakou est le prototype de l'opportuniste africain qui, dans le droit fil de l'idéologie marxiste, anticolonialiste, indépendantiste, mise sur la crédulité du peuple ; Lopès nous montre d'abord l'homme public : le député déclenche la liesse par son discours féministe sans concession ; puis nous voyons comment, une fois rentré chez lui, il se comporte en goujat despotique et jouisseur : c'est le même homme qui rudoie sa femme, empêche sa fille de suivre sa scolarité, va retrouver une maîtresse qu'il abandonne à son triste sort de fille-mère. Les dernières lignes de la nouvelle sont d'une ironie cinglante et confèrent à l'ensemble une grande efficacité : au matin, Mademoiselle Ngouakou-Ngouakou apprend par la radio que son père, la veille, a « mis l'accent sur la nécessité de libérer la femme qui n'est pas un être inférieur à l'homme<sup>50</sup> »...

Leïla Sebbar ne procède pas autrement lorsque, reprenant à son compte le parler populaire, elle surnomme les sœurs musulmanes, prosélytes de l'Islam autoritaire, des « 404 bâchées<sup>51</sup> » ; certes, elle souligne ici le caractère farouche et entier de ces femmes voilées, ardentes à défendre leur cause, mais elle insinue aussi que les apparences sont trompeuses : ceux-là mêmes qui se posent en ennemis de l'Occident en demeurent néanmoins fort dépendants sur le plan de l'imaginaire (le terme « bâché » s'appliquant à une fourgonnette renvoie aux véhicules militaires de l'armée française).

L'ironie s'invertit pour ainsi dire chez René Depestre lorsque, chantant la louange de Zaza dans "Alléluia pour une femme-jardin", il feint d'épouser le discours hyperbolique tenu par autrui : la rumeur publique prétend en effet que son infortuné mari, « voyant ses organes génitaux se réduire comme une peau de chagrin<sup>52</sup> » au gré des rapports sexuels avec cette femme, en est venu à se suicider. Il ne s'agit pas ici de contrer un discours que l'on cherche à subvertir – ce qui est le propre de l'ironie –, mais plutôt de laisser rayonner l'aura du personnage et de mettre en valeur, en la magnifiant, l'extraordinaire puissance d'amour qui émane de cet être – ce qui relève alors du procédé humoristique.

## Proximité du conte

On ne saurait clore cette étude sans mentionner l'importance de cette forme première, sinon primitive, du récit dans des pays et des cultures où l'oralité paysanne a toujours été prédominante et où la civilisation de l'écrit éclôt progressivement çà et là. Il est inutile d'insister sur la place occupée par le conte populaire au Maghreb, par le conte à vocation communautaire en Afrique noire :

*Là-bas, dans les villages de l'intérieur, les bouches édentées des grand-mères s'approprient à redire [...] les contes de la brousse et de la forêt, les maximes des cuvettes et des oasis,*

50. *Tribaliques*, op. cit., p. 49.

51. *La Jeune Fille au balcon*, op. cit., p. 50.

52. *Alléluia pour une femme-jardin*, op. cit., p. 13.

les proverbes des bourgades [...], les légendes toujours captivantes qui galvanisent toute l'Afrique noire dès que la reine des nuits surgit au-dessus des eaux et des bois<sup>53</sup>.

De même aux Caraïbes où il se confirme, à lire les propos de René Depestre dans le numéro de *Notre librairie* consacré à la nouvelle, qu'elle se pose dans les mêmes termes :

*Dans la culture créole d'Haïti, il y a aussi, outre le conte, la tradition picaresque de "l'audience". Les Haïtiens sont des conteurs, et plus encore, des "audienciers-nés", c'est-à-dire des gens capables, en plein jour (car l'art du conte appartient à la nuit), de tenir en haleine, sur une galerie, un public émerveillé avec des histoires courtes<sup>54</sup>.*

Au Viêt Nam, la situation, bien que plus complexe, est comparable malgré tout : l'élite, qui s'est formée de plus longue date à l'écrit, opte certes pour le modèle littéraire chinois – soit qu'elle écrive en chinois, soit en vietnamien –, c'est-à-dire pour un modèle plus accompli puisqu'il a déjà intégré la prose romanesque ; mais le Viêt Nam populaire (au sens non idéologique du terme) qui commence d'accéder aujourd'hui à une forme de culture démocratique, via la francophonie notamment, prise avant tout le conte, passage obligé vers la nouvelle, semble-t-il.

