

MYTHE ET ÉCRITURE ROMANESQUE AFRICAINE : L'EXEMPLE DU MYTHE D'ORPHÉE CHEZ GREGOIRE BIYOGO

Will's Ulrick Confi MORO NGOMO
GRALIFAH/Ecole Normale Supérieure de Libreville/Gabon
ORCID iD: 0009-0009-9327-7423
morowills@yahoo.fr

Résumé:

Le mythe d'Orphée entretient un lien fécond avec la littérature francophone, notamment dans le roman *Orphée Négro* (2006) de G. Biyogo. Ce dernier réadapte le personnage mythologique grec dans un contexte africain, suivant une tradition amorcée par J.-P. Sartre dans sa préface « *Orphée noir* » (1948) et reprise par W. Liking dans *Orphée d'Afrique* (1981). Dans le roman de Biyogo, Orphée, poète talentueux, part à la recherche du Livre des oracles après la perte de sa bibliothèque dans un incendie. Accompagné d'Esméralda, il retourne à Atlanta, ville détruite, qu'il reconstruit grâce à ses souvenirs. Ce parcours initiatique mêle mythe et mémoire dans un univers africain. L'analyse s'appuie sur la mythocritique de P. Brunel pour étudier les réécritures et variantes des mythes. L'œuvre illustre une hybridité culturelle et identitaire, où le mythe grec devient un vecteur d'expression du vécu socio-historique gabonais.

Mots-clés : Afrique, mythe, écriture, influences, mythocritique

MYTH AND AFRICAN NOVELISTIC WRITING: THE EXAMPLE OF THE MYTH OF ORPHEUS IN GREGOIRE BIYOGO

Abstract:

The myth of Orphée maintains a fruitful link with French-speaking literature, notably in the novel *Orphée Négro* (2006) by G. Biyogo. The latter readapts the Greek mythological character in an African context, following a tradition initiated by J.-P. Sartre in his preface 'Black Orpheus' (1948) and taken up again by W. Liking in *Orpheus of Africa* (1981). In the novel by Biyogo, Orpheus, a talented poet, goes in search of the Book of Oracles after losing his library in a fire. Accompanied by Esmeralda, he returns to Atlanta, a destroyed city, which he reconstructs thanks to his memories. This initiatory journey mixes myth and memory in an African universe. The analysis is based on the mythocriticism of P. Brunel to study the rewritings and variants of mythemes. The work illustrates a cultural and identity hybridity, where the Greek myth becomes a vector for the expression of the Gabonese socio-historical experience.

Keywords: Africa, myth, writing, influences, mythocriticism

Introduction

On connaît les relations étroites et mouvantes que le mythe entretient avec la littérature dans ses différents genres, notamment dans la littérature francophone. L'un de nos écrivains et érudit africain, G. Biyogo, consacre une trilogie romanesque au personnage d'un intellectuel et poète qu'il nomme « Orphée » dans *Orphée Negro* (2006). Il nous semble pertinent de choisir, comme incursion et exemple illustrant ce rapport du roman africain au mythe, le mythe d'Orphée. A l'instar de ses pairs francophones,

notamment la romancière et dramaturge camerounaise, W. Liking, qui a convoqué ce personnage de la mythologie grecque pour l'intégrer à l'univers africain dans son roman, *Orphée d'Afrique* (1981) ; avant eux, rappelons le rôle d'initiateur de l'adaptation de ce mythe à la parole africaine du philosophe et écrivain français, J.-P. Sartre, avec sa préface, « Orphée noir » à l'*Anthologie* de L.-S. Senghor en 1948, pour ne citer que ces deux exemples. Orphée serait-il devenu un nouveau mythe noir et africain, à la suite de la préface de J.-P. Sartre ?

Dans *Orphée Négro* de G. Biyogo, il est question du long périple d'un poète de talent du nom d'Orphée qui vient de perdre sa bibliothèque dans un incendie à Atlantide. Alors, accompagné de son assistante, la belle Esméralda, il décide de se rendre à Atlanta, sa ville natale, à la recherche du Livre des oracles qui lui permettra de reconstruire son passé parti en fumée avec sa bibliothèque. Il trouve malheureusement Atlanta en ruines. Alors, grâce aux souvenirs qu'il garde de cette ville, il la reconstruit et retrouve finalement le grand prêtre Atong qui détient le Livre des Oracles.

Ici, nous verrons comment chez G. Biyogo, le mythe grec d'Orphée a été réadapté. En référence à la mythocritique de P. Brunel, nous essaierons d'analyser les mythes réécrits par cet auteur, en mettant l'accent sur les variantes qu'ils ont subies. Mais aussi en mettant en perspective une œuvre romanesque gabonaise ayant acquis une notoriété d'estime, au même titre que d'autres écrivains de renom (W. Liling et J.-P. Sartre).

Comment *Orphée négro* détourne les principaux mythes qui constituent le récit grec d'Orphée pour représenter l'univers socio-historique et culturel gabonais ? Comment, à travers le métissage ou l'hybridité, ce roman gabonais puise dans plusieurs sources, en particulier, celle des traditions du pays ?

1. Le Mythe d'Orphée

Sans vouloir exclure de notre propos ces écrivains connus ayant abordé le mythe orphique, notre choix sur J.P Sartre, W. Liking, d'une part, et sur G. Biyogo d'autre part, repose sur leur notoriété reposant à l'évidence sur des performances esthétiques certaines.

1.1 Le Mythe d'Orphée en Afrique

Dans l'ensemble de leurs œuvres, W. Liking et G. Biyogo exploitent les traditions et légendes africaines à caractère mythique en les réécrivant sous une forme romanesque. Cette réécriture illustre d'ailleurs le caractère artistique du mythe qui, en générale, participe à la culture des peuples africains. Ces réécritures du mythe orphique inspirent nos deux auteurs, rejoignant des aspects de la tradition africaine. Quand W. Liking met en exergue la culture et la tradition Baasa de son pays d'origine, G. Biyogo, lui, parle des traditions et coutumes Fang, dont il est issu, tout en utilisant le mythe grec, à travers certains de ses mythes, et le transposant dans un contexte culturel moderne : celui de l'Afrique¹. Tour à tour, ils utilisent des figures symboliques de l'art, dans leur groupe culturel respectif, et offrent des images et symboles forts afin d'illustrer leur vision du monde ou la vision du monde africain. Evoquant le rapport des écrivains africains à

¹ Pour connaître ces deux écrivains et la place essentielle de leurs recherches esthétiques dans différentes traditions culturelles, on se reportera aux informations connues. Pour Werewere Liking, la présentation de Delphine Tang dans le *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, (C. Chaulet Achour, direction), Paris, éd. Honoré Champion, 2010, pp. 263-266.

Pour Grégoire Biyogo, dont aucune étude écrite n'a été consacrée jusqu'à ce jour, voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A9goire_Biyogo. Consulté le 10/07/2014.

l'Antiquité gréco-latine, Bernard Muralis (2011, p. 112) écrit : « Leur "bibliothèque antique", dans leurs textes, prend place aux côtés d'autres bibliothèques : bibliothèque coloniale, bibliothèque africaine, bibliothèque occidentale moderne et contemporaine. » Il y a donc rencontre de plusieurs textes existant, dans leur groupe ethnique et dans les références de leur « groupe » de langue d'écriture, le français.

En illustrant le mythe grec d'Orphée, les romans de W. Liking et G. Biyogo, à travers un « ensemble de symboles organisés en séquence dynamiques² » font leur gamme sur cet espace ancien. En effet, en s'alimentant aux sources du mythe grec, ces romans engagent une opération de métissage très intéressante.

Nous avons déjà rappelé que J.P Sartre (1978, p. 284), dans sa préface « Orphée noir » désigne les poètes de la Négritude dont A. Césaire et L-S. Senghor. Car « la Négritude c'est le contenu du poème, c'est le poème comme chose du monde, mystérieuse et ouverte, indéchiffrable et suggestive ; c'est le poète lui-même. » Les œuvres poétiques « nègres » illustrent une prise de conscience, « un chant » qui veut briser « les murailles de la culture-prison » et reconquérir l'essence de l'être africain à travers le retour aux sources. Sartre (1978, p. 242), écrit : « je nommerai orphique cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton. » La logique de Sartre est qu'Orphée, sinon l'Africain, doit (re)trouver sa propre langue par l'utilisation même de la langue française, en lui apportant une connotation noire, un sens nouveau, afin de retrouver l'objectivité originelle des mœurs, des arts et des pratiques culturelles africaines. Il (Sartre : 1978, p. 283), écrit : « la Négritude n'est pas un état, elle est pure dépassement d'elle-même, elle est amour. »

Avant même J.P Sartre, on peut penser au poète guyanais, L. G. Damas³ (1956, pp. 11-36), pour lequel la critique a relevé dans son poème « Black Label » la nostalgie orphique. En effet, dans ce poème qui exprime la nostalgie des origines, l'auteur, en exil, exprime la nostalgie de sa terre natale, qui peut être assimilée à la nostalgie orphique, en faisant d'Eurydice, la terre-mère, l'origine, l'Afrique :

« ET BLACK-LABEL
pour ne pas changer
Black-label à boire
à quoi bon changer [...]

l'Amour n'est vraiment beau
qu'au fort de l'orage
dans la cabane au bord de l'eau
debout dans la nuit noire [...]

