

Littératures francophones d'Afrique noire

Jan Goes

1. Introduction

Il est évidemment tout à fait fallacieux de prendre tout un sous-continent comme domaine d'une étude littéraire : l'Afrique noire n'est pas uniforme, archaïque, rurale, gardienne de traditions séculaires¹. Elle est cela, mais beaucoup d'autres choses encore. Depuis 1945, l'Afrique a énormément changé, hélas, pas toujours dans un sens positif. Il n'a échappé à personne que c'est tout un continent qui est en crise, une crise qui s'est accentuée ces dix dernières années. Les décolonisations, l'exode rural, la croissance incontrôlée des villes, l'irruption des techniques nouvelles, l'adoption de nouveaux comportements, les progrès (avec des hauts et des bas) de la scolarisation ont bouleversé la vie africaine en profondeur. Cela a, évidemment, eu une incidence sur la littérature. Si cette dernière s'est considérablement développée à l'écrit, on peut constater que la culture orale tend à disparaître : « (...) en dépit des efforts déployés par un Bernard Dadié ou un Birago Diop en vue de recueillir cette tradition orale, le temps n'est peut-être plus très éloigné où contes et légendes de la savane et de la forêt n'apparaîtront plus que comme les vestiges d'une culture du passé. » (Chevrier, 1999²: 7).

À une civilisation de l'oralité se substitue donc une civilisation de l'écrit dont la littérature négro-africaine de langue française n'est qu'un aspect. Cette littérature se manifeste dès les années vingt.

De plus, comme le note fort justement Emmanuel B. Dongala : « S'il est légitime de parler d'une « littérature africaine », il est de plus en plus évident que les pays autrefois uniformisés par la colonisation se sont de plus en plus différenciés avec les années qui passent, et chacune de leurs sociétés engendre des préoccupations ou du moins des priorités divergentes suivant le type de régime politique qu'elles subissent... » (Cité par Chevrier, 2003 : 13).

Il devient donc « légitime », comme nous y invite un certain nombre d'observateurs, d'envisager l'Afrique littéraire non plus sous une forme monolithique, mais en tenant compte de la personnalité culturelle propre à chacun des États, voire des régions, qui la composent. La publication, au cours de ces dernières années, de plusieurs anthologies nationales semble indiquer que cette nouvelle approche des littératures africaines est déjà entrée dans les faits.

« Cette opération de recentrage sur les réalités nationales s'accompagne d'une interrogation qui porte plus spécialement sur les aspects formels de la littérature africaine ;

¹ Or, Jacques Chevrier le fait allègrement dans *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1999².

doit-elle continuer à s'écrire en français ? doit-elle s'inspirer plus étroitement des traditions orales encore vivaces ?... (...) Un certain nombre d'écrivains francophones – ou francographes – semble en effet éprouver un malaise à utiliser la langue de l'ancien colonisateur, sans pour autant être toujours en mesure de maîtriser leur propre langue maternelle – tout au moins à l'écrit – et cette situation a conduit quelques-uns d'entre eux à d'intéressantes tentatives formelles. Ainsi Ahmadou Kourouma (décédé le 11 déc. 2003 - JG) n'a-t-il pas hésité à opérer une greffe de sa langue natale, le malinké, sur le français (...) » (Chevrier, 2003 : 13).

À l'opposé des « grands » de la négritude (*cf. infra*) qui cherchaient à être reconnus par l'intelligentsia occidentale, les auteurs de la nouvelle génération cherchent à renouer le contact avec leur vrai public. La multiplication des maisons d'édition autochtones a permis à certains auteurs d'être publiés sur place, mais le livre reste une denrée extrêmement rare pour l'Africain moyen.

2. Le mal de voir blanc

Pendant longtemps, l'Afrique n'a été qu'une réserve d'exotisme où des auteurs à succès venaient puiser le pittoresque et la couleur locale réclamés par le public européen. Or, que ce soit Jules Verne, ou Pierre Loti, aucun de ces auteurs n'ont eu le souci de rattacher les pratiques curieuses abondamment décrites dans leurs ouvrages à une culture originale et authentique, dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence... Le roman colonial (1880-1914) va du mépris pour les pays et leurs habitants à l'exaltation de la conquête, sorte de croisade de l'Occident. En d'autres mots, la littérature romanesque française des années 1870-1914 ne nous apprend pas grand-chose sur l'Afrique.

On peut distinguer un exotisme romantique (Chateaubriand), un exotisme d'aventures (Jules Verne [*Cinq semaines en ballon*], Pierre Loti [*Le roman d'un Spahi*]) et le cosmopolitisme d'un Valéry Larbaud, Blaise Cendrars. Maupassant [*Bel-Ami*], Daudet [*Tartarin de Tarascon*] dénoncent le colonialisme, tout comme plus tard Gide [*Voyage au Congo, Retour du Tchad*].

3. Découverte de l'art nègre à Paris et renaissance noire à Harlem (É.-U.)

1905-1907 : un groupe de peintres et artistes parisiens, lassés des modèles occidentaux, découvre pour la première fois la statuaire et le masque africains.

