

Regards biaisés

(Miradas de soslayo)

(Sideways Glances)

Jean-Claude Blachère

Université Paul Valéry-Montpellier III, Arts-Lettres-Langues, Route de Mende, 34199 Montpellier cedex 5, France. Tel.: (33) 04 67142000. Fax: (33) 04 67142052.

BIBLID [1132-3310 (2000) 9; 87-102]

Résumé

Dans la typologie des regards croisés, la littérature coloniale présente un cas de figure peu étudié: le regard biaisé, par lequel l'écrivain blanc, empruntant l'identité de l'Autre au point de s'affubler de masques, feint de juger en Noir le monde des colons européens. Quatre oeuvres illustrent diverses techniques de déguisement, dont trois ont paru dans ces années cinquante aux enjeux politiques et culturels majeurs pour le champ des rapports franco-africains.

Mots-clés: Littérature coloniale. Identité de l'Autre. Jeux de masques. Enjeux politiques et culturels. Regards biaisés.

Resumen

Dentro de la tipología de cruces de miradas, la literatura colonial presenta una figura poco estudiada: la mirada oblicua con la que el escritor blanco, tomando la identidad del Otro hasta el punto de enmascararse tras ella, simula juzgar, desde una óptica negra, el mundo de los colonos blancos. Cuatro obras ilustran las diferentes técnicas de este disfraz; tres de ellas aparecieron en esos años cincuenta caracterizados por las encrucijadas políticas y culturales en el campo de las relaciones franco-africanas.

Palabras clave: Literatura colonial. Identidad del Otro. Juego de máscaras. Circunstancias culturales y políticas. Miradas de soslayo.

Abstract

Within the typology of peripheral glances, colonial literature presents a scarcely studied case: the slanted glance in which the white writer borrows the identity of the Other to the point of completely masking himself, pretending to judge the European settlers' world through the Black man's eyes. Four novels, three of which appeared in the fifties when political and cultural stakes were important for French-African relationships, illustrate the diverse techniques of this disguise.

Keywords: Colonial Literature. Identity of the Other. Game of masks. Cultural and Political Stakes. Sideways Glances.

Les ethnophages blancs qui avaient traversé l’Afrique et la transperçaient de regards déclinant toute la gamme de la condescendance au racisme furent relayés au début du XX^e siècle par des écrivains “coloniaux” pas toujours soucieux de nuances dans leur vision du monde noir. Le regard européen est alors, dans les années flamboyantes de l’Empire, volontiers paternaliste, parfois empreint de sympathie, mais toujours et comme structurellement extérieur au sujet observé, dépeint tel une curiosité. Quand la littérature afro-francophone finit par se dégager des pièges affectifs du consentement à l’ordre colonial, elle renvoie aux Blancs leur regard critique. C’est le temps où les “boys” de Ferdinand Oyono observent les Bons Pères ou les Commandants de cercle et en dressent des portraits féroces: les années cinquante sont celles des “regards croisés”, comme on *croise* le fer, où s’affrontent les images produites dans chaque champ littéraire. L’analyse critique a largement rendu compte de ces imagiers antagonistes. Il ne paraît pas nécessaire d’explorer encore les thèmes rebattus du Noir vu par les Blancs, ou vice versa, avec quelques variations modernes, comme celle du Noir ethnographe des Français.

En revanche, il est un cas de figure peu analysé, celui du regard *oblique*. Dans quelques oeuvres de la période coloniale -la périodisation n’est pas indifférente- la visée ne fonctionne pas selon les stéréotypes habituels. À la structure manichéenne du regard nègre vs regard blanc se substitue un rapport plus complexe. Le regardeur blanc s’efforçant de franchir la frontière de l’extériorité s’affuble de masques: l’Autre vise à être le Même, et la visée s’attache à glisser vers l’empathie. Le sauvage est décrit non plus par les jugements du narrateur-civilisé, mais par la nature et les contenus propres de son discours et de ses actions, ou par l’opinion d’un congénère, qui lui garantit aussi plus de compréhension, sinon plus d’indulgence. Le récitant amnésique des *Immémoriaux* de Victor Segalen ou le chef Batouala de René Maran représentent bien ce regard *biaisé*: ce n’est pas réellement un Maori ou un Banda qui *se* regarde: c’est un Blanc qui s’est

déguisé, qui s'efforce de se faire passer pour qui il n'est pas. Il y a certes des degrés dans la contrebande: la mascarade peut n'être qu'un jeu de narratologie, aussitôt avoué que pratiqué, et souvent même désavoué dès la page de titre. C'est un Maori qui nous fait part de ses réflexions, mais c'est bien un auteur français qui proclame sa paternité de l'oeuvre. Derrière la marionnette Batouala, c'est un métis guyanais acculturé qui tire les ficelles. Mais il y a aussi des déguisements plus opaques...