À la manière de ces poètes précurseurs, les écrivains africains ont été attirés par la figure mythique d'Orphée qui se manifeste dans leurs œuvres. Cette réécriture, dans les romans étudiés ici, se manifeste sous la forme d'une pluralité thématique en rapport avec les situations socio-politiques qui préoccupent leurs sociétés. Comme l'écrivait M. Eliade (1963, p. 19) : « La fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : aussi bien l'alimentation ou le mariage, que le travail, l'éducation, l'art ou la sagesse. »

² Daniel Madelénat, « Mythe et Littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987, p. 1715.

³ Poète dont Sartre a pu lire les poèmes dans l'*Anthologie*.

À l'examen de ces réécritures, on peut souligner un fait bien connu qui est celui de l'influence de la littérature occidentale sur l'écriture africaine. Elle n'est nullement étonnante dans la mesure où leur formation supérieure les y a plongés – c'est particulièrement vrai pour G. Biyogo⁴. Elle pourrait être plus étonnante pour W. Liking dont les informations biographiques ont montré qu'elle n'a pas suivi un cursus de formation très poussé. Toutefois une formation autodidacte dans de nombreux domaines peut expliquer ce recours aux mythes grecs mêlé aux autres richesses de sa culture. Emprunter, être inspiré par-, ne signifie pas imitation servile et simplement reproductrice. Une maison peut se construire avec les éléments anciens ré-agencés avec une vision nouvelle.

Ayant donc connu et subi l'influence de la culture occidentale, à travers l'acquisition d'une culture littéraire autre, W. Liking et G. Biyogo, ont réécrit, sous des formes littéraires, certains mythes africains et occidentaux, donnant ainsi une seconde vie au mythe qu'ils revisitent. En effet, bien qu'ayant perdu leurs significations originelles, les mythes anciens illustrent désormais de nouvelles réalités, à la fois sociologiques qu'économiques, qui animent les pays africains. Le mythe se présente alors dans les romans comme un enseignement et une réflexion sur la condition de l'Africain et sur l'Afrique. Désignant l'Homme dans sa vie quotidienne, certaines de ces réécritures ont pu être regroupées par J. Chevrier (1981, pp. 5-6) comme une littérature de l'« expression de désenchantement », face aux sociétés africaines. Il écrit :

Sans qu'on puisse évidemment établir une relation mécanique de cause à effet entre politique et littérature, ces bouleversements des vingt dernières années ont profondément affecté l'évolution du mouvement littéraire contemporain et ils en expliquent les grandes orientations actuelles. Après avoir dénoncé les servitudes de la société coloniale, les écrivains se sont attachés à l'analyse des conflits de culture et de malaise engendré par la quête d'une identité problématique, entreprise souvent douloureuse dont Cheikh Hamidou Kane a donné une très convaincante illustration dans *l'Aventure ambiguë*. Aujourd'hui, il semble que l'attention des romanciers soit monopolisée par l'évocation d'une société en pleine mutation. Manifestement les indépendances ont déçu et c'est sans doute la raison pour laquelle les œuvres importantes de ces dernières années, particulièrement dans le domaine romanesque dressent un tableau de faillite.

Ainsi, la réécriture des mythes permet aux romanciers de s'interroger sur leur présent : c'est simultanément la conservation d'un héritage et son utilisation comme élément dynamique pour faire lire le réel. Bien que nos auteurs n'en parlent pas, on peut donc dire que leurs réécritures du mythe d'Orphée s'inspirent forcément des textes et d'une pratique littéraire existant bien avant eux. En effet, la réécriture qui est une pratique courante chez les écrivains africains permet aux écrivains de « rédiger de nouveau ce qui est déjà écrit, en modifiant à la différence de copier⁵. »

On comprendra, par ce qui précède qu'il est indispensable de suivre l'ordre chronologique d'édition des textes pour en proposer une analyse, puisqu'il est plus que probable qu'une chaîne de lecteurs se crée en même temps qu'une chaîne d'écrivains. Difficile d'imaginer que W. Liking et G. Biyogo n'ont pas lu Sartre, que G. Biyogo n'a

⁴ De Ferdinand Oyono ou Yambo Ouologuem qui s'inspirent d'André Schwarz-Bart à Camara Laye qui s'inspire lui de Kafka, en passant par Birago Diop qui s'inspire de Nerval ou Bernard Dadié qui s'est inspiré de Baudelaire, pour ne citer que ces exemples, comme l'illustre pertinemment Bernard Mouralis dans *Littérature et développement*, Paris, Éditions Silex, 1984.

⁵ Dictionnaire le *Littre*.

pas lu W. Liking, car chez J-P Sartre, son texte illustre une analogie entre le poète de Thraces et les poètes de la négritude, en y mettant l'accent sur les myèmes de la « prise de conscience » à travers la poésie, la « descente aux enfers », et montre limites du retour sur soi ; chez W. Liking, l'auteure réinvestit ce même mythe grec en inventant un *Orphée d'Afrique* ; enfin, chez G. Biyogo, le romancier gabonais, à l'instar des deux premiers auteurs et avec la même dextérité esthétique réinvente un Orphée gabonais à travers les mêmes myèmes que ceux du mythe original.

Mais dans quelle perspective G. Biyogo, intègre le mythe d'Orphée à son écriture ?

1.2 - La figure d'Orphée chez G. Biyogo (2006)

Pour apprécier le travail de transposition de ce romancier, donnons un résumé du texte. Biyogo met en fiction Orphée négro, un maître poète qui a perdu sa bibliothèque, symbole de toute sa vie, dans un incendie et qui effectue un voyage, accompagné de son amie Esméralda, dans sa ville natale nommée Atlanta, à la recherche de son passé et surtout du Livre des oracles qui lui avait été promis par les dieux dans leurs prédictions à sa naissance. Seulement, Atlanta également n'est désormais plus qu'une ville dévastée par des catastrophes naturelles (séisme et volcan). C'est dans ses décombres qu'Orphée réveillera les souvenirs de ce qu'était cette « ville de l'art ». Des questions naissent à la lecture : Qu'est-ce qui sourd à l'origine de la réécriture de l'histoire particulière d'Atlanta ? Comment G. Biyogo dit-il Orphée en contexte gabonais ? Les axes suivants nous permettront de répondre à ces interrogations en montrant tour à tour la place qu'occupe l'art dans le roman ; le voyage à Atlanta la ville natale ; finalement l'incompréhension que subit le poète et son immortalité.

En ce qui concerne Orphée et le culte de la poésie, la chose la plus évidente à la lecture d'*Orphée Négro*, c'est la place qu'occupe la description de l'art dans la narration. En d'autres termes, à la première lecture de ce roman, le lecteur est marqué par l'étalage de la diversité artistique et culturelle du pays Atlante, à travers son héros. Le narrateur (Biyogo 2006, p. 9) décrit cette ville comme « la ville historique et culturelle, le bastion de la musique, de la poésie et des arts. » On peut lire chez le narrateur (Biyogo (2006, p. 32) comme un désir d'enseigner à son narrataire « le prestige de la culture atlante et son désir de la garder vivante. » Sur plus de six pages G. Biyogo (2006, p. 9) dispense un « cours » sur les « Orphées » d'Atlanta et les vertus de leurs arts. Nous n'en exploiterons que quelques-uns, le maître de l'accordéon Assam et Hoffenbach. Biyogo écrit :

Il dansait comme dans un songe, et sa lyre emportait l'assistance dans une ivresse délirante. Sa voix grimaçante, son timbre léger, et son pas saltimbanque en faisaient la référence de la musique populaire [...]. Qu'apportait l'accordéon à Atlanta ? [...]. Dansant à l'accordéon, la société se regardait elle-même, confrontée à ses propres limites, à ses contradictions et à ses rêves hallucinants [...]. Les valse innombrables d'Assam rendaient la vie en Atlantide supportable.

Comme dans le mythe grec, l'art d'Assam a un pouvoir enchanteur tout comme la danse Elone⁶ que Biyogo (2006, p. 9), à travers son héros Orphée négro, décrit comme la danse de l'amour :

La popularité de cette danse lui vient de la célébration de son *art d'aimer* et de sa vocation à chanter son épanouissement de ceux qui le découvrent, bouleversés, le sentiment amoureux. Le corpus intégral de cette danse sympathique célèbre le miracle de l'amour face à la morosité de la vie [...]. L'Elone faisait décharger les soucis, les frustrations [...]. Le filtre de l'amour rajeunissait la société elle-même et la maintenait dans un état d'accord éblouissant entre la grâce du rêve poétique, la simplicité du chant et l'ivresse de la rencontre de l'être aimé.

Là encore, on remarque que derrière cette description de l'Elone, se dissimule le mytheme de l'amour, dont l'art et l'artiste détiennent le secret. En effet, dans la version d'Ovide, Orphée est aimé des femmes grâce à la musique de sa lyre et à la beauté de ses vers. L'hommage à l'art, sinon à l'Orphée de Thrace qui se dégage tout le long du roman est incontestable, car même à travers les noms des personnages, la poésie dit son nom. En fait, la figure orphique de l'artiste se démultiplie et s'incarne tour à tour dans le personnage d'Esméralda qui dans *Notre Dame de Paris* de V. Hugo est une divine danseuse. Ramenée à l'univers romanesque de Biyogo, elle devient une poétesse : « On m'appelle Esméralda. Je suis une poétesse. » (Biyogo 2006, p. 23).