1921 : Blaise Cendrars publie la première anthologie de la poésie nègre, suivie en 1928 par *Les petits Contes nègres pour les enfants des Blancs*.

Parmi les témoins et acteurs de la « négro-renaissance » à Harlem, il faut surtout citer Langston Hughes, Countee Cullen et Cl. Mac Kay. Langston Hughes est un grand poète qui a exercé une profonde influence sur les écrivains africains francophones. Claude Mac Kay, fondateur du roman réaliste négro-américain (*Home to Harlem, Banjo*), a exercé une influence sur ses compatriotes Richard Wright et Chester Himes et sur plusieurs romanciers africains francophones, dont le Sénégalais Sembene Ousmane.

La négro-renaissance sera un échec : les auteurs et artistes ont souvent été récupérés par la société blanche : éditeurs blancs, boîtes de nuit dont les blancs étaient les propriétaires. Le noir est resté l'amuseur exotique de service. Or, ils ont eu une influence indéniable sur les poètes de la négritude.

4. Acte(s) de naissance

À ses débuts (l'entre-deux-guerres), la production poétique négro-africaine se caractérise encore largement par l'imitation des formes et des contenus occidentaux, le roman en revanche manifeste déjà une relative autonomie.

Or, ce sera surtout par la poésie que les premiers auteurs se manifestent (Léon Damas, Aimé Césaire (Madagascar), Léopold Senghor. Ce n'est que par après que la littérature négro-africaine se lancera dans le roman.

5. La négritude

1.0 Introduction

Peu après la guerre, Léopold Sédar Senghor publie une anthologie très modeste : *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948). Il n'y a que trois auteurs cités : Senghor, Birago Diop, David Diop. Le mouvement de la **négritude** est cependant lancé, la thèse de Liliane Kesteloot (*cf.* aussi quelques ouvrages de cette spécialiste en bibliographie), écrite en 1963, en montrera l'importance.

Senghor annonce une « nouvelle poésie » qui se démarque des formes littéraires traditionnelles africaines surtout dominées par l'oralité. La « nouvelle poésie nègre » se destine à un public bien défini : la toute petite couche des lettrés africains francophones, mais surtout le public européen à qui l'on voulait présenter une Afrique différente de celle proposée par la littérature coloniale (un phénomène analogue s'est produit au Maghreb : certains auteurs francophones ont « donné » dans la littérature « coloniale », tandis que d'autres s'en sont démarqués violemment. Jean-Paul Sartre écrit la préface (*Orphée Noir*) à l'ouvrage de Senghor, annonçant l'absence de toute complaisance colonialiste : « Qu'est-ce donc que vous espérez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? (...) Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. »

2.0 Les origines américaines...

Le premier à avoir pensé la négritude dans sa totalité et sa spécificité fut certainement W.E.B. Du Bois (*The soul of Black People (Âmes Noires)*, 1903) : il dénonce la situation scandaleuse faite aux Noirs des États-Unis. Il montre la nécessité d'effacer de l'esprit des Blancs et des Noirs l'image du Noir sous-homme, insouciant et taré. Il fonda l'Association Nationale des Gens de Couleur aux États-Unis, jetant ainsi les fondements d'un mouvement politique. Il influença profondément Senghor et ses amis, par l'intermédiaire des poètes de la négro-renaissance de Harlem. Après l'échec de la négro-renaissance, certains de ses ténors s'installèrent à Paris (Jean Toomer, Countee Cullen, Claude Mac Kay). Léopold Sédar Senghor écrit donc à juste titre que « C'est ainsi qu'au sens général du mot, le mouvement de la Négritude – la découverte des valeurs noires et la prise de conscience pour le Nègre de sa situation – est né aux États-Unis d'Amérique. » (cité par Chevrier, 2003 : 37).

3.0 Paris quartier latin

1.0.0 « La Revue du monde noir »

Première tribune où les Noirs du monde entier eurent enfin l'occasion de s'exprimer pour débattre de leurs problèmes spécifiques (bilingue, français-anglais). Ce fut le point de rencontre de tous les intellectuels noirs de l'époque : Aimé Césaire, Léopold Senghor, Léon Damas, Étienne Lero, René Ménénil, les poètes et romanciers de la Renaissance Nègre, des personnalités telles que René Maran, Félix Éboué, ou le docteur Price-Mars, sénateur de Haïti. La revue affirmait l'originalité de la personne noire face à l'ethnocentrisme européen, et récusait la vision manichéiste d'un monde primitif livré à la nécessaire mission civilisatrice de l'Occident. Elle réclamait une littérature authentique qui parlât enfin du Nègre sans fard ni exotisme. Or, dans sa définition de la négritude avant la lettre, elle ne tint pas suffisamment compte des différences entre américanité, antillanité et africanité (cf. Chevrier, 2003 : 37).