Il est clair que le conte survit partout ou que, tout au moins, sa morphologie s'impose encore à tous les esprits : Abdourahman Waberi intitule un de ses textes "Conte de fer", Hoang Xuan Nhi publie dans *Le Mercure de France* du 15 avril 1938 « deux contes d'Extrême-Orient », le fameux écrivain nigérien Boubou Hama s'emploie en collaboration avec Abdourahmane-K. Mariko à collecter et rédiger des *Contes du Niger* (Nathan, 1984), la jeune littérature malgache fait la part belle à ce type de récit (voir *Le Hameau du rêve*, recueil inédit de Reine David-Andriamiharisoa ou *La Malédiction* et *L'Aquarium de Dieu* de Charlotte Rafenomanjato). Plus précisément, certains tours de l'écriture rappellent furieusement parfois la manière du conte : Pham Van Ky dans "Le Dernier roi" narre l'histoire d'un monarque fabuleux qui s'évertue, tout au long d'une nuit, tout au fond de son palais, à distraire sa Favorite d'un bruit qui l'obsède et qu'elle seule entend ; chaque nouvel échec, scandé par la sonnerie régulière du tocsin, est ponctué par l'invariable sentence : « J'entends toujours le bruit en moi. » On reconnaît là cette structure répétitive ou plutôt itérative qui est l'une des caractéristiques du conte. De même, l'épilogue de telle nouvelle de Depestre ("De l'eau fraîche pour Georgina") a tout des formules stéréotypées dont use un Grimm en guise de conclusion : « Georgina et l'eau fraîche restèrent de bons amis du soir<sup>55</sup>. » L'allusion est évidemment parodique mais le lecteur peut aisément deviner de quel univers procèdent cet optimisme à tout crin, cette naïveté factice, cette volonté délibérée d'édulcorer la réalité et d'en schématiser les termes.

Le conte pourtant tend irrésistiblement à disparaître au profit de la nouvelle et à ne plus subsister que sous la forme de réminiscences. Non qu'il ait été banni ou

53. Mbaye Gana Kébé évoque de la sorte le crépuscule dans "Rivalité bourgeoise", *Sélection de nouvelles sénégalaises*, op. cit., p. 65.

54. *Notre librairie*, op. cit., p. 85.

55. Dans *Alléluia pour une femme-jardin*, op. cit., p. 88.

aboli par un genre venu le supplanter : il se trouve simplement que la nouvelle récupère et transforme les structures propres du conte. Depestre encore une fois, dans l'entretien déjà mentionné, souligne bien la continuité qui s'établit entre les contes « des soirées de [son] enfance » et la nouvelle, cette dernière résultant d'ailleurs selon lui de son désir de « laïciser le conte oral, né dans la dépendance "cléricale" du vaudou ». De fait, certaines nouvelles d'Ousmane Sembène rappellent seulement le conte par l'aspect cyclique du récit, l'intervention du merveilleux (dans "Mahmoud Fall", un génie négroïde surgit du néant pour punir l'imposteur qui fait singulièrement songer par ailleurs au Chat Botté), la *captatio benevolentiae* systématique à l'adresse du public des lecteurs-amis, l'animalité sous-jacente (El Hadji Niara dans "Communauté" est assimilé à un chat). Le Camerounais Francis Bebey joue malicieusement de cet état de fait : "La Lune dans un seau tout rouge" est l'histoire de deux enfants qui, croyant avoir vu la lune assise sur l'aile d'un ange dans un « seau tout rouge », s'efforcent de la faire parler, au besoin en la menaçant, et se voient tout à coup vigoureusement morigénés par l'ange, au nom de la tradition du conte en vertu de laquelle les protagonistes auraient à formuler des vœux à destination des puissances supraterrrestres. Et les deux enfants de formuler des vœux (entre autres la suppression de l'école...) qui ne seront pas véritablement exaucés : aucune intervention miraculeuse n'est réellement possible désormais ; tel est le constat qu'effectue à sa façon – très humoristique, on le voit – le talentueux Bebey.

