

## Article

---

« Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire »

André-Patient Bokiba

*Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 77-97.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500969ar>

DOI: 10.7202/500969ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

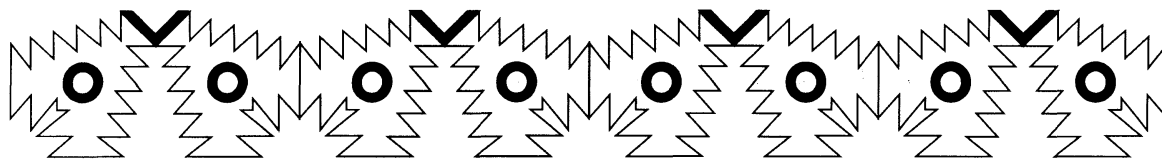
---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# LE DISCOURS PRÉFACIEL

## INSTANCE DE LÉGITIMATION LITTÉRAIRE

*André Patient Bokiba*

■ Un des mérites de la sociologie de la création intellectuelle et artistique, promue depuis les années soixante par Pierre Bourdieu, est d'avoir mis à nu le réseau complexe de connexions et d'interactions à partir duquel s'élabore la légitimité des biens intellectuels, culturels et esthétiques. Une des conséquences — et non la moindre — de cette démarche dans son application à la littérature est que l'identité et la valeur du fait littéraire ne se dégagent pas de propriétés objectives internes, mais dépendent intimement d'une régulation extérieure, de telle sorte que tout discours sur le littéraire porte sur un objet longuement prétraité, prédéterminé et préconstruit. Claude Lafarge, un disciple de Pierre Bourdieu, définit ainsi ce préconditionnement à partir d'un accreditement et d'une codification externes : « La littérature est d'abord un objet perçu qui se forme sur la perception qu'on en a pour réaliser une définition particulière de l'art littéraire » (p. 14).

Parmi les multiples stratégies et procédures de reconnaissance qui traversent, régissent et délimitent le champ littéraire, nous avons choisi d'examiner le discours préfaciel dans sa singularité paratextuelle d'institution de l'œuvre littéraire. Notre corpus rassemble des préfaces allographes qui présentent la particularité de concerner, soit comme destinataire, soit comme objet, c'est-à-dire comme préfacier ou comme préfacé, l'écrivain négro-africain francophone dont le vécu littéraire marqué par force ambiguïtés et vicissitudes a été analysé dans plus d'un ouvrage.

Au point de vue méthodologique et conceptuel, notre réflexion s'inspire des travaux de Pierre Bourdieu sur le procès de légitimation et de ceux de Gérard Genette pour la dimension proprement paratextologique. L'analyse de la stratégie de validation de l'œuvre littéraire accorde à la position du locuteur dans le champ littéraire un statut privilégié par rapport à la substance du discours émis par ce même locuteur.

On ne trouvera pas ici, par conséquent, une élucidation des ruses rhétoriques de la préface, en tant que discours de persuasion.

### La légitimité du préfacier

La légitimation peut être définie comme le processus par lequel un législateur est autorisé à proclamer la validité d'un discours afin de le rendre recevable par l'institution intéressée par ce type de discours. Dans le contexte littéraire, le discours préfaciel perçu comme instance de légitimation a pour fonction d'amener l'institution à reconnaître à l'œuvre préfacée sa valeur d'œuvre littéraire. Le problème de la légitimation se trouve cependant indiscutablement lié en amont à la question de la légitimité du législateur.

À cet égard, on peut dire que la légitimité du préfacier procède de conditions à la fois objectives et subjectives. Les premières tiennent à la notoriété et à l'autorité que l'institution reconnaît au préfacier de par les activités qu'il exerce et les discours qu'il a produits dans le champ littéraire. Le préfacier est-il écrivain? C'est le prestige d'un savoir-faire attesté dans l'acte étrange de création littéraire qui l'impose. Est-il chroniqueur littéraire? Il est devenu, par sa pratique de la lecture, un repère, un initié de l'espace axiologique de l'institution, en sa qualité de professionnel de la médiation et de la recommandation. Le critique universitaire jouit de l'autorité du discours scientifique émis dans l'instance sociale légitimatrice par excellence, l'Université. *Dieu nous l'a donné* de Maryse Condé offre ainsi l'exemple d'un cumul d'autorité et de légitimité à travers la double caution de l'avant-propos de l'écrivain Guy Tirolien et

de la préface de l'universitaire Lilyan Kesteloot. La légitimité du préfacier dépend donc de la compétence que l'institution lui reconnaît pour les discours qu'il a produits. À terme, il se produit un phénomène étrange : l'exercice d'une des activités ci-dessus évoquées s'efface au profit du résidu brillant qu'est le nom du préfacier, à telle enseigne que la valeur performative du rite d'institution tient parfois, non à la qualité du discours, mais à l'éclat du nom du préfacier. Certains éditeurs font de ce phénomène une subtile exploitation publicitaire qui consiste, dans une sorte de régime co-auctorial, à inscrire sur la couverture du livre, à côté du nom de l'auteur, celui de son préfacier. C'est le cas, dans notre corpus, des éditions Pierre-Jean Oswald. L'éclat et la notoriété du nom sont à ce point des marques de reconnaissance et de légitimité qu'on peut dire que moins le nom est connu dans le champ de l'institution, plus il a besoin du soutien compensateur d'indications complémentaires. La signature du préfacier comprend alors, outre son nom, la mention de ses fonctions ou de l'établissement auquel il appartient, autant de signes de reconnaissance de compétence ou de rappels de principe de l'autorité qui lui est dévolue par l'institution. Sans qu'on puisse déterminer si l'initiative de ces indications subsidiaires vient de l'auteur ou de l'éditeur, voici quelques exemples :

— Henri Lopez (*sic*), directeur général de l'enseignement Congo/Brazzaville (préface à *Soleils neufs* de Maxime Ndébéka);

— Joseph Ki-Zerbo, agrégé d'Université (préface à *Refrains sous le Sabel* de Pacéré Titinga);

— Jean-Baptiste Tati-Loutard, doyen de la

Faculté des lettres de l'Université de Brazzaville (préface à *Une eau dormante* de Sylvain Bemba);

— Mercer Cook, professeur à l'Université Howard, ancien ambassadeur des États-Unis au Niger, au Sénégal et en Gambie (préface à *Légendes africaines* de Tchicaya U Tam'si);

— Arlette Chemain, docteur ès lettres, maître de conférences, Université de Nice (préface à *les Normes du temps* de Jean-Baptiste Tati-Loutard);

— Alioune Sène, ministre de la Culture du Sénégal (préface à *Ébéniques* de Mbaye Gana Kébé).

Le phénomène de compensation entre le nom du préfacier et son texte pourrait même jouer en cas de pastiche. Qu'on imagine, un instant, une préface pastiche signée Léopold Sédar Senghor. À condition que le lecteur ne décèle pas le défaut de couture de l'artifice mimétique, la préface rédigée par une main tierce, obscure mais habile, aurait dans toute leur plénitude les effets valorisants du nom de l'illustre homme de lettres. Dès lors, on peut comprendre que Simon Ntary, un des rares cas de pseudonymie dans notre corpus, apporte à la rédaction de ses préfaces un soin qui vise à rattraper l'annulation volontaire de l'argument publicitaire de son nom connu.

La légitimité du préfacier est ainsi liée à des fonctions personnellement exercées par celui-ci dans le champ de l'institution littéraire. Mais à ces conditions objectives il semble possible de joindre des critères interindividuels et subjectifs qui, en fin de compte, font de la préface une sorte de pacte. La célébrité seule ne fait pas le préfacier : c'est l'auteur candidat

à la notoriété qui, par la reconnaissance qu'implique son choix, crée la légitimité de son préfacier. Solliciter une préface est à la fois un acte d'allégeance, d'élection et d'habilitation. Ce pacte de légitimation apparaît dans le dialogue qui, dans certaines préfaces, s'instaure entre le préfacier et le préfacé. En introduction à sa préface à *Pour un dialogue avec nos jeunes* de Boubou Hama, entièrement écrite sur le mode vocatif, Cheikh Hamidou Kane insiste sur le témoignage de sympathie que représente pour lui le fait d'avoir été choisi pour cette tâche :

Président Boubou Hama, vous m'avez fait l'honneur redoutable de me demander une préface pour votre *Dialogue avec nos jeunes*. Sied-il vraiment que je profère un mot, après que vous vous êtes exprimé? Ce que vous me demandez est même plus grave, car vous demandez que je parle avant vous sur ce que vous avez déjà dit. Je ne puis vous désobéir et je m'exécute donc, non toutefois sans avoir, au préalable, rappelé pour la saluer et dire que j'y adhère, la règle de notre civilisation africaine que vous m'autorisez à transgresser. Chez nous, on doit respect, obéissance et présence à l'âge parce que, rapprochant de la sagesse, il rapproche aussi de la vérité (p. 5).

