

Sénamin Amédégnato

Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes

Ou comment la « littérature de l'intranquillité »
produit de l'identité

Diglossie littéraire

Si le terme de diglossie est plus approprié pour les situations de contact et celui de plurilinguisme polyglossique pour le cas togolais, l'expression « diglossie littéraire »¹, proposée par William Mackey (1976a), en tant que répartition fonctionnelle des langues écrites, convient à la situation des écrivains. Et c'est sans doute en ayant à l'esprit ce contexte diglossique que Alain Ricard (dans Giordan & Ricard 1976) ira jusqu'à s'inquiéter du danger que représente, pour un écrivain, le renoncement à sa langue maternelle, considéré comme un « sacrifice » qui porterait atteinte à « l'expression authentique » constitutive de la littérature.

Parler de sacrifice semble quelque peu radical. Il ne faut sous-estimer ni le poids du contexte, ni le libre arbitre des écrivains. Le multilinguisme, loin de constituer une aliénation, doit être considéré comme un atout. Les situations de diglossie peuvent certes engendrer un malaise, mais l'écrivain qui décide d'utiliser le français ne saurait être censuré. Ce qu'on attend prioritairement d'un écrivain, quelle que soit sa langue, c'est qu'il fasse de la « bonne littérature ». Les réponses apportées par les écrivains à la question « Que représente l'écriture en langue française ? », bien que diversifiées, minimisent toute dimension sacrificielle. Selon K. Efoui, « il y a très peu de choix que l'on fait quand on écrit ; on en fait quelques-uns, mais je crois qu'on en fait très peu, en particulier la langue dans laquelle on écrit » (interview, 2 nov. 1997, Paris). Il peut y avoir un fossé entre le vouloir et le pouvoir. Non seulement on ne peut pas toujours ce qu'on veut, mais on ne veut pas toujours non plus ce qu'on peut et on essaye de faire du mieux qu'on peut avec ce dont on dispose. K. Kangni-Djagoe allègue la colonisation et voit dans la langue française « le principal legs [du] système

1. « On peut avoir diglossie formelle, la langue parlée étant une langue et la langue écrite en étant une autre ; ou diglossie fonctionnelle, chaque langue possédant son ensemble de fonctions. Lorsque cette répartition fonctionnelle s'applique à la langue écrite, il peut y avoir de la diglossie littéraire » (MACKEY 1976b : 42).

colonial [...] qui a fini par devenir *un* outil incontournable pour tous ceux qui sont pratiquement issus de cet univers colonial » (interview, 5 mars 1997, Lomé). Pour A. Locoh-Donou, la langue française est non pas un outil, mais « l'outil d'expression » qu'il utilise faute de « maîtriser l'ewe, le mina, le kabiyè à un degré structural... scriptural » conséquent (interview, 28 fév. 1997, Lomé). K. Gomez dira : « C'est la matière que je manœuvre, j'exploite le mieux. Elle ne s'est pas imposée à moi par affectivité. C'est par pragmatisme » (interview, 18 fév. 1997, Lomé). Ce pragmatisme est également celui de G. Analla, pour qui l'écriture en langue française ne représente pas « quelque chose en particulier. Ça m'aurait été indifférent, dit-il, que j'écrive dans ma langue maternelle ou dans une autre langue. La langue française, je l'ai abordée par convenance, parce que je n'aurais pas pu écrire dans une autre langue » (interview, 10 mars 1997, Sokodé).

Outre cette dimension pratique, le dramaturge K. Elitsa considère que « la langue française est *un autre outil* en tant qu'artiste, un outil, affirme-t-il, que j'utilise et c'est en même temps un élément que je fais mien. Et sur ce plan, je dis que le français n'est pas la propriété de la France ni des Français, mais c'est une propriété de l'humanité » (interview, 3 mars 1997, Lomé). Le dernier concept généralise quelque peu abusivement. Ici, l'appropriation de la langue par l'écrivain s'accompagne d'une expropriation au détriment des Français². C'est cette logique que J. Fiadjoe-Prince Agbodjan pousse à son extrême. Elle finit par élaborer une répartition thématique et fonctionnelle des langues qu'elle connaît. Elle fonde son choix sur le fait que « le français est une langue plus structurée qui peut voiler les choses. C'est une langue qui entraîne le lecteur à réfléchir, à méditer ; une langue qui permet de prier pendant l'adoration » (interview, 25 fév. 1997, Lomé). Il est donc permis d'en déduire que si l'effet recherché était autre que « voiler » et « méditer », elle opérerait pour une tierce langue.

L'argument de la diffusion est apporté par T. Médétognon-Bénissan : « Nous avons appris le français ; c'est la langue nationale et celui qui écrit en français peut avoir une audience à la fois nationale et internationale » (interview, 19 fév. 1997, Lomé). Le souci de se faire lire par le plus grand nombre a orienté son choix vers le français, au détriment de sa langue maternelle. C'est aussi le point de vue de K. Sedzro-Komlan selon qui « le français couvre pas mal de pays [...]. En ewe, [...] les locuteurs sont limités, alors qu'en français, les lecteurs sont diversifiés » (interview, 26 fév. 1997, Lomé).

Le mot de la fin revient à des poètes. « Mes études de latin, grec, anglais et français, je ne les ai jamais vues ni [comme] objet de colonisation, ni [comme] objet d'appropriation, ni comme butin de guerre, affirme C. Guénu. Être à même de créer, c'est être habité par toutes les langues du monde ;

2. Il peut s'avérer intéressant de recueillir les réactions des Français face à une telle déclaration, en vue de déterminer s'ils sont choqués ou si, au contraire, ils se sentent flattés.

parce que l'art est un langage aussi universel que la musique et l'amour » (interview, 27 fév. 1997, Lomé). Par conséquent « le langage est *d'abord* universel », ainsi que le soutient à son tour D. Ewomsan (interview, 19 fév. 1997, Lomé). L'écrivain peut se considérer chez lui dans toutes les langues. Dans le même temps, toutes les langues lui sont étrangères, comme l'a rappelé K. Efovi (interview, *op. cit.*), alléguant Maryse Condé.

Le rapport de l'écrivain à la langue qu'il pratique peut également s'avérer pathologique en ce sens que, comme dit T. Sadamba, « l'écriture en langue française en général contribue peut-être à un rayonnement, s'il y a encore une possibilité de rayonnement, d'abord de la civilisation française [...], mais quand on revient sur le plan de l'individu qui utilise le français, il y a plus ou moins l'acceptation d'une certaine dépendance vis-à-vis d'une langue » (interview, 19 mars 1997, Paris).

Par ailleurs, postuler la destruction de « l'expression authentique », comme le fait A. Ricard (in Giordan & Ricard 1976), s'avère quelque peu réducteur. La préoccupation identitaire est légitime pour les cultures sur la défensive et lorsqu'une culture est sur la défensive, comme c'est le cas en diglossie, il est tout aussi légitime que la recherche d'authenticité fasse partie des préoccupations. Cette recherche n'a rien à voir avec un passéisme désuet qui entraverait la création, mais participe d'une prise de conscience effective de la diversité des potentialités culturelles. L'authenticité correspondrait alors à la réalité culturelle vivante, telle qu'on peut l'observer. « Je pars, dit T. Médétognon-Bénissan, du vécu togolais ou bien des choses africaines », pour justifier le fait que sa production écrite « plonge ses racines dans la tradition africaine, spécialement togolaise. Je pars de ce qui est vécu dans un milieu donné, ici particulièrement au Togo et à partir de là, j'essaie de restituer toute la force que cela peut avoir. Donc au travers de l'art, on peut faire connaître ce milieu à ceux qui ne le connaissent pas » (interview, *op. cit.*).

