



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2014

**LES AFRICANISMES DANS LA LITTERATURE D'AFRIQUE NOIRE
FRANCOPHONE : D'UN CONCEPT COLONIAL A UNE
ESTHETIQUE LITTERAIRE**

Bakayoko Adja Bintou

Bakayoko Adja Bintou, 2014, LES AFRICANISMES DANS LA LITTERATURE D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE : D'UN CONCEPT COLONIAL A UNE ESTHETIQUE LITTERAIRE

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_235139EDB4F73

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION DE FRANÇAIS

LES AFRICANISMES DANS LA LITTÉRATURE D'AFRIQUE
NOIRE FRANCOPHONE. D'UN CONCEPT COLONIAL À
UNE ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des Lettres
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par

Adja Bintou Bakayoko Kamalan

Directeur de thèse

Dr. Christine Le Quellec Cottier

Mai 2014

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pu aboutir sans l'aide et le soutien d'institutions et de personnes dont la disponibilité et la générosité ont été déterminantes.

Mon inscription à l'Université de Lausanne a été rendue possible grâce à la Commission Fédérale des Bourses pour Etudiants étrangers (CFBE) à laquelle j'avais soumis mon projet de recherche, depuis Abidjan. Je suis grandement reconnaissante à la Confédération Suisse de m'avoir octroyé son soutien durant deux ans, dès 2009, ce qui m'a permis de mener mes recherches en Suisse.

Dès le début de ma réflexion et jusqu'à la phase de rédaction, j'ai disposé d'une très riche documentation, mais j'ai surtout bénéficié d'un encadrement des plus rigoureux. C'est pourquoi, je tiens vivement à exprimer ma gratitude à Madame Christine Le Quellec Cottier, ma directrice de thèse, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant de diriger ce travail. Ses critiques avisées lors de nos continuels échanges ont permis de recadrer à chaque fois mes axes de réflexions et de progresser dans cette entreprise délicate d'« apprenti chercheur ». Au-delà de nos relations académiques, je crois avoir trouvé en elle une personne pleine et entière, qui, grâce à ses qualités humaines a été pour moi un précieux soutien dans les moments les plus difficiles.

Je remercie Monsieur Gérard Dago Lezou, Professeur à l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan, qui a initié ce projet et m'a donné envie de réaliser cette thèse.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à Monsieur François Rosset, Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, qui a toujours manifesté de l'intérêt pour mes recherches. Leur aboutissement est un témoignage du soutien et de la confiance sans cesse renouvelés dont il a fait preuve à mon égard.

Je sais gré à Mme la Prof. Martine Hennard Dutheil de la Rochère (UNIL), à M. le Dr. Bacary Sarr (UCAD), et à M. le Prof. Xavier Garnier (Paris III), d'avoir accepté de faire partie de mon jury. Leur regard critique juste et avisé lors du colloque de thèse a permis d'éclairer certaines ambiguïtés et de finaliser ce travail.

Un grand merci à tous ceux et celles qui de près comme de loin m'ont témoigné leur soutien affectif et spirituel : à ma famille, aux membres de *The Way International* en Suisse, et à mes amis.

Je tiens encore à remercier vivement les institutions et fondations suivantes qui m'ont soutenue afin que je puisse mener à terme mes recherches, en Suisse :

- La Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne
- La Société Académique Vaudoise
- La Fondation « Défense du français »
- La Fondation Erna Hamburger de l'Université de Lausanne

Je ne saurais terminer cette série de remerciements sans exprimer mon infinie gratitude à Dieu tout puissant qui m'a guidée, inspirée, et protégée tout au long de ce processus. Que l'honneur et la gloire lui soient rendus pour tous ces bienfaits.

A Simplicite et Nathan Kamalan, mes sources d'inspiration...

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
<u>Première partie : ASPECTS THEORIQUES ET DEFINITIONS</u>	27
CHAPITRE I : DEFINITIONS	28
I - LA GENESE DU TERME <i>AFRICANISME</i>	28
II - LES DIFFERENTES APPROCHES DU CONCEPT	31
1- L'approche anthropologique / ethnographique	31
2- L'approche linguistique	37
CHAPITRE II : CONSIDERATIONS THEORIQUES SUR LES LIEUX DE REPRESENTATION DE L'AFRICANISME	39
I - LES LITTERATURES COLONIALES, ENTRE EXOTISME ET REALISME	39
1- Une littérature technique : les compendiums et les monographies	41
2- La littérature exotique, passerelle d'une vision et d'un discours fanstamé	51
3- Les œuvres coloniales dites « réalistes »	57
II - LA « PENSEE NOIRE » ET LA BIBLIOTHEQUE COLONIALE : ENTRE CONTINUITE ET AUTONOMISATION	65
1- Historique d'une naissance : de la presse coloniale aux littératures africaines	65
2- Le mouvement de la Négritude et la construction d'une « identité nègre »	69
3- Le roman africain, d'une vision coloniale à une affirmation de soi	83
<u>Deuxième partie : MODES D'OCCURRENCES ET D'INSERTIONS DES AFRICANISMES DANS LES ROMANS CONTEMPORAINS</u>	95
CHAPITRE III : SCENOGRAPHIE D'UNE ESTHETIQUE DE L'ORALITE	96
I - LA NARRATION, UN AVATAR DE L'ORALITE AFRICAINE	97
1- Une porosité générique : le roman, un conte moderne ?	98
2- L'interaction narrateur / narrataire / lecteur	115
3- Le <i>Donsomana</i> de Kourouma, ou la figure revisitée du « griot de chasseur »	126

II - DE LA CIRCULATION DE LA PAROLE	135
1- Du schéma triadique au discours à trois pôles	136
2- Agent rythmique et co-énonciateurs, une stratégie d'objectivation ?	143
3- Les implications de la narration polyphonique	164
III - UNE THEATRALITE ROMANESQUE	177
1- Une narration <i>jouée</i>	178
2- La métadiscursivité, une forme de didascalie romanesque	196
3- Le romanesque africain, pour une poétique de la dérision	207
CHAPITRE IV : ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE ET NORMES LINGUISTIQUES : DE LA SURVIVANCE D'UN HERITAGE HISTORIQUE A UNE RECOLONISATION LANGAGIERE	230
I - CONTEXTE HISTORIQUE DE L'USAGE DU FRANÇAIS EN AFRIQUE	231
1- L'avènement de la langue française en Afrique	231
2- Français d'Afrique ou français de France ?	236
II - L'HERITAGE LINGUISTIQUE AFRICAIN	239
1- Le malinké chez Kourouma	239
2- Le lingala, le kikongo, le kiswahili chez Lopès et Mabanckou	241
3- Le wolôf chez Cheik Aliou Ndao	243
4- Les langues camerounaises chez Patrice Nganang	244
III - L'EMPRUNT DES LANGUES AFRICAINES DANS LA PROSE ROMANESQUE	246
1- Les xénismes	247
2- Des noms africains sémantisés, lieu d'expression culturelle	265
3- Les expressions idiomatiques	276
IV- VARIATION ET APPROPRIATION DU FRANÇAIS ENDOGENE CHEZ LOPES ET NGANANG	281
1- « Petit-nègre », langage populaire, créations verbales dans <i>Le Pleurer-rire</i>	281
2- Le camfranglais dans <i>Temps de chien</i>	291
3- La « norme à l'épreuve de l'usage » ou le spectre de l'insécurité linguistique	296

<u>Troisième partie : LES AFRICANISMES DANS LE CHAMP LITTERAIRE</u>	
<u>AFRICAIN : DE L’AFFIRMATION D’UN LEGS CULTUREL</u>	
<u>A LA DECONSTRUCTION D’UN DISCOURS D’AUTORITE</u>	301
CHAPITRE V : L’IDENTITE LITTERAIRE AFRICAINE A L’EPREUVE DU TEMPS	302
I- DE L’UTILISATION DES AFRICANISMES	302
1- « Jouer la carte nègre », une question de survie	302
2- Quelle identité pour une littérature africaine en langue française ?	311
3- Postures d’auteurs et identité littéraire. De la Négritude à la « Migritude ».	321
II - LITTERATURE AFRICAINE FRANCOPHONE : QUESTIONS, DEBATS, REFLEXIONS	325
1- La francophonie en procès. Pour l’émergence d’une littérature-monde	325
2- La question des littératures nationales africaines face à la mondialisation	339
3- La littérature africaine en sursis ?	349
CONCLUSION	355
ANNEXES	363
BIBLIOGRAPHIE	371

INTRODUCTION

« La littérature négro-africaine n'a vu le jour qu'à partir du moment où les Africains ont « détourné » la langue du colonisateur pour dire eux-mêmes le monde, confirmant au passage le proverbe souvent cité par Hampaté Ba : *Quand une chèvre est présente, on ne doit pas bêler à sa place*¹ ».

¹ Alain Mabanckou, « L'Afrique en toutes lettres », in *Le Monde*, 16 avril 2010.

I - CHOIX DU SUJET ET DEFINITION DU CONCEPT

Cette étude se veut avant tout une tentative de nommer les marqueurs qui fondent les œuvres d'Afrique noire. Il s'agira de repérer ce que nous appelons « Africanismes », à savoir la *présence* de tropes culturels dans le fait littéraire. Nous partons du postulat qu'à cause des circonstances historiques qui ont présidé à son émergence, la littérature africaine a quelques singularités dont nous ne pouvons ignorer l'existence. Sans nier l'hétérogénéité des textes africains, nous constatons, et ceci de manière très visible, la persistance d'une poétique endogène qui s'articule autour de l'oralité africaine. De là est né notre désir de porter une réflexion critique sur cette particularité qui, sans être un essentialisme, constitue tout de même un indicateur significatif de l'identité des littératures d'Afrique noire. Il semble effectivement nécessaire de procéder à un véritable coup de sonde dans le sens d'une approche susceptible de dégager ce qui fait la singularité des textes d'origine africaine ; or, comment saisir cette altérité dans un monde où tous les verrous des frontières sont en train d'être remis en cause ? Avant d'amorcer un débat conceptuel et contextuel de profondeur, une définition de ce que nous nommons africanismes permettra d'écartier toute confusion sur un terme aussi ambigu et connoté que celui que nous nous proposons d'étudier.

Le Grand Larousse Universel propose la définition suivante du mot africanisme : Primo, il désigne « l'ensemble des sciences humaines (anthropologie, archéologie, linguistiques, ethnosciences, etc.) appliquées à l'étude de l'Afrique ». Secondo, il fait référence, en linguistique, aux « particularités du langage propre au français parlé en Afrique noire ; mots ou tournures d'origine africaine transposés dans la langue française ». De telles définitions affirment un savoir sur l'Afrique portant sur un fond culturel et un contenu linguistique. Mais dans le cadre de notre travail, le mot africanisme renvoie aussi et surtout à une esthétique littéraire et à des stratégies de créations qui exploitent abondamment les motifs culturels africains. Il a certes la même terminologie que celle énoncée par les africanistes de l'époque coloniale, mais s'en écarte du point de vue épistémologique. En effet, le concept de l'africanisme colonial développé par les savants, chercheurs et explorateurs occidentaux, rejoint son « frère jumeau » l'orientalisme, dans la mesure où les deux concepts proviennent non seulement d'un fantasme créé par l'Occident sur les peuples lointains, mais aussi de la relation de domination que l'Europe a entretenu avec ceux-ci.

Dans *L'Orientalisme*¹, Saïd montre comment s'est élaboré la représentation de l'Orient dans l'imaginaire occidental, comment les Européens se sont inventés un Orient fantastique, comment

¹ « L'Orientalisme exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme d'un mode de discours, avec, pour l'étayer, des institutions, un vocabulaire, un enseignement, une imagerie,

cette partie du monde a été mise en scène, fabriquée par les discours littéraire, culturel, académique et scientifique. Construit sur le même principe, l'africanisme colonial s'est bâti à la fois sur un discours ambigu de savoir et de pouvoir, lequel a été rendu possible par l'attrait qu'exerce « l'Autre ». Les polarités pouvoir/savoir, idéologie/science sont deux objets du discours colonial mis au service d'une domination qui fonctionne en lien étroit avec des exigences économiques et politiques, dont Homi Bhabha peint ironiquement l'image : « La caserne est à proximité de l'église qui se trouve à proximité de l'école¹ », mettant au jour la complicité de toutes les institutions dans l'entreprise coloniale. Il explique encore que : « L'objectif du discours colonial est de construire le colonisé comme une population de types dégénérés sur la base de l'origine raciale, afin de justifier la conquête et d'établir des systèmes d'administration et d'instruction² ». Partant, l'africanisme colonial repose en grande partie sur la dénégation de la différence et génère une image de l'autre stéréotypée. C'est en outre ce que Mudimbe dénonce dans *The Invention of Africa*³, où il expose comment l'Europe a rêvé et conçu l'Afrique qui n'existait que dans ses fantasmes, à partir de représentations erronées et de récits imaginaires montés de toutes pièces. A l'évidence, le discours colonial est profondément marqué par la *fixité* dans la construction idéologique de l'altérité. Celle-ci fonctionne essentiellement sur le mode du stéréotype qui est sa principale modalité discursive ; la représentation de l'autre induisant toujours une déformation, car l'autre se conçoit à partir de ce qui existe déjà, de ce qu'on sait ou croit savoir. Qu'il s'agisse de l'orientalisme ou de l'africanisme, le contenu du discours colonial reste le même, à savoir un discours empli de mythes, de fantasmes et d'obsessions. De ce fait, dans cette étude, nous exploiterons dans un premier temps la conception de l'africanisme colonial qui porte sur la découverte de l'autre, en faisant une incursion dans la littérature coloniale, pour ensuite dans un second temps, arriver à dégager une conception esthétique de ce terme à partir des auteurs africains contemporains sur lesquels s'appuie réellement notre démarche. Nous partons donc d'un mot extrêmement connoté pour comprendre les effets de sa resémantisation.

Pour caractériser les littératures d'Afrique noire, la critique a utilisé le vocable « d'africanité », ou « d'oralité feinte », ou encore « d'oraliture » pour rendre compte de la singularité de celles-ci. A notre tour, nous employons le vocable africanisme. Nous référant au terme Négritude qui s'est construit à partir du mot péjoratif « nègre », nous en sommes venus à construire notre hypothèse

des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux », Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil, coll. Couleurs des idées, 1997 (1^{ère} édition 1978), traduit de l'américain par Catherine Malamoud, p.14.

¹ Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007 (1994), p. 145, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot.

² Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op.cit.

³ V.Y. Mudimbe, *The Invention of Africa*, Bloomington : Indiana univ. press ; London : J. Currey, coll. African systems of thought, 1988.

de travail à partir d'une démarche analogue, en partant d'une notion coloniale pour en fonder un autre sens. D'un concept colonial, le mot africanisme, du point de vue de notre approche, se charge d'une dimension nouvelle, se transforme et subit un renversement de sens. Il part d'un registre de domination à une représentation de soi ; ce n'est de ce fait plus le discours de l'autre sur soi, mais le discours de soi sur soi-même. Au cours de cette conquête de l'espace colonial¹, les écrivains africains vont se saisir de la plume pour "dire" l'Afrique. Ils prennent par là même le contre-pied de la littérature coloniale dans une démarche de déconstruction et de remise en cause d'un discours hégémonique. C'est cet « africanisme », qui soutend à la fois une volonté de briser le monopole du discours tout en utilisant les motifs culturels africains qui constitue l'ossature de notre travail. Bien sûr, une telle démarche ne va pas sans risques, car en utilisant le mot africanisme pour désigner une représentation de soi, un imaginaire et l'ensemble des stratégies d'écriture renvoyant aux traditions africaines, nous aurions pu en forger un autre au lieu d'employer ce vocable si idéologiquement chargé. Mais nous avons jugé utile de garder ce terme, c'est un choix que nous assumons en dépit de sa connotation coloniale. Nous osons l'aventure du mot, en le dépouillant de sa vision coloniale et dominatrice pour le revêtir d'un autre signifié. Ainsi, en le dénudant, nous espérons à terme qu'il aura l'imprévu d'un néologisme, du moins sémantique. Nous sommes conscients de la problématique d'une telle définition des africanismes, qui n'est sans doute pas univoque, mais l'idée est justement de partir d'une notion coloniale pour procéder à un détournement, afin de questionner la littérature africaine qui depuis sa création ne cesse de se positionner par rapport au discours de l'Empire.

L'intérêt de cette étude réside de façon notable dans le fait qu'elle conduira à questionner la représentation de l'Afrique par les Africains à travers des faits de langue et de culture contenus dans leurs œuvres. Ceci permettra en fait d'examiner et d'interpréter les caractères linguistiques, énonciatifs, discursifs, en somme, toute la poétique de l'imaginaire africain que nous retrouvons dans notre corpus, poétique que nous baptisons africanismes.

Comment s'intègrent les africanismes ? De quelle manière transparaissent-ils dans les œuvres ? Quels en sont les enjeux ? Fonctionnent-ils comme une marque déposée dans le champ de la création littéraire ? Étudier les africanismes nous conduit inévitablement au cœur de la grande problématique de l'identité littéraire africaine, face à l'héritage du passé et à la mondialisation présente et à venir.

Il est vrai qu'évoquer l'existence d'une originalité africaine en littérature pose d'emblée la question d'une uniformité culturelle de l'Afrique. Aussi, tenons-nous à préciser que si les africanismes sont perçus comme une esthétique littéraire qui s'abreuve aux sources des traditions

¹ Hans-Jürgen Lüsebrink, *La Conquête de l'espace public colonial : prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, Québec : Ed. Nota bene, 2003.

africaines, il faut cependant reconnaître que leurs articulations peuvent être différentes d'une œuvre à une autre, même si beaucoup de similitudes s'observent. Mohamadou Kane est bien de cet avis quand il dit : « Il suffit pourtant de confronter les œuvres les plus significatives des deux camps pour être frappé de ces différences dont on ne peut rendre compte sans référence à la culture d'origine des écrivains. L'analyse des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, romancier ivoirien, de V. Y Mudimbé, romancier zaïrois, montre à l'évidence qu'il n'y a pas un roman africain, qu'il y a des romans africains¹. » Parler de l'esthétique négro-africaine par le biais des africanismes ne saurait revenir à nier les différences souvent visibles qui s'observent dans ces productions. Xavier Cuche renchérit la position de M. Kane en affirmant que : « Si aux yeux de l'ignorant tous les nègres se ressemblent, croient la même chose, vivent de la même façon, les Africains et leurs amis savent à quel point les civilisations d'Afrique peuvent diverger les unes des autres, à telle enseigne que des conceptions radicalement opposées peuvent s'y trouver, quant au mariage ou à la pratique de la sépulture, par exemple² ». De ce point de vue, on comprend aussi la formulation d'Amadou Hampaté Ba : « Autant l'unité africaine est réelle en géographie physique, autant il ne saurait être question d'une tradition africaine fondamentalement et valable pour toutes les ethnies³ ». Si donc l'idée d'une Afrique monolithique doit être rejetée, en revanche, nous nous associons à la conception de J. Marquet qui affirme qu'il existe sur ce continent « une vaste unité culturelle de même ampleur et de même type que ce qu'on appelle l'occident européen, la civilisation islamique ou le monde indien⁴ ». Ainsi, sans contester la diversité et les différences dans les productions africaines, l'étude des africanismes souligne des stratégies d'écriture qui peuvent être lues comme des traits caractéristiques. Car, la littérature africaine, en tant que production communément rattachée à une culture et à un territoire – même si ces délimitations sont plus équivoques à l'heure actuelle – est née de l'existence d'une histoire collective et s'est constituée suite à un destin commun marqué par l'expérience de l'esclavage, de la colonisation, puis des indépendances, avant d'envisager une difficile transition de la tradition vers la modernité. Tous ces facteurs semble-t-il ont concouru à la constitution d'une identité africaine dont la littérature a été le porte-drapeau. Dans notre propos, il s'agira moins de comprendre les déterminismes politico-historiques qui ont profondément marqué les productions africaines, que d'explorer la manière dont les œuvres s'articulent en lien avec une culture et un univers de croyance.

¹ Mohamadou Kane, « Les paradoxes du roman africain », *Présence Africaine* n° 139, 1986, p.76.

² François Xavier Cuche, « Statues d'ancêtres et récits modernes de la piété filiale en Afrique : essai de Comparaison esthétique », colloque sur *Littérature et esthétique négro-africaines*, NEA, Abidjan-Dakar, 1979, p. 243.

³ Hamadou Hampaté Bâ cité par Xavier Cuche, « Statues d'ancêtres et récits modernes de la piété filiale en Afrique : essai de comparaison esthétique », *op.cit.* p. 243.

⁴ J. Marquet cité par Xavier Cuche, « Statues d'ancêtres et récits modernes de la piété filiale en Afrique : essai de comparaison esthétique », *op.cit.*, p. 243.

II - AFRICANISMES ET THEORIE POSTCOLONIALE

Les africanismes perçus comme représentation de soi à travers des faits de langue et de culture entrent largement en écho avec la théorie postcoloniale envisagée dans un cadre littéraire, dans la mesure où la question fondamentale est liée à l'énonciation : qui parle ? Dans le discours postcolonial, ce n'est plus l'autre, la voix de l'Empire, mais soi-même, le colonisé, qui porte le discours ; le point de vue change, s'inverse, et avec lui le sujet de l'énonciation : « L'œuvre postcoloniale présuppose et construit son propre cadre énonciatif [...] elle définit les statuts d'énonciateurs et de coénonciateurs, l'espace et le temps à partir desquels se développe l'énonciation qu'elle suppose¹. » En créant son propre espace énonciatif, il s'agit là d'une reconquête de soi dans l'affirmation d'un droit à la parole, à la différence, à travers le paradigme d'une énonciation décentrée. Touchant aux littératures d'Afrique noire francophone, les premières prises de parole ont débuté pendant la période coloniale avec quelques textes d'auteurs africains ; mais la prise de conscience d'un droit à la parole s'est réalisée avec la Négritude qui peut être considérée comme le point de départ d'une réelle émancipation littéraire. En effet, il faut attendre l'avènement de ce mouvement conduit par des étudiants africains et antillais à Paris pour voir apparaître une véritable rupture dans ce qui était jusqu'alors considéré comme la chasse gardée des écrivains coloniaux, à savoir le discours sur l'Afrique et les Africains. Avec la Négritude, la prise de parole se transforme et les écrivains engagés ont à cœur d'« exprimer une vision du monde et une expérience historique qui doivent être lues comme une réponse globale au discours que l'Occident tient traditionnellement sur l'Afrique et les Africains, c'est-à-dire, au fond, comme un contre-discours, marqué notamment par une rhétorique de l'inversion² ». Cette stratégie marque une « prise de pouvoir » que Jean-Paul Sartre met en évidence dans sa remarquable préface « Orphée noir » :

Qu'est-ce donc que vous espérez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux ? Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. Car le Blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie, il était le regard pur, la lumière de ses yeux tirait toute chose de l'ombre natale, la blancheur de sa peau c'était un regard encore, de la lumière condensée. L'homme blanc, blanc parce qu'il était homme, blanc comme le jour, blanc comme la vérité, blanc comme la vertu, éclairait la création comme une torche, dévoilait l'essence secrète et blanche des êtres. Aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux ; des torches

¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF, coll. Ecritures francophones, 1999, p. 121.

² Bernard Muralis, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », in *Les Champs littéraires africains*, textes réunis par Romuald Fonkoua et Pierre Halen, Paris : Karthala, 2001, p. 58.

noires, à leur tour, éclairent le monde et nos têtes blanches ne sont plus que de petits lampions balancés par le vent¹ [...].
 Saluons aujourd'hui la chance historique qui permettra aux noirs de « pousser d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées² ».

En 1948, cette introduction de Sartre à l'anthologie de Senghor eut un immense écho tant dans le milieu littéraire que politique ; elle est devenue un essai incontournable dans le paysage des littératures de langue française. Lue et analysée par tous les spécialistes des littératures africaines, elle est considérée comme le levain nécessaire à la reconnaissance d'une véritable littérature noire, à une époque où les peuples africains étaient encore sous domination coloniale. Dans une tonalité à la fois philosophique et poétique, l'essai définit non seulement le concept de la Négritude comme une dialectique qui « figure le dépassement d'une situation définie par des consciences libres », mais également attire l'attention du public occidental sur le fait que désormais, ce n'est plus le regard du Blanc sur le Noir, mais celui du Noir sur le Blanc : « je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus ». L'objectif de Sartre est d'amener l'Europe à saisir la vacuité de son monologue et de comprendre que des voix dominées s'élèvent contre l'hégémonie occidentale dans un élan dynamique, qui à terme conduit à un processus de libération. Plus qu'un essai, ce préambule est un acte d'engagement politique qui s'inspire du mythe d'Orphée pour dénoncer l'eurocentrisme. Ici, Senghor, Damas, Césaire et tous les poètes de la Négritude, considérés comme les précurseurs de l'autonomisation du fait littéraire africain, représentent Orphée, c'est-à-dire tous ceux qui, par la voix de leur poésie ou de leur plume aspirent à la liberté, désirent s'affranchir des « murailles de la culture-prison » en brisant le monopole du discours colonial consolidé par plusieurs siècles de domination. Ce changement de point de vue inscrit incontestablement ses voix africaines dans ce que les critiques ont dénommé *écriture postcoloniale*. Avant d'examiner plus amplement la relation qui unit cette notion à l'objet de notre étude, la distinction³ entre *post-colonial* et *postcolonial* est nécessaire pour apporter un éclairage à deux notions que beaucoup considèrent à tort comme synonymes. Le mot « postcolonial » revêt un double sens. L'orthographe du mot composé (post-colonial) doit être compris dans sa dimension temporelle et chronologique : le préfixe *post* désigne *ce qui vient après, derrière*. Post-colonial veut dire succédant à la période coloniale, ce qui correspond objectivement à la période d'autonomisation et d'indépendance des anciennes colonies. Dans le domaine littéraire, une œuvre est qualifiée de post-coloniale lorsqu'elle est écrite après la colonisation. Quant à « postcolonial » en un seul mot, il s'applique à un discours marqué par la stigmatisation de la colonisation et de ses corollaires, mais surtout suggère un discours critique par rapport aux normes, qui va bien au-delà d'une ère historique comme l'explique Jean-Marc

¹ Jean-Paul Sartre, Préface à Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF, 1948, p. IX.

² *Ibid.*, p. XLIV.

³ Cette distinction a été théorisée dans plusieurs ouvrages dont *Key concepts in post-colonial studies*, 1998.

Moura : « La littérature postcoloniale n'est pas juste une littérature qui vient après la colonisation, mais une littérature qui examine d'une manière critique la relation coloniale et en appelle à une révolution symbolique, à la restructuration des significations impériales dominantes¹. »

Les études postcoloniales ont vu le jour dans le monde anglo-saxon dans les années 80. Construites sur le modèle du « post-modernisme », elles se sont développées aux USA avec les « Cultural studies » et ont permis l'approche de formes culturelles jusqu'alors délaissées par le discours d'autorité. Les « postcolonial studies » se sont appuyées sur deux figures tutélaires, Michel Foucault et Jacques Derrida, dont les travaux ont fourni les repères théoriques de cette approche. D'autres chercheurs² ont développé le concept, leurs réflexions nourriront notre analyse et permettront de comprendre les enjeux des africanismes.

La perspective postcoloniale doit être considérée comme un mode d'analyse essayant « de réviser ces pédagogies nationalistes ou indigénistes qui posent la relation du Tiers Monde et du Monde Premier dans une structure binaire d'opposition. La perspective postcoloniale résiste à la tentative de formes holistiques d'explication sociale. Elle oblige à une reconnaissance des frontières culturelles et politiques plus complexes qui existent à la conjonction de ces sphères politiques souvent opposées³. » Elle remet donc en question la vision du monde marquée par des configurations géopolitiques et dichotomiques Nord/Sud, dominant/dominé. Formulée comme un contre-discours à l'égard de toute forme de domination (raciale, culturelle, sociale, genrologique), la pensée postcoloniale déconstruit une perception univoque du monde et élabore un discours de la différence, dans une stratégie d'émancipation, voire de déconstruction des antagonismes culturels. Les littératures francophones d'Afrique noire donnent à lire cette déconstruction ; en cela, elles s'inscrivent dans le courant des écritures postcoloniales, car ce sont non seulement des œuvres écrites dans une langue héritée de la colonisation, mais elles peuvent être lues au prisme des « critères » de décentrement et d'hybridité reconnus par le postcolonial. Il y a là un dédoublement de perspectives tant chronologique qu'idéologique. La présence des africanismes comme représentation de soi à travers un imaginaire renvoyant aux référents culturels africains rend compte de cette hybridité, dans la mesure où les productions subsahariennes, notamment contemporaines, prennent leur distance par rapport aux modèles admis, et les écrivains, dans une attitude décomplexée, affichent leur autonomie vis à vis d'une langue qui désormais leur appartient. Il y a de ce fait une liberté de création qui n'allait pas de soi il y a quelques décennies. Ainsi, les « subalternes⁴ » se sont aujourd'hui emparés de la parole pour renverser les visions

¹ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 155-156.

² on compte Frantz Fanon, Gilles Deleuze, Arjun Appadurai, Edward Saïd, Homi K.Bhabba, Gayatri Chakravorty Spivak, Valentin Yves Mudimbe, Achille Mbembe... pour ne citer que ceux-là.

³ Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op.cit., p. 270.

⁴ Ensemble d'études portant sur l'historiographie de l'Inde coloniale, les « Subaltern Studies », ont contribué de façon significative à l'émergence des études postcoloniales. Lire à ce propos, SPIVAK Gayatri

passéistes du monde dominé par la binarité maître/esclave, sujet/objet, centre/périphérie, et ce sont ces nouvelles formes d'écriture, marquées du sceau de l'hybridité et de l'écart que nous nous proposons d'analyser à travers les africanismes comme mode d'expression identitaire dans la littérature africaine contemporaine.

III - DELIMITATION DU SUJET ET CORPUS D'ETUDE

Notre objet de réflexion les « Africanismes dans la littérature francophone d'Afrique noire. D'un concept colonial à une esthétique littéraire », semble de prime abord renvoyer à une étude globale de toute la production africaine ou même de la littérature coloniale ; il est donc important d'en dégager les limites pour éviter toute équivoque. En premier lieu, nous amorcerons notre étude par l'analyse de la notion d'africanisme dans le discours colonial, afin d'en saisir les enjeux. Ensuite, un tour d'horizon de l'histoire littéraire africaine conduira à déceler ce qui en constitue le fil rouge, c'est-à-dire la survivance de l'imaginaire africain (les africanismes), repérable à la fois par la prégnance d'éléments endogènes que par des thématiques liées à l'Afrique. Cette approche descriptive des conditions d'émergence de la littérature africaine depuis les premiers textes qualifiés de *littérature d'instituteurs* jusqu'à l'époque contemporaine, permettra en outre de comprendre comment à ses débuts, la littérature africaine a d'abord évolué dans les sillons de l'idéologie de l'africanisme colonial, avant de s'en démarquer progressivement. Ce parcours littéraire, descriptif certes, aura le mérite d'établir que les africanismes constituent un *topos* majeur des productions subsahariennes, et que les œuvres continuent de questionner l'Afrique et ses mutations.

La seconde partie de notre propos sera essentiellement une étude de cas dans laquelle nous examinerons les africanismes à partir d'un corpus de romans contemporains, pour analyser la manière dont ceux-ci en illustrent les caractères ; autrement dit, quels sont les mécanismes par lesquels ils s'élaborent et se construisent dans les œuvres ? Les africanismes seront donc disséqués, leurs occurrences seront relevées et interprétées de façon à dégager des constantes qui permettront de comprendre leur nature et leurs effets. Il s'agira de montrer la façon dont l'écriture est tissée comme un palimpseste où se décèlent – nonobstant les mutations du champ littéraire – les traces d'une poétique endogène, qui pourtant ne doivent pas être lues comme un élément irréductible. Pour ce faire, nous nous limiterons à la production romanesque de quelques auteurs de l'Afrique de l'ouest et de l'Afrique centrale de l'espace francophone.

Dans le cadre de nos recherches, nous avons limité l'étude des africanismes aux littératures d'Afrique subsaharienne et non à tout le continent africain. Notre volonté de travailler

Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : éditions Amsterdam, 2009 (1^{ère} édition 1988), traduit de l'anglais par Jérôme Vidal.

spécifiquement sur les productions d'Afrique noire ou « négro-africaine » répond à un souci d'homogénéité et de clarté. Cependant, nous n'étudierons pas les littératures africaines francophones dans leur ensemble, mais notre analyse sera circonscrite au roman contemporain. Cette attention portée au genre romanesque n'est pas anodine eu égard à son foisonnement dans la production littéraire. En effet, reconnu d'une manière unanime comme un genre occidental, donc d'importation, le roman s'affirme aujourd'hui comme un genre majeur de la littérature africaine. Si depuis le début du 20^e siècle le roman africain a partagé avec la littérature française les modèles d'écriture, force est de noter que depuis les années 70, des mutations se sont opérées tant au niveau du fond que de la forme. L'acquis normé et académique longtemps de rigueur, cède la place à des innovations stylistiques saisies comme des ruptures ; d'où cette remarque toujours pertinente de Jean Norbert Vignondé : « Ce qui est certain est que nombre des ouvrages de ces dernières années semblent avoir amorcé une rupture assez radicale avec le point de vue historique, idéologique et esthétique qui a déterminé jusqu'ici l'approche et l'appréciation du fait littéraire négro-africain d'expression française¹ ». Le choix du romanesque comme vecteur et support des africanismes s'est posé comme une évidence, eu égard à la nature flexible de ce genre considéré comme « le genre de la *liberté*, qui échappe au carcan des règles anciennes et permet l'*innovation* formelle ou thématique² », et surtout à sa structure bâtie sur le principe du dialogisme qui génère un discours où la vérité se construit entre plusieurs consciences, dans l'échange et le dialogue : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal³ ». La poétique du roman telle que définie par Bakhtine entre parfaitement en écho avec l'objet de notre étude, puisqu'il s'agira de démontrer que le romanesque africain, à travers les africanismes, est un carrefour dialogique. De plus, en ce qui concerne la prédilection de ce genre dans la littérature africaine, les propos de Mohamadou Kane paraissent également éloquentes : « Quand bien même le roman n'aurait pas de racines, de traditions africaines, il n'en constitue pas moins le cadre où la société africaine a été représentée de la façon la plus adéquate et la plus convaincante⁴ ». Le roman est donc une figuration du monde par le biais de la fiction, et l'écrivain crée à partir des expériences et des éléments que lui fournit le monde réel ; il conceptualise le vécu. Ainsi, quand bien même la création est un acte individuel, ressurgissent consciemment ou inconsciemment au cours de la conception, des imaginaires multiples. Dans la situation des auteurs africains, l'imaginaire et les tropes culturels africains sont les plus récurrents, la profusion des africanismes dans leurs romans est le signe que l'héritage africain reste d'actualité. Qu'ils soient écrivains français d'origine congolaise, écrivain francophone ou

¹ Jean Norbert Vignondé «Quelle critique pour la littérature africaine ? », *Notre Librairie*, n° 78 janv-mars, 1985, p. 1718

² Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Dunod, nouvelle édition revue et corrigée, 1996, p. 14.

³ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 87.

⁴ Mohamadou Kane, « Les paradoxes du roman africain », *Présence Africaine* n° 139, 1986, p. 27.

écrivain ivoirien de langue française, qu'ils soient résidents ou migrants, qu'ils produisent en Occident ou ailleurs, les prosateurs d'Afrique noire entretiennent un rapport presque passionnel avec le continent, et leurs créations – bien qu'ouvertes sur le monde – continuent de “dire” l'Afrique et marquent leur filiation à une aire culturelle définie. Cette récurrence de l'imaginaire africain – qui n'est plus à considérer comme un fait colonial – m'interpelle et motive ma réflexion. Cependant, la prévalence des africanismes comme source de création constitue-t-elle un topos littéraire stable ? Peut-on établir une « spécificité » africaine sans prendre le risque d'enfermer les littératures africaines dans un canevas réducteur ? Quelle est la posture des écrivains par rapport à ce concept ? Ces problématiques, des plus actuelles et pertinentes, feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans la troisième partie de notre travail. Mais avant de revenir sur cet épineux débat, une brève description de notre corpus est utile pour comprendre les motivations de notre sélection.

Certains critères ont présidé au choix des auteurs et des romans. Concernant les textes, ce sont notamment leur lien apparent avec les formes de l'oralité et leur originalité stylistique. Quant aux écrivains, nous avons retenu trois de ceux que la critique nomme la deuxième génération et deux de la nouvelle génération dite de la « migritude ». Ce passage d'une génération à une autre, conduira à mettre en évidence les différentes postures d'auteurs, à faire apparaître dans une perspective critique les concordances, mais surtout les oppositions, les tensions qui s'observent dans l'utilisation de tropes culturels, et comprendre que le terme africanisme est traversé d'intentions. Par ailleurs, dans notre sélection d'œuvres et d'auteurs, il n'y a pas de femmes écrivaines, car notre choix n'a pas impliqué une dissociation des genres. La présence d'un corpus féminin aurait pu certes apporter un autre éclairage sur les africanismes, mais dans le cadre de notre propos, nous avons choisi cinq textes qui traversent la période postcoloniale, et qui nous paraissent être les plus représentatifs de cet africanisme que nous questionnons. Il est vrai que nous avons limité notre champ de réflexion à quelques œuvres, mais celles-ci servent de modèles, puisque les africanismes sont repérables dans la majorité de la production contemporaine. En outre, en sélectionnant des textes provenant de différentes aires culturelles (deux dans l'ouest du continent et trois dans le centre), l'idée est de mettre en évidence les dissemblances et les points de convergences tant au niveau de leur contexte de production que de leur singularité discursive. Ainsi, nous avons :

- *En Attendant le vote des bêtes sauvages*¹ d'Ahmadou Kourouma. Né en 1927 à Boundiali en Côte d'Ivoire, Kourouma est une figure incontournable de la production littéraire africaine. L'écrivain, dont le nom signifie « guerrier » en malinké, a marqué toute la littérature africaine

¹ Ahmadou Kourouma, *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris : Edition du Seuil, 1998.

grâce à sa capacité d'innovation et de rupture. Etant le premier auteur africain à entreprendre une aventure linguistique avec son premier roman *Les Soleils des indépendances* (1968), son style audacieux a fini par convaincre même les plus sceptiques. Son roman – considéré comme le vademecum de tous les spécialistes des études littéraires africaines – est une véritable satire politique qui, à partir des mésaventures de Fama (prince malinké avant la décolonisation) témoigne du désenchantement lié aux indépendances. Dans ses écrits, Kourouma « joue » avec la langue française, il la manipule à souhait en la soumettant aussi bien au rythme des épopées africaines qu'à la pétulance de sa langue maternelle, le malinké. Dans son troisième roman qui compte parmi les œuvres choisies, il revient sur la période post-indépendante des pays africains, en mettant en scène le pouvoir dictatorial qui foisonne dans toute l'Afrique. La particularité de ce texte réside dans sa configuration énonciative tout à fait exceptionnelle. L'auteur emprunte la forme traditionnelle du *donsomana*, une geste purificateur, pour passer au crible la vie du dictateur Koyaga. Cette geste expiatoire, structurée en veillées, est un véritable acte de parole magique, puisque qu'elle doit permettre au dictateur de retrouver son pouvoir.

La constance et le talent de cet écrivain émérite lui ont valu plusieurs distinctions littéraires dont le Prix du livre inter en 1999 pour *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, et les Prix Renaudot et le Goncourt des lycéens en 2000 pour *Allah n'est pas obligé*. Ahmadou Kourouma le griot des temps modernes « a fini » le 11 décembre 2003 à Lyon. Le « baobab s'est couché », mais la qualité de son œuvre est marquée à jamais en lettres d'or dans les annales de l'histoire littéraire africaine.

- *Mbaam Dictateur*¹ de Cheik Aliou Ndao (pseudonyme de Sidi Ahmed Alioune Cheik Ndao) est le second roman de notre sélection. Né en 1933 à Bignogna au Sénégal, Cheik Ndao a été professeur d'anglais à l'Ecole Normale William Ponty, puis enseignant en 1972 à De Pauw University de Green Castle aux Etats Unis. Il est l'un des rares auteurs africains qui a choisi d'écrire dans une langue maternelle, le wolof. Poète, nouvelliste, dramaturge et romancier, il traduit lui-même ses œuvres en français, dont *Buur Tilleen, roi de Médina*² et *Mbaam dictateur*. Dans ce dernier roman intégré à notre corpus, il s'agit encore une fois de la thématique de la dictature. Excédés par la tyrannie de Wor un ancien planton devenu par ruse président de la République, des dissidents au régime recourent à la magie des forces occultes pour le chasser du pouvoir. Grâce à la puissance d'un devin, le tyran est transformé en âne. Exclu du monde des humains, il est précipité dans l'univers des bêtes et atterrit dans la famille des Lawbé dont il devient le porteur et l'animal à tout faire. Condamné à se mouvoir dans la peau de l'âne, il est tel un mort vivant, puisqu'il ne perd ni ses capacités intellectuelles, ni ses émotions humaines. Sa

¹ Cheik Aliou Ndao, *Mbaam dictateur*, Paris : Présence Africaine, 1997, roman traduit du wolof par l'auteur lui-même.

² Cheik Aliou Ndao, *Buur Tilleen, roi de Médina*, Paris : Présence Africaine, 1972, 1^{ère} édition en wolof 1967.

souffrance est d'autant plus insupportable lorsqu'il apprend par le récit de l'hôte de passage qu'il a été le premier homme du pays avant de se retrouver dans ce corps animal. Décidé à mettre fin à son calvaire, il tente à plusieurs reprises de se suicider, mais la mort ne veut pas de lui. Lors du processus de traduction, Cheik Ndao s'est voulu le plus fidèle possible à l'expressivité wolof en traduisant parfois mot à mot les métaphores et les idiomes. Truffé de contes et de proverbes, ce roman est d'une extraordinaire richesse stylistique, tant au niveau de la narration qu'au niveau même de la structuration de la diégèse.