Bakary Traoré, lui aussi, rappelle l'effet de valorisation que le préfacier tire de ce statut de parrain :

L'auteur de cette préface se trouve dans une position singulière, inhabituelle : il devait rendre hommage; on semble lui retourner cet hommage. Cheik A. Ndao a, sans doute, voulu, en lui faisant l'honneur d'introduire son oeuvre, lui témoigner sa sympathie pour avoir écrit, il y a de cela quelques années, un essai sur le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales. Il l'en remercie bien vivement (p. 7).

En dehors de la considération que l'auteur voue personnellement à son préfacier, comme corollaire au critère de la notoriété de celui-ci (pour autant que le crédit qu'un lecteur accorde à un texte dépend largement de ce qu'il sait de son auteur), l'efficacité du discours préfaciel, en d'autres termes, la réceptivité du lecteur de la préface est tributaire de la reconnaissance qu'il a de la légitimité du préfacier. Le lecteur n'entre dans le jeu de valorisation du discours préfaciel que proportionnellement à la position qu'occupe le préfacier dans sa culture littéraire personnelle. Autrement, autant jeter ses perles aux pourceaux!

### **Le malaise préfaciel et le subterfuge prétéritif**

Malgré la légitimité que lui confèrent à la fois sa notoriété dans l'institution littéraire et la sollicitation de l'auteur, l'écriture d'une préface n'est pas sans engendrer chez le préfacier quelque sentiment complexe que Gérard Genette appelle « le malaise préfaciel », et qui est une espèce « d'hyperconscience générique » qu'il explicite en ces termes : « Nul n'écrit une préface sans éprouver le sentiment plus ou moins encombrant que le plus clair dans cette affaire est qu'il est en train d'écrire une préface » (p. 253). Plusieurs préfaces s'ouvrent ainsi sur le sentiment d'inconfort du préfacier placé devant le redoutable devoir de légiférer. Henri Lopes avoue son embarras à pratiquer cet exercice :

J'ai de plus en plus peur d'écrire des préfaces. Peur de me tromper. Car toute préface est un peu une critique et j'ai toujours eu en obsession ce mot de Rilke qui dit que « pour saisir une œuvre d'art, rien n'est pire que les mots

de la critique ». Peur encore plus grande de paraître (et finir par m'imaginer) pape de la littérature de mon pays qui n'a besoin d'aucun parrain (1976, p. 7).

La gêne est d'autant plus accablante quand le préfacier sollicité doit assumer la glorieuse charge de recommander un ouvrage qui ne répond pas exactement à sa propre conception de l'art. Ce modèle de compromis entre la sincérité du jugement critique et la courtoisie de la recommandation, nous le trouvons dans « En guise de préface » aux *Poèmes diplomatiques* d'Eugène Sama, où Jean-Baptiste Tati-Loutard dissimule difficilement, à travers force circonlocutions et euphémismes, ses réserves à l'égard d'une poésie militante aux antipodes de sa propre expérience poétique. Ailleurs le même préfacier affirme, par une sorte de délégation, le primat du sentiment critique du lecteur dans cette déclaration ambiguë : « Une préface c'est une lettre d'introduction auprès du public. Mais c'est l'œuvre elle-même qui se recommande ou ne se recommande pas » (Tati-Loutard, 1982, p. 10).

Pendant, dans la plupart des cas, cette gêne a une portée proprement prétéritive car, en dépit de son déni de compétence, le préfacier procède tout de même au rituel d'institution. Il profère ainsi un discours qui se nie pour mieux (se) dire. Jean-François Brierre offre avec son texte d'introduction à *Kabotenor* de Adam Loga Coly une belle illustration du subterfuge de la prétérition préfacière. D'entrée de jeu, le préfacier proclame, sans la moindre apparence de raison, le déclin du genre : « La préface est un genre qui tend à disparaître, non sans raison. D'ailleurs, c'est un article dépassé du protocole compliqué de l'édition » (p. 3). Il évoque ensuite une

carte de recommandation que son parrain, « ancien héros de nos guerres en dentelle », lui remit à l'adresse d'un des plus grands avocats de Port-au-Prince et où il était écrit :

Je te recommande mon filleul, porteur de ce mot. Je regretterais pour toi que tes dossiers ne te laissent pas le temps de le rencontrer. Il a beaucoup de choses à dire, que de toute façon il dira sans toi ni moi (*ibid.*).

L'épilogue, le voici : « Cette carte ne fut jamais remise » (*ibid.*). La moralité de l'histoire réside dans ce vœu :

J'aimerais qu'à mon exemple, mon jeune confrère Adam Loga Coly garde la page que je signe aujourd'hui à l'adresse du public, dans ses archives personnelles comme le témoignage privé de mon admiration pour son talent à parfaire et sa modestie à conserver dans ce compagnonnage chantant qui fait qu'il parle toujours à voix basse (p. 4).

Que ce vrai-faux vœu n'ait pas été réalisé, pour le plaisir de l'auteur, notre référence le prouve assez. Sony Labou Tansi termine sa préface à *la Voix de nos ancêtres* de Paul Foundou par cette dénégation : « Au fond, les préfaces sont, tous comptes faits, des actes imbéciles. Heureusement les lecteurs sérieux ne les lisent plus » (p. 5). Mais cette déclaration advient après que le lecteur, sérieux ou pas, a lu des formules dithyrambiques du genre :

Ce fleuve de nos profondes valeurs coule dans un verbe superbe qui regarde par la fenêtre une poésie délicieuse. La poésie du mot qui tend la main à l'autre mot pour danser le bon sens et la raison (*ibid.*).

Pour sauvegarder la liberté de jugement du lecteur, Sylvain Bemba préfère écrire, plutôt qu'une préface, une postface à *Un des aspects de la culture congolaise* du même auteur. Mais, qu'il s'agisse de préface ou de postface, rien n'indique que le paratexte soit nécessairement lu dans le sens du préfixe. En fin de compte, la vraie dénégation demeure encore le silence de la non-parole.

### Une forme double : le commentaire et l'étude critique

Nous avons affirmé plus haut la vertu valorisante de la signature du préfacier, de son nom, comme l'effet sémantique d'une survivance étymologique où *nomen* signifie le renom, la célébrité. Cependant, comme l'éclat compensateur du nom tient souvent lieu de principe majeur de légitimité, on pourrait dire à cet égard — exception (magistrale) faite pour « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre et « Un grand poète noir » d'André Breton — que le poids du nom exonère le préfacier, moyennant le hiératisme de quelques formules, de la corvée du texte long. Il n'est pas sans intérêt d'examiner le discours préfaciel dans sa forme. La règle semble être celle de la liberté absolue : la longueur du texte préfaciel varie entre le laconisme d'un argument de quelques lignes et l'étude de plus d'une dizaine de pages, ruinant ainsi la frontière entre le commentaire et l'étude critique<sup>1</sup>. Si la préface-commentaire a la valeur d'une *captatio benevolentiae* du discours épideictique destiné à un large public, la pré-

---

<sup>1</sup> Les deux termes, dont la synonymie est évidente, ne se distinguent dans notre esprit que par le degré d'élaboration et le destinataire des textes qu'ils désignent.

face-étude critique représente une forme supérieure de réception. Le statut du texte subit une métamorphose : la vanité de sa contingence distractive et ludique fait place à une meilleure cote de pérennité, garantie par la stabilité du discours scientifique qui le décrit. L'œuvre n'est plus seulement un objet à lire : elle est devenue un lieu d'engendrement d'une autre œuvre. François Sengat-Kuo avoue, dans sa note d'auteur à une énième édition de son recueil de poèmes *Fleurs de latérite, heures rouges*, avoir apporté plus de soin aux titres de ses poèmes, « dans le but de faciliter les références à un moment où l'enseignement s'intéresse de plus en plus à la littérature africaine » (p. 7).

Ce n'est pas là une singularité de l'écrivain camerounais; on peut même affirmer que la consécration par l'institution scolaire et universitaire est l'aspiration secrète de tout écrivain. C'est dire la vertu gratifiante des préfaces-études critiques comme celle de Étienne Galle à *Cycles sombres* de Wole Soyinka ou celle d'Arlette Chemain à la seconde édition des *Normes du temps* de Jean-Baptiste Tati-Loutard.