Le personnage d'Hoffenbach est dans le roman, « le génie le plus précoce de la harpe », le « génie poétique et musical », le chanteur de Mvett le plus célèbre d'Atlantide. En effet, Hoffenbach était devenu le dépositaire de l'art le plus sacré et « le plus dense » d'Atlantide à seulement 18 ans. On lit donc incontestablement ici un jeu de travestissement. Offenbach à qui Biyogo ajoute un « H » est le célèbre chanteur d'opéra français du XIX^e siècle, J. Offenbach, le maître de l'opérette, un genre combinant la musique, le théâtre et la poésie et que Rossini⁷ surnommait « le Mozart des Champs-Élysées ». Dans *Orphée négro* (Biyogo 2006, p. 87), il est nommé « Hoffenbach, le Mozart de l'Atlantide. » Pour achever cette onomastique liée à l'histoire de l'art et jusque-là limitée à l'anthroponymie, la toponymie participe également de ces jeux qui sont un culte à l'art et à la poésie. On retrouve par exemple un lac surnommé « Le lac des poètes », ou encore Neverland décrite comme la capitale de l'Atlantide et qui, en réalité, symbolise le pays de la magie, univers des enfants. Il y a également des comparaisons où le comparant est une allusion au paradis, le lieu de naissance de la poésie : « J'entends chanter la nature comme en Eden au matin de la création. » (Biyogo 2006, p. 34). Tout le roman s'inscrit dans ce mouvement, celui du culte de l'art. C'est au mythe grec que Biyogo emprunte cette place accordée à l'art, car *Orphée* est avant tout un « mythe au service de l'art ». C'est pour cela que l'auteur gabonais dresse son portrait comme l'égal de celui du poète de Thrace. Orphée négro est tous les arts réunis ; il est « le Maître des vers » (Biyogo 2006, p. 8) ; acteur de cinéma : « Je suis par ailleurs passionnée par le tournage du film, *Le verbe des derniers maîtres*, dans lequel Orphée négro joue » (Biyogo 2006, p. 7), musicien à qui les Anciens ont promis le « Livre des oracles » tout comme

⁶ L'elone est une danse traditionnelle du Nord du Gabon. Elle se danse généralement la nuit lors des cérémonies de retraits-de-deuil, cérémonie traditionnelle, du nord du Gabon, qu'on célèbre lors d'un anniversaire de décès d'un défunt, à l'instar d'une messe de requiem chez les chrétiens.

⁷ Rossini est compositeur italien du XVIII^e siècle.

Apollon a promis d'ajouter deux cordes à la harpe de sept cordes du poète de Thrace, afin de faire de lui un artiste à grandeur divine. C'est à cette grandeur que fut élevé Orphée négro (Biyogo 2006, p. 96): « les Anciens atlantes m'avaient donné le nom d'Orphée négro, le gardien des arts, celui dont l'art redonnait la vie où elle avait disparu. » Le roman représente, à travers la figure d'Orphée négro, l'incarnation du génie créateur pur et idéal. Il est décrit comme un virtuose au même titre que les grands artistes d'Atlanta et surtout Hoffenbach. Pour en témoigner, Biyogo (2006, p. 96) écrit : « Ami des mélodies, préparé à la poésie savante et à la musique, le destin d'Orphée négro ressemble-t-il à celui d'Hoffenbach ? Cela, je ne l'apprendrai que lors de cette étrange vision où le prêtre Aton m'a tout expliqué. »

Par-dessus tout, le roman *Orphée négro* est un hommage à l'art du Mvett, car il est, au sens de l'auteur, une célébration artistique de l'éternité : « c'est l'éternité qui est célébrée par le Mvett. » (Biyogo 2006, p. 101).

En somme, *Orphée négro* de G. Biyogo chante la poésie de l'Univers à travers l'histoire d'Atlanta « la ville de l'art ». Mais que représente le voyage sur Atlanta ?

La figure d'Orphée, chez Biyogo est revisitée dans le roman *Orphée négro*, non seulement à travers le mytheme de l'art, avec Orphée et son culte à la poésie, mais également par celui de la « descente aux enfers ». Ce mythe est surtout revisité dans une perspective métaphorique en ce sens que la descente aux enfers devient une exploration intérieure, comme dans la plupart des reprises. Si Orphée part pour sa ville natale Atlanta, c'est pour se retrouver dans son intérieur:

La raison de ma présence ici, rechercher ce que dit mon existence, après l'incendie de mes livres. C'est l'ensemble de ces livres incendiés que je recherche [...] car pour me retrouver face à moi-même, pour me recentrer, pour retrouver mon rythme, ma respiration [...], je devais revenir à ces lieux. (Biyogo 2006, pp. 123-124).

C'est donc sur les « traces du fantôme de son enfance » que s'aventure Orphée (Biyogo 2006, p. 24): « Atlanta est pour lui comme le pays du lointain et résonne toujours en lui comme un songe, comme le berceau de la poésie et de la musique [...]. C'est le pays de l'enfance, la ville natale. » Aussi, il faut comprendre qu'Orphée négro retourne sur les traces de son passé.

Le roman se lit comme une quête du destin, la quête d'un amour perdu, à l'instar de l'Orphée grec à la recherche de son Eurydice. Ici, Biyogo donne une autre dimension à cette quête. Ce n'est effectivement pas l'amour d'une femme que le héros cherche, mais le « Livre des oracles » qui « redéfinit la poésie comme la patrie de l'art [...] ; insiste sur la réhabilitation des humbles, écrit pour la Renaissance culturelle » (Biyogo 2006, p. 99), et la ville Atlanta où se cache le secret de la poésie. Le narrateur (Biyogo 2006, p. 53) dit : « Le lieu où l'on recherche les vieux livres burinés de sagesse, comme le *Livre des oracles* que je suis venu chercher les traces et le secret, est ici. » C'est le livre que les Sages lui auraient confié avant même qu'il ne vienne au monde et qui le prédestinait à un grand génie poétique qui était pour lui son Eurydice. En plus du Livre des oracles, Orphée négro va à la recherche d'Atlanta, sa ville natale qu'il retrouve effectivement en ruines : « Atlanta est pour toi Orphée le pays du rêve et le berceau de la poésie épique. Le fantôme auquel on retourne sans cesse comme on retournerait à un mystère ancien dont on ignorerait encore le secret. » (Biyogo 2006, p. 69). Cette double quête, nous le constatons, a un même objectif : retrouver un passé perdu. Ainsi peut-on assimiler le voyage

d'Orphée à une exploration intérieure : « Retourner à Atlantide, c'est toujours comme aller à la recherche de la part secrète de soi-même. » (Biyogo 2006, p. 70).

L'exploration intérieure qu'on perçoit dans *Orphée négro* semble avoir des liens étroits avec l'*Orphée noir* de J. P. Sartre. En effet, la stratégie de mise en texte à partir du titre entier renvoie subrepticement au texte théorique de Sartre paru en 1948. Seulement, bien au-delà du titre, l'on peut également percevoir chez Biyogo l'idée d'un « retour aux sources » qu'exploite remarquablement Sartre à partir de *Cahier d'un retour au pays natal* d'A. Césaire. La marche d'Orphée négro à travers Atlanta dévastée est, semble-t-il, la marche des chantres de la négritude à travers une Afrique assimilée et en perte de valeurs culturelles et authentiques, mais aussi des Antilles, défigurées par la misère : qu'on songe au début du poème d'A. Césaire. Le poète qui retourne chez lui à la recherche de l'essence même de l'art poétique est, en bien d'aspects, proche des poètes dont Sartre vénère la création artistique. Ceux qui retournent en Afrique⁸ ou aux Antilles, du moins imaginativement, afin de créer un art « authentiquement » noir.

Ensuite, force est de constater qu'à travers le voyage d'Orphée négro, sourd un récit initiatique. Autrement dit, *Orphée négro* présente toutes les marques d'un récit initiatique comme on a pu par ailleurs le remarquer dans d'autres réécritures du mythe de la descente aux enfers. D'abord le schème narratif du voyage, sous la conduite d'un guide, le chauffeur du clando Cromagnon, défini comme un vieil homme portant des haillons, avec une barbe blanche abondante tombant jusque sur sa poitrine, fait penser à ces grands maîtres initiateurs qui protègent l'initié pendant le voyage vers l'au-delà. Puis, le schème narratif de la « marche funèbre » à travers l'Atlanta dévastée qu'effectue Orphée négro aux côtés d'Esméralda, est assimilable à l'entrée dans un univers clos et interdit. C'est du moins ce qui ressort des propos de Cromagnon qui s'étonne qu'Orphée et son amie souhaitent s'y rendre : « Atlanta ! Mes amis, n'avez-vous pas appris que la Ville a été détruite [...] ! C'est fini Atlanta ! » (Biyogo 2006, p. 23). Déjà, le fait que « Ville » soit écrite avec un « V » majuscule est significatif. Atlanta n'est pas comme les autres, c'est en effet un endroit quasi mystérieux du fait que c'est le lieu de détention du secret de toute une culture, de tout un peuple⁹. Cette ville semble être également un ailleurs absolu ou plus précisément un monde originel confondu avec le monde de la mort vers lequel Orphée descend pour ramener à la vie l'art dans toute son authenticité, en l'occurrence l'art du Mvett qui est, au sens de Biyogo, la poésie originelle.

