
Scandales

Littérature francophone africaine et identité

Koffi Anyinefa



Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition électronique

URL : <http://>

etudesafriaines.revues.org/11912

DOI : 10.4000/etudesafriaines.11912

ISSN : 1777-5353

Édition imprimée

Date de publication : 20 septembre 2008

Pagination : 457-486

ISBN : 978-2-7132-2184-2

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Koffi Anyinefa, « Scandales », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 191 | 2008, mis en ligne le 20 septembre 2011, consulté le 25 janvier 2017. URL : <http://etudesafriaines.revues.org/11912> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.11912

Ce document a été généré automatiquement le 25 janvier 2017.

© Cahiers d'Études africaines

Scandales

Littérature francophone africaine et identité*

Koffi Anyinefa

- 1 Qui s'intéresse de près au roman francophone de l'Afrique au Sud du Sahara remarque rapidement que son histoire a été accompagnée de scandales plus ou moins retentissants de natures diverses : accusations de plagiat, remises en question de paternité des œuvres, reproches d'imitation excessive, soupçons d'assistance éditoriale importante¹. Ces scandales sont d'autant plus notoires qu'ils concernent des auteurs et des œuvres importants de ce champ littéraire.
- 2 On peut même avancer que cette littérature est née de façon « scandaleuse » puisque *Force Bonté* de Bakary Diallo (1926), considéré en général comme le texte fondateur de cette tradition, a suscité des doutes en ce qui concerne l'identité véritable de son auteur². Dorothy Blair (1976 : 16) écrit par exemple dans *African Literature in French* :
« Apart from the noble sentiments expressed and the saintly character of the author, this book would be a remarkable *tour de force* on the linguistic and stylistic score alone, if it were the unaided and spontaneous composition of an ignorant herdsman, whose total knowledge of French was derived from his service in the armed forces and his sojourns in military hospitals and convalescence camps. However, it is impossible not to nourish some suspicion that the book was largely “ghosted” or at least radically edited by a member of the staff at Rieders who published it, or by someone from the literary and intellectual circles of Paris which “adopted” Bakary Diallo during his convalescence and the long period before demobilization. »
- 3 Au commencement était donc le scandale, et depuis, chaque génération a connu le sien. Après la génération des pionniers (Bakary Diallo), il y a eu, pour la génération des écrivains de la Négritude, le scandale « Camara Laye » : l'auteur de *L'Enfant noir* (1953) s'est vu contester la paternité de son *Regard du roi* (1954) et reprocher une imitation excessive de Franz Kafka ; en 1968, éclate le scandale « Ouologuem » autour d'accusations de plagiat pour la génération post-négritudienne ; dans les années 1980, il n'y a pas eu, à proprement parler, de scandale mais, pour ma démonstration, j'évoquerai le cas de Sony Labou-Tansi, représentant la génération postcoloniale et grand « admirateur » des

écrivains sud-américains, notamment Gabriel García Márquez. Plus récemment enfin, en 1996, Calixthe Beyala, de la génération des « afro-parisiens » a été accusée à son tour de plagiat³.

- 4 Alors que les scandales des « origines » (Maran et Diallo) ne sont plus évoqués que pour leur valeur historique, les autres continuent de susciter des réactions diverses. Les études les plus récentes essaient de rendre les textes incriminés à leurs contextes discursif (Miller 1985, sur Ouologuem), idéologico-littéraire ou pragmatique (Randall 2001, sur Ouologuem et Beyala), en proposant des lectures psychanalytiques (Harrow 2002, sur Beyala) ou déconstructionnistes (Syrotinski 2002, sur Labou Tansi). Adèle King, quant à elle, en détective littéraire, tente de faire la lumière sur le scandale « Camara Laye ». Ces lectures, tout intéressantes qu'elles soient, ne concernent souvent que des cas individuels, manquant ainsi l'occasion de théoriser la persistance du scandale dans l'histoire de la littérature francophone africaine⁴. Dans ce qui va suivre, j'aimerais, en reprenant surtout les deux scandales les plus retentissants de son histoire, à savoir les scandales « Ouologuem » et « Beyala », lier ce phénomène à la spécificité du champ littéraire en question et, accessoirement, à quelques aspects de son développement. Vers la fin de l'article, j'évoquerai en quoi les aventures littéraires de Bakary Diallo, Camara Laye et Sony Labou Tansi corroborent ma théorie générale de cette littérature.
- 5 Il est, dans ce contexte, intéressant de noter que tous les écrivains mis en cause sont considérés comme des écrivains importants de cette tradition littéraire. Comment donc comprendre que Yambo Ouologuem et Calixthe Beyala (mais aussi Sony Labou Tansi, Bakary Diallo et Camara Laye), auteurs « scandaleux » pour ainsi dire, soient aussi bien côtés à la bourse des valeurs de la littérature francophone africaine⁵ ?
- 6 Les scandales Ouologuem et Beyala ont déjà été suffisamment traités⁶. Je ne veux pour ma part qu'évoquer les principaux discours tenus à leur sujet en retenant les traits les plus pertinents afin d'illustrer mon hypothèse principale : ils éclairent, bien plus qu'autre chose, sur l'identité plutôt ambiguë du champ littéraire francophone africain ; le fait qu'il tient à la fois de l'espace culturel « africain » et « français », et que par ailleurs ce champ se développe non seulement sur la base de sa propre tradition mais en s'inspirant parfois d'autres traditions et en s'ouvrant à d'autres influences⁷.

Le scandale Ouologuem

- 7 En 1968, lorsque le scandale Ouologuem éclata, les plus grands écrivains francophones africains s'étaient déjà affirmés : Léopold S. Senghor, Birago Diop, Camara Laye, Mongo Beti, Ousmane Sembène, pour ne citer que les plus connus. Ces auteurs, chacun à sa façon, avaient célébré leur « Négritude », leur « africanité » et dénoncé le colonialisme français tout en donnant de l'Afrique et des Africains une représentation différente de celle de la littérature coloniale exotique, représentation, somme toute, beaucoup plus empathique. Ouologuem (1968a), avec son *Devoir de violence*, propose une autre vision de l'histoire et de la réalité africaines qu'il place sous le signe de la violence : violence non seulement coloniale, mais aussi africaine précoloniale et postcoloniale. Alors qu'il balayait les représentations négritudiennes trop romantiques de l'Afrique à son goût, sur le plan stylistique, il innovait aussi en abandonnant la description réaliste jusque-là en vigueur pour embrasser une écriture « post-réaliste » (Appiah 1999) parodiant de nombreux styles.
- 8 Évidemment, le roman de Ouologuem reflète l'air du temps. En effet, de nombreuses voix s'étaient déjà levées pour dénoncer la Négritude et réclamer une réévaluation critique du

passé africain, pour condamner aussi les violences pré et postcoloniales. Mais en littérature, c'était la première fois que ces sujets trouvaient une expression aussi éloquente et radicale. Aujourd'hui, malgré le fait qu'il soit entaché d'un scandale de plagiat, *Le Devoir de violence* reste non seulement « un grand roman » comme le pensait déjà Mathieu Galey (1986 : i) à la sortie du livre en 1968 mais aussi un roman « authentiquement » africain. Philippe Decraene, dans *Le Monde*, titrait son compte rendu du roman *Un Nègre à part entière* et écrivait :

« Six years living in France, long months of teaching at the Charenton lycée [souligné dans le texte] and at the little seminary of Conflans, the preparation of a Diplôme d'Études Supérieures in English — successfully completed — followed by preparation for the Agrégation de Lettres, have in no way altered the *authentically African* [mes italiques] view of things which he has retained » (cité dans Sellin 1976 : 140).

- 9 À la Foire du Livre de Francfort cette année-là, les éditeurs étrangers se sont disputé les droits de traduction, et comble de succès, le Prix Renaudot, le prix littéraire français probablement le plus prestigieux après le Goncourt, lui fut décerné. Ce qu'on admirait dans cette œuvre, c'était l'originalité du style, la vigueur de la langue et la violence sublime de ses pages ainsi que son « authenticité », son « africanité ». Ouologuem, comme on le sait, n'a cependant pas savouré son succès longtemps : quelques années plus tard, il est accusé de plagiat. Les textes qu'on lui reproche d'avoir pillés sont *Le Dernier des justes* d'André Schwarz-Bart, Prix Goncourt 1959, publié chez le même éditeur que *Le Devoir de violence*, et *It's a Battlefield* (1934) de Graham Greene. Ouologuem aurait aussi emprunté des passages à Maupassant, Sade, etc. Le scandale prend une ampleur internationale et le livre de Ouologuem est retiré des librairies⁸.
- 10 Il est intéressant de noter le grand décalage entre les premières réactions enthousiastes et celles, diffamatoires, qui vont suivre. Les contributions d'Éric Sellin en sont exemplaires. D'abord, dans un compte rendu pour *The French Review*, Sellin (1969 : 164) encensait l'auteur : « The book is powerfully written and contains moments of great lyric "erg", or vigor, which constitutes a poetry of cruelty appropriate to an expression of the vocation of violence. » Sellin ne peut cacher sa déception lorsqu'il apprend que Ouologuem n'était pas aussi original qu'il l'avait pensé. Dans un article faisant le point sur le scandale dans lequel son rôle n'a pas été des moindres, il écrit : « Up till now, my publications regarding Yambo Ouologuem's *Le Devoir de violence* have told the story of my elation and subsequent deflation at encountering this fascinating work and then seeing its presumed authenticity eroded by a number of discoveries of literary dependency » (*ibid.* 1976 : 138). Cinq ans plus tôt, il s'était déjà plaint : « *Le Devoir de violence* is not the first real African novel! It is as deeply set in European literary tradition as, say, Ferdinand Oyono's *Une vie de boy* or Camara Laye's *L'Enfant noir*. I would suggest that Ahmadou Kourouma's *Les Soleils des indépendances*, also published in 1968 [...] is a much more profoundly African novel » (*ibid.* 1971 : 120).
- 11 Comme on le voit, la déception de Sellin naît surtout du constat de l'« inauthenticité » du roman, non seulement parce que Ouologuem aurait copié mais aussi parce que son texte serait plus « français » qu'africain.
- 12 Du côté des Africains, si on défend Ouologuem contre les accusations de plagiat (K. W. 1972 : 941) et reconnaît unanimement l'importance de son roman pour les lettres africaines, le contenu pessimiste du roman en ce qui concerne son traitement de la violence ne semble pas réjouir. Abiola Irele pense que le roman de Ouologuem est « a

meandering succession of sordid happenings, excesses and extravagances, presented as an historical narrative of a fictitious but “typical” African empire » (cité dans Blair 1976 : 305). Irele ne manque pas d'exprimer son « africanité » blessée : « The past has only bequeathed to the present generation of Africans a legacy of crime and violence » (*ibid.*). ya mpiku Mbelolo (1971 : 145) est encore plus direct : « No African [...] who loves his people and is proud of them can agree with Ouologuem's view that the Black man's predicament today is the result of an ontological flaw, an inane collective proclivity to slavery and spoliation, or an inveterate inability to work out adequate solutions for his own problems. » Wole Soyinka (1999 : 18), dans une lecture plutôt positive du roman, se pose cependant des questions concernant la violence subie par la *négraille* :