#### **Critères de légitimation : référent situationnel et référent intertextuel**

En dépit de cette dissimilitude de forme entre le commentaire et l'étude critique, l'analyse du contenu et de la structure du discours préfaciel révèle une relative homogénéité. La légitimation d'une œuvre littéraire consiste à affirmer la pertinence d'un référent situationnel ou intertextuel par le biais d'une structure syllogistique dont les prémisses procèdent du

choix du préfacier. L'acte d'écrire est une chose sérieuse : cette conception, qui se vérifie à travers la gravité du sujet traité par l'écrivain, offre au préfacier un critère majeur de son jugement. Dans le cadre de notre corpus, cette pertinence s'apprécie de manière parfois alternative, mais souvent complémentaire, selon deux axes. L'un concerne les problèmes généraux de l'avenir de l'humanité : le destin de la race noire, la reconquête de l'identité culturelle des peuples africains, la théorie et la pratique de la révolution, etc. L'autre axe est une réflexion sur des problèmes spécifiques de la création littéraire. Mais le contexte sociohistorique, de même qu'une question telle que l'écriture féminine, abordée par Simon Ntary dans sa préface à *Mayombe* de Marie-Léontine Tsibinda, montrent le caractère souvent factice de cette distinction.

En tout état de cause, la question centrale est le fil conducteur d'une structure argumentative à deux entrées. L'une est déductive : elle consiste pour le préfacier à partir de cette question centrale et à montrer l'intérêt et l'originalité de l'apport de l'ouvrage qu'il recommande. Breton définit les conditions d'une poésie authentique — le don du chant, la capacité du refus, le pouvoir de transmutation spéciale — avant de montrer comment Aimé Césaire les remplit de manière particulièrement heureuse dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Dans sa préface à *Tarentelle noire et diable blanc*, Roger Chemain donne une analyse succincte de la pièce de Sylvain Bemba, mais pas avant d'avoir évoqué, en arrière-plan, l'exceptionnelle vitalité de la littérature congolaise dans le contexte littéraire de l'Afrique francophone,

dressé un bref bilan de la production des écrivains congolais pour les différents genres (poésie, roman, essais, théâtre) et rappelé les autres pièces de théâtre de l'auteur. Quand le contexte sociohistorique constitue la base de la structure syllogistique de la préface, on aboutit tout bonnement au réductionnisme de la théorie du reflet. C'est le cas de la préface de Mario de Andrade aux deux récits de Luandino Vieira, *la Vraie Vie de Domingos Xavier* suivi de *le Complet de Mateus*. Le préfacier retrouve dans les textes de l'écrivain angolais un écho des tensions politiques de la Luanda coloniale. Il écrit ainsi à propos de *Domingos Xavier* : « Le récit est une approche sociologique de la résistance que les Angolais de Luanda, à la veille du déclenchement de la lutte armée, opposent à la domination portugaise » (Andrade, 1971, p. 9).

L'autre démarche est plutôt inductive : c'est le parcours que suivent certaines préfaces lorsque l'œuvre plonge ses racines dans l'authenticité de l'expérience existentielle de l'auteur. La stratégie argumentative du préfacier s'assimile alors à la critique des sources en proposant au lecteur le récit de l'itinéraire biographique ou spirituel de l'auteur. La préface d'Aimé Césaire au roman de Bertène Juminer, *les Bâtards*, s'ouvre par des indications biographiques : « L'auteur Bertène Juminer est un jeune médecin guyanais. Ce roman, *les Bâtards*, son premier, n'échappe pas à la règle et apparaît comme largement autobiographique » (Césaire, 1961a, p. 7). Robert Jouanny écrit à propos du dernier recueil de poèmes de Paul Dakeyo : « On pourrait lire *la Femme où j'ai mal* comme le récit discrètement et authen-

tiquement autobiographique d'une aventure humaine, douloureuse et inoubliable » (Jouanny, p. 7). « Orphée noir » de Sartre prend bien assise sur le vécu historique de la race noire avant d'évoquer la prise de parole des poètes noirs.

Mieux que le récit de l'aventure spirituelle du seul auteur, il arrive que la préface rappelle la rencontre de l'auteur et du préfacier ou la découverte de l'un par l'autre. Le procès de légitimation de l'auteur trouve, dans ce récit d'une aventure commune avec l'illustre préfacier, une plus-value non négligeable : le préfacier, faisant sienne une tranche de la vie de l'auteur, offre à ce dernier le profit de sa notoriété personnelle. On peut trouver dans la préface de Breton à *Cabier d'un retour au pays natal* et dans celle de Claude Roy à *Poète à Cuba* de René Depestre des illustrations de cet échange gratifiant.

Le témoignage sur soi ne prend de la valeur que dans sa sublimation et dans sa transfiguration en œuvre d'art : le livre atteste alors cette expérience de l'osmose de deux plénitudes, celle d'exister et celle d'écrire, que Claude Roy évoque à propos de René Depestre :

Quand les bonheurs d'exister rencontrent les bonheurs d'expression, c'est aussi le bonheur de lire. Comme les vrais poètes font tout mieux que tout le monde (mais d'ailleurs tout le monde peut être poète, et sans écrire du tout), René Depestre revit sa vie en prose comme il la vit en vers (p. 6).

L'authenticité de l'expérience de l'auteur n'a de valeur que dans la mesure où elle accède au statut d'une dimension essentielle de la condition humaine. Le destin individuel



doit être reconnu dans son universalité. C'est cette nécessité que Simon Ntary exprime dans « En guise de préface » à *l'Oseille, les citrons* de Maxime Ndébéka, quand il dit : « Il est bon, écrivait Goethe, que les hommes sachent ce qu'un autre a souffert. Maxime Ndébéka a souffert » (1985, p. 10). C'est encore la transcendance du lyrisme intime que Robert Jouanny souligne à propos de *la Femme où j'ai mal* :

L'expérience évoquée dépasse singulièrement le vécu d'un homme et d'une femme : derrière le microcosme du couple, se profilent une inquiétude et des certitudes cosmiques, qui authentifient la confiance de Dakeyo, en même temps qu'elles en précisent les fondements (p. 9).

La quête orphique des poètes de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre* de Senghor préfigure, selon Sartre, le dépassement et le déclin de la Négritude dont le préfacier indique, en maintes formules lapidaires, la dimension foncièrement dialectique :

La Négritude n'est pas un état, elle est pur dépassement d'elle-même, elle est amour. [...] elle n'est pas seulement, ni surtout l'épanouissement d'instincts ataviques; elle figure le dépassement d'une situation définie par des consciences libres. [...] la Négritude, triomphe du Narcissisme et suicide de Narcisse (Sartre, p. XLII-XLIII).

La teneur autobiographique de *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane est largement sublimée par la symbolique d'ouverture que Vincent Monteil souligne lorsqu'il déclare que, ici, « Tout est "réserve" peule », et que l'auteur « représente l'Afrique du carrefour, ce que Léopold Sédar Senghor appelle "la contribution du Nègro-Africain à la Civilisation de l'Uni-

versel" » (p. 10). Le dépassement par induction de l'expérience individuelle de l'auteur nous ramène à la question centrale dont nous avons parlé plus haut. De telle sorte qu'on peut dire que, donné a priori comme catégorie universelle de la condition humaine, ou produit a posteriori comme expérience individuelle sublimée et universalisée, le sujet de l'œuvre constitue, dans le discours préfaciel, un point d'ancrage majeur du procès de légitimation. La critique préfacielle est principalement une critique du contenu.

Toutefois, en dehors du référent situationnel, le discours préfaciel valorise l'œuvre littéraire par rapport à un autre critère dérivé à la fois de la substance textuelle et de la fonction métalinguistique de la préface : l'intertexte. Une œuvre ne vaut pas seulement par la qualité du sujet qui l'anime, elle s'impose également par le dialogue intertextuel qu'elle instaure. Intégrer d'autres textes ou s'intégrer à eux, mobiliser le concert intertextuel c'est, pour une œuvre, mériter la reconnaissance de l'institution intertextuelle. Le préfacier assume alors les fonctions d'un chef d'orchestre qui invoque le concert intertextuel pour permettre au nouveau texte de faire entendre sa singularité. Le rite de consécration ne trouve son efficacité dans la parole singulière du préfacier qu'à condition que celle-ci s'entoure de la présence textuelle de l'institution littéraire. C'est ici qu'intervient la fonction probatoire et testimoniale de la référence. La forte récurrence de la référence dans le discours préfaciel incite à considérer l'intégration intertextuelle comme une loi de genre. La compétence intertextuelle du préfacier peut être tenue

pour un principe d'autorité : sa connaissance des textes et son aptitude à en susciter de manière judicieuse la médiation en faveur de l'œuvre confortent sa légitimité.

Dans le discours préfaciel, la référence soumet l'œuvre recommandée à l'épreuve du rapport dialectique entre la norme et l'originalité. Présenter une œuvre littéraire est pour le préfacier un exercice qui se joue sur les classiques relations du vrai et du vraisemblable. La légitimité se mesure à l'aune de l'ordre (littéraire) établi. Mais en matière de jugement esthétique, tout demeure affaire d'équilibre : l'obsession paradigmatique indiffère, car elle ne produit que du déjà-lu; la quête de l'originalité à tout prix désoriente, car le barbarisme effraie, engendre le rejet. Ainsi l'usage des références dans le discours préfaciel vise non seulement à marquer les rencontres, à relever les similitudes entre l'auteur et d'autres, les influences avouées ou fortuites qu'il a subies, mais encore à souligner la singularité de son œuvre.