La distinction un peu spacieuse qu'il établit d'ailleurs à l'orée de son recueil entre les « dicontes » (les contes destinés à être proférés oralement) et les « diracontes » (les contes écrits mais pouvant se prêter à une éventuelle réappropriation par un locuteur) ne présente guère d'intérêt sinon de marquer la frontière entre un genre tombé en désuétude et cet autre qui en a été engendré. Partant, il exprime le regret d'un monde qui n'est plus car, ainsi qu'il le reconnaît lui-même dans la nouvelle "Conférence de presse", plus personne « ne désire vraiment dans le fond [...] que le conte devienne subitement autre chose que le rêve d'un passé au confluent de toutes les nostalgies<sup>56</sup> ». Dans cette nouvelle extrêmement judicieuse et originale, Francis Bebey imagine que le Conte, représenté sous une forme allégorique, tient une conférence de presse pour évoquer son cas ; il confesse à ses interlocuteurs qu'il « rêve de rester un de leurs contemporains » mais dit ses craintes de ne pas être à la hauteur. Car c'est la nouvelle précisément qui fonde et consacre toute une esthétique de l'actualité.

Aux antipodes ou presque du Cameroun, "Tu-Thuc ou l'Homme de nulle part", du Vietnamien Pham Van Ky, rejoint étonnamment l'analyse de Bebey, au point que l'on pourrait considérer ce document remarquable comme un texte emblématique. Sa particularité est d'être tout à la fois un conte et une nouvelle, ou si l'on préfère un conte dans une nouvelle, ou mieux encore : une nouvelle naissant d'un conte et se ressouvenant du moment de sa "procréation". Tu-Thuc est un Mandarin qui s'est démis de ses fonctions pour pouvoir venir personnellement en aide à une jeune fille coupable d'avoir abîmé une fleur sacrée, et menacée de mort de ce fait ; voué à l'exil, il entre dans un paradis féerique où il retrouve celle

56. *La Lune dans un seau tout rouge*, Paris, Hatier, 1989, p. 153.

qui en fut la cause et qui est devenue sa promise, car c'est la fille de céans. Se mourant d'ennui à l'issue des épousailles, il prend le premier char de nuages venu et redescend sur terre où il renoue avec les êtres de chair et d'os, mais où il est condamné – dans l'impossibilité de réintégrer les cieux qui est désormais la sienne – à un dépaysement perpétuel au sein de ce monde : il est « l'homme de nulle part ». L'épisode féerique en l'occurrence signale cet "en-deçà" révolu de la nouvelle qui, pour sa part, est amenée à s'enraciner dans une réalité plus tragique. « C'est en vain, indique Pham Van Ky à propos de Tu-Thuc, qu'il appela [le phénix]. Il avait repoussé le merveilleux et le merveilleux s'en vengeait en l'abandonnant. » Quelle meilleure analyse et quelle meilleure synthèse ?