« Is there a touch of self-hate in Ouologuem's “dispassionate” recital ? The intensity of contempt for the victims is clearly intended to reflect the alienation of the torturers from the concept of the victims as human, to reflect their religious imperial justification for acts of barbarism, yet beneath this device lurks, one suspects, the discomfort of the author himself. The epithets are spat through gritted teeth ; the antidote for victim-identification appears to be deflective masochism [...] [S]uch a level of inventive degradation suggests that Ouologuem is practicing some form of literary magic for the purpose of self-inoculation. »

- 13 Les éloges se sont rapidement taris et, entre les accusations de plagiat, les sentiments de déception et les réactions désabusées des Africains blessés dans leur amour-propre, il semblerait qu'il n'y eu aucune issue de salut pour Ouologuem dont la carrière littéraire a prématurément pris fin avec le scandale. Christopher Wise (1999 : 1) a tout à fait raison lorsqu'il dit de Ouologuem qu'il reste « one of the most intriguing African writers of this [20th] century ».
- 14 Ces deux dernières décennies, *Le Devoir de violence* a été réévalué. On a alors octroyé à l'écriture plagiare de Ouologuem une dimension politique et idéologique. Elle est considérée comme un acte de subversion délibérée du canon européen. D'aucuns vont même jusqu'à penser que les emprunts constitueraient un « style of literary imperialism intended as a revenge for the much chronicled sins of territorial imperialists » (Randall 1989 : 197). Christopher Miller (1985 : 228), quant à lui, propose que *Le Devoir de violence* est « an assault on European assumptions about writing and originality. *Le Devoir de violence*, both its narrative method and its narrated content posit destructive violence and theft as origin itself ; [it is] a conscious effort to spoil the distinction between original and copy ».
- 15 Aujourd'hui donc la question morale est abandonnée au profit de considérations purement littéraires et théoriques. Ces lectures contemporaines du *Devoir de violence* semblent mieux servir les intentions de Ouologuem à la lumière de *Lettre à la France nègre* (1968b) qu'il publie quelque temps après son roman, avant les accusations de plagiat. Dans ce volume d'essais où il s'attaque à la négrophilie ambiguë des Français et à la bêtise de l'élite culturelle et politique africaine, Ouologuem prescrit en outre la recette utilisée, de toute évidence, pour sa composition du *Devoir de violence*. « Lettre aux pisse-copie Nègres d'écrivains célèbres » (1968b : 163-179) démontre comment un « nègre » (c'est-à-dire « une personne qui ébauche ou écrit entièrement les ouvrages signés par un écrivain célèbre » selon le Petit Robert) peut, grâce à la technique de la combinaison de textes divers pris à des écrivains célèbres, produire *ad infinitum* des romans de grande teneur. À la lumière de ce texte donc, il est évident que Ouologuem, avec *Le Devoir de violence*, avait bien l'intention de provoquer, de damner le pion à toute l'institution littéraire française. Dans un renversement de l'expression « nègre », il négriaifait pour ainsi dire des auteurs

blancs, et s’amusait à déclarer : « [...] moi, un Nègre, j’ai travaillé comme un blanc : en pensant. Hihi ! » (1968b : 166).

- 16 La « colonisation à rebours » lui a bien réussi. En témoigne le Prix Renaudot qui lui a été décerné. Mais il semble qu’il en ait mal évalué les retombées. Avec ce « coup de maître osé », Ouologuem a certainement enterré sa carrière littéraire⁹.
- 17 Pendant très longtemps on n’a guère su ce qu’était devenu l’auteur du *Devoir de violence*. Aujourd’hui, grâce à Christopher Wise, on est un peu mieux renseigné sur son sort. Dans *Yambo Ouologuem : Postcolonial Writer, Islamic Militant* (1999), Wise regroupe certaines des études les mieux connues qui aient été consacrées au *Devoir de violence*. L’intérêt de ce volume se trouve avant tout dans l’introduction et la contribution personnelle de Wise à cette collection dont l’objectif déclaré est de racheter le texte de Ouologuem envers qui la critique a été, de l’avis de Wise (1999 : 2-3), plutôt mitigée même lorsqu’elle défendait ses emprunts en tentant de le replacer dans sa culture islamique sahélienne :
- « [...] the writings of Yambo Ouologuem are best construed in terms of the Islamic-Saharan culture of northern Mali, as it has been shaped by the Dogon, Bozo, Toucouleur, Mancina Peul, and other ethnic groups of that region [...]. The original voice of Yambo Ouologuem, a voice that first disarmed in its self-confident indifference to the West, emerges from within this specific cultural context. In this sense, the real scandal of Ouologuem’s “unknown” [Sellin] voice resides not so much in the audacity of its self-preoccupations (and even less so in its alleged inauthenticity), but in the West’s historical ignorance of the cultural traditions that have produced him. »
- 18 En restituant *Le Devoir de violence* à son aire culturelle, Wise (1999 : 183) tente non seulement de rejeter les lectures poststructurales qui en ont été proposées (Miller, entre autres) mais aussi de corriger le pessimisme fondamental, le masochisme présumé de son auteur, sa haine de soi que les Africains y ont trouvés. « What is missing from Miller’s account are the unavoidably theological and utopian dimensions of the novel, specifically the hope held out by Ouologuem that the “men of nothing” [hommes de rien], or the scorned négraille, may yet be unbound. »
- 19 Ce certificat d’authenticité que délivre Wise au *Devoir de violence* manque cependant d’aborder la question importante du plagiat (ou si l’on veut de la citation) de textes occidentaux. Il n’est guère satisfaisant, comme le fait Wise (*ibid.* : 182), de souligner l’importance qu’accorde la théorie littéraire de tradition islamique aux questions de plagiat, d’originalité et d’imitation et d’y inscrire le projet littéraire de Ouologuem. Ainsi, au lieu de réfuter la lecture de Miller (1985 : 222) — qui relie le texte de Ouologuem à une tradition africaniste, elle-même très pratiquante du plagiat — et de privilégier la tradition islamiste sufi qui pénétrerait le texte de Ouologuem, il aurait été certainement plus objectif d’accepter que ce texte se nourrisse en effet de plusieurs traditions d’écriture¹⁰, qu’il soit « un carrefour d’écritures », pour reprendre le titre d’un article de Bernard Mouralis (1984b) sur *Le Devoir de violence*. Et c’est bien en cela qu’il est original et qu’il est un « grand texte ».

Le scandale Beyala

- 20 En fait, l’idée de cet article a germé lorsque le scandale Beyala a éclaté en 1996 au lendemain de la consécration de son roman *Les Honneurs perdus* par le Grand Prix du roman de l’Académie française, et que je me suis aperçu que sa discussion redéployait bien des caractéristiques des discours qui ont accompagné le scandale Ouologuem.

- 21 Dans la livraison de décembre 1996 de *Lire*, Pierre Assouline, rédacteur en chef, écrivait (p. 7) que ce prix offert à Beyala par l'Académie française relevait de la pure provocation¹¹ étant donné que Beyala était une plagiaire récidiviste : elle aurait déjà plagié un bon nombre d'auteurs dans ses romans précédents. Condamnée à des amendes pour contrefaçon, elle n'aurait jamais fait appel, ce qui, pour Assouline, confirmait qu'elle reconnaissait sa culpabilité.
- 22 C'est dans la livraison de février 1997 que Assouline apporte la preuve concrète des habitudes plagiaires de Beyala : « L'Académie française a pris le risque de cautionner un auteur dont l'œuvre est truffée de plagiats » (p. 8). De la confrontation d'extraits de textes de Beyala et de ceux qu'elle aurait plagiés, Assouline tire la conclusion que celle-ci avait fait des emprunts importants à Romain Gary et à Alice Walker (dans *Le Petit Prince de Belleville*, 1992) ainsi qu'à Paule Constant (dans *Assèze l'Africaine*, 1994), et désormais à Ben Okri (dans *Les Honneurs perdus*, 1996)¹².
- 23 La presse française, si elle a parlé du scandale, l'a fait surtout en référence aux articles de Pierre Assouline, bien que ce soit *Le Canard enchaîné* (18 janvier 1995 : 5) qui ait, le premier, révélé la pratique du plagiat chez Beyala. C'est le cas de *L'Express* qui introduit cependant, de façon intéressante, un élément vaguement sexuel dans le débat. Le compte rendu d'Annick Colonna-Césari (1996 : 112) commence ainsi : « La prose luxuriante de Calixthe Beyala a séduit l'Académie française. » Mieux, on lit quelques semaines plus tard sous la plume de Olivier Le Naire (1996 : 134) : « Jusqu'au bout, ils [les Académiciens] se seront obstinés à succomber au charme de la belle romancière franco-camerounaise. » Le Naire titrait son article « Liaisons dangereuses » !
- 24 La presse africaine — publiée à Paris — s'est faite également l'écho du scandale. On semble ici condamner plus que défendre Beyala. A. Sadi et M. Kanyana (1997 : 8), par exemple, se réjouissent malicieusement du scandale : « À force de déshonorer les autres, cela lui est revenu comme un boomerang. » D'ailleurs, le titre du roman de Beyala leur paraît tout à fait prémonitoire : les honneurs perdus seraient les siens¹³. *Jeune Afrique*, la revue francophone africaine la plus lue et la plus respectée, consacre une dizaine de ses pages au « Cas Beyala » dans sa livraison du 18-31 décembre 1996. Dominique Mataillet nous donne une bio-bibliographie de Beyala en insistant, lui aussi, sur sa beauté : « Elle est belle, très belle, la silhouette mince et les mains fines, la peau plutôt claire, une crinière de lionne. Son profil est à la fois austère et gracieux et son regard en dit long sur sa détermination » (*Jeune Afrique* 1996 : 71). Jacques Chevrier (1996 : 76-77) et Marcel Péju (1996 : 74-75) partent à la défense de Beyala en rejetant le terme de plagiat pour retenir celui d'intertextualité, tout en se référant à Roland Barthes, Philippe Sollers et d'autres théoriciens français de cette notion.
- 25 Interrogée à propos du scandale, l'écrivaine sénégalaise Aminata Sow Fall, déclare :
 « Quand Yambo Ouologuem a été accusé de plagiat, personne n'a fait un tel battage. Je m'interdis de juger le fond de cette affaire. Que le critique fasse son travail. Et que l'auteur se justifie. Pour ce qui est du comportement de Calixthe Beyala, chacun choisit sa manière d'être. Mais, à livrer le moindre de ses faits et gestes aux médias, on prend des risques. Quant à l'œuvre, elle est inspirée par une vision très pessimiste de l'Afrique et des Africains. Ce n'est pas la mienne » (*Jeune Afrique* 1996 : 71).
- 26 Et la Malgache Michèle Rakotoson de renchérir : « Les excès de Calixthe Beyala me dérangent profondément. On ne bâtit pas une œuvre sur des outrances » (*ibid.* : 72). Un