2.0.0 La bombe de « Légitime Défense »

Groupe dissident de *La revue du monde noir*. *Légitime Défense*, dont le titre délibérément provocant était emprunté à André Breton, fit l'effet d'un brûlot dans les milieux lettrés de Fort-de-France. Auteurs : Étienne Lero, René Ménénil et Jules-Marcel Monnerot. Ils esquissent une théorie de la nouvelle littérature antillaise, trop servile par rapport aux modèles français, et font un réquisitoire contre leurs compatriotes : « D'être un bon décalque d'homme pâle lui (= l'Antillais) tient lieu de raison sociale aussi bien que de raison poétique. » (René Ménénil).

La tentative de *Légitime Défense* fut sans lendemain, mais elle eut une influence profonde.

3.0.0 « L'Étudiant noir »

Petit périodique corporatif, successeur de *Légitime Défense*, rédigé par un groupe d'étudiants africains et antillais réunis autour d'Aimé Césaire, Léopold Senghor, Léon Damas. Fruit d'une atmosphère de désespoir. Pour Senghor et les autres « L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n'avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, ni sculpté, ni peint, ni chanté... Pour asseoir une révolution efficace il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être, c'est-à-dire notre négritude. » (Chevrier, 2003 : 38-39).

L'Étudiant noir va devenir l'organe de la négritude naissante. « Désireux de se démarquer par rapport à son fougueux prédécesseur, *L'Étudiant Noir* rejeta en grande partie les thèses de *Légitime Défense*, qu'il jugeait trop assimilationnistes et préconisa un repliement fervent autour des valeurs culturelles spécifiquement nègres. » (Chevrier, 2003 : 39). Le rejet porta en grande partie sur le marxisme et le surréalisme soupçonnés, à juste titre, d'être des facteurs de récupération. Il y a une véritable déclaration de guerre par rapport à l'Europe, une volonté de reprise en main du destin du Noir. C'est le désir d'émancipation après le trop long asservissement des noirs. **Le mouvement de la Négritude est né.** Il existe désormais « une voix africaine dont les échos n'ont pas fini de retentir. » (Chevrier, 2003 : 40). On ne peut pas le dissocier de ce qui se passe en Europe, la crise des années trente, la mise en question de la mission civilisatrice de

l'Occident. On devient conscient que le modèle européen n'est peut-être pas le seul existant. Théodore Monod l'affirme dans sa préface à *Karim* (roman de O. Socé) : « Le Noir n'est pas un homme sans passé, il n'est pas tombé d'un arbre avant-hier. » (cité par Chevrier, 2003 : 40)

Or, les thèses de la race et de la terre peuvent être rapprochées de certains discours d'extrême droite (selon certains). Actuellement, ils sont considérés comme démodés...

4.0.0 La Négritude : essai de définition

Comme nous l'avons dit, c'est l'*Anthologie* de Senghor qui constitue l'acte de naissance d'une littérature de la *négritude*, mot sans doute forgé à la fin des années trente dans les débats des intellectuels noirs de Paris, lancé par l'Antillais Aimé Césaire. Ce mot est repris et illustré par Senghor, Sartre. C'est, selon Senghor, d'abord un « mot de passe », un signe de reconnaissance, un mot par lequel on revendique l'appartenance à une communauté en lutte. « Élaborée à la fin de la période coloniale, la notion de négritude recouvre le sursaut d'intellectuels africains refusant de cautionner davantage l'assimilation dont ils se trouvent victimes et aspirant à retrouver leur authenticité raciale. » (Joubert e.a. 1986 : 23). On s'élève contre le déni des valeurs africaines par l'idéologie européenne (une sorte de racisme antinègre, développé pour justifier la traite des noirs, l'esclavage, le colonialisme). C'est une entreprise de réhabilitation de l'homme noir, une exaltation de l'« âme noire » (si le noir a une âme, c'est le signe qu'il est un homme). La négritude a d'abord été l'affaire d'écrivains ; il faut donc la découvrir à travers leurs œuvres. La **poésie** prédomine. La négritude est essentiellement un mythe poétique. Victime de la colonisation, le poète élève contre elle la protestation de son chant. Ainsi :

*Souffre pauvre Nègre !...
Le fouet siffle
Siffle sur ton dos de sueur et de sang. [...]
Souffre, pauvre Nègre !...
Nègre noir comme la Misère.*

(David Diop, *Coups de pilon*, cité par Joubert e.a., 1986 : 23)

La négritude se vit comme une passion : travaux forcés, champs de bataille de 14-18 (les tirailleurs sénégalais). Le Noir souffre pour tous, même pour les Blancs, et devient comme un nouveau Christ :

*Je vous remercie mon Dieu, de m'avoir créé Noir,
d'avoir fait de moi la somme de toutes les douleurs,
mis sur ma tête,
le Monde.
J'ai la livrée du Centaure
Et je porte le Monde depuis le premier matin*

(Bernard Dadié, *La ronde des Jours*, cité par Joubert e.a., 1986 : 23).

La douleur devient intolérable et la négritude devient révolte, refus de l'Occident et de ses valeurs de raison. Cela peut aller jusqu'au massacre de la langue française (surtout dans la poésie de l'Antillais Césaire) :

Je déchirerai les rires banania sur tous les murs de France.
(Senghor)

La révolte invite aussi à descendre en soi-même pour chercher son identité. La poésie se fait alors écho d'une Afrique ancienne et grandiose :

*Afrique mon Afrique
Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales
Afrique que chante ma grand-mère
Au bord de son fleuve lointain*

(David Diop, *Coups de pilon*, cité par Joubert e.a., 1986 : 24).