Je m'attacherai, pour analyser ces cas de figure, à l'étude de quatre oeuvres, dont chacune illustrera un aspect particulier de la mascarade. Au premier stade, Charles Diego raconte dans *Sahara*, paru en 1935, la conquête de la Mauritanie saharienne vue du côté du conquis. Toutefois, la focalisation attribuée au personnage du nomade maure Sid Ahmed ne cherche pas à tromper le lecteur sur la provenance véritable de la parole: il y a en effet le paratexte, voire le texte lui-même, qui joue le rôle de contrepoint ou de rectificatif au "roman maure".

Un peu plus avant dans la complexité, on rencontre la situation où l'écrivain blanc essaie non seulement d'épouser le point de vue du Noir, mais où il tente aussi de s'appropriier son identité même avec des degrés dans la réussite du camouflage. Telle romancière des années cinquante, Christine Garnier, signe *Va-t'en avec les tiens!* de son nom suivi entre parenthèses d'un autre nom, celui de la narratrice, Doellé, qui se présente dès les premières lignes de l'oeuvre comme une Noire du Togo malgré une *goutte de sang blanc*. Au-delà, on pénètre dans le monde obscur des jeux identitaires troubles: qui est ce Kindengue N'djok qui signe et raconte la vie d'un Camerounais dans *Kel'Lam, fils d'Afrique* (1958)? Et quelles raisons a-t-on de douter que l'auteur-narrateur soit bien un Bassa de ce pays? Si l'on met en question (il y a de solides raisons de le faire) l'attribution du *Regard du roi* à Laye Camara, quelles conclusions peut-on tirer sur le sens de ce déguisement?

Mis à part *Sahara*, dont l'exemple interviendra ici comme balise de départ,

ces trois romans jalonnent une décennie lourde d'histoire pour l'évolution politique de l'Afrique noire en marche vers les Indépendances. L'enjeu de ces années cinquante, où l'Empire colonial s'embrase, en Indochine ou au Maghreb, est de parvenir à changer le sens des regards, à transformer le mépris, l'ignorance, l'hostilité qui les animent en visée commune, en somme à traduire dans la métaphore du regard le vocabulaire officiel, qui parle d'*Union* française, ou de *Communauté*. Je m'attacherai à montrer le sens latent de ces regards biaisés à la lumière de cette situation: mon propos ne sera pas de dénoncer des supercheres littéraires en jouant au justicier (masqué ou non), ni de réduire ces oeuvres au rang du pastiche, mais d'étudier un phénomène idéologique et sa traduction dans le champ littéraire. Chacun de ces livres s'inscrit, selon des modalités particulières qu'une première partie de l'article mettra au jour, dans la volonté de répondre à une problématique socioculturelle, examinée dans un second temps.

1. Travestissements

Charles Diego, l'auteur de *Sahara*, ne laisse d'abord rien transparaître de son identité. Français de nom, mais qui publie à Casablanca, aux éditions du Moghreb: marocain de coeur ou de culture? L'islamologue Gaudefroy-Demombynes préface son livre: mais à la même époque, des notabilités coloniales parrainent volontiers les premiers pas littéraires des Africains. Le narrateur campe le personnage du Maure rebelle en déployant des trésors de compétence linguistique, géographique, psychologique. L'auteur proteste en outre de sa proximité avec ce qu'il raconte, au point d'accréditer l'idée de sa parenté avec les acteurs de l'histoire:

L'auteur ne croit pas inutile d'indiquer ici [...] les sources historiques d'un conte dont la trame seule est inventée; elles sauront le justifier d'avoir parfois frisé l'invraisemblance en voulant rester trop près du réel et le défendre du soupçon d'avoir créé, de toutes pièces, un pittoresque qu'il n'aurait pas entrepris d'imaginer. (Diego, 1935: 251)

