

Littérature de masse et fragments dans quelques exemples francophones

Cyriaque L. Lawson-Hellu

University of Western Ontario, London

Est-il possible de parler de littérature de masse telle que saisie dans le contexte occidental européen ou nord-américain, cet ensemble apparemment hétérogène qui regroupe le roman populaire, le roman d'espionnage, la science-fiction, le roman rose, les diverses formes du roman policier, le roman d'épouvante ou d'horreur, le roman pornographique, la bande dessinée, entre autres¹ (Boyer, 1992, 3), lorsqu'il s'agit des littératures francophones ? En ce qui concerne tout au moins la littérature africaine d'expression française, la question demeure entière, sans réponse définitive. Le constat est, en effet, qu'il semble difficile de penser la littérature de masse, *para-* ou *infralittérature*², en termes d'existence, si marginale soit-elle, au sein de l'institution littéraire francophone. Au demeurant, s'agit-il, si présence il y a, d'accessoires, de traces structurelles, d'intégration à titre de "matériau de composition".

L'objectif dans cette réflexion est donc de comprendre la corrélation apparemment difficile entre les deux champs sémiotiques, la littérature de masse, d'une part, l'écriture francophone, de l'autre. Elle s'articule donc, la réflexion, autour de deux axes: l'étude d'un cas-limite d'adaptation de structures paralittéraires dans des formes d'écritures "agrées", le cas notamment du roman de l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'Si, *Les Méduses ou les Orties de mer*, et la formulation de quelques hypothèses qui permettent provisoirement d'interroger cette problématique. Ces hypothèses, il faut déjà le dire, tiennent à la fois des pesanteurs esthétiques et institutionnelles inhérentes à la littérature de masse, et, à ce qu'il nous semble, des fondements identitaires, esthétiques et sociologiques des littératures de la francophonie.

L'exemple tchicayen

Tchicaya U Tam'si, écrivain congolais né au Congo en 1931 et mort en France en 1988, fait partie, par l'étendue et la diversité de sa production littéraire, de la génération des écrivains

africains francophones post-coloniaux. Son oeuvre romanesque consiste en une vaste fresque romanesque dont *Les Méduses ou les orties de mer*, écrit dans les années 1960 et publié chez Albin Michel en 1982, constitue le second volet dans un ensemble de quatre volumes³.

L'histoire des *Méduses* se déroule dans le Congo-Brazzaville des années 1940, vers la fin de la seconde guerre mondiale. Elle évoque une tragédie survenue à trois amis à Pointe-Noire, ville côtière du Congo. En l'espace de trois jours, deux hommes, des amis, meurent notamment, l'un, cheminot, touché d'une balle perdue dans une manifestation syndicale, l'autre, menuisier, tué par sa machine. Un troisième homme, ami des deux autres, employé de bureau lui, sombre dans l'inconscience juste après l'enterrement de ses amis, puis disparaît. Pour les gens de la ville de Pointe-Noire, nous dit-on, c'est ce dernier qui aurait volé l'âme de ses deux compagnons par sorcellerie avant de disparaître par la même voie mystérieuse. Un des collègues de l'ami disparu se charge alors de percer le mystère de toute cette tragédie, les morts suspects, la disparition du présumé charlatan. A la fin d'une semaine d'enquête, le personnage n'arrive pas à trouver d'explication valable au mystère. Il en devient fou. Sans attendre la fin de l'enquête du personnage, le narrateur, forcément plus objectif, prend en charge l'investigation pour rétablir la vérité des faits. Lui retrace simplement le film chronologique de la semaine tragique au lecteur.