Aussi, au terme de cette « initiation », sinon de cette excursion dans l'espace désertique et chaotique qu'est Atlanta, il y a évidemment le retour à la « vie normale ». Dans *Orphée négro*, le héros rencontre finalement le grand prêtre Aton qui lui livre le secret du Livre des oracles. Le narrateur (Biyogo 2006, p. 97) dit : « Puis le grand prêtre Aton, le dernier grand savant du groupe Fono, m'a fait des révélations troublantes sur ce passé lointain qui m'avait toujours échappé. Là, il m'a enfin parlé du *Livre des oracles* dont il m'a dit que j'étais le légataire et le scribe » ; plus loin, l'auteur (Biyogo 2006, p. 150) écrit : « Les prêtres ont donc fini par apprendre à Orphée qu'il était le poète du

⁸ Comprendons que ce « retour » n'est nullement physique, il est imaginaire contrairement à celui de Biyogo qui semble plutôt physique (nous tenterons de le démontrer dans la partie qui suit).

⁹ Nous savons qu'Atlanta est une « ville fabuleuse » et que c'est dans cette ville que se trouve le Livre des oracles qui détient des secrets qu'Orphée négro souhaite percer, comme le précise sans cesse le roman de G. Biyogo.

Livre. » À partir de ces extraits, on déduit qu'Orphée négro a pu avoir accès à ce qu'il cherchait. Donc, en suivant la logique de L. Schifano (2002, p. 65) qui écrit « selon que le protagoniste accède à la révélation de la totalité cosmique en même temps qu'à la connaissance, ce parcours peut être considéré ou non comme un échec », le héros du roman de G. Biyogo a réussi son initiation ; sa quête a abouti et il regarde désormais le monde autrement. G. Biyogo (2006, p. 155.) écrit : « Il a le regard de ceux qui ont vu des choses cachées et qui ont entendu une nouvelle voix. » ; ou encore, « après avoir écouté les oracles de l'Atlantide au sujet de son métier de scribe, Orphée négro semble avoir été profondément bouleversé. Et j'ai vu naître dans son regard le trait d'un écorché vif, avec quelque chose comme une nouvelle lumière. » (Biyogo 2006, p. 156). L'adjectif « nouvelle » revient à chaque fois et, comme dirait M. Eliade au sujet de l'initiation, le sujet initié devient une nouvelle personne après le rituel. Ainsi, le mytheme de la descente aux enfers repris pour être le voyage d'Orphée à Atlanta a pris les allures d'un récit initiatique. La descente n'est-elle pas en elle-même une quête ? Notre dernière analyse se propose de traiter de l'immortalité de l'art et de l'incompréhension du poète dans *Orphée négro*.

G. Biyogo traite de l'immortalité de l'art et « le sacerdoce du poète incompris¹⁰ », dans son œuvre romanesque, en représentant, à travers la figure d'Orphée négro, la forme extrême de dévouement à la vocation artistique et démontre, en même temps, une situation ambiguë, en ce sens que cette incarnation du pur et de l'idéal qui caractérise le poète, le sépare et l'éloigne d'autrui tout en développant « le sacerdoce du poète incompris ». Autrement dit, le fait que la poésie soit « un art divin », immortalise et rend indubitablement le poète inaccessible au commun des mortels et en même temps fait de lui, un incompris du public. On reconnaît là une représentation très répandue dans la littérature.

Comme G. Apollinaire et J. Cocteau, il nous semble que G. Biyogo développe l'idée de l'immortalité de l'art et du poète maudit ou incompris. D'abord, en ce qui concerne l'éternité de l'art, il convient de souligner que depuis l'Antiquité (grecque en particulier), on a considéré le poète comme un intermédiaire entre les dieux et les hommes ; à la façon des anges dans les textes bibliques, ils étaient comme des messagers de la parole divine, ce qui attestait de leur immortalité. Aussi, l'art n'appartient pas au monde des mortels, mais à celui des idées, ce monde des Idées que développe Baudelaire. En fait, pour le poète français, l'immortalité artistique ne peut être atteinte que par une production artistique riche et variée : créer, c'est donc pour lui, lutter contre ce temps qui passe et qui conduit à la mort. C'est cette conception que l'on retrouve dans *Orphée Négro*. En effet, plus que le thème orphique de l'amour, l'un des thèmes majeurs du roman de G. Biyogo est la conquête de l'immortalité par l'œuvre poétique, en l'occurrence le Mvett. Le lecteur se rend compte au fil du récit que le Mvett est un poème chanté inspiré du « monde des Idées ». G. Biyogo (2006, pp. 77-78) écrit :

Une ancienne tradition accréditée par tous les spécialistes rapporte que le premier diseur de Mvett, Oyono Ada, a recueilli ses chants à travers un rêve dit *cataleptique* – en état d'éveil et de lucidité qui plongé dans un coma prolongé –, quand il reçoit les chants et les récits [...]. Le fondateur du Mvett a cherché ses récits dans des songes.

On comprend, à la lecture de cet extrait, que le diseur de Mvett est un initié, le secret de son art se trouve, non dans les choses réelles, mais dans le monde du songe, celui

¹⁰ Intitulé du chapitre 9 du roman de Grégoire Biyogo.

du « spleen et de l'idéal ». Le récit dévoile encore ceci : « le mot Atlante Mvett lui-même désigne trois réalités combinées en un seul principe [...] le mot lui-même vient étymologiquement du verbe infinitif atlante *Avett*, c'est-à-dire s'étirer vers le haut de tout son être, s'élever... » (Biyogo 2006, p. 77). ; plus loin « c'est l'éternité qui est célébrée dans le Mvett. » (Biyogo 2006, p. 101). Des extraits confortent encore le thème de l'immortalité de l'art en ce sens que le narrateur, en définissant le Mvett, laisse entendre l'idée d'élévation de l'être, donc du caractère divin et immortel de l'art du Mvett. De cette description du poème chanté, le lecteur averti peut lire la présence d'une séquence du mythe grec. Celle de la tête d'Orphée qui continue de chanter après sa mort. Il nous paraît essentiel de rappeler cet épisode qui montre le poète de Thrace dans un affreux chagrin qui le pousse à se refermer sur lui-même. Les Bacchantes, excédées par l'indifférence d'Orphée vont l'assassiner en le décapitant. Cependant, la tête roulant par terre, la bouche du poète continue de chanter son amour pour Eurydice¹¹. L'on peut encore lire la réécriture de cet épisode dans *Orphée négro* à travers les personnages d'Assam, de Hoffenbach, saxophonistes et diseurs de Mvett très célèbres de l'Atlantide. Seulement, à l'instar d'Orphée de Thrace, ces Orphée du pays d'Atlante ont subi les foudres de la société, mais leurs arts ont continué de parler pour eux après leur mort : « Il m'a raconté l'histoire du génie le plus précoce de la harpe dont le surnom était Hoffenbach ». G. Biyogo développe comme G. Apollinaire au XX^e siècle, la thématique du poète éternel dont l'art vivant est le symbole. Mais, l'immortalité de l'art et de l'artiste est indissociable du sort qui lui est réservé par la société, car l'art sépare et aliène l'artiste d'autrui et donc fait de lui un être incompris du public. Rappelons l'Orphée de Cocteau, séparé du monde et aliéné par sa voiture qui déclamaient des vers insensés, qui s'est attiré les foudres de la société qui le mit à mort. Aussi, « comme Orphée, tous les poètes étaient près d'une malemort », la malédiction les poursuivait. Cette interrogation d'Orphée est édifiante à plus d'un titre : « Pourquoi ceux qui aiment leur terre doivent-ils être persécutés et la quitter. » (Biyogo 2006, p. 104). Elle rend compte de la condition du poète, condamné à faire de l'exil son mode d'être, car incompris du commun. G. Biyogo, à travers son roman, montre que non seulement l'artiste porte sur ses épaules l'incompréhension du public, mais par-dessus tout, la malédiction des dieux jaloux, « car les dieux ont la réputation de détester tout ce qui leur ressemble. Tous ceux qui, comme eux, viendraient à briller. Les artistes seraient punis à ce titre même [...], tu le vois maintenant, les véritables diseurs de fiction sont les martyrs de leur fiction¹². » (Biyogo 2006, p. 105). Ici resurgit l'image de l'Orphée grec qui s'attire la jalousie des dieux¹³.

In fine, G. Biyogo, comme les auteurs étudiés précédemment, s'est livré à une réappropriation du mythe d'Orphée. Dans un jeu de réécriture complexe, il transpose la Grèce dans l'univers du Nord du Gabon en faisant dire au mythe de Thrace des réalités proprement africaines, qui imbriquent les domaines aussi variés que l'égyptologie, l'histoire de l'art, etc., car le mythe est avant tout prétexte pour son discours politique : à la manière du poète et de l'intellectuel africain exilé de son sol et incompris de ses semblables. En effet, cet exil qui conduit le poète à l'isolement et au dépaysement,

¹¹ C'est dans la version d'Ovide que l'on peut lire cela. En fait, il ajoute dans sa reprise du mythe que la tête d'Orphée, emportée par le fleuve jusque dans la mer, s'arrêta près de l'île de Lesbos, et que sa bouche faisait entendre des sons tristes et lugubres.

¹² Grégoire Biyogo, *Orphée Négro*, *op.cit.*, p. 105.