- *Le Pleurer-Rire*¹ d'Henri Lopès publié en 1982, constitue notre troisième choix. A la fois politicien et écrivain, Lopès est né à Léopoldville, chef-lieu de l'ancien Congo Belge, actuellement la République Démocratique du Congo. Il fut successivement ministre de l'Éducation nationale, ministre des Affaires étrangères, ministre des Finances, puis Premier Ministre, et depuis 1998 Ambassadeur de la République Démocratique du Congo en France. En tant qu'écrivain, son talent et sa créativité lui ont valu de nombreux prix littéraires, notamment le Grand Prix de l'Afrique Noire en 1972 pour son recueil de nouvelles *Tribaliques*². En 1993, il a reçu le Grand Prix de la Francophonie décernée par l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre. Son troisième roman *Le Pleurer-Rire*, considéré comme un classique de la littérature africaine moderne. Cette œuvre riche et dense évoque les discordances de l'Afrique indépendante. Ancien baroudeur devenu président de la République à la suite d'un coup d'état, Tonton Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé exerce une dictature sans précédent. Avec un humour débordant et une structure polyphonique particulière, ce roman illustre parfaitement le renouvellement de l'écriture romanesque qui conjugue à la fois sérieux et disgrâce, et dans lequel se déploie toute une variété de registres de langage. Le rire, axe central du livre, devient finalement un pacte de lecture qui sert à exorciser les maux de l'Afrique.

- *Mémoire de porc-épic*³ d'Alain Mabanckou s'est aussi imposé à nous. Romancier-poète congolais né en 1966 à Pointe-Noire en République du Congo Brazzaville, Mabanckou est actuellement Professeur invité de littérature francophone à l'université de Californie à Los Angeles. Cet écrivain prolifique fut couronné par de nombreuses distinctions littéraires dont le Prix des cinq continents pour *Verre cassé*, puis le Renaudot en 2006 pour *Mémoire de porc-épic*, et récemment en 2012 le prix de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. Dans *Mémoire de porc-épic*, c'est l'histoire de Kibandi – un jeune homme initié par son père aux forces occultes – qui fait appel à son double-animal, un porc-épic pour éliminer tous ceux qui se dressent sur sa route. L'homme et son double nuisible commettent plusieurs forfaits, jusqu'au jour où ils

¹ Henri Lopès, *Le Pleurer-Rire*, Paris : Présence Africaine, 2003 (1ère édition 1982).

² Henri Lopès, *Tribaliques*, Yaoundé, Editions Clés, 1971.

³ Alain Mabanckou, *Mémoire de porc-épic*, Paris : Seuil, 2007 (1ère édition 2006).

rencontrent plus fort qu'eux. Au fil du récit, le porc-épic, qui est le narrateur statutaire, nous conduit dans les méandres des croyances africaines. Dans un style caustique et exubérant, l'auteur mêle à la fable le rythme de l'oralité africaine. A travers la mésaventure des personnages, il fustige une Afrique victime de ses croyances et de ses pesanteurs sociales.

- *Temps de chien*¹ de Patrice Nganang complète notre sélection. L'auteur, né en 1970 à Yaoundé au Cameroun est actuellement enseignant de littérature africaine à l'université d'Etat de New York. Distingué par le Prix Marguerite Yourcenar en 2001, et par le Grand Prix de l'Afrique Noire en 2003, ce roman est incontestablement l'une des œuvres majeures de la littérature contemporaine camerounaise, après celles des Anciens qui sont Mongo Béti et Ferdinand Oyono. Construit sur le mode de la dérision et du grotesque, le livre relate avec un humour déroutant les réalités sociales des sous-quartiers de Yaoundé. Avec un langage franc et sans fioritures, Mboudjak le chien (le narrateur principal), depuis le bar de son maître « *Le Client est Roi* », décrit une société pervertie, déroutée, en proie à une violence physique, verbale et politique. A travers le regard du chien, la magie du verbe s'opère et laisse transparaître des réalités quotidiennes dans un langage où se mêlent plurilinguisme, néologismes et couleurs locales.

C'est donc à dessein que nous avons choisi ces textes dans lesquels se déploie « un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de la vraisemblance² » et qui les inscrit résolument parmi les œuvres dites postcoloniales. Nous estimons qu'en raison de l'hétérogénéité de notre corpus, à la fois sur le plan langagier et formel, ces romans sont pertinents à questionner, car leur innovation scripturale, la narration et l'imaginaire des langues exploités dans ces œuvres sont tout aussi particuliers qu'inhabituels. Nous n'avons pu rester indifférent par ces nouvelles formes d'écriture marquées d'une inventivité remarquable. De là est née notre ambition de porter un regard attentif sur la structure de ces textes, sur leur tissage singulier, afin de mettre en exergue leur originalité. Ainsi, l'étude des africanismes dans notre corpus permettra de rendre compte de la permanence d'un champ culturel, grâce à la présence de ressources endogènes (langues et idiomes locales, genre de la littérature orale : contes, proverbes, mythes...) qui confèrent à ces romans le qualificatif de « romans "*N'zassa*"³ ». Cette métaphore du tissu bariolé renvoie à l'œuvre comme un genre hybride, une sorte de « *genre sans genre* » qui mêle sans complexe diverses traditions littéraires.

¹ Patrice Nganang, *Temps de chien*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2001, 2003.

² *Ibid.*

³ Terme emprunté à Jean-Marie Adiaffi qui se réfère au domaine de la couture. En pays Agni, il désigne : « un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez le tailleur pour en faire un pagne multi-pagne, un pagne caméléon qui a toutes les couleurs, qui a plusieurs motifs », in Préface de *Les Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi, Abidjan : CEDA, 2000, p. 5.

Notre étude s'appuie sur des romans de différents pays africains. Ce choix peut faire resurgir l'épineux problème de l'existence des littératures nationales. Peut-on parler aujourd'hui de littérature ivoirienne, sénégalaise, congolaise, camerounaise ? Le terme africanisme, qui permet de dégager des traits que l'on peut dire caractéristiques des littératures d'Afrique noire, nivelle-t-il les identités individuelles et les sensibilités propres à chaque créateur ? C'est tout l'enjeu de cette recherche.

Par ailleurs, un tel projet ne peut être conduit sans précaution méthodologique préalable. Aussi, pour mener à bien notre étude, il ne suffit pas uniquement de réunir un corpus, encore faut-il savoir l'utiliser avec un cadre méthodologique convaincant.

IV- METHODOLOGIE

Plusieurs approches théoriques seront convoquées dans le cadre de ce travail pour décrypter à la fois la langue et les imaginaires de la langue. Nous ferons appel aussi bien aux méthodes d'études internes qu'externes, toutes modulées autour de l'analyse du discours, car, en tenant compte de la réalité mouvante et variable qu'est l'objet littéraire, nous ne pouvons limiter notre démarche aux seules approches internes sans considérer le contexte de production des œuvres, d'autant plus que notre démarche vise à la fois une analyse énonciative, linguistique et une interprétation des items culturels. C'est donc à dessein que nous associons volontiers l'approche externe aux analyses textuelles.

Ainsi, pour étudier la structure interne de nos œuvres, nous ferons appel à la sémiotique qui s'appuie sur l'analyse immanente des textes. Cette méthode faut-il le rappeler, a pour but d'appréhender les composantes et les mécanismes du discours comme le fait remarquer Todorov : « A ce niveau ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les fait connaître¹ ». Cela signifie que le travail sémiotique porte sur le fonctionnement textuel, c'est-à-dire *comment le texte dit, ce qu'il dit*. Cette approche permettra de comprendre la structure formelle du texte et d'interroger les différents éléments qui participent de sa narration. C'est le lieu de noter que cette analyse prendra en compte la recherche stylistique et esthétique, puisque notre étude s'efforcera de mettre en lumière le caractère original de l'écriture, démontrant l'influence de la scénographie de l'oralité et les modifications narratives qui s'y introduisent.

A la méthode d'étude interne, sera combinée une analyse externe, car la totalité des fonctionnements textuels nous impose une approche sociale de la littérature qui tient compte de l'objet littéraire comme le lieu par excellence de la figuration du social et du politique. Nous convoquerons pour ce faire la sociocritique, terme créé par Claude Duchet dans les années 70.

¹ T. Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, in *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 126.

S'inspirant des travaux de Lukàcs et de Goldmann, Duchet propose une lecture socio-historique du texte en partant du postulat qu'il existe un rapport très étroit entre l'œuvre et la société, car aucune production littéraire ne peut s'affranchir de l'univers social qui l'a vu naître. Ce point de vue est largement partagé par André Fossion et Jean-Pierre Laurent qui écrivent : « Le texte est indissociable du tissu social où il a été produit et, à l'inverse, le corps social n'est pas séparable du corps de textes grâce auquel il s'édifie, se reproduit et se modifie. La société articule le texte comme le texte articule la société¹ ». La sociocritique sera en effet d'une grande utilité du point de vue du déterminisme socio-historique sous-jacente à la production littéraire subsaharienne, car elle permet « la lecture de l'histoire, du social, de l'idéologie, du culturel dans cette configuration qu'est le texte² ». La porosité entre l'œuvre de fiction et le contexte social, entre le texte et le hors texte sera donc analysée en fonction de l'approche sociocritique, et conduira à mettre en lumière les implications culturelles et idéologiques qui sous-tendent les œuvres de notre corpus. Dans le même temps, la sociologie de la littérature sera également sollicitée dans une démarche complémentaire, puisque nous considérons ces deux méthodes critiques comme les deux faces d'une même médaille. Les travaux ayant trait à la sociologie de la littérature – dont Pierre Bourdieu est la figure de proue – seront très utiles dans la quête de sens. La parution en 1992 des *Règles de l'Art* a une incidence notable sur le développement de cette approche qui questionne la littérature comme un objet social, en transcendant les dichotomies analyse interne/externe, texte/contexte. En récusant l'hégémonie du texte et sa clôture, elle donne la légitimité à une discipline qui a pour objectif de déshistoriciser la notion de littérature. Autour du concept de « champ », Bourdieu part du principe que, pour analyser un produit littéraire, il faut comprendre les conditions de son émergence. Il énonce les notions de *contexte*, de *réfèrent*, de *hors-texte*, de *dehors de la littérature*. Selon lui : « L'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire [...]. C'est pourquoi l'analyse scientifique, lorsqu'elle est capable de porter au jour ce qui rend l'œuvre d'art *nécessaire*, c'est à dire la formule informatrice, le principe générateur, la raison d'être, fournit à l'expérience artistique, et au plaisir qui l'accompagne, sa meilleure justification, son plus riche aliment³ ». Grâce à ces réflexions, le sociologue a profondément modifié les méthodes traditionnelles d'analyse du texte. Beaucoup d'autres chercheurs ont également développé cette approche, au nombre desquels nous pouvons citer Jacques Dubois, Marc Angenot, Xavier Garnier et Jérôme Meizoz. Leurs travaux et leurs réflexions seront d'un apport complémentaire dans l'interprétation des textes.

¹ A. Fossion, J.-P. Laurent, *Pour comprendre les lectures nouvelles : linguistique et pratiques textuelle*, Paris : De Boeck-Duculot, 1981, p.129.

² Bergez Daniel [et al.], *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Dunod, 1999, p. 42.

³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, p. 14.

Dans le domaine de la critique africaine, nous solliciterons les travaux de Mohamadou Kane, Georges Ngal, Thomas Melone, car comme le dit Kane, « on ne tient pas assez compte de l'ambiguïté de la situation de l'écrivain africain, de son rapport au contexte dans lequel il écrit, à la langue qui lui permet de véhiculer son message¹ ». Nous nous inspirerons donc de leurs travaux pour nourrir notre réflexion.

Cette association méthodologique nous paraît féconde car les approches s'articulent, et comme l'œuvre littéraire est parsemée de signes à décoder, son approche nécessite la conjonction de disciplines diverses pour comprendre sa complexité. En outre, nous n'avons voulu négliger aucun aspect de notre sujet, d'autant plus qu'une approche méthodologique trop restreinte risquerait de réduire notre champ d'étude. En convoquant sous le couvert de l'analyse du discours, la sociologie de la littérature, la sociocritique et la sémiotique, notre objectif est de dégager plusieurs lectures possibles des africanismes dans la création littéraire, en récusant le fameux slogan « hors du texte point de salut ! ». Ces différentes méthodes combinées permettront de saisir les œuvres dans leur globalité en rendant compte de leur spécificité, soit la charge sémantique et culturelle inhérente aux productions africaines. Ainsi, toutes les théories précitées seront nécessaires pour mener à bien notre travail, et nous les utiliserons, non pas séparément, mais de concert, car c'est en croisant ces approches que nous arriverons à comprendre la résémantisation du mot africanisme qui sous-tend notre démarche.

En définitive, la perspective critique proposée dans cette étude permettra de questionner l'altérité du fait littéraire africain. Notre objectif premier est de montrer, à partir des africanismes, l'originalité de ces écritures tissées grâce à une intertextualité féconde dans laquelle l'écrit et l'oral s'interpénètrent et s'enrichissent mutuellement. Cette originalité se situe à plusieurs niveaux. D'abord au niveau de l'énonciation. Notre analyse se focalisera sur l'acte de l'énonciation (la narration). Comment est-il structuré ? Quelles sont ses influences esthétiques ? Quelles sont les marques de sa singularité ? Il s'agira de montrer en quoi certains procédés d'écriture (tributaires des registres discursifs émanant de la tradition orale africaine) apparaissent comme un baromètre significatif, et comment l'énonciation donne à lire une *autochtonie*², c'est-à-dire une énonciation où transparaît l'influence de la pratique orale des sociétés africaines.

Ensuite, notre second niveau d'analyse est l'aspect linguistique. Imposée par la colonisation, la langue française est la seule langue d'écriture des écrivains africains francophone, car la plupart des langues africaines sont orales. Dès lors, la situation linguistique dans laquelle ils évoluent est à la fois ambivalente et complexe, en ce sens où ceux-ci se trouvent dans une situation de

¹ M. Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar : les Nouvelle Editions Africaines, 1982, p. 21.

² Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF, coll. Ecritures francophones, 1999, p. 112.

diglossie et sont constamment amenés à *repenser la langue*. Contraints d'utiliser le français, les auteurs africains exploitent leur statut de bilingue pour travailler la langue d'écriture, et cela passe par toute une série de greffes. De ce fait, « l'investissement de la langue est bien une ``prise de pouvoir``, puisqu'il s'agit de se l'approprier, d'agir sur elle, de la transformer, dans une perspective volontiers transculturelle qui met au jour des imaginaires ou des contextes d'énonciation particuliers¹ ». Ainsi, nous proposons à travers l'étude de ce que nous appelons les « africanismes langagiers », de mettre en évidence les pastiches, les calques, les idiomes provoqués par la rencontre des langues. Il s'agira de montrer, à partir des œuvres romanesques, comment l'appropriation du français endogène porte les empreintes du parler africain résultant de la situation des langues en contact.

Le deuxième objectif de cette étude porte sur les enjeux des africanismes, et sur l'avenir de la littérature africaine à une époque où elle subit plus que jamais les assauts de la mondialisation et est amenée à se positionner face au discours d'autorité, à se définir par rapport aux multiples représentations d'elle-même. L'intérêt de cette étude est de comprendre, et surtout d'explorer les stratégies par lesquelles les africanismes sont un *indicateur* de l'espace littéraire africain. Notre démarche soulève également la question de savoir comment investir les africanismes sans s'exposer au risque de folklorisation et d'exotisme ? Quelle est la recevabilité de ce concept que nous questionnons, à une époque où la tendance est d'abolir les catégories et de questionner les appartenances ? Le postulat d'un *topos* littéraire valable pour toute la littérature africaine est-elle désuète ? Le dénominateur « littérature africaine » est-il dépassé ? Au vu des mutations en cours, s'achemine-t-on vers une *Littérature-monde* ?

Arriver à répondre aux problématiques qui secouent le paysage des littératures d'Afrique noire francophone dans un monde globalisé, tel est le véritable défi que cette recherche compte relever.

¹ Christine Le Quellec Cottier et Daniel Magetti (dir.), *Ecrire en Francophonie : une prise de pouvoir*, Revue de la faculté des lettres de l'université de Lausanne, 2008, p. 3.

PREMIERE PARTIE

***ASPECTS THEORIQUES ET
DEFINITIONS***

**Chapitre I
DEFINITIONS**

I- LA GENESE DU TERME *AFRICANISME*

C'est autour des années 1920-1930 que le terme africanisme entre pour la première fois dans un dictionnaire français, en désignant : l'« ensemble des sciences humaines (ethnographie, archéologie, linguistique) appliquées à l'étude de l'Afrique » et africaniste « spécialiste des langues et civilisations de l'Afrique ». Puis, en 1960, c'est au tour du *Grand Larousse Illustré* de l'enregistrer. Enfin, le terme fut reconnu en 1992 par l'Académie française¹. Tous, à quelques différences près, le désignent comme l'ensemble des sciences humaines liées à l'étude de l'Afrique. Ceci indique clairement un regroupement interdisciplinaire dont l'objet est géographiquement défini. Toutefois, Sibeud souligne que :

Leur apparition tardive dans les dictionnaires français, exception faite de l'acception ancienne du terme africanisme², n'empêche qu'ils ont été utilisés au moins depuis des années, (voire des siècles) comme étendards par tous ceux qui entendaient promouvoir un savoir spécifique sur les populations africaines³.

L'africanisme est donc un concept archaïque qui n'est pas né avec la colonisation. Son existence est due au fait que dans leur politique de conquête, les Occidentaux ont éprouvé le besoin de connaître l'homme noir et de produire un savoir sur celui-ci. Né à partir de recherches effectuées par les Occidentaux sur l'Afrique, l'africanisme, en tant que recherche d'un savoir scientifique global de l'Afrique, remonte à la plus haute Antiquité : « Dès l'antiquité, le monde africain devient ainsi prétexte à une intertextualité proliférante où les procédés rhétoriques, les jeux citationnels et les arguments d'autorité font office de savoir⁴ ». Durant cette période, les Grecs et les Romains n'ont cessé d'accumuler bon nombre d'informations sur les peuples non européens. Ptolémée, au cours de ses explorations en Afrique, établit une carte de celle-ci au II^e siècle de notre ère. Hérodote (482-425 avant l'ère chrétienne) surnommé « le père de l'histoire » et considéré comme « le précurseur de l'africanisme », reprend cinq siècles plus tard le tableau du monde effectué par les Grecs, localise l'Afrique et s'y rend. Découlent de ces voyages plusieurs documents exposant les traits précis de la vie africaine, surtout égyptienne. Les récits d'Hérodote ont joué un rôle important dans la conception du monde non-occidental en général, et dans l'invention d'une l'altérité africaine en particulier. Dans *Le Miroir d'Hérodote, essai sur la représentation de l'autre* (1980), François Hartog, montre en effet comment la construction d'une altérité s'est forgée, comment s'est élaborée la rhétorique d'une représentation du « monde non-

¹ Emmanuelle Sibeud, « L'Afrique d'une société savante : les africanistes et leur mémoire », in Anne Piriou, Emmanuelle Sibeud (dir.), *L'Africanisme en question*, Paris : Centre d'Etudes Africaines, EHESS, coll. Dossiers Africains, 1997.

² Selon Emmanuelle Sibeud, ce terme était utilisé au XIX^e siècle pour caractériser les expressions littéraires propres aux auteurs latins originaires de l'Afrique romaine.

³ Emmanuelle Sibeud, « L'Afrique d'une société savante : les africanistes et leur mémoire », *op.cit.*, p.79.

⁴ Antony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris : Sulliver, 2010, p. 20.

occidental » à partir des écrits d'Hérodote. Ce dernier conceptualise une théorie de l'altérité qui représente l'ailleurs comme le double négatif du « monde civilisé » : il y a le monde grec civilisé, et les autres, considérés comme des barbares, des sauvages. Les récits de voyage de l'explorateur grec sont devenus un véritable vade-mecum à partir duquel beaucoup se sont inspirés, tel un miroir dans lequel la majorité d'historiens, de chercheurs et d'explorateurs ont plongé leur regard pour fabriquer l'autre. Ainsi, presque toute la littérature coloniale reste tributaire de la vision gréco-romaine du monde noir, puisqu'elle s'est contentée de reprendre les images mythiques et les anecdotes d'Hérodote pour construire à son tour l'image d'une Afrique inhospitalière, habitée de sauvages dénués de toute raison.

Au XIV^e siècle, les Arabes sont déjà présents en Afrique. Ils l'explorent, amassent de l'or en abondance, propagent l'Islam, et vont même jusqu'à publier des ouvrages sur leurs périples africains. Au nombre de ces explorateurs, nous pouvons citer Ibn Battuta dont les textes seront traduits quelques siècles plus tard en français, ainsi que le plus connu, Jean-Léon l'Africain auteur de *Description de l'Afrique* dont la version française est parue en 1556. A partir du XV^e siècle, après les Arabes, arrivent les navigateurs portugais. Avec eux, les explorations s'intensifient et les connaissances sur l'Afrique s'accroissent. L'Afrique devient alors un objet de curiosité de plus en plus grandissant. Les véritables explorations françaises en Afrique ne débiteront que trois siècles plus tard.

En France, les recherches sur l'Afrique commencent réellement dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Les années 1850 peuvent être considérées comme le point de départ de l'histoire de l'africanisme français. A en croire la critique Kusum Aggarwal – spécialiste des littératures coloniales – la paternité de ce terme pendant l'ère coloniale française serait attribuée au Gouverneur Faidherbe alors administrateur du Sénégal entre 1854 et 1865. Partant de l'idée que l'Afrique représente un véritable champ d'investigation, il conceptualisa cette vision qui devient un réel objet d'étude scientifique. De plus, en 1859 naissent deux sociétés : la société d'anthropologie et sa "sœur jumelle" la société d'ethnographie dont le but est l'étude des peuples non occidentaux. Avec ces deux pôles, ajoutés aux bureaux africains que fait installer Faidherbe à Dakar, les recherches s'accroissent sur le continent et beaucoup d'explorateurs sont fascinés par la découverte de ce "Nouveau Monde". Cette fascination se charge d'une portée politique et idéologique avec la colonisation et les investigations menées par les chercheurs ont pour objectifs d'étudier ces peuples afin d'asseoir une politique colonisatrice efficace impliquant une meilleure gestion des territoires colonisés. L'africanisme s'imposait alors comme un savoir incontournable tant il est vrai que : « Sa seule raison d'être réside dans le regard extérieur porté par une Europe animée d'une volonté de connaître ses possessions coloniales, mais aussi d'un désir irrépressible

d'étendre sa mainmise pour contrôler les peuples soumis¹ ». Au départ, ce concept associait géographiquement et historiquement l'Afrique noire à l'Afrique du nord. Mais progressivement, il se focalisa et fut restreint exclusivement à l'Afrique subsaharienne, précisément aux colonies françaises. Bernard Mouralis affirme en ce sens :

Dans son principe le plus général, l'africanisme peut être défini comme le savoir scientifique que les pays européens tentent d'élaborer au sujet de l'Afrique sub-saharienne à partir de la mise en place, au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, du système colonial fondé sur le contrôle administratif des territoires conquis².

Ainsi, le développement et la conceptualisation de l'africanisme sont liés à la colonisation, puisque l'administration coloniale met à la disposition des chercheurs tous les moyens nécessaires à l'étude des populations indigènes. C'est dans cette optique que se crée en 1930 la Société des Africanistes sur laquelle nous reviendrons plus tard. Formée d'ethnologues, d'anthropologues, de linguistiques et d'administrateurs coloniaux, cette société apparaît comme le lieu de légitimation de tous les savoirs africanistes. A cet égard, il est significatif d'observer que :

La création d'une société savante permet de revendiquer pour l'Afrique le statut d'objet de savoir légitime, autant que les « grandes civilisations » de l'Amérique précolombienne ou de l'Asie. Participant de « l'ennoblissement de l'œuvre coloniale » de la France, elle contribue aussi à l'ennoblissement symbolique de ceux qui accomplissent celle-ci³.

En plus de la Société Africaniste, ce monde savant constitué en outre du Collège de France, de l'Institut d'Anthropologie, du Muséum d'Histoire Naturelle, de l'Institut d'Ethnologie, sont financés en grande partie par les gouvernements des colonies. Les savants de ces institutions centrales fournissent, à travers des manuels et des questionnaires à l'usage des fonctionnaires et missionnaires coloniaux, des instructions méthodologiques sur la démarche à suivre quant à l'étude des indigènes. Robert Delavignette reconnaît d'ailleurs l'apport appréciable des travaux de Lévy-Bruhl sur toute la classe coloniale : « Des administrateurs et des officiers, des médecins et des fonctionnaires de tous ordres et de tous grades, des missionnaires lisent Lévy-Bruhl et poursuivent la tâche d'exploration⁴. » Progressivement donc, l'africanisme se professionnalise en acquérant le statut de science à part entière ayant établi des critères théoriques et analytiques permettant de reconnaître l'Afrique en tant qu'objet d'étude. Une fois ces postulats établis, plusieurs africanistes tels que Delafosse et Griaule vont diriger l'étude des sociétés africaines selon ce canevas. La Société des Africanistes – dont ils étaient membres – en travaillant en collaboration avec le monde scientifique acquiert une légitimation à la fois savante et coloniale.

¹ Kusum Aggarwal, *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme*, Paris : L'Harmattan, coll. Sociétés Africaines et Diaspora, 2004, p. 24.

² Bernard Mouralis, *L'Illusion de l'altérité*, Paris : Honoré Champion, 2007, p. 206.

³ Benoit Estoile, « Africanisme » & « Africanism », esquisse de comparaison Franco-Britannique », in *L'Africanisme en question, op.cit.*, p. 30.

⁴ Robert Delavignette, *Service africain*, Paris : Gallimard, 1946, p. 73.

Dès lors, l'africanisme s'impose comme une discipline scientifique à part entière avec l'appui et le concours des sciences sociales. En détenant ainsi le monopole du discours sur l'Afrique, tous les domaines de recherche s'articulent autour de ce concept : en art, en politique, en littérature, en anthropologie, en linguistique. Des théories, des œuvres de fictions, des épopées sont élaborées en y intégrant les coutumes, les modes de pensée et de vie de l'Afrique. De ce fait, les relations entre contingences historiques, sociales et politiques dans l'évolution d'un corpus savant sont dès lors évidentes.

II- LES DIFFERENTES APPROCHES DU CONCEPT

A ce stade de notre démarche, l'analyse suivante permettra de procéder à un état des lieux des approches relatives à l'africanisme colonial. L'historicité de ce concept, en lien avec les sciences sociales et humaines sera utile pour mettre au jour les intérêts, les positions et les appartenances de ces études liées à l'Afrique. Il s'agira de montrer comment ces sciences ont permis le développement et la scientification de l'africanisme dans le contexte colonial. Comment elles ont servi de vecteur, de courroie de transmission à une idéologie coloniale qui avait besoin de légitimation.

1- L'approche anthropologique / ethnographique

Avant tout, il convient de définir d'abord ces différents termes, leurs objets d'étude, et leur positionnement par rapport à l'africanisme. Le terme anthropologie est constitué de deux racines grecques : *anthropos* qui signifie être humain et *logos* qui veut dire étude, science, parole. L'anthropologie est née au XVIII^e siècle avec les philosophes des lumières qui ont établi les fondements d'une approche de l'altérité. Cette discipline que résume Lévi-Strauss comme étant « la connaissance globale de l'homme dans son extension historique et géographique¹ », s'intéresse à la fois aux aspects physiques et culturels de l'Homme dans sa diversité d'un point de vue synchronique (contemporain) et diachronique (à travers le temps). L'ethnographie quant à elle, peut être définie comme « l'étude des sociétés envisagées au point de vue de leur culture, qu'on observera pour essayer d'en dégager les caractères différentiels »². Elle est la partie descriptive et analytique de l'ethnologie, qui part de l'observation, à la description des phénomènes de culture chez des populations déterminées, particulièrement chez les peuples dits « primitifs » pendant l'époque coloniale. Historiquement, l'ethnographie comme l'anthropologie se sont développées en même temps que s'effectuait l'expansion coloniale des peuples européens, raison pour laquelle il n'est pas surprenant de constater le lien implicite qu'elles entretiennent

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris : Presses-Pocket, coll. Agora 7, 1985, p. 388.

² Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, Paris : Gallimard, coll. Tel 133, 1992, p. 83.

avec l'africanisme, et la manière dont elles ont réussi à propulser ce concept au rang de savoir scientifique, avec le soutien de l'administration coloniale française. C'est bien ce qu'atteste Antoine Cabaton :

Jamais les colonisateurs ne se sont autant préoccupés de connaître leurs colonisés : par intérêt scientifique, esprit de justice ou intérêt tout court. Depuis un demi-siècle, ils vivent penchés sur eux, ils étudient leurs langues, leurs mœurs, leurs coutumes, relevant tour à tour les affinités ou les différences en vue d'une meilleure harmonie et de cette heureuse politique de collaboration [...] dont l'ethnographie est devenue l'un des piliers.¹

Subordonnée aux exigences coloniales, la fonction pratique d'auxiliaire de la colonisation est établie. Il existe de ce fait une relation intrinsèque entre l'africanisme et le développement de ces sciences sociales, dans la mesure où le premier sert de matériau au second dans la construction d'un savoir sur l'Afrique. En effet, pour mettre en place une politique cohérente de domination et d'exploitation, les administrateurs coloniaux, aidés des africanistes, s'appuient sur les sciences sociales, notamment l'anthropologie et l'ethnographie. Ces domaines de recherche sur l'Homme en général sont sollicités non seulement pour leurs vertus pratiques, mais aussi comme des *tuteurs scientifiques*. Cette quête de légitimité, mais surtout cette collaboration – qui a d'ailleurs toujours existé entre coloniaux et savants – s'intensifie autour des années 20, c'est-à-dire en pleine période coloniale. En 1926 se réunissent à Londres, africanistes, anthropologues et administrateurs coloniaux, pour la plupart français, anglais et allemands. Ils créent l'*International African Institute of African Languages and Cultures* (IIALC), dont la traduction française est *Institut International des Langues et Civilisations Africaines*. Leurs études se focalisent en général sur les peuples colonisés, en particulier l'Afrique. A titre informatif, voici le tableau des participants qui est à plus d'un titre révélateur.

¹ Antoine Cabaton, Compte rendu du *Beknopt handboek der volkenkunde van Nederlansch-Indie* (*Précis d'Ethnologie des Indes néerlandaises*), par B. et T. J. Bezemer, Outre-Mer, 1929, n° 1, cité par Anne Piriou, « Indigénisme, et changement social : le cas de la Revue Outre-Mer », in *L'Africanisme en question*, *op.cit.*, p. 43.

Les principaux africanistes de nombreux pays

La position de l'IIALC à l'intersection de différents univers apparaît nettement dans les caractéristiques des dirigeants : présidé par Lugard, l'Institut a deux Directeurs, Dietrich Westermann, missionnaire allemand protestant, spécialiste éminent de linguistique africaine et Maurice Delafosse, ancien administrateur d'A.O.F. qui enseigne les langues et civilisations soudanaises à l'École Coloniale et à l'École des Langues Orientales Vivantes ; son Secrétaire Général, Hannes Vischer, Suisse cosmopolite naturalisé britannique, s'occupe au Colonial Office des questions d'éducation en Afrique.

La liste des membres du conseil plénier de l'IIALC en 1926, et des institutions qu'ils représentent donne une idée des réseaux mobilisés dans cette entreprise. Cette liste, établie après des négociations complexes afin d'assurer un équilibre entre les différents pays représentés, est destinée à mettre en valeur la diversité et le poids des institutions qui soutiennent le projet : c'est la démonstration du capital de crédit de l'IIALC. La réussite de cette opération peut être considérée comme exceptionnelle : onze Universités, dix sociétés savantes, deux musées, huit sociétés missionnaires et deux sociétés coloniales sont représentés comme membres titulaires du Conseil Plénier (Governing Body). On note la forte présence du monde missionnaire. On y retrouve aussi à peu près tous les grands noms des études africaines.

- Professeur Lévy-Bruhl, Académie des Sciences Coloniales (F)
- Dr C.T. Loram, Advisory Committee on Bantu Studies (Afrique du Sud)
- Sir Humphrey Leggett, African Society (GB)
- Rev. Father Schmidt, Akademie der Wissenschaften, Wien (Autr.)
- Rev. Father Schebesta, Anthropos, Internationale Zeitschrift für Völker und Sprachkunde (Autr.)
- Professeur Dr Schachtzabel, Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (All.)
- Sir Frederick Lugard, Colonial Office Advisory Committee on Native Education in Tropical Africa (GB)
- R.P. Dubois, Société de Jésus, (F) ; R.P. Caysac, Société du Saint-Esprit (F) ; R.P. Tauzin, Société des pères Blancs (F) ; R.P. Guilcher, société de Lyon (F), représentants de la Conférence des Missions Catholiques en Afrique
- Pr E. Mittwoch, Deutsche Morgenländische Gesellschaft (All.)
- Pr M. Delafosse, École des langues Orientales Vivantes (F)
- M. Antoine Meillet, Institut d'ethnologie (F),
- Mr. J.H. Oldham (GB) ; Father E.W. Smith (GB) ; Dr K.E. Laman (USA) ; Dr A.L. Warnshuis (USA), représentants de l'International Missionary Council
- Pr G.G. MacCurdy, National Research Council (USA)
- Dr G. Lindblom, Naturhistoriska Riksmuseet (Suède)
- Pr C.G. Seligman, Royal Anthropological Institute (GB)
- Pr Alice Werner, School of Oriental Studies (GB)
- Pr C. Conti Rossini, Scuola Orientale, Regia Università di Roma (It.)
- Dr Wilhelm Czermak, Seminar für Aegyptologie und Afrikanistik (Autriche)
- Pr D. Carl Meinhof, Seminar für Afrikanistik und Südseesprachen, Hamburg (All.)
- Pr Westermann, Seminar für Orientalische Sprachen, Berlin (All.)
- Colonel Derendinger, Société Française d'Ethnographie (F)
- M. George Foucart, Société Royale de Géographie d'Égypte
- Pr Dr Schachtzabel, Staatliches Museum für Völkerkunde, Berlin (All.)
- Pr Van der Kerken, Université coloniale d'Anvers (Belgique)
- Dr A.C. Haddon, University of Cambridge (GB)
- Mr. I. Schapera, University of Cape Town (Afs)
- Prof. W.M. Macmillan, University of Witwatersrand (Afs).

Ce tableau, extrait de l'article de Benoît de l'Estoile « 'africanisme' et 'africanism'. Esquisse de comparaison franco-britannique¹ », montre clairement qu'il y a un lien étroit entre le monde colonial (autorités militaires, administratives et ecclésiastiques) et le monde scientifique – représenté par des linguistes, des anthropologues et des ethnologues – au sujet d'un savoir et d'un discours sur l'Afrique. Cet Institut devait fonctionner comme un bureau de coordination de toutes les recherches sur l'Afrique dont le directeur Lugard en dévoile la visée :

Ses objectifs ne se borneront pas exclusivement au domaine de l'activité scientifique, mais il (l'Institut) cherchera à créer une association plus étroite entre la recherche et le savoir scientifique et les questions pratiques. Tout le travail de l'Institut sera fondé sur des principes strictement scientifiques et accomplis selon des méthodes scientifiques. Il entreprendra et donnera son appui à des enquêtes anthropologiques et linguistiques. Mais il s'efforcera en même temps de relier les résultats de la recherche à la vie réelle des peuples africains, et de découvrir comment les travaux entrepris par des scientifiques peuvent être mis au service de la résolution de questions urgentes qui préoccupent tous ceux qui, en tant qu'administrateurs, éducateurs, travailleurs sociaux et de santé, travaillent pour le bien de l'Afrique².

Les objectifs sont clairs : il s'agit d'une mission « bienfaitrice » comme compensation à la démarche coloniale, en d'autres termes « connaître » la vie des populations africaines pour faciliter le travail des bureaucraties coloniales, administratives, éducatives et missionnaires. Cette adéquation entre science et vie est la preuve d'une réelle collaboration entre deux instances qui paraissent indépendantes, mais qui au fond se complètent pour une meilleure gestion des colonies. Ainsi, l'africanisme colonial constitue un soubassement pour la recherche anthropologique dans la connaissance de l'Afrique, puisque les recherches coloniales, reprises par les anthropologues et ethnologues, sont analysées, puis approfondies. En outre, les investigations se font désormais non pas par des amateurs, mais par des savants qui réorientent la recherche africaniste selon un canevas méthodologique, lui conférant de fait une valeur scientifique. Le but de cette scientification est d'accélérer le passage d'une pratique individuelle à la hauteur d'un savoir 'objectif'. L'étude des peuples exotiques passe dès lors du statut des sciences informelles aux statuts des sciences sociales, et cette légitimation scientifique est d'autant plus importante pour la France qui possède de nombreuses colonies en Afrique. Aussi, à la mort de Maurice Delafosse, membre fondateur de l'ILALC, lui succède Henri Labouret nouveau directeur français de cet institut international. Ce dernier reprend les choses en main et décide de fonder une nouvelle institution en France – qui sera plus tard dénommée la Société des Africanistes – car l'ILALC était considéré comme un organe spécifiquement britannique. La motivation de ce nouvel institut est

¹ Benoît de l'Estoile, « 'africanisme' et 'africanism'. Esquisse de comparaison Franco-Britannique », *op.cit.*, p. 23.

² Lord Lugard, « The International Institute of African Languages and Cultures », *Africa*, 1928, cité par Benoît de l'Estoile, « 'africanisme' et 'africanism'. Esquisse de comparaison Franco-Britannique », *op.cit.*, p. 22.

exprimée dans une lettre adressée à des personnalités parisiennes par le Général Gourand, gouverneur de Paris :

Alors qu'il existe depuis 1822 une société Asiatique, depuis 1895 une société des Américanistes, il n'y a pas encore en France de société des Africanistes s'occupant de l'Afrique dans son ensemble au point de vue ethnologique. Il semble qu'il soit urgent de combler cette lacune.

Il ajoute aussitôt,

Vous êtes instamment prié d'assister à cette réunion et de contribuer ainsi à la réalisation d'un projet qui dotera notre pays d'un organe scientifique spécialement consacré à un continent où il possède un empire colonial de premier ordre¹.

Cette convocation donne le ton de cette société naissante et dévoile tous les enjeux de cette nouvelle institution. Libellée sous la forme d'une injonction, elle adopte les allures d'un appel patriotique, et révèle sans aucune ambiguïté le lien indissoluble entre l'intérêt national et le prestige scientifique. Cette dimension de légitimation apparaît d'ailleurs dans le financement de l'expédition Dakar-Djibouti organisée par l'ethnologue Marcel Griaule en mars 1931, dont le parlement précise la portée nationale : « il est grandement opportun de donner au monde savant et aux nations étrangères, la preuve de l'intérêt que portent les pouvoirs publics à l'étude des civilisations de nos possessions d'Outre-Mer² ». De plus, cet ethnologue français connu notamment pour ses recherches sur la société Dogon du Mali, et membre fondateur de la Société des Africanistes, crée en 1942 à la Sorbonne la Chaire d'ethnologie. Il est significatif à cet égard que c'est « l'africanisme qui obtient pour l'ethnologie, qui se développait jusque là dans des structures un peu marginales, une intégration complète dans l'université³ ». Ainsi, autant l'anthropologie a servi de base scientifique à l'africanisme, autant ce dernier a fourni aux sciences sociales un domaine d'étude privilégié et digne d'intérêt, puisque directement liée à la colonisation. L'apport des travaux de recherches des africanistes dans ces disciplines est considérable, eu égard aux nombreuses publications en rapport avec le sujet africain qu'ils tentent de comprendre, d'analyser et d'interpréter. De ce fait, le savoir anthropologique s'affirme comme le pôle de légitimité scientifique en alliance avec celui de la légitimité coloniale. C'est bien cette apparence que dévoile Mongo Béti en stigmatisant ce qu'il appelle l'« ethnologisme ».

J'appelle ainsi non seulement l'attitude consistant à se pencher sur les peuples autres, non pour les connaître en tant qu'ils sont eux-mêmes, mais pour contempler dans ce miroir providentiel son propre négatif utopique ou maudit, une image hors du temps et de l'espace, mais aussi une

¹ Lettre du Général Gourand du 18 juin 1930, Archives du Musée de l'Homme, cité par Benoît de l'Estoile, « 'africanisme' et 'africanism'. Esquisse de comparaison Franco-Britannique », *op.cit.*, p. 28.

² Le projet de loi est reproduit dans le journal de la Société des Africanistes, 1931, I, p. 300 sq.

³ Emmanuelle Sibeud, « L'Afrique d'une société savante : les africanistes et leur mémoire », *op.cit.*, p. 74.

tartufferie inséparable de l'ethnologie, consistant à mettre ses recherches au service d'un ordre politique tout en proclamant l'objectivité de la science¹.

Ce constat est corroboré par N. Tidjani-Serpos, qui écrit :

L'ethnologie coloniale, dans ces effets, fut non seulement un discours eurocentriste et ethnocide, mais en outre elle fut l'une des grandes pourvoyeuses du mythe nègre [...]. Parallèlement à ce rôle de pourvoyeuse de mythe, l'ethnologie coloniale se présentait comme une discipline auxiliaire de la politique coloniale dans la mesure où, ayant permis une meilleure connaissance des structures socio-économiques des Africains, elle a facilité une domination impériale plus rationnelle².