autre écrivain africain, le Guinéen Tierno Monémbo quant à lui, admire cette « Rastignac en jupon », « l'une des plus grandes voix du féminisme africain » (*ibid.* : 72).

27 Les Africains semblent majoritairement condamner Beyala moins pour le délit qu'on lui reproche que pour son comportement que plus d'un trouvent extravagant, inapproprié. Les critiques français, eux, sont plutôt enclins à l'exonérer du forfait imputé. Auraient-ils eu peur d'être accusés de racisme, comme l'a d'ailleurs fait Beyala pour ses détracteurs blancs ?

28 La réaction de Beyala elle-même à ce scandale a été très ambiguë, et relèverait plutôt d'un « terrorisme intellectuel » (Mongo Beti 1997). Dans une sorte de droit de réponse aux accusations de Pierre Assouline, elle publie un article dans *Le Figaro* du 25 janvier 1997 qui ne convainc pas et qui trahit bien une contradiction, comme le remarque Harrow (2002 : 102)¹⁴, entre la pratique plagiaire subversive de Beyala, son goût de la provocation, son langage vert d'un côté, et de l'autre, son féminisme modéré et les airs de Sainte-Nitouche qu'elle adopte dans sa défense. Beyala (1997 : 23) lance tout d'abord une attaque personnelle contre Assouline :

« [...] [P]ar une fin d'après-midi du mois de novembre, M. Assouline court à RTL. Il est si pressé qu'il tient d'une main le cul de son pantalon, de l'autre... Quoi ? son scoop ! Il bafouille tout seul de par les rues : "C'est un scandale pour la littérature française ! Un vrai scandale !" Il transpire, c'est connu en Afrique : la neige est le soleil de l'Europe ! Soudain, son indignation retentit à mes oreilles : "Elle a plagié encore une fois, cette salope ! Et cette fois le plagié s'appelle Ben Okri". »

29 Beyala, on le voit, ne ménage pas ses mots¹⁵. Mais au-delà de ces remarques bien épicées, c'est la défense elle-même qui est intéressante. Beyala semble plaider coupable en intitulant son article : « Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire ! », et en recourant au style de la contrition vers la fin de sa défense. Mais en fait, le ton du texte est sarcastique, injurieux. Elle insiste d'abord sur sa triple marginalité économique, littéraire (« peut-on naître dans un bidonville et être reconnu comme un écrivain dans sa totalité à Paris ? ») et raciale (« je m'en remets à [la] grande générosité d'Assouline pour qu'il me pardonne [...] de n'être qu'une Africaine, une Africaine ignorante de tant de choses du monde littéraire parisien, une Nègresse qui est là où elle ne doit pas être. Qu'il me pardonne d'avoir gagné le Grand Prix du roman de l'Académie française, qui apporte tant de joie à l'Afrique ; c'est connu, nous ne méritons pas de bonheur » (*ibid.*).

30 Elle appelle ensuite l'intertextualité à son secours, rappelant que sa pratique est aussi vieille que la littérature elle-même tout en renchérissant sur son origine africaine :

« La cambroussarde que je suis, la pied-nu d'Africaine que je représente a toujours pensé — rejoignant en cela certains intellectuels français — que la littérature était en perpétuel mouvement, qu'un texte n'était jamais fermé, mais que, semblable à une rivière, il ne trouvait son intérêt, son inscription dans le tout-universel qu'en s'enrichissant en amont de par ses sources, et en aval de par ses rencontres avec d'autres textes [...]. Que M. Assouline veuille donc avoir l'amabilité d'éclairer la lanterne de cette pauvre Nègresse venue de nulle part, déplacée, charriée, sur ce qu'est le plagiat » (*ibid.*).

31 Enfin, c'est l'oralité qui lui fournit un argument pour justifier sa pratique, réclamant ici, de façon beaucoup plus explicite, son héritage culturel africain :

« Qu'est-ce que la littérature ? Je me pose cette question, avec acuité, car je viens d'une civilisation de l'oralité, où la connaissance depuis des siècles se transmet de bouche à oreille, d'oreille à bouche pour, à chaque fois, s'enrichir, se développer d'idées nouvelles, se régénérer. De ce fait, l'histoire est à tous, à personne, à celui qui l'habite, la transmet, la fait vivre ! Qu'est-ce que la littérature ? N'a-t-elle aucun

mouvement, ne se transmet-elle pas ? Si c'est le cas, pourquoi les écrivains écrivent-ils ? Pour qui ? Pour quoi ? » (*ibid.*).

- 32 Beyala accepte d'avoir pioché ici et là quelques phrases qui lui seraient restées gravées dans la mémoire au cours de ses lectures et qui lui seraient revenues spontanément lorsqu'elle a écrit ses livres. Elle minimise cependant la valeur des emprunts dans la totalité des œuvres :

« Je reconnais mon ignorance quant à ce qui est le sens du plagiat car j'ignorais jusqu'alors qu'une phrase ou dix ou vingt — soyons africains et exagérons — constituaient l'essentiel d'un livre. Je croyais qu'un livre était un tout, qu'une phrase sortie de son contexte revêtait automatiquement un autre sens, car, dès lors, elle portait en elle un autre dynamisme, celui de la nouvelle histoire et du style de son auteur » (*ibid.*).

- 33 La défense du plagiat sur la base de la qualité esthétique de l'œuvre qui en a été le produit est devenue un lieu commun au moulin duquel, dans le contexte africain, la culture de l'oralité apporte de l'eau. Donatus I. Nwoga (1976 : 165-166), dans « Plagiarism and Authentic Creativity in West Africa », écrit :

« In African traditional culture, for example, it was taken for granted that a storyteller would tell the same story that others had told before him, that he would be using materials that were already there in the culture. Originality was a function of manner rather than of matter. Hearing a well-told story was a more satisfying esthetic experience than hearing a new story badly told. It was crucial that the storyteller [. . .] adapted his material for relevance, and his stylistic devices for pleasure and conviction, but it did not matter from where he derived his material [. . .]. Originality, in African tradition, has not much to do with where the artist derived his material. The essence of originality is the use to which the artist put his material, both borrowed and invented. »

- 34 Nwoga et Beyala sont sur la même longueur d'ondes. Cependant, il est ironique que Beyala, chez qui de nombreux lecteurs africains notent une grande distance émotionnelle vis-à-vis du continent dans ses textes, se réclame de lui dans sa défense. En dépit de ses problèmes judiciaires, la carrière littéraire de Beyala ne semble avoir aucunement souffert de ce scandale contrairement à celle de Ouologuem. Même psychologiquement il ne semble guère qu'il y ait eu chez elle des retombées quelconques. Beyala, bien que « plagiaire récidiviste », est une auteure accomplie. Elle compte à son palmarès une douzaine de romans et de nombreux prix littéraires. En une quinzaine d'années, elle a révolutionné la prose féminine de la littérature francophone africaine, tant par la verdeur de sa langue que par sa vision radicale des problèmes de la femme africaine¹⁶. Dans ses textes, nous sommes loin du féminisme rangé de Mariama Bâ (1979) dans *Une Si longue lettre*. Elle est incontestablement l'un des écrivains francophones (femmes et hommes confondus) les plus populaires en France et aux États-Unis, popularité facilement mesurée à l'aune de sa présence médiatique, de la régularité de ses publications et des records de vente qu'elles affichent, ainsi qu'à l'importance croissante de la réception académique de son œuvre. Analysant cette réussite, Caya Makhélé écrit :

« Elle a bâti sa réputation sur la provocation, avec un discours radical porté par une écriture travaillée, poétique et efficace¹⁷. Elle est la réussite littéraire africaine la plus médiatisée de ces dix dernières années. On l'invite à parler aussi bien de politique que de cuisine et de dessous féminins. Elle conforte une certaine idée de l'Afrique tout en déplaçant cette même idée vers une révolte qui peut paraître convenue. Son univers est donc agencé pour paraître, choquer et conforter à la fois. Et voilà qu'on l'accuse de plagiat. Il n'y a guère de souci à se faire pour elle. Elle écrira d'autres livres, suscitera d'autres controverses, car elle est prise au piège

d'un ogre médiatique qui ne la rejettera des plateaux de télévision que lorsqu'il n'aura plus besoin d'elle. Mais quel écrivain aujourd'hui ne rêve d'un tel piège ? » (*Jeune Afrique* 1996 : 72).

35 Beyala semble avoir très bien compris la logique du marché des biens de consommation et la met efficacement à son service. De ce point de vue, elle n'a pas son égal dans le champ littéraire qui est le sien. Non seulement elle sait jouer de ses atouts physiques (pensons encore une fois à sa beauté et à son charme soulignés par maints commentateurs), mais encore a-t-elle un sens aigu de la promotion de soi. On pourrait même se demander si le plagiat chez elle n'est justement pas un outil de « marketing », une façon de s'imposer aux médias, bref de cultiver l'attention du public. Beyala est peut-être l'un des rares auteurs francophones africains qui vive de sa plume. Ses romans, la plupart édités en collection de poche, se vendent dans les gares en France. Avec elle, la littérature francophone africaine quitte le « champ de production restreinte » (Bourdieu 1971 : 81), limité à quelques lecteurs, surtout professeurs et étudiants, pour entrer dans celui de « grande production ».