¹³ Parmi les nombreuses versions qu'on a d'Orphée, celle de Monteverdi dans *Orfeo* présente la jalousie des dieux, suscitée par le talent, le bonheur et la sérénité d'Orphée.

entraîne le plus souvent une sorte d'opposition entre un espace idéalisé et un espace hostile, selon que le poète ait été conduit à l'occuper de son propre gré ou de force. Dans ce sens, J. Madelain (1983, p. 73) écrit : l'exil est « un espace dont chaque élément est à la fois perçu comme un négatif chargé de laideur et d'inhumanité et, à des moments privilégiés de paix, comme un lieu révélé, un univers positif et accueillant. »

En somme, étudier et analyser séparément les trois œuvres de notre corpus nous a permis de distinguer les marques d'originalité de chacune d'elles. Nous avons pu remarquer tout au long de cette étude qu'en bien des points, le texte théorique de Sartre, les romans de Liking et de Biyogo se rejoignent quelque peu, en l'occurrence au niveau des titres où le mot « Orphée » revient chez chacun suivi de l'adjectif « noir » ou « Afric », qui peut, en bien des cas, signifier noir, comme pour mettre en évidence le transfert effectué de la Grèce vers un autre espace. Toutefois, le mythe antique se présente sous un grand nombre de formes différentes.

Dans *Orphée Noir* de J.P Sartre, le philosophe français a utilisé l'épisode qui a le plus connu de succès : la descente aux enfers, pour métaphoriser la poésie de la négritude. En prenant appui sur *Cahier d'un retour au pays natal* d'A. Césaire, Sartre utilise la « descente aux enfers » d'Orphée pour dire « l'inlassable descente du nègre en soi-même », message principal de la poésie de la négritude.

Dans *Orphée d'Afrique* de W. Liking, nous avons étudié la transposition africaine effectuée sur le mythe grec. Elle marque la part d'originalité de la romancière camerounaise et se caractérise d'abord par une transformation du personnage d'Eurydice en Nyango. De plus, à la clause du texte d'*Orphée d'Afrique*, le héros réussit à ramener sa bien-aimée Nyango des profondeurs du fleuve. On a perçu dans cette transformation l'idée de valoriser le sentiment de l'amour, de lui redonner ses lettres de noblesse et de noter l'espoir d'un avenir de renouveau pour le continent.

Dans *Orphée Negro* de G. Biyogo, nous avons remarqué que l'accent est surtout mis sur le mytheme de l'art. Il a été question de décrire la place qu'occupe l'art sous toutes ses formes, dans le roman de Biyogo qui accorde beaucoup d'importance aux vertus divines de l'art et des artistes du pays atlante ainsi qu'à la fatalité de l'artiste qui est souvent confronté à un destin tragique et incompris des siens. Le poète maudit du XIX^e et XX^e siècle français devient l'intellectuel maudit des pays africains.

La présente analyse avait pour but de cerner la part d'originalité de chaque œuvre choisie, afin de dégager, chez ces derniers, les réinterprétations qu'ils font du mythe grec, particulièrement chez l'auteur gabonais.

2. Pièges de l'usage du mythe- Autres ressources de l'écriture romanesque

2.1- L'essentialisme

Nous entendons étudier dans ce point les limites, les contradictions et les paradoxes qui sourdent derrière les réécritures de l'un des mythes les plus lyriques qui soit. Pour cela, nous verrons comment certaines positions d'auteurs ne se dégagent pas de l'essentialisme. C'est le cas notamment de J. P Sartre, G. Biyogo et W. Liking. Nous montrerons les pièges et les influences de la réappropriation d'un mythe aussi lyrique qu'Orphée sur le domaine esthétique en Afrique. Cet essentialisme dévoilera la conception de l'art en Afrique. Ce qui confère au mythe, une dimension politique dans ses différentes réécritures.

Chez J. P. Sartre, c'est l'« essentialisme nègre » qui se laisse voir. Qu'il reconnaisse à la poésie noire, la « seule grande poésie révolutionnaire », J. P. Sartre n'en reprend pas moins les catégories raciales « noir » et « blanc » dans une logique d'opposition. Il n'hésite pas, pour cela, à rappeler les objectifs de la négritude : faire « découvrir l'Essence noire » ou « manifester l'âme noire ». Pour illustrer cette différence raciale, l'existentialiste français (J. P. Sartre 1976, p. 14) écrit :

Un juif, blanc parmi les blancs, peut nier qu'il soit juif, se déclarer un homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu'il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore : il est noir. Ainsi est-il acculé à l'authenticité : insulté, asservi, il se dresse, il ramasse le mot "nègrè" qu'on lui a jeté comme une pierre, il se revendique comme noir.

Bien que l'on ne puisse pas réduire les hypothèses développées par Sartre dans la préface à ce seul aspect, il est néanmoins intéressant de souligner que la logique des différences raciales est un passage obligé chez lui, pour cheminer vers l'« abolition des différences de race ». Or en cautionnant cette première phase de la démarche des poètes de la négritude, qui consiste à s'approprier leur identité culturelle et raciale, Sartre admet l'idée d'une authenticité noire que dévoilerait la poésie nègre. C'est d'ailleurs sur cet élan qu'il explique son choix de la figure mythologique d'Orphée, pour saisir le cheminement du mouvement de la négritude dans le passage déjà cité plus haut :

Il faudra bien, pourtant, briser les murailles de la culture-prison, il faudra bien, un jour retourner en Afrique : ainsi sont indissolublement mêlés chez le *vates* de la négritude, le thème du retour au pays natal et celui de la descente aux Enfers éclatants de l'âme noire. Il s'agit d'une quête, d'un dépouillement systématique et d'une ascèse qu'accompagne un effort continu d'approfondissement. Et je nommerai « orphique » cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton. (J. P. Sartre 1976, p. 18).

Ce que Sartre appelle « culture-prison » ne semble pas renvoyer à toute sorte de culture embrigadant le sujet, mais plutôt la culture occidentale et coloniale qui a emprisonné le poète noir et à laquelle le « retour au pays natal » serait une alternative. Ce qui présente des relents afrocentristes d'une Afrique-mère cherchant à rassembler ses enfants. La « quête » dont parle Sartre n'est pas celle d'un objet lui-même divers et hétérogène, mais celle d'une essence, l'Afrique. Or la négritude, en son fondement, est traversée par des histoires multiples de Noirs selon leur appartenance géographique et culturelle, qui obligent que l'on interroge la singularité de chacune d'entre elles. Eurydice est probablement pour Sartre cette Afrique à la fois proche et lointaine, qu'il faut cependant saisir. Pourtant, Sartre s'intéresse peu à l'Afrique. Ce qui semble revenir avec insistance, c'est l'attribut « Noir ». C'est parce qu'il semble négliger la dimension dynamique de la négritude prônée dès ses premiers moments par les principaux chantres du mouvement, que Sartre polarise les catégories raciales « noir » et « blanc ». L'ouverture de la préface, marquée par une sorte de sermon aux « blancs », surpris par des « torches noires » et tenaillés par le « saisissement d'être vus », est une illustration de ce dualisme. Au lieu d'être réduite à un contre-discours occidental, la négritude reste un espace discursif interculturel, un lieu d'intersection entre pratiques culturelles. Néanmoins, il nous faut bien reconnaître que ce qui paraît obéir à des constructions essentialistes chez Sartre, fait en outre son mérite, car, par ses polarisations « noir » et

« blanc », commence la reconnaissance du discours de l'autre comme horizon différent du discours dominant de l'Occident. Dans ces conditions, Sartre esquisse, à bien des égards, les voies d'une pensée postcoloniale.

Chez W. Liking, c'est l'illusion du retour à l'Afrique traditionnelle qu'on peut lire. En effet, réécrire un mythe pour tomber dans un autre mythe, c'est ce que fait W. Liking en mettant l'accent sur le mytheme de l'amour. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, la romancière camerounaise émet, à travers son roman, l'idée selon laquelle l'amour serait le moyen par lequel le continent africain et les Africains eux-mêmes sortiront de la crise. Pour que l'Afrique sorte du sous-développement, il faudrait que ses fils cultivent l'amour de leurs prochains, de leur terre, de leurs cultures. En son sens, un enracinement dans les valeurs ancestrales est le seul moyen de reconstruction des pays africains. On peut en effet le lire à travers cet extrait à tonalité nostalgique :

Autrefois, me disait mon père, le verbe être prédominait : il fallait être digne de son clan, de sa tribu, être fier de soi ou honteux de ses actes. L'ambition la plus haute ? Etre un ancêtre, c'est-à-dire maîtriser suffisamment de connaissance à transmettre à la tribu, pouvoir la protéger et lui permettre plus de créativité. (W. Liking 1981, p. 3).