On l'aura compris, l'africanisme colonial, dont les caractères principaux, le cadre institutionnel et les ambitions ont été analysés, montre que le discours sur l'Afrique reste enfermé dans un monolithisme idéologique et demeure assujéti aux impératifs de la politique coloniale. Aujourd'hui, l'ethnologie et l'anthropologie tentent de s'affranchir de cette étiquette. Actuellement, le terme africanisme est moins utilisé, du moins en anthropologie. Les scientifiques proposent en lieu et place de cette appellation, la notion « décolonisée » d'*Etudes Africaines*, car le mot africanisme est à la fois ambigu et connoté. S'il est vrai que ce terme est presque hors d'usage dans les domaines sus-cités, force est cependant de remarquer avec Anne Piriou et Emmanuelle Sibeud que même encore récemment :

Les Etudes Africaines ne sont pas débarrassées de leurs survivances africanistes. Elles nourrissent une nostalgie bien peu scientifique pour un âge d'or où les africanistes pouvaient se draper dans l'essence particulière d'une Afrique noire et dominée³.

Ceci étant, si l'africanisme dans les domaines anthropologique et ethnographique se développe dans un cadre qui reste affilié aux diktats théoriques et institutionnels circonscrits par les puissances coloniales, qu'en est-il de ce concept en linguistique ? Emprunte-t-il le même schéma idéologique que ses prédécesseurs ? Y a-t-il en linguistique une démarcation théorique, voire conceptuelle de ce terme vis-à-vis de la visée colonialiste ? L'historicité de l'africanisme en rapport avec la linguistique permettra par conséquent de s'interroger sur les modalités de ce savoir dans le domaine de la langue.

¹ Mongo Béti, « Identité et tradition », in Guy Michaud, éd., *Négritude : tradition et développement*, cité par Bernard Mouralis, *Littératures africaines et antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident*, Paris : Honoré Champion éd., coll. Unichamp-Essentiel, 2011, p. 131.

² N. Tidjani-Serpos, « L'Ethnologie coloniale et la naissance de la littérature africaine », *Présence Africaine*, Revue Culturelle du Monde Noir, nouvelle série bilingue no 136, 4^e trimestre 1985, p. 155.

³ Anne Piriou et Emmanuelle Sibeud, « Introduction », *L'Africanisme en question, op.cit.*, p. 15.

2- L'approche linguistique

La linguistique est l'étude du langage humain. Elle se consacre à l'examen de tout ce qui touche au langage et aux langues comme instrument de communication et d'expression : phonétique, phonologie, syntaxe, sémantique, pragmatique, analyse du discours. Science du langage par excellence, elle s'appuie sur une démarche à la fois descriptive et explicative de la structure, du fonctionnement (linguistique synchronique), et de l'évolution dans le temps (linguistique diachronique). Elle est le prolongement de la grammaire en tant qu'analyse du fonctionnement d'une langue donnée.

C'est précisément au début du XX^e siècle que la linguistique en tant qu'objet d'étude s'est véritablement constituée, avec celui que l'on considère comme le « père » la linguistique moderne, Ferdinand de Saussure. Ce linguiste suisse a fixé les bases théoriques d'une approche nouvelle à partir de la réalité intrinsèque de la langue. Relayé plus tard par ses disciples Charles Bally et Albert Sechehaye, ces derniers ont rédigé le *Cours de linguistique générale*¹ à partir des notes de cours du professeur de Saussure. Les recherches de ce dernier ont inspiré non seulement la linguistique moderne, mais également les sciences sociales, notamment l'anthropologie et l'ethnologie. En effet, à partir des travaux de de Saussure, nombreux sont les chercheurs (africanistes, ethnologues et anthropologues) qui se mettent véritablement à l'étude des langues des peuples dits primitifs, en insérant leurs recherches dans le canevas de cette vaste entreprise colonisatrice. Parallèlement à d'autres domaines de recherches, les ethnologues de l'époque coloniale développent ce concept dans le domaine spécifique de la langue à partir de la méthodologie linguistique. L'étude scientifique des langues africaines devient alors un objet d'étude autonome, avec les linguistes allemands, anglais et français qui ébauchent pour la première fois des manuels sur les analyses comparées des langues africaines. Le travail de ces ethno-linguistes consistait à regrouper et à étudier les langues ouest africaines en partant de leurs affinités et du critère géographique, dans le but de faciliter les échanges entre colonisés et colonisateurs. Des hommes comme Dietrich Westermann, Melville Herskovits, Georges Balandier, Maurice Delafosse (perçus comme des pionniers de la linguistique africaine) ont effectué de nombreuses recherches dans ce domaine. Concernant Westermann, il est considéré comme le père de la linguistique africaine, car il a ouvert la voie à l'anthropologie linguistique, mais aussi à la fixation et à la littérisation des langues africaines. Il a développé une conception globale et ethno-linguistique de l'africanisme selon laquelle la connaissance de la langue implique celle de la culture. L'ethnologie s'est donc inspirée de la linguistique d'autant plus qu'il était

¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, coll. Payothèque, 1995 (1ère édition 1916).

nécessaire pour ces ethnologues de maîtriser les langues indigènes, puisque la connaissance de la culture de ces peuples y était liée.

De nos jours, l'attention est davantage portée sur l'influence que les langues africaines exercent sur les langues héritées de la colonisation, notamment sur le français. La linguistique moderne appelle aujourd'hui « africanismes » les tournures propres au français parlé en Afrique noire et toutes les variations qui en découlent. On est donc passé de l'étude des langues africaines liées à un contexte colonial, à l'étude des interactions qui existent entre ces dernières et le français. En Afrique noire francophone, les véritables travaux sur les régionalismes appelés *africanismes* furent amorcés autour des années 1950. Des linguistes reconnus pour leurs recherches sur le français d'Afrique tels que Raymond Mauny, G. Van Der Vorst, Gaston Canu, Laurent Duponchel, Suzanne Lafage, Louis-Jean Calvet, Gabriel Manessy, Pierre Dumont, pour n'en citer que quelques uns, ont réalisé une multitude de travaux sur les particularités du français parlé en Afrique. Jusqu'à une date récente, les africanismes étaient considérés comme des écarts et traités comme des « bâtards linguistiques », dans le sens où la grammaire normative de tradition classique se posait alors comme un censeur, car elle « était toute préoccupée de construire et de transmettre un modèle homogène et fixe, posé comme le meilleur, par rapport auquel toute variation ne pourrait qu'être altération, à proscrire, à négliger ou à nier¹ ». C'est donc ce purisme exacerbé qui a dominé le milieu du XX^e siècle. Aujourd'hui, ce qui était pris pour des particularités, des erreurs dues à des imperfections de l'apprentissage, sont rapidement valorisées et considérées comme telles. Leur constance et leur emploi fréquents par des locuteurs possédant une bonne maîtrise du français participe à l'émergence de ce que les linguistes ont appelé *les normes locales* sur lesquelles nous reviendrons dans l'analyse des romans.

Après cet état des lieux des approches relatives à l'africanisme colonial dans les sciences sociales et en linguistique, et après avoir mis en évidence ces présupposés, nous tenterons à présent de dégager les enjeux de l'africanisme colonial à travers une littérature coloniale qui s'en est fait l'écho, pour ensuite arriver à une prise de parole des Africains qui naît d'une volonté de briser le monopole du discours de l'Empire tout en exploitant une poétique endogène.

¹ Équipe IFA, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique Noire*, Montréal, AUPELF, 1983, p. XVI.

Chapitre II

CONSIDERATIONS THEORIQUES SUR LES LIEUX DE REPRESENTATION DE L'AFRICANISME

I- LES LITTERATURES COLONIALES, ENTRE EXOTISME ET REALISME ?

Longtemps hypothéquée par les stéréotypes qui faisaient de l'Afrique noire une terre de "sauvages" habitée par des sorcières, l'image de ce continent commence relativement à évoluer au début du XIX^e siècle. En 1885, lorsque la conférence de Berlin partage l'Afrique entre les grandes puissances européennes, l'intérêt pour cette région du monde devient de plus en plus grand. Nombreux sont les explorateurs qui au cours de leurs voyages (ou séjours) sont captivés par le paysage exotique et par tout ce qui s'y trouve. À partir des carnets de voyage, ils décrivent l'Afrique et la représentent pour un lectorat européen. Naît alors une abondante presse de vulgarisation : des magazines spécialisés comme *Le Tour du Monde*¹ ou *L'Illustration*² publient les relations de voyage illustrées de cartes et de gravures. Mais les difficultés du terrain et la malaria découragent et freinent l'avancée des explorateurs et des chercheurs à l'intérieur du continent. Il faudra attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour voir de nouveaux écrits sur l'Afrique : c'est l'émergence de la littérature coloniale dont le développement est lié à la colonisation. Ainsi, avec la colonisation se crée une abondante production littéraire qui se propose de chanter les louanges de la colonisation et de la légitimer auprès du public. C'est donc une littérature de propagande qui génère une floraison d'œuvres dont l'objectif est de présenter, par des procédés de fabulation, l'Afrique et ses cultures sous un aspect dévalorisant, afin de justifier la colonisation :

C'est que, dans la façon de penser, de classer et d'imaginer les mondes lointains, le discours européen aussi bien savant que populaire a souvent eu recours aux procédures de la fabulation. En présentant comme réels, certains et exacts des faits souvent inventés, il a esquivé la chose qu'il prétendait saisir et a maintenu avec celle-ci un rapport profondément imaginaire, au moment même où il prétendait développer à son sujet des connaissances destinées à en rendre objectivement compte³.

Selon Achille Mbembé, le regard porté sur l'Afrique est à bien des égards ethnocentrique, car on transpose dans des récits des stéréotypes devenus plus tard des mythes : apparaissent alors des

¹ *Le Tour du monde*, Revue de voyage de langue française, fondée en 1860 par Edouard Thomas Charton. Elle rassemblait les récits de voyages des grands explorateurs de l'époque : Burton, Brazza, Stanley, Garnier... mais aussi de chroniqueurs qui imaginaient des histoires depuis leur salon.

² *L'Illustration*, magazine hebdomadaire français publié de 1843 à 1944, aura permis à ses nombreux lecteurs de découvrir la beauté et la diversité du monde.

³ Achille Mbembé, *Critique de la raison nègre*, Paris : Edition La Découverte, 2013, p. 26-27.

lieux communs comme l'indolence ou la passivité du Noir. Les écrivains coloniaux ont ainsi créé des clichés qui ont nourri l'imaginaire français jusqu'à aujourd'hui encore. Même si certains d'entre eux prétendent se démarquer de cette tendance, ils ne remettent que rarement en cause la colonisation, car aucun écrivain, du moins dans la majorité des cas, n'y était opposé ouvertement.

Roland Lebel, dans son *Histoire de la littérature coloniale*¹ de 1931 donne une définition englobante de la littérature coloniale en y incluant les carnets de voyages, les fictions, les ouvrages techniques et scientifiques, les documentaires. Selon lui, l'histoire coloniale comprend trois grandes étapes qui correspondent à l'émergence de ces différents écrits :

- L'étape de l'exploration et de la découverte qui engendre les récits de voyages et les carnets de route ;
- L'étape de l'organisation qui donne lieu aux compendiums et aux monographies, à une littérature technique ;
- L'étape de l'administration qui s'ouvre sur une littérature d'imagination, de *fictionnalisation*.

Au début de la colonisation, le public occidental dans sa majorité, plus précisément l'opinion française, était sceptique quant à ce projet. Pour convaincre ce public peu enthousiaste, est née la littérature coloniale qui eut pour but de développer un argumentaire de choix, et tenter ainsi de rallier la population à sa cause. On assiste d'abord à une littérature scientifique qui prend les allures d'un plaidoyer, puis des œuvres d'imagination dont beaucoup sont empreintes d'exotisme, et enfin les fictions dites "réalistes". Ces écrits dans leur totalité se focalisent sur les raisons "louables" de l'entreprise coloniale. Dans cette « jungle », cette « terre brûlée par le soleil », le colon apparaît dès lors comme un "messie" qui vient "sauver" et apporter la vie et la civilisation. Au-delà de l'étrangeté des peuples évoquée dans les écrits coloniaux, les ouvrages avaient bien plus un aspect didactique qui consistait à vulgariser des connaissances géographiques et ethnographiques récentes. Les productions coloniales ont été ainsi l'une des premières tribunes où les civilisations non occidentales, notamment celles de l'Afrique ont été documentées et présentées à un public européen et français. Comment distinguer alors, parmi cette vaste production coloniale, les écrits scientifiques, les récits de voyages, les compte-rendus, les œuvres d'imagination et de fictionnalisation, quand on sait que dans ces différents types de discours, le documentaire se mêle à la fiction et l'exotisme au réalisme ? D'autant plus que les frontières entre les ouvrages scientifiques à caractère ethnographique et la littérature ne sont pas toujours étanches. Nous sommes conscients du caractère arbitraire des distinctions génétiques, néanmoins nous avons tenu à différencier ces types de récits dans un souci de clarté, en nous fondant parfois sur leur paratexte tout en sachant que les frontières sont poreuses et que l'imaginaire colonial est

¹ Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris : Larose, coll. Les manuels coloniaux, 1931.

à l'œuvre dans l'ensemble de cette vaste production de représentations de l'Afrique. Nous avons alors dégagé trois types de textes que nous considérons représentatifs de cette littérature. Ce sont : les ouvrages scientifiques à travers une littérature technique, la littérature exotique, et les œuvres de fiction dites « réalistes ». Cette mise au point faite, notre objectif est de montrer dans quelle mesure la littérature coloniale française fut le prolongement de l'idéologie politique de domination qu'est l'africanisme colonial. De quelle manière ce concept a influencé toute la production de l'époque ? Nous nous limiterons cependant à un examen synoptique de ces écrits plutôt qu'à une analyse approfondie, le but n'étant pas une étude exhaustive de toute cette littérature, mais de préciser l'apport de l'africanisme – en tant que concept colonial – aux sources de la littérature coloniale française.

1- Une littérature technique : les compendiums et les monographies

Durant le processus de la colonisation, après l'étape de l'exploration et de la découverte entrepris par les premiers grands voyageurs et conquérants, vient l'étape de l'organisation et du contrôle. Pour réussir celle-ci, les autorités coloniales font appel aux savants, en l'occurrence des anthropologues, des sociologues et des linguistes, dont l'objectif est de collecter des informations pratiques sur les peuples à coloniser, pour la mise en œuvre d'une politique d'administration efficace. Dans cette immense bibliothèque coloniale, les ouvrages à caractère scientifique – les plus nombreux – deviennent le lieu où l'idéologie de l'africanisme est la plus prégnante, car l'administration coloniale ne pouvait se contenter uniquement de discours fantasmés à travers les récits de voyage. Il lui fallait des récits scientifiques, et pour cela elle fit alors appel à la science pour apporter une caution d'authenticité et de véracité à l'étude des peuples africains. C'est dans cette nouvelle vision des choses, modulée autour de l'africanisme, que Gallieni (Gouverneur général de Madagascar, de 1896 à 1905) entreprend la rédaction d'un manuel sur la langue malgache dont la finalité était d'apprendre aux colonisateurs quelques notions de la langue indigène pour faciliter la communication et les échanges. D'autres gouverneurs se sont aussi intéressés aux langues et civilisations africaines, toujours avec les mêmes motivations de départ, à savoir connaître les populations indigènes pour mieux les coloniser. Ainsi, Faidherbe, Gouverneur du Sénégal, envoie en 1863 le lieutenant Eugène Mage et le Dr Quintin à Ségou pour nouer des relations commerciales avec le roi de cette contrée. Une fois sur place, il leur fallut attendre 27 mois avant d'obtenir l'accord du roi. Pendant ces mois d'attente, Mage explore Ségou et ses alentours et note ses observations qui plus tard donneront lieu à *Voyage au Soudan Occidental*¹. A propos de cet ouvrage, Jacques Chevrier note ceci :

¹ Eugène Mage, *Voyage au Soudan Occidental : 1863-1866*, Paris : Karthala, 1980 (1^{er} édition 1868).

Mage ne borne pas ses activités à la diplomatie. Il nous a laissé sur la vie quotidienne à Ségou, un document de première main qui, par l'exactitude de la notation et l'honnêteté des propos, tranche sur bien des descriptions pittoresques et exotiques¹.

Le détail de la description fait en outre dire à Chevrier que cet ouvrage s'apparente à un livre de « *leçons de choses* », tant il est vrai que ce récit fait un tableau assez exhaustif des coutumes, des modes de vie, des mœurs et des pratiques de ces habitants. Mais au delà de la sympathie que l'auteur éprouve pour ces peuples, il ne faut pas oublier que son œuvre reste tributaire d'un imaginaire colonial.

Un autre chercheur, l'un des plus célèbres concernant les études sur l'Afrique et ses traditions, est Maurice Delafosse. Considéré comme le fondateur de l'africanisme français, administrateur et explorateur, Delafosse parcourut plusieurs pays africains. Chercheur infatigable, fasciné par l'Afrique, il y consacra toute sa vie et réalisa un travail de pionnier dans un domaine qui ne suscitait jusque-là que peu d'intérêt. En tant qu'africaniste, Delafosse donnait des conférences dans les grandes capitales occidentales ; partout en Europe, on s'y intéressait, à tel enseigne que les grandes métropoles étaient devenues de véritables centres de la culture africaine. Plusieurs instituts spécialisés y furent installés pour débattre des modalités de ce nouveau savoir. La profusion des recherches sur les peuples dits primitifs était telle que les personnes désireuses d'en savoir plus disposaient désormais de textes de références, des centres de diffusion et même des méthodes d'analyse. Il faut cependant rappeler que cet engouement autour de la question africaine n'avait pas une visée philanthropique, mais qu'elle correspondait à un réel besoin de cerner les régions dans lesquelles les Européens possédaient des empires coloniaux. Ainsi, autour de ce savoir, beaucoup d'articles ont été rédigés dont certains par Delafosse lui-même. Il a publié quelques unes de ses recherches dans des périodiques africanistes tels que *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, *Dépêche coloniale*, toutes publiées à Paris. De plus, dans sa soif de connaissance sur le sujet africain, Delafosse rencontre un jour des Dahoméens exilés à Paris après la chute du roi Béhanzin. De cette rencontre naît une publication : *Manuel Dahoméen*², dans lequel il analyse les différents langues parlées dans cette région d'Afrique. Delafosse s'impose de ce fait en "connaisseur" des langues africaines, d'autant plus qu'il publia plusieurs manuels destinés à l'étude du vocabulaire et de la grammaire de diverses langues africaines qu'il a pu rencontrer au cours de son périple. Il étudia entre autres les langues sara, haoussa, voltaïques et plus de 60 langues parlés en Côte d'Ivoire, qui fut consigné dans un ouvrage aux proportions encyclopédiques : *Le Haut Sénégal Niger*³. De l'avis de Kusum Aggarwal, ce document est un

¹ Jacques Chevrier, « Un Français à la cour du roi de Ségou au XIX^e siècle : premières images du Soudan Français », in *Regards sur les littératures coloniales, Afrique francophone : découvertes* Tome I, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 183.

² Maurice Delafosse, *Manuel Dahoméen*, Paris : Edition Ernest Leroux, 1894.

³ Maurice Delafosse, *Le Haut Sénégal Niger*, Paris : Maison Neuve Larose, 1912.

« véritable chef d'œuvre de l'ethnographie coloniale » par l'immensité, la précision, et le détail du savoir qu'il recouvre. Ce compendium dont la composition est le résultat de plusieurs recherches recueillies dans les archives coloniales a pour but de montrer la diversité des cultures et des langues africaines, mais également la logique et la convergence internes des sociétés africaines pour une meilleure gestion des colonies. Le *Haut Sénégal Niger* est un ouvrage en trois volumes¹ dont le premier fournit d'importants renseignements sur la formation de divers peuples africains au cours des siècles, sur les langues africaines et sur la répartition des peuples à l'échelle du territoire. Quant au tome 3, il axe son étude dans la perspective ethnographique en exposant dans une description approximative le contenu des institutions politiques et juridiques de ces régions, c'est-à-dire le droit foncier, la parenté et les pratiques religieuses que Delafosse reprend plus tard dans *Les Civilisations noires*². Malgré une autonomie relative dans les analyses, le *Haut Sénégal Niger* reste une œuvre à haute dimension politique et idéologique nourrie par le concept de l'africanisme colonial, tant il est vrai que son but est de « connaître », « comprendre » afin de mieux administrer. Aujourd'hui encore, ce compendium est utilisé à des fins académiques dans les universités et de l'avis de plusieurs critiques, il peut être considéré comme le précurseur du panafricanisme, en ce sens où pour la première fois, il présente l'image d'une Afrique unie et homogène grâce à ses cultures. Ainsi, « ce n'est plus une Afrique morcelée dans ses unités exigües, divisée en fonction de critères variables de langues et d'ethnies, mais une Afrique unifiée, constituant un ensemble plus ou moins systématisé³ ». Cette prétendue homogénéité de l'Afrique lui vaut une politique coloniale appliquée à l'ensemble des colonies françaises, sans tenir compte des particularités qui existent bel et bien entre les régions. L'Afrique que Delafosse présente comme un ensemble unifié à partir d'une région, le Haut Sénégal Niger, est à bien des égards réducteur car, l'Afrique n'est pas un pays, mais un continent. Il n'y a donc pas une langue, une culture et une tradition valable pour tous. Le savant français effectue en outre d'autres recherches, notamment sur la diversité des langues et des cultures d'un ensemble de peuples réunis sur le même territoire : *Le Peuple Sénoufo*⁴. Ses recherches s'appuient certes sur la linguistique, mais touche aussi le domaine des littératures africaines, puisque chaque manuel publié sur la langue donnée comportait en plus quelques récits et contes oraux transcrits en version originale et traduits ensuite en français. Delafosse a écrit également plusieurs autres ouvrages : *L'Âme nègre*⁵, *Les Noirs de l'Afrique*⁶, *Traditions historiques et légendaires du soudan occidental*⁷. Dans tous ces écrits, Delafosse prétend expliquer les us, les coutumes, et

¹ Le 1^{er} et le 3^e volume ont été écrits par Delafosse et le second tome par Brévié

² Maurice Delafosse, *Les Civilisations disparues : les civilisations négro-africaines*, Paris : Stock, 1925.

³ Aggarwal Kusun, *Amadou Hampaté Bâ et l'africanisme*, op.cit. p. 54.

⁴ Maurice Delafosse, *Le peuple Siéna ou Sénoufo*, Paris : P. Geuthner, 1908-1909.

⁵ Maurice Delafosse, *L'âme nègre*, Paris : Payot, 1922.

⁶ Maurice Delafosse, *Les Noirs de l'Afrique*, Paris : Payot, 1922.

⁷ Maurice Delafosse, *Traditions historiques et légendaires du soudan occidental*, traduites d'un manuscrit arabe inédit, Paris : Comité de l'Afrique Française, 1913.

l'organisation sociale des peuples « indigènes » qu'il trouve tout aussi valable que celle d'Occident ; en ce sens il l'affirme :

Si l'on attribue au mot civilisation son sens véritable, c'est-à-dire si l'on entend par ce mot l'état actuel de culture de n'importe quelle société ou nation, si, en d'autres termes, on parle de "civilisations" et non de la "civilisation", on est bien obligé d'admettre que, pour avoir une culture et un état social fort différents des nôtres, les habitants du Soudan n'en n'ont pas moins, eux aussi, des civilisations qui valent la peine d'être étudiées et décrites. Elles sont faites de l'application d'un ensemble de coutumes qui, quoique transmises seulement par la tradition, n'en ont pas moins un effet aussi considérable sur la vie de ces peuples que nos coutumes à nous¹.

Delafosse fut donc un passionné de l'Afrique et un africaniste engagé qui consacra presque toute sa vie à l'étude des civilisations africaines. Mais il ne réussit pas à soustraire de l'africanisme l'influence des théories racistes, et ses recherches ne peuvent se départir de la vocation coloniale, comme nous le rappelle les extraits de sa biographie, *La Vie de Maurice Delafosse. L'homme, le colonial, le savant* (1929) :

Par une impérieuse vocation coloniale, il abandonna sa famille et ses études pour se lancer, avec une fougue singulière, dans une voie qui s'annonçait austère et rude entre toutes [...]. Il part pour le désert, tout bonnement c'est-à-dire pour le "lointain" maximum, pour le pays qui lui paraît le plus propre à contenter son appétit d'imprévu².

Mais surtout,

Cet esprit hautement scientifique ne sépare jamais la science de la vie et ses œuvres en apparence les plus spéculatives sont soutenues par un dessein d'utilité générale³.

Cet hommage rendu à Delafosse après sa mort remplit ici une fonction double, celle de légitimer l'action coloniale et ensuite de le présenter comme un pionnier de la recherche africaniste en qui les héritiers peuvent se référer. On retiendra de lui, malgré sa casquette de colonial, un homme qui a agi pour une évolution de l'image de l'Afrique en Occident, même si son discours reste assujéti aux contingences politiques et idéologiques de l'époque coloniale.

Delafosse n'était pas le seul à s'intéresser à l'Afrique, d'autres comme le fonctionnaire colonial Robert Delavignette ont fait de même. Dans *Les Paysans noirs*⁴, Delavignette propose une analyse de l'organisation de la société africaine essentiellement rurale, tout comme son

¹ Delafosse cité par Gérard Leclerc, *Anthropologie et colonialisme. Essai sur l'histoire de l'africanisme*, Paris : Fayard, 1972, p. 47.

² Les citations du passage sont extraites de « la vie de Maurice Delafosse », (*L'homme, le colonial, le savant*), pp. 263-269 ; « une vocation coloniale », pp. 270-277. « Maurice Delafosse écrivain », pp.403-410, *Outre-Mer*, no 3 (spécial), septembre 1929, cité par Anne Piriou, « Indigénisme, et changement social : le cas de la Revue Outre-Mer (1929-1937) », *op.cit.*, p. 51.

³ *Idem.*

⁴ Robert Delavignette, *Les Paysans noirs*, Paris : Stock, 1947 (1^{ère} édition, 1931).

compatriote Marcel Griaule. Ce dernier, ethnologue français, est connu pour ses études sur la société Dogon du Mali. Il développe une approche qui consiste à saisir la cohérence d'une culture à partir de l'analyse des mythes, des rites et de la cosmogonie. Griaule organise avec d'autres ethnologues la traversée de l'Afrique d'Ouest en Est au cours de laquelle il étudie les Dogons. Ce dernier privilégie une anthropologie de « terrain » à une anthropologie de « chambre », car comme le soutient Malinowski¹ :

L'anthropologue doit abandonner sa position confortable dans une chaise longue, sous la véranda du compound missionnaire, du poste gouvernemental, du bungalow du planteur où, armé d'un crayon, d'un carnet et, parfois, de whisky et d'eau gazeuse, il s'est habitué à rassembler les affirmations d'informateurs [...]. Il doit aller dans les villages voir les indigènes au travail, les observer à la pêche, à la chasse, et dans les expéditions cérémonielles. L'information doit lui parvenir dans toute sa saveur par ses propres observations sur la vie des indigènes².

Malinowski prône ici une anthropologie sociale et pragmatique qui correspond aux exigences scientifiques. C'est dans ce canevas qu'autour des années 30, Marcel Griaule et son équipe visite le pays Dogon grâce à la fameuse mission Dakar-Djibouti financée en 1931 par la Société des africanistes dont il est membre. Subjugué par la diversité de la civilisation dogon, l'anthropologue décide de s'y installer pour connaître un peu plus cette culture. De ce contact, naissent plusieurs travaux dont *Les Masques dogons*³. Griaule et son équipe sillonnent pendant une dizaine d'années les territoires dogons pour en percer les mystères. A force de persévérance, l'ethnologue rencontre un jour un vieux chasseur dogon qui décide de lui révéler certains aspects de cette civilisation. C'est le début d'une longue collaboration fructueuse qui aboutit à un compendium sur la mentalité dogon : *Dieu d'eau*⁴. Celui-ci représente un genre nouveau fondé sur la parole en tant qu'outil de connaissance d'une société. Composé à partir des paroles livrées par l'érudit africain, l'ouvrage prétend être un condensé de plusieurs aspects de la culture dogon : les mythes, les interdits, la notion de l'homme, l'importance de la parole, bref, toute une « philosophie » dogon que Griaule applique aussi au reste de l'Afrique. C'est en effet un ouvrage très complexe dans lequel Ogotemmêli, un vieux chasseur aveugle explique le mythe fondateur du peuple Dogon. Les recherches de Marcel Griaule démontreraient que la cosmogonie dogon (orale) serait tout aussi importante que les cosmogonies occidentales, et pour avoir affirmé cela, il est vivement critiqué par l'opinion occidentale. A sa mort, il eut droit à des funérailles traditionnelles dogon, chose rare, qui n'est possible que lorsque vous êtes considérés comme un membre de la communauté. L'œuvre de Marcel Griaule est dans le fond assez contrastée, car elle reprend de

¹ Bronislaw Malinowski est l'un des pères fondateurs du fonctionnalisme. Il fait partie des premiers à avoir défini les conditions nouvelles de l'anthropologie. Non plus une anthropologie de « chambre », mais une anthropologie active, c'est-à-dire de « terrain ».

² Malinowski cité par Gérard Leclerc, *Anthropologie et colonialisme. Essai sur l'histoire de l'africanisme*, *op.cit.*, p. 61.

³ Marcel Griaule, *Les Masques Dogons*, Paris : Publications Scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 4^e édition 1994 (1^{ère} édition 1938).

⁴ Marcel Griaule, *Dieu d'eau*, Paris : Edition du Chêne, 1948.

façon plus subtile certaines typologies raciales telles que « l'âme nègre », « l'intuition nègre », et reste intimement liée aux objectifs de la politique coloniale de pénétration et de compréhension de la « mentalité noire », ceci d'autant plus que ses recherches ont reçu la caution morale et financière des institutions politiques de l'époque¹.

A sa suite, plusieurs autres chercheurs ont entrepris des recherches sur les peuples « indigènes » à l'aune de sa méthode qui a permis d'accéder à un statut scientifique dès l'instant où elle fut intégrée à des recherches sociologiques. Parmi les émules de Griaule, nous comptons Germaine Dieterlen et son *Essai sur la religion Bambara*², Michel Leiris *L'Afrique fantôme*³, Denise Paulme *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*⁴ et Jean Rouch⁵, tous collaborateurs de Griaule, à l'exception de Leiris. Plus tard, sa fille, Geneviève Calame Griaule poursuivra les recherches entreprises par son père dont *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogons*⁶ fait partie de ses nombreuses publications.

Continuant dans la même veine, le Révérend Père Placide Tempels a à son tour marqué les études sur l'Afrique, notamment par ses recherches sur les Bantous. Arrivé au Congo en 1933, le missionnaire Belge y a vécu près de 30 ans. Dans le cadre de sa mission évangélisatrice, cet ecclésiastique, fasciné par le mode de vie et la mentalité de cette région de l'Afrique centrale, écrit en 1945 *La Philosophie bantoue*⁷. Son prosélytisme l'amena en outre à créer en 1953 un mouvement religieux du nom de *Jamaa* qui signifie « famille » en swahili, et qui avait pour but de faire des adeptes au christianisme. Après plusieurs années de sacerdoce l'ayant conduit dans les endroits les plus reculés du Congo, il reste obnubilé par l'idiosyncrasie de ce peuple qu'il consigne dans son célèbre ouvrage *La Philosophie bantoue*, où il souligne à la fois la présence d'une éthique et d'une hiérarchie dans l'organisation sociale, tout en évoquant l'existence d'une « philosophie bantoue ». Cette œuvre fit date, tant par l'admiration, que par les controverses qu'elle suscita. Réédité par Présence Africaine en 1949, elle fit l'objet de témoignages élogieux de la part d'intellectuels européens, parmi lesquels on peut citer Marcel Griaule et Albert Camus et de vives critiques provenant de l'élite africaine dont Hountondji, Kagame et Fabien Eboussi

¹ Lire à ce propos l'ouvrage d'Anthony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident, op.cit.*

² Germaine Dieterlen, *Essai sur la religion Bambara*, Paris : PUF, 1951, préface de Marcel Griaule.

³ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1981, (1^{ère} édition 1934).

⁴ Denise Paulme, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1979.

⁵ Ethnologue, écrivain, photographe et documentariste, il a réalisé plusieurs films sur les traditions africaines. En 1949, il réalise *Initiation à la danse des possédés* (chez les peuples Dogons du Mali) qui obtient au festival du film de Biarritz le prix du meilleur film non commercial.

⁶ Geneviève Calame Griaule, *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogons*, Paris : Institut d'ethnologie Musée de l'homme, 1987 (1^{ère} édition 1965).

⁷ Placide Tempels, *La Philosophie bantoue*, Paris : Présence Africaine, 1949, traduit du Néerlandais par A. Rubens, Préface d'Alioune Diop, (1^{ère} édition 1945).

sont les plus connus¹. Au-delà des divergences de point de vue, nous constatons que l'entreprise de Tempels est riche en équivoques, car elle prétend saisir la « mentalité noire » en donnant à lire l'image d'une Afrique homogène à partir de l'exemple bantou, hypothèse totalement erronée. Qu'il provienne d'un ecclésiastique comme Tempels ou d'un ethnologue comme Griaule, le discours sur l'Afrique est « perpétuellement condamné à ne présenter que des constructions théoriques à propos d'une culture, jamais véritablement à son sujet [...]. Ainsi, le regard sur l'autre, les discours à son propos, n'ont de signification qu'en fonction d'une *ratio* toujours extérieure à l'objet, au sujet duquel l'ethnologue prétend parler² ». De ce fait, « la fabrique du nègre³ » est une création, une éliision de la réalité qui se construit à partir d'une série de topiques visant à montrer l'autre dans sa différence, et les analyses du Révérend Père s'inscrivent parfaitement dans cette démarche. Cependant, l'apport de ses recherches à l'entreprise coloniale est incontestable, car la description minutieuse de la structure sociale et de la « philosophie » des Bantous a servi à l'administration coloniale, en particulier belge, dans la mise en place d'une politique efficiente d'administration et d'exploitation du peuple congo. En fin de compte, le but réel du livre reste en adéquation avec les attentes coloniales comme l'auteur le stipule lui-même : « Nous tous missionnaires, magistrats, administrateurs, et tous ceux qui dirigent, ou doivent diriger les Noirs, n'avons pas pénétré leur 'âme', du moins pas la profondeur que nous aurions dû atteindre⁴ ». Il s'agit donc de « pénétrer l'âme » des Bantous et par delà celle de tous les « indigènes », de « comprendre » l'ontologie des Africains pour mieux les « posséder ». Cet objectif fut d'ailleurs le leitmotiv de tous ceux qui ont effectué des recherches sur le continent africain, parmi lesquels se trouve également le Gouverneur Glozel. En tant que Gouverneur général de l'Afrique Occidentale Française (AOF), Glozel s'est investi lui aussi dans la recherche scientifique sur l'Afrique en collaboration avec l'ethnologue Maurice Delafosse. L'administrateur colonial a porté un intérêt aux coutumes locales et entrepris d'établir des relations de coopération avec les chefs locaux, car en tant qu'administrateur, il lui fallait connaître les modes de fonctionnement des « indigènes » afin d'asseoir une politique coloniale efficace. Pour ce faire, il effectua plusieurs recherches dans la partie ouest du continent qui se matérialisèrent par un ouvrage à haute portée ethnographique : *Les Coutumes indigènes de la Côte d'Ivoire*⁵. Cet ouvrage, structuré comme un compendium sur l'organisation sociale, politique et religieuse des peuples de la Côte d'Ivoire, présente les pandectes de cette région d'Afrique, en l'occurrence la

¹ Anthony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident*, op.cit.

² V.Y Mudimbé, *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris : Présence Africaine, 1982, p. 23.

³ Francesco Panese, « La fabrique du « Nègre » entre description « physique », jugement « esthétique » et évaluation « morale ». Contribution à une épistémologie historique de la fabrique de discours dégradants, in Colloque international, *L'invention de la « race »*. Représentations scientifiques et populaires de la race, de Linné aux spectacles ethniques, Université de Lausanne, 24-25 mai 2012.

⁴ Placides Tempels, *La Philosophie batoue*, 1945, p. 14.

⁵ François-Joseph Clozel et Roger Villamur, *Les Coutumes indigènes de la Côte d'Ivoire*, Paris : A. Challamel, 1902.

famille, le mariage, la filiation, la succession, l'organisation judiciaire, les langues. Ces études, profitables aux autorités coloniales ont permis de montrer les convergences et les divergences des peuples vivants en Côte d'Ivoire, afin d'assurer une politique coloniale adaptée aux intérêts européens.

Dans leur désir de connaissance des peuples à coloniser et en rapport avec les objectifs de contrôle et d'expansion coloniale, beaucoup d'autres administrateurs comme Georges Hardy ont aussi tenté de saisir la « mentalité noire ». Gouverneur et Directeur de l'enseignement de l'AOF, Hardy rédige un essai intitulé *L'Art nègre*¹, où il prétend expliquer l'art africain à partir du contexte socioculturel. Mais avant cet essai, ce sont les réformes qu'il a apportées à l'enseignement dans les colonies qui l'ont réellement fait connaître. Farouche défenseur de la politique de l'assimilation, il en résume ici, dans un style métaphorique, toute la portée du système de l'enseignement aux « indigènes » :

Joie de prendre dans la savane ou les forêts des petits sauvageons et de greffer sur leur tige, gonflée d'une sève fraîche et vigoureuse, les meilleures pousses de notre vieux verger [...]. Joie de donner à la France des domaines heureux et des enfants dévoués, d'étendre au cœur du continent noir le rayonnement de l'âme nationale, d'ajouter à la plus belle histoire du monde la page la plus pure et la plus noble. Joie de Français².

Cette tonalité aux allures paternalistes dévoile sans ambiguïté les buts de la politique d'assimilation qui devait faire des colonisés de « bons nègres » et des caisses de résonance à la solde du pouvoir colonial.

Comme les Français, les Allemands aussi ont étudié les langues africaines, notamment celles des Éwés au Togo et une partie de la Côte d'or anglaise (Ghana actuel) et du Dahomey français (actuel Bénin). Des missionnaires comme Westermann et Spieth ont réalisé plusieurs travaux de philologie sur les langues, les croyances, les institutions, les contes et les proverbes. Dietrich Westermann a édité une anthologie publiée pour la première fois en 1938 et dont le titre original est : *Afrikaner erzählen ihr leben. Elf selbtdarstellungen afrikanischer Eingeborener aller Bildungsgrade und Berufe und aus allen Teilen Afrikas*. Cet ouvrage a été édité en français en 1943 sous le titre : *Autobiographies d'Africains : onze autobiographies d'indigènes originaires de diverses régions de l'Afrique et représentant des métiers et des degrés de culture différents*³. Venu en Afrique grâce une mission protestante d'Allemagne du Nord, Westermann séjourna au Togo, et les besoins de sa mission évangéliste lui font apprendre plusieurs langues du pays.

¹ Georges Hardy, *L'Art Nègre : l'art animiste des noirs d'Afrique*, Paris : Edition. H. Laurens, coll. Art et religion, 1927.

² Georges Hardy, *Une Conquête morale : l'enseignement en A.O.F.*, Paris : Armand Colin, 1914, p. 353.

³ Dietrich Westermann, *Autobiographies d'Africains : onze autobiographies d'indigènes originaires de diverses régions de l'Afrique et représentant des métiers et des degrés de culture différents*, Paris : Payot, collection de documents et de témoignages pour servir à l'histoire de notre temps, 1943, traduit de l'allemand par L. Homburger.

En 1905, il publie *Le Dictionnaire de langue Ewé* – dont le titre original est *Wörterbuch der Ewe-Sprache*¹ – qu’il enseignera plus tard avec d’autres langues africaines (le haoussa, le peul) à l’université de Berlin. Arrivés bien après les Français dans le monde de l’exploration et de la conquête, les Allemands y ont été particulièrement productifs, car l’étude comparée des langues et des civilisations africaines devient leur spécialité. En effet, ils sont allés au-delà de leurs colonies et ont sillonné presque toute l’Afrique : la partie ouest du continent, les régions centrales, australes, orientales, et même l’Afrique du Nord ont été l’objet de travaux des savants viennois. Dernière venue, l’Allemagne peut être classée en tête des pays qui ont fait le plus de recherches en ethnographie, dont l’un des chercheurs les plus célèbres est Léo Frobenius. L’ethnologue allemand effectue plusieurs expéditions sur le continent au cours desquelles il collectionne une masse d’informations scientifiques sur l’histoire, l’ethnographie, la philosophie, etc. Ces multiples voyages lui permettent de « comprendre » divers aspects des cultures africaines qu’il consigne dans deux œuvres majeures : *La Civilisation africaine*² et *Le Destin des civilisations*³ où il évoque pour la première fois l’existence d’une « civilisation africaine », affirmant rompre avec l’image de « l’Afrique des tribus ». Le mot civilisation qu’emploie Frobenius ne doit pas être pris dans son acception communément admise, mais au sens où il renvoie à une manière d’être :

Ces hommes sont "muets". Ils ne savent rien exprimer clairement. Il faut observer leur physionomie pour saisir la substance des choses. Ce que nous appelons civilisation est souvent expression de l’âme, langage de l’âme, du moins quand il s’agit d’hommes dont la pensée est surtout intuitive⁴.

En formulant des catégories telles qu’« expression de l’âme », « langage de l’âme », « pensée intuitive », le discours de Frobenius devient le lieu de configurations de schèmes culturels où l’autre est réduit à une case de laquelle il peut difficilement s’extraire. C’est pourquoi, de manière péremptoire, Mudimbé postule sans hésitation que l’ethnologie a jusqu’ici été « un mensonge⁵ », car sous le fallacieux prétexte d’étudier l’Afrique et les Africains, elle a contribué à forger des mythes et des postulats essentialistes. Selon la logique du contexte colonial, Frobenius prolonge le débat à travers une posture qui conforte tout ce qu’il y a de plus conforme à l’époque, en attribuant aux Noirs la pensée intuitive en lieu et place de la raison.

