

Christian VANDENDORPE

De la francophonie à la littérature-monde

Selon le *Trésor de la langue française*, le terme francophonie désigne l'«ensemble de ceux qui parlent français, et plus particulièrement, l'ensemble des pays de langue française». En ce sens, la France ferait partie de la francophonie, tout comme le Québec, la Belgique ou le Sénégal. Dans la pratique, toutefois, ce terme fait souvent l'objet d'un usage beaucoup plus restrictif. Comme le note Jacques Godbout avec sa perspicacité habituelle : «des Hexagonaux, s'ils se réjouissent majoritairement de l'existence de la *francophonie*, croient toujours qu'ils n'en font pas partie» (105). Tahar Ben Jelloun témoigne dans le même sens : «Est considéré comme francophone l'écrivain métèque, celui qui vient d'ailleurs et qui est prié de s'en tenir à son statut légèrement décalé par rapport aux écrivains français de souche» (117). Cette frilosité de la part de la métropole et ce manque d'ouverture sont particulièrement insultants pour les écrivains qui par leur travail d'écriture contribuent à vivifier la littérature française, à la mettre en résonance directe avec les réalités du monde actuel, où le brassage des cultures rend poreuses les frontières nationales. Mais l'institution littéraire française, et surtout ses circuits de distribution et de promotion du livre, restent fortement confinés à la production intérieure. Alors que le XXI^e siècle est maintenant bien en cours, la question se pose toujours de savoir s'il sera un jour possible de donner aux lettres d'expression française une réelle légitimité à l'intérieur de l'espace hexagonal. C'est de cette question qu'est issu ce manifeste auquel ont participé vingt-sept écrivains, dont la plupart éprouvent quotidiennement les menues vexations inhérentes à l'étiquette d'écrivain francophone. Le Tchadien Nimrod va jusqu'à affirmer : «Il n'y a pas d'écrivains francophones; cette épithète devrait être bannie de notre vocabulaire» (234).

En texte d'ouverture, Jean Rouaud fait le récit de l'évolution de son rapport à l'état des lettres françaises. Quelques années plus tôt, sa propre situation d'écrivain ne lui semblait pas très éloignée de celle de

«ces auteurs latins du Bas-Empire s'essayant à maintenir à flot la prose de la République quand par les failles du *limes* s'engouffrait brutalement le monde à venir» (11) : un constat qui faisait écho à diverses observations témoignant d'un même pressentiment de fin de civilisation, et auquel la trilogie de Jean Marcel, *Hypatie ou La fin des dieux* (1993), avait jadis donné son expression romanesque. Heureusement, au moment où la littérature hexagonale lui faisait ainsi l'effet de n'être plus qu'un «grand corps agonisant», voilà qu'une «clameur venue d'ailleurs» ouvrait de nouvelles avenues au roman. Cette littérature en français «déliée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère, devenue autonome, choisie, retournée à son chant premier, nourrie par d'autres aventures [...] avait de nouveau à proposer, vue d'Afrique, d'Asie ou des Caraïbes, de Chine ou d'Iran, d'Amérique du Nord ou du Vietnam, son interprétation du monde» (21). Avec ces voix originales, la langue française s'ouvrait à de nouvelles poétiques et témoignait de sa capacité à dire la réalité complexe du monde actuel.

Même constat de la part de Michel Le Bris selon qui la littérature française, enfermée dans les limites nationales, n'était pas loin de devenir exsangue. D'une part, elle était écrasée sous les injonctions d'un formalisme récemment dénoncé par Todorov dans *La littérature en péril* (2006), le triomphe du structuralisme et de la théorie ayant imposé «une conception étriquée de la littérature» et fait disparaître le récit d'aventures sous les «aventures du récit» (26); victime, d'autre part, du succès de sa propre institution, la littérature était en danger de «se réduire à n'être plus que simulacres, rituels de passage par lesquels des coteries se reconnaissent et se perpétuent» (29). Pour échapper à ces deux fléaux, Le Bris estime urgent de réhabiliter le récit et la capacité de la littérature à «dire le monde», en partageant l'expérience du voyage notamment (41). Il faut aussi donner toute leur place aux écrivains venus d'ailleurs, de la même façon que la littérature de langue anglaise a accueilli en son sein des écrivains de partout. Pour cela, Le Bris propose de remplacer l'étiquette «francophone» par une catégorie plus englobante : la «littérature-monde».

Cette proposition est reprise avec force par Alain Mabanckou, qui dénonce lui aussi «le flou que véhiculait la notion de francophonie» (56) et la condescendance souvent perceptible dans le regard porté depuis

Paris sur les auteurs venus de l'espace francophone – un thème développé avec humour par Abdourahman A. Waberi, qui évoque «la grande armée de la francophonie emplumée» (68). Tout comme des écrivains anglophones avaient jadis dénoncé la vision terriblement datée qui ne semblait attendre de l'écrivain que «la seule expression de sa nationalité» (34), Mabanckou refuse d'être réduit à son origine africaine : «Entre le Nigérian Wole Soyinka et le Français Louis-Ferdinand Céline, par exemple, un des deux est pour moi un *étranger*. Et ce n'est surtout pas Céline, que j'ai lu dans le texte, mais Soyinka, que j'ai découvert par la voie détournée de la traduction» (61). Voyant une aire de liberté dans la littérature-monde, il définit celle-ci comme «la reconnaissance et la prise de conscience de notre apport à l'intelligence humaine, avec cet outil qu'est la langue française» (65).