Revendiquer avec autant de nostalgie une Afrique traditionnelle est plutôt illusoire. Cet enracinement dont parle W. Liking cache quelque chose de l'ordre de l'utopie. Peut-on réellement revenir à l'Afrique traditionnelle ? W. Liking pêche en répondant par l'affirmative à cette question. Selon elle, la « Culture africaine » se trouverait figée quelque part dans le passé précolonial. Seulement, l'on ne peut faire abstraction de l'histoire qui intègre la vie des Africains et de leur passé, c'est-à-dire la colonisation. Cette colonisation marque le début de la modernité africaine car c'est pendant cette période que l'Afrique connaît un échange culturel avec l'Occident. Ainsi peut-on parler de la notion de transculturalité, à l'instar des auteurs comme J. Sémujaanga¹⁴. À partir de cet instant, l'idée de retrouver une culture pure, grâce à l'amour, semble relever d'un mythe, cette fois au sens courant du terme, d'une illusion, d'une impossibilité. La culture et les traditions africaines ont été travesties au fil de l'histoire. Comme le démontrent les études de E. Glissant sur l'identité, de Sémujaanga sur la transculturalité, ainsi que celles de J. L. Amselle sur les contacts culturels, l'on ne saurait se revendiquer d'une identité, ni d'une culture unique. Le premier utilise en effet la notion de « rhizome », le deuxième celle de transculturalité et le troisième celle de « métissage » qu'il abandonne pour celle de « branchement¹⁵. » Au sens de ces deux auteurs et de bien d'autres encore, l'histoire de l'humanité est jalonnée de rencontres et de croisements de tous genres, ce qui est à l'origine de la diversité, dont se revendique le monde actuel. Alors, revenir à une

¹⁴ Josias Sémujaanga présente la notion de « transculturalité » comme l'étude des relations transversales que le Roman africain entretient avec des œuvres issues de diverses aires culturelles et variées. Pour lui, le Roman africain doit d'abord se lire comme roman qui se définit et s'inspire de ses rapports avec l'espace littéraire international. Il étudie « la dynamique des genres » et ses relations avec la création esthétique dans le roman africain à partir de quatorze romans africains parus entre 1935 et 1990.

¹⁵ À la notion de métissage à connotation biologique qu'il avait utilisée dans ses études précédentes, l'anthropologue français Jean-Loup Amselle substitue celle de branchement. Celle-ci a l'avantage de ne pas réduire les dynamiques interculturelles au discours racial. Voir Jean-Loup Amselle, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

authenticité culturelle africaine, grâce à l'amour comme le préconiserait W. Liking, serait pure illusion.

Chez G. Biyogo, il semble s'agir de son autobiographie secrète. En effet, réécrire l'histoire individuelle d'Orphée et, plus particulièrement celle de l'Atlantide et sa capitale culturelle Atlanta pousse à une interrogation. Qu'est-ce qui sourd à l'origine de ce récit ? La stratégie de mise en texte du mythe d'Orphée renvoie subrepticement à une autobiographie secrète plongeant le romancier gabonais à la fois dans un culte de soi, par son auto-assimilation au poète mythique et dans un essentialisme qui donne à son « génie » une origine communautaire. Bien que le roman *Orphée négro* soit « l'écho du chant de la poésie de l'univers », il laisse néanmoins s'exprimer les secousses du moi intérieur du romancier qui se dessine à travers Esméralda. Elle indique les empreintes mémorielles d'Orphée Négro, elle est, de bonne heure, celle que l'on ne quittera plus tout le long du récit, c'est à travers elle que se donne à lire l'autobiographie dans une sorte de miroir réfléchissant la figure de l'incompris. L'ouverture du récit récuse toute possibilité d'identification entre l'auteur et le narrateur. On peut lire « On m'appelle Esméralda, je suis poétesse » et puis, « Personne ne doit soupçonner mon activité, je tiens un journal. » (Biyogo 2006, p. 7). Esméralda, dans son journal, écrit toute la pensée de son poète, ses mots, ses réflexions, sa vision du monde. Se lisant à travers Orphée, Biyogo, en parlant du « poète de la Renaissance », se représente lui-même comme tel. Comme dit M. M. Eyi¹⁶, « pour débrouiller le chaos de sa vie affective, le chronotope du roman plonge le lecteur dans une esthétique du secret comme point nodal du récit ». On peut lire une implication ou une imbrication, bien que dissimulée, de l'auteur et du narrateur. Autrement dit, en filigrane de ce roman se donnent à lire les thèses de l'auteur sur l'égyptologie et le groupe ethnique fang auquel il appartient. On peut, à toutes fins utiles, tenter de rappeler quelques-unes de ces hypothèses développées à ce sujet par Biyogo¹⁷.

En reprenant le mythe d'Orphée, c'est une manière pour lui de rendre hommage à cette Egypte dont on ne reconnaît que bien peu le prestige. D'abord, à la lecture du roman, on peut remarquer la présence d'un mythe typiquement égyptien, le mythe de l'Atlantide¹⁸, le pays natal d'Orphée Negro et Atlanta (avec la même consonance), « la capital culturelle de l'Atlantide [...], le bastion de la musique, de la poésie et des arts. » (Biyogo 2006, p. 8). Décrire ainsi l'Atlantide, c'est décrire ce qu'est en réalité l'Egypte pour G. Biyogo. Le fait qu'Orphée Négro soit né à Atlantide, laisse donc entendre que le célèbre mythe d'Orphée appartient, non à la Grèce, mais à l'Egypte. Cette Egypte dont descendent les Fangs qui sont dans le roman, les natifs d'Atlanta. À ce sujet, Biyogo (2006, p. 8) écrit :

Pour préparer ce voyage, je me suis un peu documentée sur l'Atlantide. J'ai lu que le pays des montagnes est le fief des Atlantes. C'est là qu'ils sont concentrés, bien qu'ils habitent d'autres pays, notamment : l'Atlantide K, l'Atlantide A, l'Atlantide O et l'Atlantide I. les historiens disent qu'ils sont arrivés les derniers ici, suivant une longue marche vers la mer, orientés par un mouvement migratoire les poussant toujours à fuir, à courir en descendant au Sud, vers le centre ouest du continent Akad. Mais d'où venaient-ils donc ?

¹⁶ Enseignant à l'Université Omar Bongo à Libreville, au Gabon. Propos rapportés lors d'un cours magistral.

¹⁷ À l'instar de Cheik Anta Diop qui affirmait que les wolofs venaient d'Egypte, dans Nations nègres et cultures, Grégoire Biyogo reprend cette thèse au sujet des fangs. Pourquoi cette fixation sur l'Egypte ? Pour lui, l'Egypte est le siège de toutes civilisations et le berceau de la connaissance.

¹⁸ Cette ville qui avait disparue.



Sur cette question les avis semblent partagés, les uns affirment qu'ils venaient de la mer, les autres soutenaient qu'ils venaient de la forêt. Mais les travaux les plus récents des historiens anciens, des égyptologues et des archéologues semblent plus formels. Ils ont tracé un sillon depuis le Nil.

On lit bien ici que l'écriture autobiographique se pare d'une méthode d'auto-observation. Le Gabon et sa principale ville du nord projettent sans cesse leur ombre sur l'imagination créatrice de l'auteur. En effet, originaire du nord du Gabon dont on sait que la capitale provinciale est Oyem, Biyogo narre son destin individuel corrélatif au destin collectif. Le pays fang prend donc le relais de l'auteur qui raconte son histoire depuis le Nil égyptien, sa dispersion entre l'Atlantide K (le Gabon), l'Atlantide A (le Cameroun), l'Atlantide O (la Guinée Equatoriale) et l'Atlantide I (le Congo), même configuration que dans la carte de l'Afrique subsaharienne que nous avons fait figurer dans la première partie de ce travail. On lit donc dans cet extrait comment Biyogo retrace « son » histoire des Fangs qui, pour se retrouver au Gabon et en Afrique centrale en général, ont « tracé un sillon depuis le Nil ». L'origine égyptienne des Fangs n'est donc pas sans cacher, comme nous l'avons dit plus haut, un certain essentialisme, un désir d'établir une supériorité entre les hommes et les cultures. La communauté fang venant d'Egypte, du berceau de la connaissance et de la philosophie, elle est donc supérieure aux autres. Cependant, derrière cette vision des choses, sourd un discours colonial et politique visant à hiérarchiser les cultures que les intellectuels africains ont pourtant réfuté. En établissant que les Fangs viennent d'Egypte, donc qu'ils détiennent la Connaissance, Biyogo légitime le système politique pyramidal, c'est-à-dire que le pouvoir n'appartient qu'au chef qui a tous les droits sur ses sujets et par conséquent les dictatures tropicales¹⁹. Les Fangs, pour Biyogo sont donc ce que les Wolofs ou les Tutsis sont pour C. A. Diop : la communauté supérieure, car natifs du berceau du savoir.

Seulement, cette façon de voir est contraire aux enjeux cosmopolites du monde actuel, en particulier pour ceux que défendent les études postcoloniales centrées sur la critique du colonialisme et du post-colonialisme ; ce dernier étant non pas le dépassement du premier, mais plutôt sa résurgence. Les théories postcoloniales font l'éloge de l'horizontalité des races, des cultures, des hommes, en contestant toutes formes d'hégémonies inexplicables entre groupes humains. En un temps où s'ébranlent les figures tutélaires de domination, le repli identitaire n'est pas seulement anachronique et démodé ; il symbolise surtout des nostalgies répréhensibles. Il n'y a donc aucune hiérarchie, aucune culture n'est supérieure à une autre. Ce qui nous fait finalement dire que le roman de Biyogo est une autobiographie secrète qui n'en exalte pas moins des relents essentialistes. En effet, en lisant *Histoire de la philosophie africaine. Entre la postmodernité et le néo-pragmatisme* (2006), l'on peut entendre la revendication de Biyogo de la catégorie des auteurs postmodernes. Une interrogation persiste : comment un adepte de C. A. Diop peut-il, dans le même temps, se réclamer de la lignée de J. Derrida et de R. Rorty, tous deux contre l'idée de fondement ? Cette question à laquelle nous n'avons pas la prétention de donner de réponse, dévoile cependant les paradoxes d'un penseur visité inlassablement par les démons du culturalisme primaire. Dans *Orphée négro*, Biyogo semble défendre que les Atlantes, donc les Fangs, viennent d'Egypte et que l'expérience de leur voyage a donné lieu au récit épique du Mvett à partir duquel il

¹⁹ Cette pratique renvoie sans conteste au mode de gouvernance que connaissent plusieurs Etats africains post-coloniaux à savoir les dictatures.

fonde une discipline inféodée à l'égyptologie : la mythologie. Il y a là un paradoxe en ce sens qu'il établit, comme la pensée universaliste, qu'une race détiendrait la Vérité.