Sur le plan structurel, le roman adopte la progression du récit d'investigation, du roman policier en somme, car on y retrouve l'énigme des morts accidentelles et de la disparition, ainsi que la double enquête qui recherche parallèlement la vérité, celle du personnage et celle du narrateur. Dans la première enquête, le personnage, du nom d'André Sola, examine tour à tour les données, la liaison entre le troisième homme et la soeur d'un de ses compagnons, le caractère taciturne du personnage au travail, et son passé mystérieux. De là, il élabore son hypothèse: le suspect ne pourrait être que le troisième homme, et l'arme du crime, la sorcellerie. Le suspect aurait ensuite disparu par le même mode surnaturel. Pour vérifier son hypothèse, il procède à une série de consultations: un devin d'abord, avec un canari divinatoire, les jeunes gens de la ville ensuite, préoccupés, eux, par les échos de la guerre, les femmes du marché enfin, qui, elles, auraient vu passer le spectre de l'homme mystérieux un vendredi midi. Avec une telle méthode, il est difficile d'élucider le mystère. Le personnage ne réussit donc pas. De plus, il se retrouve avec la ferme conviction qu'une conspiration générale est orchestrée par son suspect, une conspiration qui menacerait toute la ville. La première enquête aboutit à l'échec. La seconde menée par le narrateur, est plus heureuse.

En guise d'examen des données, le nouvel enquêteur retourne, de concert avec le lecteur, à la genèse de la rencontre des trois amis, huit mois plus tôt. Il s'ensuit une analyse chronologique de la semaine du drame où l'on se rend compte que le personnage suspect

avait plutôt des ennuis d'ordre familial, une imprudence qui avait coûté la vie à sa femme et à son enfant. Ces ennuis auraient affecté sa personnalité et son rapport avec ses collègues. On se rend compte également que le premier accident était lié à une bavure policière durant une grève de cheminots, et que le second était simplement de la négligence. Même la disparition du personnage suspect est expliquée, notamment par l'intervention d'un ami infirmier qui l'aurait ramené du cimetière au dispensaire. En somme, il s'agissait de tout sauf de la sorcellerie. Seulement, au lieu de tirer la conclusion qui s'impose, c'est-à-dire l'identification des coupables pressentis, l'effort de guerre (1944) et la situation coloniale, tous deux responsables de la tragédie des trois amis, le narrateur en laisse la liberté au lecteur.

En bien des points, le roman a effectivement une structure de récit d'investigation. Il y a eu énigme, enquête et dénouement, ou plutôt pseudo-dénouement. Une telle proximité structurelle a pu faire qualifier *Les méduses ou les orties de mer* de roman policier. Mais ce n'est pas du roman policier puisque le rapprochement s'arrête là, lorsqu'on considère l'identité des acteurs et la finalité discursive du roman, le projet littéraire affirmé de l'écrivain.

Une question de genre

De fait, par-delà la diversité de ses catégories, «roman-jeu», variante psychologique et sociale, «roman noir», pour ne prendre que ceux-là, le genre policier, récit paralittéraire par définition, adopte généralement une structure narrative à trois articulations que l'on peut résumer par la survenue du mystère ou du crime, l'enquête, et le dénouement, avec les coupables plus ou moins démasqués. Dans son canevas également canonique, l'enquête repose sur l'examen des données, l'élaboration des hypothèses, il peut y en avoir plusieurs, la vérification de ces hypothèses et enfin, leur infirmation ou confirmation équivalant respectivement à l'élucidation ou à la non-élucidation de l'énigme. L'organisation des personnages relève elle aussi de la structuration entendue du texte: le pôle du coupable et celui de la victime, d'une part, celui de l'enquêteur, professionnel ou amateur, d'autre part, et tous doivent être anthropomorphes. Les différentes catégories du genre vont se définir en fonction de l'accent mis sur l'un ou l'autre de ces pôles (Boileau-Narcejac). Dans le roman de Tchicaya U Tam'Si, l'identité des acteurs ne répond plus que de loin à ces canons du genre policier. Il n'y a pas eu en tant que tel de crime, par exemple, mais un accident, dans le cas du cheminot atteint par une balle perdue, ou dans celui du scieur de bois tué par sa machine. Et puis s'il y a eu coupable, ou plutôt responsable, il s'agit moins d'un personnage anthropomorphe que d'une situation initialement socio-historique, comme nous avons eu à le dire. Enfin, les figures d'enquêteurs deviennent le simple commis aux écritures irrationnel, en rapport idéologique antagonique avec un narrateur extra-