Comme premier matériau de l'écrivain, la langue est un enjeu qui permet à l'écrivain de réinventer sa propre langue, sa propre identité. Les écrivains togolais francophones³ — c'est-à-dire ayant le français comme langue

3. Les littératures francographiques sont celles qui font usage de la graphie française et « respectent généralement les différents principes et règles. Elles n'en demeurent pas moins étrangères à la culture de ces mêmes langues » (FONKOUA 1998 : 30). Cette notion témoigne d'un déterminisme instrumentaliste ainsi que d'une volonté réelle d'avoir le sentiment d'appropriation de la langue française, au point de pouvoir en user pour produire du sens africain, c'est-à-dire, dans la mesure du possible, une vision du monde qui soit empreinte du point de vue africain, mais avec la langue française. La notion de « francographie » n'est pas si récente. Jean-Claude BLACHÈRE l'avait déjà employée en 1990, dans l'article « Pour une francographie africaine » (*Travaux de Didactique*, 25 : 75-88) mais aussi en 1993 dans *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. La notion rend bien la dimension diglossique, plurilinguistique et multiculturelle, qui environne cette production écrite, la quête identitaire qui caractérise les écrivains alloglottes.

d'écriture — pour écrire, font la même chose, mais dans un contexte culturel multilingue polyglossique. La quête identitaire est, chez eux, devenue conciliante, puisqu'elle se fait dans la langue de l'autre. Il s'agit dès lors de se (re)trouver dans la langue de l'autre, d'articuler langue française et identité africaine. Voilà qui en fait une dynamique : l'identité n'est plus considérée comme héréditaire et limitée à la culture traditionnelle. D'ailleurs le français, langue du colonisateur, a pu servir à la décolonisation. Les écrivains tentent donc de mettre dans la langue de l'autre quelque chose d'eux-mêmes. Et dès lors qu'elle est appropriée, la langue française ne s'oppose plus à l'identité africaine. Elle participe, peut-être à son corps défendant, à cette identité ; elle devient même un de ses lieux (parfois privilégié) de manifestation. Le caractère conciliatoire de cette recherche identitaire résulte d'une instrumentalisation poussée de la langue, qui elle-même n'est pas étrangère à des facteurs historico-culturels. Le Togo n'a pas eu d'histoire coloniale avec la France, mais avec l'Allemagne, et plutôt brièvement. Certes, c'est contre l'occupant français que s'est faite la lutte (plus stratégique que proprement guerrière) pour l'indépendance, mais ce dernier ne faisait que l'administrer pour le compte de la Société des Nations. Même si, faute de liens spécifiques privilégiés, les Togolais ne sont pas spécialement francophiles, ils n'ont pas non plus de raison d'être francophobes. En revanche, la germanophilie qui se manifeste dans les représentations, tient de ce que le départ précipité des Allemands n'a pas laissé le temps aux gens de se lasser. De plus, ils n'avaient plus aucune colonie lorsque les velléités d'indépendance se sont manifestées un peu partout. Qui plus est, et c'est très important, c'est à partir de leur africanité que les Togolais orientent leur quête. « Je suis Africain, affirme K. Alemjdjrodo, je n'atteindrai jamais la maîtrise de Zola de la langue française. Je ne cherche d'ailleurs pas à l'imiter » (interview, 8 juil. 1996, Montpellier). Pouvoir se réclamer de cette identité continentale, c'est être conscient qu'on peut lancer sa quête de l'universel à partir de ce point d'ancrage. D'ailleurs, l'écrivain cité établit une frontière entre le point de vue linguistique et le point de vue social : « Sur le plan purement de la pratique littéraire, je me suis approprié la langue française. Mais sur le plan purement social, ce n'est pas ma langue » (*ibid.*). La finalité, comme chez tout écrivain, c'est la recherche de « sa » langue parfaite. Il ajoutera :

« Non, je cherche, je n'exprime aucune togolité ou aucune africanité ; j'exprime tout simplement un être-au-monde dans une langue. Ça aurait pu être le russe, ça aurait pu être n'importe quelle langue. Mais toujours est-il que, en moi, je parle plusieurs langues. Je ne peux pas privilégier une seule. Pourquoi négliger cette richesse-là ? Tout le jeu est là. Ce n'est pas un déchirement ; pas du tout. C'est même une pratique très enrichissante, une pratique parfois jouissive, si je peux me permettre [...] Qu'est-ce qui a fait la force de l'écriture d'un Sony Labou Tansi par exemple ? C'est sa maîtrise géniale d'abord de la langue kongo, larikongo, qui fait que parfois, même les structures syntaxiques sont carrément calquées sur la langue kikongo. Et les gens disent *Ah quelle poésie ! quelle poésie !* Mais non ! La poésie elle vient justement du fait que Sony Labou Tansi a toujours essayé de ne pas

laisser tomber cette langue maternelle qu'il maîtrise si bien et de toujours insuffler cette verve-là dans la langue française » (*ibid.*).

La majorité des écrivains togolais que nous avons interviewés défendent ce point de vue plus ou moins dialectiquement réconciliateur et « part-des-chosiste ». C'est ce qui explique que le rapport de ces écrivains à la langue s'exprime avec moins de radicalité qu'ailleurs.

Dans des contextes comme l'Algérie ou les Antilles par exemple, où les éléments historico-culturels sont différents, le rapport des écrivains à la langue s'exprime avec plus de radicalité, plus de violence. L'histoire coloniale de l'Algérie avec la France s'inscrit dans un rapport tumultueux et très paradoxal difficile à démêler. La langue française y est *haimée* (à la fois aimée et haïe, quasi masochistement), parce qu'elle rend service en même temps qu'elle réveille des ressentiments. De plus, en raison des liens avec les pays orientaux, noués par la religion islamique, il devient difficile à l'Algérien de se positionner (tantôt Africain, tantôt Arabe, tantôt méditerranéen, tantôt musulman, etc.).

Pour ce qui est de la créolité, les raisons qui radicalisent le discours vis-à-vis de la langue sont soumises à d'autres facteurs. L'historicité n'est pas la même. Des personnes venues d'horizons divers ont été forcées de cohabiter dans des espaces en majorité insulaires, dans un contexte esclavagiste. Politiquement, les zones concernées ne sont pas liées à la même entité. D'où la double solidarité *antillaise* « (géopolitique) avec tous les peuples de [leur] Archipel, quelles que soient [les] différences culturelles » (Bernabé *et al.* 1993 : 33) et *créole* « avec tous les peuples africains, mascarins, asiatiques et polynésiens qui relèvent des mêmes affinités anthropologiques » (*ibid.*).

Enfin, du point de vue linguistique, les créoles, toujours perçus comme des pidgins devenus langues maternelles de ses locuteurs, ont un peu de mal à s'imposer légitimement comme langues. Même si des écrivains francographes se plaignent, à l'instar de K. Kangni-Djagoé (interview, 5 mars 1997, Lomé), du manque de culture littéraire qui se répercute sur le public de lecteurs (« Nous avons affaire à un public qui n'est peut-être pas intransigeant. C'est un public paresseux, parce qu'il est toujours là, dans une certaine léthargie, sans réaction »), il faut dire que dans les pays du golfe du Bénin, les littératures écrites en langues africaines sont quantitativement plus importantes ; alors que J. Bernabé, P. Chamoiseau et R. Confiant (1993 : 14) remarquent, concernant le contexte créole, que « la littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore, ajoutent-ils, dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature ».

