

## CONTEUSE(S)

Existe-t-il des créatrices qui transmettent aujourd'hui un des genres narratifs les plus anciens ? Le conte fut d'abord oral et très vite, il fut transcrit puis créé pour l'écrit. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle alors que C.Perrault réunissait le recueil célèbre dans le monde entier, un orientaliste, A. Galland, traduisait des contes arabes dont la fortune a été étonnante : *Les Mille et une nuits* sont venues nourrir l'imaginaire des cultures et des écrivaines. Alors que nombreuses étaient les conteuses dans l'oralité, les contes transcrits l'ont été souvent par des hommes : ainsi des deux précédents mais aussi d'H-C. Andersen ou des frères Grimm et plus tard la traduction en français de contes dans toute l'Afrique comme ceux de Birago Diop. Toutefois, les femmes sous colonisation qui ont eu accès à l'école coloniale ont aussi apporté leur contribution à cette moisson d'oralité comme ce fut le cas de Marguerite Taos Amrouche\*. La tradition existait déjà dans de nombreux pays d'Europe où des écrivaines ont pris ce genre en mains, publiant des recueils mis le plus souvent au service de la littérature pédagogique. On peut regretter que l'irrévérence, la subversion et la liberté du conte aient pâti de la cible visée, les enfants, et que ce geste de conservation ait figé la créatrice dans le rôle de gardienne de tradition faisant écran à son élan d'innovation.

Que signifie donc la qualification de conteuse au XX<sup>e</sup> siècle ? Les conteuses, au sens propre, ne sont plus dans la seule oralité. Elles pratiquent un va-et-vient constant entre écriture et oralité parce qu'elles vont puiser dans les traditions orales leur stock d'histoires pour la jeunesse comme Anne Duguël-Gudule\* ou pour les adultes comme Annie Messina\* ou Janine Teisson\* qui signe El Djanina ses contes inspirés des *Nuits*. L'objectif n'est pas de reproduire fidèlement les histoires héritées mais de jouer une autre mélodie à partir de récits mémorisés. Le conte devient ainsi par excellence un espace privilégié de l'interculturalité. Il y a aussi les « néo-conteuses » qui, comme leurs partenaires masculins, ne cessent d'augmenter depuis une quarantaine d'années. Il suffit d'aller sur le net pour apprécier l'ampleur du phénomène. Celles-ci vont de l'écrit à l'oral redécouvert, chacune se créant son répertoire bricolé au carrefour de plusieurs cultures et de différentes langues. Elles renouent avec la parole conteuse, recréant le lien social et assurant une cohésion par un autre moyen que le médiatique mais avec un bagage important de culture écrite ce qui leur donne une grande liberté de choix. Mémoire, transmission et innovation sont leurs maîtres mots car, puisant dans les contes venus de sociétés patriarcales où le conte est chargé de valeurs machistes et de tics sexistes, elles sont acculées au dépoussiérage (Anne Lopez, Fatiha Berezak\* ou Mimi Barthelemy\*). Elles introduisent de la subversion, conscientes de devoir trouver un équilibre pour que chacun se retrouve à l'instant du contage en reconnaissant le « scénario-fossile », le public exerçant un rôle de censeur et de garant de la transmission des archétypes qui entretiennent la mémoire collective.

Elles se rapprochent en cela de la troisième catégorie de conteuse, les romancières-conteuses, dans la transmission aussi mais dans une totale subversion, battant en brèche le noyau patrimonial. Plus libres car dans un rapport différé au public et dans une démarche d'écriture moins dépendante de l'héritage ancestral, le conte nourrit leur imaginaire. Le phénomène est particulièrement sensible chez les écrivaines francophones. Antillaises et Haïtiennes, Maghrébines et Africaines, Canadiennes et Latino-Américaines viennent de sociétés où la parole contique est vive et transmise par les femmes. Plusieurs d'entre elles originent leur désir d'écrire et de raconter des histoires dans la voix de la grand-mère expulsant le quotidien prosaïque pour entraîner vers un lointain merveilleux. Les fictions de Hawa Djabali\*, Malika Mokkedem\*, Evelyne Trouillot\*, Maryse Condé\*, Simone Schwartz-Bart\*, Nancy Huston\*, Isabel Allende\*, bruissent d'allusions à ces contes du passé, repris dans une dynamique narrative nouvelle dont le résultat est souvent subversif.