Ainsi Camara Laye (*L'enfant Noir*, roman), qui ressuscite son enfance heureuse dans un village de haute Guinée.

Finalement, c'est la force intacte de l'Afrique noire qui aidera le monde des blancs, fatigué, à se relever. Ainsi, un certain militantisme, en faveur de l'indépendance et de la construction nationale de l'après-indépendance, est né.

En quelques phrases (d'après Chevrier, 2003 : 44)

La négritude est l'expression d'une race opprimée
La négritude est la manifestation d'une manière d'être originale
Il fallait se débarrasser des vêtements d'emprunt, c'est-à-dire l'assimilation.
La Négritude est un instrument de lutte
C'est l'instrument efficace de la libération.
La négritude est un outil esthétique
« Alors que Césaire ne quitte jamais, ou presque, le terrain politique et sociologique – il définit la négritude comme “la conscience d'être noir, la simple reconnaissance d'un fait, qui implique une acceptation, une prise en charge de son destin de Noir, de son histoire et de sa culture”, Senghor croit apercevoir dans la Négritude une forme d'expression spécifique fondée sur le rythme et le ton. Pour Senghor, “La négritude est le patrimoine culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-africaine”. »

Les indépendances vont cependant émousser l'ardeur du mouvement, la critique de la négritude naît dans les années soixante-dix. Aujourd'hui, la négritude ne passionne plus les foules, mais on ne peut lui dénier son importance historique. Elle a d'ailleurs accompli la mission qu'elle s'était fixée : « marquer, dans la recomposition de la vie culturelle après la Seconde Guerre mondiale, une rayonnante présence Africaine. » (Création avec André Gide, de la revue *Présence Africaine*, la revue donna naissance à la maison d'édition du même nom.)

C'est surtout Léopold Sédar Senghor qui prit en charge la défense de la négritude dans ses œuvres littéraires, articles et discours. Il y défend aussi le métissage culturel. Or, certains y ont vu une certaine fascination cachée pour la civilisation européenne, néo-colonialiste, ce que l'élection de Senghor à l'Académie Française (1983) n'a pas arrangé... Certaines jeunes auteurs, certains auteurs d'anthologies ont par conséquent tendance à évacuer Senghor de la littérature africaine. Senghor reste le grand théoricien de la négritude, et, face à ses critiques, il n'a cessé de remettre sur le métier les théories ébauchées dans les années trente (*Liberté I, II, III, IV*).

Quelle est la « poésie nègre » théorisée par Senghor ? Pour ce dernier, le style nègre repose sur un emploi particulier de l'image et sur la toute-puissance du rythme. En Afrique le surnaturel est consubstantiellement lié à la nature. La poésie est assortie d'une ponctuation expressive, que l'on devrait restituer dans la diction, ou accompagner avec des instruments de musique africains. Or, le texte de Senghor reste conforme aux principes de la poésie française d'époque (illustrée par Claudel, Péguy, Saint-John Perse...) avec cette originalité que Senghor a dû s'approprier la langue française. Il n'hésite d'ailleurs pas à emprunter des vocables aux langues africaines, au risque de donner dans l'exotisme.

Autres auteurs, moins connus, de la négritude : Bognini, Bolamba, Ousmane Socé, Lamine Diakhaté, Malick Fall, Chaik Ndao.

4.0 Bilan : la négritude, mythe ou réalité ?

Les frontières de la négritude coïncident avec celles de l'ex-Afrique française. Elle est rejetée par les Africains anglophones.

Comment la négritude est-elle vécue en Afrique contemporaine ? Au mythe de l'unité culturelle que suppose la négritude, on peut opposer la diversité africaine. Elle est aussi âprement contestée par les intellectuels noirs anglophones. Autour de la célèbre boutade : « le tigre ne proclame pas sa tigritude, il saute sur sa proie », le Nigérian Wole Soyinka se fait le porte-parole du groupe de « l'African Personality » qui rassemble, face aux protagonistes de la négritude, la jeune génération des écrivains noirs anglophones : les Nigériens Chinua Achebe, Wole Soyinka, John-Pepper Clark et le Sud-Africain Ezechiel Mphahlele. Pour eux, l'idéologie de la négritude est doublement dangereuse : par son caractère d'abstraction manichéiste, et par sa dimension romantique, narcissique et subjective qui aboutit à faire de l'Afrique traditionnelle un symbole utopique d'innocence et de pureté. C'est une réponse différente à l'acculturation occidentale : les champions de la Négritude sont le plus souvent francophones et marqués par la pensée des philosophes du XVIII^e siècle et des jacobins qui professent un humanisme idéaliste, unitaire et centralisateur. Les anglophones, eux, sont profondément marqués par la pensée pragmatique anglo-saxonne (cf. Chevrier, 2003 : 47-48).