C'est la raison pour laquelle ils assignent à la littérature créole d'expression créole la « tâche première de construire cette langue écrite, sortie indispensable de sa créolité » (*ibid.* : 45) et à la littérature créole d'expression française celle « urgente d'investir et de réhabiliter l'esthétique de [leur]

langage. C'est ainsi qu'elle sortira de l'usage contraint du français qui, en écriture, a trop souvent été le [leur] » (*ibid.* : 46).

Partis de l'idée que les modes d'appropriation du français par ses locuteurs diglosses, dans des contextes diversifiés, définissent une francophonie plurielle, les participants au récent colloque de l'Université de Pau, « Francophonie et identités culturelles » (Albert 1999), ont confronté les résultats des différentes pratiques des littératures émergentes, compte tenu des relations d'opposition ou de complémentarité existant entre langue, littérature et culture. Les littératures francophones proposent dans leur ensemble, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent ces relations, dans des contextes différents. Elles sont complexes (conflictuelles ou concurrentielles) ; ce qui génère chez ces écrivains une « surconscience linguistique » (Lise Gauvin, cité dans Albert 1999 : 14). D'où la dimension pragmatique de l'écriture, qui devient véritablement un acte de langage. « Le choix de telle ou telle langue d'écriture, ajoute L. Gauvin, est révélateur d'un "procès" littéraire plus important que les procédés mis en jeu » (*ibid.*).

Le contexte diglossique dans lequel vit l'écrivain francophone le force à penser la langue ; une coercition à la fois douce et amère, qui situe la langue française dans un rapport d'amour-haine. Ce rapport à la langue se traduit par des paradigmes discursifs différents de textualisation diglossique. À la suite d'Alain Ricard, nous pouvons distinguer plusieurs catégories de mises en scène : « Le discours de la *folklorisation* qui traite en objet la parole des autres, celui de l'*occultation* qui gomme toute référence diglossique, celui de la *répudiation* qui rejette tout à la fois les langues dominantes et les autres langues et qui veut poser le problème de la possibilité même de l'écriture, enfin le discours de la *minoration*, celui des littératures qui se font mineures » (Giordan & Ricard 1976 : 16. Nous soulignons). Chacun des aspects de cette textualisation est avéré en francographie togolaise. Nous en faisons trois catégories.

La folklorisation

Écriture de la première génération, la folklorisation s'inscrit dans la mouvance de la négritude. Le mouvement résulte du contexte historique précis de la colonisation et d'un moment psychologique bien défini, l'aliénation.

L'écriture y était normée, la langue châtiée. On la voulait « pure », aseptisée ; une écriture servile située dans le sillage des écrivains blancs coloniaux. Le poids de l'école y est déterminant, le poids de l'éditeur également. « L'institution critique, comme l'a rappelé Jean-Claude Blachère (1993), fonctionne comme une tutelle aliénante. » Les vocables grossiers sont soigneusement évités. On recourt volontiers à l'imparfait du subjonctif. La bienséance était parfois poussée jusqu'au nivellement des niveaux de langue. Des personnages différents y parlent souvent le même registre de langue. Ainsi

dans *L'Esclave* de F. Couchoro (1983), le personnage Komlangan dit : « Mes chers amis, je vous remercie, ma femme joint aux miens ses remerciements les plus sincères » (p. 72) ; ou bien Akoêba et la mère de Kodjô : « Prenant un bol d'eau, elle se rapprocha de la fenêtre et se débarbouilla lentement, l'esprit ailleurs. La mère de Kodjô passait sous la fenêtre, elles se sourient. — Je croyais que cette migraine d'hier vous retenait au lit. — Non, elle s'est heureusement dissipée. Bonjour ! Avez-vous bien dormi ? — Oui, fort bien ! Surtout avec cette pluie ! Et vous ? — Moi aussi » (pp. 87-88). Il est en outre difficile de distinguer le registre linguistique du narrateur de celui des différents personnages.

Mais la langue, aussi châtiée soit-elle, charrie malgré elle — environnement et contexte obligent — des mots et locutions d'emprunts, notamment des anthroponymes, des noms d'objets spécifiques, des toponymes et des proverbes, avec parfois une note explicative en bas de page, endroit où semblent relégués tous les éléments ethnographiques n'ayant pas droit de cité. Il faut néanmoins reconnaître, dans tous ces éléments, des faits d'appropriation.

Dans l'écriture folklorisée, finalement la langue est tout à la fois sujet et objet de mise en scène. « Je voudrais d'abord utiliser le français du mieux que je peux, c'est-à-dire en me pliant à ses règles, à la syntaxe et puis le contenu même des mots, etc. Je ne voudrais pas transformer la langue française en une autre langue » affirme V. Aladji (interview, 24 fév. 1997, Lomé), parce qu'il a peur d'être simplement amusant en agissant autrement, donc de ne pas être pris au sérieux : « Prenez quelqu'un qui parle mal votre langue maternelle ; cela vous amuse et j'aurais voulu qu'on ne soit pas simplement amusé parce que j'utilise le français ; que les Français ne soient pas amusés » (*ibid.*). Parce que ces éléments contextualisent les écrits, ils participent à son ancrage dans la réalité décrite. Dans cette littérature dite d'instituteurs, le ton est parfois didactique. F. Couchoro (1983 : 75) écrit par exemple : « Celle-ci se trouvait absente lors des événements que le lecteur a pu suivre dans les pages précédentes... Je te montrerai ci, je te montrerai ça. » Ce « style d'instituteur » (selon l'expression de Jean Derive) est plus propice à l'enseignement en classe. De même, cette phrase de F. Couchoro (*ibid.* : 39) : « Drapé dans un grand pagne, fait d'une étoffe de cotonnade tissée par les indigènes et appelée "lôkpô", il était coiffé d'un bonnet de fourrure... », où celui-ci explique longuement ce qu'est le « lôkpô ».

La minoration

La minoration, écriture de la deuxième génération d'écrivains, apparaît comme le grand écart qui tente de réunifier en quelque sorte le corps social divisé du fait de la diglossie. A. Ricard voit en Amadou Kourouma et Amos Tutuola, les exemples types d'écrivains qui se minorent, parce qu'ils font jouer le substrat de leur langue maternelle dans leur langue d'écriture, qui

n'est autre que celle des écoles, des institutions et des éditeurs. A. Kourouma s'est livré en 1968 à une opération de transgression délibérée de la langue dans son écriture. Il déconstruit le français pour le reconstruire sous une forme africaine. C'est la langue dominante qui est écrite, mais autrement. « Si la langue qu'écrivent les écrivains "mineurs" est faite de procédés, de tics de style et est branchée sur une vision statique de la situation culturelle, il est clair que la langue dominée, la langue autre, apparaîtra comme un objet » (*ibid.*).