Mais l'ambiguïté est de courte durée, car de multiples signes trahissent le véritable statut de Diego. L'épilogue du récit brise le masque: le "je" qui prend la parole (*J'ai rencontré Sid Ahmed...*) a le ton et les habitudes du commandement: *Si vous désirez le voir et que vous soyez personne de qualité, on vous le convoquera* (249). L'auteur est bien un de ces officiers méharistes de la lignée du Psichari du *Voyage du Centurion*. S'il comprend Sid Ahmed au point de vouloir restituer son univers mental et sa représentation de la conquête de son pays, il n'en est pas moins soldat français imprégné de la justesse de sa mission. Dès lors, l'écrivain oriente son "conte" de manière à faire évoluer les sentiments de Sid Ahmed. Les pensées et les propos du Maure hostile aux "Nçara" passent subtilement du mépris à la curiosité, sinon à une forme d'estime. En l'occurrence, le jeu sur le double sens d'*entendre* et de *comprendre* peut retenir l'attention:

Le naçrani parlait maure assez couramment; Sid Ahmed, qui d'abord l'entendait mal à cause d'un accent étrange, l'écoutait avec curiosité, bientôt il le comprit mieux et s'en étonna fort. (Diego, 1935: 205)

Les dernières lignes du roman déploient un symbolisme appuyé. Le vieux rebelle, victime d'une chute, est devenu infirme: le nomade est réduit à l'espace mesuré par son impotence. Évoquant avec un compagnon ses aventures glorieuses d'antan, il ne parvient plus à se rappeler sa propre histoire: la perte d'identité provoquée par l'esprit défaillant et le corps incapable achève d'évacuer le personnage du centre du récit:

-Quand les Nçara me surprirent près d'Akhmakou, disait le vieil homme, c'était... voyons... quelle année... Ils s'éloignèrent allant vers les maisons en ruines, le bossu courbé, les mains derrière le dos, tenait sa carabine de la main gauche, et en marchant, il semblait se courber, se courber davantage à chaque pas. (Diego, 1935: 248)

Le roman de Sid Ahmed s'arrête là: à la page suivante, le dernier mot sera pour *je*, l'officier français qui date ses lignes du lieu et du temps même de sa

victoire: *Adrar décembre 1930*.

En 1951 paraît un roman intitulé *Va-t'en avec les tiens!*, porteur d'une signature d'auteur qui attire l'attention. En haut de couverture: Christine Garnier¹; mais juste au-dessous, entre parenthèses, un autre nom qui apparaît imprimé en une autre couleur: Doéllé. Cela semble être le pseudonyme ou le surnom de Christine Garnier. Mais Doéllé, c'est aussi, dans le roman, le nom de la narratrice, qui se présente au lecteur dès les premières lignes: jeune et belle métisse togolaise (elle a un lointain arrière-grand-père portugais), infirmière. Le personnage est une "évoluée"; toutefois, elle vit l'aventure ambiguë de sa double identité:

Ma mère, une mina d'Accra, naquit avec les orteils épais d'une race qui, depuis des siècles, n'a jamais porté de sandales. Ces orteils, regardez, je les ai moi aussi! [...]. Je suis infirmière à la Maternité. Grâce à mon éducation catholique chez les Soeurs, grâce aux études que j'ai faites à Dakar, les blancs de Manoho ne me tutoient pas [...]. (Garnier, 1951: 7-8)

Le roman raconte les amours impossibles de Doéllé avec des fonctionnaires coloniaux: banales histoires de passion, pimentées d'exotisme? En réalité, l'intérêt de l'ouvrage réside dans le jeu identitaire de l'écrivaine française qui a voulu représenter de l'intérieur son personnage africain, en compliquant la recette narratologique qu'on a vue appliquée par l'auteur de *Sahara*. Sa Doéllé se plaint d'être rejetée par les Blancs, d'où le leitmotiv du récit exprimé dans le titre *Va-t'en avec les tiens!*; tous les efforts de la jeune togolaise sont voués à l'échec:

Ils me parlent poliment, les blancs. Mais, dès qu'ils n'ont plus besoin de moi, ils disent [...]: Doéllé, retourne donc à ta place, avec les noirs! *Va-t'en avec les tiens!* (Garnier, 1951: 8)