Dans le registre des similitudes, le préfacier peut reconnaître une heureuse résurgence de textes anciens : l'œuvre tire alors profit de l'autorité de la parole proférée élevée au rang de loi ou de vérité historique. Lilyan Kesteloot décrit ainsi le projet révolutionnaire de Dieudonné, le protagoniste de *Dieu nous l'a donné* :

Fonder sa révolution sur une mystique traditionnelle qui servirait d'allumage à un sentiment national et, par ce moyen, rendre une âme et une volonté à ce peuple d'esclaves : « Acclimater un arbre de soufre et de lave chez un peuple de vaincus », écrivait Césaire, il y a vingt ans (p. 9).

Pour démontrer l'utilité de lire l'expérience de la souffrance de Maxime Ndébéka dans *l'Oseille, les citrons*, Simon Ntary cite l'écrivain allemand Goethe et le poète latin Horace. Après un quatrain du poète persan Jala-Al Din Roumi, le préfacier conclut ainsi son texte :

Je viens donc de faire une lecture qui a la sombre beauté célinesque d'un voyage au bout de la nuit. Victor Hugo disait : « Il y a un spectacle plus grand que la mer, c'est le ciel; il y a un spectacle plus grand que le ciel, c'est l'intérieur de l'âme » (Ntary, 1985, p. 10).

Aimé Césaire trouve dans le roman de Bertène Juminer, *les Bâtards*, l'écho d'un problème « que posait jadis Wilfredo Pareto : celui de la "circulation des élites" » (1961a, p. 8), avant de se rappeler l'exemple du déchirement de l'âme mexicaine qu'analyse Octavio Paz dans *le Labyrinthe de la solitude*.

La référence rapproche deux textes éloignés non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace, participant de la même inspiration, comme pour attester l'universalité du phénomène évoqué et inférer la valeur du discours qui en parle. La portée révolutionnaire de *Dieu nous l'a donné* apparente cette pièce aux thèses de Malcolm X et des Black Muslims. Sylvain Bemba, dans sa présentation des *Signes du silence* de Maxime Ndébéka, joue habilement sur le registre spatiotemporel; ainsi la réceptivité des écrivains africains à la littérature latino-américaine s'explique, selon le préfacier, par les affinités liées au métissage racial, à la rencontre de l'Amérique du Sud et de l'Afrique, « deux sœurs siamoises qui ont peut-être perdu le souvenir de leur vie com-

mune antédiluvienne » (Bemba, 1978, p. 10). L'effet valorisant de la référence paraît corrélé à une sorte de loi de la distance : un texte est d'autant plus valorisé qu'il est rapproché d'autres textes éloignés de lui dans l'espace et/ou dans le temps; l'universelle transhistoricité ou l'intemporelle universalité qui s'en dégage renforce sa légitimité en lui conférant une dimension quasi mythique.

Mais, bien au-delà de cette recherche d'illustres affinités textuelles, l'usage de la référence dans le discours préfaciel affirme des influences : il ne s'agit plus ici de l'indication d'une rencontre ou d'une résurgence fortuite, mais de la découverte d'une généreuse ascendance littéraire. Le préfacier qui décèle la filiation spirituelle d'un auteur attend du lecteur, cela va de soi, qu'il consente au descendant une part de l'héritage de notoriété et de légitimité de l'aïeul. Jacques Howlet, parlant du « lyrisme mystique » et de l'« idéalisme magique » du second roman de Bertène Juminer, *Au seuil d'un nouveau cri*, estime qu'« une telle vision plonge profondément dans l'histoire de la culture, et singulièrement en Occident, celle qui va de la Gnose à Boehme et aux surréalistes » (1963, p. VII). Arlette Chemain trouve à Philippe Makita, auteur de *Sandales retournées*, un double héritage : celui des aînés africains de la grande époque de la Négritude et celui des aînés congolais. Henri Lopes reconnaît les mêmes ascendants à Jean-Blaise Bilombo-Samba : Césaire-Prince, Tchicaya U Tam'si, Maxime Ndébéka, Jean-Baptiste Tati-Loutard. La tâche du préfacier est quelquefois allégée quand l'auteur affirme et revendique lui-même son ascendance : Simon Ntary révèle que Maxime Ndébéka, pour *l'Oseille*,

*les citrons*, lui a demandé de citer Éluard et Lautréamont.

La fonction de la référence ne se borne pas à la seule remontée aux correspondances antérieures du nouveau texte ou à la découverte de ses homologues contemporains : loin de se réduire à l'expression normative d'une esthétique du déjà-dit, le dialogue intertextuel qu'instaure le préfacier vise à identifier l'originalité de l'œuvre présentée. Le procès de distinction fait que la référence, en assumant en fin de compte le statut de faire-valoir, porte en elle-même le projet de son propre dépassement. Césaire reconnaît une différence de comportement entre le bâtard de Shakespeare et celui de Bertène Juminer, alors que Jacques Howlet souligne la singularité de la négritude de l'écrivain guyanais par rapport à celles de Césaire et de Senghor. Mario de Andrade fait le point sur les différentes œuvres inspirées du mythe de Chaka — celles de Thomas Mofolo, Léopold Sédar Senghor, Seydou Badian —, pour souligner la manière toute particulière dont Condetto Nénékhaly-Camara, dans *Continent-Afrique* suivi de *Amazoulou*, « dépouille le personnage de Chaka » et l'exalte selon l'esthétique positive du théâtre épique dans « toute sa stature de bâtisseur d'une nation » (Andrade, 1970, p. 8).

Vincent Monteil compare *l'Aventure ambiguë* à cinq « autobiographies à peine romançées » écrites en arabe, en français et en tadjik soviétique pour reconnaître que, « malgré d'apparentes similitudes [...] l'accent, ici, est différent » (p. 10). Confronté au décryptage des images troubles du langage poétique, Simon Ntary ne se contente pas d'une allusion, par le détour d'une mise en abyme, à la préface de

Jean Genet au recueil de lettres du militant noir américain Georges Jackson; pour marquer l'originalité de Maxime Ndébéka, il évoque, à l'aide d'une enfilade d'inclusions intertextuelles, une tradition d'exégèse qu'il fait remonter au Moyen-Âge :

Déjà les troubadours, héritiers directs d'un message fortement teinté de religiosité, parlaient à leur époque d'« éclaircir ma parole obscure » (Marcabrun); d'entrelacer « des mots rares sombres et colorés » (Rimbaud d'Orange) ou de leur « vers » qui « paraîtra insensé au sot s'il n'a pas double entendement » (Alégret). Mais Ndébéka ne cache pas toujours son jeu (1985, p. 8).

Dans « Orphée noir », Sartre systématise le procédé de la rupture, au point que l'identité de la poésie nègre des poètes de l'*Anthologie* émerge de sa multiple et diverse altérité : tout le texte de l'illustre préfacier est construit autour d'une structure antithétique qui se matérialise par une série d'oppositions dont est faite l'authenticité révolutionnaire de la production nègre. Il commence par souligner que les Blancs, en abolissant l'esclavage, espéraient que les Noirs chanteraient leurs louanges. Or les Noirs se lèvent et magnifient l'homme noir.

[...] leur poésie n'est ni satirique ni imprécatoire : c'est une *prise de conscience*. [...] Le nègre, comme le travailleur blanc, est victime de la structure capitaliste de notre société [...]. Mais [...] puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience (p. XI-XIV).

Si dans sa quête orphique le poète noir doit, selon la tradition de la poésie française, de Mallarmé aux surréalistes, détruire la langue

française, ce n'est pas en la déshumanisant comme le poète européen, mais en la défrancisant. Césaire emprunte, pour « rentrer chez soi à reculons » (p. XXIV), la vieille méthode surréaliste, mais à la différence de l'impassibilité et de l'impersonnalité de la manière d'Étienne Léro, le jaillissement volcanique des mots propulse la « furieuse passion » (p. XXVII) de Césaire contre l'Europe et la colonisation. La Négritude, « l'être-dans-le-monde du Nègre » (p. XXIX), n'est pas un acte d'appropriation technique (car le poète noir revendique la non-technicité), mais une captation « magique, par le silence et le repos » (p. XXXI). Opposée à une prose d'ingénieurs, cette poésie d'agriculteurs, « loin de l'intuition chaste et asexuée de Bergson » (p. XXXII), indique que le Noir entretient avec la nature des rapports d'une pansexualité généreuse. En dehors « de l'érection phallique et de la croissance végétale » (p. XXXIV), l'autre grande originalité de la poésie nègre est de magnifier la souffrance dont la race noire a eu « l'horrible privilège de toucher le fond » (*ibid.*). Dans un élan tout de dionysisme nietzschéen, le Nègre va au-delà de l'agitation apollinienne de surface et rencontre la Passion qui est « l'essence universelle de l'homme » (p. XXXV). Mais ce retour sur son expérience fondamentale de la douleur débouche sur une conscience ambiguë, à la fois « saisie intuitive de la condition humaine et [...] mémoire encore fraîche d'un passé historique » (p. XXXVII). Pour être « le lot des hommes », la souffrance « n'en est pas moins imméritée » et le Noir découvre qu'elle « comporte en elle-même son propre refus » (p. XXXVIII)...