Du point de vue linguistique, cette minoration de la langue dominante correspond à une écriture hétérogène⁴ dans laquelle, à travers le français écrit, s'entend la langue maternelle de l'écrivain africain. C'est ce que Jean-Claude Blachère (1993 : 116) appelle « négrification », c'est-à-dire « 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 ». L'expression indique bien un processus, un phénomène en train de s'élaborer, délibérément. De l'obsession normative de l'écriture de folklorisation, on passe à la créativité. Le génie créatif recourt à ce qui par ailleurs a été appelé « bilangue ». Les écrivains n'hésitent désormais plus « à exhiber et à habiter cet entre-deux pour dénoncer ce qu'ils considèrent comme des mythes d'unicité originelle et pour se faire les chantres du brassage universel et du mélange [...]. À partir d'une langue étrangère intériorisée et d'un langage originel adultéré, l'écriture fait naître une nouvelle histoire, brisant les cercles fermés des anciennes cultures, manifestant un rapport de forces mouvantes et enregistrant le déplacement constant des enjeux du bilinguisme » (Naget Khadda, cité dans J. Brès *et al.* 1996 : 21).

L'instrumentalisme pur et simple n'est plus de mise. La langue devient un espace habitable, déjà habité, où l'on tente de « faire son trou ». Les emprunts côtoient les calques et autres néologies. L'écriture devient en partie une traduction et l'écrivain évite les explications de bas de page (stigmatisées comme pratique ethnographique), inscrivant ainsi dans le texte la culture de la langue maternelle. « Lorsqu'on est formé dans une langue au départ, résume K. Alou, l'autre langue qu'on apprend, si l'on veut transcrire dans cette langue, on est obligé de faire une gymnastique. Il y a une certaine pensée qu'on ne peut jamais transcrire correctement. On utilise alors des périphrases pour essayer de rendre l'idée, le sens. Elle est rendue et, d'une manière ou d'une autre, c'est ce qui fait la différence entre des écrivains » (interview, 12 fév. 1997, Lomé).

L'occultation/La répudiation

L'occultation est essentiellement — mais pas exclusivement — une écriture de la troisième génération d'écrivains. Cette génération a vu le jour au début

4. Hétérogénéité montrée, selon la terminologie consacrée depuis J. AUTHIER-REVUZ, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 1984, 73 : 98-113.

des années 1990 et semble promise à un avenir radieux. Ici, pas de revendication ni de grand écart. Les rapports de domination entre langues et cultures en contact sont balayés. Les écrivains se posent le problème, plus universel, de la possibilité même de l'écriture, qui représente pour eux l'avènement d'un rêve nourri à la fois par la fascination des mots et par un soupçon à leur égard ; rêve « d'accéder à une certaine liberté, mais aussi jeu de la séduction » suscité chez K. Alemdjrodo (interview, *op. cit.*) par exemple par l'admiration des écrivains des manuels et anthologies. L'écriture devient ici plus qu'ailleurs une démarche individuelle, « un acte psychanalytique [...] de connaissance de moi-même » a confié K. Alemdjrodo (*ibid.*), mais aussi un acte politique. Ce qui n'enlève rien à leurs velléités universalistes, bien au contraire. K. Efoui dira, alléguant Le Clézio :

« Écrire, c'est faire des lettres, c'est adresser des lettres aux gens... C'est-à-dire finalement qu'on ne préjuge pas des figures de rencontre. On envoie des lettres, puis, on va de surprises en surprises au fur et à mesure qu'on reçoit des réponses, des réactions à ce que l'on a écrit... Moi je voudrais simplement qu'un jour, un Japonais ou un Indien puisse, en fermant mon livre, dire *Ce type m'a écrit ; voilà !* » (K. Efoui, interview, *op. cit.*).

Il n'y a donc pas recherche délibérée de coloration locale. Il n'y a pas non plus de traduction ; ou plutôt si, mais d'un tout autre ordre, celui de la réécriture dans une langue d'écriture, c'est-à-dire pour n'importe quel écrivain, « la démarche de transformation de la langue, donc la traduction ; leur patrimoine collectif de la langue en une chose singulière qui est un objet esthétique, idéologique » (*ibid.*). Quelle que soit la langue utilisée, l'écrivain togolais est « exactement dans la même démarche que l'auteur français qui écrit en français », ajoute K. Efoui (*ibid.*). Son point de vue sur la question des langues d'écriture est représentatif du rejet par cette génération des questions de domination linguistique. Contre l'argument qui veut que la langue maternelle soit la seule à même d'« exprimer de la façon la plus juste possible l'intériorité » de l'écrivain, il demande, non sans ironie : « Qui a dit que le but de l'écriture c'est d'exprimer de la façon la plus parfaite son intériorité ? Moi ça ne m'a jamais traversé l'esprit. C'est pas pour ça que j'écris ; c'est pas pour exprimer le fond de l'âme africaine dans sa façon la plus achevée et donc pour ce faire, utiliser la langue française » (*ibid.*). Ce qui préoccupe l'écrivain, c'est moins l'âme africaine que son âme propre, son combat contre les mots, ce qui ne l'empêche nullement d'y aboutir, après coup. Il se bagarre avec les mots, tous les mots, de toutes les langues, y compris sa langue maternelle ; parce que l'écriture est une pratique esthétique différente du parlé, bien que prenant tous deux racine dans l'oralité du langage et des langues. K. Alemdjrodo postule :

« Je suis en train de me battre contre les mots en ce moment. L'acte d'écrire est devenu pour moi quelque chose de plus compliqué encore. C'est me débarrasser en même temps des oripeaux d'un langage qui n'est pas le mien, essayer de trouver

un langage propre ; parce que j'ai étudié la langue française, j'écris en français. Mais quel français j'écris ? Il y a derrière mon français, toujours ce vieux fond de la langue maternelle qui est là. Et donc j'essaie — d'autres l'ont fait avant moi ; tous les écrivains qui ne sont pas français connaissent ce problème à un moment ou à un autre — donc je suis en ce moment en train de me battre contre la langue française pour essayer de trouver une voie, un style qui dise l'essentiel de mon être-au-monde » (K. Alemjrodo, interview, *op. cit.*).

L'écriture d'occultation consiste donc dans cet effort de transcender les pesanteurs sociolangagières et les complexes ; répudier les machineries du « pour » et du « contre » et écrire, « tout simplement » (A. T. Ekué, interview, 18 fév. 1997, Lomé).

Mais alors, objectera-t-on, en quoi y a-t-il appropriation ? « Il y a, explique K. Efoui, des formules que je ne vais pas chercher ni dans les expressions dites africaines ou bien pas pour faire africain... J'utilise au même titre que l'africanisme entendu dans les rues d'Abidjan. C'est comment je l'utilise et donc je ne fais rien de spécial que des auteurs français qui ont utilisé des parlers populaires » (K. Efoui, interview, *op. cit.*). Il dit se méfier des démarches qu'il juge trop volontaristes et trop faciles, qui consistent à recourir aux annotations de bas de page, aux emprunts et aux calques. Ce faisant, il stigmatise les procédés de folklorisation et déplore le parti pris des écrivains de la minoration, mais il réaffirme en même temps un goût sûr pour l'innovation linguistique :

« Moi à chaque fois que je parle de quelque chose qui me semble si particulier finalement que la langue française n'est pas en mesure d'exprimer, que je suis obligé de mettre une expression dans ma langue et puis traduire ça après à la fin du livre, je préfère passer le temps qu'il faut sur ça et faire la démarche d'écrire une expression plutôt qu'une expression en langue ewe par exemple. Ça veut dire que je prends le temps de construire quelque chose avec le français qui ne sera pas français et qui ne sera pas non plus le résultat de la démarche facile qui consiste à glisser un mot [...]. La tentation d'exotisme n'est pas loin » (*ibid.*).