On ne peut donc assigner l'écriture des femmes à la référence contique de manière uniforme et conventionnelle. En filigrane se dessine une interrogation sur l'écriture au féminin dans les sociétés, sur la position de la créatrice qui ne refuse pas le monde de la tradition mais qui s'en approprie les trésors pour donner de nouvelles orientations, de nouvelles perspectives, et à contre-pied le plus souvent de la conservation.

REF. Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le Renouveau du conte*, CNRS, 1991 – Claude de la Genardière (dir.), *Encore un conte ? Le Petit Chaperon Rouge à l'usage des adultes*, L'Harmattan, 1996 – coll., *Conte et narration au féminin*, Le Manuscrit, « Féminin/Masculin », 2006.

(5000 signes demandés)

## FRANCOPHONIE LITTÉRAIRE

L'origine du substantif n'a pas l'acception neutre du dictionnaire qui s'en tient à « l'usage de la langue française ». Il est chargé, depuis sa création, des ambiguïtés de l'expansion coloniale française car il a été mis sur le marché lexical par le géographe Onésime Reclus (*France, Algérie, Colonies*, 1880), pour désigner un vaste regroupement autour de la langue française, langue des valeurs républicaines. L'oubli des langues des territoires où le français s'implante par la contrainte fait mesurer la cécité linguistique des mieux intentionnés. Repris, après la vague des indépendances, par trois présidents africains, Senghor, Bourguiba et Diiori, il voulait signifier alors une alliance post-coloniale avec l'ancienne métropole, couvrant la réalité socio-économique du voile de la langue et de la culture. Dans cette foulée, la Francophonie est devenue une institution internationale avec son train de structures et d'apparat (sommets, agences, ministres et budget) et a conservé, en le modernisant, son parfum têtue de domination.

Cette origine et son évolution actuelle pèsent fortement sur le mot lorsqu'il désigne des ensembles littéraires qui ont pour outil de création le français et dont usent des écrivains non-français ou qui ont un rapport second à ce statut national. Cet héritage appellatif est rejeté par les intéressés : si, être francophone, c'est écrire en français, alors tous les écrivains français sont francophones. Pourtant on sait qu'entre l'usage d'un mot et son histoire s'immiscent toutes sortes de présupposés conscients ou non et que la langue, prenant son bien du côté du plus économique, a élu cette expression « écrivains francophones » pour désigner certains écrivains ; avec parfois quelques incertitudes... Nancy Huston\*, Assia Djébar\*, Marie Chauvet\*, Brina Svit, Maryse Condé\*, écrivaines françaises ou francophones ? Face à cette réalité de la communication, le combat est-il véritablement dans la guerre terminologique – écrivains de langue française, d'expression française, francographes, écrivains migrants –, ou dans un éclairage sur la distinction que les critiques introduisent ?

Les francophonies littéraires désignent bien des ensembles assez diversifiés mais que fédèrent plusieurs positionnements : elles sont composées d'écrivains qui ne partagent pas avec la langue française le même rapport et la même histoire que les écrivains français, qui s'adressent à au moins deux publics, qui « jouent » sur au moins deux langues et deux cultures. Le pluriel au substantif et au qualificatif signifie bien la variété de leurs histoires avec la France et de leurs créations en langue. En réalité, la question n'est pas tant celle de la distinction que celle de la discrimination que la formule a introduite et c'est contre elle qu'il faut agir. La spécificité n'est pas une tare et l'universalité et le dialogue interculturel mis à toutes les sauces obscurcissent l'observation plus qu'ils n'accroissent la perception exacte des littératures émergentes.

Les francophonies littéraires désignent les œuvres d'écrivains nés dans une autre langue et un autre environnement linguistique que le français et qui, sous les coups de butoir de l'Histoire collective et/ou personnelle, ont « choisi » cet outil « chargé », pour dire leur monde et les

utopies qu'ils construisent. Plus sensiblement que la plupart des écrivains français, ils sont en « insécurité linguistique » et surinvestissent leur territoire de langue (Lise Gauvin\*).