Avec les préfaces de Léopold Sédar Senghor, nous touchons le fond de la logique de l'identité. Ici, la négation de la référence implique que l'originalité des écrivains négro-africains ne s'engendre plus d'une opposition à quelque canon esthétique ou idéologique extérieur, mais participe d'une poétique négro-africaine endogène qui elle-même plonge ses racines dans la sempiternelle ontologie nègre. En réalité, c'est moins d'une absence que d'une immanence de la référence qu'il faudrait parler, même si aucun indice n'affleure nulle part : la référence est à rechercher, non dans le discours des préfaces, marqué de manière indélébile par une sorte de théorie du reflet biologique, mais dans le credo essentialiste senghorien proféré dès les années trente, notamment dans « Ce que l'homme noir apporte » : « L'émotion est nègre comme la raison est hellène » (Senghor, 1964, p. 24). La cause étant entendue, à quoi bon reprendre la démonstration? Dire la teneur nègre des textes négro-africains suffit largement. Ainsi, à l'exception de Ibrahim Sourang, que le préfacier appelle le Prévert sénégalais, les œuvres de Antoine-Roger Bolamba, de Lamine Niang, de Tchicaya U Tam'si, de Edouard J. Maunick, de Malick Fall sont présentées dans leur conformité exemplaire à l'esthétique négro-africaine. Cette option n'est pas sans signification chez un homme dont la culture et l'érudition, à la fois immenses et subtiles, se dévoilent généreusement dans ses autres écrits. La même absence de référence s'observe dans la préface de Lamine Diakhaté à *Anti-Grâce* de Paulin Joachim : le défi de l'auteur est « de préserver l'authentique pour aller à la conquête de l'avenir » (p. 9).

Le critère du référent intertextuel est d'une telle récurrence qu'on peut comprendre son absence dans la préface de Mongo Beti au roman de Boubacar Boris Diop, *le Temps de Tamango*, où l'usage par le préfacier de ce procédé aurait enfreint le propos fondamental du livre qui est de pourfendre la profonde et mystérieuse domination de l'Afrique francophone par « l'économie française, la culture française, l'armée française, la presse française, l'opinion publique française, l'ethnologie française, l'Université française » (p. 6).

Le discours préfaciel valorise donc une œuvre littéraire en mettant en avant la singularité qu'elle tire de sa capacité à faire parler d'autres textes. Cette reproduction modulée d'autres éléments de l'intertexte littéraire est un critère qui pourrait se suffire à lui-même, n'eût été la tendance du discours préfaciel à faire parler non seulement d'autres textes, mais encore le préfacier lui-même : un auteur qui sollicite un texte d'introduction offre au préfacier une tribune d'où celui-ci peut, à sa guise, parler d'autre chose que du livre. Souvent même, ainsi que le montre la bibliographie de notre corpus, le préfacier ne se contente pas du mot « préface » comme titre générique, mais lui en préfère un autre — toutes les préfaces de Léopold Sédar Senghor portent un titre. Son texte d'introduction peut aussi comporter des intertitres, comme marques de structuration interne; c'est notamment le cas des préfaces de Max F. Dippold aux deux recueils de poèmes de Eno Belinga, *Masques nègres* et *la Prophétie de Joal* suivi de *Équinoxes*; la préface d'Arlette Chemain aux *Normes du temps* de Jean-Baptiste Tati-Loutard

comporte quant à elle titre et intertitres. Le résultat est que la préface se dépouille de son statut essentiellement liminaire et gagne par rapport au texte de l'œuvre recommandée une autonomie que favorise la relation parataxique des deux textes. Qui profite de qui? peut-on alors se demander. Il convient, en tout cas, de noter que le texte d'introduction peut être exploité et lu séparément de l'œuvre qu'il est censé présenter. Le lecteur peut, par exemple, lire dans les Actes du colloque sur le théâtre négro-africain tenu à Abidjan en avril 1970 le texte même de la préface de Mario de Andrade à l'ouvrage de Condetto Nénékhaly-Camara. Dans un cas, le texte est une communication, dans l'autre, il est une préface. Pour revenir au livre, on peut dire que la relation parataxique, au-delà de la dualité textuelle, le dote d'une sorte de régime co-auctorial.

Sur la base des *excursus* ainsi produits, sans aucunement prétendre dresser une typologie du discours préficiel, on peut distinguer quelques sortes de préfaces. Il y a, par exemple, la préface-prétexte : dans la veine triomphaliste et assimilationniste des préfaces de la première génération des œuvres littéraires africaines, le préficiel met le mérite de l'écrivain africain au crédit de la réussite de l'œuvre coloniale. C'est le cas de Robert Delavignette pour *Karim* de Ousmane Socé et de Georges Hardy pour *Doguiçimi* de Paul Hazoumé. On peut aussi citer le cas de François Mauriac qui, en préambule à *Antsa* de Jacques Rabemananjara, se contente de lancer un *Te Deum* à la gloire de la France libre et catholique. Ray Autra, préficiel de *Chaka* de Djibril Tamsir Niane, se félicite de la richesse thématique de la pièce :

Un des moindres mérites de Djibril Tamsir Niane n'aurait-il pas été d'avoir su donner plus d'ampleur à notre méditation et de l'avoir aiguisée, élargie aux dimensions du vaste univers, où depuis les âges les plus reculés [...] (p. 22).

Dans sa conclusion, le préficiel donne trois citations « suggestives » du président Ahmed Sekou Touré, avant de s'interroger en point d'orgue : « Peut-on mieux dire et de voix plus autorisée? » (P. 23.)

Dans la catégorie de la préface-étude critique, on peut reconnaître des textes à visée panoramique, comme « Tigritude et Négritude » où, en introduction à *la Danse de la forêt* de Wole Soyinka, Daniel Maximin passe en revue toute la production théâtrale du dramaturge nigérian. À *Arc musical* précédé de *Épitomé* de Tchicaya U Tam'si, Claire Cécé donne une « Introduction » remarquable par sa facture composite, qui fait le point sur le concept de la Négritude, son histoire, ses diverses expressions et les débats qu'il soulève sur les rapports entre la poésie négro-africaine et le surréalisme, avant de présenter quelques jalons de l'œuvre, des extraits d'une interview et quelques repères de la biographie du poète congolais. Enfin, ce n'est pas une vision panoramique, mais une analyse en profondeur de thèmes favoris de Jean-Baptiste Tati-Loutard que tente Arlette Chemain dans sa présentation de la dernière édition des *Normes du temps*.

En dehors de la mise en place des prémisses idéologiques ou esthétiques de la base syllogistique de la légitimation, la préface est aussi un discours autocentré qui légitime son énonciateur. Cette postulation centripète apparaît dans la

présentation que le préfacier fait de ses options esthétiques. Bakary Traoré, dans sa préface à *l'Exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao, profite de l'occasion qui lui est offerte pour préciser sa conception du théâtre négro-africain. Le discours préfaciel peut être exploité comme voie d'accès à l'œuvre critique et à l'œuvre de création du préfacier écrivain. Pour exalter les mérites de *Mayombe*, un recueil de poèmes de la poétesse congolaise Marie-Léontine Tsibinda, Simon Ntary déclare accorder sa préférence — selon une formule de Paul Valéry, l'esthétique jaussienne de la réception et le New Criticism de Leo Spitzer... — à la relation texte-lecteur, excluant toute implication biographique ou historique. Y a-t-il meilleure introduction à la théorie senghorienne de la poésie négro-africaine que les nombreux textes liminaires que l'initiateur sénégalais de la Négritude consacre à d'autres écrivains? L'expérimentation constante et indifférenciée d'une grille de lecture confirme sa pertinence tout en entretenant ou en renforçant la légitimité de son promoteur.

L'un des mérites de la préface de Césaire au roman de Bertène Juminer, *les Bâtards*, que nous avons abondamment exploitée, est de nous fournir l'illustration d'une exceptionnelle convergence thématique. Le préfacier qui pratique l'œuvre de Shakespeare et qui fait de la bâtardise un trait majeur du portrait psychologique du nègre opprimé, oppose, comme nous l'avons vu, le bâtard du romancier guyanais à celui du dramaturge élizabéthain. Sans vouloir établir une relation de causalité, il n'est pas sans intérêt de retrouver dans *Une tempête*, adaptation que Césaire fait en 1968 de la

*Tempête* de Shakespeare, le personnage de Caliban, prototype même de l'abâtardi appelé à s'émanciper de la tutelle aliénante de Prospéro.