La romancière déploie tout un arsenal linguistique et culturel pour rendre crédible son déguisement. Elle sature l'espace textuel de citations en langue mina,

¹ J'ai trouvé peu de renseignements sur elle, que l'état-civil fait naître Raymonde Fralon, en 1919. Elle publie aussi en 1955 *Les Héros sont fatigués (visages du Libéria)* et, par la suite, de la littérature enfantine.

elle fait de nombreuses références aux proverbes, aux croyances et aux rites de la religion vaudou. Et c'est en Africaine qu'elle juge les Blancs:

Car ce n'est pas suffisant d'apprendre les manières des blancs, de parler leur langage et de lire leurs livres. Il y a des portes qu'ils gardent soigneusement fermées: ils ne les ouvriront qu'à nos enfants, peut-être seulement à nos petits-enfants. À moins que cette clé magique, ils ne la gardent à jamais pour eux? (Garnier, 195: 20)

Un certain Kindengue N'djok -le nom est d'origine bassa, une ethnie du Cameroun- publie en 1958 *Kel'Lam fils d'Afrique*, chez Alsatia (Paris), dans la collection Rubans noirs. Le rabat de la jaquette qui présente la collection évoque le *style sincère* qui constitue la ligne éditoriale. Le "Prière d'insérer" traditionnel ne donne aucun renseignement sur cet écrivain; la dédicace permet peu de déductions. Elle s'adresse à un chanoine, breton mais *africain de coeur*: celui qui décerne ainsi un brevet d'africanité peut-il être autre qu'Africain? Le récit narre la vie d'un jeune enfant bassa, dans les années d'avant 1939: ce pourrait être le pendant équatorial de *L'Enfant noir* de Laye Camara. Remarqué par un missionnaire français, l'enfant est tiré de sa vie sauvage, éduqué: *fonctionnaire remarquable* [...], *ce chrétien solide devient délégué territorial* (Prière d'insérer). Le livre, qu'il se situe dans la forêt natale, à la mission catholique, dans les capitales africaines ou à Paris, est un long documentaire à visée ethnographique, faisant découvrir au lecteur le monde colonial: Noirs assujettis, méchants petits chefs blancs ou bons Pères ensoutanés de la même couleur. Est ainsi érigé en thème majeur le "regard", par lequel un narrateur confronte deux communautés. À cet égard, l'illustration en pleine page qui ouvre le volume est lourde de symboles: un fils d'Afrique, au premier plan, tourne son regard vers un missionnaire, à l'arrière-plan, qui observe le jeune négrillon. Le Noir lorgne, de biais, le Blanc qui le contemple à distance.

Le texte lui-même offre abondante matière à réflexion sur l'identité de ce Kindengue. L'auteur fait preuve d'une grande compétence en langue et culture bassa; il connaît les généalogies, les danses, les proverbes. Il parle avec assurance

de l'âme noire. Sa manière de considérer le Blanc dit assez dans quel camp il se range:

Ce blanc du Poste, si enclin à vous faire des histoires ridicules pour un cadavre ou deux, comme si, au temps de Dominik, le chef germain, on s'était privé chez eux de têtes coupées, d'hommes pendus ou mitraillés! (Kindengue N'djok, 1958: 40)

Peut-on douter alors de l'africanité de l'auteur?

Oui, on le peut. Au-delà des premières pages et des stratégies d'authentification vite éventées, Kindengue se trahit, ou plutôt, le masque noir laisse apparaître sa nature de masque. Dire de ses prétendus congénères bassas qu'ils sont des *néolithiques attardés* (Kindengue, 1958: 16) témoigne, pour le moins, d'une prise de distance! Fustiger *l'incroyable immobilisme de ces civilisations* (26) creuse le fossé. Le jeu des marqueurs de personnes achève de distribuer les identités autrement que le voudrait la vitrine du roman. Il y a un narrateur qui parle des Noirs depuis un *chez nous* qui n'est pas l'Afrique, qui pointe les différences non sans quelque relent de racisme:

Il se met à hurler de ces longs pleurs indigènes, aussi différents de ceux des bambins de chez nous que diffère le cri lugubre des chiens d'Afrique de l'aboiement des nôtres. (Kindengue, 1958: 18)

L'identité de Kindengue se révèle par bien d'autres indices. Lorsque le narrateur masqué écrit, en parlant du "bon Père":

Depuis plus de dix ans qu'il parcourait ces pistes, il s'était adapté merveilleusement à cette vie pourtant nouvelle pour lui. Déjà il parlait et pensait en bassa [...]: c'était là don précieux, enrichi de travail, lui donnant un prestige assuré. (Kindengue, 1958: 91-92)

la dose de sympathie entre ces deux êtres est telle qu'on est bien obligé de soupçonner quelque rapport autobiographique entre eux.