Grégoire Polet tente de préciser ce concept en partant de son expérience de romancier. S'appuyant sur divers exemples de fictions récentes qui ont marqué l'imaginaire contemporain, il propose une intéressante réflexion sur ce que serait aujourd'hui l'art du roman : «Multiplier les personnages, les centres du monde, dans l'espace du roman, et casser le cadre du résumable» (132). Confiant dans la capacité du roman à se régénérer, il estime que «L'art du roman est à l'aube d'une ambition nouvelle : donner le spectacle du monde entier dans son perpétuel mouvement» (134).

Plusieurs des écrivains qui ont participé à ce collectif témoignent du long et douloureux voyage qui les a vus s'arracher à leur langue maternelle pour se mettre à écrire dans cette langue étrangère qu'était pour eux le français. Dans cette veine, on retiendra notamment les contributions de Nancy Huston, Boualem Sansal, Wajdi Mouawad, Dai Sijie, Chahdortt Djavann, Brina Svit et Anna Moï. Parfois, le choix du français s'est heurté à l'emploi du vernaculaire, comme chez Maryse Condé, qui dut se justifier d'écrire en français quand, vers la fin des années 1980, le créole revendiquait la totalité de l'espace littéraire sur son territoire.

En dépit de tous ces témoignages, certains lecteurs pourraient se demander s'il est bien urgent de troquer la terminologie habituelle au profit de «littérature-monde». Le roman n'a-t-il pas eu de tout temps l'ambition de dire le monde et de faire voyager le lecteur dans des zones

inconnues ou difficilement abordables du monde physique ou psychologique?

L'étiquette «francophonie» serait acceptable si elle désignait effectivement l'ensemble des littératures d'expression française, comme ce devrait être le cas en théorie. Mais, dans la pratique, cette désignation n'englobe pas celles des littératures d'expression française qui disposent déjà d'une institution littéraire importante. Ainsi, le Québec, tout comme la Suisse ou la Belgique, se sont dotés d'une institution locale qui soutient le travail des créateurs par des bourses, des redevances, des structures éditoriales et de distribution, des académies, des revues critiques, des prix littéraires, des programmes d'étude et des manuels. Cela a favorisé dans ces pays une création vivante tout en suscitant l'avènement d'un lectorat relativement important, qui fréquente librairies et salons du livre, afin d'y rencontrer ses écrivains favoris. Certes, la reconnaissance par l'institution littéraire parisienne constitue toujours un supplément non négligeable, voire envié, mais elle est loin d'être le ballon d'oxygène dont a absolument besoin, en revanche, l'écrivain provenant de littératures en émergence ou de ce qu'on désigne en anglais sous l'étiquette de «*postcolonial literatures*». Dans bien des cas, en effet, celles-ci ne peuvent compter que sur une institution locale inexistante ou extrêmement fragile. Comme le reconnaît Gary Victor, les pays de la vaste francophonie n'ont pas de marché intérieur, une réalité que Nimrod exprime ainsi : «Nous écrivons une littérature pour un lectorat national à venir» (228). L'avènement d'une littérature-monde permettrait à ces écrivains de se trouver un lectorat digne de ce nom. Pour cela, «Paris doit modifier son appareil éditorial et critique», ainsi que l'écrit Jacques Godbout (107).

Cela dit, même dans les pays où l'institution est bien développée, la notion de «littérature nationale» est de plus en plus remise en question. L'écrivain se sent moins que jamais une obligation de chanter le coin du monde où il vit, ou de vivre là où se déroulent ses intrigues. À jouer le jeu de l'institution, il sait qu'il courrait le risque de se folkloriser ou d'être assimilé à un agent de communication au service de la chambre de commerce locale. Rappelant que Ying Chen est une «romancière québécoise d'origine chinoise installée en Californie», Nancy Huston trouve «essentiel que les écrivains se détournent de cette manie [de donner des étiquettes], qu'ils en rient, que poliment mais fermement ils la refusent, en expliquant de façon

patiente et répétée qu'ils ne sont ni des footballeurs ni des *beauty queens* ni des partis politiques ni des armées, qu'ils ne jouent pas pour tel pays (ou telle langue) contre tel (ou telle) autre [...]» (152).

À lire les nombreux témoignages d'écrivains allant dans le même sens, il appert que la littérature est en train de rompre le lien privilégié qu'elle entretenait avec la nation, hérité du XIX^e siècle européen. Dans un monde où le nomadisme est devenu un mode de vie et où l'Internet a aboli les frontières, l'écrivain veut se sentir aussi libre de choisir son inspiration -- aussi autonome en fait -- que le peintre, le musicien ou le chorégraphe. Si des étiquettes peuvent être utiles aux chercheurs afin de délimiter un champ d'études, celles-ci ont le plus souvent un impact négatif sur le public lecteur, qui ne sera guère tenté de s'aventurer dans les rayons de librairie où la section «francophonie» évoque plus un ghetto que des richesses à explorer. Il en va de même pour tout rayon identifié à une littérature nationale : la démarche première du lecteur dans le choix d'un livre n'est pas de se fixer sur une zone géographique, mais plutôt sur un genre, un thème, un style ou un ouvrage paré de l'aura du succès ou de la nouveauté. En ce sens, la création du label «littérature-monde» relève d'une opération publicitaire parfaitement légitime visant à imposer une étiquette flambant neuve sous laquelle pourraient se mêler dans un joyeux désordre des œuvres de provenance variée.

Toute la question est de savoir si cette étiquette va faire souche dans le vocabulaire courant et si son adoption réussira à modifier durablement les attitudes. On peut se demander en effet si la société française, qui excelle depuis longtemps dans la fabrication de produits de luxe, ne jouit pas de cette position privilégiée sur le marché mondial en raison précisément d'une remarquable capacité à sécréter des différences, à ajouter des échelons à la pyramide sociale et à pratiquer l'exclusion. Toute entreprise visant à modifier cet état de choses mérite assurément d'être applaudie et activement soutenue.

Référence : Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342 p.