Actuellement, le mouvement est totalement essoufflé. On ne peut pas éternellement chanter l'esclavage ! Beaucoup d'auteurs et de critiques lui font un procès implacable. « La négritude a échoué parce qu'elle n'a pas pu être l'idéologie de développement des sociétés du tiers-monde. » (René Depestre, Haïti, cité par Chevrier, 2003 : 49). Dans ses derniers ouvrages, Senghor semble limiter la négritude à l'Ouest de l'Afrique.

6. Romans d'Afrique, romans africains

Lisons... *Tintin au Congo*. Cette célèbre B.D. regorge d'images paternalistes, dépréciatives, racistes et colonialistes sur l'Afrique. Ces images circulent aussi dans ce que l'on appelle le « roman colonial ». Le *roman colonial* n'est pas synonyme de *roman exotique*. L'exotisme est plutôt une attitude, un regard de passage, et suppose une comparaison avec un lieu de référence. Le voyageur éprouve le charme du pittoresque et du dépaysement. Le roman colonial, lui, suppose enracinement, regard en profondeur, découverte des aspects secrets du pays et des hommes. Les romanciers coloniaux s'appellent Tharaud, André Demaison, Jean d'Esme. Ils « ont l'ambition de faire connaître l'Afrique, en montrant les servitudes et grandeurs des tâches coloniales, mais aussi en révé-

lant l'intimité des âmes indigènes. Ce qui ne va pas sans ambivalence et contradictions : leurs "romans d'Afrique" postulent un regard plus autonome, mais ils ne se démarquent guère de l'habituel discours européen sur l'Afrique. Cette "littérature coloniale", par définition, ne remet pas en cause les principes de la colonisation. » (Joubert e.a., 1986 : 32).

Les premiers romanciers négro-africains n'ont, tout comme leurs collègues du Maghreb, pas rompu avec le roman colonial. Ils ont cherché à exploiter son goût pour la connaissance plus profonde de la réalité africaine. (Cf. René Maran, d'origine antillaise, qui donne à son roman *Batouala* le sous-titre « Véritable roman nègre ». Il reçoit le prix Goncourt 1921). Il attire l'attention du colonisateur, attention plutôt perturbée par des phrases du style « *Nous ne sommes que des chairs à impôt. Nous ne sommes que des bêtes de portage. (...)* » (Joubert e.a., 1986 : 33). Le succès fut considérable, mais, avant les années cinquante, peu d'Africains publièrent des romans. Les romans étaient peut-être trop portés par l'idéologie coloniale. L'un des premiers romans écrits par un Africain, *L'enfant noir* de Camara Laye, est vivement attaqué pour sa stéréotypie invétérée, style « contes de la brousse et de la forêt » adapté au petit bourgeois européen. Le critique signe A.B., il se demande s'il est possible que « pas une seule fois, Laye n'ait été témoin d'une seule petite exaction de l'administration coloniale ? » (cité par Joubert e.a., 1986 : 33). Pour A.B., le roman africain ne saurait se développer qu'en rompant avec les images de l'Afrique construite par le discours colonial.

A.B. s'appelle Alexandre Biyidi. Pseudonymes Eza Boto, Mongo Beti. Avec Bernard Dadié, Jean Malonga, Abdoulaye Sadj, David Annou, Ferdinand Oyono, Sembene Ousmane, Benjamin Matip, Olympe Bhêly-Quenum, Aké Loba, Cheikh Hamidou Kane, Nazi Boni, Seydou Badian et quelques autres, il va imposer l'existence du roman africain.

En effet, aux flambées lyriques de la négritude succède, vers 1954, un important courant romanesque. « Cette irruption du roman à l'horizon africain s'explique sans doute par le fait que toute prose est nécessairement fonctionnelle et qu'il fallait des romanciers pour tenter de rendre compte et d'analyser la nouvelle société en train de s'édifier sous leurs yeux. » (Chevrier, 2003 : 102) On peut dire que l'émergence du roman africain est la traduction littéraire de la renaissance nationale dans les pays colonisés.

Depuis son émergence, le roman africain d'expression française paraît s'être engagé dans cinq directions (il existe évidemment des dénominateurs communs) :

- les romans historiques,
- les romans de formation ou d'apprentissage,
- les romans de contestation,
- les romans de l'angoisse,
- les romans du désenchantement.

Le **roman historique** apparaît comme le genre nécessaire de tout nationalisme littéraire. Mario Andrade écrit avec justesse : « Dans la lutte qu'ils mènent pour bâtir leur propre avenir, les peuples africains ont besoin de se reconnaître dans les héros du passé. » (cité par Chevrier, 2003 : 109). Le roman historique africain s'est nourri de la tradition historique orale et a ainsi donné naissance à un genre original : l'épopée transcrite, la légende historique notée de la bouche même des griots et autres dépositaires de la parole traditionnelle (ainsi *Soundjata ou l'Épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane). D'autres romanciers se rapprochent davantage du modèle occidental du roman historique comme reconstruction du passé à travers une fiction.