¹ Dietrich Westermann, *Wörterbuch der Ewe-Sprache*, Berlin : Akademie-Verlag, coll. Veröffentlichung / Institut für Orientforschung Nr 8, 1954 (1^{ère} édition 1905).

² Léo Frobenius, *La Civilisation africaine*, Monaco : Edition du Rocher, coll. Civilisation et tradition, 1987 (1^{ère} édition 1936), traduit par H. Back et D. Ermont.

³ Léo Frobenius, *Le Destin des civilisations*, Paris : Gallimard, 1940, traduit de l’allemand par N.Gutermann.

⁴ Léo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris : Gallimard, 1936, (1^{ère} édition 1933), traduit par H. Back et D. Ermont, p. 12.

⁵ V.Y. Mudimbé, *L’Odeur du père*, *op.cit*, p. 25.

Parmi ses admirateurs, on reconnaîtra sans peine Senghor. Dans *Libertés, Négritude et Civilisation de l'universel*¹ il lui rend hommage : « Nul, mieux que Frobenius ne révèle l'Afrique au monde et les Africains à eux-mêmes² ». Senghor défend l'œuvre de l'ethnologue allemand qu'il considère comme un monument. Selon lui, Frobenius est un véritable africaniste, différent de beaucoup d'autres aux positions tranchées qui orientent leurs recherches selon le canevas colonial. Il souligne également la grande portée de son œuvre sur beaucoup d'intellectuels africains qui ont attesté de la valeur scientifique des travaux de Frobenius. Il reconnaît enfin l'influence des recherches de cet ethnologue allemand sur le mouvement de la Négritude. Quelques années plus tard, cette prise de position lui a été vivement reprochée et considérée comme un manque de clairvoyance de la part du grand poète :

Les théoriciens de la Négritude, notamment Senghor, n'ont pas su voir, qu'en incorporant massivement et sans critique préalable les dires de Frobenius dans leur problématique, ils y inséraient de dangereuses mystifications sur l'émotion, l'intuition, le fixisme philosophique qui, dès le départ, allaient distordre le sens de leur action³.

En effet, beaucoup d'intellectuels africains, sceptiques quant au caractère philanthrope des ouvrages scientifiques sur l'Afrique y voient une complicité voilée entre l'autorité coloniale et les africanistes. Pouvait-il en être autrement, dans la mesure où tous les voyages d'études étaient financés par la métropole ? D'ailleurs ceux qui ont tenté de s'en démarquer ont essuyé de vives critiques et ont été tout de suite rappelés à l'ordre. Sous prétexte d'étudier les sociétés non occidentales, l'ethnologie et l'anthropologie ont érigé des concepts et des idéologies racistes tendant à établir une hiérarchisation entre les sociétés humaines. Leurs recherches, qui en apparence visent à valoriser les cultures et les sociétés africaines, sont en réalité des nids de préjugés qui, de façon sournoise, contribuent à faire croire à une infériorité essentialiste des peuples non occidentaux.

Nous retiendrons en définitive que les colons, les missionnaires et les anthropologues, en consignait dans des ouvrages scientifiques leurs expériences du terrain, deviennent les détenteurs d'un savoir universitaire sur l'Afrique. Qu'ils aient séjourné longtemps, ou très peu de temps sur ce continent, tous ont produit de remarquables travaux, quand bien même le but était de servir la colonisation. Leurs recherches – principalement à caractère descriptif – livrées dans un langage très technique, correspondaient à un objectif de *pénétration* et de *compréhension*, car il fallait d'abord cerner le colonisé en l'étudiant de « l'intérieur » dans toutes les facettes de son être et de son contexte. Les résultats de ses recherches ont dans la plupart des cas l'aspect d'un rapport, d'un journal, d'une lettre, ou d'un compte-rendu ; le dessin et la photographie interviennent

¹ Léopold Sédar Senghor, *Libertés 3, Négritude et Civilisation de l'universel*, Paris : Seuil, 1977.

² *Ibid.* p. 34.

³ N. Tidjani-Serpos, « L'ethnologie coloniale et la naissance de la littérature africaine », *op.cit.*, p. 150.

parfois et tiennent lieu de justification. L'univers « primitif » dépeint devient alors un objet à inventer et participe sans nul doute à une entreprise d'information et de formation des esprits. En outre, cette littérature technique extrêmement riche et variée – tous les domaines de recherches sont présents : l'histoire, la géographie, l'ethnographie, la linguistique – concourt également à faire montre, non sans une pointe de fierté, d'une certaine domination intellectuelle sur l'objet d'étude. Ainsi, en lien avec l'africanisme, cette vaste documentation scientifique véhicule une idéologie coloniale en poursuivant des fins utilitaires qui sont finalement l'aboutissement de tout l'effort colonial, et dont la littérature de *fictionnalisation*, qu'elle soit réaliste ou exotique s'est fait largement l'écho.

2- La littérature exotique, passerelle d'une vision et d'un discours fantasmé

L'idéologie de l'africanisme existe de par son contenu dans les écrits de tous ceux qui ont visité l'Afrique et qui prétendent la connaître. L'apparition tardive de ce terme dans les dictionnaires n'empêche pas le fait qu'il est inspiré et nourri une littérature exotique¹. Si l'idéologie de l'africanisme colonial est moins visible dans ce type de récit, elle apparaît néanmoins de manière subtile, à travers une vision et un discours fantasmés que les Occidentaux produisent sur l'Afrique, prétextant la connaître, et donc la cerner. En effet, l'exotisme, tout comme l'idéologie de l'africanisme colonial, est né dans un contexte de conquête de nouvelles terres hors de l'Europe. C'est grâce à ce mode littéraire que des régions lointaines telles que l'Afrique, l'Orient, l'Asie entrent tout d'abord en littérature ; il est en quelque sorte le précurseur de la littérature coloniale, et un sous-genre de celle-ci. L'exotisme remonte aux temps anciens où nous trouvons des aèdes décrivant des terres inconnues, célébrant des mers lointaines. Les récits d'Hérodote, des Grecs et des Phéniciens au sujet des peuples lointains en sont des exemples. Dès le XV^e, la possibilité de « captation » du monde, le désir de maîtriser l'espace et de connaître de nouveaux mondes, conduit à l'exploration de nouvelles contrées. Apparaît alors dans la conscience européenne, un nouveau champ d'objets, de lieux et d'hommes profondément différents de ce qui était jusqu'alors connu. De là, les idées du Moyen Âge sur la connaissance du monde commencent à être battus en brèche car,

Le lettré européen commence à percevoir différemment la réalité physique et humaine. La représentation des peuples étrangers va progressivement se modifier, et c'est dans des conditions culturelles nouvelles, dominées par le pragmatisme, que se développe l'exotisme littéraire.²

En France, l'exploration des *terrae incognitae*, notamment l'Afrique, ne commence qu'au XIX^e siècle, même si bien avant, quelques explorateurs s'étaient aventurés sur les côtes africaines dont

¹ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, coll. Lettres Supérieures, 1992.

² *Ibid.*, p. 45-46.

de vagues descriptions ont été connues. A l'orée de ce siècle, la curiosité et l'attrait de la conquête conduisent les voyageurs à explorer de nouvelles contrées, et de ces voyages naissent une floraison de récits dont le caractère exotique est reconnu¹.

Si la notion d'exotisme existe depuis bien longtemps en tant que représentation de l'autre, il n'est attesté effectivement qu'au XIX^e siècle. Dès sa création, il désigne (dans un sens objectif) la représentation littéraire de l'étranger. En plus de la représentation de l'étranger (imagologie), d'autres éléments lui sont rattachés, notamment l'aspect touristique et divertissant, d'où le caractère péjoratif que lui attribue la plupart des critiques qui la considèrent comme un *bibelot narratif* à cause de ses jugements désinvoltes sur l'étranger, suscité par la surprise et l'étrangeté de l'autre. Fascinée par le caractère de ce qui est étrange et différent, la littérature exotique est marquée par un « impressionnisme superficiel » que Louis Bertrand² définit comme « la somme de nos badauderies et de nos ignorances³ ». Née de la fascination de l'autre et assimilée à une littérature d'évasion, elle est peu soucieuse du traitement de l'histoire, si bien que l'écrivain colonial Pierre Mille la qualifie de *littérature de tourisme colonial*, parce que l'exotisme que les écrivains utilisent est une invitation au voyage, au rêve, comme l'illustrent ces propos :

Le mythe qu'ils emploient, grâce aux modifications et hyperboles qu'il engendre, entraîne le lecteur dans un monde où le réel et l'irréel, l'ordinaire et le fantastique, le merveilleux et le sensationnel se côtoient. Le décor, la flore, la faune, les hommes fascinent, subjuguent et déconcertent⁴.

A partir des descriptions faites des populations dites primitives, apparaît une sorte de métaphorisation du réel : les hommes, la faune, la flore, tout est image ; naît alors une littérature qui se complaît dans le pittoresque. Cette nouvelle dimension de l'altérité est taxée de paralittérature et même de *publicité touristique*, parce que non seulement elle s'arrête aux aspects superficiels de l'altérité culturelle, mais encore, elle est produite non pas par des écrivains de métiers, mais par des « touristes », des voyageurs de passage qui s'émerveillent devant l'inconnu, constat que fait à juste titre Jean-Marie Seillan :

Peu rompus à l'exercice de la plume, ils se bornent à décrire ou à narrer parfois avec curiosité, les épisodes de leur voyage. Construits en général comme des journaux de route, ces « voyages

¹ Lire à ce propos les ouvrages d'Alain Ricard, *Voyages de découvertes en Afrique : anthologie 1790-1890*, Paris : R. Laffont, 2000 et de Jean de La Guérivière, *Exploration de l'Afrique noire*, Paris : Éditions du Chêne, 2002.

² Louis Bertrand est né en France en 1866. Romancier et essayiste, il séjourna de 1891 à 1900 en Algérie en qualité d'enseignant. Son séjour dans ce pays a indéniablement influencé la majeure partie de sa production littéraire tombée trop tôt dans l'oubli. Contemporain de Loti, il critiqua sévèrement ce dernier et tous les écrivains exotiques qu'il considérait comme des vendeurs d'illusions.

³ Louis Bertrand cité par Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France, op.cit.*, p.79.

⁴ Daouda Mar, « Des comptes-rendus de mission : 1620-1920, à la littérature sénégalaise : transposition et réécriture », in *Regards sur les littératures coloniales* volume I, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 134.

voyagés » offraient aux enfants et aux adultes « amoureux de cartes et d'estampes » une sorte d'aventure brute et authentique¹.

De là, on peut distinguer deux catégories de récits exotiques : d'abord le voyageur qui fait un déplacement rapide et rapporte dans un livre ses impressions hâtives et quelques détails pittoresques sur le paysage, ensuite le fonctionnaire ou le missionnaire qui, après y avoir vécu un certain nombre de temps, consigne en quelques pages ce qu'il a vu et croit avoir compris. Les deux cas reposent selon Jean-Marc Moura sur une double dialectique : du *même* et de *l'autre*, c'est-à-dire entre deux postures mentales qu'il explique en ces termes :

Dans un cas, il se compose de stéréotypes les plus plats, et relève alors de la paralittérature [...]. Dans l'autre cas, l'auteur choisit de s'effacer totalement pour décrire l'altérité qu'il découvre. Il fait alors moins acte d'écrivain que d'ethnographe.²

Dans la première posture, l'étranger apparaît comme un envers de soi et est réduit à une altérité radicale. La seconde posture s'efforce de présenter l'autre avec ce qu'il a d'original, de mystérieux, de différent. Ainsi, d'après Moura, l'exotisme navigue entre ces deux bornes : l'une représente l'étranger comme un double négatif des valeurs occidentales, et l'autre comme la manifestation concrète de l'altérité dans son étrangeté. Néanmoins, nous remarquons que dans l'un et l'autre cas, ce qui importe, ce n'est pas tant la réalité des faits – quitte à l'inventer parfois – mais de divertir un public qui ne cesse de s'en délecter, et les romans de Pierre Loti (pseudonyme de l'officier de marine Julien Viaud) sont les plus représentatifs. Parmi les romans exotiques sur l'Afrique, l'un des plus célèbres est son *Roman d'un spahi*³ de Pierre Loti.

Ce roman est certes une œuvre de fiction, mais aux allures autobiographiques. A la lecture du récit, on s'étonne de la vision superficielle de l'Afrique et de ses mœurs à partir du regard de l'auteur. Comme mentionné précédemment, le roman exotique est le fait de voyageurs de passage qui n'ont aucune connaissance de l'Afrique, sinon vague et fantasmée de celle-ci ; alors que lui a séjourné plusieurs années au Sénégal en tant que fonctionnaire de l'administration coloniale. Dans cette œuvre, il rapporte ses impressions mélancoliques doublées de nostalgie, décrit une terre de misère brûlée par le soleil, et des coutumes qu'il juge absurde :

O tristesse de cette terre d'Afrique⁴

Anamalis fobil, hurlaient les griots en frappant sur leur tam-tam [...]. La traduction en brûlerait ces pages.⁵

¹ Jean-Marie Seillan, *Aux Sources du roman colonial, L'Afrique à la fin du XIXe siècle*, Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2006, p. 15-16.

² Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme, op.cit.*, p. 9.

³ Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, Paris : Calmann-Lévy, 1909.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 111.

Il continue la description des griots en les présentant comme :

Les gens du monde les plus philosophes et les plus paresseux [...]. Ils ont des romances plaintives, aux paroles vagues et mystérieuses.¹

C'est en effet sur cette terre *triste* et *isolée* que Jean Peyral, jeune cévenol de vingt ans, est engagé pour cinq ans à St Louis au Sénégal dans le corps des spahis, laissant au pays une fiancée et ses « vieux parents ». Trompé par une Signare qui s'était entichée de lui, il prend pour maîtresse une jeune indigène, Fatou Gaye, qui s'installe chez lui. Peu de temps avant son retour en France, il est tué au combat. L'étude psychologique des personnages est tout aussi superficielle que les descriptions : les paysages, les populations, les danses traditionnelles, les mœurs sont peints certes avec un grand pouvoir d'évocation, mais emplies de clichés, car l'auteur construit une image qui doit correspondre à un imaginaire stéréotypé, figé. D'ailleurs, tous les romans de Loti ont le même sujet : la relation amoureuse entre un voyageur européen et une indigène, comme allégorie des relations coloniales. D'Aziyadé à Rarahu, jusqu'à Fatou Gaye, c'est la même mélancolie sentimentale. De plus, l'auteur peint les personnages avec une pointe d'énigme en les enfermant dans une sorte d'inaccessibilité, et cela leur confère peu d'épaisseur et de finesse psychologique. C'est semble-t-il cette manière de décrire le pittoresque qui lui vaut tant l'admiration de R. Lebel qui le qualifie de plus grand représentant de l'exotisme français, en saluant l'impact de son œuvre sur la politique d'expansion coloniale :

A l'heure où la France accomplissait son plus bel effort d'expansion coloniale, Loti fut l'initiateur qui dirigea les regards vers les pays nouveaux, et c'est à lui que l'on doit la première connaissance exacte et colorée de nos colonies renaissantes.²

La même intentionnalité est exprimée par Moura, bien que ce constat n'ait plus la même valeur pour le critique contemporain :

Loti est peut-être le meilleur exemple de cette association, souvent cachée, entre esprit impérial et écriture exotique.³

Ces deux citations montrent clairement le lien implicite entre la littérature exotique et l'africanisme, puisqu'il s'agit de connaître l'autre afin de mieux agir sur lui. Mais, cette connaissance est restée prisonnière des clichés et des stéréotypes qui ont entaché sa crédibilité. C'est pourquoi, malgré son expérience de la société africaine, Loti n'a pas su la représenter ni l'interpréter, car avec lui, l'altérité est confinée dans un immobilisme de schèmes culturels, ce qui nous amène à conclure que l'exotisme se borne à une description superficielle et extérieure car il

¹ *Ibid.*, p. 147.

² Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, *op.cit.*, p. 71.

³ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op.cit.*, p. 13-14.

enferme l'étranger dans une sorte d'altérité tout en gardant ses distances vis-à-vis de ce dernier. L'autre fascine parce qu'inconnu, mystérieux, énigmatique.

A l'exception de quelques-uns comme Pierre Loti qui ont séjourné dans les pays décrits, beaucoup d'auteurs ont tiré parti des informations à disposition et des reportages parus dans des revues comme *Le Tour du Monde*, où ils font alterner des scènes de pures fantaisies avec des analyses teintées de préjugés. N'ayant jamais mis les pieds en Afrique, les écrivains hexagonaux s'appuient sur une documentation existante pour concocter des récits imaginaires qui flattent le goût du public. Jules Verne peut être cité dans cette catégorie, puisqu'il s'est inspiré des informations diffusées dans l'un des numéros de la revue *Le Tour du Monde* pour écrire *Un capitaine de quinze ans*¹. Dans ce livre, Verne décrit certains traits de la culture du peuple d'Angola, notamment la religion qui est fondée sur une foi animiste, comme significatif de leur "sauvagerie" : « Ces sauvages ajoutent une foi absolue aux services divinatoires, aux incantations, aux fétiches, figures d'argile tachetées de blanc et de rouge, représentant des animaux fantastiques ou des figures d'hommes et de femmes taillées en plein bois² ». En outre, il fait une large évocation des rituels qui accompagnent les funérailles du roi en soulignant leur réalité abominable, en ce sens où la dépouille du roi se fait accompagner dans sa tombe par des esclaves. Jules Verne décrit donc ce genre de pratiques qu'il juge barbare, en ignorant cependant que les sacrifices humains ne sont pas l'apanage des Africains. Toujours avec Verne, *Cinq semaines en ballon*³ est également inspiré de récits de grands voyageurs, de compte-rendus ou d'expéditions lus. Car à la fin du XIXe siècle, il y avait tout un réservoir de textes, de récits de voyages, de cartes, d'interviews disponibles pour l'écrivain désireux d'alimenter les récits exotiques. De ce fait, nombreux sont les écrivains qui ont suivi l'exemple de Verne en reprenant des informations auxquelles ils mêlent des observations personnelles et des affabulations de tous genres. Ignorant souvent les significations prêtées à certains rituels, avec eux : « la religion devient superstition, le droit coutume, l'art folklore⁴ ». A ce sujet, Louis Bertrand (1925) s'insurge contre ces vendeurs d'illusions en écrivant :

Je trouve tout à fait impertinente l'attitude d'un écrivain qui ne voit dans un pays étranger qu'un spectacle. Un spectacle à s'émouvoir ou à s'exalter, qui ne sait absolument rien de ce pays, qui n'apporte avec lui qu'un bagage de notions confuses, ou banales, ou fausses, sur l'art, sur les mœurs, la pensée, la religion, la civilisation tout entière de ces peuples. Comment décrire sérieusement ces âmes si l'on ignore leur histoire ?⁵

Cette interprétation est reconduite par Jean-Marc Moura qui postule :

¹ Jules Verne, *Un Capitaine de quinze ans*, Lausanne : Rencontre, coll. Les œuvres de Jules Vernes 20, 1968 (1^{ère} édition 1878).

² *Ibid.*, p. 404-406.

³ Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, Lausanne : Rencontre, coll. Les œuvres de Jules verne 1, 1967 (1^{ère} édition 1863).

⁴ Gérard Leclerc, *Anthropologie et colonialisme*, *op.cit.*, p. 39.

⁵ Louis Bertrand, cité par Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, *op.cit.*, p. 81.

L'exotisme qui commence avec l'attention portée à la réalité étrangère disparaît donc souvent derrière les figures d'une imagination portée vers le merveilleux. Le réalisme minimal qui le caractérise se dissout dans un imaginaire préconstruit ou la représentation de l'altérité obéit à des structures fantasmatiques collectives¹.

Les récits exotiques sont finalement des compilations de lieux communs, des écrits simplistes où tout est fabulation. Truffés de subjectivité, de visions superficielles, ils sont orientés idéologiquement et investis de fantasmes, car la formule de l'illusion exotique tient en quelques mots : « *Là-bas, ce n'est pas pareil* ». Ce *là-bas* aiguise les appétits, c'est pourquoi, à côté des voyageurs qui venaient en Afrique pour leur négoce, d'autres par contre y étaient pour promener leur rêve. D'ailleurs la citation de l'écrivain algérien, donc français de l'époque Jean Pomier, reprise par Lebel résume de manière assez significative le contexte dans lequel ces textes ont été produits :

De nombreux écrivains de la métropole sont venus ici, entre deux bateaux, et friands d'un exotisme très conventionnel (dont bien souvent ils portent en eux-mêmes la vision et le mirage), sont repartis lestés de romans à prétentions algériennes. On voudrait bien considérer que venir chercher ici de quoi renouveler son matériel littéraire, sans peut-être notablement changer sa mise en œuvre, s'exercer au camouflage en histoire d'Islam d'une intrigue qui, aux noms et aux accessoires près, pourrait être vécue sur les bords de la Seine ou de la Dordogne, n'est peut-être pas suffisant pour faire classer les industriels de l'exotisme parmi les écrivains algériens... Ah ! Que j'admire ces chargés de mission, ces fourriers du reportage, ces Tartarins de lettres, ces « orientalistes » de boulevard, qui, dans une courte randonnée à travers l'Afrique du Nord, ont la grâce de pénétrer son âme complexe et s'assimiler à tel point les richesses de l'algérianité qu'ils s'engraissent en quinze jours d'un roman de 300 pages.²

Ce constat d'une réalité absolue s'applique aussi bien à l'Algérie qu'à toutes les colonies françaises, surtout celles d'Afrique noire. Les récits hâtifs, sans connaissance réelle du sujet ont engendré des stéréotypes sur le continent qui sont malheureusement toujours d'actualité. Partant, l'histoire de l'Afrique vue par les Européens s'est construite dans la majorité des cas sur des fantasmes ; le fantasme se mêle au réel, l'utopie se mêle au rêve et sert à dévoiler l'autre, l'ailleurs.

En revanche, les écrivains coloniaux n'ont pas tous exploité les fantasmes propres à l'exotisme. Des auteurs comme Louis Ferdinand Céline ont essayé de s'en distancier. Avec *Voyage au bout de la nuit*³ son premier roman, il bouscule le paysage littéraire français, et ce, pour deux raisons majeures : l'œuvre écrite à la première personne relate le parcours de Bardamu le personnage principal, depuis son expérience de la première Guerre Mondiale jusqu'à son voyage en Afrique, selon un style qui défie toutes les conventions langagières de l'époque. Il vrai que l'une des

¹ Jean Marc Moura, *Lire l'exotisme, op.cit.*, p. 44.

² Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale, op.cit.*, p. 81.

³ Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1988 (1^{ère} édition 1932).

thématiques abordées dans le texte de Céline envisage un discours critique de la colonisation, mais qui doit être relativisé car, s'il condamne les travers de celle-ci, il ne la remet pas fondamentalement en question. Ainsi, la majorité, sinon toute la littérature française reste implicitement circonscrite par l'idéologie de l'africanisme colonial à travers un discours de domination qui prétend analyser et connaître l'autre. Avec l'« écriture exotique », il s'agit à un double niveau de procurer du rêve à un public friand d'insolites et d'étrangetés, mais aussi d'appréhender les mœurs africaines. Que ce soit un apport direct ou indirect, l'exotisme littéraire a sans conteste constitué une source partielle de connaissance des cultures africaines qui a, à divers degrés, servi les colonisateurs. Qu'ils soient aèdes, explorateurs, touristes ou marchands, ils ont représenté les modes de vie et de pensée des peuples « indigènes » par le biais d'imaginaires stéréotypés ; car sous la plume de l'écrivain exotique, l'autre reste inaccessible, irréductible dans son étrangeté. C'est donc un voyage au cœur des terres inconnues, et tout l'Occident en est fasciné. S'inspirant du souvenir vécu ou rêvé des contrées lointaines, et nourri par l'africanisme, l'exotisme fut le lieu d'une vision imaginaire et fantasmée de cette Afrique qu'on tente de cerner pour mieux l'exploiter ensuite matériellement et symboliquement.

Parallèlement à l'exotisme – même si celui-ci traverse toute la littérature coloniale dans son ensemble – apparaît une autre forme de récit dit « réaliste », dont le but est de renouveler le regard occidental sur les sociétés africaines, et cela grâce à une connaissance de « l'intérieur » du pays et des hommes. Il prétend s'opposer à priori à l'exotisme qui ne voit que l'étrange et l'insolite chez les peuples non occidentaux.

3- Les œuvres coloniales dites « réalistes »

La littérature coloniale dans son ensemble s'est construite en suivant les différentes étapes de la colonisation mentionné par Lebel plus haut : de la découverte à la possession, puis de la connaissance à l'administration. Après les deux premières phases qui ont induit les compendiums et une littérature exotique, naît une autre forme de récits en réaction aux stéréotypes et au « faux exotisme ». Inspirée pour et par la colonie, elle se veut réaliste, d'où la dénomination *littérature de témoignage*, parce qu'elle doit servir à instruire le public et non à le divertir. Avec cette production se dessine d'emblée le condensé idéologique de l'africanisme qui a pour but fondamental la connaissance des colonies, afin de faciliter le travail de la bureaucratie coloniale. Les œuvres dites « réalistes » s'appuient essentiellement sur deux critères qui constituent ses fondements : l'aspect stylistique marqué par le réalisme et l'aspect idéologique de légitimation de la colonisation. Avec ces "nouveaux" types récits, il ne s'agit plus de faire rêver, mais de « faire vrai » par des effets de réel, et c'est par le roman que cette orientation de la littérature coloniale prend forme, car : « Le roman est le genre où les gens et les choses d'Afrique ont été exprimés de

la manière la plus abondante, la plus variée et parfois la plus pénétrante¹ ». Pénétrante dans le sens de l'acquisition d'un savoir de « l'intérieur » où la littérature joue le rôle d'informateur. Loin de faire de l'exotisme, le roman colonial réaliste se veut l'expression d'œuvres "exactes" et "vraies", d'autant plus qu'il s'agit de manière concrète d'organiser le discours autour de descriptions réalistes :

Il s'agit de disposer à l'intérieur du récit les savoirs de l'auteur, qu'ils proviennent de ses enquêtes ou de ses lectures. Carnets, fichiers, dictionnaires encyclopédiques, livres théoriques [...]. Autant de supports nécessaires au descripteur réaliste².

Il est clair que dans cette optique l'imaginaire littéraire se confond avec une représentation du réel qui se veut une conjonction entre réalité et fiction. Un autre facteur qui contribua également à l'émergence des fictions réalistes est le fait que le goût du public s'était transformé, surtout après la phase d'exploration. La raison de cet engouement s'explique par une curiosité grandissante :

La curiosité des lecteurs envers les sujets coloniaux, leur curiosité « exotique » aurait changé : autrefois, on se contentait d'ouvrages qui parlaient à l'imagination et aux sentiments, aujourd'hui (les années 1900), les lecteurs exigent des informations précises et plus complètes, des connaissances utiles ; ils veulent voir les peuples "exotiques" dans le cadre naturel de leur vie³.

Dans ces circonstances, en plus des thèmes ayant trait à la vie du colon, aux difficultés d'adaptation, à la dureté du climat, au paludisme, et aux difficultés de communication, l'attention de l'écrivain est davantage portée sur les modes de vie et de cultures africaines. Parmi les auteurs les plus représentatifs de ce courant, on peut citer Joseph Gaston avec son roman *Koffi, roman vrai d'un noir*⁴ préfacé par le gouverneur Anglouvant. Le parcours d'un colonisé que l'auteur s'est employé à retracer traduit, selon Roland Lebel, ce qu'on attend d'un écrivain colonial :

Cette histoire d'un indigène de la Côte d'Ivoire, qui est celle de beaucoup d'autres indigènes d'Afrique, est en effet une histoire vraie, une histoire vécue ; l'auteur a vu son héros, l'a observé au naturel⁵.

C'est le drame d'un « indigène » qui s'est trop éloigné de sa culture africaine en voulant singer le mode de vie des Blancs. Ancien boy au service des colons, Koffi gravit peu à peu les échelons grâce à une relative connaissance du français. Du statut de boy, il devient alors cadre subalterne de l'administration, c'est-à-dire interprète et se hisse au rang des « évolués ». Volubile et ayant une instruction approximative de la langue du maître, il est promu roi de sa tribu par l'autorité

¹ Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale*, op.cit., p. 138.

² Jean Michel Adam et Antoine Petit Jean, *Le Texte descriptif*, Paris : Nathan, Nathan Université, 1989, p. 26.

³ János Riesz, "Astres et désastres", *Récits de vie africains de la colonie à la postcolonie*, Hildesheim : G. Olms, coll. Passagen, 2009, p. 101.

⁴ Joseph Gaston, *Koffi, Roman vrai d'un noir*, Paris : Edition du Monde Nouveau, 1922.

⁵ Roland Lebel, *L'Afrique occidentale dans la littérature française*, Paris : Larose, 1925, p. 218.

coloniale ; mais sa gouvernance est catastrophique, car il n'arrive plus à s'adapter au mode de vie « primitif » qu'il a abandonné depuis longtemps. Il sombre alors dans l'alcool, se révolte contre le pouvoir colonial et est déporté au Gabon, une colonie française, où il meurt. De l'avis de János Riesz, ce roman serait une réponse à *Batouala, véritable roman nègre* paru deux ans plus tôt, qui avait dénoncé l'influence néfaste de la présence coloniale sur les cultures africaines. Avec le drame de Koffi, en plus de révéler certains aspects des traditions ivoiriennes, l'auteur insiste sur l'ascension et la déchéance du jeune colonisé qui a voulu s'assimiler sans bien comprendre ce que cela impliquait. A travers ce qui paraît être plus une fable qu'un récit réaliste, Joseph Gaston lance un avertissement à tous les colonisés qui seraient tentés de brouiller les codes identitaires et raciaux, ainsi que la hiérarchie coloniale. L'auteur souligne également le risque qu'encourt l'empire colonial car, à trop vouloir instruire les « indigènes », ils peuvent à terme se révolter contre l'autorité coloniale, comme l'a fait Koffi. On remarque fort justement que dans les romans réalistes qui se veulent proches du vécu du colonisé, l'écrivain tente une pénétration, il devient un homme de terrain et se mêle aux « indigènes » pour les connaître ; c'est bien ce que prétend avoir fait Joseph Gaston qui, avant d'écrire son livre a séjourné dans plusieurs colonies françaises dont celles de la Côte d'Ivoire et du Cameroun.

André Demaison est aussi un exemple édifiant dans cette prétendue approche du « dedans » auquel Jérôme et Jean Tharaud rendent hommage en écrivant : « Personne, n'a pénétré comme vous dans la mentalité des Noirs de l'Afrique Occidentale [...]. Vous connaissez leurs langues et leurs idiomes locaux »¹. Avec *Diato*², Demaison emporte le lecteur européen sur les côtes sénégalaises à travers l'histoire de Diato Cissé, un jeune homme qui épouse successivement une Mandingue de son ethnie, puis une Diola et enfin une jeune Sérère. Vivant dans un foyer polygame fait de rivalités, de jalousies et de coups bas, il succombe aux maléfices d'un poison que lui administre sa seconde épouse. A travers le roman, l'auteur dépeint négativement une Afrique victime de ses propres traditions par la représentation d'une vision des difficultés causées par la polygamie. Demaison tente en outre de montrer une Afrique traditionnelle, avec son vécu, ses mythes, ses idiomes, sans pour autant les valoriser. Au contraire, il enferme le Noir dans un système d'équivalences qui le rapproche de l'animal en affirmant qu'il n'y a « pas plus d'esprit de synthèse chez les indigènes primitifs que chez un lion³ », ou encore : « Le Nègre est un loup pour le Nègre⁴ ». Tout comme Loti, malgré son expérience du terrain, Demaison peint l'Afrique par le prisme d'une vision réductrice qui enferme l'autre dans sa différence. Les écrits de cet écrivain, soi-disant réalistes, restent dans le cavenas de l'idéologie de l'africanisme, puisqu'il

¹ Jérôme et Jean Tharaud, *La Randonnée de Samba Diouf*, Paris : A. Fayard, coll. Le livre de demain 37, 1931 (1^{ère} édition 1922), p. I.

² André Demaison, *Diato : roman de l'homme noir qui eut trois femmes et en mourut*, Paris : Albin Michel, 1923 (Grand prix colonial de littérature en 1924).

³ André Demaison, *La Nouvelle Arche de Noé*, Paris : Grasset, 1938, p. 222.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

s'agit de représenter les Africains comme étant des êtres inférieurs afin de justifier le contrôle et l'exploitation de ceux-ci. L'adéquation de son œuvre avec l'idéologie de l'époque lui a même valu de recevoir le Grand Prix de littérature coloniale pour son roman *Diato*. Ce prix, créé en 1921 par la métropole a pour objectif de récompenser « les meilleurs élèves », c'est-à-dire les écrivains coloniaux dont les œuvres sont d'une utilité reconnue pour l'entreprise coloniale. D'autres ont reçu également cette distinction, ce sont Louis Charbonneau, Roland Lebel, Gaston Joseph, Maurice Glay, pour ne citer que ceux là. Tous ont reçu ce prix parce que leurs écrits, romans, monographies, ouvrages critiques, sont les porte-drapeaux de la vision de l'africanisme colonial.

Aux noms cités, nous pouvons encore ajouter d'autres écrivains de terrain nés ou ayant séjourné longtemps en Afrique comme Jean Sermaye, Ernest Psichari, Raymond Dépinay ou encore Jean d'Esme. Dans une large mesure, tous transposent dans leurs écrits à visée réaliste des scènes de vie des populations « indigènes » qui semblent contraster avec des descriptions hâtives de l'exotisme. Le vieil exotisme marqué par sa fantasmagorie laisse ainsi la place à un discours qui vise des effets de réel ; or le réalisme que revendiquent fermement les écrivains n'est pas pour autant dépouillé d'exotisme, puisque ce courant traverse toute la littérature coloniale.

Tous les écrivains coloniaux ne sont pas des hommes de terrains, certains n'ont jamais été en Afrique, mais ont produit des œuvres en lien avec le continent, comme les frères Tharaud. S'inspirant des informations fournies par l'écrivain André Demaison, commerçant installé depuis longtemps en Casamance, les deux frères avouent :

Ce récit, nous l'avons imaginé en vous (Demaison) écoutant causer, et pour lui donner la vie, vous nous avez apporté les mille détails nécessaires [...]. Nous vous dédions cette randonnée, que sans vous nous n'aurions jamais écrite¹.

En effet, *La Randonnée de Samba Diouf* de Jean et Jérôme Tharau dévoile, grâce à une narration savamment structurée, la vie de Samba Diouf depuis son village jusque dans les tranchées françaises de la première Guerre Mondiale. A travers son parcours aux allures initiatiques, plusieurs pans de l'histoire des troupes coloniales ayant combattu pour la France sont évoqués, mais ce sont surtout les cultures sénégalaises qui sont mises en exergue à travers la description de topiques culturels tels que les danses, les cérémonies de mariage, les rituels, et même les langues. Les Tharaud se disent si fascinés par ces dernières qu'ils en font l'éloge :

Si leurs langues sont souples et riches, et capables de rendre des nuances très subtiles, cela témoigne simplement que ces gens d'Afrique Occidentale ne sont pas du tout les brutes qu'une médiocre littérature coloniale se plaît à nous présenter. Un beau langage est un chef-d'œuvre

¹ Jérôme et Jean Tharaud, *La randonnée de Samba Diouf*, *op.cit.*, p. II

collectif et inconscient. Ces Noirs ne parleraient pas ainsi s'il n'y avait derrière eux une civilisation très simple, mais une civilisation tout de même¹.

Suivant leur fascination pour les langues indigènes, les deux romanciers n'hésitent pas à intégrer des expressions locales à leur texte. Dès lors, on retrouve des vocables tels que *dolo* (bière de mil), *téré* (amulettes), *sabar* (sorte de tambour). Le récit est également parsemé de dictons et de proverbes sénégalais : « *On a beau être prévenu, la nouveauté surprend toujours* »², « *Un beau-fils n'est point un fils* »³. Cette "couleur locale" présente à travers l'usage de substantifs en langues africaines constitue une forme de diglossie qui ne signifie pas pour autant une valorisation des langues indigènes, car la langue française est perçue et maintenue comme la référence. Cette apparente sympathie pour les langues africaines doit être comprise comme une forme d'exotisme, de réduction de l'autre, en ce sens où le public, toujours friand de folklore colonial en raffole. C'est bien ce que formule Yves Clavaron :

Le romancier (colonial) traduit la volonté de l'occidental d'enfermer l'indigène dans un réseau lexical, mais aussi métaphorique, qui permette de s'assurer une maîtrise sur lui, d'acclimater son étrangeté⁴.

Ainsi, la présence de quelques bribes d'un parler africain représente l'image synecdotique de cette Afrique fantasmée que toute la littérature coloniale a véhiculée, et dont le roman s'en fait largement l'écho.

*Batouala*⁵ de René Maran, œuvre ayant soulevé tant de polémiques⁶, peut être intégrée dans la catégorie des romans coloniaux français, bien que son statut particulier ait été reconnu par certains, dont Senghor, comme le début de la littérature africaine. Le roman, écrit durant la phase d'administration territoriale des colonies françaises, juggle par ses thèmes les limites imposées par la puissance coloniale. En effet, du point de vue de la forme comme du fond, *Batouala* est un roman novateur. Originaire de la Guyane, administrateur colonial à Oubangui-Chari, René Maran est le premier administrateur colonial à décrier ouvertement les excès du colonialisme, et à montrer les influences néfastes de celle-ci sur les cultures africaines, notamment sur le peuple banda. Plutôt que de reproduire les stéréotypes coloniaux, Maran valorise les cultures africaines, et cette prise de position lui coûta sa place au sein de l'administration coloniale, car cela était intolérable de la part d'un fonctionnaire colonial qui, dans sa posture de représentant de l'Empire

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ Yves Clavaron, « Marges et frontières dans la littérature coloniale », consulté en ligne le 18 janvier 2011 : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article544>

⁵ René Maran, *Batouala*, Paris : Albin Michel, coll. Nouvelle collection Albin Michel, 1921.

⁶ Lire Josiane Grinfas, *Batouala : véritable roman nègre / René Maran ; présentation, notes, questions et après-texte*, Paris : Magnard, 2002, et Michel Hausser, *Les deux Batouala de René Maran*, Sherbrooke (Québec) : Naaman ; Bordeaux : Sobodi, 1975.

devait contribuer au rayonnement de l'entreprise coloniale au lieu de la dénigrer. Après la publication de l'œuvre et en dépit des commentaires de réprobation et de désaveux, le livre obtient le prix Goncourt en 1921. C'est donc une œuvre de rupture qui navigue à contre-courant du discours et de la pensée coloniale de laquelle elle émane. D'ailleurs cette audace a fait des émules, et d'autres auteurs coloniaux comme Robert Randau ont également critiqué la colonisation en montrant ses effets dévastateurs sur les colonisés et leurs cultures.

Dans la plupart des œuvres coloniales, le genre romanesque est particulièrement poreux puisqu'il conjugue à la fois fiction, récits de voyages, témoignages, anecdotes, et ouvrages ethnographiques. En empruntant à la fiction ses formes et conventions, nombreux sont les auteurs qui se contentent de décrire les épisodes d'un voyage ou d'un séjour en Afrique. De fait, beaucoup de fonctionnaires coloniaux, d'anciens militaires, médecins ou journalistes, se sont faits romanciers par défaut. Dans leur périple africain, certains, comme Lucie Cousturier¹ dans les deux tomes de *Mes Inconnus chez eux*² ont prétendu porter un regard sensible et plein de respect sur les populations rencontrées, mais en réalité ils ont cherché à capter une réalité africaine tout en véhiculant, sans peut-être en être conscient, une idéologie coloniale. Au-delà de la sympathie avec laquelle les écrivains coloniaux décrivent les « indigènes » et leur mode de vie, se cache d'autres enjeux, se profile une idéologie de domination et d'exotisation de l'autre. Chaque fabrication de fiction est donc une représentation idéologiquement marquée. A travers des « pseudos fictions », ils s'arrogent le droit de parler pour et au nom des Africains, en présentant leurs pensées les plus intimes qu'ils prétendent connaître et saisir.

Le regard porté sur la littérature coloniale rend compte de l'influence de l'africanisme comme la modalité d'un discours de domination dont les enjeux et les intérêts sont liés à la colonisation. Aussi, entre les diverses formes de cette littérature à savoir l'exotisme, les ouvrages scientifiques et les œuvres dites réalistes, il y a comme un *continuum* qui s'articule autour d'un même dessein : servir de base à une meilleure connaissance des peuples non occidentaux pour faciliter une politique coloniale efficace. Cette prétendue connaissance de l'autre implique comme le fait remarquer Todorov, un rapport de dominant à dominé car :

¹ Lucie Cousturier est une citoyenne française ordinaire qui organisa chez elle à Fréjus, pendant la première Guerre Mondiale, des cours d'alphabétisation afin d'améliorer l'apprentissage de la langue française aux tirailleurs sénégalais. Ce premier contact avec des indigènes suscita en elle l'envie de mieux les connaître. Pour ce faire, elle effectua entre 1921 et 1922, un voyage en Afrique Occidentale Française, dont les deux tomes de son livre racontent ce périple.

² Lucie Cousturier, *Mes Inconnus chez eux, mon ami Fatou citadine*, Paris : F Rieder & Cie, coll. Témoignages, 1925 tome I et II.

Comprendre signifie à la fois, et pour cause, "interpréter" et "inclure" : qu'elle soit de forme passive (la compréhension) ou active (la représentation), la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre ; le maître du discours sera le maître tout court¹.