« Au commencement » – il n'y a pas si longtemps, étaient les francophones invisibles, immédiatement intégrés à la littérature française (Ionesco, Beckett, Elsa Triolet\*) et les francophones visibles et marginalisés, la formule désignant alors exclusivement les écrivains des colonies. L'extension du phénomène a progressivement obligé à re-situer les invisibles – en leur restituant leur origine – et à mieux prendre en considération les autres. Le processus a été lent, il est inachevé et loin d'être satisfaisant. Car ces autres entraînent en langue française et en création par la violence des thématiques et de la langue. Si les écrivains francophones introduisaient d'autres « musiques » de la langue, ils imposaient aussi une autre vision de la France – coloniale –, qui n'était pas « recevable ». Ils se sont donc retrouvés, au mieux, sur des strapontins. Maryse Condé\* vit et enseigne aux Etats-Unis comme Assia Djebar\*. Il ne fait pas de doute qu'entre les francophones des colonies ou ex-colonies et les autres, il y a la même distance qu'entre l'importun et l'invité, entre une francophonie explosive et une francophilie déclarée. L'Histoire collective des écrivains et le pays dont ils sont originaires pèsent sur le rapport à la langue et aux représentations qu'elle véhicule. Aujourd'hui, on commence à distinguer différentes francophonies, les qualifications s'adaptant à l'évolution des situations : francophonies littéraires des Suds, des Nords, de l'Est européen, des exils ou d'écrivains migrants. Ce qui fait consensus, c'est que les francophonies littéraires installent, dans le champ littéraire « français », des rapports nouveaux à l'altérité, d'autres représentations du monde, géographiques et culturelles, dont la proximité linguistique ne réduit pas la distance.

Un écrivain ne peut le devenir sans dominer sa langue de création : ce travail d'appropriation de l'outil linguistique est passionnant à apprécier et des lignes de convergences se dessinent d'un écrivain à l'autre. Grâce au bilinguisme – qui recouvre souvent un plurilinguisme –, leurs possibilités créatrices déploient toute une gamme d'inventions. Créer sa langue de création est ce que fait chaque écrivain. Opération magique quand on y songe et un peu vertigineuse, d'autant plus, chez ces écrivains-là, qu'ils sont dans une conquête de langue insolite et inattendue. Pour les apprécier, il faut donc en passer par une connaissance de leur histoire personnelle et collective avec la langue française, de leurs apprentissages, de l'horizon linguistique dont ils viennent. Ont-ils grandi dans un espace monolingue, bilingue, plurilingue ? Leur rapport à la langue française est-il un duel ou un duo ? Ce rapport à la pluralité linguistique est le plus difficile à intérioriser en France car, comme l'écrit Achille Mbembé : « Le plus grand obstacle au développement de la langue française est le narcissisme culturel français. Le français a toujours été pensé en relation avec une géographie imaginaire qui faisait de la France le centre du monde ». Mais ce rapport plurilinguistique est consubstantiel aux écritures francophones et donc aux francophonies littéraires. Si certains de ces écrivains sont héritiers d'une histoire où la langue a été imposée à leur corps défendant, ils ne peuvent devenir écrivains dans cette langue qu'à leur corps consentant, en dotant cette langue, qu'il inventent autant qu'ils en héritent, de leurs conditionnements mis à distance et de leurs désirs autrement originés. Traducteurs, passeurs, ils font franchir les frontières avec beauté et rudesse, avec familiarité et étrangeté, par superposition ou métissage.

REF – M.Beniamino et L. Gauvin, *Vocabulaire des études francophones – Les concepts de base*, P.U. Limoges, Pulim, 2005 – N<sup>os</sup> spéciaux de *Libération* (7730), du *Monde* (Salon du livre), du *Magazine littéraire* (451) en mars 2006 – Achille MBEMBE, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, n°330, déc. 2006. (7500 signes demandés)