Autre forme préférée du roman africain : le roman d'éducation, le **roman d'apprentissage**. Il raconte la formation d'un individu à travers les aventures et les épreuves qu'il affronte. Il prend volontiers le ton de la confidence personnelle : récit d'apparence autobiographique à la première personne. Même quand le roman feint l'objectivité de la troisième personne, le personnage principal est le seul à posséder quelque épaisseur romanesque. En toile de fond à ce type de roman, on trouve souvent la confrontation de deux mondes : le village et la ville, la tradition et la modernité, l'Afrique et l'Europe... Le monde traditionnel se confond souvent avec l'enfance, dont il garde le prestige, c'est le paradis du temps perdu. La grande ville africaine, ou la France, où le personnage principal poursuit ses études, est le monde de la rupture, du malheur, imprévisible, inéluctable. Le roman d'apprentissage raconte le passage d'un monde à l'autre. Le héros est expulsé du paradis africain, et doit apprendre à vivre dans le monde malheureux de la modernité (nouvelle version de la Chute). Exemple : *Climbié* (B. Dadié), *L'enfant noir* (Camara Laye).

On reproche cependant à ces romans d'être trop individuels, tandis qu'il y avait une situation intenable à dénoncer : la situation coloniale. C'est le choix qu'ont opéré les romanciers de la situation coloniale : Mongo Beti, Ferdinand Oyono (Cameroun), Sembene Ousmane (Sénégal). Les écrits de Mongo Beti sont très ironiques (son dernier, *Trop de soleil tue l'amour*, sur la société camerounaise actuelle n'y fait pas exception). « On se moquait volontiers du Blanc, dit Mongo Beti, d'abord parce qu'il ne comprenait pas la langue indigène et puis parce qu'on pouvait le parodier sans qu'il s'en rende compte. » (Cité par Joubert e.a., 1986 : 43). Ferdinand Oyono, quant à lui, montre la société coloniale sous un jour ridicule ou sordide. Sembene Ousmane, lui, dénonce avec l'assurance du militant syndicaliste, vétéran de la deuxième guerre mondiale qu'il a été. Ces **romans de la contestation** ont été le plus souvent médités et conçus avant les indépendances. Ils « reflètent le malaise ou la colère d'hommes soumis à une culture occidentale qu'ils rejettent et dont les conséquences apparaissent aussi bien au niveau du groupe que de l'individu. » (Chevrier, 2003 : 103). Le thème de la révolte, les romans de formation sont limités parce qu'ils s'inscrivent dans une situation liée à l'histoire.

Dans quelle nouvelle direction pouvait évoluer le genre ? La réponse est donnée par les **romans de l'angoisse**, qui donnent une vision pathétique de la condition humaine, et se détachent donc de l'ici/maintenant. Deux œuvres représentatives : Olympe Bhély-Quenum : *Un piège sans fin* ; Camara Laye : *Le regard du roi*.

Les **romans du désenchantement** datent pour la plupart d'après les indépendances. Citons Amadou Kourouma : *Les soleils des indépendances*. (Les soleils, c'est la succession des jours de Fama, authentique prince réduit à la misère.) Amadou Kourouma ne dénonce pas seulement les abus des gens en place, mais aussi les pouvoirs traditionnels (marabouts, griots, féticheurs), tous corrompus. Henri Lopes : *Tribaliques*, une dénonciation du néo-colonialisme, violent réquisitoire contre les tenants d'un pouvoir que caractérisent le despotisme, la corruption et surtout l'impuissance ; Sembene Ousmane : *Le mandat*, une dénonciation de la bureaucratie.

Les œuvres de la première génération ont souvent été rééditées en collection de poche, et sont devenues des classiques scolaires. Lignes de force de leur écriture : sobriété de l'écriture, préférence pour le réalisme, méfiance envers les expérimentations, engagement clair, volonté de se défendre des images reçues d'une Afrique à l'usage des Européens, souci de montrer la dynamique à l'œuvre dans les sociétés africaines. Le roman africain privilégie les formes romanesques où peut se développer une enquête sur l'iden-

tité : roman historique ou roman autobiographique, roman de la société coloniale, ou roman de la nouvelle Afrique en formation.

Deux questions se posent pour l'analyse du roman africain : est-il une expression pertinente de la réalité africaine ; quel rapports le public entretient-il avec ce type de récit ?

Sur le premier point, il faut bien reconnaître que le roman est, dans une large mesure, un fait occidental qui s'est imposé à l'Afrique ; les grands modèles sont Balzac et Zola. Vu que ces derniers étaient des écrivains plutôt en accord relatif avec leur temps, ce qui n'est pas vraiment le cas des auteurs africains, on aurait plutôt parié sur Kafka, ou Joyce. Le roman négro-africain connaît d'ailleurs une assez grande faveur auprès du public. Rares sont ceux qui ne connaissent pas Mongo Beti, Sembene Ousmane...

« Cette faveur dont jouit la littérature romanesque s'explique pour une part par les nécessités du moment et pour une part par la tradition. Beaucoup d'Africains ressentent en effet le besoin de se situer dans le temps et l'espace d'un continent en partie rendu à lui-même, et le roman leur permet de comprendre *hic et nunc* leur place dans le monde moderne. Toutefois il ne faut pas négliger non plus les leçons du passé et bien voir que le roman s'enracine dans une très vieille tradition de mythes, de récits et de légendes contés à la nuit tombée et dont les veillées villageoises maintiennent encore aujourd'hui l'usage bien vivant. » (Chevrier, 2003 : 123).