À ce stade de notre analyse, nous pouvons retenir que la valeur d'une œuvre ne s'apprécie pas, selon le discours préfaciel, par rapport à ses qualités esthétiques propres, mais dépend largement de son pouvoir d'irradiation. La fonction légitimatrice de la préface s'exerce tout aussi bien en direction de l'auteur, en tant que discours inaugural, qu'en faveur du préfacier, comme discours de confirmation, selon la formule de Philippe Hamon — pour sacrifier nous-même à l'autorité de la référence! — qui dit que « l'objet décrit (donc accédant au statut d'objet "noble") valide en retour le savoir-faire descriptif du descripteur » (p. 147). Nous ajouterons : et renforce l'autorité de celui-ci.

Mais au-delà de tous ces investissements métadiscursifs qu'il favorise, il ne semble pas inutile de réexaminer la fonction proprement conative et protocolaire du discours préfaciel, car, outre la présentation de l'œuvre, il vise à en recommander la lecture au public. Cette finalité publicitaire focalise alors l'attention de l'analyste sur le destinataire, dont la présence dans le discours préfaciel se manifeste sous deux formes. L'une, implicite et allusive, relève de la fonction phatique, qui revient à mobiliser les éléments de l'arsenal rhétorique du discours épideictique pour circonvenir le lecteur et le disposer à une réception favorable de l'œuvre. L'autre, explicite, consiste à apostropher de manière directe le lecteur et à l'exhorter à lire l'œuvre recommandée. Que la première forme soit plus fréquente que la seconde s'explique sans doute par la répugnance

au boniment, constitutive du malaise préfaciel que nous avons signalé plus haut. Il n'empêche que, hormis l'exemple de « Orphée noir » où, dans un exorde *ex abrupto* dont l'agressivité rappelle l'ouverture de la première Catilinaire, Sartre interpelle les lecteurs blancs pour « leur expliquer ce que les Noirs savent déjà » (p. XI-XII), l'apostrophe au lecteur clôt souvent la préface, comme pour arracher, en un ultime mouvement, son adhésion. On y retrouve alors les éléments par lesquels Jakobson caractérise la manifestation de la fonction conative, le vocatif et l'impératif :

Et maintenant, auditeurs, écoutez les voix d'Afrique noire, qui manquait au concert des nations (« le Langage intégral des Négro-Africains », repris dans Senghor, 1964, p. 240);

Ami lecteur, prends, lis et découvre l'âme d'un poète, d'un homme comme toi et moi (Simon Ntary, 1985, p. 11);

Alors, en route lecteur et exige qu'on ne t'apprenne pas à manger un plat qu'on ne trouve qu'une fois par vic au restaurant (Sony Labou Tansi, p. 5).

Au terme de la préface qui est à la fois discours d'accréditation et apologétique, le préfacier, investi de l'autorité de l'ordre littéraire, sollicite du public la reconnaissance de l'auteur. À propos de la notion même de public, il convient d'observer qu'elle recouvre en gros deux catégories de destinataires : soit la masse informelle et anonyme des lecteurs (pris individuellement) qui accèdent à l'œuvre après avoir cédé à d'autres arguments publicitaires du dispositif paratextuel (nom de l'auteur, titre, prière d'insérer, bande, commentaires sur le livre, etc.), soit les critiques et les professeurs, lecteurs professionnels qui consti-

tuent le noyau dur et la continuité de l'institution littéraire, et dont la fonction est de gérer le destin épitextuel de l'œuvre. Cette description du public apparaît, de manière évidente, dans la fin de la préface de Henri Lopes à *Soleils neufs* de Maxime Ndébeka : « Je laisse aux critiques et aux professeurs le soin de dégager le reste. Pour moi, j'ai dit ce qui me faisait rêver. Il faudrait que chaque Congolais lise ce livre » (Lopes, 1969, p. 5).

On peut penser que, dans sa quête de la consécration de l'œuvre par le lecteur, le préfacier s'inspire de la conviction que sa seule reconnaissance solitaire et individuelle est de peu de valeur et que l'instance suprême de validation demeure le public, dans sa double figuration diffuse ou formelle. La démarche consiste alors pour le préfacier, par une sorte de relais de légitimation, à restituer à l'institution, pour ultime jugement, l'autorité que celle-ci lui a déléguée en vertu des compétences évoquées plus haut. C'est, en somme, le verdict de l'institution qui garantit l'œuvre, légitime l'auteur, l'autorise, selon l'acception étymologique du mot *auctor*. L'institution est, au sens que le lexique théâtral donne au substantif création, le créateur de l'œuvre littéraire. En retour, ce phénomène d'engendrement de l'œuvre par l'institution n'est-il pas, pour celle-ci, un principe essentiel de sa reproduction et de sa conservation ? La légitimation est, en fin de compte, le facteur principal de la perpétuation de la légitimité de l'ordre littéraire.

### Conditions de réception

L'importance du rôle du lecteur dérive du caractère prétéritif du discours préfaciel : cer-



tes la préface est un genre parfois décrié, mais il l'est par des préfaciers qui le disent dans une préface à des lecteurs qui parfois l'ont déjà lue. De sorte qu'il nous paraît tout de même opportun d'en examiner les conditions de réception. À cet égard, on peut dire que les conditions d'efficacité optimale sont réunies quand la communication préfacielle établit la présentation, par un préfacier légitimé par l'institution littéraire et connu du lecteur, du premier ouvrage d'un auteur encore inconnu.

À partir de ce niveau d'excellence, on peut imaginer quatre cas de modulation de la portée et de la réception du discours préfaciel. Le premier concerne la préface d'un livre d'un écrivain déjà consacré. Nous pouvons, à titre d'exemple, retenir les *Légendes africaines* de Tchicaya U Tam'si. Le préfacier, Mercer Cook, ne se contente pas de citer les cinq recueils de poèmes déjà publiés par le poète congolais, *le Mauvais Sang* (1955), *Feu de brousse* (1957), *À triche-cœur* (1960), *Épitomé* (1962) et *le Ventre* (1964). Il rappelle plusieurs fois que *Épitomé* a été préfacé par Léopold Sédar Senghor, et que Clive Wake qualifie Tchicaya U Tam'si de

« poète le plus significatif et aussi le plus fécond de la jeune génération », le classant avec Rabearivelo et Senghor comme le talent le plus original qu'ait produit l'Afrique dans le domaine de la poésie d'expression française (Cook, p. 10).

À moins que le préfacier n'ait voulu ici mettre l'accent sur un aspect nouveau du talent de l'auteur — Tchicaya conteur —, il nous paraît impropre de parler, en l'occurrence, de procès de légitimation. Il pourrait s'agir, tout

simplement, d'une confirmation de légitimité, une de plus.

Le deuxième cas est celui de la rédaction par un même préfacier de plusieurs préfaces pour un même auteur. Maxime Ndébéka est préfacé deux fois par Henri Lopes, pour *le Président* et *Soleils neufs*, deux fois également par Simon Ntary, pour *les Signes du silence* et *l'Oseille, les citrons*. Nous écartons l'hypothèse d'un sentiment morbide de manque de confiance en soi qui affecterait l'auteur : le statut de préfacier attitré nous paraît relever davantage de la relation amicale ou de la confraternité littéraire que d'un souci de légitimation.

Le troisième cas intéresse la préface à la seconde édition d'un livre : nous pensons ici à celle d'Arlette Chemain à l'édition Hatier des *Normes du temps* de Jean-Baptiste Tati-Loutard. S'agissant d'un auteur à la notoriété établie, nous nous trouvons renvoyé au premier cas. On peut en outre observer que la préface — que la préfacière n'a d'ailleurs pas intitulée ainsi — assume un statut ambigu, car elle peut être lue comme postface à la première édition, donc non comme texte d'introduction, mais comme commentaire a posteriori.