Après avoir œuvré à éviter les pièges et les écueils, l'écrivain s'aperçoit que, malgré tout, quelque chose lui a échappé. Ainsi K. Efoui (*ibid.*) : « Par contre, ce que je trouve intéressant, c'est que après il m'arrive en relisant de tomber sur un passage où j'ai l'impression que quelque chose à mon insu s'est glissé. » Ce « quelque chose » qui se glisse subrepticement sans invitation spéciale dans l'écriture de l'écrivain est tributaire des faits d'oralité en tant que trace d'éléments de la société d'appartenance de l'auteur ; une esthétique qui, dans les productions écrites, se manifeste aussi bien sur le plan des thèmes, de l'imaginaire que du rythme ; car le rythme individuel de l'écrivain a partie liée avec le rythme culturel dans lequel baigne(nt) la (les) langue(s) qu'il pratique. C'est dans une telle perspective que, par exemple, *La polka* (1998) de K. Efoui prend tout son sens.

Ce titre lui-même masque les origines de son auteur : la polka est une danse polonaise. Il y a extrêmement peu de « togolismes » dans ce roman :

l'interjection « *ahan* » (p. 111) est un emprunt à l'ewe, de même que « Sakpaté, dieu de la variole » ou encore « Shango » (p. 53), dieu du panthéon yoruba. Pourtant, un certain nombre d'allusions ancrent le texte dans le contexte togolais, notamment à travers l'utilisation du vocable « événements », qui renvoie à l'instabilité sociopolitique au Togo entre 1990 et 1995 : manifestations, fusillades, conférence nationale, couvre-feu, grèves, etc. Le quartier « Ville-Basse » ainsi désigné pour répondre à « Ville-Haute », pour le Loméén, va référer probablement au quartier Bè (quartier pauvre s'étirant le long de la lagune), qui jouxte le port et Tokoin, situé au « sommet de la colline » (sens ewe du toponyme) et abritant, le plus souvent, des nantis. De plus, pour qui connaît l'histoire politique du Togo, « ville haute » peut constituer l'allégorie géopolitique d'un pays qui s'étire sur 600 kilomètres du littoral atlantique vers le Nord montagneux.

L'œuvre de K. Alemdjrodo offre un exemple d'un autre ordre. Son écriture rompt avec la pudeur des anciens et marque la fin des scrupules. Il n'hésite pas à inventer : « Et alors, Cassecouilles, matricule machin blablabladigotchakaratakatakaboum ! » (Alemdjrodo 1991 : 14). Dans « Aaa... Shakarabadibabakoupotikilogaboutouganganver... non ! Arrière ! » (1994 : 19), le mot le plus long est une innovation, même si on peut y découper d'autres mots plus courts qui existent : *Shakara* et *Baba* sont des mots yoruba. En outre, l'écrivain utilise, et à profusion, un vocabulaire connu pour être vulgaire. Au hasard des pages de *Nuit de cristal* (*id.* 1994), on peut lire, page 19 : « Regarde bien par où l'ennemi t'encule ! », « Tyson, réveille-toi ! Réveille-toi, godasse ! », « Enfer ou désert, je vous poursuivrai et gare aux couilles que j'attraperai en premier, crac ! » ; ou encore « Touche pas à mon feu, merde ! » (p. 43), « Je te parle, putain ! » (p. 59) et « Aagh ! Jette le sac, j'ai rien à foutre ! » (p. 60). Quelques années auparavant dans *Chemins de croix* (*id.* 1991), l'écrivain se servait beaucoup du registre familier : « Écoute, mon pote ! Ton silence m'énerve. Ça fait trois jours que je te cause, et tu ne me renvoies que l'écho de mes bavardages » (p. 11) ; « Qu'est-ce que j'ai à foutre de tes pieds ? », « Je vous emmerde, oui » (p. 19) ; « Et l'Empire a bouffé le papa d'Amel. Pas de chance, papa » (p. 21) ; ou même dans *Nuit de cristal* (*id.* 1994) : « Hooo, j'arrive ! Y a pas le feu, non ! La nudité de ta mère, tu vas la voir, t'inquiète » (p. 37).

Le véritable tour de force de l'écriture d'occultation se trouve dans sa capacité à évoquer en même temps ce vécu togolais au lecteur togolais et à parler au lecteur francophone non togolais, tout aussi profondément. Ce qui fait dire à K. Efoui : « On est un certain nombre d'écrivains à écrire dans le français, mais que personne n'écrit en français [...] j'écris pas en français j'écris dans le français comme bien d'autres écrivent dans le français » (interview, *op. cit.* ; nous soulignons). Car au-delà de la spécificité du contexte, c'est une quête de liberté qui est ainsi exprimée. Cette quête est universelle. On n'a nul besoin d'avoir vécu « les événements » dont parle Efoui, pour saisir l'urgence et la portée de cette quête. Qui plus est, l'universalité de la quête se manifeste aussi dans les thèmes abordés. *Nuit*

de cristal (Alemdjrodo 1994) et *La polka* (Efoui 1998) se déroulent respectivement sur un fonds de jazz et de rumba, signes d'ouverture thématique. G. Analla s'inspire tout à la fois de Sony Labou Tansi, de Jean-Baptiste Tati-Loutard, de Jean Metellus et de Jacques Prévert, la finalité étant pour lui l'inclination vers le beau, la surprise, l'ébahissement, mais « aussi et surtout l'originalité, c'est-à-dire ce qui excite l'esprit et met le cœur en extase. Ce qui surprend et qui dérange ; ce qui fait la création "libération de soi", "recherche de soi" ». C'est sur ces mots que s'achève la lettre qu'il nous a écrite le lendemain d'une entrevue qu'il a bien voulu nous accorder.

Les sources sont toutes aussi diversifiées chez T.-K. Sadamba, qui se nourrit de la triple influence africaine (Sony Labou Tansi), européenne (Marquez de Sade) et latino-américaine (Garcia Marquez). Voici ses propos :

« Je peux dire que vraiment, j'ai envie de produire un langage qui serait plutôt enraciné en moi, avec des auteurs qui seront pris dans une telle continentalité. J'ai trois sources principales d'expressions volontaires : prendre quelqu'un qui s'est inspiré d'un autre et puis aller chercher celui dont il s'est inspiré et utiliser quelqu'un qui, peut-être, ne répond pas à mes obsessions. Je les alimente pour produire un sens qui me serait propre source africaine, Sony Labou Tamsi, parce que je suis Africain après tout. Mais je vis en Europe ; source européenne, c'est Sade [...]. On n'attend pas tellement des intellectuels qu'ils disent que Sade est une source d'inspiration. Pour moi c'est une source d'inspiration énorme puisqu'il écrit autrement que les autres. Et puis, en Amérique latine, le Colombien Marquez. Marquez et particulièrement les *Cent ans de solitude*. À travers ces trois personnages ou bien ces trois écrivains dont deux ont déjà des points communs puisque l'un s'est inspiré de l'autre ; c'est-à-dire Sony inspiré par Marquez et Sade qui a été l'un des auteurs les plus controversés mais aujourd'hui récupéré quand même par la critique comme un grand prosateur, il y a possibilité de réunir, *brouiller toutes les pistes* et faire quelque chose qui ne ressemble peut-être à rien. C'est un peu incroyable cette fécondation d'une écriture absolument révolutionnaire de Marquez où [...] on a quand même un phénomène absolument curieux : c'est la fécondation de l'imaginaire. Et l'imaginaire est peut-être la meilleure façon d'être, de *permettre aux obsessions de s'écouler* » (Sadamba, interview, *op. cit.* ; soulignons).