diégétique éminemment rationnel. La finalité discursive que l'écrivain confère à son texte s'illustre parfaitement dans cette dualité inscrite dans la recherche de la vérité⁴. L'échec du personnage enquêteur, attribuable à sa méthode d'investigation, à sa démarche non objective, se discrimine naturellement devant le succès annoncé du narrateur, succès lié, lui, au choix d'une démarche foncièrement réfléchie, objective. C'est là une option idéologique retenue par l'écrivain, qui n'endosse pas nécessairement la finalité ludique propre au récit policier; à ce jeu explicite entre l'écrivain et le lecteur, caractéristique du récit paralittéraire.

Il est vrai que dans les nouvelles tendances du genre policier, l'accent est parfois mis sur la portée socio-discursive des textes, où l'intrigue policière devient alors le prétexte d'une étude sociologique, idéologique, des milieux et des modes d'existence⁵, mais dans le texte de Tchicaya U Tam'Si, et cela est indéniable, un projet littéraire et bien évident. L'écrivain se proposait de *re-penser*, à travers sa fresque romanesque, les maux qui agitent le réel des sociétés africaines, des maux qui ont pour noms, crises socio-politiques, crises culturelles, crises économiques, etc. Il écrit, confiait-il, pour relire l'histoire de l'Afrique et y déceler le moment où l'Homme africain aurait tourné le dos à sa propre histoire (Jouanny, 1993). Pour D. Goedert, Tchicaya U Tam'Si témoigne effectivement de l'histoire, en dressant, rappelle le critique, à la manière d'un chroniqueur, «le portrait d'une société [...] soumise à la colonisation» (Goedert, 1988, 32). Par ailleurs, l'écriture tchicayenne souvent qualifiée d'hermétique, l'est, si on veut, par la recherche esthétique évidente qui la caractérise, que ce soit dans le travail sur la langue ou dans la rencontre des autres genres pratiqués par l'écrivain, ici, la poésie et le théâtre. Ainsi, Tchicaya U Tam'Si ne recourt à la structure du récit paralittéraire qu'à titre accessoire, en tant que matériau de composition.

En étendant l'analyse à d'autres écritures africaines de langue française, on remarque des traces de cette récupération / intégration structurelle, qu'il s'agisse d'écrivains plus classiques comme Mongo Beti, Sembène Ousmane, ou d'autres plus récents, Modibo S. Keita, Boubacar B. Diop ou Ekue A. Tchotcho. Dans *Perpétue ou l'Habitude du malheur*, de Mongo Beti, par exemple, l'auteur utilise la forme romanesque de l'enquête pour mettre au jour, sous la forme allégorique des circonstances de la mort d'une jeune femme, le destin politique du Cameroun post-indépendance (voir Joubert, 1985). J.-L. Joubert dira également de Modibo S. Keita, à propos de *L'archer bassari*, que l'écrivain «trouve dans le roman policier [...] la forme vengeresse qui fait justice des profiteurs et corrompus» (Joubert, 1985, 69). Quant à Sembène Ousmane, il mettra en scène, dans *Le dernier de l'empire*, tout comme Boubacar B. Diop dans *Le temps de Tamango*, l'incapacité de la classe politique africaine post-coloniale à proposer un projet d'avenir à l'Afrique, sous forme de politique-fiction. Tchotcho A. Ekué, dans son *Crime de*