Le dernier cas est celui d'une seconde préface pour une énième édition d'un ouvrage déjà préfacé : Mukala Kadima-Nzuji est l'auteur d'une préface pour l'édition 1982 de *Ngando* de l'écrivain zaïrois Lomami Tchibamba, dont la première édition avait été préfacée en 1948 par Gaston D. Périer. Dans ce cas, et dans le précédent aussi d'ailleurs, la question de la réception du discours préfaciel interfère largement avec le facteur important de l'inter-

valle de temps entre les deux éditions. De toute évidence, un ouvrage épuisé dont la réédition intervient plusieurs décennies après l'édition originale devient une œuvre nouvelle pour une nouvelle génération de lecteurs. Par ailleurs, la légitimité d'un auteur n'est pas un privilège impérissable. Elle peut devenir caduque, si elle n'est plus entretenue par l'institution qui l'a faite, parce que cette institution est morte sans passer le relais à une autre. Concernant les préfaces à *Ngando*, il faut observer que le premier préfacier, Périer, à l'instar des autres préfaciers coloniaux, oriente son « explication » vers la célébration quasi exclusive des bienfaits de l'œuvre coloniale en faveur « des aborigènes de l'Afrique centrale ». Le livre de Lomami Tchibamba est un « patent témoignage de l'application patiente de ses maîtres de race blanche et de la valeur de leur éducation littéraire » (Périer, p. 14). La préface de Mukala Kadima-Nzuji, universitaire zaïrois et spécialiste de la littérature zaïroise, est véritablement pour les nouveaux lecteurs — le livre est réédité plus de trente ans après l'édition originale — un discours de légitimation, et, pour les anciens, une heureuse réactualisation, par une autorité de l'univers littéraire francophone, de la légitimité de l'auteur de la première œuvre zaïroise de fiction. Dans tous les cas, la question de l'efficacité du discours

préfaciel dépend moins du point de vue du critique littéraire, qui peut disposer des éditions successives d'une œuvre, que du premier contact du premier lecteur venu avec le premier ouvrage, ancien ou nouveau, d'un écrivain connu ou pas.

Nous avons pu nous rendre compte, tout au long de cette réflexion, que le discours préfaciel en tant qu'instance de légitimation, loin d'établir une relation univoque du préfacier à l'auteur, valorise tous les agents du procès de communication, à savoir le préfacier en tant qu'émetteur, l'auteur en tant que référent, le lecteur en tant que récepteur. Par ailleurs, la relecture de notre corpus donne lieu à deux observations. Tout d'abord, la première génération des écrivains négro-africains francophones a été préfacée par des écrivains européens ou par des administrateurs coloniaux, à l'attention d'un public, au demeurant, essentiellement européen. Deuxièmement, on constate que peu d'écrivains négro-africains francophones, excepté Senghor, ont préfacé des œuvres littéraires d'écrivains non francophones. La légitimité au niveau littéraire ne peut-elle jouer que de l'aire occidentale à l'aire négro-africaine? Existe-t-il des chances de fonctionnement autocentré d'une institution littéraire négro-africaine francophone?

### Œuvres et préfaces

- ALEXANDRE, Pierre, préface dans Oumar Bâ, *Mon Chef de canton*, Lyon, Nicolon, 1966.
- ANDRADE, Mario de (1970), préface dans Condetto Nénékhaly-Camara, *Continent-Afrique* suivi de *Amazoulou*, Honfleur, P.J. Oswald, 1970; « Antar et Chaka ou Vers un théâtre épique pour les peuples africains » dans *le Théâtre négro-africain* (Actes du colloque d'Abidjan, 1970), Paris, Présence africaine, 1971, p. 117-121.
- — — — (1971), préface dans Luandino Vieira, *la Vraie Vie de Domingos Xavier* suivi de *le Complet de Mateus*, Paris, Présence africaine, 1971.
- AUTRA, Ray, préface dans Djibril Tamsir Niane, *Sikasso ou la Dernière Citadelle* suivi de *Chaka*, Honfleur, P.J. Oswald, 1971.
- BEMBA, Sylvain (1978), « Préface silencieuse à une œuvre sans tam-tam », dans Maxime Ndébéka, *les Signes du silence*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1978.
- — — — (1981), préface dans Albert Kambi Bitchene, *les Faméliques*, Paris, Debresse, 1981.
- — — — (1982), préface dans Léonard Nziengue, *la Carte de photo*, Sherbrooke, Naaman, 1982.
- — — —, postface dans Paul Foundou, *Un des aspects de la culture congolaise*, imprimé en Italie, sans date.
- BETI, Mongo, préface dans Boubacar Boris Diop, *le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- BONNEAU, Richard, préface dans Joseph Miézan Bognini, *Herbe féconde*, Honfleur, P.J. Oswald, 1973.
- BRETON, André, préface dans Aimé Césaire, *Cabier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1971 (1939).
- BRIERRE, Jean-François, préface dans Adam Loga Coly, *Kabotenor*, Dakar/Abidjan, Nouvelles Éditions africaines, 1977.
- CÉA, Claire, introduction dans Tchicaya U Tam'si, *Arc musical* précédé de *Épitomé*, Honfleur, P.J. Oswald, 1970.
- CÉSAIRE, Aimé (1961a), préface dans Bertène Juminer, *les Bâtards*, Paris, Présence africaine, 1961.
- — — — (1961b), préface dans Jacques Rabemananjara, *Lamba*, Paris, Présence africaine, 1961.
- CHEMAIN, Arlette (1978), préface dans Philippe Makita, *Sandales retournées*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1978.
- — — — (1981), préface dans Tchicaya Unti B'Kune, *Soleil sans lendemains*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- — — — (1984), préface dans Alphonse Ndzanga-Konga, *Flamme de la huitième lune*, Paris, Silex, 1984.
- — — — (1989), préface dans Jean-Baptiste Tati-Loutard, *les Normes du temps*, Paris, Hatier, 1989 (1974).
- CHEMAIN, Roger, préface dans Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, Paris, P.J. Oswald, 1976.
- COOK, Mercer, préface dans Tchicaya U Tam'si, *Légendes africaines*, Paris, Seghers, 1968.
- DAYEZ, Georges, préface dans Joseph Anouma, *les Matins blafards*, Paris, P.J. Oswald, 1977.
- DELAVIGNETTE, Robert, préface dans Ousmane Socé, *Karim, roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1948 (1935).
- DIAKHATÉ, Lamine, préface dans Paulin Joachim, *Anti-Grâce*, Paris, Présence africaine, 1967.
- DIPPOLD, Max F. (1972), préface dans Eno Belinga, *Masques nègres*, Yaoundé, CLE, 1972.
- — — — (1975), préface dans Eno Belinga, *la Prophétie de Joal* suivi de *Équinoxes*, Yaoundé, CLE, 1975.
- DUCRY, André, préface dans Dominique Ngoïe Ngalla, *les Mandouanes*, chez l'auteur, 1980.
- DUFRENNE, Michel, avant-propos dans Charles Nokan, *Abraba Pokou ou Une grande Africaine* suivi de *la Voix grave d'Opbimoi*, Honfleur, P.J. Oswald, 1970.
- FAVAREL, Jean, présentation dans Bernard Zadi Zaourou, *les Sofas* suivi de *l'Œil*, Paris, P.J. Oswald, 1975.
- GALLE, Étienne, préface dans Wole Soyinka, *Cycles sombres*, Étienne Galle trad., Paris, Silex, 1987.
- GOFFIN, Robert, préface dans Léon Gontran Damas, *Pigments-Néuralgies*, Paris, Présence africaine, 1972.
- HARDY, Georges, préface dans Paul Hazoumé, *Dogucimi*, Paris, G.P. Maisonneuve/Larose, 1978 (1938).
- HOWLET, Jacques (1963), préface dans Bertène Juminer, *Au seuil d'un nouveau cri*, Paris, Présence africaine, 1963.
- — — — (1966), préface dans Edouard J. Maunick, *Mascaret ou le Livre de la mer et de la mort*, Paris, Présence africaine, 1966.