Le mystère serait toutefois demeuré irrésolu si une révélation fortuite, extra-

textuelle, n'était intervenue. Kindengue N'djok était en fait un missionnaire, le Révérend Père Carret, installé au Cameroun depuis 1932 quand il choisit d'écrire son histoire, en partie autobiographique et en partie inspirée par l'intérêt que prend alors cet homme pour son pays d'adoption². Sous le masque noir, c'est l'homme blanc qui tient la plume.

En 1954, *Le Regard du roi* signé Laye Camara, qui a donné un an auparavant *L'Enfant noir*, frappe la critique, étonnée et séduite par la complexité de l'oeuvre, admirative devant l'étendue de la palette du jeune auteur guinéen. Le livre raconte les aventures tortueuses d'un homme blanc en Afrique noire; Clarence dans la forêt tropicale, c'est un peu l'image renversée du nègre-à-Paris. Un critique enthousiaste note: *Clarence, plein de préjugés et de naïveté, donne lui-même une excellente image de l'Européen vu par l'Afrique malicieuse* (Pageard, 1966: 99). Mais la richesse symbolique du roman va bien au-delà. Il narre l'histoire d'un blanc déchu de sa communauté, qui s'imagine ne pouvoir être sauvé de sa misère morale que par l'attention d'un roi noir. Clarence attend sa rédemption ou sa disgrâce définitive du regard bienveillant ou non que jettera sur lui le Seigneur: "*Domine, non sum dignus, sed tantum dic verbo...*". Le titre même du roman et la forte présence du thème du regard, rendu sensible par le lexique (un seul exemple suffira: dans la page 163, on trouve 7 occurrences du mot!) invitent à se pencher plus particulièrement sur cette oeuvre-parangon: *Le regard, rien que le regard, et tout serait dit* (Camara, 1954: 120). Au-delà des épisodes étranges et tumultueux, le vrai sujet de l'oeuvre semble bien être l'échange des observations que chacun fait sur l'autre: les Noirs sur ce Blanc, Clarence sur ses compagnons nègres, sur lui-même ou sur ses congénères. L'Afrique jauge l'Europe; les Blancs toisent les habitants d'Adramé ou d'Azania.

En première apparence, ces regards échangés n'échappent pas aux

² Voir Blachère (1993: 158-159).

stéréotypes ni aux représentations convenues. Clarence commence par mépriser celui que le mendiant présente comme le *Roi des rois*; il n'a que dégoût pour la foule noire qui se presse sur l'esplanade, à Adramé; il n'imagine pas l'Afrique autrement que comme un continent barbare (voir tout le chapitre I). En revanche, les Noirs ne se privent pas de critiquer les défauts des Blancs: *Chez les hommes blancs, la musique est dépourvue de signification* (Camara, 1954: 20); *les Blancs pensent qu'ils savent tout* (38); *Vous parlez avec la précipitation et la légèreté des Blancs* (96).

Pourtant, peu à peu, la thématique du regard se focalise sur certains aspects, tels celui de la cécité mentale de Clarence: *Un homme blanc ne peut pas tout voir* (87); lors de sa marche vers le sud, c'est à de multiples reprises qu'il avoue ne pas comprendre le vrai sens des choses. Il se heurte à un univers où les catégories rationnelles, temps, espace, principes logiques, n'ont plus cours. La raison blanche est impuissante à pénétrer l'esprit de l'Afrique: voilà la leçon que développent les multiples symboles concentriques du roman.