De ce fait, toute la bibliothèque coloniale a été le lieu de réification de l'autre, le lieu d'une invention de l'altérité qui appelle de la part de Mudimbé la remarque suivante :

En elle-même, la bibliothèque n'est pas tant soucieuse de préserver les récits passés ou présents, ou de considérer les coutumes et le savoir comme constituant un corps ou des corps ayant, en leur propre droit, une qualité particulière inscrite dans une histoire donnée ; elle cherche plutôt à ressembler ces divers éléments et à les écraser dans un « arrière-plan primitif² ».

Partant, quelques soient la discipline ou le genre, le discours sur l'Afrique est toujours le même, c'est-à-dire dominé par les représentations que les tout premiers explorateurs ont véhiculé. D'Hérodote à Michel Leiris, l'invention d'une altérité africaine est restée prisonnière d'une rhétorique simplificatrice, car avec l'Occident le rapport à l'autre s'inscrit fondamentalement dans une troncation de la réalité qui déforme plutôt qu'elle ne révèle. Toute la *bibliothèque coloniale* a donc construit une rhétorique de l'altérité en exploitant fortement des *habitus* et des procédés stylistiques comme l'exagération, la comparaison, l'opposition, pour construire une image duelle du monde formulée en terme de « Nous » et les « Autres ». Le but étant de souligner les différences entre Noirs et Blancs, de montrer que les premiers sont une race inférieure qui a besoin de l'aide de l'Occident pour s'humaniser. Pour ce faire, les colons n'hésitent pas à faire appel à la science et à la littérature pour cautionner et justifier leur entreprise. Bien avant la littérature coloniale, l'église avait déjà avancé des thèses sur la malédiction et l'infériorité héréditaire des peuples noirs en inférant qu'ils seraient les descendants de Cham³. A son tour, l'aristocrate Arthur de Gobineau développe cette opinion largement répandue en représentant le « nègre » sous trois axes principaux : la bestialité – l'absence de raison – l'indolence. Avec Gobineau et à travers lui toute la bibliothèque coloniale, la rhétorique de l'altérité débouche sur un « topos discursif⁴ » destiné à légitimer l'action coloniale au nom d'une prétendue supériorité raciale. Ainsi, relais de propagande pour l'africanisme, la littérature coloniale dans son ensemble a été le prolongement d'une entreprise politique et idéologique qui a contribué à consolider la « mission civilisatrice » de la France. Née pour servir l'idéologie coloniale et la répandre, son objectif fut dans une large mesure atteint. Sa relative valeur littéraire n'annihile cependant pas son

¹ Préface de Tristan Todorov in, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, op.cit., p.8.

² Valentin Yves Mudimbé, *Tales of Faith*, Oxford, The Athlone Press, 1997, p. 176, cité par Anthony Mangeon, « La « gnose africaine » de Valentin Yves Mudimbé », in Justin Bisanswa (ed.), *Entre inscriptions et prescriptions : V.Y. Mudimbé et l'engendrement de la parole*, Paris : Honoré Champion, 2013, p. 48.

³ Selon le livre de la Genèse, Cham, fils de Noé, aurait été maudit et condamné à être l'esclave de ses frères, parce qu'il aurait vu la nudité de son père et en aurait ri. D'après certains théologiens, les Noirs seraient les descendants de Cham.

⁴ Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 204.

apport à la vulgarisation des cultures et des langues africaines, puisqu'elle a été aussi le lieu d'émergence d'une remise en cause de l'idée selon laquelle l'Occident est l'unique foyer de la civilisation ; elle a ouvert les voies d'un nouveau regard sur l'Afrique bien que délimitée par l'idéologie de l'époque.

Après plusieurs années de règne sans partage, le déclin de la littérature coloniale est surtout dû à l'avènement d'une littérature faite par les Africains eux-mêmes sur l'Afrique, et ce, pour plusieurs raisons. Voulant casser le monopole discursif que détenaient les Occidentaux sur l'Afrique, émerge au début du 20^e siècle l'affirmation d'une « pensée noire ». Parallèlement à une immense bibliothèque coloniale, les Africains commencent à écrire sur leurs propres cultures, et passent de l'objet du discours au producteur du discours. D'un autre côté, après les guerres de 14-18, et 39-45, les relations entre la France et ses colonies africaines se modifient considérablement. La participation des troupes africaines aux côtés des soldats français conduit à une nouvelle orientation de la politique coloniale. Pour les Africains qui ont combattu avec les Blancs et partagé leur quotidien, le mythe de supériorité de l'homme blanc s'effrite et perd de sa crédibilité. L'Européen n'est plus considéré comme un être supérieur, mais comme n'importe quel homme, avec ses peurs, ses angoisses, sa vulnérabilité. Cette déconstruction de l'image du Blanc s'accompagne au plan littéraire d'un discours de remise en cause de la colonisation et de ses corollaires. La publication de *Batouala, véritable roman nègre* (1921), dont l'auteur est un Noir originaire des Antilles, est pour beaucoup dans la naissance d'une littérature de fiction écrite par les Africains. Face au succès de l'œuvre, suivi quelques temps après par *Force bonté* (1926) de Bakary Diallo, les écrivains coloniaux français constatent que leur monopole de discours sur l'Afrique s'amenuise et est souvent désapprouvé. Alors, l'administration coloniale prend les choses en main et décide de parrainer les auteurs africains désireux de se lancer dans l'aventure de l'écriture de sorte à contrôler cette nouvelle production. Voulant canaliser l'effervescence des « indigènes » formés, la métropole devient leur protecteur et les encourage à écrire en finançant leurs œuvres et en instituant des prix littéraires pour récompenser les plus méritants. Bien entendu, le mérite consiste à prolonger le discours colonial. En outre, du côté du public français, l'attente pour des représentations "authentiques" africaines se fait de plus en plus grandissante au point que Lucie Cousturier, marraine de guerre coloniale, constate ses limites dans la compréhension des réalités africaines : « Seules des écrivains indigènes nous le diront¹ ». Il est clair que selon cette auteure, nul mieux que les Africains ne peuvent *dire* leur propre histoire. Ainsi, parallèlement à une littérature coloniale française se développe une « pensée noire » dans tous les domaines, de l'anthropologie à l'ethnologie, de l'histoire à la littérature.

¹ Lucie Cousturier, *Mes Inconnus chez eux, mon ami Soumaré Laptot*, tome 2, *op.cit.*, p. 82.

II- LA « PENSÉE NOIRE » ET LA BIBLIOTHEQUE COLONIALE

Il sera question dans un premier temps d'analyser la manière dont la bibliothèque coloniale a servi de relais à l'émergence d'une « pensée africaine », particulièrement en littérature. Nous examinerons pour ce faire les premières prises de parole de l'élite africaine formée à l'école coloniale afin de comprendre la genèse de la littérature africaine, c'est-à-dire comment les premiers écrits ont d'abord suivi l'idéologie de l'africanisme colonial, avant de s'en défaire progressivement. Nous décrypterons ensuite le rôle des mouvements d'autonomisation politique, culturelle et sociale – en l'occurrence la Négritude – dans la construction d'une « identité nègre ». De quelle manière celle-ci a fondé sa lutte autour d'un archétype identitaire, en reprenant certains concepts du discours colonial ; mais également comment ce mouvement apparaît comme un contre-poids à une époque où le discours était dominé par l'Occident. Déterminer enfin dans l'histoire des littératures d'Afrique noire la survivance de l'héritage africain, ses mutations et ses enjeux, telles sont les grandes lignes de notre démarche.

1- Historique d'une naissance : de la presse coloniale à la littérature africaine

La naissance de la littérature africaine peut-être décrite comme un processus de réappropriation identitaire et culturelle. Pour les Africains, il s'agit de briser le discours d'autorité détenu par les Européens sur le continent. Quant au public occidental, il ne veut plus d'affabulation faites par des voyageurs de passage, mais de récits authentiques provenant d'auteurs africains. Ce processus est longuement analysé aussi bien par János Riesz que par Hans-Jürgen Lüsebrink. Nous nous référerons concomitamment à l'ouvrage de Lüsebrink, *La conquête de l'espace public colonial, prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse de l'époque coloniale (1900-1960)*¹, et à celui de Riesz *De la littérature coloniale à la littérature africaine, prétextes- contextes- intertextes*².

L'ouvrage de Lüsebrink est très instructif, tant par la densité des analyses que par la richesse du corpus. Il situe son étude entre 1900 et 1960 autour d'un corpus d'articles d'auteurs africains parus dans des journaux et des revues en France et en Afrique à l'époque coloniale. Ses analyses démontrent que la presse de l'époque coloniale fut le lieu d'émergence d'une production littéraire et un forum de débats intellectuels pour l'intelligentsia africaine. Selon ses estimations, près de 95% de la production littéraire africaine de 1900 à 1960 est publiée dans la presse. Ainsi, la littérature africaine d'expression française – en y ajoutant les écrits à caractère ethnographique, et

¹ Hans-Jürgen Lüsebrink, *La Conquête de l'espace colonial public, prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse de l'époque coloniale (1900-1960)*, op.cit.

² János Riesz, *De La Littérature coloniale à la littérature africaine, prétextes- contextes- intertextes*, op.cit.

les articles de presse dont la frontière vers le littéraire reste *souple* et *floue* – n’a pas débuté dans les années 20 comme l’attestent les histoires littéraires. La prise de parole chez les Africains a commencé plus tôt – autour de 1910 – avec des écrits qui paraissent dans des revues coloniales. Aussi, l’intérêt de l’exploitation des textes africains parus dans la presse coloniale conduit à une mise en perspective historique de la littérature africaine : Quel a été le véritable rôle de ces textes à l’époque coloniale ? Ont-ils servi de relais à la propagande africaniste ? Ou sont-ils une volonté de produire un contre-discours face aux stéréotypes véhiculés par la littérature coloniale française ?

Comme évoqué précédemment, le contexte social dans lequel ces écrits ont émergé est celui de la colonisation. Après les phases de découverte et d’exploration, arrive celle de l’administration des colonies qui est l’étape la plus délicate et la plus importante. Pour mener à bien ce projet, les instances coloniales ont besoin de connaître les « indigènes » qu’ils doivent diriger. Au départ, cette prérogative fut attribuée exclusivement aux anthropologues, chercheurs et écrivains coloniaux ; puis progressivement, le relais est passé aux Africains, car pour mieux les connaître, il fallait leur témoignage. L’autorité coloniale demande alors aux “évolués” noirs (les lettrés), de produire des articles sur le folklore africain. C’est dans ce contexte qu’apparaît l’éclosion de plusieurs textes sur les traditions africaines publiés dans les revues coloniales telles que, *Outre-Mer*, *Revue de colonisation*, *Bulletin de l’enseignement de l’A.O.F.* dont en voici quelques uns : *Le petit Manuel français-bambara* (1910) et *Le petit Dictionnaire français-bambara et bambara-français* (1913) de Moussa Travélé, *La Bataille de Guîlé* (1913) d’Amadou Duguay Cléodor. On peut ajouter à cette liste bien d’autres, comme l’écrivain béninois Paul Hazoumé. En sa qualité d’instituteur de la colonie, ce dernier commence à écrire dans les années 1900, et ses premières publications à caractère scientifique apparaissent dans le *Bulletin de l’Enseignement en A.O.F.*¹. Il publie en outre ses recherches ethnographiques dans *Reconnaissance africaine*, *Organe d’Enseignement Religieux et Etudes Historiques*, fondée par le Père Aupiais en 1925 au Dahomey (Bénin actuel). Les deux romans² qu’il fait paraître plus tard sur l’histoire de l’ancien royaume du Dahomey avaient déjà été en grande partie publiés dans les organes de presse de coloniaux. De même, Moussa Travélé – alors interprète principal de la colonie du Soudan français – publie en 1929 dans *Outre-Mer, Revue générale de colonisation*, une étude sur les traditions orales soudanaises, notamment le *Komo*. Concernant cet article, l’avis de l’ethnologue et gouverneur français Henri Labouret est assez révélateur :

¹ Fondé en 1915 par Georges Hardy, cette Revue fut l’une des plus grande tribune dans laquelle les premiers Africains s’exprimèrent.

² *Doguicimi*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1978 (1^{ère} édition 1938), et *Le Pacte de sang au Dahomey*, Paris : Institut d’ethnologie, coll. Travaux et mémoires de l’institut d’ethnologie, Muséum d’histoire naturelle, 1937.

Moussa Travélé, indigène lettré, profondément dévoué à la cause française, apporte ici une nouvelle et importante contribution à l'ethnologie africaine, en nous donnant, après des dictionnaires, des contes, des proverbes et plusieurs études justement appréciées sur les bambara, une description détaillée du mystérieux *komo* ou *koma* soudanais [...]. Sa conclusion montre l'absolue nécessité pour les administrateurs de connaître les langues, les institutions, les mœurs, la mentalité des indigènes dont ils sont les tuteurs. C'est pour eux le seul moyen d'éviter les erreurs analogues à celle qui nous est plaisamment contée ici, de mieux comprendre et enfin de mieux guider des pupilles attardées¹.

Cette citation montre sans ambiguïté aucune que l'irruption des auteurs africains dans la sphère médiatique métropolitaine et africaine fut accompagnée d'un discours paternaliste de légitimation dont les enjeux sont liés à la domination coloniale. Toujours dans le même contexte – à la demande des institutions coloniales – plusieurs enquêtes furent menées par les Africains sur leur société et publiées dans la presse coloniale. Les thèmes varient et les sujets sont multiples : ils traitent des sujets sociaux, historiques et ethnographiques, jusqu'aux thèmes liés à l'éducation et la psychologie de "l'enfant noir". Ce dernier sujet, traité exclusivement par les instituteurs indigènes fut coordonné par l'administration coloniale qui en révèle toute la portée :

L'enfant noir, votre élève, vous le voyez grandir, ouvrir ses yeux et son esprit, s'ébattre en liberté près de la case familiale. Etudiez-le, observez-le ; la pédagogie est souvent affaire de psychologie. Connaître vos élèves est une condition essentielle pour le succès de notre œuvre d'éducation, et la psychologie, vous le savez en dehors des textes et des expériences scientifiques est d'abord une affaire d'observation rigoureuse, minutieuse, impartiale [...]. Il conviendra, c'est trop évident, pour éliminer le romanesque, de chercher les types, les traits communs, et non l'individuel, l'accidentel. Les réponses les plus complètes pourront être publiées dans le « Bulletin », et de l'ensemble, nous pourrons peut-être tirer, outre les conclusions de pédagogie pratique, un travail qui aura quelque valeur scientifique et ethnographique².

Cette citation condense toute la politique coloniale française, à savoir, étudier les Noirs, les connaître, pour ensuite asseoir une politique coloniale efficiente, notamment à travers l'éducation et le système scolaire. En incitant les Africains à prendre la plume, le pouvoir colonial visait essentiellement des retombées pratiques : comprendre les peuples colonisés de "l'intérieur" et perpétuer le système colonial. Par conséquent, les publications d'auteurs africains – pour la plupart des enquêtes – dont le caractère littéraire est problématique eu égard à l'ambiguïté entre le fictionnel et le témoignage littéraire, allient récits historiques, études ethnographiques et transcription des textes oraux. Dès lors, les articles publiés dans les médias étaient la continuité de l'idéologie de l'africanisme colonial, puisqu'en inscrivant leurs recherches dans le même canevas que les africanistes tels que Delafosse, Griaule, les écrivains africains donnaient une dimension plus fiable, plus "authentique" à la connaissance des cultures d'Afrique noire. Ainsi, les médias

¹ Henri Labouret, dans *Outre-Mer, Revue de colonisation* no 2, juin 1931, cité par Hans-Jürgen Lüsebrink, *La conquête de l'espace colonial public, prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse de l'époque coloniale (1900-1960)*, op.cit., p.27.

² Enquête sur l'enfant noir de l'A.O.F. dans *Bulletin de l'Enseignement de l'A.O.F.*, no 70, juillet-décembre 1929, s.p. cité par Lüsebrink, *La conquête de l'espace colonial public, prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse de l'époque coloniale (1900-1960)*, op.cit., p. 16-17.

coloniaux mis à la disposition de l'intelligentsia africaine sont utilisés par ces derniers dans le prolongement du discours colonial.

Si l'orientation des articles de la presse coloniale des années 20 à 30 adopte en général l'idéologie de l'africanisme, il s'opère à partir des années 30 un changement de ton, car comme le souligne Lüsebrink : « Ce terme de "presse coloniale", n'implique pas nécessairement une identification avec les positions politiques officielles du gouvernement en matière coloniale¹ ». En effet, certains périodiques de la période coloniale publiés en France et dirigés par des Africains comme *La Race Nègre* (1927), *Cri des nègres* (1931), *Revue du Monde Noir* (1931), *Légitime Défense* (1932), et plus tard *Présence Africaine* (1947), adoptent une position très critique à l'égard des revues qui s'alignent sur les positions coloniales comme *Réveil*, *La Reconnaissance française*, *Le phare du Dahomey*, *Le Périscope Africain*. Ainsi, parallèlement à une presse servile qui se fait le porte-voix de l'africanisme colonial et le valet de l'impérialisme européen, il y en a une autre, plus réactive – surtout au lendemain de la Seconde Guerre mondiale – qui se positionne par un changement de ton radical. Dans cette vague de contestation, certaines revues, telle que *Europe*, proche du Parti Communiste, accordent des tribunes aux intellectuels africains pour y publier des textes. Ce fut le cas de Fily Dabo Sissoko (1897-1964). Moins connu dans l'histoire littéraire africaine, il n'en demeure pas moins l'un des auteurs africains les plus productifs au sein de la presse coloniale aux côtés des auteurs comme Abdoulaye Sadj, Moussa Travélé, Mamby Sidibé, (Lüsebrink, 2003). Sissoko publia en 1928 dans *Europe* un article sur le « Soudan français² ». Cet article avait certes un contenu ethnographique, mais constituait déjà un contre-discours sur celui qui prévalait jusqu'alors, comme le souligne Lüsebrink :

Cette prise de parole découlait d'une volonté de participation et répondit à une incitation, venue de la part des autorités coloniales, adressée à l'élite "évoluée" des Africains. Mais elle provenait aussi – et ceci paraît particulièrement significatif dans le cas de Sissoko – d'une volonté de *contre-dire* des positions occidentales, françaises en particulier, et de prendre surtout le contre-pied systématique du discours anthropologique de l'époque, à partir d'un point de vue africain. Cette logique du contre-discours, qui met fondamentalement en cause la légitimité du discours ethnologique européen sur les "Autres", en l'occurrence les Africains, fut, à plusieurs reprises, clairement énoncée par Sissoko³.

Ainsi, avec les auteurs de cette époque, il y a certes la conformité à une ligne éditoriale qui s'écarte peu de la rhétorique coloniale, la reproduction d'un schéma tant au point de vue de la forme que du fond, mais cette imitation impliquait déjà une prise de parole, donc, une volonté d'exister. Ce contre-poids traduit clairement un désir de briser le monopole du discours, dont

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Fily Dabo Sissoko, « Le Soudan français », in *Europe*, Vol. 19, 15 février 1929, pp. 246-261.

³ Hans-Jürgen Lüsebrink, *La conquête de l'espace colonial public, prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse de l'époque coloniale (1900-1960)*, *op.cit.*, p. 144.

l'émergence de la Négritude et de plusieurs autres mouvements africains se feront les porte-drapeaux. Même après l'efflorescence littéraire qu'a suscité la Négritude, les publications d'auteurs africains dans des revues françaises ou africaines ne se sont pas éteintes ; bien au contraire, elles ont pris de l'ampleur. Ainsi, bien avant l'avènement d'une littérature de fiction au sens « d'œuvre » et de « livre », la presse coloniale – ensemble des organes de presse publiés dans les colonies ou en métropole de 1900-1960 – fut le lieu d'éclosion et d'émergence de la « pensée noire » qui se mua plus tard en revendication politique, identitaire et culturelle.

2- Le mouvement de la Négritude et la construction d'une « identité nègre ».

Confrontés à la rhétorique de l'altérité détenue par les Occidentaux, les Africains ne sont pas restés en retrait, puisque des voix se sont levées et ont réussi de par leur détermination à se faire entendre. Comme on l'a constaté dans la presse coloniale, la première génération de l'élite africaine a contribué de façon notable à l'introduction de perspectives nouvelles dans le discours sur l'Afrique, autant dans les études ethnographiques que dans la création littéraire. Or, comment se dire sans être l'Autre ? C'est toute la problématique à laquelle sont confrontés les intellectuels africains, dont certains se sont laissés séduire par un discours colonial en reprenant des conceptions chargées d'ambiguïtés et riches en malentendus. Il s'agira donc de comprendre de quelle manière ceux-ci – notamment avec le mouvement de la Négritude – ont articulé leur lutte ou pensée autour de concepts occidentaux. Dans le même temps, ce « nouveau » discours sur l'Afrique produit par des Africains ne constitue-t-il pas une « prise de pouvoir » et une remise en cause de l'hégémonie du discours de l'Empire ? Car comme l'affirme Jean-Claude Blachère : « En Situation coloniale, écrire c'est déjà protester. Copier un modèle, c'est d'une certaine manière abolir les barrières et les hiérarchies¹ ».

Face à une immense bibliothèque coloniale, à la domination politique et culturelle des Occidentaux, l'avènement de la Négritude fut perçu par les Africains comme un mouvement salutaire qui allait permettre aux Noirs de se libérer de l'étau colonial. L'objectif étant de produire un discours qui réhabilite une culture minée par plusieurs siècles de clichés.

La naissance de la Négritude fut inspirée par l'exemple des écrivains américains de la *Négro-Renaissance*, des mouvements de lutte politique comme le Panafricanisme, et surtout de la naissance à Paris en 1932 de la revue littéraire *Légitime Défense*, créée par des étudiants martiniquais dont le dessein était de défendre la culture antillaise que l'esclavage et la colonisation avaient asservie. Cette revue accusait la littérature des Antilles d'être la copie conforme de la littérature française. Elle appelait alors à un éveil de conscience qui passait

¹ Jean-Claude Blachère, *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 10.

nécessairement par une désaliénation du modèle occidental. Malheureusement, cette revue ne fit pas long feu, car dès sa parution, son caractère contestataire provoque sa suspension après la première publication. Sa critique acerbe à l'endroit du système colonial et son plaidoyer pour une littérature antillaise authentique lui valent cette "mort" précoce. Malgré ce fait, le journal eut néanmoins une influence déterminante sur les intellectuels noirs de Paris, en particulier Senghor, Césaire, Damas, qui allèrent fonder le mouvement de la Négritude.

La Négritude a en effet vu le jour grâce à *l'Étudiant Noir*¹ qui avait remplacé *Légitime Défense*. Au départ, il regroupait des étudiants africains et antillais à Paris qui se réunissaient pour échanger et débattre de l'actualité. Puis, peu à peu, le mouvement prit forme en devenant un mouvement de lutte modulant son action autour de la question identitaire. L'accent est mis sur l'affirmation, la réhabilitation et la valorisation de l'homme noir et de son identité culturelle, trop longtemps jugés inférieures et même "barbares". En réaction à ces préjugés, il était impérieux pour la survie des cultures négro-africaines de s'affirmer. *Pigments* (1937) de Léon Gondran Damas, et *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Césaire donnent le ton² de cette nouvelle vision du discours africain en critiquant vivement la colonisation, en démontrant leur fierté d'être noir, et en proclamant leur attachement aux cultures négro-africaines. D'autres textes suivent le même élan à travers l'actualisation de certains contes traditionnels africains³. face à cette effervescence autour de la réhabilitation des valeurs du « Monde noir », est créée en 1947 à Dakar au Sénégal, la maison d'édition Présence Africaine. En 1949, celle-ci s'installe à Paris et y demeure jusqu'à aujourd'hui. Première maison d'édition africaine, elle devient une tribune pour l'émergence d'une « pensée africaine » : des articles, des essais, des œuvres de fiction y sont publiés. A cela, s'ajoute l'édition en 1948 de *l'Anthologie de la nouvelle poésie Nègre et Malgache de langue française*⁴, préfacée par Jean Paul Sartre dans laquelle il définit la Négritude en ces termes : « La Négritude est dialectique ; elle n'est pas seulement ni surtout l'épanouissement d'instincts ataviques ; elle figure le dépassement d'une situation définie par des consciences libres⁵ ».

Tous ces événements conjugués créent un réel enthousiasme chez les intellectuels noirs, matérialisé par une effervescence littéraire et une longue décennie de production dans un « champ littéraire » en gestation, avec en filigrane la question de l'identité noire comme gage d'une littérature autonome. La Négritude et toutes les productions littéraires de cette période deviennent

¹ Journal corporatif créé par les étudiants africains et antillais à Paris en 1934. Reprenant les critiques de *Légitime défense*, ce journal revendiquait la liberté créatrice du Noir, loin de toute imitation occidentale.

² C'est d'ailleurs dans ce texte qu'est mentionné pour la première fois le mot Négritude.

³ On peut citer comme exemple *Les Contes d'Amadou Koumba* (1947) de Birago Diop, et *Ngando* (1948) de Paul Lomami Tchibamba.

⁴ Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée d'Orphée Noir préface de Jean Paul Sartre, Paris : PUF, coll. Pays d'Outre-Mer, série 5, Arts et littérature 1, 1972 (1^{ère} édition 1948).

⁵ *Ibid.*, préface de Jean-Paul Satre, p. XLIII.

ainsi le lieu de construction d'une « véritable identité nègre », mais cette construction identitaire est dès le départ biaisée par un certain nombre d'apories qui entachent sa crédibilité, car en voulant forger une « authenticité africaine », les initiateurs de la Négritude ont repris malencontreusement certains concepts coloniaux.

Dans une généreuse analyse, Anthony Mangeon¹ explique comment, à travers une bibliothèque coloniale riche et féconde, plusieurs auteurs occidentaux ont contribué à façonner l'émergence d'une « pensée noire » et d'une « âme noire », au nombre desquels se trouve Placide Tempels, Marcel Griaule, Eugène Guernier, etc. Dans *L'Apport de l'Afrique à la pensée humaine* (1952), Guernier s'attache à montrer que les civilisations africaines sont tout aussi valables que celles de l'Occident, et que celles-ci – notamment les civilisations égyptiennes – ont eu un apport appréciable sur l'histoire du monde. Les thèses avancées dans cet ouvrage semble naviguer à contre-courant des discours traditionnels, car elles soulignent les origines africaines de l'humanité en considérant l'Afrique comme « le berceau de l'humanité », et défendent l'originalité des civilisations noires, en l'occurrence celles du nord du continent, qui selon l'auteur, ont eu un impact considérable dans l'élaboration de la pensée occidentale. Si le projet de Guernier se démarque de celui de Gobineau de par son enjeu, il n'empêche qu'il se révèle être finalement le lieu d'un discours racial essentialisant, car les thèses défendues par celui-ci rejoignent dans une certaine mesure la « théorie de Gobineau² », en ce sens où elles s'appuient sur un discours racial pour déterminer différentes typologies humaines : « l'Afrique est le continent de l'émotivité. Par comparaison l'Amérique indienne reste le continent de l'impavidité ; l'Europe celui de l'objectivité ; l'Asie celui de la subjectivité³ ». Cette typologie entre en écho avec celle de Gobineau qui avait auparavant défini les tempéraments raciaux en fonction du climat : « le sang noir, plein de feu », « le sang froid du blanc » et « le sang impavide du jaune⁴ ». Les études de Guernier – tout comme celles de Tempels dévoilant la philosophie bantoue, ou encore celles de Griaule sur l'ontologie dogon – ont débouché sur des conceptions essentialistes telles que « l'âme noire », « la rationalité occidentale », « l'âme orientale », « l'émotivité nègre », mais à la différence des thèses de Gobineau n'établissent pas de hiérarchie, ni de races supérieures. De l'avis d'Anthony Mangeon, plus qu'une rupture, le livre de Guernier, comme tous les autres qui s'inscrivent dans le même registre, offre une mue et « cette mue est d'autant plus intéressante à observer qu'elle opère certaines conversions de valeur qui se retrouveront, à la même époque, aux

¹ Anthony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris : Sulliver, coll. Mouvements de pensée, 2010.

² Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855). La théorie de Gobineau établit une différence entre les races blanche, noire et jaune, en prônant la supériorité de la première sur les autres. Cet aristocrate inventa l'un des plus grands mythes du 20^e siècle, à savoir le mythe de la « race aryenne ».

³ Eugène Guernier, cité par Anthony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident*, op.cit., p. 71.

⁴ Gobineau, cité par Anthony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident*, op.cit., p. 71.

sources de différentes idéologies africaines comme la Négritude ou l'Afrocentrisme¹ », et d'ajouter : « l'idée d'une « pensée noire » radicalement différente de la pensée occidentale fut d'abord l'obsession de philosophes et d'anthropologues occidentaux, et un produit dérivé de la relation coloniale, avant de devenir le romantisme de divers penseurs de l'Afrique et de sa diaspora² ». En effet, les mouvements africains de lutte pour l'indépendance politique et culturelle comme le panafricanisme et plus singulièrement la Négritude, ont trouvé chez ces auteurs des modèles de leur conception de « l'âme noire » sur laquelle elle a bâti leur idéologie, en ignorant que des expressions comme « monde noir », « âme noire », sont dans leur essence des désignations qui construisent des typologies essentialistes et immuables, alors qu'il n'y a pas plus d'« âme noire » que d'« âme blanche ». Sans véritablement comprendre l'enjeu de ces études, les promoteurs d'une « identité nègre » se sont réappropriés des thèses africanistes dans la continuité du discours colonial, et ont forgé leur idée de « l'âme noire » que toute une génération d'écrivains africains s'emploiera à mettre en évidence dans ses créations littéraires. Ainsi, pendant qu'ils militaient pour l'indépendance politique et le retour aux sources africaines, leurs idéaux, particulièrement ceux de la Négritude, (comme ce fut le cas aussi avec Cheikh Anta Diop³) étaient dans le même temps une passerelle de concepts occidentaux : Senghor emprunte à Frobenius l'idée d'une civilisation noire commune présente à l'époque de l'Afrique précoloniale, et à Delafosse le fameux aphorisme de « l'âme noire ». En plus de ces concepts raciaux, les poètes de la Négritude avaient également opté, particulièrement Césaire et Senghor, pour le surréalisme comme mode d'expression. Chose paradoxale dans la mesure où ce courant venait de l'Occident, alors que ces auteurs revendiquaient une « identité nègre ». Loin s'en faut, car selon eux, ce courant littéraire leur correspondait, d'autant plus que la poésie surréaliste à un rôle *incantatoire, visionnaire*, ce qui rejoint en l'occurrence les croyances des sociétés africaines pour qui le verbe est force et magie. Ils ont en outre adopté le surréalisme parce que ce courant littéraire s'était positionné comme un mouvement de gauche qui défendait les libertés humaines, idéologie qui cadrerait parfaitement avec la vision négritudienne. Le surréalisme est alors utilisé comme une esthétique, mais surtout comme une arme révolutionnaire. Critiqué pour avoir choisi ce mouvement littéraire, Senghor se défend et justifie sa position :

¹ Antony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, op.cit., p.70.

² Antony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris : Sulliver, 2010, p. 11.

³ Tout comme Senghor, Cheikh Anta Diop s'est abreuvé à la bibliothèque antique pour conforter sa thèse d'une « Egypte noire ». Il a utilisé les récits d'Hérodote dans une perspective généalogique pour démontrer l'apport de l'Afrique à la culture et la civilisation mondiales.

Nous acceptions le surréalisme comme un moyen, mais non comme une fin, comme un allié et non comme un maître. Nous voulions bien nous inspirer du surréalisme, mais uniquement parce que l'écriture surréaliste retrouvait la parole négro-africaine¹.

Comme le souligne Kesteloot, la posture de Césaire entre également en écho avec celle de Senghor :

La pratique du Surréalisme lui (Césaire) offre la possibilité de se libérer des schèmes de pensées occidentaux, des habitudes et des valeurs qui avaient étouffé celles de sa race.²

Dans la foulée, elle postule que :

Ce surréalisme que les Occidentaux ont employé avec succès pour dynamiser leur société, les poètes noirs vont s'en servir pour une révolte plus fondamentale³.

Ainsi, les modèles de pensée occidentaux et les courants littéraires de l'époque ont été une source de création pour les poètes de la Négritude, mais ceux-ci les ont utilisés pour produire un discours différemment marqué dont le but principal était de réhabiliter le Noir et de valoriser ses cultures. Dès la période des Indépendances, ce positionnement leur a valu de nombreuses critiques au sein de l'intelligentsia africaine parmi laquelle on peut également citer Frantz Fanon, Henri Lopès, Stanislas Adotévi, qui la considèrent comme un concept réducteur. Au nombre des détracteurs de la Négritude se trouve aussi Mudimbé, qui dénonce la naïveté de ces initiateurs en expliquant comment ce mouvement, dans la forme comme dans le fond illustre paradoxalement les modèles de pensée occidentales qu'elle combat. Il postule que Senghor et tous les autres sont français, de nationalité ou de formation, et qu'ils sont pétris de culture occidentale. En essayant de se défaire de « l'odeur d'un père abusif⁴ », les pères fondateurs de la Négritude, principalement Senghor, très sensible aux études ethnologiques et anthropologiques, s'est laissé abuser par les thèses de Frobénius, Delafosse et Tempels (en apparence moins ethnocentristes), en essentialisant les catégories comme la race et la culture.

Quelques années après, beaucoup d'intellectuels noirs tels Lopès et Mudimbé⁵ révisent quelque peu leur opinion. Au delà des controverses, la Négritude est vue aujourd'hui encore comme le

¹ Senghor, lettre de février 1960, cité par Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, op.cit., 1983, p. 94.

² Lilyan Kesteloot, *Aimé Césaire*, Paris : P. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui 85, 1979 5^e édition (1^{ère} édition 1962), p. 31.

³ Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, op.cit. 1983, p. 52.

⁴ V.Y. Mudimbé, *L'Odeur du père*, op.cit., p. 35.

⁵ Bernard Mouralis explique qu'après avoir lancé une diatribe contre Senghor et ses amis, Mudimbé, dans son livre autobiographique *Les Corps glorieux des mots et des êtres* (1994) revise ses positions lorsqu'en 1966, il fait une relecture des essais du président-poète. Il découvre à la fois l'homme politique dont le « socialisme africain est une magnifique invention » et admire la pensée de Senghor : « la pensée de Senghor, en sa complexité, m'ouvrit à de nouveaux horizons et, singulièrement à partir de 1968, aux questions de l'altérité ». Bernard Mouralis « V. Y. Mudimbé, entre antiquité et modernité », in Justin Bisanswa (ed.),

mouvement qui a permis une réelle émancipation littéraire et culturelle à l'époque de la colonisation, car, face à une Europe européocentriste, arrogante et dominatrice, il fallait oser, et la Négritude a contribué, par ses audacieuses prises de positions politiques et idéologiques, à susciter l'éveil des consciences noires sur la nécessité de s'affirmer. Ainsi, dans son combat contre le colonialisme et la domination culturelle et politique de l'Occident, la Négritude a mis un point d'honneur à valoriser l'espace culturel africain dans la création littéraire. C'est cet univers culturel, qui, en prenant ses distances avec des notions essentialistes que nous analyserons à présent. Notre démarche ne sera pas de relever une « âme noire », mais de montrer comment les œuvres de la Négritude exploitent les tropes culturels, avec pour but essentiel, la valorisation et l'affirmation d'un univers de croyance et de culture.

Comme nous l'avons dit, la Négritude demeure une étape fondamentale dans le processus d'émancipation tant au niveau littéraire qu'au niveau social. Elle a été un instrument de lutte, de réhabilitation et de restauration de la dignité de l'homme noir. Dans ce contexte de lutte, elle utilise la poésie comme moyen d'expression et celle-ci devient alors l'étendard du combat contre le colonialisme dont l'expression la plus significative est la publication de *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Plus qu'un événement littéraire, cette anthologie est un acte d'engagement politique et culturel qui marque une année fructueuse pour la poésie africaine, dans laquelle sont présentés seize poètes africains, antillais et malgaches dont Etienne Léro, Léon Gondran Damas, Léon Laleau, Jacques Rabemananjara, Birago Diop, etc. Ces auteurs avaient un objectif commun : stigmatiser l'oppression coloniale, faire ressurgir le passé de l'Afrique ancestrale, se libérer du joug de la colonisation en exprimant leur négritude. Kesteloot constate qu'avec cette première génération de poètes, un nouvel élan se dessine :

Un nouveau langage était créé, entendu par tous au delà des six cents idiomes de l'Afrique, et les jeunes poètes de Paris y trouvaient l'assurance du "ton juste" de leurs voix. Ils parlaient "nègre", ils sentaient "nègre", en quelque langue qu'ils écrivent¹.

Cette volonté de revaloriser le Noir et sa culture résume donc les buts fondamentaux de cette poésie :

Exprimer les drames et les luttes des peuples noirs – mais en les chantant, avec un souci de création artistique – qui, prenant ses distances des canons occidentaux, s'appuierait sur les trésors culturels du sol nègre².

Entre inscriptions et prescriptions : V. Y. Mudimbé et l'engendrement de la parole, Paris : Honoré Champion, 2013, p. 39.

¹ Lilyan Kesteloot, *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, op.cit., p. 139.

² *Ibid.*, p. 319.

S'appuyer sur « les trésors culturels du sol nègre » était à la fois un enjeu esthétique et idéologique, et c'est ce que la poésie négritudienne a tenté de faire en exploitant – dans une vision différente du fait colonial – un imaginaire culturel. Dans l'expression poétique, cette appropriation se matérialise par l'incorporation du rythme de l'oralité et les références à l'Afrique, dont les représentants sont Damas, Césaire et Senghor. Dans leurs poèmes, l'Afrique ancienne est exaltée, le retour aux sources est prôné, et le feu de la nostalgie est idéalisé. Ainsi, nous décrypterons à partir de l'analyse de quelques poèmes la manière dont leurs œuvres exploitent les motifs culturels d'une Afrique vécue (pour Senghor) et rêvée (pour les deux Antillais), et comment ils s'attèlent à y construire une rhétorique identitaire.

La manifestation tangible des africanismes est moins visible dans les poèmes – étant donné que la poésie écrite est un genre littéraire occidental, et que la forme reste assujettie aux contraintes en vigueur – mais les poèmes donnent à lire un imaginaire africain volontairement exploité par les écrivains. Senghor, Césaire, Damas, et tous les poètes noirs de cette époque expriment par le biais de la poésie un besoin de liberté et refusent d'être cantonnés au rôle d'écrivain exotique ; ils revendiquent la fin d'une hégémonie culturelle dont Luc de Heusch a su formuler les attentes : « En abolissant en eux le 'barrage' de la culture chrétienne, bourgeoise, occidentale ; ces poètes tentèrent de rétablir les vases communicants avec une certaine mémoire collective nègre¹ ». Le premier recueil de poèmes qui met en pratique de façon directe et virulente cette volonté de s'affranchir est *Pigments*² de Léon Gontran Damas dont en voici un extrait :

J'ai l'impression d'être ridicule
 Dans leur soulier dans leur smoking
 Dans leur plastron dans leur faux-col
 Dans leur monocle dans leur melon

J'ai l'impression d'être ridicule
 Dans leurs salons
 Dans leurs manières
 Dans leurs courbettes [...]

J'ai l'impression d'être ridicule
 Parmi eux complice parmi eux souteneur
 Parmi eux égorgueur les mains effroyablement rouges
 Du sang de leur civilisation ...³

Rappelons que Damas est né dans une famille bourgeoise guyanaise, d'un père mulâtre Européen-Africain, et d'une mère métisse Amérindien-Africain. Durant son enfance, il reçoit une éducation à « l'occidentale », car ses parents voulaient faire de lui un « civilisé ». Victime

¹ Préface de Luc de Heusch, in *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, *op.cit.*, p. 11.

² Léon Gondran Damas, *Pigments ; Névralgies*, Paris : Présence Africaine, coll. Poésie, 1955 (1^{ère} édition 1937).

³ *Ibid.* pp. 41-42 extrait du poème « Solde ».

d'attitudes racistes pendant ses études à Paris, il en a beaucoup souffert a en lire ses propos recueillis par Kesteloot : « Ah ! Vous êtes Guyanais ? Votre père ne serait-il pas forçat ? » : combien de fois entendit-il cette question inepte ¹ ». Ces railleries l'ont marqué de façon indélébile, d'où sans doute la « violence » de sa verve poétique. Dans le poème ci-dessus, à partir d'une vision caricaturale des mœurs occidentales déployée dans un style vivant et incisif, Damas réveille chez le je lyrique une prise de conscience. Le refus d'être assimilé est nettement perceptible dans les vers, et cette hypothèse est appuyée par Heusch qui affirme que « Pigments tout entier n'est qu'un cri de protestation contre cette assimilation forcée de la bêtise² ». Le je lyrique qui a ici une valeur identifiante et globalisante regroupe tous les Antillais et au delà, les Africains. Il veut être "lui-même", retrouver ses racines africaines que cent ans d'esclavage ont étouffées :

Alors que tout en moi
Aspire à n'être que nègre
Autant que mon Afrique
Qu'ils ont cambriolée³

Dans un autre poème intitulé *Limbé*, le je lyrique continue d'exprimer sa frustration :

Rendez-moi mes poupées noires [...]
de ce que Hier j'étais...
hier sans complexité
hier quand il est venu l'heure du déracinement
Le sauront-ils jamais cette rancœur de mon cœur
A l'œil de ma méfiance ouvert trop tard
ils ont cambriolé l'espace qui était le mien
la coutume
les jours
la vie
la chanson
le rythme...
rendez-les moi mes poupées noires...⁴

Ces vers soulignent l'idée du déracinement à travers l'énumération d'une série de symboles précieux perdus. Comme un enfant, le je lyrique réclame ce qui lui a été enlevé, sa Terre-mère, sa culture, sa « négritude ». La métaphore des « poupées noires » renvoie ici à l'Afrique, la Terre première qu'il souhaite retrouver. De plus, le poème intitulé *Limbé* d'où est extrait le deuxième verset est assez révélateur et indique l'influence des langues africaines, puisque ce mot créole d'origine bantoue signifie « chagrin amoureux ». C'est dire que malgré la distance qui sépare

¹ Propos de Damas recueillis par Lilyan Kesteloot, in *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, op.cit., p. 126.