## LE DISCOURS PRÉFACIEL, INSTANCE DE LÉGITIMATION LITTÉRAIRE

- — — — (1970), préface dans Charles Nokan, *Abraba Pokou ou Une grande Africaine*, suivi de *la Voix grave d'Opbimoï*, Honfleur, P.J. Oswald, 1970.
- — — — (1978), préface dans Théophile Obenga, *Stèles pour l'avenir*, Paris, Présence africaine, 1978.
- JOUANNY, Robert, préface dans Paul Dakeyo, *la Femme où j'ai mal*, Paris, Silex, 1989.
- JULIEN, Charles André, préface dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre*, Paris, PUF, 1977 (1948).
- KADIMA-NZUJI, Mukala (1982), préface dans Paul Lomami Tchibamba, *Ngando et autres récits*, Paris, Présence africaine, 1982.
- — — — (1988), préface dans Dominique Ngoïe-Ngalla, *Lettre d'un Pygmée à un Bantou*, CRP, 1988.
- KANE, Cheikh Hamidou, préface dans Boubou Hama, *Pour un dialogue avec nos jeunes*, Paris, P.J. Oswald, 1973.
- KESTELOOT, Lilyan, préface dans Maryse Condé, *Dieu nous l'a donné*, Paris, P.J. Oswald, 1972.
- KI-ZERBO, Joseph, préface dans Pacéré Titinga, *Refrains sous le Sabel*, Paris, P.J. Oswald, 1976.
- KLEIN, Pierre, préface dans Ibrahima Sall, *Crépuscules invraisemblables*, Dakar/Abidjan, Nouvelles Éditions africaines, 1977.
- LABOU TANSI, Sony, préface dans Paul Foundou, *Voix de nos ancêtres*, Brazzaville, Comafrique, 1985.
- LEGUY, Raoul, préface dans Jacques Rabemananjara, *Sur les marches du soir*, Paris, Ophrys, 1940.
- LOPES, Henri (1969), préface dans Maxime Ndébéka, *Soleils neufs*, Yaoundé, CLE, 1969.
- — — — (1976), préface dans Jean-Blaise Bilombo-Samba, *Témoignages*, Paris, P.J. Oswald, 1976.
- — — — (1979), envoi dans Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*, Dakar/Abidjan/Yaoundé, Nouvelles Éditions africaines/CLE, 1979.
- — — — (1982), préface dans Maxime Ndébéka, *le Président*, Paris, L'Harmattan, 1982.
- MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre (1980), préface dans Michel Nkodia-Boumba, *Torse nu*, Paris, Éd. Yves Ducourtieux, 1980.
- — — — (1982), préface dans Cécile-Yvelise Diamoneka, *Voix des cascades*, Paris, Présence africaine, 1982.
- MALLET, Robert, préface dans Jacques Rabemananjara, *les Ordalies*, Paris, Présence africaine, 1972.
- MARIKO, N'tji Idriss, préface dans Diama et Alkali Kaba, *les Hommes du Bakchib*, Paris, ORTF/DAEC, 1973.
- MAURIAC, François, préface dans Jacques Rabemananjara, *Antsa*, Paris, Présence africaine, 1961.
- MAXIMIN, Daniel, préface dans Wole Soyinka, *la Danse de la forêt*, Elisabeth Janvier trad., Honfleur, P.J. Oswald, 1971.
- MONTEIL, Vincent, préface dans Cheikh Hamidou Kane, *l'Aventure ambiguë*, Paris, UGE, 1971 (1961).
- MOUCHARD, Claude, préface dans Jean Métellus, *Au pipirite chantant*, Paris, Les Lettres nouvelles-Maurice Nadeau, 1978.
- NGOÏE-NGALLA, Dominique, préface dans Léopold Mamonson-Pindy, *Équinoxes*, Brazzaville/Heidelberg, Éditions Bantoues/P. Kivouvou Verlag, 1982.
- NOIRET, Gérard, « Il ne suffit pas de se grimer pour être ogoun », préface dans Jean Métellus, *Hommes de plein vent*, Paris, Silex/ACCT, 1981.
- NTARY, Simon (1975), préface dans Maxime Ndébéka, *l'Oseille, les citrons*, Paris, P.J. Oswald, 1975.
- — — — (1978), préface dans Maxime Ndébéka, *les Signes du silence*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1978.
- — — — (1980), préface dans Marie-Léontine Tsibinda, *Mayombe*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1980.
- OBENGA, Théophile, préface dans Dominique Ngoïe-Ngalla, *la Geste de Ngom-Mbima* suivi de *Élégie d'arrière-pays*, Brazzaville, CELMAA, 1983.
- PÉRIER, Gaston D., explication dans Paul Lomami Tchibamba, *Ngando (le Crocodile)*, Bruxelles, G.A. Deny, 1948.
- RABEMANANJARA, Jacques, préface dans Mukala Kadima-Nzuji, *Redire les mots anciens*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1977.
- ROSBO, Patrick de, préface dans Tchicaya U Tam'si, *le Zulu* suivi de *Vwène le fondateur*, Paris, Nubia, 1977.
- ROY, Claude, préface dans René Depestre, *Poète à Cuba*, Paris, P.J. Oswald, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », préface dans Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1969 (1948).

- SÈNE, Alioune, préface dans Mbaye Gana Kébé, *Ébéniques*, Dakar/Abidjan, Nouvelles Éditions africaines, 1975.
- SENGAT-KUO, François, *Fleurs de latérite, heures rouges*, Yaoundé, CLE, 1971.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1955a), « Bolamba », préface dans Antoine-Roger Bolamba, *Esanzo : chants pour mon Pays*, Paris, Présence africaine, 1955.
- — — — (1955b), « Flavien Ranaivo », préface dans Flavien Ranaivo, *Mes Chansons de toujours*, Paris, 1955.
- — — — (1955c), « le Réalisme d'Amadou-Koumba », préface dans Roland Colin, *Contes de l'Ouest africain*, Paris, Présence africaine, 1955.
- — — — (1958a), « D'Amadou-Koumba à Birago Diop », préface dans Birago Diop, *les Nouveaux Contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence africaine, 1958.
- — — — (1958b), « le Langage intégral des Négro-Africains », préface dans Herbert Pepper éd., *Anthologie de la vie africaine*, Paris, 1958.
- — — — (1959), « le Lyrisme de Lahner », préface dans Émile Lahner, *Formes*, 1959.
- — — — (1962a), « Jean Trichet ou Des sens à l'esprit », préface dans Jean Trichet, *Poèmes*, 1962.
- — — — (1962b), « la Poésie parlée de Sourang », préface dans Ibrahim Sourang, *Aubades*, Monte-Carlo, Palais Miami, 1962.
- — — — (1962c), « Stierlin ou le Poète-prophète », préface dans Henri Stierlin, *Révolution du cœur*, 1962.
- — — — (1962d), « Tchicaya ou De la poésie bantoue à la poésie négro-africaine », préface dans Tchicaya U Tam'si, *Épitomé*, Paris, Présence africaine, 1962.
- — — — (1963a), « Lamine Niang, poète de la Négritude », préface in Lamine Niang, *Négristique*, Paris, Présence africaine, 1963.
- — — — (1963b), « Peter Abrahams ou le Classique de la Négritude », préface dans Peter Abrahams, *Une couronne pour Udomo*, Paris, Club bibliophile de France, 1963.
- — — — (1964), *Liberté I. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.
- — — — (1975), « la Poétesse de la rivière fraîche », préface dans Kiné Kirama Fall, *Chants de la rivière fraîche*, Dakar, NEA, 1975.
- — — — (1976), « la Négritude métisse », préface dans Edouard J. Maunick, *Ensoleillé vif*, Paris/Dakar, Éd. Saint-Germain-des-Prés/NEA (Le Multipliant), 1976.
- TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste (1975), préface dans Sylvain Bemba, *Une eau dormante*, Paris, ORTF/DAEC, 1975.
- — — — (1976), « En guise de préface », dans Eugène Sama, *Poèmes diplomatiques*, Paris, P.J. Oswald, 1976.
- — — — (1981), préface dans Jean-Pierre Ngampika-Perret, *Flamme de sang*, Brazzaville, Éd. littéraires congolaises, 1981.
- — — — (1982), préface dans Bemba-Debert wa Mbangui, *Essaim d'abeilles*, Brazzaville, Éd. littéraires congolaises, 1982.
- TERRISSE, André, préface dans Étienne Thsinday Lukumbi, *Marche, pays des espoirs*, Paris, Présence africaine, 1967.
- TIROLIEN, Guy (1971), préface dans Henri Lopes, *les Tribaliques*, Yaoundé, CLE, 1971.
- — — — (1972), avant-propos dans Maryse Condé, *Dieu nous l'a donné*, Paris, P.J. Oswald, 1972.
- TRAORÉ, Bakary, préface dans Cheik A. Ndao, *l'Exil d'Albouri suivi de la Décision*, Honfleur, P.J. Oswald, 1972.

## LE DISCOURS PRÉFACIEL, INSTANCE DE LÉGITIMATION LITTÉRAIRE

### Références

- BOUILLAGUET, Annick, « Une typologie de l'emprunt », dans *Poétique*, 80 (novembre 1989), p. 489-498.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1979.
- DERRIDA, Jacques, *la Dissémination*, Paris, Seuil (Tel quel), 1972.
- DUBOIS, Jacques, « Analyse de l'institution littéraire. Quelques points de repère », dans *Pratiques*, 32 (décembre 1981).
- — — —, « Vers une théorie de l'institution », dans Claude Duchet éd., p. 159-171.
- DUCHET, Claude, « L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », dans la *Revue d'histoire littéraire de France*, 1975, p. 245-267.
- — — — éd., *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil (Poétique), 1987.
- HAMON, Philippe, « Note sur la référence », dans *Fabula*, 2 (1983), p. 139-148.
- IDT, Geneviève, « Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes », dans *Littérature*, 27 (octobre 1977), p. 65-74.
- KUENTZ, Pierre, « le Texte littéraire et ses institutions », dans Claude Duchet éd., p. 205-214.
- LAFARGE, Claude, *la Valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983.
- REUTER, Yves, « le Champ littéraire. Textes et institutions », dans *Pratiques*, 32 (décembre 1981).