C'est à partir de cette impuissance du regard blanc que l'oeuvre va acquérir son sens ultime. Clarence est animé par la volonté de *com*-prendre, de se faire africain, de devenir un Noir. Le but de sa quête est exprimé par l'image finale de l'enveloppement dans le manteau royal. À la sommation brûlante: Comment rejoindre l'Autre?, l'homme en rupture de blanc répond sans ambages:

Si je me limais les dents comme les gens d'Aziana, on ne verrait plus de différence entre eux et moi. Il y avait la couleur de la peau, oui. Mais quelle différence était-ce là? C'est l'intérieur qui compte [...] Je suis exactement comme eux. Et n'était-ce pas mieux ainsi? N'était-ce pas mieux que d'être Clarence? (Camara, 1954: 151)

D'où les symbolisations secondaires qui traduisent le désir de mue. Clarence abandonne un à un ses attributs d'occidental: les bagages, la veste, le caleçon. Il dépouille littéralement le vieil homme, il se met à nu pour devenir *plus noir qu'un noir* (152). De même, le personnage est obsédé par une image, celle du

rouleau de hautes vagues qui, tout au long des côtes africaines, empêche l'accostage des bateaux européens. La barre devient la métaphore de ce qui sépare le Blanc du Noir. Clarence est celui qui veut franchir la barre.

À s'en tenir là, *Le Regard du roi* serait déjà un livre précieux pour l'analyse des modes d'affrontement des regards, de la distance méprisante au désir de fusion. Mais ce roman offre d'autres ressources d'étude. Pèse en effet sur cet ouvrage le vif soupçon d'être un travail mercenaire, de n'avoir pas été écrit par Laye Camara, mais par un lecteur (blanc) d'une maison d'édition parisienne. La loi du silence charitable a longtemps joué en faveur de Camara, à peine rompue par quelques allusions discrètes ou quelques silences significatifs, que j'ai commentés dans *Négritures*. Il devrait être clair aujourd'hui pour l'ensemble de la critique que *Le Regard du roi* est l'ouvrage d'un auteur français, et qu'il est légitime de le ranger dans la même catégorie que *Kel'Lam*³.

Qu'on ne se trompe pourtant pas sur le sens de cette mise au point. Il ne s'agit en rien de dénoncer une fabrication -l'histoire littéraire en montrerait bien d'autres exemples- encore moins d'inciter à ignorer un roman qu'on frapperait d'indignité pour cause de bâtardise. Ce livre est un beau livre, bien écrit; de quelque plume qu'il émane, il mérite l'intérêt, à condition de lui affecter un changement de signe: *Le Regard du roi* n'est pas le regard d'un Noir qui décrit, de l'extérieur, le désir blanc d'une fusion des coeurs, mais le regard *biaisé* d'un Blanc qui se fait passer pour un Noir, et analyse son propre fantasme d'identification en le transférant. Le message reste identique: l'oeuvre témoigne, dans les deux cas, d'une tension vers la rencontre idéale. Mais la mascarade narratologique mise en oeuvre dans ce roman en redouble la complexité et la richesse psychologique. L'auteur blanc se fait passer pour Laye Camara, de la même façon qu'au sein de la

³ Voir Blachère (1993: 167-168). Le cadre de cet article ne permet pas de développer l'argumentation sur ce point; mais il existe de nombreuses preuves, intra- et extra-textuelles, de la supercherie.

fiction, Clarence essaie de devenir un Noir d'Azania. La démarche du personnage est la transposition, sur le plan littéraire, d'une espérance réellement éprouvée: celle de l'homme blanc qui a voulu se rapprocher de l'Afrique.

Au terme de ce parcours, on peut esquisser un premier jugement, non pas sur la *valeur* des oeuvres, mais sur la qualité des déguisements utilisés. Le jeu identitaire utilisé dans *Sahara* est de l'ordre le plus simple: on peut admirer les compétences culturelles de l'officier français, qu'il partage au demeurant avec toute une génération de sahariens, mais on ne s'en laisse pas conter sur l'authenticité des réflexions d'un Maure rebelle. La mascarade de Doéllé est à peine plus complexe; l'identification de l'auteure blanche à cette narratrice togolaise mal dans sa peau de métisse serait plus crédible si le texte ne répétait, involontairement mais clairement, les signes de l'échec: le titre revient à maintes reprises dans le corps même du roman comme une malédiction. D'autres détails sont plus anodins, mais tout aussi ravageurs: Garnier a placé un lexique à la fin de son livre où elle définit ce qu'est un filao (par exemple) en le rapprochant du tamaris. Une Africaine aurait-elle recours à cette comparaison avec un arbre d'Europe, qu'elle n'est pas censée avoir jamais vu? La compétence en négritude, pas plus que le savoir en arabité, ne constituent des masques inviolables. On a vu, de la même façon, que la soutane blanche se laissait voir sous le pagne de Kindengue: le "nous" qui renvoie à la collectivité blanche s'oppose aux "eux", les néolithiques attardés. *Le Regard du roi* est sans doute, des quatre ouvrages, celui où le déguisement est le plus réussi: les indices textuels du travestissement y sont très difficiles à exhumer: mais le hasard ou le remords anthume du trompeur sont les alliés précieux de la critique⁴.