36 Analysant les clés du succès de Beyala, Mongo Beti (1997 : 45-46) y trouve un mélange de séduction, d'exotisme et de mercantilisme :

« Ce n'est pas tous les jours qu'on peut exhiber un phénomène exotique sur la scène littéraire parisienne. C. Beyala se moque du monde quand elle prétend qu'on lui en veut parce qu'elle est femme noire. C'est tout le contraire. Elle est le siège d'un double exotisme, qui ne peut que lui valoir une attention exceptionnelle, douteuse au demeurant. Et c'est ce double exotisme que l'éditeur [Albin Michel] est résolu à exploiter. En tant que femme, on ne peut pas dire que la romancière soit perdue dans la masse. La femme écrivain est encore, même en France, une sorte de bête curieuse. Si de surcroît cette femme est une négresse, elle devient le merle blanc si l'on peut dire. »

Identité et développement d'une tradition littéraire

37 Bien que les contextes des scandales Beyala et Ouologuem soient différents, il n'est pas impossible, à partir des discours qui les ont accompagnés, de leur trouver des similarités. Mais évoquons d'abord une parenté psycho-scripturaire chez les deux auteurs.

38 Ouologuem et Beyala en plagiant — Ouologuem de façon plus ou moins délibérée comme en témoigne sa *Lettre à la France nègre*, et Beyala pour avoir récidivé sans grands dommages — ont fait preuve d'audace. Le « scandale » aurait donc été plus ou moins prémédité (même si son ampleur n'était pas envisageable, chez Ouologuem notamment) dans un esprit de témérité et de provocation. Cette prédisposition à la provocation a constitué, à mon avis, l'un des moyens les plus efficaces pour nos auteurs d'attirer l'attention non seulement sur leur présence dans le champ artistique qui est le leur, mais aussi sur leur intervention dans les domaines du social et de l'idéologique. Ce n'est pas un hasard que Ouologuem et Beyala soient des pamphlétaires à la plume acerbe et que leurs œuvres soient perçues comme iconoclastes. Vue de la perspective de l'auteur, la volonté de provocation serait donc intimement liée à celle d'une quête d'originalité. Pierre Bourdieu (1971 : 49-126), dans « Le marché des biens symboliques », analyse très bien comment la distinction dans un champ littéraire peut être envisagée en termes de rivalité entre les différents agents impliqués dans la lutte pour un capital symbolique. Un auteur, pour se distinguer, devrait être capable de penser son originalité par rapport aux autres acteurs du champ. C'est dans ce sens que la provocation, la volonté de scandale par la pratique du plagiat chez Beyala et Ouologuem paraîtraient avoir été une stratégie payante, un style personnel qui les aurait singularisés par rapport aux autres auteurs du

champ. Jouiraient-ils de la place qu'ils occupent aujourd'hui sans le scandale qui a accompagné leur ascension littéraire ? Je ne voudrais pas suggérer ici que la pratique du plagiat est la seule façon d'avoir un impact sur son champ, ni qu'elle suffit pour ce faire. Cependant, il faut noter que les scandales littéraires en général, quels que soient leurs tenants et aboutissants, constituent un extraordinaire outil de publicité et servent souvent à la diffusion rapide des œuvres, à une certaine canonisation de celles-ci, surtout lorsqu'elles ont été distinguées par un prix prestigieux comme dans les cas de Ouologuem et Beyala.

- 39 Pour revenir aux discours sur les scandales Ouologuem et Beyala, on aura vite fait de remarquer que la grande constante des débats concernait l'identité « africaine » non seulement des textes mais aussi de leurs auteurs. La première des choses à souligner est que ces scandales ont éclaté à la suite d'une reconnaissance de Beyala et Ouologuem par des prix littéraires français très convoités. Il est vrai que toutes les spéculations sont permises à l'annonce des grands prix littéraires. Mais ici, on pourrait penser que ces scandales n'ont éclaté que parce que ces distinctions françaises sont allées à des écrivains d'origine africaine¹⁸. En décernant ces prix à des Africains, les jurys en auraient privé les Français-français, les « Français de France » — pour pasticher une expression de Léon-Gontrand Damas (1962 : 35). C'est pourquoi, Beyala, en évoquant le racisme, aussi cynique que cela puisse paraître, n'aurait pas complètement tort. En effet, il n'est pas rare de voir naître en France des remous de sentiments racistes lorsqu'un écrivain non blanc reçoit un des grands prix littéraires, et de voir le lauréat accusé de plagiat. Ce fut le cas déjà en 1921, lorsque René Maran reçut le même prix (Maurevert s. d. : 6 ; Abanda Ndengue 1973 : 70). À l'époque, on fut même surpris que les Noirs pouvaient commettre des écrits d'excellente qualité :

« Il y eut quelque stupeur dans le ban et l'arrière-ban des lettres, lorsqu'on apprit que l'auteur [...] était un "véritable nègre". On savait, à Paris surtout, les Noirs de première force sur les "bruiteurs" de jazz-band à la mode. On ne les soupçonnait pas encore de taille à nous donner des modèles de style » (cité dans Lüsebrink 1990 : 146)¹⁹.

- 40 On peut donc penser, dans ce contexte, que les accusations de plagiat, même si elles se révèlent justifiées après-coup, sont au départ motivées par un racisme inconscient. Mais en fait, le racisme que dénonce Beyala n'est qu'une facette de l'importante question de la perception de la différence raciale et culturelle de l'écrivain africain. Ainsi, ce qu'on peut appeler son « incursion » dans la tradition littéraire française, dans une tradition « autre », est ressentie comme inappropriée, envahissante, peut-être même comme une usurpation culturelle, voire une colonisation à rebours²⁰. Au-delà des réactions négatives (racistes) que peut susciter cette « incursion » du côté français, c'est bien la distinction elle-même de ces écrivains par des prix convoités qui est significative.
- 41 Cette incursion dans le champ littéraire français par des écrivains africains dévoile de façon éclatante les rapports ambigus qu'entretient la littérature francophone africaine avec la culture française. L'écrivain africain, comme on le voit dans la défense de Beyala, ne méconnaît pas les contradictions de sa situation historique. Il/elle s'affirme en tant que sujet culturellement et racialement différent, mais est très bien conscient/e de l'ambivalence de cette affirmation exprimée face à l'Autre, dans sa langue, sans compter qu'il/elle participe parfois de façon très évidente — comme dans les cas de Ouologuem et Beyala — à la vie littéraire en France.

- 42 C'est ce que mettait en évidence Jean-Claude Blachère (1993) dans *Négritures : Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Les enfants africains ont appris avant tout à écrire en français en pastichant, en copiant des modèles français. Blachère (1993 : 83) conclut : « Tout un pan de la littérature négro-africaine apparaît ainsi comme une simple reproduction, volontaire ou non, des modèles occidentaux. » Devrait-on alors s'étonner de retrouver, à degrés variables, chez certains des meilleurs écrivains de cette tradition des intertextes occidentaux ? Ils ont peut-être mieux assimilé que les autres les modèles qu'on leur présentait.
- 43 Conscients du poids pédagogique de la langue française sur leur écriture, les écrivains africains ont très tôt cherché à s'en débarrasser par une « négrification » du français²¹, stratégie cependant peu efficace non seulement parce qu'elle ne parvient pas à éliminer la présence de l'Autre, même si elle en corrompt la langue, mais aussi parce qu'elle est peu garante de l'authenticité visée. Lorsqu'elle consiste simplement en un travail sur le lexique, la syntaxe et les techniques narratives comme le suggère Blachère, la « négrification » est imitable, exposerait le champ littérature africain à des supercheries et pastiches comme il en a existé. Je reviens plus loin sur cette question.
- 44 Cette « négrification » n'a pas uniquement un but littéraire. Elle est aussi « la traduction, dans le domaine de l'écriture, d'aspirations politiques où s'esquisse une revendication nationaliste ; elle repose également sur un postulat racialement d'ordre biologique et culturel : il existerait une manière d'être nègre, une "négritude" ontologique, qui se manifesterait dans toutes les expressions du Noir » (*ibid.* : 116-117).
- 45 Si ces considérations négritudiennes ont déterminé aussi bien l'écriture que le discours critique jusqu'à la fin des années 1960 environ, elles vont être remises en question de façon systématique dès la parution des textes maintenant classiques comme *Négritude et négrologues* de Stanislas Adotevi (1972). Du côté des écrivains, comme en conviennent les historiens, *Le Devoir de violence* aurait inauguré de façon éclatante la volonté de se départir du moule négritudien. En effet, ce texte est doublement iconoclaste²², non seulement dans le discours anti-essentialiste qui est le sien, mais aussi dans son écriture. Dans cette dernière dimension, on pourrait même envisager le plagiat d'auteurs occidentaux comme un refus radical de souscrire à l'essentialisme racial dominant dans le champ littéraire. Jusque-là, on se représentait un peu trop souvent l'écrivain africain comme porte-parole de son peuple, et son texte comme celui de la mise en écriture de ses problèmes et de ses aspirations. C'est cette désolidarisation à la cause africaine que les Africains lui ont reprochée et qu'on reproche aujourd'hui à Beyala.
- 46 Cela dit, même si l'œuvre de Ouologuem et de Beyala n'a pas plu à bon nombre de critiques africains, les deux auteurs n'hésitent pas à affirmer eux-mêmes leur africanité. Ouologuem (1971 : 136), par exemple, a insisté dans une interview sur l'authenticité de son style, imité, d'après lui, des griots africains : « On the level of form, I wanted to make the epic speak, the tales of the griots, the Arab chroniclers, the oral African tradition. I had to reconstitute a form of speech filtered through a vision arising authentically from black roots. » À la lumière du scandale, on se demande si Ouologuem n'était pas trop conscient du capital dont jouissait cette authenticité africaine qu'il s'est empressé de confectionner pour un public friand de choses africaines, tout comme les Africains, dans son roman, qui vendent aux ethnologues de vieilles statuettes rapidement fabriquées, enterrées puis déterrées afin de les faire passer pour de véritables pièces authentiques et antiques : une belle métaphore pour sa propre contrefaçon littéraire !