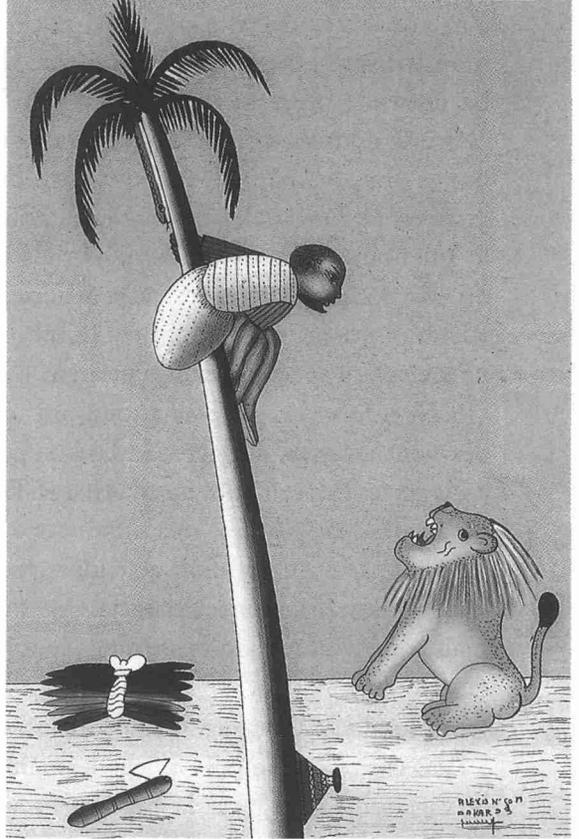
En vérité, là comme en Occident mais plus rapidement peut-être, le récit court a changé de nature : le merveilleux est déjà du fantastique (dans "Mahmoud Fall" d'Ousmane Sembène, l'étrangeté des choses est plus qu'inquiétante), le réalisme est à l'œuvre (Pham Van Ky montre bien dans une glose de la nouvelle précitée parue en 1939 qu'elle s'appuie sur « des traits de mœurs vrais, simples et familiers, sur des aspects traditionnels de la vie annamite d'autrefois [octets que] la fête du printemps à la pagode [...] la robe de brocart [...] la calebasse inséparable de la guitare », etc.), le récit en question n'émane pas d'une voix collective mais d'un sujet individuel, ainsi que le remarque Madeleine Borgomano dans le numéro spécial de *Notre librairie* ; enfin, pour en revenir à la problématique du sacrifice, le sacrifié – forcément – coupable (c'est-à-dire le méchant) du conte est devenu le sacrifié – vraisemblablement – innocent de la nouvelle (le passage est assez visible dans la nouvelle sénégalaise) ; en d'autres termes, la notion de victime se fait jour, ce qui en soi n'est pas une petite révolution.

Léopold Sédar Senghor, dans un texte tout à fait éclairant qui bien que peu connu fait date, effectue un certain nombre de repérages afin de pouvoir mieux apprécier la situation du conte africain : il s'agit de la préface aux *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop, antérieure de quatre ans à l'ouvrage paru en 1961 aux éditions Présence Africaine. Senghor constate qu'une mutation est en passe de s'opérer : l'étude du récit court dans cette partie-ci de la francophonie, notamment du récit court africain, permet effectivement de mettre en évidence la jonction entre le conte et la nouvelle, ce qui peut être d'un grand intérêt pour le théoricien de la littérature.

Senghor établit implicitement la distinction conte/nouvelle : il définit d'abord le conte comme « un récit dont les héros sont des génies et des hommes, et qui est sans portée morale » ; puis il démontre l'existence en Afrique d'un genre quelque peu différent où « les personnages sont vivants, nuancés », où « les femmes ont plus de relief », où « les hommes sont le plus souvent de solides paysans », où l'on « colle au réel » et ne craint pas d'« intégrer aux réalités traditionnelles [...] celles de la vie "coloniale" ». Il insiste également sur la dynamique d'une écriture qui, proche de la psalmodie nègre, se fonde sur un art de la répétition « asymétrique » et, à terme, appelle une rupture. Point n'est besoin de gloser pour reconnaître ici certains des critères définitionnels de la nouvelle.

Il prétend, toutefois, que la représentation de la réalité à laquelle donne lieu ce type de récit spécifiquement africain, est caractéristique du « surréalisme négro-

africain » qui consisterait en un « naturalisme cosmologique, un surnaturalisme », plus exactement selon sa terminologie « un surnaturalisme » ; il entend par là l'adhésion à un « humanisme intégral » qui aurait pour vocation de réconcilier l'homme et le monde. Or, les rapports de l'homme avec le monde, précisément, ne laissent pas de poser problème dans la conception senghorienne : « il n'y a pas de frontière en Afrique noire, écrit-il, pas même entre la vie et la mort ». C'est que, dans cette perspective, l'homme n'est pas tant en fusion avec le monde qu'immergé en lui : l'animisme revendiqué par le poète part du postulat qu'il n'est pas de frontière entre l'homme et le monde, ou plutôt l'au-delà, que l'Esprit en quelque sorte circule partout ; on ne prend nullement en compte ici la capacité – divine justement – à créer lui-même l'harmonie, de sorte qu'il ne figure pas vraiment au centre de ce système métaphysique, mais paraît noyé dans l'indifférencié. Il n'est pas de principe transcendant qui permette de définir l'homme ni par exemple (pour traiter encore de l'animisme) de dépasser le niveau de la réalité animale pour accéder à une réalité proprement humaine ; l'espèce de dissolution de l'Être préconisée n'a rien à voir avec l'idéal stoïcien. Ce n'est donc pas un humanisme (ou pas encore...) et la prétendue abolition des frontières n'est qu'un trompe-l'œil destiné à dissimuler un rapport mimétique au monde, c'est-à-dire tout un système de correspondances homologiques.