la rue des notables, présente par contre les péripéties d'une enquête sur un manuscrit de roman volé et retrouvé. Les exemples peuvent être multipliés à souhait, mais il reste que dans l'un ou l'autre des cas présentés, le projet littéraire et social est toujours affirmé: évoquer l'Afrique des années post-indépendances dans tous ses états. Le recours aux structures des récits paralittéraires n'y est qu'à titre accessoire⁶. Il est permis, à la rigueur, de retenir le cas particulier de la collection «Polars Noirs» des éditions L'Harmattan, qui pose, il est vrai, les fondements d'une possible littérature de masse "francophone". Cependant, le peu de titres publiés jusqu'en 1998 (*Traite au Zaïre* de A. J. Nzao, *Cameroun/Gabon. Le D.A.S.S. monte à l'attaque* d'Evina Aboosso, *No woman no cry* d'Asse Gueye) témoigne du peu d'intérêt suscité par la littérature de masse dans les productions littéraires africaines. Autrement dit, ces quelques titres ont tout l'air de tentatives marginales. Dans le reste de la francophonie hors Europe et Amérique du Nord, la situation n'est guère différente. En dehors des traces accessoires que l'on peut déceler, la corrélation laisse surtout place à une démarche de substitution qui fait passer de "littérature de masse" à "littérature populaire" ou à *formes de littérature populaire* sans discrimination. La démarche de substitution n'est finalement terminologique que d'apparence.

À cette étape de l'analyse, la collusion (au sens mélioratif du terme) entre la littérature de masse et l'entité institutionnelle "littératures francophones hors France et hors Amérique du Nord" paraît réellement difficile. L'on ne peut avancer, pour comprendre ce qui se profile déjà là comme un état de fait, que des pistes de réflexion sous forme de fragments d'hypothèses que des études ultérieures pourront confirmer, rectifier ou infirmer, du moins le souhaitons-nous. Pour l'heure, ces fragments d'hypothèses tiennent des propres pesanteurs de la littérature de masse, et des fondements esthétiques, identitaires, des littératures francophones.

Des pesanteurs esthétiques

On posera donc que par sa logique interne, la littérature de masse ne peut répondre au fondement militant des littératures francophones.

En effet, paralittérature ou infralittérature, on la définira comme on veut, la littérature de masse a une logique propre liée à son mode et univers de production et de consommation. Par son mode d'écriture, elle est sérielle, sans projet littéraire (délibérément) affirmé, ni relation intrinsèque au "génie créateur" de l'écrivain. Lisons A.-M. Boyer, pour qui, effectivement, on oppose aux écrivains de génie, «aux artisans qualifiés qui sont à l'origine de leurs matériaux de base, qui s'identifient à leur oeuvre et qui la conduisent jusqu'à sa dernière étape», «les techniciens de la production de masse», pour qui «la division et la spécialisation des tâches, et la manière dont chacune d'entre elles doit être accomplie, détruisent la relation étroite que l'auteur [peut entretenir] avec son livre» (Boyer,

1992, 62). Par son mode de lecture forcément boulimique, la littérature de masse se pose ainsi en adéquation avec une certaine identité éditoriale traduite par le format des textes, par les prix souvent modiques, destinés à fidéliser le lectorat, par l'appartenance à des *collections* (Livre populaire, Harlequin, Série noire, etc.) auxquelles renvoient diverses «marques paratextuelles» (Couégnas). Ces marques paratextuelles installent justement le «code» de lecture du récit paralittéraire en véritable contrat non seulement métaphorique mais commercial (Boyer, 1992, 9). La logique de la littérature de masse se fonde aussi, on le sait, sur une esthétique de redondance et d'illusion référentielle, avec la prédominance quasi-naturelle de la narrativité. Cet ensemble de caractères distinctifs lève le voile sur la difficile corrélation ou, plutôt sur la collaboration stratégique entre littérature de masse et les pratiques littéraires francophones. Si c'est la répétition structurelle (reprise, redondance, ressassement ou multiplication) qui fournit au récit paralittéraire ses principaux critères de distinction, son réalisme, c'est aussi elle qui lui vaut certaines de ses critiques les plus sévères (Couégnas, 1992, 56). Et la redondance, quelque polymorphe qu'elle soit, ne semble pas seulement rechigner au symbolisme et à la polysémie dont se réclame le récit littéraire "classique", elle privilégie en outre, sur le plan narratif, l'«inutile», le «non-fonctionnel». Il s'agit d'*émouvoir* le lecteur, rappelle Daniel Couégnas, de faire du *pathétique* (1992, 110). Par les mécanismes textuels appropriés qu'il met également en oeuvre, le cliché et le stéréotype, particulièrement (assimilation du signe au référent, du lecteur au héros, du culturel au naturel, l'argumentation qui entraîne l'adhésion spontanée ou l'identification affective, etc.), le récit paralittéraire convie le lecteur à succomber aux artifices du paradis référentiel. En tant qu'objet sémiotique, il fonde ainsi son unité sur la stabilité et l'interchangeabilité. Les actions, plutôt que de modifier le personnage, cherchent à le confirmer dans une stratégie narrative surdéterminée par la valeur marchande du livre: il s'agit de réaliser des produits éditoriaux «à la fois reproductibles et transformables, donc économiques, planifiables, gérables» (Couégnas, 1992, 130). Autant d'aspects, au demeurant, qui ne nourrissent pas seulement le discours marginalisant de l'institution littéraire à son égard, mais qui, de toute évidence, la discréditent auprès de l'écrivain francophone (Afrique, Antilles, etc.), me semble-t-il. Pour celui-ci, il se présente comme le genre mineur, peu glorieux, incompatible avec l'idée militante, moralisante qu'il se fait de l'écriture.