Et les obsessions, ce n'est pas ce qui manque. Il suffit de parcourir l'œuvre de K. Efoui par exemple, pour découvrir la récurrence du thème du « carrefour », qui est également le titre de sa première pièce de théâtre de 1989 ; ce thème induit celui du choix, de l'exil, du retour, de l'étranger, de l'avenir... La volonté universaliste de cette génération d'écrivains n'est certainement pas étrangère au fait que la plupart d'entre eux sont expatriés.

Une identité de l'hétérogène

Le mouvement d'émancipation des « négritures » s'inscrit d'emblée dans un paradoxe : il se fait à l'encontre du français, sa langue d'expression. L'identité francophone en devient paradoxale. Car née dans la plupart des

cas dans le contexte de la colonisation, elle émerge à partir de la déconstruction d'une littérature dominante et elle est marquée par l'hétérogène. Ce principe dialogique empêche d'écrire une langue de manière monolingue. L'imaginaire des langues devient une donnée primordiale. Or précisément, il est difficile de fonder le discours identitaire sur la langue, puisque son imaginaire est variable dans le temps.

La première génération d'écrivains veut adapter la langue française à leur réalité sans la bouleverser, sans toucher à ses fondements : donner une couleur locale. Leurs successeurs tentent de l'arracher à ses racines premières pour la nourrir des réalités de leur terroirs, l'imprégner de leur propre parler d'origine. D'une simple dissidence, les écrivains africains sont passés à une appropriation linguistique comme moyen d'affirmation identitaire. Il s'est agi pour eux de créer un langage nouveau, apte à exprimer leurs particularités historico-géographiques et socioculturelles, c'est-à-dire leur identité propre. Cette créativité langagière est suffisamment marquante pour que la question de la « propriété » de ces langues soit reconsidérée radicalement. Les écrivains francophones ont fait leur la langue française si bien qu'elle ne peut plus servir à discriminer leur identité face aux Français. Un raisonnement qui fonctionne à l'inverse de celui des années 1950 ; inversion de preuve. C'était alors la monstration de la maîtrise académique de la langue qui témoignait alors de son appropriation. Cette appropriation s'est ensuite mesurée à la quantité de transformations infligée à la langue européenne. Mais les deux raisonnements se valent. La différence vient de la rupture idéologico-conceptuelle survenue dans la francophonie, autour des années 1980. La pertinence de la possession de la langue est passée du respect de sa grammaire à la capacité de créativité. L'idéologie de la langue est donc évolutive. Cette évolution est encore à suivre, puisqu'une troisième génération se constitue depuis 1990.

Les écrivains sont crédités, au sein de l'ensemble des usagers de la langue, d'un pouvoir d'invention de la langue. Ils exploitent la langue pour en extraire les ressources qui y sommeillent. Mais on sait bien que, pas plus qu'une terre, une langue ne change aisément de propriétaire, tout au moins dans l'imaginaire collectif. Mais ce que crée l'écrivain, c'est moins une langue en tant que code linguistique (au sens saussurien) qu'un style ou un certain langage. Un écrivain est celui qui fait sa propre langue, son propre dictionnaire. Jean-Marie Prieur (1996 : 71) ne dit pas autre chose : « L'écriture apparaît comme un espace de tension et de rencontre entre les langues différentes à l'intérieur duquel l'écrivain va trouver "sa langue", sa ligne propre, unique, d'invention et de création. »

L'écrivain essaye de trouver sa langue dans la langue, car « toute langue est étrangère à celui qui écrit » (Yves Laplace, cité par Lise Gauvin dans Albert 1999 : 16) et parce que « écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue » (Michel Tremblay, cité par Lise Gauvin dans Albert 1999 : 16). Cela tient à la nature même du verbe. On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère. Ce qu'exprime à son tour Jacques Derrida dans

Le monolinguisme de l'Autre (1996), quand il stipule que la situation de l'écrivain « représente ou réfléchit une sorte d'“aliénation” originaire qui institue toute langue en langue de l'autre : l'impossible propriété d'une langue » (p. 121). De ce point de vue, qu'il soit diglosse ou non, tout écrivain écrit toujours dans la langue de l'Autre, des Autres, même si cette langue porte le même nom que la langue maternelle. Ce qu'explique Christian Prigent (1989 : 10) :

« La nécessité d'écrire est toujours celle de parler une langue qu'aucune autre bouche n'a parlée ; elle part du constat que toutes les langues dont on pourrait disposer sont “étrangères”, et la langue dite maternelle la première ; elle prend acte du fait que les formes stylistiques et les solutions esthétiques vers lesquelles pourrait porter le goût pour la “beauté” sont usées, ne font plus résonner la vivacité d'un accord sensible avec le désir, l'angoisse, l'impartageable sensation d'un “monde” vivant. »

Dans le cas des écrivains (togolais notamment), la textualisation de la diglossie, caractérisée par l'investissement de l'écrit par l'oral, s'accompagne d'une mise en question du respect fétichiste de la langue française. En quoi l'écriture devient un lieu symbolique qui s'inscrit dans un projet plus vaste, débordant le cadre littéraire : la subversion des pôles de domination de la société, le politique en particulier. Les pièces de théâtre de K. Efovi et de K. Alemjdrodô ont suscité des soulèvements populaires et des mouvements de jeunes réclamant la démocratisation du système politique. Y.-E. Dogbé fait dans *L'Incarcéré* (1980) le récit de l'expérience douloureuse de son emprisonnement par les pouvoirs publics togolais, pour sa communication au colloque de Lagos (1992) sur la littérature africaine et la critique. Plus récemment au Nigeria, des écrivains ont été assassinés ou contraints à l'exil.

Répondant à la question « Qu'est-ce pour toi qu'écrire ? », K. Efovi a déclaré : « Il y a [...] le côté raconteur d'histoires qui existe depuis les origines, enfin, depuis que les hommes ont inventé la parole. Et ce qu'il y a d'intéressant dans ce métier de raconteur d'histoires, dans cette fonction de raconteur d'histoires dans la société, c'est que ça advient toujours comme une démarche singulière, quand les mythes, les légendes, les discours légitimateurs de l'ordre social sont déjà constitués » (interview, *op. cit.*). C'est une preuve que l'écrivain évolue dans une certaine oralité. Qu'il s'y reconnaisse ou s'en détache, il se situe toujours par rapport à elle. Cette oralité englobe l'« origine en partage » dont parle Fethi Benslama dans *Une fiction troublante : de l'origine en partage* (1994). Cet essai propose de l'affaire Salman Rushdie une analyse intéressante et remet au jour la question de la socialité du texte littéraire. Des voix se sont élevées qui ont stigmatisé la mentalité prétendument rétrograde et moyenâgeuse des ayatollahs ignorants qui n'auraient pas compris qu'« une fiction n'est qu'une fiction ». Elles réclament que les artistes puissent créer en toute liberté et dans l'innocence. Or, le scandale qui déclenche la *fatwa* vient précisément de ce que le texte