Alexis Ngom, *Le Lion. Souwère*, 1993.

Ce détour par la philosophie pourra sembler superflu ; il est un moyen très sûr cependant de reconnaître les fondements esthétiques de la nouvelle africaine en particulier, de la nouvelle en général. La forme de récit dont Senghor essaie donc de délimiter les contours n'est pas la nouvelle, en vérité, mais la fable qu'il mentionne effectivement *in limine* sans pouvoir la distinguer vraiment de la nouvelle (« la fable nous promène dans le monde réel des faits »). Revenons-en pour plus de clarté à l'importante question de l'animalité : sur ce plan, la fable, genre intermédiaire, dépasse la poétique de l'in vraisemblable propre au conte mais n'atteint pas encore au réalisme inhérent à la nouvelle, elle n'est déjà plus du conte, elle n'est pas encore de la nouvelle cependant<sup>57</sup>.

57. Prenant pour exemples des textes extraits de la littérature française, nous pouvons comparer trois figures du loup apparaissant dans trois textes représentatifs de chaque genre (« Le Petit Chaperon rouge » de Perrault, « Le Loup et l'Agneau » de La Fontaine, « Le Loup » de Maupassant). Dans le premier cas, le loup est « tenu en respect » : il est un avatar du personnage humain puisque le passage d'une forme à l'autre est rendu possible, il ne l'oblitére pas et la distinction entre les deux états reste

La problématique fondamentale du conte est, à tout prendre, celle de la dualité. L'altérité – en l'occurrence l'animalité – y est toujours perçue comme un reflet du sujet humain, comme un double, manifesté par la perspective spéculaire. Constamment s'y vérifient l'interchangeabilité, la réversibilité des formes ; la transformation y est de mise, la métamorphose un recours toujours possible, pour ne pas dire un principe roi. Le conte dresse, d'une certaine manière, l'acte de naissance du double qui dès lors est posé comme une donnée essentielle du récit, mais se garde bien de soulever le problème de l'*identité des doubles*. Pour le dire autrement : le conte s'ingénie à cacher le double monstrueux, si tant est que la monstruosité réside dans le scandale de l'isomorphisme ou de l'homomorphisme. La nouvelle, tout au contraire, révèle le double monstrueux : c'est exactement en cela que consiste l'événement fantastique lové au cœur de chaque nouvelle, plus ou moins spectaculaire selon l'intensité du récit. Quant à la fable – qu'il s'agisse du *Livre de la Jungle*, des fables de La Fontaine ou des fables africaines –, elle pressent le phénomène du double monstrueux qu'elle détecte sinon dévoile, alors même qu'elle conjugue tous ses efforts pour empêcher le processus de la réversibilité : à aucun moment en effet la métamorphose de l'humain en l'animal – ou inversement – ne s'y opère et la grenouille ne peut même pas « se faire aussi grosse que le bœuf ».

Il en résulte, sur le plan moral, un compromis hasardeux : les forces animales qui dorment en nous – suggère la fable – peuvent seulement être contenues, amadouées, mais certes pas vaincues ou maîtrisées. Elle préconise une morale du « sauve-qui-peut » basée sur la gestion des instincts animaux plutôt que sur leur domination. En ce sens, contrairement aux idées reçues, les écrits de Kipling, de La Fontaine, de Birago Diop le fabuliste sénégalais, ne marquent aucunement le triomphe de la morale mais jouent plutôt de toute une rhétorique de l'incertitude, infiniment baroque par définition.