Biyogo n'est pas seul à tomber dans le piège de l'essentialisme.

2.2- *Le voyage et le continent*

À travers ces réécritures, nos trois écrivains s'attèlent à dire le monde noir à travers la symbolique du voyage, la personnification du continent africain et l'usage des mythes. En effet, parmi les mythèmes les plus examinés dans les différents usages du mythe d'Orphée, il y a celui de la descente aux enfers. Qu'elle soit tragique, comme l'atteste l'expression, la descente aux enfers représente aussi une métaphore, celle du voyage. Mais ce voyage, en somme imaginaire, reste variable d'un auteur à l'autre et revêt des significations différentes. Celles-ci constituent d'ailleurs la raison du choix par les auteurs d'un réexamen du mythe grec.

Dans la préface de J. P. Sartre, le voyage d'Orphée prend le sens d'un retour aux sources, celui du Noir redécouvrant son essence après des siècles de déshumanisation d'abord sous le régime esclavagiste, ensuite sous celui de la colonisation. Ce voyage apparemment sans destination, en a pourtant une, celle du « pays natal », l'autre nom de l'essence ou l'âme noire. Le recours permanent par Sartre au *Cahier d'un retour au pays natal* d'A. Césaire comme illustration à son propos, est à cet effet, édifiant. Mais, dans sa conception même du voyage, certes comme métaphorisation de la démarche propre à la Négritude, on peut retrouver quelques contradictions de l'existentialiste français. En plaçant la négritude sous le signe de la reconquête de l'« Essence noire », Sartre se dérobe à son existentialisme pour lequel l'être-en-soi n'existe pas, donc pas d'essence ou de nature humaine qui tienne.

Dans *Orphée d'Afrique* de W. Liking, la métaphore du voyage se signale avec la même importance que dans les précédentes œuvres. La romancière camerounaise lui donne une dimension onirique. Effectivement, c'est pendant son sommeil qu'Orphée descend dans les profondeurs du fleuve à la recherche de Nyango. En présentant un voyage non physique mais spirituel, Werewere Liking semble inviter à une quête intérieure. L'on se doute bien que derrière cette narrativisation du voyage se cache une lecture, sinon une manière de dire le monde négro-africain. Un monde qui, comme Nyango tombée dans le tréfonds du fleuve, devrait être repêché. En effet, Nyango représente l'Afrique « perdue » au sens de la romancière, et Orphée l'ensemble des Africains. Ainsi, à l'aune du voyage onirique d'Orphée, W. Liking invite son lectorat à la réhabilitation des cultures africaines. Le terme cultures n'a rien d'essentialiste, il renvoie principalement à un ensemble de codes qui font sens en un lieu bien donné.

L'image du voyage est également présente dans le roman de G. Biyogo bien qu'utilisée à des fins essentialistes. Le protagoniste est un voyageur. Orphée part en effet d'Atlantide pour Atlanta, à la recherche du Livre des Oracles. À travers les ruines dans lesquels il trouve Atlanta, il tente de reconstruire son histoire à lui et celle de la province Atlante. Ici, la métaphore du voyage est utilisée comme moyen de reconstruction. Seul le voyage à travers les décombres d'Atlanta permet à Orphée Négro de revisiter les lieux et de leur donner, à travers des souvenirs, un nouveau visage. Ainsi, Biyogo, par le voyage, « ressuscite » particulièrement l'histoire de sa province natale et de l'ethnie fang. Il tente de resituer l'origine de ce peuple qu'il dit revenir d'Égypte tout en vantant sa grandeur et sa culture. En outre, la traversée effectuée par Orphée Negro n'a pas pour visée de

construire un sens individuel, mais de retrouver de prétendues significations atemporelles que contiendrait le Livre des Oracles remis par le prêtre Aton. Dans ces conditions, le poète lyrique grec, qui pour Biyogo est égyptien, aurait la clef d'un destin communautaire ; celui-là même révélé par le Livre des Oracles qui lui est destiné.

En revanche, sur un aspect lié à l'histoire littéraire africaine, cette notion de voyage, à la fois comme déplacement de personnes et regard déplacé, est au cœur d'une certaine genèse de la littérature africaine. En effet, la littérature exotique comme premier moment de décentrement du regard occidental s'est composée d'écrivains voyageurs²⁰. Or, l'apparition des littératures africaines postcoloniales, en tant que dépassement et contre-discours de l'exotisme, n'en reprend pas moins le canon. Ainsi, le regard de l'écrivain sur son milieu est plein d'étrangeté, c'est-à-dire prompt au voyage des sensibilités culturelles et artistiques.

Ce voyage, à la source des littératures africaines postcoloniales, montre également comment l'artiste navigue indéfiniment dans des objets que l'art ne permet pas de cerner. Ainsi en est-il de l'Afrique pour l'auteur africain et africaniste.

Eurydice se présente comme une personnification de l'Afrique. À supposer qu'Orphée soit l'écrivain africain ou l'africaniste et Eurydice la personnification de l'Afrique, on peut essayer une lecture qui donnerait à sa quête une double motivation: celle liée à l'illusion de saisir l'objet et celle, plus vraisemblable, de son caractère insaisissable. L'Afrique en tant qu'objet de discours semble s'énoncer dans cette double dimension. Dans ces conditions, l'hypothèse de la présente articulation tourne moins sur Orphée que sur Eurydice. Car elle est ce qui permet à Orphée de dire sa poésie en vertu de son impuissance à en saisir l'objet. Non pas que l'Afrique soit abyssale et profonde, mais elle se laisse approcher à travers une pluralité d'images qui en font un objet complexe ; pas un lieu mythique. À partir de cet instant, l'objet de toute étude sur l'Afrique est cette Eurydice à la fois proche et lointaine.

Mais, Eurydice prise comme symbolisation de l'Afrique suppose également un jeu de détours qui consiste à dire un monde par la médiation d'un autre. À cet effet, l'hypotexte grec du mythe d'Orphée et l'hypertexte que sont les ouvrages de cette analyse, opèrent dans un espace de rencontre qui déstabilise tous les procédés essentialistes. À travers la descente aux enfers dont Eurydice est la cause, on peut lire une volonté d'échapper à toutes formes de fixité. Or de Sartre à Biyogo, les différentes réécritures d'Orphée n'en finissent plus d'inventer leur objet au lieu de le dévoiler. En conséquence, l'Afrique demeure une invention de nos auteurs, et non un objet réel qui aurait fait d'Eurydice une réalité moins abstraite. Par transposition, si Orphée est une représentation imaginaire du poète nègre, Eurydice peut aisément prendre la forme de l'«Essence noire» dont parle Sartre. Pourtant, cette essence n'existe pas. Cette logique n'épargne pas W. Liking dont Orphée reconquiert la valeur de l'amour par le détour dans l'Afrique précoloniale, présentée comme le moment de la pureté axiologique. Orphée de Biyogo quant à lui, rechercherait, par le voyage, un salut qui passe nécessairement par ses lieux originels et un prêtre protecteur de son génie menacé ailleurs. Ces lieux originels ne se trouvent pas seulement dans le Gabon actuel ; ils sont aussi à rechercher dans l'ancienne Egypte. À cet égard, le mythe chez le romancier gabonais s'inscrit autant dans l'anthroponyme Orphée, lui-même égyptien, selon Biyogo, que dans les toponymes Yéléna, Atlantide, Atlanta, etc. qui tous, se rapportent aux civilisations égyptiennes anciennes. Une telle

²⁰ Cf. Bernard Mouralis, *Contre-littératures*, Paris, Presse Universitaire de France, 1975.

quête de « sécurité ontologique » a l'inconvénient d'enfermer le sujet africain dans un fondement, au mépris du droit au voyage de celui-ci.

L'usage des mythes grecs, dont celui d'Orphée, dans les arts est particulièrement abondant. Sa traversée, à travers les aires, se fait davantage dans le domaine des arts. Les auteurs reprennent ce mythe d'Orphée dans diverses productions, en les adaptant à leur époque. Ils se servent, par exemple, du chant pour le mettre au service de la dramaturgie et exprimer la nature collective des émotions humaines. C'est le cas de l'opéra. Mais aussi au théâtre où la fable d'Orphée se donne en spectacle, nourrissant et symbolisant la puissance de l'art. Orphée est la figure à travers laquelle l'Homme du siècle classique tente d'échapper aux maux de son époque, d'où sa présence dans leurs œuvres d'art, à travers les siècles, particulièrement en France et en Afrique aujourd'hui.