Une écriture militante

Déjà, dans la profusion terminologique, forcément idéologique, entourant la définition de la littérature de masse, nous l'annonçons en introduction, transparait la discrimination institutionnelle que suscite cette logique propre. C'est à dessein qu'A.-M. Boyer la présente comme l'«ensemble des ouvrages de fiction dont la diffusion est massive, et que le discours critique, ordinairement, ne considère pas comme appartenant à la

littérature» (1992, 5). "Littérature marginale", "infralittérature", "contre-littérature", "autre littérature", "paralittérature", "littérature de (grande) consommation", "littérature de gare" ou "littérature sérielle", autant de vocables (Migozzi, 1997; Angenot, 1975) qui traduisent la dichotomie installée, à juste titre ou non, entre ce qui est littéraire et ce qui ne le serait pas. Or, la tradition militante des littératures francophones ne relève pas seulement du symbolisme socio-politique ou identitaire, elle demeure le fondement, la composante foncière du rapport entre l'écrivain francophone et la pratique littéraire, entre lui et à sa langue. Si dans le contexte culturel africain, à titre d'exemple, l'art se définit un peu plus qu'ailleurs par sa fonctionnalité, son efficace sociale, la littérature ne s'y soustrait pas, intimement soucieuse qu'elle est des contingences politiques de sa société d'émergence. Son renouvellement (la littérature) s'évalue en fonction de cette conscience sociale, historique et politique. Par rapport à la langue d'expression, langue d'adoption, l'écriture ne peut ne pas être militante; c'est un impératif tant institutionnel que personnel. Institutionnel, car l'écrivain francophone, longtemps décrié pour n'être qu'un imitateur accompli de l'ancien maître, est désormais devenu "forceur de langage". Il est appelé, au nom ambivalent de la différence et de l'héritage partagé, à modeler, à diversifier, à *recoloniser* la langue. Chez Simone Schwarz-Bart, romancière guadeloupéenne, l'exemple peut très bien s'étendre à d'autres écrivains de la francophonie "internationale", c'est effectivement sous le manteau du français écrit que l'auteur fait mouvoir l'"idée antillaise". Ses formations lexicales à partir d'éléments locaux, de déformations de termes français, de modifications syntaxiques, ou de récupérations de formes primitives du créole, aboutissent à un «délire verbal» que l'on rapprocherait valablement du "discours éclaté" naguère évoqué par Edouard Glissant (1970). Le «délire verbal» confère à l'écrivain sa fonction cathartique. Le "langage-choc" qu'il provoque n'est plus alors un langage neutre, mais un "langage antidote", un langage contre l'aliénation culturelle, un travail de création d'identité. Pour Edouard Glissant,

ce travail peut exiger que l'écrivain "déconstruise" la langue française dont il use (et qui est une "des données de base " de la situation) : d'abord comme une fonction de démythification par rapport à toute utilisation fétichisée de cette langue, ensuite par une recherche de lignes de force, de projets culturels, qui de l'intérieur même de la langue française seraient de nature à faciliter (en les éclatant) les pratiques futures d'un créole (écrit ou revitalisé. (Glissant, 1970, 347)