de Salman Rushdie est une fiction. Le fait est que la littérature est loin d'être neutre. Un essai de philosophie, une œuvre scientifique, une monographie d'anthropologie ou même d'histoire, n'auraient certainement pas provoqué autant d'inquiétude et de fureur : ces types d'ouvrages sont déjà connus comme des discours traditionnellement subversifs à l'égard de la religion. De plus, le caractère rébarbatif de l'expression (langage de spécialité) limite leur influence et restreint la diffusion des idées développées, dans l'espace et dans le temps. La langue de fiction touche au contraire le plus grand nombre et agit au plus vite, « comme si elle disposait d'une puissance de pénétration et de contamination inégalable » (Benslama 1994 : 32). Les *Versets sataniques* travaillent dans les interstices du Coran, un texte légitimateur d'un ordre socio-politico-religieux. Le propos, sans être insolent ni explicitement blasphématoire, dit parce qu'il se réfère au Coran que « si c'est de la fiction le Coran aussi pourrait en être une ; si le Coran est la vérité donc la fiction est entièrement vraie », de sorte que finalement, « à chaque fois qu'on fabrique de la fiction on fabrique des choses dangereuses » (K. Efovi, interview, *op. cit.*). L'apparente neutralité de la fiction en fait un texte autrement plus subversif ; en quoi F. Benslama (1994 : 51) estime que : « Ce qui meut les protestataires contre le livre de Salman Rushdie n'est pas la confusion du réel et du fictif, ni l'ignorance des genres, mais précisément la conviction que la littérature sous la forme du roman de l'origine, en tant qu'elle prétend toucher à la romanciation originaire, est la subversion même ; que la fiction est une puissance effective du corps qui modifie le rapport au réel, et qu'elle comporte, en l'occurrence, une vérité fracassante à prendre au sérieux. »

*

La pratique littéraire de l'écrivain francographe procède du soupçon. Pour K. Efovi, « l'écriture advient comme les rêves adviennent. Ça commence avec une *méfiance radicale vis-à-vis des mots, un soupçon vis-à-vis du discours* et c'est ce soupçon-là qui fait qu'on écrit. C'est creuser l'écart qu'il y a entre les mots et les choses, en tout cas de révéler cet écart-là, parce qu'il y a une idéologie qui décrète l'adéquation des mots et des choses. Mais écrire, c'est non seulement révéler l'écart, mais enfin, creuser cet écart-là, paradoxalement » (interview, *op. cit.* ; nous soulignons). C'est ce climat de suspicion qui lui vaut d'être baptisé littérature « de l'*intranquillité* » (L. Gauvin, dans Albert 1999 : 16). Cette intranquillité vient aussi de l'errance qui caractérise cette littérature et qui pousse certains écrivains, comme T.-K. Sadamba, à revendiquer l'héritage sud-américain. Pour lui en effet, l'écrivain tente de dire son être-au-monde, une façon de garder le contact avec les autres et de crier qu'on existe :

« Je considère l'écriture comme un acte égoïste. Je peux avoir des choses qui peuvent paraître engagées, mais c'est d'abord un acte égoïste. Il me semble qu'on écrit

parce qu'on n'est pas satisfait de soi-même. C'est d'abord un problème de soi à soi. J'écris parce qu'il me semble que c'est la meilleure cure qu'on puisse faire de soi-même, écrire. Et puis là, on se dédouble et on a l'impression de ne pas être ce qu'on n'est pas satisfait d'être ; on est l'autre, peut-être qu'on ne sera jamais » (Sadamba, interview, *op. cit.*).

L'acte d'écriture est une prise de parole et une prise de position, même lorsqu'il n'a d'autre but que de dire le silence. Ce qui ne signifie pas qu'il faille nier à l'écriture littéraire toute velléité esthétique. « Écrire, c'est d'abord s'exprimer, s'exprimer et partager. C'est à nous de donner une forme à [la] pensée et puis, c'est aussi de l'art. La parole est un art », déclare J. Fiadjoe-Prince Agbodjan (interview, *op. cit.*). Considérée dans cette dimension artistique, l'écriture peut être comme chez Gad Ami (interview, 25 fév. 1997, Lomé) « un passe-temps ; peut-être aussi un don », pouvant permettre à l'écrivain de s'évader, de rompre avec le quotidien. « Il s'agit pour moi, dit V. Aladji, d'une activité récréative ; une tentative de s'évader, c'est-à-dire de quitter le présent et l'activité qu'on a sur le moment pour aller vers l'ailleurs. Écrire suppose quelquefois l'expression d'un contentement intérieur qui est comme une rupture avec le moment présent ou alors l'expression de quelque chose de sublime que l'on ressent... Tenter de construire un monde qui est autre que celui dans lequel nous sommes » (int. *op. cit.*) ; une exaltation qui résulte d'une vision pathologique de la société. D'où la dimension cathartique. « L'écrivain, affirme Y.-E. Dogbé, est quelqu'un qui essaye de régler ses propres problèmes, ses propres fantasmes à partir de l'écriture : littérature d'exorcisation » (interview, 15 mars 1997, Lomé). K. Gomez abonde dans le même sens : « Écrire pour moi personnellement, c'est me libérer, parce que c'est comme une sorte de préoccupation internalisée, une sorte de préoccupation refoulée en nous-mêmes. Ça devient un besoin d'accouchement » (interview, *op. cit.*). Ce qu'il faut conjurer, c'est ce que Roland Barthes (1978 : 18) a appelé « le grand gâchis du langage » qui travaille les hommes et est travaillé par eux. Le langage est un ordre. Il est donc oppressif, voire « fasciste ». Il inscrit l'homme dans une dialectique du maître et de l'esclave. Alors, écrire, ainsi que l'a dit G. Analla, « c'est une façon de [se] libérer. C'est un peu comme les premiers pas d'un enfant. Il marche, il se sent libre, il découvre le monde autour de lui. Et il va vers les autres, pas nécessairement pour découvrir quelque chose, bien qu'il pourrait le faire, mais pour se découvrir » (interview, *op. cit.*). À défaut d'être mystique, certains vont se réfugier dans la littérature, qui apparaît dès lors comme une « tricherie salutaire », une « esquivé », le « leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage » (Barthes 1978 : 16). Un autre poète, D. Ewomsan déclare qu'écrire « permet de sortir de [la] solitude, [du] silence » (interview, *op. cit.*). Seulement il ne faut pas se leurrer. On ne sort du silence que pour s'y réinstaller. Silence et parole s'instruisent mutuellement. Le silence préexiste à la parole et lui

confère sa légitimité ; comme dans le récit de la création biblique : le discours divin surgit du chaos sur lequel planait son Esprit. Chaque parole a quelque chose de silencieux qui indique son origine et chaque silence charrie une parole qui indique qu'elle ressortit à un silence premier. C'est ainsi que C. Guénoù soutient : « Écrire, c'est un acte qui se justifie de plusieurs manières. Ou bien pour me soulager, ou bien pour déverser le trop-plein que j'ai, ou parfois même pour simplement masquer mon silence. Quand je ne peux pas dire, j'écris » (interview, *op. cit.*). Écriture, substitut de la parole, qui débouche en définitive sur l'ontologie : « L'écriture est un prolongement de mon moi et c'est en même temps un refuge. L'écriture me permet de mieux apprendre à me connaître et à connaître l'autre. C'est un exercice vital, c'est un acte vital, parce que ça me permet d'être. J'écris donc je suis » (K. Elitsa, interview, *op. cit.*). Reprise du *cogito*. L'écriture détermine désormais le statut ontologique de l'homme, du poète en particulier. Puisque ce qui le caractérise, c'est sa capacité à inventer le langage. Inventer, voilà une occupation divine. L'ontologique rejoint souvent, jusqu'à s'y (con)fondre, le théologique. Dans la *Grammatologie* (1967) de Jacques Derrida, l'écriture première, l'écriture avant la lettre, c'est finalement Dieu lui-même. Le premier poète, c'est Dieu. L'écrivain ne fait que lui emboîter le pas ; à une différence près cependant, estime C. Guénoù : « Quand il crée il apprécie entre temps. Et Dieu vit que cela était bon. Il y eut un soir et un matin. Mais quand moi je crée, je dis : C'est beau, n'est-ce pas ? » (interview, *op. cit.*). En fin de compte, toute écriture révèle une part d'intranquillité, qui se manifeste selon diverses modalités, qui ressortissent aux différents contextes. Cependant, si, pour les écrivains togolais francographes, le contexte diglossique exacerbe leur conscience linguistique, il ne saurait surdéterminer leur pratique au point de servir d'unique explication à leur production identitaire.