7. L'oralité transcrite

L'oralité a, en ces quelques dizaines d'années, définitivement cédé le pas à l'écrit dans la transmission de la culture africaine. Cela n'empêche, évidemment, pas de publier des récits issus de l'oralité, ou la transmettant en français (*cf.* bibliographie) : la phrase de Hampaté Bâ (« En Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle ») a produit son effet et l'on a entrepris de collecter, noter, transcrire, traduire la tradition orale. Cela n'est pas sans risque : « une fois transcrit et traduit, un texte oral a perdu les caractères vivants de l'oralité : il est aplati, folklorisé, fossilisé. Il reste qu'ont ainsi été constituées et sauvegardées de précieuses archives de l'Afrique orale... et que peut-être un nouveau genre littéraire écrit est né : la transcription ou la traduction de la parole traditionnelle. » (Joubert, e.a., 1986 : 22).

Ceux qui écrivent pour le plaisir de raconter trouvent tout naturellement leur inspiration dans le conte africain. Le **conte** est devenu un des **genres majeurs** de la littérature africaine écrite. Bernard Dadié en a recueilli pour le Cameroun, de même que Léopold Sédar Senghor, avec Abdoulaye Sadjji (*Leuk-le-Lièvre*, à l'usage du « cours élémentaire des écoles d'Afrique noire »). Plus récemment, et en édition locale, citons Charles Binam Bikoi et Emmanuel Soundjock, *Les contes du Cameroun* (deuxième édition de 1984), manifestement destinée aux écoles (il y du vocabulaire et des questions après chaque texte), ce que révèle la préface : « des recommandations spéciales ont été faites lors du dernier conseil de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique et technique tenu à Yaoundé du 18 au 22 décembre 1974 et du premier colloque sur la littérature et la critique littéraire camerounaises, pour une insertion de la littérature orale dans nos programmes scolaires et pour une exploitation scientifique de notre patrimoine culturel en général. » (Préface, 1984 : 1).

L'intérêt pour le conte africain remonte aux travaux des africanistes du XIX^e siècle (les transcriptions et traductions ne sont pas toujours très fidèles). Blaise Cendrars s'est

laissé séduire, et son *Anthologie Nègre* (1921)² constitue le premier grand monument littéraire élevé à la gloire du conte africain (d'après Joubert, 1986 : 47). Le roi du conte est le Malien Amadou Hampaté Bâ qui consacra sa vie à éditer la tradition orale.

8. Et maintenant ?

Les premiers textes africains écrits ont maintenant été popularisés par les collections de poche, ils ont été inscrits aux programmes scolaires et sont ainsi devenus des classiques de la nouvelle culture africaine. Destinés à l'origine à un public européen, ils sont de plus en plus lus par le public africain. Les auteurs plus jeunes l'ont bien compris, et ils écrivent plutôt pour ce public-là (jeunes scolarisés en français). On ne fait plus le tour de la littérature africaine francophone en quelques lectures rapides ! Il y a aussi un mouvement vers une « nationalisation » de la littérature : en RDP (République Démocratique du Congo, ex-Zaïre) notamment, certains ouvrages, édités localement, ne sont lus et connus qu'à l'intérieur du pays³. La littérature de langue française en Afrique reste cependant nécessairement marginale, vu que seulement 10 % de la population maîtrise suffisamment le français. En outre, il y a aussi une barrière psychologique : « Lire constitue en effet un acte individuel et solitaire, que le groupe est enclin à juger scandaleux, dans la mesure où il y voit une atteinte à son homogénéité, et cette suspicion jointe à l'emploi d'une langue étrangère – le français – permet d'expliquer la relative stagnation de la littérature africaine contemporaine. » (Chevrier, 2003 : 9).

Il y a également le fait que les langues africaines deviennent langue officielle dans certains pays, et assument donc des fonctions « modernes ». Loin d'être condamnée à mort, l'oralité s'est transplantée dans les bidonvilles des grandes cités africaines (histoires, rumeurs de « radio trottoir », légendes anciennes...), apparaît à la radio, la télévision. La littérature plus récente de langue française cherche à intégrer dans l'écriture certains traits de l'oralité, joue sur les français d'Afrique (ceci est très clair dans Eza Boto, *Trop de soleil tue l'amour*).

On peut conclure que, dans son âge classique (les années cinquante, soixante) le roman africain est fondamentalement réaliste, fonctionnel, accordé à la naissance des nations, avec, pour certains, une certaine note d'angoisse.