Sur le plan esthétique, la fable manifeste aussi une constante ambiguïté. Elle tendrait à faire croire que le personnage humain est seulement affublé d'un déguisement, que le vagabond parasite à la fois sot et veule représenté par Bouki-la-Hyène dans les *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* n'est qu'une allégorie, alors que la dérisoire tunique de Némée dont il est revêtu finit en réalité par lui « coller à la peau » de façon bien curieuse et que l'animal *incarne* véritablement un caractère humain. En définitive, le réalisme dont se prévaut Senghor dans la préface à ces « nouveaux contes » façonnés par Birago Diop doit être abordé avec plus de circonspection : si dans le conte proprement dit le réel est absent, ce qui ouvre la voie au surnaturel et au merveilleux, s'il est fallacieux dans la nouvelle et participe d'un réalisme « mensonger » et toujours décevant, il n'est qu'entr'aperçu dans la fable et comme en gestation ; l'on pourrait en ce cas user d'une formule paradoxale et arguer pour la fable d'un *réalisme virtuel*. L'intuition, nettement formulée dans la fable, d'un déferlement ultérieur de l'"indifférenciation" hypothèque déjà les chances de ce *réalisme vrai* auquel on aspire tellement, c'est-à-dire d'un réalisme qui soit non mimétique.

.....

clair ; dans le deuxième cas, les silhouettes sont moins dissociables et la confusion s'accroît : le loup est seulement "jugulé", il est la réplique du personnage humain. Le loup enfin est "lâché" dans la nouvelle de Maupassant où il s'avère qu'il n'est ni plus ni moins que l'*alter ego* de son vis-à-vis, le même que l'autre.

Il apparaît, au terme de cette incursion en Francophonie, que les galaxies de la nouvelle, pour disparates qu'elles soient, n'en tournent pas moins autour du même axe et que la nouvelle occupe dans ce domaine une place stratégique : c'est le creuset d'où s'élabore, dans la prolixité et le foisonnement, la littérature et c'est aussi le réceptacle d'influences étrangères fort diverses qui vont de Tchekhov à Camus, en passant par Steinbeck, Borges, Maupassant, Marcel Aymé, Kafka et bien d'autres encore. Les conditions d'émergence et l'élan vers la littérature ne sont pas identiques, on l'a vu, mais la problématique de la francophonie (qui inclut une problématique du genre de la nouvelle) se pose partout dans les mêmes termes : l'espérance est d'atteindre à un horizon paradisiaque, à une sorte de libération, d'accomplissement par l'entremise de la langue française.

La nouvelle francophone présente un triple intérêt aux yeux de l'humaniste, de l'historien de l'art, du critique tout à la fois : sur le plan anthropologique, sur le plan de la sociologie de la littérature, sur celui du structuralisme littéraire (notamment à propos de la question de la "généricité").

1. Sur le plan anthropologique, la question est toujours de savoir comment agrandir, élargir le modèle, comment faire reculer ses frontières, le faire empiéter sur l'au-delà sans annexion d'aucune sorte et avec le consentement, l'assentiment de l'Autre étranger, voire sur son injonction, à supposer qu'il existe un modèle littéraire occidental apparu approximativement au Moyen Âge qui ait sans cesse à se redéfinir et pour vocation de s'universaliser. C'est le problème des "lisières"<sup>58</sup> qui est ainsi posé : quels que soient la situation culturelle et linguistique et le rapport à la francophonie de cet Autre étranger – si l'on se place de son point de vue –, que la limite passe non loin de lui, au large de lui – c'est le cas des pays constituant ce que nous avons appelé la zone 2 – ou qu'elle le traverse de part en part – dans les pays de la zone 1 –, l'enjeu est toujours d'éprouver cette limite d'abord conflictuelle, le problème est toujours la question de la réconciliation avec l'Autre, qui ne va pas forcément de soi, d'emblée.

2. C'est une petite sociologie de la nouvelle francophone qui s'ébauche également, au vu de ce panorama. Au sein de ces cultures variées mais finalement contiguës, le phénomène "nouvelle" se produit en deux temps qu'un Claudel n'hésiterait pas à concevoir comme une grande respiration spirituelle : est entreprise alors non seulement la « Connaissance de l'Est » mais aussi du Sud, du Sud-Est, de l'Ouest, etc.