LACIS, Université Paul Valéry, Montpellier.

BIBLIOGRAPHIE

ADOTÉVI, S.

1972 *Négritude et Négrologues*, Paris, Union générale d'Édition.

ALADJI, V.

1985 *La Voix de l'ombre*, Lomé, Éditions Haho.

ALBERT, C. (dir.)

1999 *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Éditions Karthala.

ALEMDJRODO, K.

1991 *Chemins de croix ou Chronique d'une mise à mort symbolique : théâtre*, Lomé, Nouvelles Éditions africaines du Togo.

1994 *Nuit de cristal*, Solignac, Le Bruit des Autres.

AMSELLE, J.-L.

1990 *Logiques métisses*, Paris, Payot.

AUBERT, J.-M., BLANCPAIN, M., BLONDEAU, P. *et al.*

1992 *Écrire, précédé de « Qu'est-ce qu'écrire ? » de Bernard Noël*, Amiens, Éditions Dumerchez.

BAGGIONI, D. *et al.*

1992 *Multilinguisme et développement dans l'espace francophone*, Aix-en-Provence, Langue et développement.

BARTHES, R.

1953 *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.

1978 *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil.

BENSLAMA, F.

1994 *Une fiction troublante : de l'origine en partage*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P. & CONFIANT, R.

1993 *Éloge de la créolité. In Praise of Creoleness*, Paris, Gallimard.

BILEN, M.

1989 *Le sujet de l'écriture*, Paris, Édition Greco.

BLACHÈRE, J.-C.

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

BOLLEME, G.

1993 *Parler d'écrire*, Paris, Éditions du Seuil.

BOUYGUES, C. (dir.)

1992 *Texte africain et voies / voix critiques*, Paris, L'Harmattan.

BRÈS, J., DÉTRIE, C. & SIBLOT, P.

1996 *Figures de l'intertextualité*, Montpellier, Université Paul Valéry.

CALLE-GRUBER, M. & CLERC, J.-M. (dir.)

1993 *Le renouveau de la parole identitaire*, Cahier n° 2, Montpellier, Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle (Groupe de recherche sur les expressions françaises), Université Paul Valéry.

CHAUDENSON, R.

1991 *La francophonie : représentations, réalités, perspectives*, Aix-en-Provence, Langue et développement.

CORNEVIN, R.

1988 *Le Togo : des origines jusqu'à nos jours*, Paris, Académie des sciences d'Outre-mer.

COUCHORO, F.

1983 [1929] *L'Esclave*, Lomé-Paris, Éditions Akpagon-ACCT.

DERRIDA, J.

1967 *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.

1996 *Le monolinguisme de l'Autre*, Paris, Galilée.

DOGBÉ, Y.-E.

1980 *L'Incarcéré*, Lomé-Paris, Éditions Akpagnon.

DUMONT, P. & MAURER, B.

1995 *Sociolinguistique du français en Afrique francophone. Gestion d'un héritage, devenir d'une science*, Vanves, EDICEF.

EFOUL, K.

1998 *La polka*, Paris, Éditions du Seuil.

EKUE, A. T.

1989 *Le crime de la rue des notables*, Lomé, Nouvelles éditions africaines du Togo.

FISHMAN, J.

1971 *Sociolinguistique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor.

FONKOUA, R.

1998 « Afrique noire. Des écritures plurielles », *Page des Librairies*, 53, Montpellier, Librairie Sauramps : 30-32.

FRANÇOIS, Y.

1993 *Le Togo*, Paris, Éditions Karthala.

GIORDAN, H. & RICARD, A. (dir.)

1976 *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.

HAMERS, J. & BLANC, M.

1983 *Bilinguisme et bilinguisme*, Bruxelles, P. Mardaga.

LAFAGE, S.

1976 *Français écrit et français parlé en pays éwé (Sud-Togo)*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis.

LECERCLE, J.-J.

1996 *La violence du langage. Pratiques théoriques*, Paris, Larousse.

MACKEY, W.

1976a *Bilinguisme et contact des langues*, Paris, Klincksieck.

1976b « Langue, dialecte et diglossie littéraire », in H. GIORDAN & A. RICARD (dir.), *op. cit.* : 19-50.

OSOFISAN, F. *et al.* (textes réunis par)

1992 *200 écrivains africains à Lagos*, débats enregistrés et transcrits par André Condaminas *et al.*, *Nouvelles du Sud*, 18 (n° spécial), Paris, Éditions nouvelles du Sud.

PRIEUR, J.-M.

1996 *Le vent traversier. Langage et subjectivité*, Montpellier, Centre de formation pédagogique, Université Paul Valéry.

PRIGENT, C.

1989 *Les monstres dans la langue*, Montpellier, Éditions Cadex.

RICARD, A.

1987 *Naissance du roman africain : Félix Couchoro, 1900-1968*, Paris, Présence africaine.

SADAMBA, T. K.

1988 *Femme infidèle*, Lomé-Dakar-Abidjan, Nouvelles éditions africaines.

SOCIÉTÉ AFRICAINE DE CULTURE

1977 *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*. Colloque de Yaoundé, 16-20 Avril 1973, Paris, Présence africaine.

VIGNONDÉ, J.-N.

1995 *Le discours critique négro-africain de langue française*, Paris-Yaoundé, Éditions nouvelles du Sud.

RÉSUMÉ

Si l'expression littéraire est cet acte par lequel un écrivain construit son identité individuellement et collectivement, cet acte devient paradoxal en situation diglossique de contact de langues et de cultures ; surtout lorsque cette littérature, ressortissant aux contextes historique de la colonisation et anthropologique du multiculturalisme, ambitionne de déconstruire un modèle dominant. La diglossie littéraire s'est textualisée de manières différentes voire contradictoires, entre folklorisation et minoration ; deux paradigmes qui apparaissent comme les premiers moments d'un cheminement dialectique, dont l'occultation est l'aboutissement, mais aussi le symptôme d'émergence d'une troisième génération d'Africains francographes.

ABSTRACT

Toward a Third Generation of Togolese Francophone Writers or How Does the "Literature of Untranquillity" Produce Identity. — If literary expression is the act by which an author constructs his individual and collective identity, this act becomes a paradox when two languages and cultures meet in a diglossic context; especially when this literature, as it rediscovers the historical context of colonisation and the anthropological context of multiculturalism, seeks to tear down the dominant model. The development of bilingual literary texts occurred in different, even contradictory fashions, between folklorisation and minoration: two paradigms that appear as the first steps of a dialectic movement, from which come occultation and arrival, but also results in the emergence of a third generation of Africans writing in French.

Mots-clés/keywords : diglossie, folklorisation, francographie, minoration, négrofication, occultation, textualisation, togolismes/*diglossia*, folklorisation, francography, minoration, *negrification*, *occultation*, *textualisation*, *togolisms*.