² Préface de Luc de Heusch, *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, op.cit., p. 15.

³ Léon Gondran-Damas, tiré du poème « Blanchi », p. 59.

⁴ Léon Gondran-Damas, extrait du poème « Limbé », in *Pigments*, op.cit.

l'Afrique des Antilles, la survivance de certains traits culturels d'origine africaine est recréée, et c'est cette part d'africanité que le poète revendique dans sa vie et dans son œuvre, comme il le déclare lui-même :

On me demande pourquoi je refuse d'être créole pour m'attacher tant à ma qualité de nègre. Je réponds que je ne connais que la race nègre, que je ne connais que les nègres, que si cela est une insulte, nous devons relever le défi ou l'insulte.¹

Considéré comme « le plus nègre des poètes nègres francophones² », Damas milite pour une cause fondamentale, celle du peuple noir. Sa poésie met en permanence deux mondes, deux cultures, l'Afrique et l'Europe, le Noir et le Blanc dans une tension qui selon lui pourrait être évitée si le droit à la différence était respecté. Aussi, son écriture ne s'embarrasse t-elle pas de fioritures ; elle est dépouillée en un style direct qui souligne la nécessité d'être soi-même. En fin de compte, toute son œuvre est une élégie métaphorique doublée d'un humour habilement travaillé qui rend compte d'une douleur, d'un mal être lié à l'arrachement, idée que corrobore Daniel Racine :

A travers la nostalgie d'une Afrique perçue non dans sa réalité actuelle mais à distance et dans un passé lointain, il y a une prise de conscience chez le poète, de son identité perdue et un ardent désir de la récupérer.³

Pour ceux qui avaient perdu leurs racines (particulièrement les Antillais), il fallait revenir aux sources à la fois africaine et antillaise. A l'instar de Damas, ce fut le cas pour Césaire comme le témoignent ses déclarations :

Quand je parle du gisement le plus profond, pour moi, c'est le gisement africain, fondamental, ancestral, où me paraît résider le secret de moi-même.⁴

Il poursuit,

... Et ce compagnonnage avec Senghor, cette révélation qu'il m'a faite de la terre première, cette révélation des civilisations africaines m'a profondément marqué. Je n'ai décrypté la Martinique, je n'ai compris la Martinique que par le détour africain.⁵

Plus loin il dit encore :

¹ Entretien de Daniel Racine avec Damas, in *Léon-Gondran Damas. L'homme et l'œuvre*, Paris : Présence Africaine, coll. Approches, 1983, p. 199.

² Préface de Léopold Sédar Senghor, in *Léon-Gondran Damas. L'homme et l'œuvre*, *op.cit.*, p. 13.

³ Daniel Racine, *Léon-Gongran Damas. L'homme et l'œuvre*, *op.cit.*, p. 72.

⁴ Interview avec Césaire réalisé par Françoise Ligier, "L'Europe m'a apporté l'Afrique", in *Cultures Sud* no 164, 2007, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

L'Afrique a représenté pour moi, évidemment le retour aux sources, la terre de nos pères, donc une immense nostalgie, un lieu d'accomplissement de moi-même. Je crois que je n'aurai pas été moi-même si je n'avais pas connu l'Afrique. C'était une dimension essentielle de moi-même que je découvrais à travers les Africains.¹

Les propos de Césaire sont à plus d'un titre significatifs, car « L'Afrique ne signifie pas seulement un ailleurs (fantasmé), mais un approfondissement de lui-même ». La relation entre Césaire et l'Afrique est une longue histoire d'amour qui s'est amorcée depuis sa rencontre avec Senghor à Paris en 1931. Auparavant, il en avait certainement une vague connaissance à partir de l'histoire de l'esclavage et de la traite négrière. Il rencontre Senghor un Sénégalais venu comme lui poursuivre ses études dans la métropole. Tout de suite, les deux étudiants se lient d'amitié et se découvrent des passions communes pour la littérature, le grec et le latin. Césaire évoque cette époque lors de la visite de son ami Senghor en Martinique.

Nos adolescences s'étaient confondues, nous avons lu les mêmes livres, et souvent le même exemplaire ; partagé les mêmes rêves ; aimé les mêmes poètes. Nous avons été étreints par les mêmes angoisses et surtout nous nous étions colletés avec les mêmes problèmes [...]. Notre jeunesse ne fut pas banale, traversée par l'angoisse d'une question : qui suis-je ? Quelle est ma nature... il ne s'agissait pas de métaphysique mais d'une vie à vivre, d'une éthique à fonder, et de communautés d'hommes à sauver. A cette question, nous tâchâmes, vous et moi, de répondre... Et ce fut la Négritude².

Pendant leur vie estudiantine, Senghor était un « livre d'histoire » pour Césaire. Le premier faisait découvrir l'Afrique au second. Césaire a donc découvert le continent de ses ancêtres par le biais de son ami ; il a, comme le dit Kesteloot, « récupéré l'Afrique ». L'intérêt de Césaire pour l'Afrique ne s'est pas limité à une amitié. Il s'est par ailleurs documenté en lisant en l'occurrence des africanistes comme Frobénius, Delafosse, Griaule. Il a aussi fréquenté plusieurs intellectuels africains dont Alioune Diop, fondateur de *Présence Africaine*, première maison d'édition africaine. En fait, Césaire a vécu l'Afrique par « procuration ». Son irrésistible envie de découvrir et de connaître ce continent s'inscrit dans une quête de soi, il se sent nègre et fier de l'être : « Nègre je suis, nègre je resterai » a-t-il martelé toute sa vie. Toute l'œuvre de Césaire est donc un témoignage vivant de son attachement à ses origines africaines, à son histoire, à sa culture ; c'est pourquoi dans *Cahier d'un retour au pays natal*³, il dénonce l'aliénation de ses 'frères' et prône un retour aux croyances ancestrales :

J'ai porté des plumes de perroquet des
dépouilles de chat musqué...
Adoré le zambèze

¹ Entretien avec L. Kesteloot, in *Césaire et Senghor, un pont sur l'atlantique*, Paris : L'harmattan, 2006, p. 17.

² Discours de réception de Senghor à la Martinique – in *Le soleil*, Dakar, 1976, cité par Kesteloot, *Césaire et Senghor, un pont sur l'atlantique, op.cit.*, p. 11.

³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence Africaine, 1971 (1^{ère} édition 1939). C'est dans cet ouvrage qu'apparaît pour la première fois le mot Négritude.

Vom rooh oh
 Vom rooh oh
 A charmer les serpents à conjurer
 Les morts
 Vom rooh oh¹.

Ce rapport à la nature, aux morts et aux objets n'est pas anodin. A l'origine, les premiers habitants de la Martinique sont des Amérindiens. Les Africains sont arrivés avec la traite négrière pour remplacer les Indiens décimés par la pénibilité des travaux et les maladies que les Européens avaient amenées avec eux. Les Africains servaient de manœuvres dans les plantations de canne à sucre. Ainsi, pendant deux siècles, des dizaines de milliers d'Africains furent déportés vers ces zones et ils ont transporté avec eux l'empreinte de leurs croyances et de leurs cultures qui s'est par la suite mêlé aux cultures déjà présentes. Cette culture africaine voyageant dans le temps et dans l'espace, d'un continent à un autre a résisté ; elle demeure forte et vigoureuse comme le témoigne le culte vaudou qui reste encore vivace dans les Antilles. La Martinique est donc le lieu d'une hybridité que l'écrivain exploite dans sa création. Dans cet extrait, le je lyrique que nous considérons comme l'hypostase de Césaire, fait référence à des croyances fait de mysticisme, de magie et de sorcellerie. En effet, le *Zambèze* mentionné dans les vers ci-dessus est un fleuve d'Afrique Australe. Dans certaines régions d'Afrique comme ailleurs, il n'est pas rare de voir des fleuves, des rivières, des lacs faire l'objet d'adoration, car dit-on, tous les éléments de la nature ont une âme et renferment des esprits. De ce fait, l'invention par le poète d'un monde et d'une identité accolés à cet imaginaire est assez significative. Quelques références liées à l'histoire de l'Afrique viennent également renforcer son attachement à la terre mère, sentiment que décrit Kesteloot :

Comme un prince dépossédé, Césaire reconquiert son bien : les amazones du Dahomey, les trente mille chameaux du roi de Ghâna et les villes de Djenné et de Ouagadougou et les docteurs de Tombouctou.²

Tous ces personnages illustres de l'histoire du continent noir présents dans le *Cahier* à pour but de rétablir une vérité historique et galvaniser une génération en manque de repères. En outre, à l'intérieur de cette œuvre poétique, le poète n'hésite pas à intégrer les mots de la flore et de la faune de son pays : *icaques*, *coccolobes*, *mombins*, autant d'éléments qui déroutent parfois le lecteur occidental. La présence des danses dans le poème vient conforter l'ambiance des soirées villageoises que l'auteur recrée.

A moi mes danses
 Mes danses de mauvais nègre
 A moi mes danses

¹ *Ibid.*, p. 77-79.

² Lylian Kesteloot, *Aimé Césaire, op.cit.*, p. 20.

La danse brise-carcan
 La danse saute-prison
 La danse il-est-bon-et-beau-et-légitime-d'être-nègre.¹

Ainsi, sous la plume de Césaire, se dessine un éternel retour à l'Afrique ; il célèbre le continent de ses ancêtres à partir d'un véritable travail stylistique. S'il est vrai que l'apport des motifs culturels est moins perceptible, néanmoins l'intention est bien réelle, celle de témoigner son attachement indéfectible à la « terre-mère », de magnifier un continent qu'il n'a connu que par « procuration ».

La poésie de Senghor est tout aussi marquée par le retour aux sources, mais ce dernier est beaucoup moins virulent que les deux auteurs évoqués précédemment. A la différence de Damas et Césaire, il n'est pas à la recherche de ses origines. Né en 1906 à Joal au Sénégal, il y a grandi baigné dans la culture sénégalaise, aussi, « la facture de sa poésie n'est au fond qu'une [...] sorte de jaillissement permanent de son « royaume d'enfance² » ; toute sa poésie en est imprégnée. L'Afrique renaît et revit avec Senghor, car ses écrits conservent la mémoire d'une société africaine profondément ancrée dans ses traditions, ses valeurs et surtout ses croyances :

Masques ! O Masques !
 Masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit
 Je vous salue dans le silence ! ...
 Voici que meurt l'Afrique des empires, c'est l'agonie
 d'une princesse pitoyable³.

Il célèbre cette Afrique meurtrie et sollicite l'intervention des dieux. De plus, sa poésie se déploie dans le décor de son enfance sénégalaise : les veillées de conte au clair de lune, les chants, les danses, les griots :

Je me rappelle les fastes du couchant
 Où Koumba N'Dofène voulait faire tailler son manteau royal
 Je me rappelle...
 Du bruit des querelles, des rhapsodies des griots
 Je me rappelle les voix païennes rythmant le Tantum Ergo⁴.

Parmi les initiateurs du mouvement de la Négritude, Senghor est celui qui déclare ouvertement avoir été influencé par le genre oral traditionnel africain. Dans la postface de son *œuvre poétique*, Senghor ajoute quelques poèmes issus du répertoire traditionnel ouest africain, comme pour témoigner de sa filiation, la source à partir de laquelle il crée sa poésie. Ce sont : *Chant du feu* (chant Bantou), *L'Oiseau d'amour* (chant Bambara du Mali), *Ballade Toucouloire de Samba-*

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit., p. 93.

² Jean-Michel Djian, *Léopold Sédar Senghor. Genèse d'un imaginaire francophone*, Paris : Gallimard, 2005, p. 43.

³ Léopold Sédar Senghor, « Prière aux masques » in *Chants d'Ombre*, op.cit., p. 29.

⁴ *Ibid.* « Joal », p. 17.

Foul, etc. La présence de ces poésies chantées qu'il a lui-même traduites appelle de la part de Jean Dérive la remarque suivante :

Cette posture qu'il prend dans ses écrits théoriques et ses choix éditoriaux pour mettre en exergue son tribut à la littérature orale africaine, le poète l'adopte aussi dans sa création poétique proprement dite, où il multiplie les artifices pour donner l'illusion que ses poèmes sont largement issus d'une tradition orale.¹

Loin d'être un nouvel exotisme, la poésie de Senghor exploite de façon volontaire les ressources endogènes pour marquer son attachement à sa culture. Tout d'abord, et comme le démontre justement Dérive, le poète attribue à certains de ses écrits des titres ou des sous-titres qui suggèrent leur appartenance à l'oralité. Par exemple dans *Hosties Noires*, l'un des poèmes titré « Taga de Mbaye Dyôb (pour un tama) » renvoie à un genre oral wolof puisque le terme « Taga » indique une éloge, un chant panégyrique traditionnel dans la culture sénégalaise. Quant à « tama », il désigne d'après le lexique donné à la fin du volume « un petit tam-tam d'aisselle dont s'accompagnent les griots pour l'éloge ou l'ode ». Ensuite, le poète sénégalais emprunte le rythme de l'oralité par l'insertion d'instruments de musique africains « Que m'accompagnent koras et balafong », dans *Chants d'Ombre*. Le rythme est en effet l'un des éléments essentiels de sa poésie car « le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps² ». La parole devient donc rythme et sert à déployer un imaginaire à la fois africain et ouvert sur le monde. Cette magie du mot de la poésie traditionnelle, relayée par la poésie moderne, implique que le *sens* prime sur le *signe*. Il ne s'agit plus de percevoir le mot dans son acception première, mais d'aller bien au delà du signe pour capter l'image, le symbole. Cet art de professer la parole par symbole est une rhétorique bien connue des griots. Cette « oralité feinte » constante chez les auteurs de la Négritude porte chez Senghor un idéal que Louis Sogodogo relève fort justement : « Les poètes, en brochant sur le thème du retour aux sources, vont exalter la haute valeur de leur patrimoine culturel commun dont ils entendent préserver l'authenticité³. » Ainsi, font irruption dans cet univers poétique des africanismes, un foisonnement d'images et d'univers qui rappelle l'Afrique. D'ailleurs, Césaire et Senghor prennent le soin d'insérer à la fin de leur œuvre un lexique qui facilite la compréhension de certains items culturels incompréhensibles pour le lecteur occidental. Pour justifier ce fait, Senghor fait cette mise au point :

¹ Jean Dérive, « La littérature orale dans l'œuvre poétique de Senghor » (2005), consulté en ligne le 4 janvier 2012, p. 2 :

<http://www.google.ch/search?q=la+litt%C3%A9rature+orale+dans+l%27oeuvre+po%C3%A9tique+de+senghor%2C+jean+d%C3%A9rive&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:fr:official&client=firefox-a>

² Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiennes postface*, Paris : Seuil, 1956, p. 123.

³ Louis Lassana Sogodogo, *Structures et images de la poésie négro-africaine d'expression française, avec la double influence de la poésie traditionnelle africaine et des poètes européens*, thèse soutenue à l'université de Paris III le 21 mars 1978, service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1981, p. 18.

Certains lecteurs se sont plaints de trouver dans mes poèmes des mots d'origine africaine, qu'ils ne « comprennent » pas.

Ils me le pardonneront : il s'agit de *com-prendre* moins le réel que le surréel – le *sous-réel*. J'ajouterais que j'écris, d'abord, pour mon peuple. Et celui-ci sait qu'une *kora* n'est pas une harpe, non plus qu'un *balafon* un piano. Au reste, c'est en touchant les Africains de langue française que nous toucherons le mieux les Français et, par delà mers et frontières, les autres hommes.

Cependant, mon intention n'est pas de faire de l'exotisme pour l'exotisme, encore moins de l'hermétisme à bon marché. C'est pourquoi, ai-je pensé, il n'était peut-être pas inutile de donner une brève explication des mots d'origine africaine employés dans ce recueil.

J'y ajouterai quelques autres mots qu'on ne trouve pas, même dans de bons dictionnaires français, comme le *Robert*.¹

Cette citation montre explicitement que l'Afrique est son garant, la source de sa vitalité créatrice, et qu'il entend revaloriser ces caractères longtemps déniés par une Europe européocentriste. Ainsi, les expressions locales introduites dans ses poèmes sonnent comme une musique, la musique des mots où le poète veut faire « aimer l'Afrique comme on apprend à aimer une femme² ». Ceci n'empêche pourtant pas la poésie senghorienne d'être universelle, éblouissante à la fois de par son ancrage africain et par son ouverture au monde : « La vraie culture est toujours déracinement, assimilation active des valeurs étrangères. Mais elle est, d'abord, enracinement dans le sol natal, culture des valeurs autochtones³ ». Il est à noter cependant une différence de perspective chez les trois auteurs. Alors que Senghor exalte et magnifie une Afrique passée, Damas et Césaire extériorisent une frustration interne. Selon Kesteloot, cette souffrance est liée à leur histoire :

Césaire et Damas, parce qu'Antillais, connurent plus que Senghor la frustration d'une Afrique perdue, lointaine, la souffrance de l'exil, le désespoir de voir jamais leurs compatriotes se libérer de l'aliénation profonde de l'esclavage ancien. Plus inquiète sera la quête de leurs sources, plus amère leur rancune contre l'Europe, et plus rares leurs paroles de pardon.⁴

Pour ces auteurs antillais, le sens de la Négritude est tout autre :

La Négritude, c'est vraiment Orphée à la recherche d'Eurydice [...]. Le Noir en quête de lui-même, et qui pour se retrouver, dans un immense effort, remonte à ses sources vers l'Afrique-mère, à travers son histoire, ses arrachements, ses métamorphoses.⁵

S'il est vrai que le mot Négritude renferme un idéal commun, cependant, comme l'a montré Kesteloot, des variations de sens s'observent chez les principaux initiateurs de ce mouvement. C'est bien ce que Césaire met en évidence quelques années plus tard lorsqu'il dit :

¹ Léopold Sédar Senghor, *Œuvre Poétique*, Paris : Editions du Seuil, 2006 (1^{ère} édition 1964), p. 435.

² Nimrod, « Une Terre, un poète », in *Léopold Sédar Senghor Poésie complète*, édition critique coordonnée par Pierre Brunel, Paris : CNRS éd. [etc.], coll. Planète libre 1, 2007, p. 1285.

³ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 2*, Paris : Seuil, 1971, p. 195

⁴ Lilyan Kesteloot, in *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, op.cit., p. 126.

⁵ Lilyan Kesteloot, *Aimé Césaire*, op.cit., p. 31.

On a beaucoup disserté sur le mot Négritude. Il y a la négritude de Senghor. Il y a ma négritude. Il y en a d'autres. Mais il est clair qu'il y a dans tout cela des nuances et des ressemblances. La négritude senghorienne, je crois que c'est essentiellement la défense et l'illustration des valeurs africaines. Il est clair que ma négritude ne pouvait pas être exactement celle-là. Pourquoi sommes-nous différents ? Parce que Senghor est Africain et qu'il a derrière lui un continent, une histoire, [...] et que je suis Antillais, donc un homme du déracinement, aussi un homme de l'écartèlement. Par conséquent, j'ai été appelé à mettre davantage l'accent sur la quête dramatique de l'identité. Or cette quête est superflue chez Senghor. Parce qu'il est dans son être, il ne peut que l'illustrer. Cela étant dit, ce sont des domaines différents d'une même pensée.¹

Ainsi pour Césaire, la Négritude est à la fois une quête identitaire et une révolte qui doit emmener le Noir à accepter son destin de Noir, son histoire, sa culture et en exprimer les aspirations. Senghor a quant à lui mis l'accent sur la valorisation du patrimoine culturel africain. Léon Gontran Damas n'a pas été cité dans l'extrait, mais rejoint quelque peu Césaire, puisque pour lui aussi il s'agit d'une quête identitaire à la fois antillaise et africaine, en refusant l'assimilation. Au delà de ces variantes, les trois acceptions se complètent et s'enrichissent mutuellement dans la diversité pour la « défense et l'illustration » d'une poétique africaine.

Après ce tour d'horizon sur l'historiographie du mouvement de la Négritude qui a dans une certaine mesure influencé le fait littéraire africain, nous nous intéressons à présent à la littérature de fiction avec un genre majeur, le roman. Comment la littérature africaine de fiction s'est-elle constituée ? Quel rapport entretient-elle avec l'africanisme colonial ? Comment a-t-elle repris certains clichés coloniaux avant de s'en défaire et d'acquérir une autonomie relative ? Pourquoi et comment la permanence de tropes culturels peut se lire comme un topos significatif du romanesque africain, et par delà de toute la production littéraire africaine ?

3- Le roman africain, d'une vision coloniale à une affirmation de soi

La plupart des textes africains des années 1920, 1930, 1940 et 1950 n'acquièrent leur pleine signification, tant au niveau idéologique qu'au niveau strictement littéraire (intertextuel, interdiscursif) que devant la toile de fond de la littérature coloniale².

Ces propos de Riesz soulignent le lien étroit entre les littératures africaines en langues européennes – notamment française – et les littératures européennes de l'époque coloniale, et même post-coloniale. Selon lui, il n'y a aucun doute quant à l'existence d'une continuité aussi implicite soit-elle, car la littérature africaine s'est longtemps positionnée et continue encore de le faire par rapport à un discours sur le continent que détenaient les Occidentaux. Si ce constat est valide pour les auteurs africains des années 20 à 30, il faut tout de même relativiser cette

¹ « L'Europe m'a apporté l'Afrique », entretien avec Aimé Césaire, réalisé par Françoise Ligier, in *Culture Sud* 164. *Poésie, grandes voix du sud*, 2007, p. 26-27.

² János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, *op.cit.*, p. 45.

pérennité eu égard à l'évolution des productions littéraires africaines, tant au niveau du style que des thématiques. L'émergence de la littérature africaine d'expression française s'est faite, il est vrai, à partir d'un héritage colonial dont la langue est le vecteur. La langue du colonisateur enseignée et apprise à l'école véhicule avec elle toute une vision du monde, une culture et une littérature. En situation coloniale, utiliser la langue française en tant que créateur signifie s'élever à la hauteur du "maître" et partager symboliquement avec lui son pouvoir. La prise de parole chez les Africains, circonscrite au départ par l'autorité coloniale, était en soi une sorte de revanche et d'affirmation de soi. Dans cette *conquête littéraire*, les Africains réclament le droit de se dire eux-mêmes, d'abord par des articles qu'ils font paraître dans des revues coloniales, ensuite par le biais d'écrits ethnographiques, et par la littérature, en l'occurrence la poésie, le théâtre et le roman qui devient le genre majeur de cette littérature. Ainsi, lorsque les Africains fournissent eux-mêmes des témoignages directs sur leurs sociétés, alors la définition de la littérature coloniale s'adapte en conséquence :

La littérature coloniale doit être produite, soit par un Français né aux colonies ou y ayant passé sa jeunesse, soit par un colonial ayant vécu assez longtemps là-bas pour s'assimiler l'âme du pays, soit enfin par un de nos sujet indigène, s'exprimant en français, bien entendu¹.

Sous le parrainage des instances coloniales, les premiers romanciers africains que sont Amadou Mapaté Diagne, Bakary Diallo, Paul Hazoumé, Ousmane Socé, Félix Couchoro, sont perçus comme des relais de la littérature coloniale, puisqu'ils sont contraints « de produire une somme considérable de textes scientifiques de type historique, anthropologique et ethnologique avant d'être admis dans le cercle de la production littéraire écrite de fiction² ». Considérés comme des auxiliaires de l'entreprise coloniale française, les écrivains « indigènes » devaient s'en montrer dignes par la production d'œuvres dont l'utilité devait être reconnue par l'administration impériale. Par conséquent, les productions littéraires africaines de cette période, née de l'héritage colonial, sont contraintes de produire des œuvres qui mêlent à la fiction, des informations ethnographiques. C'est en quelque sorte une reprise « africanisée » du roman colonial français, dans la mesure où les textes devaient décrire la vie africaine, ses mœurs et ses coutumes, dont l'une des œuvres les plus représentatives est *Dogucimi*³ de Paul Hazoumé. Ce roman est un véritable cours d'ethnographie qui reçut dès sa sortie le *Prix de la Littérature Coloniale* et le *Prix Patria Scientis* de l'année 1938. Le texte est à la fois un mélange de conte, de documentaire historique et de fiction. Selon la logique coloniale, l'auteur décrit les traditions culturelles pratiquées au Dahomey, notamment dans la cour du roi d'Abomey, si bien que cela lui vaut l'éloge des instances coloniales, en l'occurrence celle de Georges Hardy alors Directeur de

¹ Roland Lebel, *Histoire de la littérature coloniale française*, op.cit., p. 85.

² János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, op.cit., p. 249-250.

³ Paul Hazoumé, *Dogucimi*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1978 (1^{ère} édition 1938).

l'école coloniale. Ce dernier lui attribue d'ailleurs la valeur d'un *reportage* et prévient le lecteur en le mettant en garde :

La forme romancée qu'il a cru bon d'adopter n'est qu'une apparence : c'est bel et bien de l'histoire qu'il nous apporte, exacte, parfaitement objective [...]. Qu'on se garde d'y voir un roman colonial¹.

La position de l'administration coloniale à travers les propos de Georges Hardy suscite plusieurs remarques. Le jugement de l'administrateur ne marque t-il pas par là même un refus d'admettre les habiletés romanesques dont est capable un intellectuel africain ? Cette volonté de dénier à l'œuvre d'un colonisé toute valeur littéraire, et à ne voir dans les productions africaines que des documents historico-ethnologiques et non de véritables œuvres littéraires ne révèle t-elle pas la peur de voir la domination littéraire du Blanc être remise en cause ? Puisque l'œuvre d'imagination est une prise de pouvoir et un accès à la liberté, « il apparaissait plus facile de tenir sous bonne garde les auteurs indigènes qui s'investissaient dans les disciplines scientifiques relative à l'ethnologie et à l'historiographie. Mais la nature déliée de la fiction littéraire était vue comme une bombe qui l'affranchit du contrôle des autorités² ». C'est donc dans ce moule ethnologique prédéfini par le colonisateur que s'inscrit Paul Hazoumé, ethnologue profondément enraciné dans la culture de son pays le Dahomey. Avant ce roman, Paul Hazoumé avait publié un autre ouvrage de type ethnographique *Le Pacte de sang au Dahomey*.³ De l'avis de certains critiques africains, il y a une sorte de parallélisme entre ces deux œuvres difficilement classables à l'heure actuelle. Elles sont toutes deux taxées de *textes aliénés* de par leur trop grande affinité au roman colonial, donc considérées comme des "guides" ethnographiques à l'endroit de l'autorité coloniale pour connaître, contrôler, et enfin coloniser efficacement. On retrouve finalement dans les deux textes de l'écrivain béninois les caractéristiques de la littérature coloniale française qui combine à la fois fiction et science pour asseoir l'autorité coloniale par les connaissances sur les peuples colonisés.

Dans la même veine des écrits dont l'idéologie de l'africanisme colonial est le levain se trouvent plusieurs œuvres d'auteurs africains qui combinent recherches scientifiques, discours ethnographiques et faits littéraires. Comme Hazoumé, Mapaté Diagne, avec *Les Trois volontés de Malic*⁴, porte un regard sombre sur les sociétés traditionnelles africaines. À travers le héros, Diagne condamne le laxisme des sociétés africaines à qui il reproche des pratiques rétrogrades et dépassées face au progrès et au modernisme. A son tour, Bakary Diallo dans *Force bonté*⁵, n'accorde pas plus d'attention au problème culturel que son prédécesseur, puisque son œuvre

¹ *Ibid.* p., 10-11.

² Janos Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*, *op.cit.*, p. 268.

³ Paul Hazoumé, *Le Pacte de sang au Dahomey*, Paris : Institut d'ethnologie, coll. Travaux et mémoires de l'institut d'ethnologie, Muséum d'histoire naturelle, 1937.

⁴ Mapaté Diagne, *Les trois Volontés de Malic*, Paris : Larose, 1920.

⁵ Bakary Diallo, *Force bonté*, Abidjan : Nouvelles Editions Africaines, 1985 (1^{ère} édition 1926).

reste dans l'ombre de l'exaltation coloniale, ce qu'atteste Lylian Kesteloot : « Ce roman n'est qu'un naïf panégyrique de la France¹ ». D'ailleurs, à propos de ce livre, des doutes subsistent sur la paternité réelle de l'auteur. N'étant ni instituteur, ni fonctionnaire mais simple soldat de l'armée française, comment Bacary Diallo a-t-il pu produire une œuvre avec toute la rigueur de style qu'on connaît à la langue française, surtout à cette époque ? Certains affirment que ce roman serait l'œuvre de Lucie Cousturier, alors marraine de l'écrivain. Au delà de la controverse, ce qu'il faut retenir, c'est que l'œuvre de Bakary Diallo s'inscrit pleinement dans la vision du discours colonial de l'époque.

Ainsi, comme le démontre Riesz, la relation de contiguïté qui existe entre la littérature coloniale (hypotexte) et la littérature africaine des années 20 à 30 (hypertexte) fonctionne comme une greffe ; il y a donc *imitation et transformation*. Cela explique pourquoi à cette époque, il n'y a pas de distance critique vis à vis du cadre de production, et les écrivains étaient obligés de servir de *caisse de résonance* à la propagande colonialiste. Leurs écrits, en lien avec la logique coloniale n'avaient pas de valoriser les cultures africaines, mais de les mettre en exergue afin de donner à l'administration coloniale les outils et les informations susceptibles de les aider dans la gestion des colonies. De ce fait, pendant toute la première période coloniale, les écrivains noirs ne sont que des relais, d'autant plus que les éditeurs et les instances de légitimation sont tous en France, à la métropole. Du statut d'informateur, les colonisés passent au statut d'agent, de producteur, en fournissant à la métropole des récits de vie "authentiques". Préoccupés de plaire au public occidental, ils sont aidés dans leur tâche par les préfaciers coloniaux qui fournissent une caution intellectuelle. La préface devient alors :

Une leçon d'écriture par la somme d'indications, de remarques, voire de remontrances adressées par l'écrivain de métier à son "pupille négro-africain", et d'autre part, un plaidoyer en faveur de ce dernier éludant les questions véritablement littéraires, mais mettant l'accent sur les qualités intellectuelles et morales de l'écrivain et la conformité de son œuvre à la doctrine du colonialisme².

Le paratexte prépare donc le public français à recevoir l'œuvre d'un colonisé tout en s'appuyant non sur les éléments de style et de langue, mais sur des faits extra-littéraires, réduisant l'œuvre à une valeur et une fonction ethnographiques. Chaque romancier avait pour ainsi dire son "parrain". Georges Hardy pour Amadou Mapaté Diagne, longtemps son secrétaire. Robert Randau (Gouverneur Arnaud) pour Dim Delobson dont il préfaça *L'Empire du Mogho Naba*³. Quant à l'élite dahoméenne, notamment Paul Hazoumé et Maximilien Quenum, elle fut adoubée par le père Aupiais et par deux autres autorités coloniales : Robert Delavignette et Georges Hardy. Pour

¹ Lylian Kesteloot, *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles : édition de l'Université de Bruxelles, coll. Etudes africaines, 1983, p. 21.

² Locha Mateso, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris : A.C.C.T : Edition Karthala, 1986, p. 85.

³ Dim Delobson, *L'Empire du Mogho Naba*, Paris : les Editions Domat-Montchrestien, 1932.

*Force bonté*¹ de Bakary Diallo, le tutorat s'est fait avec le journaliste Jean Richard Bloch avec qui il entretenait de très bonnes relations. *Karim*² de Ousmane Socé fut préfacé par Delavignette dont l'extrait suivant relève un paternalisme lyrique et essentialisant "l'esprit africain" :

... Et si bouleversante que soit la marche technique vers l'unité des races humaines, il s'agit toujours de quitter l'Europe pour atterrir en Afrique. Enfin, si nouvelles que soient les formes actuelles de la vie africaine, il s'agit toujours, de comprendre l'esprit africain. Ousmane Socé nous y aidera³.

Cette préface, comme tant d'autres, conforte le rôle des productions africaines en tant que relais des travaux des africanistes, d'autant plus qu'ils ne conçoivent pas l'existence d'une littérature africaine en dehors du cadre institutionnel colonial. Pour les préfaciers – des administrateurs coloniaux pour la plupart – la littérature africaine de langue française s'insère dans le courant du roman colonial rénové dont elle est la relève. Ainsi, toute la littérature de cette période fut portée sur les fonds baptismaux de la littérature coloniale à travers les préfaces que rédigeaient les fonctionnaires coloniaux dans les œuvres africaines.

Pourtant, les romans des années 20 et 30 ne sont pas tous des apologues de la colonisation. Même si ceux-ci s'inscrivent tout à fait naturellement dans le cadre idéologique et esthétique circonscrit par les coloniaux en reprenant l'une des thématiques du roman colonial à savoir la présentation des cultures africaines, certains comme *Karim* de Socé, dépassent les thématiques et les conventions prédéfinies. Ce roman foisonne d'une multitude de détails sur les traditions africaines, on y retrouve des scènes riches et colorées, ce qui pourrait le rattacher à une littérature exotique, mais l'œuvre réhabilite l'identité du monde africain et décrit les méfaits de la colonisation sur les cultures autochtones. A l'exception d'Ousmane Socé et de quelques d'auteurs, dans la majorité des cas, les premiers romans africains sont pratiquement les "doubles" d'une littérature coloniale *d'information* et de *formation* des esprits. Les écrivains africains – instituteurs ou auxiliaires coloniaux pour la plupart – ont fourni aux colons, des savoirs "authentiques" susceptibles de servir l'administration coloniale. Subordonnés à leurs maîtres français, les intellectuels africains ont servi de relais, si bien que ce jeu d'allégeance et de collaboration avec la colonisation a suscité de vives critiques au sein de l'intelligentsia africaine des années 40, qui y a vu le paradigme même d'une *littérature aliénée*.

Si l'on peut affirmer que pendant la première période de la colonisation les œuvres africaines sont un sous-genre de la littérature coloniale, donc considérées comme une « littérature régionale » de la France, en revanche, étendre cette acception à toute la littérature africaine coloniale et postcoloniale comme le fait Riesz est quelque peu réducteur. Il est vrai que dès l'émergence de la

¹ Bakary Diallo, *Force bonté*, *op.cit.*

² Ousmane Socé, *Karim roman Sénégalais, suivi de contes et légendes d'Afrique Noire*, Paris : Nouvelles Editions Latines, coll. bibliothèque de l'union française, 1966 (1^{ère} édition 1935).

³ *Ibid.* p. 1.

littérature africaine les modèles d'écriture et surtout les références littéraires ont été – et continuent d'être – celles de la métropole, comme en témoigne ce passage de *Karim* d'Ousmane Socé :

Karim [...] s'adonna à des lectures plus distrayantes. Abdoulaye, le maître d'école, lui prêta des romans intéressants qui parlaient d'un pays qu'il connaissait et de personnages qu'il voyait autour de lui : *La Randonnée de Samba Diouf*, *Le Roman d'un spahi*, *Batouala*... Karim regretta de ne pouvoir lire beaucoup de romans semblables...¹

On le voit bien, la formation littéraire des Africains s'est faite à partir du modèle français. Cependant, compte tenu de l'évolution et du parcours des productions littéraires africaines, on constate une progressive émancipation des codes de la littérature métropolitaine ; il faut donc relativiser la continuité qui existe entre ces deux types de productions littéraires. Nous avons déjà observé dans la presse coloniale quelques prises de position visant à casser les stéréotypes du discours colonial ; ajouté à cela, les nombreuses revendications entamées dans les années 30 avec la création des mouvements estudiantins à Paris, renforcé plus tard par la naissance de la Négritude ont eu pour effet la déconstruction du discours colonial et l'élaboration d'un discours affirmant sa différence. Il ne s'agit plus d'être à la fois le relais de l'idéologique africaniste et de la littérature coloniale française, mais l'accent est mis sur un discours de rupture à travers la réhabilitation d'une identité négro-africaine. Ainsi, la présence d'un univers culturel sera l'étendard de toute la production de cette époque et même bien après. Car, si on tient compte du concept des africanismes que nous développons – comme une construction littéraire s'appuyant sur les poncifs culturels africains, un imaginaire qui se sert des matériaux et des formes endogènes, alors, on peut sans risque de désaveux affirmer que presque toute la littérature africaine en a été imprégnée, faisant d'elle une production hybride, et c'est cette particularité dont nous suivrons l'évolution.

Nés du roman occidental et sous l'influence de l'africanisme colonial, les *romans coloniaux africains*² ont été les médiateurs des traditions africaines dans une logique de soutien souvent involontaire à l'administration coloniale. En tant que tel, les textes ne visaient pas de revendication culturelle. Mais quelques années après, précisément au milieu des années 30, la thématique de l'affirmation et de la valorisation des cultures noires surgit, et est traitée avec beaucoup plus d'acuité par le mouvement de la Négritude dans une perspective radicalement différente des romans coloniaux africains. En effet, il ne s'agit plus d'être des "adjuvants" de l'administration coloniale par l'élaboration d'un savoir sur l'Afrique ; le but n'est plus de fournir des connaissances qui serviront à une meilleure gestion des colonies, mais de produire un contre-

¹ Ousmane Socé, *Karim roman Sénégalais ; suivi de Contes et légendes d'Afrique Noire*, op.cit., p. 102.

² Nous entendons par là les romans de la période 1920-1930.

discours qui s'oppose à l'idéologie coloniale. Ainsi, avec ce mouvement, le processus d'une littérature africaine indépendante commence à voir le jour et semble également annoncer la prochaine indépendance des pays africains.

Sous l'impulsion de la Négritude va apparaître la première génération d'écrivains dont les grands classiques ont marqué l'histoire de la prose romanesque. Ce sont : *L'Enfant noir*¹ de Camara Laye, *Nini*² d'Abdoulaye Sadj, *Ville cruelle*³ d'Eza Boto (pseudonyme de Mongo Béti), *Les bouts de Bois de Dieu*⁴ d'Ousmane Sembène, *Le vieux Nègre et la médaille*⁵ de Ferdinand Oyono, *Kocoumbo l'étudiant noir*⁶ d'Aké Loba, *Climbié*⁷ de Bernard Dadié pour ne citer que ces œuvres. Tous ces auteurs – à l'exception de Camara Laye – dénoncent la colonisation, et rejettent les contraintes idéologiques du discours colonial sous lesquelles les auteurs des années 20 et 30 ont évolué. Désormais, ils alimentent leurs récits des grands thèmes de la Négritude et axent leur création sur une nouvelle représentation de soi. Ainsi, la prise de parole des Africains amorcée depuis 1900 s'est profondément transformée avec la Négritude, car le discours s'est émancipé, et les récits ont déjà un contenu qu'on pourrait qualifier de postcolonial, en considérant que ce terme implique la remise en question d'une vision du monde et d'un ordre hiérarchique, le décentrement d'un point de vue, et la déconstruction d'un discours hégémonique. Ce sont donc des œuvres engagées contre le colonialisme, mais aussi des instruments d'affirmation de l'identité noire ; en somme, c'est une littérature militante. Avec le mouvement de la Négritude comme lieu de revalorisation des cultures africaines, tous les auteurs africains furent en quelque sorte appelés à s'engager, et presque toute la littérature de cette période en porte les stigmates. Avec cette première génération d'écrivains, la construction d'un « champ littéraire africain » est en marche, car la littérature africaine dispose désormais d'un corpus assez large et riche, et appuyée par des thèmes forts qui ont construit son histoire.

Comme on l'observe, l'évolution de la littérature africaine s'est faite non seulement par un processus d'émancipation face à une vaste bibliothèque coloniale, mais aussi par une prise de conscience douloureuse de la situation sociopolitique de l'Afrique. Ajouté à cela, l'héritage de la langue française venue avec la colonisation a une incidence non négligeable, car une langue draine avec elle une culture et une vision du monde. En adoptant le français appris soit à l'école, à l'armée ou à l'église, le Noir veut prouver sa capacité à manier et à pratiquer la langue du colon. De fait, toute la littérature africaine en langue européenne, spécifiquement en français, s'est

¹ Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris : Plon, coll. Livre de Poche, 1970, (1^{ère} édition 1953).

² Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Dakar : Présence Africaine 1988 (1^{ère} édition 1953).

³ Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris : Présence Africaine, 1954.

⁴ Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris : Presses Pocket, 1971 (1^{ère} édition 1960).

⁵ Ferdinand Oyono, *Le vieux Nègre et la médaille*, Paris : Julliard, U.G.E, coll. 10/18, 1989 (1^{ère} édition 1956).

⁶ Aké Loba, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris : Flammarion, 1980 (1^{ère} édition 1960).