- 47 Il est intéressant, de ce point de vue, de constater que Beyala se réclame également de la tradition du griot, non dans son style, mais dans sa pratique de l'écriture. En effet, la culture orale des griots ne connaît pas les droits d'auteurs. Le texte oral appartient à tout le monde et à personne (Nwoga 1976). Ouologuem ne s'est pas abrité, lui, sous le bouclier de la tradition africaine des griots dans ses emprunts à des auteurs occidentaux, mais plus d'un critique a montré qu'il avait abondamment puisé aussi dans la littérature orale malienne (Hale 1999 ; Wise 1999). En tout cas, l'argument du griot, dont il imiterait la technique narrative, restaurerait son « africanité » au roman de Ouologuem et renverrait la balle à ceux qui ne le trouvaient pas « authentique ».
- 48 On peut en effet poser la question théorique de la différence fondamentale entre l'importance du respect de la propriété intellectuelle dans la tradition contemporaine de l'écriture et sa futilité dans le contexte de la tradition orale africaine. Mais encore faut-il songer à ne pas amalgamer ces deux contextes. Recourir à la tradition orale comme le fait Beyala pour défendre sa pratique du plagiat, c'est faire acte de mauvaise foi, c'est manger à deux râteliers à la fois. Dans ce cas, l'oralité, on le voit, en tant que marque d'authenticité africaine, devient très problématique lorsqu'elle s'insère dans la tradition de l'écrit, de surcroît déterminé par un contexte français. Bien qu'elle ait laissé sa marque esthétique sur la littérature francophone africaine comme en témoignent de nombreux textes, notamment les romans d'Ahmadou Kourouma, il serait dangereux, aussi bien théoriquement que idéologiquement, de faire de l'oralité un essentialisme africain. Elle est universelle et ne peut pas être que l'apanage des sociétés africaines.
- 49 Concluant son article sur l'« Affaire Ouologuem », Sellin (1976 : 161) écrivait : « The Ouologuem affair is a tragic byproduct of the culture conflict inherent in hybrid literatures which adopt the *lingua* of another country but maintain their own *ontology*. » Faudrait-il toujours opposer de façon aussi radicale l'Afrique et l'Europe, toujours voir à l'œuvre un conflit de cultures comme l'expression la plus éloquente de cette littérature ? Non. Cette littérature, il faut le souligner de nouveau, participe de plusieurs cultures, relève de plusieurs influences et ontologies. C'est ce que nous enseignent les scandales Beyala et Ouologuem.
- 50 La distinction de Ouologuem et Beyala par des prix littéraires français convoités illustre non seulement ce que j'appelais plus haut « incursion » de la littérature francophone africaine dans la tradition littéraire française, mais suggère aussi sa « récupération » possible par les institutions littéraires françaises. Analysant les littératures issues des anciennes colonies dans les langues coloniales, Pascale Casanova (1999 : 171) écrit à juste titre :
- « En exportant leurs langues, les nations européennes ont exporté aussi leurs luttes ; ou plutôt, les écrivains excentrés sont devenus l'un des enjeux majeurs de ces luttes. La puissance littéraire d'une nation centrale peut désormais se mesurer aux innovations, aux bouleversements littéraires produits dans sa langue par des écrivains excentrés et reconnus universellement. C'est pour une langue (et une tradition littéraire qui lui est liée) une nouvelle façon de "prouver" en acte sa capacité à créer une modernité et à réévaluer ainsi son propre capital à travers des écrivains sur lesquels elle a exercé une domination. On peut ainsi comprendre l'importance de notions comme celle de "littérature du Commonwealth" ou de "francophonie" qui permettent de récupérer et d'annexer, sous une bannière linguistico-culturelle centrale, les innovations littéraires périphériques. »
- 51 Si la dépendance des littératures postcoloniales, notamment anglophones et francophones, vis-à-vis des institutions littéraires des anciennes puissances colonisatrices

semble phénoménologiquement semblable, tout semble suggérer cependant que les littératures francophones sont beaucoup plus dépendantes de Paris que les anglophones de Londres, ce qui peut s'expliquer par une domination non seulement culturelle et économique, mais aussi politique plus grande de la France sur ses anciennes colonies, bref par un néocolonialisme plus tenace. Cette dépendance semble être très grande, voire implacable :

« [...] la position des écrivains francophones est paradoxale, sinon tragique. Paris étant pour eux, inséparablement, la capitale de la domination politique et/ou littéraire et, comme pour tous les protagonistes de l'espace mondial, la capitale de la littérature, ils sont les seuls à ne pouvoir invoquer Paris comme tiers-lieu spécifique. Aucune alternative, aucune solution de rechange ne leur permet, en dehors d'un retrait dans leur espace national, [...], d'échapper à Paris ou de se servir de Paris pour inventer une dissidence esthétique » (*ibid.* : 177).

- 52 Mongo Beti (1997 : 39-48), dans « L'Affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature », souligne aussi la même dépendance vis-à-vis des institutions littéraires françaises, tant du point de vue des instances de production que de celui des instances de consécration à l'occasion de l'affaire Beyala. Il dénonce par ailleurs le néocolonialisme littéraire de la France vis-à-vis de ses anciennes colonies qui, selon lui, produirait des écrivains plagiaires comme Ouologuem et Beyala. Sans aller aussi loin que Beti pour lier la pratique du plagiat au néocolonialisme français, il faut reconnaître cependant avec lui que Paris est pour cette littérature le « méridien de Greenwich » (Casanova 1999 : 7). C'est là que se publient encore la majorité des œuvres importantes de cette littérature. De ce fait même, les textes africains satisfont peut-être les goûts du public français d'abord. Sans quoi comment expliquer que Ouologuem et Beyala, ces auteurs d'origine africaine, aient été récompensés par des prix littéraires français ? Il a certainement fallu que les jurys de ces prix aient projeté certains goûts esthétiques du moment ou quelque autre réalité culturelle ou sociopolitique dans leurs œuvres, voire une certaine construction de la particularité africaine. Quelle est la nature de tous ces éléments ? C'est une question qui ne peut être abordée ici mais à laquelle il serait intéressant de réfléchir²³.
- 53 De par son rayonnement et son influence culturelle, on imagine très bien, dans le champ culturel francophone, le statut particulier dont peuvent jouir des textes consacrés à Paris. On n'oubliera pas que les prix littéraires, théoriquement, sanctionnent aussi l'originalité d'un auteur, ce qui reviendrait à le/la comparer à ceux/celles qui l'ont précédé/e et de voir dans quelle mesure celui-ci, celle-ci développe une tradition. « True originality is merely development », écrivait T. S. Eliot (1950 : 4). Ouologuem et Beyala ont de toute évidence « défamiliarisé », développé le champ littéraire qui était le leur. C'est dans ce sens qu'ils sont originaux, originalité toutefois sanctionnée à Paris.
- 54 Kenneth Harrow (1994), dans *Thresholds of Change in African Literature* a certes raison de penser que la littérature africaine en général se développe sur les bases de sa propre tradition. *Le Devoir de violence* peut se lire en effet comme une réponse à l'idéalisation négritudienne de l'Afrique ou à l'image romantique de l'islam que nous présentait Cheikh Hamidou Kane (1961) dans *L'Aventure ambiguë*. Cependant, le plagiat, les emprunts excessifs ou l'imitation par exemple reprochés à certains de ses auteurs majeurs suggèrent que la littérature francophone africaine se renouvelle aussi en incorporant des éléments d'autres traditions, la française d'abord. C'est ainsi que prennent sens, de façon utilitaire, les scandales Ouologuem et Beyala.

- 55 Il ne fait aucun doute que cette littérature est fortement intertextuelle. La critique contemporaine a déjà relevé certains points de contact entre la littérature francophone africaine et la littérature coloniale française (Mouralis 1984a ; Riesz 1985 ; Yoder 1991), entre cette dernière et le discours africaniste français (Miller 1985). Il reste encore à mesurer ces rapports dans les développements plus récents. À ce propos, il est intéressant de noter que la veine du roman dictatorial francophone africain qui fut à la mode dans les années 1980 a été précédée par un intérêt semblable, certainement moins grand, en France. Je pense ici notamment à deux romans couronnés par le Prix Goncourt, *L'État sauvage* (1964)²⁴ de Georges Conchon et *Les Flamboyants* (1976) de Patrick Grainville. On est en droit de penser que certains écrivains africains les avaient connus à l'époque.
- 56 L'impulsion créatrice peut s'originer en outre dans une sphère linguistique autre que celle du français. Ouologuem a aussi emprunté à Graham Greene, Beyala à Ben Okri et à Alice Walker. On pourrait penser ici aussi aux affinités qu'ont trouvées par exemple Wilfried F. Feuser (1986) entre *Le Docker noir* de Ousmane Sembène (1956) et *Native Son* de Richard Wright (1940) ou encore Walter L. Schomers (1980) qui trouve de nombreuses réminiscences de l'œuvre de Bertholt Brecht dans *Le Cercle des tropiques* d'Alioum Fantouré (Grand Prix littéraire d'Afrique noire 1972). La littérature africaine francophone sort ainsi de ses rapports privilégiés à la langue et au champ littéraire français pour s'ouvrir à d'autres sphères d'influences. Dans ce cas, la traduction littéraire, en rendant accessibles ces traditions non françaises en français, devient alors un outil important dans le renouvellement de la littérature francophone africaine.
- 57 Pour revenir au roman dictatorial francophone africain, il faut noter que les Français ne sont probablement pas les seuls qui auraient pu inspirer les Africains. Je crois qu'on peut y voir aussi l'influence de l'Américain John Updike avec *The Coup* (1978) et surtout celle des Sud-américains Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier ou Gabriel García Márquez. Théo Ananissoh (1997 : 57) trouve par exemple en Sony Labou Tansi, l'auteur africain qui a le mieux exploité cette veine thématique, « un lecteur admiratif » de l'auteur de *Cent ans de solitude* et montre, par une confrontation de passages de textes du Congolais et du Colombien que ce dernier a « apporté à l'écrivain débutant [Labou Tansi] des motifs thématiques et stylistiques appréciables »²⁵.
- 58 On pourrait tenter d'expliquer cette référence à d'autres aires linguistiques que la française comme une volonté consciente de l'écrivain africain francophone de tenter d'échapper à sa dépendance vis-à-vis de Paris, mais comme le note Casanova (1999 : 179), ceci n'est qu'un détour puisque c'est encore à travers Paris, qui a fait connaître ces auteurs latino-américains par exemple, que s'esquisse la dissidence :
- « Certains, comme les écrivains antillais (Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau ou Raphaël Confiant) ou algériens (Rachid Boudjedra), pour échapper à l'omnipotence française, revendiquent le modèle faulknerien ; d'autres, comme le Guinéen Tierno Monémbo, déclarent explicitement leur dette envers les Latino-américains — et notamment Octavio Paz —, et proclament leur liberté créatrice. Mais ils font seulement un détour. Faulkner, ainsi que l'ensemble des écrivains d'Amérique latine, ont été consacrés à Paris, et les revendiquer, c'est encore reconnaître la puissance spécifique de Paris et de ses verdicts littéraires. »
- 59 Que les accusations de plagiat contre Ouologuem et Beyala soient fondées ou pas, le phénomène n'est intéressant pour moi que dans la mesure où il me permet d'illustrer mes hypothèses sur le statut identitaire et sur un aspect possible du développement de la littérature francophone de l'Afrique au Sud du Sahara. Le plagiat dans ce sens a une fonction pragmatique, se constituant ainsi en instrument important dans le