La poétique francophone actuelle des écarts, celle "du divers", s'inscrit dans la même perspective, quoique relativisée par le phénomène migratoire mondial auquel n'échappe pas l'écrivain francophone⁷. C'est une affirmation identitaire à la limite caractéristique de toute

situation de diglossie ou de biculturalisme, et qui, virtuellement, empêche de faire de la littérature de "seconde classe", de la littérature purement *jeu*, de la *para*-littérature.

Il est vraisemblable, enfin, que le contexte sociologique rende difficile la corrélation entre les littératures francophones et la littérature de masse. En Afrique et dans la "grande" francophonie, on le sait, les problèmes de diffusion, de politiques éditoriales énoncées ailleurs, les problèmes de réception liés à des impératifs socio-économiques évidents ainsi qu'à des choix institutionnels compréhensibles parfois, rendent difficile l'émergence d'une littérature de masse francophone. À cela s'ajouterait le manque d'émulation certainement lié à l'absence d'une tradition littéraire de masse, comme ce fut le cas avec la longue tradition feuillettiste dont a bénéficié la littérature de masse dans les sociétés occidentales. Et pourtant, ce ne sont pas les conditions minimales favorables qui manquent. Il ne suffit que de s'en tenir au lectorat potentiel, celui déjà très fidèle des Harlequins, des SAS, des romans-photos, dans les pays francophones. Ce sont des conditions minimales qui permettent de prendre à contre-pied les difficultés d'ordre épistémologique, institutionnel et identitaire que les premières observations laissent apparaître ici. Car, même avec tous ses avatars institutionnels, la littérature de masse réappropriée, offrirait des voies nouvelles d'expression des tensions sociales, domaine de prédilection du discours littéraire francophone. Ou alors il faudrait moins chercher la littérature de masse dans les écritures francophones, pour interroger plutôt leur exigüité qui ne permet pas encore d'intégrer des nouvelles voies d'expressions

Notes

¹ Il s'agit, aussi, ajoute Alain-Michel Boyer, plus polémique, de cet «ensemble d'[l]ouvrages de fiction dont la diffusion est massive, et que le discours critique, ordinairement, ne considère pas comme appartenant à la littérature» (1992, 5).

² Les définitions abondent et varient, qui identifient les textes concernés soit par leur mode de production (*littérature de grande diffusion, à grand tirage, de masse*), par les causes de la production (*littérature alimentaire*), par le mode de publication (*roman-feuilleton*), par les circuits de distribution (*littérature de gare, de supermarché*), par la nature du papier employé (*pulp fiction*), par le prix des livres ou des fascicules (*romans à quat'sous*), par la nature du consommateur (*littérature de concierge*), ou par celle de la consommation (*littérature d'évasion*); voir Alain-Michel Boyer (1992, 15). *négro-africain*. *La Revue Frontenac* n°12, 1995, p. 36-51. Voir aussi Jacques Migozzi qui relève les présupposés axiologiques, institutionnels, paradigmes hiérarchiques «du haut et du bas, du centre et de la périphérie, du dedans plein au dehors ectoplasmique» (1997,15), que sous-tend cette profusion terminologique dans la définition de la littérature de masse.

³ *Les Cancrelats* (1980), *Les Phalènes* (1985) et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* (1987).

⁴ Nous renvoyons à notre article (Lawson-Hellu, 1995) où nous analysons les implications discursives ou idéologiques de cette structure en dualité narrative.