⁷ Bernard Dadié, *Climbié*, transl. by Karen Chapman, London : Heinemann, coll african writers Series 87, 1971 (1^{ère} édition 1963).

construite à partir d'un rapport de force : montrer son habileté à maîtriser cette langue en produisant un contre-discours. Née dans le déchirement liée à une situation de domination, les disciples de la Négritude arborent un style plus agressif et une préférence pour des thèmes tels que la révolte, la critique de la colonisation, la souffrance du peuple africain, et enfin le retour aux sources, gage pour eux d'une Afrique unie et réconciliée avec elle-même. Mais ce retour à l'héritage passé ne fait pas l'unanimité, surtout aux lendemains des indépendances. L'accession à la souveraineté nationale de la majorité des pays africains n'apporte pas pendant la première décennie, de bouleversements majeurs dans le paysage littéraire, hormis un changement de tonalité relativement nuancé à l'égard de la tradition. L'œuvre particulièrement significative de Cheikh Hamidou Kane illustre bien cette mutation : *L'Aventure ambiguë*¹ présente deux visions du monde, l'une africaine, l'autre occidentale, et entre ces deux visions se trouve écartelé Samba Diallo le héros, qui n'arrive pas à concilier les deux. Telle a été bien avant, la problématique de *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye. On se souvient encore des critiques acerbes qu'il a essuyées, notamment celles de Mongo Béti lui reprochant de taire les vrais problèmes de l'Afrique. Mais aujourd'hui, *L'Enfant noir* appartient aux plus grands classiques des œuvres africaines de la première génération. Cette autofiction met en scène un héros ayant reçu dans son enfance une éducation traditionnelle et qui va se retrouver du jour au lendemain en Europe pour ses études. Par rapport à *L'Aventure ambiguë*, l'écartèlement du héros de Camara Laye entre les deux cultures est moins apparent, mais tout aussi présent subtilement. Dans le roman de H. Kane, le conflit de génération en constitue la trame principale à travers l'opposition anciens et jeunes. La génération de Samba Diallo accuse la précédente de se confiner dans une sorte de passé et de ne pas tenir compte des changements modernes, gages d'une indépendance réelle face à l'Occident et d'un développement certain pour l'Afrique. Ces interrogations sur la problématique des traditions africaines s'accroissent à la fin des années 60 et dénotent une mutation dans la conception même du retour aux sources.

C'est effectivement à partir de 1968 qu'on peut identifier un changement de ton radical – par rapport au courant de la Négritude – autant au niveau de la thématique, de l'idéologie, que du style. Ce "séisme" littéraire fut l'œuvre de deux auteurs iconoclastes qui sont Ahmadou Kourouma avec *Les Soleils des indépendances* (1968), et Yambo Ouologuem *Le Devoir de violence* (1968). Face à la désillusion des indépendances, la problématique du couple tradition/modernité est au centre des débats, et l'œuvre qui peut être considérée comme l'aboutissement ultime de cette confrontation est le roman de Kourouma. Dans celle-ci, la tradition n'est ni sublimée, ni dénigrée, mais l'auteur fait juste un constat : l'Afrique ancienne est dépassée et fait place à une Afrique nouvelle en proie à d'énormes difficultés. Le lecteur suit le parcours de Fama le héros représentant la tradition ancestrale, perdu et désabusé au milieu des

¹ Cheik Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris : Julliard, 1961.

Soleils des indépendances dont les nouveaux maîtres politiques sont officiellement les Africains. A travers ce roman, Kourouma questionne la pertinence de la tradition figée dans un monde moderne en constant mouvement. Ainsi, tout comme l'écrivain ivoirien, les romanciers dits de la deuxième génération vont reprendre le thème du retour aux sources avec beaucoup plus de lucidité, car ce n'est plus une tradition africaine exaltée, mais une culture mise au banc des accusés. Les intellectuels voient la misère et la souffrance du peuple sous les régimes politiques africains et les thématisent plutôt que de se cantonner dans une sorte de passé idéalisé. Dès lors, la valorisation de l'identité culturelle passe progressivement au second plan, et le roman se fait l'écho d'une société des indépendances désabusée, désenchantée, en proie à la violence, à la corruption et à la dictature des pouvoirs postcoloniaux. De cette situation découlent une constellation d'œuvres parmi lesquelles on peut citer *Le Cercle des tropiques* (1972) d'Alioum Fantouré, *Le bel Immode* (1976) de Valentin Yves Mudimbé, *La Vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi, *Le Jeune homme de sable* (1979) de William Sassine, *Le Pleurer-Rire* (1982) d'Henri Lopès, *Le Cavalier et son ombre* (1997) de Boris Boubacar Diop, etc. Toutes dénoncent le *goulag tropical* dans lequel sont empêtrés les Africains, d'autant plus que face à une société qui ne cesse de se dégrader, le principal accusé est le pouvoir africain, stigmatisé pour son totalitarisme et sa mauvaise gestion de l'Etat. Cette thématisation des dictatures s'accompagne d'une configuration énonciative et langagière qui prend ses distances vis-à-vis des formes d'écriture canoniques. Loin d'une imitation du modèle scolaire longtemps adopté par leurs prédécesseurs, la deuxième génération d'auteurs africains explore désormais de nouvelles voies, et c'est encore Kourouma qui en est l'initiateur. Avec *Les Soleils des indépendances*, il bouscule les codes langagiers en mêlant au français le rythme de sa langue maternelle, le malinké. Il en ressort une langue singulière, iconoclaste qu'Alain Ricard qualifie de « vigoureuse, libre de la tutelle de Paris¹ ». Cette volonté de renouveau amorcée par Kourouma s'appuie non seulement sur un désir de liberté créatrice, mais surtout sur une poétique endogène, puisqu'on constate la survivance d'une esthétique de l'oralité et d'une altérité langagière dont se nourrit sa création. Mais, à la différence de la première génération qui prônait un retour aux sources dans une configuration esthétique fixe et figée en accord avec un modèle français, Kourouma et la majorité des auteurs de la seconde génération défient les conventions langagières avec la volonté d'infléchir le diktat des normes esthétiques préétablies. Avec elle, l'imaginaire littéraire se fait par l'invention de nouvelles formes qui croisent les savoirs et les esthétiques.

Avec la « nouvelle génération » d'écrivains africains, nous verrons dans la seconde partie de notre étude que la réappropriation d'une poétique endogène, c'est-à-dire la présence des africanismes dans les œuvres contemporaines est toujours d'actualité, mais avec des enjeux

¹ Alain Ricard, « La littérature africaine de langue française et ses problèmes actuels », in *Année africaine*, Paris, Perdone, 1979, p. 432.

différents. Les écrivains actuels, que la critique considère comme la « troisième génération », ne veulent pas se laisser enfermer dans le carcan d'un mouvement quelconque, encore moins dans une catégorie, comme le confirment ces propos :

Aujourd'hui, la jeune génération est confrontée à d'autres luttes. Les auteurs se sentent écrivains avant d'être africain. Ils rejettent les concepts essentialistes d'africanité ou de négritude créés par leurs aînés, et aspirent à l'universalité¹.

Par contre, s'ils proclament haut et fort leur quête d'*universalité*, il n'en demeure pas moins que leurs productions littéraires – et nous le démontrerons – reste le creuset d'un imaginaire africain et continuent d'explorer à l'intérieur de ses formes, des tropes culturels dont le référent est lié à L'Afrique. S'ils ne sont plus tenus de suivre le modèle des "Anciens", les auteurs africains se servent tout de même de ressources endogènes dans lesquelles ils puisent des motifs, même si la thématique du retour aux sources n'est plus l'axe majeur de leur création. Il s'observe donc, en dépit des déclarations, une *présence*, un vaste retour à l'héritage africain, en ce sens où, dans les textes, beaucoup d'africanismes y sont insérés, mais dans une dynamique interculturelle. Sous la plume des écrivains contemporains, reviennent fréquemment des pans de la tradition de l'oralité africaine : les proverbes, les mythes et légendes, les idiomes, la scénographie des contes ; tout un imaginaire aussi africain qui confère aux textes un caractère hybride. Ceci est la preuve que quelles que soient les époques, il y a un arrière-plan culturel qui subsiste, même si les modalités, les intentions et les enjeux diffèrent. Ainsi, l'évolution du romanesque africain – qui peut également s'étendre à toutes les productions littéraires d'Afrique noire – a été l'occasion de mettre au jour ses mutations, mais surtout de comprendre que la prégnance d'un univers culturel demeure, parce qu'il s'agit d'un héritage dont aujourd'hui encore les auteurs ne veulent se défaire.

Pour conclure, l'analyse de la relation entre la bibliothèque coloniale et l'émergence d'une « pensée noire » a été l'occasion d'examiner les différentes tendances de l'évolution des littératures africaines. Influencée dès leur naissance par le discours colonial, elles s'en sont peu à peu écartées pour acquérir une autonomie relative, notamment avec l'avènement de la Négritude. C'est grâce à ce mouvement que les littératures d'Afrique noire se sont émancipées de la vision coloniale pour acquérir une liberté de ton qui a ouvert la voie à une véritable production littéraire indépendante du tutorat de l'Empire. Cette émancipation est perceptible dans l'évolution des littératures du continent, qui se sont ouvertes à la fois sur des thématiques nouvelles et sur des formes d'écriture atypiques, tout en revisitant des formes endogènes que nous articulons autour de la notion des africanismes. En effet, les africanismes que les écrivains africains dans leur ensemble véhiculent volontairement ou involontairement, se traduisent dans la création par

¹ Anne Pitteloud, « L'encre noire de l'imaginaire », 2005, consulté en ligne le 2 février 2010 : <http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=39017>

l'insertion d'un imaginaire social et culturel d'une Afrique en proie à une foule de questionnements face à la sauvegarde de ses traditions. De là, la question d'un topos des littératures africaines d'expression française n'est pas désuète, car à l'heure de la mondialisation où les frontières entre les peuples et les cultures sont en train d'être réduites, cette problématique est plus que jamais d'actualité, d'autant plus que la nouvelle génération d'écrivains rejette toute appartenance. Celle-ci, dans sa grande majorité, se réclame aujourd'hui d'une *littérature-monde*, et refuse toute forme d'étiquetage. Paradoxalement, grâce à une pratique scripturale singulière, leurs œuvres mettent en lumière les multiples problèmes de l'Afrique postcoloniale, tant du point de vue des préoccupations du sujet africain, que celui de sa culture. Mieux, d'après le constat que fait Kesteloot, aujourd'hui : « C'est une littérature de refus, de révolte qui poursuit – par-dessus deux générations – la révolte de Césaire, de Fanon, de Sembène, de Mongo Béti, de Ouloguem, de Cheikh Anta Diop¹ ». Partant de ce postulat, la question de la posture des écrivains africains se pose. Mais avant de revenir sur cette problématique dans la troisième partie, nous constatons avec Kesteloot que même si elles évoluent dans un contexte de mondialisation et d'interculturalité, les littératures africaines d'hier comme d'aujourd'hui continuent de thématiser l'Afrique. Constamment et passionnément, les créations africaines francophones se veulent le lieu par excellence de l'émergence d'un imaginaire africain, mais aussi le lieu de création de nouvelles relations inter-humaines et interculturelles. La littérature africaine se rend au rendez-vous du donner et du recevoir avec ce qui lui est propre ; ainsi, sa quête d'universalité devra aussi compter avec l'apport des africanismes qui sollicitent en permanence des réalités africaines, car comme le dit Senghor, chacun doit apporter le meilleur de sa culture au banquet de l'universel. Ce souhait de Senghor acquiert et prend tout son sens dans les œuvres contemporaines que nous allons maintenant étudier.

¹ Lilyan Kesteloot, « L'écrivain, africain aujourd'hui, mise au point », consulté en ligne le 1^{er} février 2011 : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9207>

DEUXIEME PARTIE

***MODES D'OCCURRENCES ET
D'INSERTIONS DES
AFRICANISMES DANS LES
ROMANS CONTEMPORAINS***

Notre corpus regroupe cinq romans africains contemporains qui sont *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopès, *En Attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, *Mbaam Dictateur* de Cheikh Aliou Ndao, *Temps de chien* de Patrice Nganang, et *Mémoire de porc-épic* d'Alain Mabanckou. Notre objectif dans cette deuxième partie est d'examiner à partir de la construction des textes comment l'héritage ethnoculturel est présent et exploité par les écrivains africains, d'autant plus que nous considérons que le roman africain est le prolongement d'une esthétique de l'oralité africaine, ou du moins, s'en inspire. Ayant été éduqués ou initiés à cette littérature orale, il n'est pas étonnant de remarquer que la structure interne de leurs œuvres s'en imprègne, créant de fait des œuvres hybrides.

Chapitre III

SCENOGRAPHIE D'UNE ESTHETIQUE DE L'ORALITE

Le roman africain, s'il émane du roman occidental, s'est bâti avec d'autres références dont il faut tenir compte aussi de son arrière-plan culturel, principalement ses liens avec l'oralité africaine traditionnelle. En parlant d'oralité, il faut garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas du parlé en tant que style oralisé, mais de l'oral comme :

Une énonciation consciemment proférée de manière spécifique, selon un art oratoire, dans le cadre d'une manifestation soumise à certain degré de ritualisation. L'oralité apparaît donc comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbal ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire¹.

Ce legs traditionnel, en dépit des époques et des mutations, est toujours présent et s'observe à plusieurs niveaux, notamment dans la construction d'une scénographie romanesque qui n'est pas sans rappeler le modèle de l'oralité, et qui constitue le fondement même de toutes les cultures africaines. Comment les œuvres donnent à lire l'imbrication de l'oral dans l'écrit ? De quelle manière se combinent-ils, et quels en sont les enjeux ?

Si l'on s'en tient à la définition du roman qui s'inscrit dans la tradition de l'écrit, alors on pourrait être amené à croire qu'elle s'oppose naturellement aux pratiques de l'oralité qui ont un système différent, parce que régies par une autre modalité expressive. Mais en considérant la définition bakhtinienne du roman qui dit que «...n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été un jour ou l'autre,

¹ Jean Dérive, « L'Oralité, un mode de civilisation », in Ursula Baumgardt, Jean Dérive (dir.), *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris : Karthala, coll. Tradition orale, p. 17.

incorporé par un auteur ou un autre¹ », alors on comprend l'imbrication de divers modes énonciatifs. En effet, le roman est un genre assez flexible qui a la capacité d'intégrer en son sein diverses formes de discours, en l'occurrence les formes discursives de l'oralité, et parmi celles-ci, c'est la scénographie du conte traditionnel africain qui a le plus inspiré les artistes africains. Mais que signifie « scénographie » ? Celle-ci, selon Dominique Maingueneau, désigne la scène d'énonciation, elle s'intéresse « à la réflexivité de l'acte discursif, et en particulier aux coordonnées qu'implique chaque acte d'énonciation : coordonnées personnelles, spatiales et temporelles sur lesquelles s'appuie la référence de type déictique² ». En d'autres termes, il s'agit du dispositif énonciatif qui recoupe quatre points fondamentaux : énonciateur – co-énonciateur – espace (topographie), temps (chronographie). Partant du dispositif de Maingueneau, nous analyserons la manière dont les romanciers recréent l'ambiance du conte à partir d'une scénographie remarquable, pour aboutir à cette « oralité feinte » que Jacques Chevrier définit comme suit :

L'oralité feinte s'articule autour d'une série de stratégies narratives qui [...] préfèrent différentes procédures comme l'interférence linguistique, le calque structural, la surcharge burlesque, la théâtralisation, le recours au code de l'énigme et du merveilleux, la charge sémantique des patronymes africains, etc³.

Tous ces éléments énumérés de façon non exhaustive – il y a bien d'autres caractéristiques – sont mis en scène par des énonciateurs hybrides dont la posture oscille entre « narrateur moderne » et « conteur ».

I- LA NARRATION, UN AVATAR DE L'ORALITE AFRICAINE

Aborder la question de l'héritage esthétique à une époque où la littérature africaine réclame son ouverture au monde est une occasion de mettre au jour ses ruptures et ses mutations dans lesquelles l'influence de l'oralité africaine est devenue un enjeu esthétique majeur, notamment au niveau de la narration. Beaucoup de théoriciens proposent un très grand nombre de thèses et de définitions possibles sur la question de la narration et du narrateur. De Bakhtine à Genette, en passant par Todorov et Barthes, tous ont fourni de remarquables travaux d'analyse dont le but est de saisir et de comprendre les modalités de construction du discours dans les récits. Ils en arrivent à la conclusion que le narrateur est une instance centrale dans la structuration du récit, car il n'y a pas de récit sans narrateur, aussi diffus et invisible soit-il. Dans les textes de notre corpus, la particularité de la narration est qu'elle prend corps autour de la structure du conte. A côté du

¹ Mikael Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1978, p. 141.

² Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris : A. Colin, coll. U. lettres, 2004, p. 190.

³ Jacques Chevrier, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris : Nathan, 1999, p. 97.

narrateur « moderne », l'archétype du conteur ou du griot est réinvesti dans les romans comme un avatar de l'oralité africaine, et ce sont ces modalités narratives que nous nous proposons de disséquer pour en dégager le sens et la portée.

1- Une porosité générique : le roman, un conte moderne ?

D'après Dominique Maingueneau, la scène d'énonciation est l'organe central dans un récit, en ce sens où elle apparaît comme :

Ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément "la" scénographie requise pour énoncer comme il convient¹.

Nous référant à Maingueneau, nous montrerons comment les textes de notre corpus calquent leur configuration énonciative sur la scénographie du conte qui comprend plusieurs éléments fondamentaux :

Des éléments accessoires et des éléments essentiels. Les premiers se composent de formules de raccordement, de chansons-intermèdes ou préludes, d'appréciations du public et d'auto-présentation du conteur ; les seconds, de formules de mise en train ou en scène, de localisation temporelle, de situation initiale, de la situation finale ou dénouement, de la morale et de la formule finale stéréotypée².

Les éléments caractéristiques du conte relevés ici se retrouvent dans les romans abordés, comme dans l'incipit de *En Attendant le vote des bêtes sauvages* – roman structuré en veillées plutôt qu'en chapitres – qui s'ouvre sur une scénographie particulière où la geste d'un maître chasseur sera dite :

Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit. Vous avez convoqué les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs accourus. Ils sont là assis en rond et en tailleur, autour de vous. Ils ont tous leur tenue de chasse : les bonnets phrygiens, les cottes auxquelles sont accrochés de multiples gris-gris, petits miroirs et amulettes [...]. Vous, Koyaga, trônez dans le fauteuil au centre du cercle. Maclédio, votre ministre de l'orientation est installé à votre droite³.

Dans cette ouverture, les déictiques temporels et spatiaux confortent l'ambiance de conte qui se dit le soir dans les villages, à la tombée de la nuit, au clair de lune, sous un apatame, une terrasse ou sous l'arbre à palabre. Comme dans les veillées de conte traditionnel, le public est assis en rond autour du conteur, mais dans ce cas d'espèce, autour de Koyaga, dont la geste sera dite.

¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 193.

² Marius Ano Nguessan, « Le Conte traditionnel oral », in *Notre Librairie*, no 86 janv-mars 1987, p. 40.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 9.

Ensuite, après avoir situé le cadre du récit, l'orateur se présente à son tour, ainsi que son accompagnateur :

Moi Bingo, je suis le sora ; je louange, chante et joue la cora. Un sora est un chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs. Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs. L'homme à ma droite, le saltimbanque accouré dans ce costume effarant, avec la flute, s'appelle Tiécoura. Tiécoura est mon répondeur¹.

Bingo se définit lui-même comme le griot qui aura à charge de dire la geste purificatoire de Koyaga. Dans l'Afrique ancienne, le griot était un personnage respecté car il détenait dans sa mémoire toute l'Histoire de la communauté. Son rôle était à la fois de garantir et pérenniser l'historiographie sociétale, mais également de chanter les hauts faits de héros et de guerriers qui ont marqué l'histoire de leur peuple. Dans l'univers romanesque, ce personnage passe d'une figure ancestrale à une construction littéraire, fictionnelle, et à partir de là, Kourouma se livre à des modifications en rénovant profondément la figure du griot traditionnel sur laquelle nous reviendrons amplement. Le décor étant planté, Bingo le narrateur invite l'assistance à suivre son récit :

Nous voilà donc tous sous l'apatame du jardin de votre résidence. Tout est donc prêt, tout le monde est en place. Je dirai le récit purificatoire de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificatoire est appelé en malinké, un donsomana. C'est une geste².

Cette dernière formule clos le texte introductif et sollicite non seulement toute l'attention de l'auditoire sur ce qui va être dit, mais apparaît finalement comme un pacte de lecture, dans le sens où la nature du récit étant précisé, le lecteur sait à quoi il doit s'attendre. Cette même rhétorique s'observe dans *Mbam dictateur*, car le narrateur invite aussi le lecteur à suivre le récit en posant d'entrée de jeu le cadre d'énonciation :

Une maison a beau être animée, et même bruyante, elle ne dépassera pas celle-ci. La cour est cernée par au moins neuf cases. L'on voit tout dans cette enceinte. Marchant derrière leurs poussins, les poules vont gratter sur l'aire de pilage.[...]. Les portes des cases donnant sur la cour sont toutes ouvertes. L'on aperçoit les lits, les étagères et même les petites males que l'on a poussées tout au fond, sous les lits. Les voix fusent de partout. Les gens parlent en même temps sans s'écouter les uns les autres. Formant un groupe à part, les femmes sont assises là-bas sous un appentis qui semble servir de cuisine. Certaines sont en train de filer, d'autres pétrissent des boules odorantes qu'elles font rouler entre les doigts avant de les faire sécher au soleil. [...]. C'est le milieu du jour il fait chaud ; c'est l'hivernage qui s'annonce. Période où l'on prépare les champs...³

Cet incipit qui situe le récit dans un cadre spatio-temporel a tout ce qu'il y a de plus banal : il s'agit d'une maison dont la description indique l'aspect général et les différentes activités de ses

¹ *Ibid.*, p. 9-10.

² *Ibid.*, p.10.

³ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 9.

occupants. La focalisation est centrée sur la cour où les animaux domestiques et les hommes cohabitent. Le temps est également mentionné, c'est la mi-journée, l'heure où la chaleur est à son paroxysme. Si cette scénographie ne correspond pas à priori à la structure et à la temporalité du conte qui se fait le soir, elle en garde toutefois quelques éléments, en l'occurrence l'espace dans lequel se développe la première séquence du roman. En effet, la cour, l'arbre à palabre et l'apatame sont dans les sociétés traditionnelles des lieux privilégiés de rencontre, d'échange, et l'endroit idéal pour dire un conte. En inscrivant le début du roman dans l'un de ces cadres, l'auteur crée un ancrage qui le rapproche du conte, idée que partage Iba Ndiaye Diadji qui écrit : « La plume de Ndao dans *Mbaam dictateur* [...] transforme le roman tantôt en conte, tantôt en chronique littéraire¹ ». La suite de l'analyse permettra de vérifier effectivement le pont qui existe entre le roman et ce genre de la littérature orale :

C'est à partir de son séjour chez les Lawbe que *Mbaam ngonk*, l'âne énorme, a été pris par la main pour remonter le cours de ses souvenirs... Suffit-il qu'il nous fasse croire qu'il s'agit d'un simple animal ? Il faut qu'il le prouve. A moins qu'on affirme qu'il s'agit d'un conte. Dans ce cas, nous acceptons de rentrer dans le jeu. Dès qu'on dit « supposons que... », l'esprit accepte ce qui peut suivre. L'auditoire n'ignore pas que le récit ne s'est pas passé de la sorte, et pourtant il te demande de continuer. Cette histoire n'est pas un conte. Elle ne rentre pas dans ce genre. Cela ne fait rien, continuons. Même s'il ne s'agit pas d'un conte, c'est quand même un tissu d'invention. Or dès que ce mot est prononcé, il faut s'attendre à tout, car il n'y a aucune limite².

Dans cet extrait, le narrateur s'interroge sur Wor, l'ancien dictateur devenu *Mbaam ngonk*, l'âne énorme. Comment sa transformation du monde des vivants au monde animal s'est-elle opérée ? Il relève aussi l'ambiguïté entre la fiction et le conte, d'autant plus que l'extrait traduit à lui seul toute la complexité du récit. D'abord l'utilisation du pronom indéfini « on » suppose que le narrateur ne prend pas en charge seul la responsabilité du discours au sujet de l'histoire de Wor. Ensuite, avec la présence de la première personne du pluriel « nous », l'énonciateur se place au même niveau que le lecteur, alors qu'il est censé narrer l'histoire. Au regard de l'alternance entre le « on » et le « nous », entre le conte et la fiction, l'auteur crée volontairement une ambiguïté, car par le biais du narrateur, il informe le lecteur que le récit n'est pas un conte, pour se dédire ensuite. Malgré le pacte de lecture qui indique la nature du récit (roman), ce jeu d'ambiguïté va se poursuivre tout au long du texte entre le conte et le roman, entre le conteur et le narrateur, pour finalement établir une frontière non étanche. Alors que le lectorat s'attend à ce que l'âne lui-même « remonte le cours de ses souvenirs », voici ce qui est énoncé :

Eh oui ! *Mbaam ngonk*, l'âne énorme a été un être humain comme toi, comme moi qui te raconte cette histoire. Tu vas t'interroger : comment est-il devenu ainsi ? Ne te presse. Sinon le récit perd

¹ Iba Ndiaye Diadji, « La créativité artistique africaine sous la tempête de la mondialisation », *Ethiopiennes* n° 63, 1999, consulté en ligne :

http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1373.

² *Mbaam Dictateur op.cit.*, p. 151.

son sel et devient aussi fade qu'un repas préparé par une épouse contre laquelle on garde une dent¹.

De prime abord, le lecteur est tenté d'assimiler cette voix à celle du narrateur statutaire qui, depuis le début du roman prend en charge le discours. Mais, il faudra attendre le milieu du récit pour comprendre que l'histoire de la transformation du dictateur Wor en âne est le fait d'un autre narrateur. Voici les extraits qui le prouvent :

Lorsque l'écrivain arrive à ce stade de la narration il lui semble entendre une voix. Etonné il s'arrête. Ce n'est rien. N'aie pas peur. C'est moi qui te parle. Tu tentes de raconter mon histoire. Tu veux la confier au papier afin qu'elle trouve refuge dans les mémoires. [...]. Toi l'écrivain, l'exagération que tu mets à raconter ma grande méchanceté gâchera ton succès éventuel. Nul ne te croira².

Si tu étais un dirigeant tu ne serais pas là à gâcher la réputation de Wor prétendant indiquer la meilleure voie. Placé dans les mêmes conditions tu ferais pire. Ce qui m'étonne le plus c'est que tu tardes à raconter ce qui m'a mis dans cet état. Il m'importe que tu m'éclaires sur ce sujet. Quel est l'itinéraire suivi depuis le moment où étant un certain Wor, chef respecté et craint, je me suis transformé en Mbaam ngonk, l'âne énorme ? Peut-être que tu t'es aventuré dans une histoire que tu es incapable de rendre limpide. Je me demande comment tu vas t'en sortir³.

Suivant de très près le « dialogue » entre l'âne et l'écrivain, le narrateur intervient pour donner une précision :

Wor ne peut pas comprendre que l'écrivain ne raconte pas ce qui s'est passé dans un pays déterminé. Il ne suit que son imagination. Il ne néglige rien. Pour être utile au lecteur, il s'appuie sur la fiction, il raccommode, enfile des idées qui s'harmonisent. [...]. C'est une erreur de penser que l'écrivain s'adresse à quelqu'un en particulier. Que Wor se tienne tranquille et attende de voir comment l'histoire va se terminer⁴.

La présence de l'écrivain dans le roman est un fait troublant, même si le narrateur essaie de dissiper tout malentendu. L'interpellation de l'âne à l'endroit de celui-ci signifie qu'il ne fait aucune différence entre ce dernier et l'énonciateur du récit, car selon lui, ces instances constituent les deux faces d'une même médaille, le narrateur vaut l'écrivain et vice-versa. Au regard de cette confusion, quelques mises au point s'imposent : nous postulons l'idée qu'ici, il ne s'agit pas de l'écrivain en tant que personne physique, mais il s'opère une sorte de mise en abyme de l'acte de création. L'auteur se met en jeu en y incrustant une image de lui-même. Cette perméabilité entre deux postures et entre deux genres est créée par le romancier lui-même pour résumer son projet d'écriture qui se veut hybride, dans le sens où il allie des caractéristiques du conte (genre de l'oralité) et du roman en produisant une confusion entre le créateur et sa création. Le récit bouscule de fait les questions de genres pour s'inscrire dans un registre où tous les croisements

¹ *Ibid.*, p. 152.

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 210-211.

sont possibles. La suite du récit va accentuer cette porosité générique, mais également offrir une pluralité de voix qui installe le lecteur dans une incertitude constante.

Wor qui s'est adressé à l'écrivain lui a demandé des comptes. Qu'il lui explique ce qui le différencie de *Mbaam ngonk*, l'âne énorme. L'homme à la plume n'en sait pas grand-chose. Il est comme nous. Pourquoi ne pas écouter l'hôte de passage dans la maison des Lawbe...¹

Il y a là l'apparition d'un troisième narrateur dénommé l'hôte de passage qui se charge de raconter l'histoire de Wor. Ce dernier entame son récit comme suit :

Le pays limitrophe de celui d'où je viens, il s'y est passé un événement incroyable. Quelque chose plus proche du conte que de la réalité. Mais puisqu'il y a des gens qui disent que c'est possible et que certains affirment avoir été témoins ou acteur, comment ne pas y croire ?²

A travers les propos de l'hôte, on a l'impression qu'il s'agit d'une toute autre histoire au sujet de Wor, alors qu'en réalité il reprend et poursuit celle de l'écrivain. Il s'agit d'une continuité et non d'un second récit, ce que le texte atteste lorsque *Mbaam Ngonk* qui avait demandé à l'écrivain de lui expliquer les raisons de son état actuel se trouve subitement éclairé grâce aux propos de l'hôte de passage.

La mère du maître des cases ne s'est pas trompée. L'animal a compris le récit de l'hôte de passage. Il se lève, tourne plusieurs fois autour du piquet où sa corde coulisse. Il veut braire mais redoute de récolter une volée de coups³.

Mbaam Ngonk, l'âne énorme aurait préféré rester dans l'ignorance. [...]. Ah ! Ce voile que l'hôte de passage lui a enlevé des yeux ! Il est préférable d'ignorer pourquoi il est devenu un animal. Lorsqu'il a commencé à comprendre le langage des humains son étonnement n'a pas pu lui expliquer la raison⁴.

Ces extraits montrent clairement que la suite du récit du dictateur transformé en âne est déléguée à un co-énonciateur. Si ce dernier n'est pas présenté comme un conteur, il en a pourtant les caractéristiques, d'autant plus qu'il est qualifié de « grand causeur » par le maître des cases. Corroborant les dires du maître, le narrateur se lance dans un cours magistral sur les différentes catégories de « causeurs » :

Il y a deux sortes de causeurs. Celui qui n'a pas de sel, seule la politesse nous empêche de le faire taire. Le sujet qu'il commence, croyant nous intéresser, rebute dès le début. Le manque de saveur, d'intérêt, agit de telle sorte que ce qui entre par cette oreille-ci sort par cette autre-là. Il y a la seconde catégorie de causeurs. Dieu les a dotés de l'art de retenir les auditeurs par leur talent. Il leur suffit de commencer pour qu'on s'installe autour, pressés de connaître la suite⁵.

¹ *Ibid.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 218.

³ *Ibid.*, p. 272.

⁴ *Ibid.*, p. 276

⁵ *Ibid.*, p. 218.

En Afrique, le dénominatif « grand causeur » est généralement attribué à ceux qui ont l'art du discours, ceux « qui ont le sel » pour reprendre la formule de l'énonciateur. Comparer l'hôte de passage à un « grand causeur », c'est établir une similitude, une analogie avec les maîtres de la parole que sont les conteurs et les griots. Invité chez les Lawbe pour un bref séjour, l'hôte de passage leur raconte, au cours d'une soirée, l'histoire d'un dictateur transformé en âne. La thématique même du récit l'inscrit déjà dans le genre du conte ; d'autres indices viennent soutenir cette hypothèse :

Aussi en l'écoutant ne sépare-t-on rien. L'animal, le végétal, l'homme se mêlent, parlent, marchent, pensent, font preuve des mêmes capacités. Pas une seule différence entre eux¹.

L'un des traits distinctifs du conte est justement la présence du merveilleux dans lequel les frontières entre humains et animaux sont réduites. Un univers surnaturel où tout devient possible. De plus, la fin du récit donne des indications précises quant au cadre et au temps de l'énonciation qui, une fois de plus, confortent l'hypothèse selon laquelle l'histoire de Wor ressemble à un conte :

Chez les Lawbe, toujours attaché à son endroit habituel, *Mbaam ngonk*, l'âne énorme n'écoute plus l'hôte de passage. Il est pris par les images de son passé. La lune est haut perchée sur le bleu du ciel, la fraîcheur souffle doucement faisant baisser la chaleur que certains cherchent à combattre².

Aussi, lorsque l'hôte de passage fini son récit, chacun rejoint sa case :

Leur père leur demande d'enrouler les nattes de la cour où la maisonnée à l'habitude de prendre le frais. C'est l'heure de regagner les cases pour se coucher. Tout le monde se lève et se prépare. L'hôte de passage termine sa prière de *naafila* et rejoint la case qu'on lui destine. Les femmes abandonnent la cour. Quelques unes se dirigent vers leur chambre tenant leurs rejets par la main. Le maître des cases souhaite une bonne nuit à l'hôte de passage et va vers sa case³.

Tout comme dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, les ingrédients du conte sont présents : le soir, au clair de lune, au milieu de la cour. Tous ces éléments témoignent d'une récitation traditionnelle et ancre le récit dans l'univers du conte. Dans *Le Pleurer-Rire*, la configuration est relativement différente, puisque le lecteur n'y reconnaît pas le préambule du conte, bien que la citation du paratexte puisse en constituer un : « Les quelques pages de démonstration qui suivent, tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre ». Cette formule que nous considérons comme une mise en exergue s'apparente paradoxalement à une formule finale stéréotypée du conte africain. Car le conteur traditionnel

¹ *Ibid.*, p. 266.

² *Ibid.*, p. 265.

³ *Ibid.*, p. 271-272.

termine toujours son récit par une formule de clôture « *voilà mon mensonge de ce soir* », ou par « *telle est mon inspiration de ce soir* » ; dans tous les cas, les formules conclusives diffèrent d'une région à une autre, et peuvent varier en fonction de l'inspiration du conteur. Or, chez Lopès, l'ordre des formules n'est pas respecté dans la mesure où la déclaration finale fait office d'ouverture. Cette inversion démontre justement la capacité de l'écrivain à se réapproprier des éléments endogènes et d'en faire ce qu'il veut. Toujours dans le roman de Lopès, le narrateur principal, qui est le maître d'hôtel du dictateur Bwakamabé décrit une scène digne d'une veillée de conte :

Lorsque Tonton se lève, les tam-tams roulent et les wolé, wolé, woï, woï, sont encore plus longs à mourir que tout à l'heure. Il bénit la foule de sa queue de lion. Et il parle. Il dit merci, merci, merci, vraiment merci beaucoup. Et il dit le mot de passe des contes et la foule répond avec l'allégresse d'une ronde. Et il le répète et la foule répond. Et lui aussi le répète sur un ton plus aigu que les deux premières fois et la foule répond avec plus de force que précédemment. Mais cela ne lui suffit pas. Et il demande s'il doit dire. Et la foule lui répond de dire. Et il demande s'il doit tout dévoiler et la foule qui s'échauffe répond qu'il doit tout dévoiler. Et il demande s'il doit aller jusqu'au bout et la foule, excitée, répond qu'il faut aller jusqu'au bout. C'est alors qu'il clame la joie du père de retrouver les enfants et la foule l'interrompt pour chanter en frappant dans ses mains¹.

Tous les éléments constitutifs de la représentation du conte sont réunis dans cet exemple. La "prestation" de Tonton, pour le moins ubuesque, est typique d'une soirée de conte dans laquelle, à travers des formules d'ouvertures énoncées, le conteur sollicite l'adhésion de l'auditoire grâce à un jeu de mot participatif intégrant des questions-réponses, ceci ponctué par des chants et danses. Cette démarche introductive s'observe également dans *Temps de chien*, mais l'auteur élude volontairement plusieurs aspects de la formule d'ouverture du conte pour n'en conserver qu'un, c'est-à-dire l'auto-présentation du narrateur-conteur :

Je suis un chien. Qui d'autre que moi peut le reconnaître avec autant d'humilité ? Parce que je ne me reproche rien, « chien » ne devient plus qu'un mot, un nom : c'est le nom que les hommes m'ont donné. Mais voilà : j'ai fini par m'y accommoder. J'ai fini par me reconnaître en la destinée dont il m'affuble².

Malgré ce 'défaut' de formule préambulaire, le récit s'inscrit tout de même dans l'univers du conte dans lequel les personnages animaux sont fréquents. Dans le livre, le narrateur qui a la charge principale du discours est un chien du nom de Mboudjak qui signifie « main qui cherche ». La présence de ce narrateur appartenant à l'espèce animale installe d'emblée le lecteur dans un monde, celui du conte, où les hommes et les animaux se côtoient, où le réalisme et le merveilleux s'entremêlent, où tout devient possible. Cette propension à utiliser des animaux-narrateurs se

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 241-242.

² *Temps de chien, op.cit.*, p. 13.

retrouve en outre dans *Mémoire de porc-épic* d'Alain Mabanckou, qui dit avoir tiré son histoire d'une légende de l'Afrique Centrale :

Oui, c'est une légende très populaire en Afrique centrale. Notamment au Congo-Brazzaville. Chaque groupe ethnique avait sa version. Celle dont je m'inspire dans ce livre me vient effectivement de ma mère. Les parents se servaient de cette légende pour faire rentrer leurs enfants, à la nuit tombée, afin qu'ils aillent se coucher. "Attention à toi, disaient-ils, sinon le porc-épic va passer et te lancer ses piquants." Et donc à partir de cette histoire, j'ai tissé mon récit, construit mes personnages. Et je me suis également efforcé d'y rajouter une dose de pastiche littéraire de ma propre sauce¹.

A partir d'une légende populaire de son pays, Mabanckou construit une fable animale en reprenant certes certaines de ses caractéristiques, mais, et c'est le plus important, en y « ajoutant une dose de pastiche littéraire de sa propre sauce », ce qui dénote que l'auteur ne s'adonne pas à une imitation servile de la légende, mais se réserve le droit de la façonner à sa guise, de la questionner. L'histoire du porc-épic est un récit rétrospectif qui s'ouvre au moment où ce dernier se retrouve seul après la disparition de son maître. Il se pose alors des questions : comment après la mort de Kibandi son double a-t-il atterri au pied d'un baobab ? Est-il mort ou vivant, puisque le maître dont il était le double nuisible n'est plus ? Le baobab qui lui sert de refuge devient alors son confident, et c'est au pied de ce gros arbre qu'il narre son aventure depuis le jour – et même avant – où il a rencontré son double, et cela jusqu'à sa mort. Il amorce alors son récit :

[...] des années ont passé, les souvenirs sont précis comme si c'était hier, Kibandi et ses parents vivaient alors au nord du pays, très loin d'ici, à Mossaka, une région d'eau, d'arbres géants, de crocodiles et de tortues grosses comme des montagnes...².

Cette phrase placée à la page 47 peut-être considérée comme le véritable incipit, car il s'apparente à la traditionnelle formule stéréotypée du conte « Il était une fois », qu'on pourrait d'ailleurs appliquer à l'amorce du récit de Bingo : « Ah Tiécoura. Au cours de la réunion des Européens sur le partage de l'Afrique en 1884 à Berlin...³ », ou encore à celle du narrateur dans Mbam dictateur : « Un jour, le maître des cases est revenu accompagné de Mbam Ngonk, l'âne énorme. Avec d'autres Lawbe, il est rentré d'une randonnée dans les villages lointains⁴ ». Ce « *il était une fois* » transporte le lecteur dans un univers atemporel, dans un monde imaginaire, et le conditionne en quelque sorte pour recevoir ce qui va être dit tout en mettant en éveil son attention. Il marque aussi « l'instauration d'un lien particulier fait d'émotion, unissant l'orateur à

¹ Interview d'Alain Mabanckou, « Qui de l'homme et de l'animal est le plus bête ? », propos recueillis par Mathieu Menossi (mars 2007), consulté en ligne : <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-renaudot-memoire-porc-epic-734.php>

² *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 47.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 11.

⁴ *Mbam Dictateur*, op.cit., p. 39.

l'auditoire, lesquels cessent deux, pour se confondre dans un seul et même univers nouveau¹ ». Mais, contrairement aux autres, Kourouma subvertit une fois de plus cette formule de localisation temporelle imaginaire pour inscrire son récit dans un référent historique réel « *Berlin 1884* » ; ce qui évidemment le détache du conte. Tout en jouant sur la typologie des formules du conte, l'auteur les travestit ensuite au gré de ses intentions. On l'aura compris, au cœur du romanesque africain – nonobstant les modifications et les aménagements fait par chaque auteur – se décèle ce que Bellarmin Moutsinga a nommé « les orthographes de l'oralité », à partir desquelles s'établissent un pont entre l'écrit et l'oralité africaine, dont l'une des marques les plus visibles est la figure du narrateur moulée dans celle du conteur ou du griot traditionnel, comme dans l'exemple ci-après :

Votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon ! Vous êtes soldat et président. Vous resterez le président et le plus grand général de la République du Golfe tant qu'Allah ne reprendra pas (que des années et années encore il nous en préserve !) le souffle qui vous anime. Vous êtes chasseur ! Vous resterez avec Ramsès II et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité. Retenez le nom de Koyaga, le chasseur et président-dictateur de la République du Golfe².

La célébration de Koyaga continue lors de la veillée II :

Ah ! Maître chasseur Koyaga. Vous êtes de la race des biens nés que l'épervier pond et que le corbeau couve. Vous êtes de la race de ceux qui fendent la grande brousse le matin, de ceux qui sont toujours trempés par la rosée...³

Comme un griot, Bingo encense Koyaga à travers une récitation panégyrique, pratique bien connue des sociétés africaines car, en plus de son statut de « bibliothèque historique », le griot a aussi pour rôle de louer un guerrier, un héros, ou un personnage qui a marqué l'histoire de la communauté. La rythmique qui ponctue le texte, doublée d'une tonalité savoureuse, traduit remarquablement la solennité et la poéticité du propos, caractéristique du discours du griot. Cette même verve se retrouve également dans *Le Pleurer-Rire*, lorsqu'à la conférence inaugurale des chefs d'états des pays producteurs d'agrumes, Bwakamabé fait son entrée :

Qui oubliera l'entrée du maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, président de la République, chef de l'Etat, président du Conseil des ministres, président du Conseil national de Résurrection nationale, père créateur du Pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, la poitrine colorée et étincelante de plusieurs étages de décorations, au son du fameux *Quand Tonton descend du ciel*, exécuté à l'harmonium par le curé de la paroisse Saint-Dominique du Plateau⁴.