renouvellement de cette littérature. De par leur prestige, les prix ont contribué à la reconnaissance des œuvres de Ouologuem et Beyala, à leur canonisation. Cependant, le contexte de la consécration et de la réception de ces œuvres témoigne de leur ambiguïté fondamentale, ambiguïté, à mon avis, caractéristique de tout le champ littéraire francophone africain. Force est de reconnaître que les textes de Beyala et de Ouologuem, tout comme la littérature qu'ils représentent, sont au croisement de deux blocs culturels : l'occidental et l'africain, pour simplifier. Comme je l'ai suggéré plus haut, pour des raisons structurelles, ces textes doivent non seulement satisfaire à un certain *habitus* (Bourdieu 1992), à certains goûts esthétiques et idéologiques occidentaux, mais porter aussi le signe de leur « africanité ». Abiola Irele (1999 : 79-80), dans « African Letters : The Making of a Tradition », reconnaissant lui aussi cette situation ambivalente, écrit :

« The effect of these contradictory pulls on the African imagination has endured over two hundred years or so that Africans have been writing in the European languages. For the salient point that emerges from a consideration of the emergence of African letters during this early period is that, from the beginning, a dual consciousness has been its fundamental component and underlying principle. As concomitant of this situation, the African writer has had to shoulder the burden of working out a form of mediation between the two frames of references of this dual consciousness, at both the thematic and formal levels of expression. In other words, the tradition of African letters in the European languages has been founded upon a situation marked by a profound and radical ambivalence about theme and mode of expression. »

- 60 S'il y a quelque chose qui caractérise cette littérature, c'est donc bien son « hybridité ». C'est la conclusion à laquelle aboutissait aussi Jonathan Ngate (1988 : 94) lorsqu'il évoquait l'affaire Camara Laye et son *Regard du roi* :

« From my point of view, what is not in doubt in the early 1950s when *Le Regard du roi* was written is the fact that Black African writers seeking to give expression to their Africanity and producing texts in French could not help but write against or through the likes of Loti, Sartre or even Camus (who, after all, is culturally an "African" Frenchman). It is from the depth of that ambiguity that they succeeded in developing a "modern literary esthetic that is unquestionably African" spite or perhaps because of all sorts of borrowings. »

- 61 Mais ce ne sont pas seulement les emprunts qui ont caractérisé certains textes majeurs de cette littérature. Il y a eu aussi, comme je le mentionnais au début de cet article à propos de *Force Bonté* de Bakari Diallo (1926), des doutes sur la paternité de certains textes, notamment *Le Regard du roi*. Camara Laye, après la publication de ce roman, a été suspecté de ne l'avoir pas rédigé lui-même (seulement sorti un an après sa célèbre autobiographie, *L'Enfant noir* est stylistiquement trop différent d'elle) ou de s'être un peu trop inspiré de Kafka. Dans une étude récente, *Rereading Camara Laye*, Adèle King (2002 : 5) éclaire sinon de façon définitive mais assez crédible, les suspensions à propos du *Regard du roi* :

« The novel [*Le Regard du roi*] is primarily the work of Soulié, a Belgian with a passion for Africa and an unsuccessful literary career. Another Belgian, Poulet, who had a reputation as an excellent literary critic and stylist who would help authors revise their manuscripts, gave advise on the manuscript »²⁶.

- 62 Pour King, Camara Laye aurait trouvé ses « nègres » en deux Belges, Poulet et Soulié. Il ne serait donc point besoin d'être nécessairement « Africain » pour produire une œuvre « africaine » et la faire passer pour telle. De toute évidence, il existerait donc un consensus quelconque concernant les traits spécifiques d'une œuvre « africaine », en quelque sorte les ingrédients d'une « africanité » que Blachère appelle « négrification ». Peut donc concocter son texte africain qui le veut et qui en a le talent²⁷. Du même coup,

King (*ibid.*) dévoile aussi, comme dans le cas de Bakary Diallo, l'intervention de plusieurs personnes dans la rédaction de *L'Enfant noir* :

« The story of *L'Enfant noir* has two related themes: the support the French government, specifically the Ministry of France Overseas, gave to Laye's literary career and to those of others who supported French policy on the overseas territories in the period after the Second World War; and the role of the four persons Laye mentioned to Dr. Njami. Two groups were involved in the publication of this novel: two French women interested in the publication of a book that would present a favorable view of the French Union, on the one hand, and on the other, two Belgians who acted as literary advisors, helping prepare the manuscript for publication. To what extent, if any, these two groups where in contact with each other is not clear. »

- 63 Les soutiens institutionnels à tel écrivain ou à tel autre ne constituent en fait rien d'exceptionnel²⁸, mais deviennent significatifs lorsque les bénéficiaires sont des écrivains importants d'une tradition comme la nôtre. Cette tradition littéraire est donc loin de jouir d'une autonomie véritable. Le champ littéraire francophone africain est fortement déterminé par des institutions (et par des hommes et femmes les représentant) dont l'idéologie, la vision de l'histoire et les intérêts ne sont pas toujours compatibles avec ceux que nous projetons souvent sur lui et ses écrivains aspirant à affirmer leur différence culturelle et raciale, mais conscients en même temps de leur dépendance vis-à-vis des institutions littéraires parisiennes. La situation est certes inconfortable, mais elle fonde justement la modernité (au sens que Michel Foucault donne au terme²⁹) de l'écrivain africain, c'est-à-dire sa façon de penser sa réalité et d'y répondre, bref, d'exprimer son authenticité. Vouloir lui en confectionner une autre aujourd'hui consisterait en une démarche erronée. Comment d'ailleurs en aurait-il pu aller autrement, étant donné que cette littérature est issue de la colonisation et que son émergence est étroitement liée à l'institution de l'école coloniale et de l'apprentissage du français comme l'a montré Blachère. À la suite de V. Y. Mudimbe (1994: 79), il faut reconnaître ceci :

« African literary works as well as commentaries on them depend on, and at the same time can be accounted for by, the European norms of social appropriation of discourse. Thus this literature, if it makes sense, would do so only insofar as these external conditions of possibility determine it as literature. One could say that the mere existence of this new African literature proceeds from the extension to Africa of Western fellowships of discourse. Therefore, despite all the invitations for an Afrocentric perspective that have been made these last years, the language of our agreements and disagreements might fundamentally be marked by a surprising and obvious coherence: an epistemological space. »

- 64 J'aimerais croire que les « scandales » (plagiats, emprunts excessifs, imitations, importantes aides éditoriales, fausses paternités des textes) qui ont secoué le champ littéraire de la littérature francophone de l'Afrique au Sud du Sahara depuis son émergence et à chaque génération, constituent également un élément important des apports « exogènes » au champ littéraire africain. La question de la spécificité de cette littérature a préoccupé et continue de préoccuper nombre de critiques. Cependant, au lieu d'aborder la problématique d'un point de vue essentialiste, il faudra nécessairement prendre en compte le fait que ce champ littéraire constitue un espace pluriel se nourrissant aussi bien d'éléments endogènes qu'exogènes. Si cette littérature est « africaine », elle est aussi « francophone » et tient donc bien de la culture française (et d'autres sphères culturelles relayées par Paris), évidemment pas toujours de façon aussi scandaleuse que le sous-entend le titre de mon article.

BIBLIOGRAPHIE

ABANDA NDENGUE, J.-M.

1973 « René Maran et son *Batouala* : une démystification de la colonisation », in T. MELONE (dir.), *Mélanges africains*, Yaoundé, Équipe de recherches en Littérature comparée : 65-86.

ADOTEVI, S. S. K.

1998 [1972] *Négritude et négrologues*, Paris, Le Castor Astral.

ANANISSOH, T.

1997 « À propos de Sony Labou Tansi lecteur de García Márquez », *Palabres*, 1 (3-4) : 55-61.

APPIAH, K. A.

1999 « Yambo Ouologuem and the Meaning of Postcoloniality », in C. WISE (ed.), *Yambo Ouologuem : Postcolonial Writer, Islamic Militant*, Boulder, CO, Lynne Rienner : 55-63.

ASSOULINE, P.

1996 « Provocations », *Lire*, décembre : 5-8.

1997 « L'affaire Beyala rebondit », *Lire*, février : 8-11.

BÂ, M.

1979 *Une Si longue lettre*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles éditions africaines.

BEN JELLOUN, T.

1987 *L'enfant de sable ; La Nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil.

BEYALA, C.

1987 *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock.

1988 *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock.

1992 *Le Petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel.

1994 *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel.

1995 *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler.

1996 *Les Honneurs perdus*, Paris, Albin Michel.

1997 « Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire ! », *Le Figaro*, 25-26 janvier : 23.

BLACHÈRE, J.-C.

1993 *Négritures : les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan.

BLAIR, D. S.

1976 *African Literature in French : A History of Creative Writing in French From West and Equatorial Africa*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press.

BLANCHARD, P. & BANCEL, N.

1997 « De l'Indigène à l'immigré : le Retour du colonial », *Hommes et Migrations*, 1207 : 100-113.

BOULGAKOV, M. A.

2003 *Le maître et Marguerite*, Paris, Pocket.