Les indépendances sont arrivées. La littérature africaine en langue française est devenue autonome, certains auteurs sont devenus des « classiques » et sont au programme des écoles. Les lecteurs se trouvent en Afrique maintenant, et l'Europe est moins un passage obligé... La diffusion locale s'organise (exemple : les Nouvelles Éditions Africaines (NEA) à Dakar). Est-ce pour cela que nous avons « moins » de nouveaux auteurs à vous proposer que pour ce qui concerne le Maghreb ? Mongo Beti s'est, comme Boudjedra, reconverti en fustigateur de la corruption actuelle (*Trop de soleil tue l'amour*), mais il n'en reste pas moins un classique. Ahmadou Kourouma, très lu, prix Renaudot

² Réédité en Livre de Poche *biblio* (n° 3363). La quatrième de couverture est intéressante : « Le succès de l'art nègre a atteint son apogée dans les "années folles" avec l'exposition des Arts décoratifs de 1925 et l'exposition coloniale de 1931. Ces expositions avaient trait principalement à l'expression plastique de la culture primitive noire, animiste et fétichiste. Tout aussi riche est la littérature orale où se découvre une parenté avec les traditions des civilisations primitives blanches. Dans l'*Anthologie nègre*, Blaise Cendrars a rassemblé les meilleurs de ces récits : légendes concernant la création de la terre, des animaux et des hommes, contes merveilleux, fables et fabliaux humoristiques ou poétiques empruntés au folklore des nombreux empires et tribus du vaste territoire africain. »

³ Les pays du Maghreb ont, eux aussi, développé une édition locale.

(2000), prix Goncourt des lycéens (2000) pour *Allah n'est pas obligé*, est né en 1927 en Côte d'Ivoire (il est décédé le 11 déc. 2003). Il paraît qu'une **littérature populaire** est née, éditée et diffusée par les auteurs – plus ou moins scolarisés – eux-mêmes, mais celle-ci ne nous parvient pas, par définition... Cela indique que la littérature africaine de langue française devient de plus en plus autonome. L'émergence de **littératures nationales** constitue un autre fait tout à fait marquant. On critique aussi le discours africaniste européen⁴ (V. Y. Mudimbe). Le désir d'« autochtonie » est en d'autres mots très vivant.

Bibliographie

- Abega (Séverin Cécile), *Les bimanés*, NEA/EDICEF, 1982 (Sénégal)
- Bâ (Mariama), *Une si longue lettre*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979 ; Paris – Le Serpent à Plumes. 2001
- Bebey (Francis), *L'enfant-Pluie*, St-Maur, Éd. Sépia, 1994. (Cameroun)
- Bessora, *53 cm*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999, Coll. J'ai lu n° 5932.
- Beyala (Calixthe), *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel 1992, J'ai lu n° 3552. (Cameroun – France).
- Beyala (Calixthe), *Les honneurs perdus*, Paris, Albin Michel, 1996 (J'ai lu n° 4974), (Cameroun).
- Binam Bikoy (Charles), Soundjock (Emmanuel), *Les contes du Cameroun*, CEPER, 1984.
- Dadié (Bernard B.), *Les contes de Koutou-as-Samala*, Paris, Présence Africaine, 1982. (Côte d'Ivoire)
- Dadié (Bernard), *Légendes africaines*, Paris, Seghers 1973 (*Presses Pocket*, n° 2088).
- Diallo (Nafissatou), *De Tilène au Plateau*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1975. (Sénégal)
- Eza Boto (*cf.* Mongo Beti), *Ville Cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971.
- Hampâté Bâ (Amadou), *Amkoullel, l'enfant Peul*, Paris, Actes Sud, 1991 (1992).
- Kesteloot (Liliane), *Contes et mythes du Sénégal*, CILF - IFAN, 1986.
- Kourouma (Ahmadou), *Les soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil.
- Kourouma (Ahmadou), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Le Seuil, 2000 (Points n° 940).
- Mobutu Sese Seko, *Dignité pour l'Afrique, entretiens*, Paris, Albin Michel, 1989. (Zaire/Congo)
- Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999 (Pocket n° 10967).
- Ndao (Cheikh Akiou), *Excellence, vos épouses !*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984. (Sénégal)
- Oyono (Ferdinand), *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956 (Cameroun)
- Saw Fall, Aminata, *La Grève des bâttu*, Paris, Le serpent à plumes, 2001 (Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979).
- Sembene (Ousmane), *Ô Pays, mon beau peuple*, Le livre contemporain, 1957, Presses Pocket n° 1217. (Cameroun)
- Sembene (Ousmane), *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- Sene (Fama Diagne), *Le chant des ténèbres*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, Sénégal, 1997.

⁴ En effet, le discours européen sur l'Orient (orientalisme), sur l'Afrique (africanisme), même s'il prétend à l'objectivité et à la « scientificité » reste un discours... européen.

Sow Fall (Aminata), *L'appel des Arènes*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, s.d., (Sénégal)

Sources

Chevrier (Jacques), *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003 (1984).

Joubert (Jean-Louis), Lecarme (Jacques), Tabone (Éliane), Vercier (Bruno), *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

Kesteloot, (Liliane), *Anthologie Nègro-Africaine*, Verviers, Marabout, 1981, Marabout Université n° 129.

Niangouna (Augustin), Queffelec (Ambroise), *Le français au Congo*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990.

(Overgenomen uit *Romaniac*, nr 96, 3^e trimester 2004)