Concluons à l'échec: les vues obliques où le blanc chausse des besicles maures, mina, bassa, ou plus abstraitement africaines, ne parviennent pas à donner

⁴ L. Kesteloot me confirme avoir recueilli les "aveux" de Laye Camara à ce sujet (Lettre du 14-2-2000).

le change. Mais n'en déduisons pas l'inanité des tentatives, qui font sens dans leur démarche propre et, surtout, dans leur concomitance.

2. Bas les masques

Pour expliquer ces essais de mascarade, on peut faire valoir le poids des ruses complaisantes autant que celui des naïves faiblesses humaines. Quand le Révérend Père Carret fait écrire à son Kindengue que tous les commerçants de mauvais aloi sont des Grecs et que seuls les Français sont *humains et honnêtes* (Kindengue, 1958: 72), on ressent le frisson tricolore. Quand le même bon Père prête à son observateur-de-paille bassa un regard critique sur la faune des colons, dont seuls les missionnaires sont miraculeusement épargnés, on se sent pénétré de la grâce ecclésiale (53, 114-115). Le Ngobina (i.e. le gouverneur en langue bassa) a d'*imprévisibles exigences*, mais le Pada, lui, est *sympathique* (74). On pourrait multiplier les occurrences de ce genre. De même, lorsque Charles Diego peint un Sid Ahmed finalement conquis, vaincu et résigné, on ne peut s'empêcher de penser que l'honneur militaire trouve son compte dans cette exemplarité du Rebelle réduit, sinon séduit. Il faut enfin une bonne dose d'irénisme pour s'interdire de soupçonner l'auteur blanc-anonyme du *Regard du roi* d'avoir voulu profiter de la publicité faite à *L'Enfant noir*.

On ne saurait pourtant s'en tenir à ces interprétations mesquines. Ces tentatives, comme autant d'actes manqués, témoignent de la volonté de rejoindre l'Autre, d'épouser sa manière de voir, tout en signifiant la grandeur et la difficulté de cet essai de fusion. *Être* l'Autre n'est que de peu de prix: si la fusion est réussie, comment savoir que là où il y a de l'identique, il y avait auparavant des différences? En revanche, montrer que l'on *veut* devenir l'Autre, c'est témoigner d'une conscience aiguë de l'obstacle et d'une tension affective non moins aiguës vers ce que l'on désire rejoindre. La *démarche* a plus de signification que le résultat.

Les lectures réductrices sont d'autant moins acceptables que deux de ces ouvrages offrent un éclairage intéressant sur le contexte politique des années cinquante. *Le Regard du roi* comme *Kel'Lam* procèdent de deux démarches identiques de négrophilie militante, qui se manifeste au moment où se met en place la notion (ou l'utopie?) d'Union française. Le livre signé Laye Camara affirme sur le mode symbolique que l'homme blanc doit apprendre à se faire Noir et le véritable auteur essaie de se faire passer pour un Noir. Quatre ans plus tard, *Kel'Lam* participe du même volontarisme idéologique. Quoi qu'il y paraisse, le livre n'est pas qu'un plaidoyer pour les Bons Pères: Kindengue prend en effet parti dans le débat politique qui agite le Cameroun à la fin des années cinquante. Le pays connaît une marche à l'indépendance particulièrement troublée: après des manifestations sanglantes, certains militants partisans d'une rupture radicale avec la Métropole prennent le maquis, notamment en pays Bassa (Mongo Beti écrira la geste légendaire d'un des chefs de ce maquis, Ruben Um Nyobé). Le plaidoyer de Kindengue s'organise autour de l'idée qu'il faut passer de l'ancien ordre colonial, celui du Ngobina et des mauvais Blancs, au nouveau monde fraternel, celui-là même que le Pada veut construire, en "élevant" *Kel'Lam* de sa sauvagerie originelle au statut de député du Cameroun. L'oeuvre du R. P. Carret est la réponse (on ne choisira pas ici de qualificatif, qui peut osciller entre "généreusement humaniste" et "néocolonialiste") aux forces de déstabilisation de l'ancien ordre. Mais, alors qu'en 1956 -l'achève d'écrire de *Kel'Lam* est justement de cette année-là- Ferdinand Oyono et Mongo Beti, fils authentiques du Cameroun, clabaudent à qui-mieux-mieux sur les missionnaires, leur hypocrisie, leurs frasques et leur insondable aveuglement, le R. P. Carret construit un "roman familial" de compensation, se bâtit une Afrique selon son coeur et, à défaut d'avoir réussi à éduquer tout un peuple selon ses idées, machine un mannequin littéraire. *Kel'Lam* est sa créature; mais lui-même s'implique dans son entreprise mythifiante. Tandis que le négriillon animiste se métamorphose en Conseiller