BOURDIEU, P.

1971 « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 22 : 49-126.

1992 *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.

- CAMARA, L.
1953 *L'Enfant noir*, Paris, Plon.
1954 *Le Regard du roi*, Paris, Plon.
- LE CANARD ENCHAÎNÉ
1995 18 janvier, n° 3876 : 5.
- CASANOVA, P.
1999 *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHEMAIN, R.
1981 « L'État honteux », *Recherche, Pédagogie et Culture*, 55 : 124-125.
- CHEVRIER, J.
1996 « Laissez-les écrire », *Jeune Afrique*, 1876-1877, 18-31 décembre : 76-77.
- COLONNA-CÉSARI, A.
1996 « De Couscousville à Belleville », *L'Express*, 31 octobre : 112.
- CONCHON, G.
1964 *L'État sauvage*, Paris, Albin Michel.
- DABLA, S.
1986 *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- DAGAREMBGA, T.
1989 *Nervous Conditions*, Seattle, Seal Press.
- DAMAS, L.-G.
1962 [1937] *Pigments*, Paris, Présence Africaine.
- DEVÉSA, J.-M.
1996 *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan.
- DIAGNE, A. M.
1920 *Les Trois volontés de Malic*, Paris, Larousse.
- DIALLO, B.
1985 [1926] *Force Bonté*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines ; Paris, Agence de coopération culturelle et technique.
- ELIOT, T. S.
1950 *Selected Essays*, New York-Harcourt, Brace.
- FANTOURÉ, M. A.
1972 *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine.
- FEUSER, W. F.
1986 « Richard Wright's *Native Son* and Ousmane Sembène's *Le Docker noir* », *Komparatistische Hefte*, 14 : 103-116.
- FOUCAULT, M.
1984 « What Is Enlightenment ? », in P. RABINOW (ed.), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books : 32-50.
- GALEY, M.
1986 « *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, un grand roman africain », *Le Monde*, Supplément au numéro 7386, 12 octobre : i.

- GARCÍA-MÁRQUEZ, G.
1968 *Cent ans de solitude*, Paris, Éditions du Seuil.
- GRAINVILLE, P.
1976 *Les Flamboyants*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREENE, G.
1934 *It's a Battlefield*, New York, Viking.
- HALE, T. A.
1999 « Rewriting the Songhay Past in Yambo Ouologuem's *Le Devoir de violence* », in C. WISE (ed.), *op. cit.* : 155-174.
- HARROW, K. W.
1994 *Thresholds of Change in African Literature : The Emergence of a Tradition*, Portsmouth, NH, Heinemann ; London, James Currey.
2002 *Less Than One and Double : A Feminist Reading of African Women's Writing*, Portsmouth, NH, Heinemann.
- IRELE, A.
1999 « African Letters : The Making of a Tradition », *The Yale Journal of Criticism*, 5 (1) : 69-100.
- JEUNE AFRIQUE
1996 « Le Cas Beyala », 1876-1877, 18-31 décembre : 70-77.
- K. W.
1972 « In Defense of Yambo Ouologuem », *West Africa*, 21 July : 941.
- KANE, C. H.
1961 *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- KESTELOOT, L. (dir.)
1987 *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Paris, diffusion Hachette ; Allier, Marabout.
- KING, A.
2002 *Rereading Camara Laye*, Lincoln-London, University of Nebraska Press.
- KOM, A.
1996 « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *Notre Librairie*, 125 : 71.
- KOUROUMA, A.
1970 *Les Soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil.
- KRISTEVA, J.
1980 *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil (« Tel Quel »).
- LE NAIRE, O.
1996 « Liaisons dangereuses », *L'Express*, 28 novembre : 134.
- LITTLE, R.
1999 « Condé, Bronte, Duras, Beyala : Intertextuality or Plagiarism », *French Studies Bulletin : A Quarterly Supplement*, 72 : 13-15.
- LÜSEBRINK, H.-J.
1990 « Batouala, véritable roman nègre : la place de René Maran dans la littérature mondiale des années vingt », in J. RIESZ & A. RICARD (dir.), *Semper Aliquid Novi : Littérature comparée et littératures d'Afrique*, Tübingen, Gunter Narr Verlag : 145-155.

MARAN, R.

1921 *Batouala : véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel.

MAUREVERT, G.

s. d. *Le Livre des plagiats*, Paris, Fayard.

YA MPIKU MBELOLO, J.

1971 « From One Mystification to Another : “Negritude” and “Negraïlle”, in *Le Devoir de violence* », *Review of National Literatures*, 2 (2) : 124-147.

MILLER, C. L.

1985 *Blank Darkness : Africanist Discourse in French*, Chicago, University of Chicago Press.

MONGO BETI

1997 « L’Affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature », *Palabres*, 1 (3-4) : 39-48.

MOURALIS, B.

1984a *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d’expression française*, Paris, Agence de coopération culturelle et technique-Éditions Silex.

1984b « Un carrefour d’écritures : *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *Recherches et Travaux. Bulletin de l’Université de Grenoble*, 27 : 5-92.

MUDIMBE, V. Y.

1994 *The Idea of Africa*, Bloomington (Ind.)-Indianapolis, Indiana University Press ; London, James Currey.

NGATE, J.

1988 *Francophone African Fiction : Reading a Literary Tradition*, Trenton, NJ, Africa World Press.

NWOGA, D. I.

1976 « Plagiarism and Authentic Creativity in West Africa », in B. LINDFORS (ed.), *Critical Perspective in Nigerian Literatures*, Washington, D.C., Three Continent Press : 159-167.

OKRI, B.

1992 *The Famished Road*, London, Vintage. [Traduction française : *La Route de la faim*, Paris, Julliard, 1994].

OUOLOGUEM, Y.

1968a *Le Devoir de violence*, Paris, Éditions du Seuil.

1968b *Lettre à la France nègre*, Paris, Edmond Nalis.

1971 « An Interview with Yambo Ouologuem », *Journal of the New African Literature and the Arts*, 9-10 : 134-138.

OYONO, F.

1956 *Une Vie de boy*, Paris, Julliard.

PAGEAUX, D.-H.

1982 « García Márquez en français : de la traduction au modèle », *Lendemain*, 27 : 45-52.

PALABRES

1997 « Intertextualité et Plagiat en littérature africaine », 1 (3-4).

PÉJU, M.

1996 « Plagions-nous les uns les autres », *Jeune Afrique*, 1876-1877, 18-31 décembre : 74-75.

PORRA, V.

1997 « "Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire ! ou les ambiguïtés d'une "défense et illustration" du plagiat », *Palabres*, 1 (3-4) : 23-37.

RANDALL, M.

1989 « The Context of Decolonization and the Poetics of Plagiarism », in C. N. MOORE & R. A. MOODY (eds.), *Comparative Literature East and West : Traditions and Trends*, Honolulu, University of Hawaii Press : 193-201.

2001 *Pragmatic Plagiarism : Authorship, Profit, and Power*, Toronto, University of Toronto Press.

RESEARCH IN AFRICAN LITERATURES

2006 « Textual Ownership in Francophone African Writing », 37.1.

RIESZ, J.

1985 « Von der Kolonialliteratur zu den ersten afrikanischen Romanen in französischer Sprache. Das Problem der Authentizität », *Französisch Heute*, 16 (2) : 113-125.

1995 « "Audible Gasps from the Audience" : Accusations of Plagiarism against Several African Authors and Their Historical Context », *Yearbook of Comparative Literature and General Literatur*, 43 : 84-97.

2000 « From L'État sauvage to L'État honteux », *Research in African Literatures*, 31 (3) : 100-128.

RODOLPH, U. (Yambo Ouologuem).

1969 *Les Mille et une bibles du sexe*, Paris, Éditions du Dauphin.

SADI, A. & KANYANA, M.

1997 « Beyala et ses honneurs perdus », *Regards Africains*, 39 : 8.

SCHOMERS, W. L.

1980 « Der Tropische Wendekreis-Zur Brecht-Rezeption in Alioum Frantouré's Roman *Le Cercle des tropiques* », *Komparatistische Hefte*, 1 : 77-88.

SCHWARZ-BART, A.

1959 *Le Dernier des justes*, Paris, Éditions du Seuil.

SELLIN, E.

1969 « Le Devoir de violence », *The French Review*, 43 (1) : 164.

1971 « Ouologuem's Blueprint for *Le Devoir de violence* », *Research in African Literatures*, 2 (2) : 117-120.

1976 « The Unknown Voice of Yambo Ouologuem », *Yale French Studies*, 53 : 137-162.

SEMBÈNE, O.

1956 *Le Docker noir*, Paris, Présence Africaine.

SONGOLO, A.

1981 « Fiction et subversion : *Le Devoir de violence* », *Présence Africaine*, 120 : 17-34.

SOYINKA, W.

1999 « Remarks on Yambo Ouologuem's *Le Devoir de violence* », in C. WISE (ed.), *op. cit.* : 17-22.

STAMM, N.

1998 « *Den Kongo schreiben* ». *Geschriebene Heterogenität : Das Werk Sony Labou Tansi's*, Frankfurt, Main, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

SYROTINSKI, M.

2002 *Singular Performances : Reinscribing the Subject in Francophone African Writing*, Charlottesville-London, University of Virginia Press.

TÊKO-AGBO, A.

1997 « Werewere Liking et Calixthe Beyala : le discours féministe et la fiction », *Cahiers d'études africaines*, XXXVII (1), 145 : 39-58.

UPDIKE, J.

1978 *The Coup*, New York, A. A. Knopf.

WISE, C. (ed.)

1999 *Yambo Ouologuem : Postcolonial Writer, Islamic Militant*, Boulder, CO, Lynne Rienner.

WRIGHT, R.

1940 *Native Son*, New York, Modern Library.

YODER, C.

1991 *White Shadows : A Dialectical View of the French African Novel*, Washington, DC, Three Continents Press.

NOTES

*. Mes remerciements vont à la Alexander von Humboldt-Stiftung qui a généreusement supporté la recherche pour la rédaction de cet article pendant l'été 2004. Une version en anglais de cet article est consultable sur le site [//www.english.pitt.edu/events/africannovels/conf1006papers/Anyinefa_Scandals.pdf](http://www.english.pitt.edu/events/africannovels/conf1006papers/Anyinefa_Scandals.pdf).