La nouvelle est tout d'abord l'espace privilégié de l'expression du minoritaire : le thème de la marginalité y est roi, les exclus de toutes sortes s'y bousculent et les auteurs de nouvelles se présentent eux-mêmes comme une minorité opprimée, ignorée, déconsidérée. Or, paradoxalement là encore, cette revendication minoritaire se dénature bientôt insensiblement pour donner lieu à la postulation inverse : on revendique le droit à la majorité, on cherche à devenir une majorité car l'on assiste de toute évidence à une sorte de massification ; c'est une mode, c'est un engouement, tout le monde ou presque veut écrire, se prétend écrivain et commence par des nouvelles. Au total, la production est pléthorique, surtout si l'on prend en compte les innombrables romans qui ne peuvent être, en toute rigueur,

.....  
58. Heidegger définit bien l'homme dans *Sein und Zeit* comme étant « la clairière de l'Être »...

tenus pour tels et sont plutôt de longues (et parfois laborieuses) nouvelles. Le renversement que l'on tente d'opérer est alors le suivant : la minorité opprimée cherche à se constituer en majorité en vue d'opprimer à son tour la nouvelle minorité, autrement dit à reproduire le schéma à l'identique.

Dans une deuxième phase, le temps fait son œuvre. Un "écrémage" s'est effectué, une "élite" (au sens non oligarchique du terme) s'est constituée d'elle-même : seuls demeurent, si l'on examine les textes avec quelque jugement, les nouvellistes, c'est-à-dire les artistes, par opposition aux simples techniciens de la nouvelle, qui sont légion et ont pour particularité d'être toujours en guerre les uns avec les autres ou avec le modèle en question... Ceux-là, en revanche, recréent un modèle littéraire opérant, c'est-à-dire qu'ils réactivent le modèle ancien en le faisant leur et le restaurent dans sa fonction de fédérateur universel. Tout au moins sont-ils en passe de réaliser cette prouesse car c'est le roman qui en sera véritablement le théâtre.

Il est donc beaucoup d'appelés et peu d'élus, la porte en effet est étroite qui ménage un accès aux scribes, aux gardiens du temple, aux évangélistes (René Depestre qui rugirait sans doute de se voir ainsi catalogué nous pardonnera ces rapprochements...). Qu'on ne s'y trompe pas cette fois, les dispositions sont tout autres : la minorité (ou l'"élite") se place au service de la majorité, la structure minoritaire n'est pas d'essence dictatoriale mais démocratique.

Le grand plaisir que l'on peut éprouver à explorer ces vastes territoires non entièrement défrichés, loin s'en faut, tient précisément à cela : de purs joyaux, des nouvelles admirables y gisent parfois à l'insu de tous et des talents insoupçonnés, des nouvellistes dignes de ce nom travaillent déjà quelque part au livre futur.

3. Sur un plan plus strictement littéraire enfin, on peut considérer, avec Senghor et en reformulant légèrement sa pensée, que la nouvelle francophone se situe, plus nettement que toute autre nouvelle, à l'intersection de genres très distincts tels que le conte (voire la fable), la poésie (comme *Le Pays sans ombre* de Waberi), le théâtre (ainsi de certaines nouvelles de Leïla Sebbar), la chronique (on songe à Marcel Mariën) ou la méditation philosophique (on pense à Ramuz)... De la sorte, on perçoit plus nettement les articulations qui font évoluer les genres au regard les uns des autres ; ainsi il est clair que la nouvelle ne détruit ni ne supprime le conte, mais qu'elle en accentue le propos et qu'elle y a été incitée par la fable. Nous laisserons le soin de conclure à cet Autre francophone (Sénégalais en l'occurrence) auquel on sait gré de s'exprimer, par la voix de Senghor, avec tant « d'usage et raison<sup>59</sup> » à propos du passage du conte à la nouvelle, de l'appropriation par la tradition africaine d'un concept occidental :

*Diop renoue avec les contes anciens. [...] Il les rénove cependant en les traduisant en français, avec un art qui, respectueux du génie de la langue française – cette "langue de gentillesse et d'honnêteté" –, conserve en même temps toutes les vertus des langues négro-africaines.*

Et d'ajouter que « le premier qui en respirera le parfum ira au paradis ».

.....  
59. Toujours dans la même préface aux *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, p. 23.