En effet, les auteurs livrent une relecture subjective de cette histoire et l'interprètent à leur manière pour composer, au final, des œuvres qui ne se ressemblent pas, bien qu'inspirées du même mythe, à partir des principaux mythes comme l'amour, la mort, la musique, la lutte avec le destin etc. Certaines œuvres demeurent relativement proches de la version originelle du mythe. Il faut toutefois souligner que la réappropriation de ce mythe n'est qu'un prétexte pour composer une satire des mœurs des époques de leurs auteurs et pour dénoncer les travers des sociétés contemporaines. L'analyse de nos trois auteurs, avec différents styles, permet de constater que les sources de l'Antiquité, en particulier du mythe d'Orphée, demeurent riches en signification et nourrit encore l'esprit des artistes qui peuvent le transposer, selon les réalités sociales de leur temps.

Ainsi pouvons-nous remarquer que le mythe n'est pas une source figée. On peut l'adapter en littérature en musique, en peinture, en image et bien d'autres arts. À travers ces genres, on peut voir comment les auteurs, illustrant le monde et la vie, s'inspirent d'anciennes ressources littéraires pour diffuser leur conception des réalités socio-culturelles et politiques, comme nous l'avons vu chez nos trois auteurs. Ils se servent du mythe grec pour présenter les choses et le monde dans toute leur émotivité et toute leur vraisemblance, en l'adaptant aux légendes, à l'histoire ou à d'autres mythes comme chez W. Liking et G. Biyogo. Leur transposition du mythe grec laisse, dans bien de cas, une « saveur artificielle ». C'est-à-dire que le lecteur ou le spectateur n'a pas forcément l'impression d'avoir vécu une histoire réelle. Mais, elle met le lecteur face à une pseudo réalité.

L'usage d'Orphée, chez nos auteurs, n'est pas forcément celle de l'homme éperdument amoureux de son épouse qu'on retrouve quasiment dans plusieurs adaptations du mythe, bien que W. Liking illustre l'amour entre Orphée et Nyango dans son roman. L'authenticité des œuvres tient particulièrement à leur traitement distancié de celui mythe original. Les œuvres, bien qu'inspirées du mythe grec et actualisées dans un monde contemporain, sont munies d'une symbolique très riche, selon les auteurs. Ils utilisent le mythe en l'orientant vers leurs propres attentes.

Le recours au mythe grec en littérature, particulièrement chez nos trois auteurs permet de démontrer d'abord qu'Orphée est un mythe très riche en significations et en symboles, qu'il peut s'adapter dans différentes aires culturelles et qu'il peut se dire au passé, au présent et même au futur. Partant de la Renaissance à nos jours, il atteste de son influence dans la pratique des arts, de la littérature en particulier qui s'en inspire en partie. Il offre différents visages dans les œuvres poétiques étudiées. Orphée étant une figure mythique par excellence, apparu durant l'antiquité, ses réécritures n'ont cessé de paraître

jusqu'au XXI^e siècle. Ces différentes réécritures nous ont permis d'analyser ses réappropriations à partir d'autres sphères telles que le monde noir, particulièrement gabonais.

Nous nous sommes particulièrement intéressés à la réappropriation et aux pièges du mythe d'Orphée, ainsi qu'aux influences de la philosophie orphique dans la création romanesque de nos trois auteurs. La première articulation nous a permis de démontrer qu'il y a eu un précurseur dans la transposition de ce mythe dans les écrits africains, puis des successeurs ; ensuite, nous avons montré les limites, sinon des pièges des réécritures d'Orphée chez J. P. Sartre, W. Liking et Grégoire Biyogo. Nous avons pu voir que tous les trois, à partir des réinterprétations des mythèmes, tombent dans le piège de l'essentialisme noir. L'autre point était axé sur la métaphore du voyage et du continent nous a permis de voir comment la reprise des mythèmes orphiques laisse entendre l'idée de la métaphore de l'Afrique comme objet insaisissable.

Plus encore qu'aux théories sur les rapports du mythe et de la littérature, on pourrait rapprocher le travail de ces trois auteurs de la manière dont R. Barthes (1957, p. 57) a envisagé le « mythe aujourd'hui ». « Le mythe est une parole » écrit-il, en précisant qu'« on entendra donc, désormais, par langage, parole, etc., toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle : une photographie sera pour nous une parole au même titre qu'un journal : les objets pourront eux-mêmes devenir parole, s'ils signifient quelque chose. » (Barthes 1957, p. 217). Dans ce sens, il affirme que le mythe est une forme de discours car il est, avant tout, une forme d'expression qui porte du sens. Pour lui, la signification du mythe peut se résumer en ces termes : « Le mythes est une parole volée et rendue. Seulement, la parole que l'on rapporte n'est plus tout à fait celle que l'on a dérobée : en la rapportant, on ne l'a pas exactement remise à sa place. » (Barthes 1957, p. 221) Il y a une transformation littéraire du mythe qui en fait un discours sur aujourd'hui.

Conclusion

Parvenu au terme de ce chapitre, nous pouvons conclure sur quelques aspects mis en valeur. Cette analyse avait pour objet de montrer, tout d'abord, comment au fil des siècles et principalement dans le monde noir, le mythe grec d'Orphée a connu plusieurs réécritures, en nous appuyant sur le rôle de précurseur qu'a joué J. P. Sartre et comment il a été suivi par deux écrivains de l'Afrique centrale. Nous avons choisi W. Liking et G. Biyogo pour en faire l'illustration. Werewere Liking parce qu'elle appartient à une aire culturelle et géographique (Cameroun) non seulement voisine de celle qui nous intéresse (le Gabon), mais aussi parce qu'elle est connue dans l'espace francophone littéraire de l'Afrique subsaharienne et qu'elle a fait ses preuves ; G. Biyogo, parce que, non seulement il est un écrivain gabonais, mais aussi parce qu'il est le seul à avoir réécrit ce mythe grec dans la littérature francophone gabonaise. En comparant ces trois auteurs, dont deux reconnus mondialement et un presque inconnu, nous avons pu confirmer la présence de traits esthétiques dans un roman gabonais.

Cette négriification du mythe d'Orphée, par ses transformations et ses réappropriations par des auteurs africains, invite, dans un premier temps, à s'interroger sur un retour aux sources et à la quête identitaire des Noirs, assimilés, ici, à la descente aux enfers d'Orphée à la recherche d'Eurydice. L'analyse d'*Orphée d'Afrique* de W. Liking a permis de voir un travestissement du mythe grec qui marque la part d'originalité de la

romancière. À travers la parodie qu'elle fait de ce mythe, le héros réussit à triompher de ses épreuves. On a lu dans cette transformation l'idée de valorisation du sentiment de l'amour afin de lui redonner ses lettres de noblesse ; enfin, dans *Orphée Negro* de G. Biyogo, l'auteur met l'accent sur l'art qui aurait des vertus divines, d'où la séduction qu'Orphée exerce sur les dieux des enfers pour que ces derniers lui accordent l'autorisation de descendre afin de ramener son Eurydice.

Il ne fallait pas en rester là et nous nous sommes aussi interrogés sur les pièges des réécritures du mythe d'Orphée dans l'élaboration des œuvres de nos auteurs, dont le danger de sombrer dans l'essentialisme. La métaphore du voyage enfin, nous a permis de voir comment la reprise du mytheme de la descente aux enfers laisse entendre l'idée de quête identitaire et culturelle, où le personnage d'Eurydice serait la métaphore d'une Afrique en tant objet insaisissable.

Pour ne pas en rester seulement à cette sollicitation d'un mythe grec, nous avons complété notre lecture des romans par une plongée dans l'inscription des littératures traditionnelles orales du Gabon dans les romans contemporains et les conséquences que cela a pour les écritures et la « définition » du roman gabonais. Cette analyse a surtout permis de montrer que le Roman gabonais ne peut plus être considéré comme un genre non existant, comme autrefois, ou qu'il est à confirmer. C'est un roman qui se fonde dans le consortium romanesque mondial de par son aptitude à être étudié et comparé avec des œuvres mondialement reconnues.



Bibliographie

Corpus

BIYOGO Grégoire, 2006, *Orphée Negro*, Paris, l'Harmattan.

LIKING Werewere, 1981, *Orphée d'Afrique*, Paris, L'Harmattan.

Ouvrages de référence

BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.

BIYOGO Grégoire, 2006, *Histoire de la philosophie africaine. Entre la postmodernité et le néo-pragmatisme*, Paris, l'Harmattan, Coll. « Recherche et Pédagogie ».

Jacques Madelain, 1983, *L'Errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad.

CHEVRIER Jacques, 1981, *Anthologie de la poésie africaine d'expression française*, Paris, Hatier.

DAMAS Léon Gontran, [1956] 2011, *Black-Label et autres poèmes*, rééd. Poésie/Gallimard.

ELIADE Mircea, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard

MOURALIS Bernard, 1984, *Littérature et développement*, Paris, Éditions Silex.

MOURALIS Bernard, 1975, *Contre-littératures*, Paris, Presse Universitaire de France.

SARTRE Jean-Paul, 1976, « Orphée noir », *Situations III, lendemains de guerre*, Paris, Gallimard.

SCHIFANO Laurence, 2002, *Orphée de Cocteau*, Paris, Broché.

Revue

PARAVY Florence (sous la dir.), 2011, *Littératures africaines et comparatisme*, Centre de Recherches « Écritures, série Afrique, n° 6, coll. « Littératures des mondes contemporains », Metz, Université de Lorraine.

Dictionnaire

Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1987.

Dictionnaire des écrivains francophones classiques, Paris, éd. Honoré Champion, 2010.