1. Le mot « scandale » est certainement trop fort pour décrire les phénomènes abordés. Je ne l'utilise ici qu'à des fins purement utilitaires.

2. Avant *Force Bonté* il y a eu le petit texte d'Ahmadou Mapaté DIAGNE (1920), *Les Trois volontés de Malic*, auquel historiens et critiques n'accordent cependant que très peu d'intérêt à cause de son idéologie procoloniale trop prononcée. On peut même envisager cette origine « scandaleuse » en retenant un autre texte, *Batouala : véritable roman nègre* de René MARAN (1921), également considéré comme texte fondateur de cette littérature à une époque où le concept dominant de littérature « nègre » (ou négro-africaine de langue française) englobait les littératures francophones antillaise et africaine. Le scandale « Batouala », quant à lui, a éclaté, comme on le sait, pour des raisons différentes, à cause d'une préface anti-colonialiste jugée trop virulente pour le goût de l'époque.

3. Cette approche générationnelle de la littérature francophone africaine peut paraître arbitraire, mais on comprendra que ce n'est qu'à des fins purement démonstratives qu'elle est proposée.

4. À ma connaissance, seul János RIESZ (1995) a abordé ensemble les scandales Bakary Diallo, Camara Laye et Ouologuem, mais dans une perspective historique. Ce texte a été repris avec quelques remaniements dans un numéro spécial de *Palabres* (1997), « Intertextualité et Plagiat en littérature africaine » qu'on consultera avec intérêt. Voir aussi le numéro spécial de *Research in African Literatures*, 37.1 (2006), « Textual Ownership in Francophone African Writing », paru après la soumission de cet article à la revue.

5. On aura compris que je ne m'intéresse guère à porter des jugements de valeurs moraux sur la pratique « scandaleuse » de l'écriture chez ces écrivains.

6. Sur Ouologuem, voir par exemple SELLIN (1976), MOURALIS (1984b) et MILLER (1985). Sur Beyala, voir PORRA (1997 : 23-37) et HARROW (2002).

7. Je dois la plus grande partie de mes informations en ce qui concerne Ouologuem à SELLIN (1976) et MILLER (1985). Pour un traitement du scandale Beyala, voir PORRA (1997 : 23-37), HARROW (2002).
8. Il ne sera de nouveau en librairie qu'à partir de 2003 dans une édition du Serpent à Plumes.
9. En dehors de ces deux textes, il a publié un roman pornographique, *Les Mille et une bibles du sexe*, sous un pseudonyme (Utto Rodolph) en 1969.
10. Voir dans le livre de WISE (1999) la contribution de Thomas A. HALE (1999 : 155-174) qui établit un rapport intertextuel entre le texte de Ouologuem avec les chroniques arabes du Moyen-Âge ainsi qu'avec la tradition orale.
11. « Provocation » est en effet le titre de son article qui se plaignait par ailleurs d'un prix décerné à Brigitte Bardot pour ses mémoires, *Initiales BB*, que Assouline trouvait insipides.
12. Depuis, la liste des auteurs copiés ou imités ne cesse de s'allonger. Selon HARROW (2002) dans un récent livre, certains passages de *Tu t'appelleras Tanga* (BEYALA 1988) rappellent à bien des égards *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* de Julia KRISTEVA (1980), comme d'ailleurs certaines pages d'*Assèze l'Africaine* (BEYALA 1994) rappellent certaines pages de *Nervous Conditions* de Tsitsi DAGAREMBGA (1989). Roger LITTLE (1999 : 13-15) fait également remarquer les liens entre *C'est le soleil qui m'a brûlée* (BEYALA 1987) et *Le maître et Marguerite* de Mikhail BOULGAKOV (2003).
13. C'est que sur la scène culturelle parisienne, Beyala n'a pas que des amis, surtout parmi les hommes africains dont elle ne ménage pas le sexisme : en témoigne son pamphlet *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (BEYALA 1995) et ses interventions polémiques à la télévision française.
14. « Beyala's "feminism" in *Lettres* is anything but subversive. But her plagiarism is — or could have been — just as Ouologuem had deemed his attack on French notions of propriety (property, cleanliness, propriety) [. . .]. [W]hat l'affaire Beyala (the controversy over her plagiarisms) has shown is that while a writer's practice as a writer might be subversive, her sense of herself as a subject, that is, as an "author", might well be anything but » (HARROW 2002 : 102).
15. K. HARROW (2002 : 119) suggère que — comble de provocation — même ce passage a plagié Ben Okri.
16. « Beyala semble particulièrement affectionner le langage cru, provocant, ce qui est l'expression d'une rage ou d'une écriture intérieure cherchant à contenir toutes les frustrations des femmes en révélant, chez elle, un plaisir lié aux propos licencieux » (TÈKO-AGBO 1997 : 48).
17. Ambroise KOM (1996 : 71) ne serait certainement pas d'accord avec cette description de l'écriture de Beyala, de même que MONGO BETI (1997) pour qui la récidive du plagiat n'est que signe de médiocrité et d'arrivisme.
18. Dans ce sens, la réaction suivante d'un Africain au cours d'une conférence au sujet du plagiat de Ouologuem est très éloquente : « Why are you White people and Europeans always doing this to us ? Whenever we come up with something good in Africa, you say that we couldn't have done it by ourselves » (cité dans SELLIN 1976 : 143).
19. Le phénomène n'est pas nouveau. RIESZ (1995), s'appuyant sur des commentaires de Henry Gates Jr. à propos de Phyllis Wheatley, note que ce réflexe est bien ancien qui remet en question la capacité du Noir à produire, écrire un texte littéraire. C'est l'un des préjugés contre lesquels s'élève SEMBÈNE (1956) dans son *Docker noir*. Son protagoniste, Diaw Falla, remet un manuscrit à une Française, comptant sur son aide pour le faire

publier. Celle-ci le publie sous son nom à elle. Au cours d'une confrontation relative à cette usurpation, Falla tue accidentellement la Française. Pendant le procès intenté à l'écrivain africain, la procuration lui dénie la paternité du texte en théorisant sur son incapacité à écrire. L'homicide involontaire est considéré comme un acte de psychopathe sexuel qui n'aurait rien à voir avec l'usurpation du texte. Il est condamné à la prison à vie.

20. Dans un autre contexte, en 1997, Catherine Mégret, alors maire de Vitrolles en France, déclarait à un journal allemand : « Les immigrés qu'on rencontre continuent à vivre comme s'ils étaient chez eux. Ils ont l'esprit colonialiste » (citée dans BLANCHARD & BANCEL 1997 : 104).

21. BLACHÈRE (1993 : 116) appelle « négrification », l'« utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France ».

22. Aliko SONGOLO (1981 : 25) parle de « subversion », car, d'après lui, *Le Devoir de violence* « fait violence non seulement à tout ce que le roman africain représentait avant 1968, mais encore à la notion acquise du rôle social et politique de la tradition d'une part, et d'autre part à la notion de propriété littéraire ».

23. De l'avis de l'écrivain congolais Jean-Pierre Makouta-Mbougou qui a longtemps fait partie du jury du Grand Prix littéraire d'Afrique noire, ces prix, même lorsqu'ils sont « africains », consacrent une norme occidentale, du fait qu'ils sont décernés par des jurys composés en majorité d'Européens (cité dans BLACHÈRE 1993 : 54-55).

24. Roger CHEMAIN (1981) suggérait déjà l'intertextualité possible entre *L'État sauvage* et *L'État honteux* du Congolais Sony Labou Tansi. Plus récemment, J. RIESZ (2000) l'a démontré plus longuement.

25. Voir aussi PAGEAUX (1982), DABLA (1986) et STAMM (1998) concernant les affinités entre Labou Tansi et García-Márquez.

26. BLACHÈRE (1993 : 167-168) rappelle que Léopold-Sédar Senghor, en 1955 déjà, émettait des doutes quant à l'authenticité de l'écriture dans ce roman et que Birago Diop était certain que Laye n'en était pas l'auteur comme il l'écrit dans le cinquième volume de ses mémoires, *Et les yeux pour me dire*. On sait bien mieux que Lylian KESTELOOT (1987 : 468, n. 1) avait écrit dans son *Anthologie négro-africaine* que Camara Laye lui avait confié qu'il n'était pas l'auteur du *Regard du roi*.

27. On comprend donc bien à quel point essentialiser les identités (minoritaires notamment) en les figeant dans certains traits soi-disant caractéristiques expose celles-ci à tous genres de manipulations, de supercheries littéraires ! BLACHÈRE (1993 : 159, 234) cite par ailleurs le cas de *Kel'lam fils d'Afrique* de Kidengue N'djock (en fait le Révérend Père Jean-Marie Carret, un Français), et à titre spéculatif celui du *Désert humain* de Mamadou Soukouma.

28. Qu'aurait été par exemple la carrière de Sony Labou Tansi sans le soutien majeur des institutions de la Francophonie ou des industries pétrolières du Congo ? (DEVÉSA 1996).

29. « I wonder whether we may not envisage modernity rather as an attitude than as a period of history. And by "attitude", I mean a mode of relating to contemporary reality ; a voluntary choice made by certain people ; in the end, a way of thinking and feeling ; a way, too, of acting and behaving that at one and the same time marks a relation of belonging and presents itself as a task » (FOUCAULT 1984 : 39).

RÉSUMÉS

L'histoire de la littérature francophone africaine a été ponctuée de scandales divers d'autant plus importants qu'ils concernent des auteurs considérés comme importants. En étudiant surtout les discours qui ont accompagné deux scandales les plus retentissants (Ouologuem et Beyala), l'article montre que le champ littéraire en question constitue un espace pluriel subissant un courant d'influences diverses et se nourrissant aussi bien d'éléments endogènes qu'exogènes essentiellement relayés par Paris.

Scandals: Francophone African Literature and Identity. — The history of African Francophone literature has been punctuated by various scandals involving important authors. By exploring the discourse around two of the most resounding scandals — Ouologuem and Beyala — this article shows that the literary field in question constitutes a plural space influenced by various trends and nourished by both endogenous and exogenous elements that were essentially relayed by Paris.

INDEX

Keywords : identity, African francophone literature, scandals

Mots-clés : identité, Camara Laye, littérature francophone africaine, Beyala Calixthe, Ouologuem Yambo, Diallo Bakary, Sony Labou Tansi, scandales

AUTEUR

KOFFI ANYINEFA

Department of French, Haverford College, Haverford.