territorial familial de Senghor (qui apparaît comme *modèle* dans quelques pages à la fin du roman), le missionnaire, vêtu de probité candide, du lin blanc de sa soutane et du casque colonial de même couleur, s'ingénie à se négrier sous le nom et les traits culturels de Kindengue N'djok.

Conclusion

Sid Ahmed, Doéllé, Kel'Lam, chacun à son époque, en fonction de l'histoire de sa communauté ethnique et culturelle et selon son histoire personnelle -qui n'est au fond que le reflet du destin commun- regardent l'homme blanc s'installer sur leur territoire. Le nomade maure, la métisse du Togo, le négrier de la forêt équatoriale observent l'officier, le "capitaine-docteur" ou le prêtre. D'abord avec méfiance, réserve, sinon franche hostilité. Puis avec curiosité et admiration (chez l'homme du désert), affection (pour le missionnaire) ou amour (pour le beau capitaine). Ainsi, les sentiments des personnages africains, représentatifs de la mosaïque ethnique de l'Empire, dessinent une sorte de carte du Tendre que complète, en une symétrie quasi-parfaite, l'homme clair qui attend le Roi noir et son accolade salvatrice. À ces quatre personnages-fictionnels, il faut adjoindre le duo des personnages-auteurs, tout aussi inventés, également partie prenante de la mascarade: Kindengue et le fantôme Camara de l'Anonyme-blanc, étant bien entendu que Diego et Garnier n'ont pas su, ou voulu, ou pu, pousser aussi loin que ces deux-là l'art du déguisement.

Ces six personnages jouent un ballet de masques comme dans une comédie où chacun remplirait un rôle qui paraîtrait correspondre à sa psychologie ou à ses intérêts mais qui, en réalité, ne serait qu'un fragment d'un rôle unique, celui de l'homme blanc éperdu de désir empathique. C'est lui que l'on entend en voix multiples, lui que l'on regarde sous des angles différents.

Telle est la leçon de ces oeuvres biaisées, où le Voyeur fictionnel ne fait jamais que reproduire une vue captive, leçon par quoi cette littérature coloniale,

Cendrillon des études littéraires, se constitue en document majeur pour l'histoire des idées.

Références bibliographiques

BETI, Mongo (1974) *Remember Ruben*, Paris, U. G. E.

BLACHÈRE, Jean-Claude (1993) *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan.

CAMARA, Laye (1953) *L'Enfant noir*, Paris, Librairie Plon.

CAMARA, Laye (1954) *Le Regard du roi*, Paris, Librairie Plon.

DIEGO, Charles (1935) *Sahara*, Casablanca, Les éditions du Moghreb.

GARNIER, Christine, (1951) *Va-t'en avec les tiens!*, Paris, Grasset.

KINDENGUE N'DJOK (1958) *Kel'Lam fils d'Afrique*, Paris, Alsatia.

MARAN, René (1921) *Batouala véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel.

OYONO, Ferdinand (1956) *Une Vie de boy*, Paris, Julliard.

PAGEARD, Robert (1966) *Littérature négro-africaine*, Paris, Le Livre africain.

PSICHARI, Ernest (1916) *Le Voyage du centurion*, Paris, éditions Conard.

SEGALEN, Victor (1907) *Les Immémoriaux*, Paris, Mercure de France.