⁵ Il s'agit notamment du roman policier contemporain dont le champ est traversé, d'après André Vanoncini, par deux courants : l'un, où la trame policière traditionnelle sert moins comme «matrice organisatrice du texte» que comme «passerelle guidant vers les aspects et problèmes les plus divers du monde actuel: étude sociologique d'un milieu, analyse idéologique des modes d'existence modernes, mise au jour des refoulements de la conscience historique d'une communauté, portrait psychopathologique d'une société aliénée» (Vanoncini, 1993, 104), et l'autre, où l'accent est plutôt mis sur la dimension formelle du roman policier. Celui-ci est envisagé dès lors «comme un laboratoire dont l'énorme potentiel sémantico-syntaxique promet de conduire de multiples expériences en matière de représentation romanesque» (Vanoncini, 1993, 104-105).

⁶ Sur la récupération structurelle entre littérature et paralittérature, notamment dans la fiction postmoderne en général, voir Denis Miller (1997).

⁷ Voir à ce propos Lise Gauvin (1997) ou Edouard Glissant (1997). Patrick Chamoiseau disait ceci, à propos du contexte antillais, dans son entretien avec Lise Gauvin: «[...] nous sommes dans un état de créolité, c'est-à-dire dans un lieu de conjonction de plusieurs influences et les enfants qui apparaissent aujourd'hui en Martinique, ce sont des enfants qui sont immédiatement confrontés à la présence de deux langues mais ce sont aussi des enfants qui connaissent, qui sentent, qui entendent l'existence de toutes les autres langues. Il y a une relativisation généralisée des langues et c'est cela qu'il est important de comprendre» (Gauvin, 1997, 37).

Références

- Abossolo, Elvina, *Cameroun / Gabon. Le D.A.S.S. monte à l'attaque*, Paris, L'Harmattan [s. d.].
- Angenot, Marc, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.
- Beti, Mongo, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel, 1974.
- Bleton, Paul (dir.), *Armes, larmes et charmes*, Montréal, Nuit Blanche, 1995.
- Boileau-Narcejac., *Le roman policier*, Paris, PUF, 1994.
- Boyer, Alain-Michel, *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992.
- Couégnas, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.
- Diop, Boubacar Boris, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- Ekue A. Tchotcho, *Le crime de la rue des notables*, Lomé, NÉA, 1985.
- Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des chemins*, Paris, Karthala, 1997.
- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1970.
- *Poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1997.
- Goedert, Dominique, «La religion et le sacré dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'Si»,

- L'Afrique littéraire* 83-84 (4^e trimestre 1988), p. 8-33.
- Gueye, Asse, *No woman no cry*, Paris, L'Harmattan [s. d.].
- Jouanny, Robert, Interview avec Tchicaya U Tam'Si, *Jeune Afrique*, n° 1698, 1993, p. 68.
- Joubert, J.-L., *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1985.
- Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- Lawson-Hellu, Cyriaque L., «Tchicaya U Tam'si et le discours progressiste bourgeois. Une idéologie du texte négro-africain». *La Revue Frontenac* n°12, 1995, p. 36-51.
- Migozzi, Jacques, *Le roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, 1997.
- Miller, Denis, « Thriller postmoderne et frontières contemporaines du littéraire (1990-1994) », *Le roman populaire en question(s)* (dir. Jacques Migozzi), Limoges, PULIM, 1997, p. 469-486.
- Nzao, A. J., *Traite au Zaïre*. Paris, L'Harmattan [s. d.].
- Oyono, Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.
- Schwarz-Bart, Simone, *Ti Jean L'Horizon*, Paris, Seuil, 1979.
- Sembène, Ousmane, *Le dernier de l'empire*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- Tchicaya, U Tam'Si, *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980.
- *Les méduses ou les orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982.
- *Les phalènes*, Paris, Albin Michel, 1985.
- *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987.
- Ty, Eleanor, «Amour, sexe et carnaval. Le plaisir du texte Harlequin», *Armes, larmes et charmes* (dir. Paul Bleton), Montréal, Nuit Blanche, 1995, p. 23-48.
- Vanoncini, André, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1993.