¹ Kalidou Ba, « Les Romains négro-africains de la seconde génération : entre l'oralité africaine et le roman moderne », consulté en ligne le 26 avril 2011 : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php>

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 9.

³ *Ibid.*, p. 67

⁴ *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 102.

La particularité de cet extrait réside dans le fait que le narrateur reprend l'une des typologies discursives du griot, à savoir l'énumération des attributs et de la descendance, mais tout en en transformant la finalité. A travers un discours qui semblerait laudatif, mais qui au fond est caricatural, il modifie la réception même de son propos en laissant transparaître une forme d'ironie. Il s'opère donc un détournement du genre de la louange, car la figure du griot traditionnel est profondément subvertie, puisqu'en Afrique, le griot n'a pas pour rôle de dénoncer les travers de l'autorité, mais de magnifier et d'honorer les illustres personnalités. Ainsi, en reprenant le code énonciatif des griots, le maître dénonce la dictature et déconstruit l'image du président par des effets ironiques. S'il y a dans les textes un autre aspect du style du conteur qui mérite d'être relevé, c'est bien l'omniprésence du narrateur et sa capacité à régir l'énonciation. Le narrateur est l'émetteur physique du récit et son responsable à tous les niveaux. A ce titre, Todorov lui attribue l'organisation architecturale de tout le récit :

Le narrateur, c'est le sujet de cette énonciation que représente un livre [...]. C'est lui qui dispose certaines descriptions avant les autres, bien que celles-ci les précèdent dans le temps de l'histoire. C'est lui qui nous fait voir l'action par les yeux de tel ou tel personnage, ou bien par ses propres yeux (sans qu'il lui soit pour autant nécessaire d'apparaître sur scène). C'est lui, enfin, qui choisit de nous rapporter telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou bien par une description objective¹.

En d'autres termes, l'énonciateur organise la narration et dirige la scénographie en décidant à quel moment doivent intervenir les chants, les devinettes, les interventions du public, les co-énonciateurs. Il décide également de la durée narrative, des focalisations, des anticipations ou des retours en arrière. Dans *Temps de chien*, c'est Mboudjak qui a cette prérogative, et cette prise de parole lui confère du coup une humanité, car le discours est construit à partir de son regard à travers lequel il raconte non seulement sa propre histoire, mais aussi celle de son maître Massa Yo, et de tous ceux qui fréquentent le bar *Le Client est Roi*. Le récit à la première personne où la prise en charge du discours se fait par un « je », n'est autre qu'un récit de fiction « homodiégétique » dans lequel le narrateur narre son histoire, ou une autre à laquelle il a participé en tant que témoin. En effet, Mboudjak erre et déambule dans les « sous quartiers » de Yaoundé et porte un regard loufoque et désabusé sur ce monde qui plie sous le poids de la précarité. De par son statut de chien, il est un observateur averti. Sa capacité à se mouvoir et à se faufiler entre les hommes lui donne le privilège de tout voir, de tout savoir, et de tout sentir :

Oui, les hommes, je les regardais avec les pattes prêtes à détalier, et toujours à une distance respectueuse. Je dressais mes oreilles pour surprendre leurs lâchetés, et ainsi, j'écoutais leurs conversations. Sans le vouloir, je demeurais au courant des péripéties de leur quotidien².

¹ Tristan Todorov, « Les Catégories du récit littéraire », dans Roland Barthes (éd.), *L'Analyse structurale du récit*, *Communication* no 8, Paris : édition du Seuil, coll. « Points », p. 152.

² *Temps de chien*, *op.cit.*, p. 233.

Lorsqu'il ne raconte pas son récit de vie, il raconte celui des autres en tant que témoin. La tragédie du petit garçon abattu par le commissaire en est un exemple :

L'étonnement et les pleurs de tout le monde se dispersèrent bientôt pour laisser passer l'ingénieur stratège, le père du petit Takou... Son regard était autre. Je ne le reconnus pas. C'était, oui, c'était, comment le dire ? C'était comme s'il avait rencontré sur le chemin de la colère la paternité même-même : la vision de l'homme. Le drame de la rue le concernait de pleine chair : c'était Takou, son fils, son sang, sa chair, qui était mort¹.

Plus loin, il continue :

Oui, une bonne colonie de mes congénères sautillait et aboyait à l'avant du convoi de l'enfant mort. Les chiens étaient à l'avant-garde de la marche. Cette fois, oui, *ils* [les politiques] avaient exagéré².

On remarque qu'à partir de l'histoire des autres, le « je » se mêle au « il » ; tantôt Mboudjak raconte son expérience de vie à la première personne « je », tantôt celle des autres avec un « il » doublé d'un « je » intrusif. Tout au long du roman, le narrateur ne se cache pas, il fait sentir sa présence par des commentaires :

Je le voyais le petit vieux se réjouir, et je le savais ivre : fou. Oui, je le dis : il était possédé par l'ivresse de l'affamé. Je secouai ma tête, convaincu pour de bon que la dimension de la folie dans les rues n'a d'égale que le creux des ventres. N'est ce pas l'infini des jacassements y est la seule mesure de la profondeur des souffrances ? Oui, oui, oui, oui, je sais : le rire y est le véritable visage du pleur³.

Ou par des interventions directes :

Oui, je l'avoue : je suis surtout retourné chez mon maître pour interpeler l'humanité en lui. Oui oui oui, s'il était vraiment humain, n'est ce pas qu'il aurait corrigé son meurtrier de fils ? S'il était un homme ! Et son fils alors : si ce dernier avait un petit bout d'homme en lui, n'est ce pas qu'il aurait fait face au regard accusateur du chien que je suis ? S'il avait seulement un homme sommeillant en lui ! D'ailleurs, Soumi et Massa Yo sont-ils les seuls dans ce quartier de miséreux à avoir soldé leur humanité ?⁴

Ces intrusions traduisent une volonté d'interpeler le lecteur en créant une illusion d'oralité qui réduit autant que possible le différé du texte imprimé. Cette démarche également présente chez Kourouma en fait sa marque de fabrique. Aussi, un tableau synoptique permettra de saisir la fréquence de ces intrusions particulièrement foisonnante dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*.

¹ *Ibid.*, p. 351.

² *Ibid.*, p. 354.

³ *Ibid.*, p. 348.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

Commentaires et implication du narrateur statutaire :

Extraits	pages
« Ce fut un regrettable quiproquo sémantique ; ce n'était pas vrai. Les Français et Blaise Diagne, le premier député nègre du Sénégal chargé du recrutement des noirs, ne cherchaient pas de lutteurs. (ce qui les préoccupait était plus chaud que la cause qui mène le caïman à fuir le marigot ».	p. 13
« Le feu de brousse qui s'allume aux lisières de la savane se circonscrit, celui qui prend au milieu de la brousse ne peut être éteint. On peut survivre à la balle qui vous pénètre dans les pieds, jamais à celle qui vous frappe dans le cœur ».	p. 15
« Les Français ne se donnèrent pas la peine de tirer un seul coup de fusil. C'était futile ; on ne tire pas sur les pintades qu'on a dans son filet ».	p. 18
« Ils l'abattent à la mitraille et, avec lui, fauchent trente-cinq militaires parmi lesquels (malheureusement ! très malheureusement !) un jumeau montagnard ».	p. 30
« Deux semaines de nuits successives dans le lit ne comblèrent pas l'infirmier. Un matin il rassembla tous ses courages et carrément s'ouvrit à Nadjouma : « je veux te marier.» C'était quatre mots de trop. Il y a dans la vie de chacun de nous des mots qu'on regrettera toujours d'avoir prononcés, des mots qu'on n'aurait jamais dû sortir, des mots qu'on aurait dû avaler : les mots qui changèrent notre destin ».	p. 49
« Le maître les nourrissait, les habillait, assumait tous leurs besoins matériels et aussi...spirituels. Oui, surtout spirituels ! »	p. 53
« Ce sont les aveugles de la vie. Ils entrent de front dans tous les obstacles, tous les malheurs qui empêchent leur destin de se réaliser pleinement. Qu'Allah nous préserve de demeurer, de continuer perpétuellement à vivre parmi les aveugles de la vie ! »	p. 62
« C'est devant les observateurs internationaux dépêchés par l'ONU qu'eurent lieu l'ouverture des urnes, le dépouillement du scrutin. Les administrateurs coloniaux n'en crurent pas leurs propres yeux, leur étonnement fut semblable à celui d'un mari qui, dans la nuit voulant tourner dans le lit de son épouse, se surprend dans les bras d'une lionne. Tous les bulletins, la totalité des bulletins de non s'étaient transformés en bulletins de oui ».	p. 86
« Et tant que le président Fricassa Santos est vivant et libre, rien, absolument rien n'est encore fait. Le président est l'essentiel, arrêter tout le monde sans le président dans un complot revient à celui qui doit manger un rat à n'avoir consommé que la queue quand le gros du rat reste à croquer ».	p. 94
« Dès que le président passe la grille et se trouve hors de l'enceinte, un tirailleur fait feu et, curieusement manque le président. Il ne l'a pas manqué (on ne rate pas à bout portant), mais les objets en métal ne pénètrent pas dans la chair d'un grand initié ».	p. 100
« Il y avait enfin le métis Crunet. Ah ! Tiécoura, quand tu rencontres un mulâtre, tu es en face d'un homme malheureux de ne pas être un Blanc, mais heureux de ne pas être un Noir. La vie est toujours douloureuse pour les gens qui aiment ceux qui les excluent et méprisent ceux qui les acceptent ».	p. 106
« Ah ! Tiécoura, je redis qu'après l'assassinat du président Fricassa Santos le pouvoir en République du Golfe fut attribué à quatre chefs. J.L.Crunet, Koyaga, Ledjo et Tima. Le pouvoir est une femme qui ne se partage pas. Dans un bief il ne peut exister qu'un hippopotame mâle. Que dire, prédire, penser d'un gouvernement dirigé par quatre chefs ? A quatre il y a plus d'un ; il y a trois chefs de trop ! »	p. 110

Comme on peut l'observer, les commentaires abondent dans ce texte. Chatman les définit comme « des actes du langage accomplis par le narrateur, qui excèdent la fonction de raconter, de décrire ou d'identifier¹ ». Dans le tableau, trois catégories de commentaires se fondent dans la narration : les implicites (ironie), les commentaires sur l'histoire (généralisations, assertions sur le monde), et les commentaires sur le discours. Dès lors, l'implication du narrateur à tous les niveaux de la diégèse en fait un acteur principal, et il impose sa présence quand bien même la narration est à la troisième personne. Son omniprésence se perçoit à un double niveau, à la fois par la présence de « nous », mais aussi à travers les multiples interventions et commentaires qui oscillent entre proverbes et métaphores. Pas une seule fois il n'est absent, même quand il délègue la parole à un personnage pour raconter son histoire, ce sont de courtes séquences narratives à la limite du commentaire. Le même schéma est reproduit dans *Mbaam dictateur*, où l'omniprésence du narrateur est plus marquée :

Après avoir bien installé son gouvernement, Wor institue une police différente de celle connue de ses compatriotes [...]. Pas d'uniforme. Des conseillers en torture sont venus de l'étranger [...]. Demander de l'assistance technique en torture ! Pourquoi ne pas se contenter de l'expertise locale ?²

Le narrateur critique ouvertement la dictature de Wor qui a recours à une assistance étrangère pour asseoir un pouvoir répressif. Comme dans *Mémoire de porc-épic* il y a très peu de discours directs et de dialogues, et le narrateur laisse à peine la parole à d'autres personnages. S'il le fait, c'est uniquement par le biais du discours indirect libre. D'abord, lisons ces commentaires :

Donc nous, nous avons le droit de prêter l'oreille au récit fait par *Mbaam ngonk*, l'âne énorme. Wolof Ndiaye dit bien que le protagoniste est le mieux placé pour tendre le fil des événements. L'animal dit que le maître des cases a donné une version très différente de ce qu'il sait. Voici ce qu'affirme l'homme³.

Il poursuit :

Écoutons *Mbaam ngonk*, l'âne énorme, raconter. Le romancier ne l'influence pas. C'est lui même qui raconte⁴.

Avec ces extraits, le lecteur s'attend à ce que *Mbaam ngonk* prenne directement la parole, mais ce n'est pas le cas :

¹ Chatman, cité par Sylvie Patron, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris : A. Colin, coll. U. Lettres, 2009, p. 75.

² *Mbaam dictateur*, *op.cit.*, p. 171.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

C'est au beau milieu de la nuit qu'on l'a volé. Il n'y a pas un autre mot. Voler, c'est cela qu'il faut dire. Avant même qu'il ne réalise ce qui lui arrive, on lui enveloppe la tête dans un chiffon. Il perd toute notion. On lui enfonce un autre dans la gueule...ses sabots sont également enveloppés dans des chiffons pour étouffer le bruit. On dirait ces bonnes femmes qui ont les pieds dans le henné...¹

Ici, c'est le narrateur qui raconte l'histoire de l'âne en utilisant le discours indirect libre, car il n'y a ni verbes introducteurs, ni embrayeurs. Aussi, le lecteur a-t-il de la peine à déterminer de manière explicite l'auteur de ces paroles, d'autant plus que la voix du personnage et celle du narrateur se superposent, et créent une sorte de polyphonie. Par cette démarche, Laurent Jenny explique :

Cette émergence du style indirect libre participe d'une intériorisation grandissante de la représentation romanesque : le narrateur moderne ne se contente plus de décrire les événements de l'histoire comme s'il s'agissait d'un témoignage historique, il entre intimement dans la conscience de ses personnages et s'en fait l'interprète discret².

Le narrateur raconte alors de manière factuelle grâce à sa capacité à se fondre dans la pensée de ses personnages. Cette perméabilité est appelée selon la logique bakhtinienne « *hybridation* ». Cependant, les phrases soulignées peuvent être considérées comme étant celles du narrateur. Cette remarque n'est qu'une hypothèse, car il est difficile dans ce cas de savoir où commencent et se terminent les paroles rapportées par rapport aux commentaires de l'énonciateur. La grande proportion accordée au discours indirect libre conduit en outre le narrateur à décrire parfois la psychologie des personnages, ce qui l'apparente du coup à un narrateur omniscient, puisqu'il arrive à traduire leurs émotions. Cette forme de discours appelée « *psycho-récit* » selon la terminologie de Dorrit Cohn, permet de créer un lien avec le récit « *à point de vue* » que Genette nomme récit à « *focalisation interne* » et Stanzel récit « *figural* ». Cette focalisation interne n'empêche pourtant pas le narrateur de faire sentir sa présence par de nombreuses interruptions et commentaires, dont l'histoire de la seconde épouse du maître des cases (en focalisation interne) est un exemple :

De peur de provoquer la colère de la deuxième épouse, il [le maître des cases] n'a pas ouvert la bouche. Celle-ci a de l'argent, et il le sait. Eh oui ! C'est la plus nantie à cause de ce que lui rapporte son commerce. On ne sait même pas si elle se limite à cela. Qu'en savons-nous ? Disons qu'elle va, qu'elle revient. Qu'elle entre, qu'elle sort. Qu'elle a des bénéfices. Le maître des cases ne lui demande qu'une chose. De bien lui préparer ses mets préférés³.

¹ *Idem.*

² Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie », Département de français moderne, université de Genève (2003), consulté en ligne le 12 mai 2011 :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp310000>,

³ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 28.

Une fois de plus, les commentaires de l'énonciateur se confondent avec les propos des personnages dans un entremêlement de voix. *Le Pleurer-Rire* est construit sur le même schéma énonciatif, avec des discours indirects libres dans lesquels le maître d'hôtel juxtapose ses commentaires à ceux des personnages. Les intrusions ironiques de l'énonciateur se mêlent aux discours des protagonistes non pas dans une perspective dialogique, mais dans le but de souligner les incohérences et le ridicule de certains actants. C'est le cas où, à la recherche du Capitaine Haraka qu'on accuse de fomenter un coup d'état, Tonton fait venir un expert en sciences occultes pour l'aider à retrouver ce *bandit*. Mais après plusieurs jours de « travail » le grand prêtre avoue la difficulté de la tâche :

Mais une longue semaine passa et le grand prêtre, médecin ès choses occultes et surnaturelles, n'avait encore fourni rien de consistant. C'est que la chose-là était plus compliquée qu'on pouvait avoir tendance à l'imaginer, à première vue. Il fallait du temps et beaucoup de concentration, car ce bandit d'Haraka avait pris soin de se protéger. Et les sorciers Djassikini..., pas facile de les abattre, pas facile ¹.

Le même procédé du discours indirect libre se trouve dans l'extrait suivant :

De toutes ces batailles, d'ailleurs, Bwakamabé Na Sakkadé garde une cicatrice à la cuisse. Un éclat d'obus. Lors du débarquement avec le Deuxième Bataillon de Marche. Et s'il est vraiment lancé dans le monde de ses souvenirs, il vous montre la cicatrice, puis il s'excuse pour le geste, mais il faut bien la clouer à ces soldats d'opérette, qui n'ont pas connu le baptême du feu et s'imaginent posséder une étoffe de héros pour avoir été bien noté après des manœuvres, voire un défilé².

Ainsi, dans le dispositif énonciatif des textes analysés, on note la présence d'un narrateur non distancié qui prend part au récit et dont les commentaires, parfois teintés d'humour et d'ironie, fusent tout au long des romans. L'effet de cette juxtaposition de voix marque non seulement l'omniprésence de l'énonciateur dans la narration, mais crée surtout une proximité, une sorte de médium entre le narrateur et son lecteur. Comme dans la situation de communication du conteur, les narrateurs font sentir leur présence par des commentaires et des ajouts, ils interpellent sans cesse leurs destinataires, interviennent ouvertement soit pour apporter une précision, ou pour donner leur point de vue. Cette structuration se fait par l'utilisation du pronom impersonnel « il », ou de la première personne « je », selon le dispositif des romanciers. Mais parfois, ces pronoms finissent par se transformer en « nous » ou « notre », en voici un exemple :

Ces yeux allaient désormais regarder tout le pays, sous la lumière du soleil, comme sous celle des ampoules et des lampes à pétrole, aussi bien que dans le noir. Quand nous passerions devant les édifices publics, ils nous regarderaient. Quand nous pénétrerions dans les bureaux ou les magasins, ils nous regarderaient. Quand nous collerions des timbres, ils nous regarderaient. Quand nous toucherions notre paie et aiderions nos compagnes, ils nous regarderaient. Quand

¹ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 196-197.

² *Ibid.*, p. 31.

nous achèterions notre journal, ils nous regarderaient. Quand nous feuilletterions un livre, ils nous regarderaient...¹

Avant d'analyser la première personne du pluriel *nous* qui abonde dans cet extrait, nous tenons à faire remarquer l'omniprésence de Bwakamabé dans toutes les sphères d'activité des habitants de Moundié. Il est constamment présent grâce à son portrait photographique qui le place en tant que guide et espion. Loin de paraître anodin, cet énoncé souligne le caractère narcissique et égocentrique du dictateur qui veut être le centre du monde et tout contrôler. Dans une étude fort généreuse, Achille Mbembé analyse judicieusement le prototype du dictateur africain, qui fonde son règne sur le culte de la personnalité :

Les peuples chantent des cantiques en son honneur. Ses effigies dominent les hauteurs des villes, remplissent les places des cités et protègent les demeures des citoyens. Les billets de banque, les timbres-poste, les avenues et les stades diffusent son image ou portent son nom. La radio et les journaux récitent à longueur de journée le long chapelet de sa parole faite de slogans. Des motions de soutien lui sont adressées sans répit, appelant sur sa tête la bénédiction de Dieu et les faveurs de la Providence².

L'ironie de cette réflexion sur les dérives du pouvoir en Afrique s'applique parfaitement au personnage de Bwakamabé qui a également fait composer un chant en son honneur « *Quand Tonton descend du ciel* », et qui s'est fait investir coutumièrement pour solliciter la protection de Dieu et des ancêtres. Tous ces éléments confortent l'aberration du régime qui se complait dans l'idée selon laquelle le pouvoir lui vient de Dieu, et qu'à ce titre, il représente un guide pour son peuple qu'il considère comme ses enfants. Concernant l'utilisation du pronom personnel « nous », le narrateur l'emploie pour traduire un sentiment d'appartenance au groupe, une identification à la collectivité qui subit la férule du dictateur. Cette démarche d'identification se lit également dans *Temps de chien*, où le narrateur s'inscrit dans son énoncé, allant même jusqu'à devenir un protagoniste de l'histoire. En effet, Mboudjak qui jusque là racontait sa propre vie en « je » et celle des autres en focalisation interne, relate la répression de la marche dont les habitants du « quartier de Madagascar » ont été victime en s'y incluant, avant de reprendre la narration en focalisation interne :

Notre marche n'arriva pas loin. Sa répression fut épouvantable. La police ne nous dispersa pas seulement avec son hélicoptère bruyant. Elle tira également plusieurs fois sur nous des bouquets de fumée qui nous faisaient tousser et qui nous arrachaient le sol des pieds. Il paraît qu'elle voulait par dessus tout éviter que notre marche ne se saisisse du marché de Mokolo, et par ricochet n'embrase toute la ville...les policiers vinrent également avec un camion bleu qui de sa longue bouche d'éléphant dispersa le monde en crachant une eau salée³.

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 49.

² Achille Mbembé, *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : Éditions Karthala, 2000. p. 16.

³ *Temps de chien, op.cit.*, p. 354.

L'usage du « nous », comme dans *Le Pleurer-rire*, a une fonctionnalité participative et indique que le narrateur adhère à un groupe autour d'un destin commun ; autrement dit, « l'alternance entre le « je » et le « nous » signale aussi le lien étroit entre le discours individuel et le discours collectif, entre l'expérience individuelle et collective¹ ». De là, cette transformation du « je » ou du « il » en « nous » rappelle l'ambiance du conte dans laquelle « l'assistance se trouve liée à l'énonciateur par une relation de solidarité, de complicité, de partenariat² ». Ces textes regorgent donc d'indices énonciatifs qui laissent transparaître l'influence du modèle traditionnel oral, précisément celui du conte africain. Dès lors, ces romans peuvent être lus comme des « fables modernes », dans le sens où ils présentent les caractéristiques de ce genre, en actualisant la scénographie de l'oralité par le jeu de la création. Un tel postulat est corroboré par Jean Dérive qui écrit :

On peut dire que, dans l'ensemble, tous ces écrivains, qui ont fait un véritable travail de recréation littéraire, ont modifié considérablement la personnalité originelle des contes³.

En réaménageant la structure originelle du conte, les auteurs adaptent leurs œuvres aux besoins contemporains de l'écriture et ce, comme nous l'avons montré, par diverses méthodes : transformation des formules stéréotypées d'ouverture et de fin, disparition dans certains cas d'un personnage central sur qui se focalise la narration, subvertissement des déictiques temporels. Cette réappropriation du modèle traditionnel dénote d'une volonté de s'inspirer d'une poétique endogène, tout en y « ajoutant une dose de pastiche littéraire ». Les prosateurs africains essayent de donner un 'caractère' à leurs textes qui répondrait à la fois à l'attente d'un public majoritairement occidental et d'un lectorat africain en progression. Ils tirent profit de leur dualité culturelle pour élaborer des œuvres originales, et restent autant attachés aux traditions africaines qu'à d'autres imaginaires, puisque l'art du griot ou du conteur côtoie allègrement les techniques d'écriture modernes, dans une alchimie parfois de tension, mais combien harmonieuse. Ainsi, l'examen de la narration dans le romanesque africain aura permis de déceler la prégnance des africanismes, c'est-à-dire les traces d'une rhétorique héritée de l'oralité dans laquelle l'interaction entre l'émetteur et le récepteur est également un élément fondamental.

¹ Odile Cazenave, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, p. 106.

² Pierre Nda, « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice, l'exemple de Maurice Bandaman », <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1518> , Ethiopiennes n° 77, 2^e semestre 2006.

³ Jean Dérive, *Littératures africaines francophones*, Bayreuth : Bayreuth university, coll. Bayreuth African studies, 1985, p. 15.

2- L'interaction narrateur / narrataire / lecteur

Depuis les études de Roman Jakobson sur la communication, nous savons qu'il existe six éléments constitutifs à tout acte de communication, dont deux, l'énonciateur et le destinataire nous intéressent particulièrement, car « le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit¹ ». Comme Jakobson, beaucoup d'autres critiques tels que Genette, Barthes, Todorov, Chatman, Booth, ont analysé les mécanismes de l'énonciation dont les résultats établissent une démarcation nette entre narrataire textuel et lecteur réel. Mais, dans notre corpus, la distinction entre narrataire et lecteur est souvent floue, cette dichotomie n'existe pas, ou du moins est considérablement réaménagée, car, réexploitant l'architecture des contes, ces textes offrent une autre lecture. En effet, dans les sociétés traditionnelles d'Afrique noire, l'interpellation de l'assistance par le parolier au cours des palabres ou des soirées de conte est une pratique bien connue et très courante, comme le fait remarquer Zumthor : « Dans les contes africains, il existe un rapport de réciprocité qui s'établit dans la performance entre l'interprète, le texte et l'auditeur² ». Par performance, il faut entendre :

L'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représentent ou non) se trouvent concrètement confrontés³.

En d'autres termes, ce sont les éléments phénoménologiques et circonstanciels qui entourent la production et la réception d'un discours. A cela, Zumthor y ajoute la fonction du langage que Malinowski nomme « phatique », et qui se traduit par un jeu d'interpellation, d'approche et d'appel de l'autre. Ce désir de maintenir le contact avec le public est lié au fait que l'orateur à un souci presque obsessionnel d'être sur la même longueur d'onde que son destinataire, car le récit ne prend son véritable sens que lorsqu'il se réalise dans « la conjonction du talent du conteur, et de la sensibilité de l'auditoire⁴ ». Une telle disposition interactive est la condition sine qua non pour poursuivre le récit. Cette rhétorique du conteur est largement reprise par les auteurs africains, en ce sens où elle apporte au texte la vigueur et le rythme des communications en direct. Mais avant d'analyser le "dialogue" qui se crée entre le narrateur, le narrataire et le lecteur, il convient de prime abord de lever toute équivoque sur ces différents termes : narrataire, lecteur. De quel narrataire s'agit-il ? Le narrataire est-il l'hypostase du lecteur ?

¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* n° 8, Paris : Seuil, 1981 (1^{ère} édition 1966), p. 24.

² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Edition du Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 230.

³ Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 32.

⁴ Mohamadou Kane, *Les Contes d'Amadou Coumba : du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, *op.cit.*, p. 51.

S'agissant du lecteur, il faut bien garder à l'esprit qu'il y a deux instances homonymes qui sont : le « lecteur représenté » et le « lecteur réel ». Le premier est une création fictive que le narrateur interpelle en utilisant la deuxième personne *tu* ou *vous*. Selon Christine Montalbetti, il n'est rien d'autre que :

Une instance dont les modes d'existence sont en somme finis, qui se réduit à une somme d'énoncés dans un texte, l'ensemble des apostrophes, des périphrases, des énoncés descriptifs, des énoncés au style direct, qui tantôt en dessinent la figure, tantôt lui donnent la parole dans des espaces privilégiés où le narrateur suspend son récit pour s'interroger sur son fonctionnement et sur sa réception¹.

Il s'agit donc d'un lecteur textuel que la critique a nommé *narrataire*. Quand au « lecteur réel », c'est une personne physique, réelle, qui se trouve hors du texte. Si le lecteur et le narrataire sont deux instances autonomes, on constate néanmoins dans notre corpus que ces figures se confondent parfois. Avant de continuer, observons le schéma qui établit le format classique de réception, subdivisé en deux sous-classes.

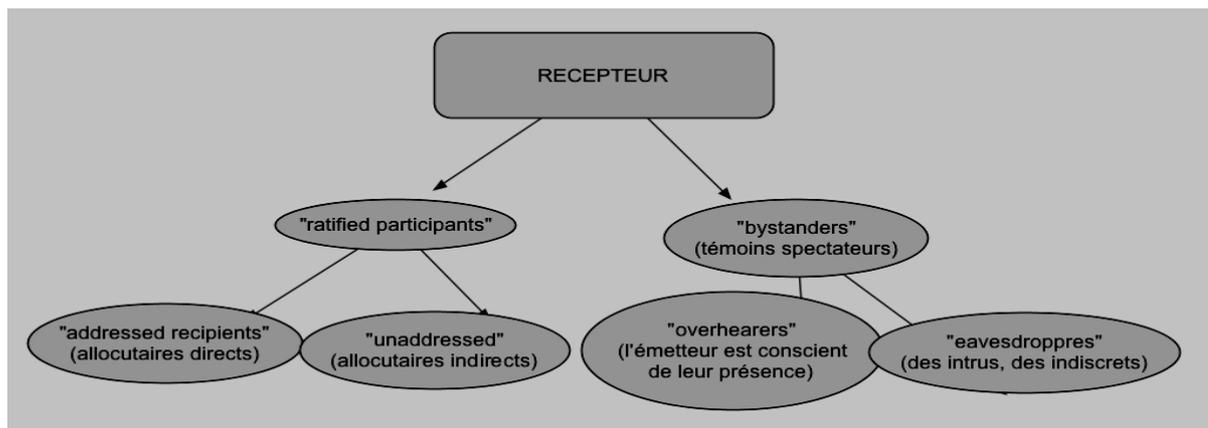


Figure 1 : d'après un schéma de Goffman repris par Katherine Kerbrat-Orechioni, in *Les Interactions verbales* (1990).

D'après ce schéma, le récepteur n'est pas fixe, il peut se démultiplier en fonction du contexte d'énonciation. Cette hiérarchisation des destinataires est fortement flexible et instable, car elle peut se modifier au cours de l'interaction. Ce qui signifie que les frontières entre les différents statuts du narrataire sont à la fois poreuses et fluctuantes, car le statut peut évoluer au fil de la narration. Cette classification des destinataires reprise par Catherine Kerbrat est réalisée dans les romans de notre corpus, dans la mesure où la scénographie élaborée est calquée sur celle du conteur traditionnel africain. A ce titre, le destinataire auquel ce dernier s'adresse est unique. Dès

¹ Christine Montalbetti, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de narratologie*, consulté en ligne le 23 mai 2011: <http://narratologie.revues.org/13>

lors, l'ensemble des différents récepteurs inscrits dans le schéma constitue son public, son auditoire, il n'y a pas de classification, ni d'entité autonome. Parfois, le narrateur donne l'impression de s'adresser à un personnage précis, mais le but réel est de toucher l'ensemble des auditeurs, narrataires directs, indirects, témoins, spectateurs et intrus. L'exemple le plus net se trouve dans *Mémoire de porc-épic* d'Alain Mabanckou. Il s'agit d'un porc-épic qui devient le double nuisible d'un humain, Kibandi. Après plusieurs crimes commis ensemble, son maître meurt et le porc-épic s'enfuit du village à la recherche d'un refuge. Il atterrit au pied d'un baobab qui devient son confident en décidant de lui raconter toute son histoire de double nuisible. Il y a d'entrée de jeu un narrataire direct à qui s'adresse le narrateur-porc-épic. L'histoire commence par le chapitre 1 avec cet intitulé : « *comment je suis arrivé en catastrophe jusqu'à ton pied* ». Avec l'emploi de la deuxième personne *ton*, on imagine que le narrateur a déjà choisi son interlocuteur, mais il n'y a aucune information concernant ce dernier. Il faudra attendre plusieurs pages pour savoir qu'il s'agit d'un baobab, gros arbre qu'on trouve essentiellement dans les régions tropicales d'Afrique et d'Asie :

[...] et donc mon cher Baobab, quand les hommes parlent de l'autre vie ils se font des illusions, les pauvres, et cette autre vie ils la voient sous un ciel bleu, avec des anges partout ¹.

Plus loin, il explique le choix porté sur cet interlocuteur par le symbole que représente le Baobab en Afrique :

Il y a des villageois qui pensent que tu es doté d'une âme, que tu protèges la région, que ta disparition serait préjudiciable, fatale pour la contrée [...] d'autres affirment que te parler c'est s'adresser aux ancêtres, « *assieds-toi au pied d'un baobab et, avec le temps, tu verras l'Univers défiler devant toi* », nous disait parfois notre vieux porc-épic.

Dans ce roman, on ne saurait se satisfaire du schéma binaire traditionnel de la communication structuré en termes de locuteur (porc-épic) / destinataire direct (Baobab), cela va bien au delà, et implique d'autres instances. En effet, selon le modèle de Goffman avec la notion de « cadre participatif », l'interaction entre communicants « recouvre l'ensemble de toutes les personnes qui se trouvent figurer à un moment donné dans le même espace perceptif² ». Si nous considérons que le narrataire textuel et le « lecteur réel » se partagent le « même espace perceptif », à savoir l'espace virtuel du roman, alors, les « lecteurs réels » deviennent au même titre que le Baobab – qui est le destinataire direct – des destinataires que Kerbrat-Orecchioni a nommé « *semi destinataires* », ou allocutaires seconds, ou indirects ; mais qui peuvent en réalité être pris comme des narrataires premiers. A ce mécanisme d'inversion de destinataires, Kerbrat donne le nom de « *trope communicationnel* », qu'elle définit comme suit :

¹ *Mémoire de porc-épic, op.cit.*, p. 39.

² Erving Goffman, « L'ordre de l'interaction », *Sociétés*, 14 : 8-16 (réed.in :), cité par Catherine Kerbrat Orecchioni, in *Les Interactions verbales*, Paris : A. Colin, coll. U. linguistique, 1990, p. 82.

Il y a « *trope communicationnel* » chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires ; c'est à dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des indices d'allocation fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect¹.

Ainsi, la magie de la création permet la transposition et surtout l'implication indirecte du lecteur dans cet « espace perceptif ». Par le biais du principe de « *trope communicationnel* », le lecteur participe lui aussi à la construction diégétique, par d'incessantes sollicitations dont il est l'objet de la part de l'énonciateur. Ce dernier change constamment de niveau narratif en « traversant » la frontière de la fiction pour interpeller directement le lecteur dont deux exemples, l'un chez Aliou Ndao et l'autre chez Nganang sont particulièrement édifiants :

Eh oui ! *Mbaam ngonk*, l'âne énorme, a été un être humain comme toi, comme moi qui te raconte cette histoire. Tu vas t'interroger : comment est-il devenu ainsi ? Ne te presse pas. Sinon le récit perd son sel et devient aussi fade qu'un repas préparé par une épouse contre laquelle on garde une dent².

[...] et je me disais – ô convainquez-moi donc que ce ne sera pas illusion ! – qu'avec elle viendrait à coup sûr l'ultime marche : la revendication de la mère sevrée de son fils. Et toutes les fois que je passais à l'endroit de la mort de Takou, je humais je rehumais je rerehumais et je rererehumais le goudron qui plus que quiconque avait vu le silence abrupt de son infantile parole. Oui, croyez-moi chers lecteurs, l'odeur de son sang y était toujours chaude³.

A partir de ces extraits, la dichotomie narrataire / lecteur est affaiblie, voire supprimée ou abolie ; le « cher lecteur » et le « te ou tu » représente globalement celui à qui s'adresse le locuteur. Dès lors, le narrataire textuel vaut le lecteur et vice-versa. En exploitant le protocole de communication du conteur ou du griot, les schémas conventionnels qui catégorisent les différentes postures du destinataire sont remis en question, car comme dans une soirée de conte, l'énonciateur a un auditoire unique, et s'il arrive qu'il s'adresse à un personnage en le nommant, cela fait partie des stratégies narratives.

Chez Kourouma, le même type de discours fonctionne toujours sur le mode du « *trope communicationnel* », puisqu'il implique deux ou (plusieurs) niveaux de destinataires. C'est le cas de Bingo dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages* qui interpelle régulièrement Tiécoura en l'apostrophant : « Ah Tiécoura ! » ou encore « Tiécoura, mon cher élève, cordoua et accompagnateur, écoute bien⁴ ». Ces apostrophes – plus d'une cinquantaine dans le texte – reviennent comme un refrain à chaque fois que le narrateur principal veut mettre de l'emphase dans son discours, entamer une nouvelle séquence, et surtout capter l'attention de son auditoire.

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, op.cit., p. 92.

² *Mbaam Dictateur*, op.cit., p. 152.

³ *Temps de chien*, op.cit., p. 366-367.

⁴ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 22.

Ces interpellations que Genette appelle « métalepses » s'apparentent à des formules atypiques du conte telles que : « me suivez-vous ? », et l'auditoire de répondre : « on te suit ». Cependant, il faut savoir que ces fréquentes interpellations à l'endroit de Tiécoura, si elles font de lui un narrataire direct, n'en font pas le narrataire premier et visent plutôt un narrataire indirect, le lecteur. Selon Vincent Jouve, l'instance que représente le lecteur est « une figure virtuelle : le destinataire implicite auquel le discours s'adresse¹ ». Ainsi, l'envie de dialoguer avec cette « figure virtuelle » va au delà des distinctions narrataire / lecteur. Dans les œuvres qui nous occupent, ces deux instances sollicitées forment un tout, c'est-à-dire l'auditoire de l'énonciateur. Par analogie aux instances sus-citées à savoir « lecteur textuel », « lecteur réel », Gérard Prince² à son tour a défini différentes typologies du narrataire : le *narrataire personnage*, le *narrataire invoqué* ou le *narrataire effacé*. Selon lui, le lecteur fait office de *narrataire invoqué*, c'est-à-dire un narrataire qu'interpelle le narrateur. C'est bien cette démarche qui est accentuée dans les textes où il y a un retour systématique à la figure du lecteur. En effet, cette figure – qui appartient à la catégorie des personnages hors fiction – est continuellement invoquée, et il s'établit entre lui et le narrateur presque un échange verbal ponctué par de permanentes adresses du second au premier. L'exemple de Mboudjak qui prend le lecteur à témoin vérifie cette assertion :

Comment le dire ? Je survécus et je rentrai chez son père, mon maître, Massa Yo. Entre nous : pourquoi ne diriez-vous pas alors que je suis le fidèle compagnon de l'homme ? Faut-il, direz-vous, que je sois tué... Faut-il que je meure une, deux, trois, dix, cent, mille fois, pour enfin penser à quitter mon sempiternel assassin ? Pensez tout ce que vous voulez, cher lecteur, mais ne dites pas que je suis retourné chez mon maître que parce que je suis un chien, car voici : je suis avant tout rentré chez Massa Yo, poussé par ma décision de me rendre justice *moi-même*. Insistons bien sur le « moi-même³ ».

Ou encore dans *Le Pleurer-Rire* lorsque le maître d'hôtel s'adresse à un lecteur convoqué

Je pourrais, pendant des heures, vous imiter le discours de Tonton, comme celui de ses pairs. Vous vous y laisseriez prendre et parieriez que j'ai suivi les cours de formation de l'École des chefs d'Etats. En fait, je ne possède aucun mérite particulier. Tous les enfants du pays, sont en ce domaine aussi habiles que moi. C'est le fruit du bain sonore dans lequel ils grandissent dès qu'ils abandonnent le sein maternel⁴.

Toujours dans *Le Pleurer-Rire*, après avoir commis l'adultère avec l'épouse du Président, le narrateur-personnage fait savoir au lecteur que ce ne sont pas ses affaires :

Tout l'après-midi, j'avais été un feu sur lequel on soufflait. Je brûlais tout alentour, provoquant des râles de plainte et de reconnaissance. Ma Mireille mourut plusieurs fois. Combien ? Que vous importe ! Je ne suis pas homme à commettre ces indiscretions-là pour me faire valoir⁵.

¹ Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris : Hachette, coll. Supérieur, 1997, p. 24.

² Gérard Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique* n° 14, 1973.

³ *Temps de chien, op.cit.*, p. 37-38.

⁴ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

Cette complicité entre le narrateur et son narrataire implicite (le lecteur) va plus loin dans *Mbaam Dictateur* où le narrateur met en garde son lecteur contre le caractère hypocrite de Wor le dictateur :

D'où sort-il ? Est-il venu un beau jour faire son coup d'Etat tout seul avec l'accord du peuple ? Les gens comme Wor sont souvent de caractère hypocrite. Ne pas l'oublier !¹

Chez Mabanckou, le narrateur-porc-épic partage ses émotions avec un narrataire officiel, le baobab, qui en fait est l'hypostase du lecteur :

J'assistais, impuissant, à son agonie, à cette scène qui est restée gravée dans ma mémoire, excuse mon émotion, ma voix qui tremble, je dois prendre un moment de respiration²

S'interrogeant sur l'autre double de Kibandi, le porc-épic sollicite la réflexion par des suggestions et des énigmes en laissant le soin à son destinataire de le résoudre :

[...] il m'est arrivé de me demander comment il s'arrangeait pour manger puisqu'il n'avait pas de bouche, et, ne l'ayant jamais surpris entrain de casser la croûte, j'en viens à déduire que soit c'était mon maître qui mangeait pour lui, soit cet autre lui-même devait manger par le biais d'un autre orifice, et je te laisse deviner lequel [...]³

Avec *Le Pleurer-Rire*, l'adresse au narrataire effacé se fait plus encore avec un langage caustique, parfois injonctif :

Mais j'en ai trop dit et me suis permis trop d'imprudences dans ma description. Certains risqueraient de croire que c'est dans la capitale de leur pays que vit Bwakamabé Na Sakkadé, ce qui est, bien sûr, totalement faux et absurde. En vérité, je vous le dis, le Pays n'est pas sur la carte. Si vous tenez à le trouver, c'est dans le temps qu'il faut le chercher. Allez, tournez la page !⁴

Souvent, le lecteur est interpellé soit comme juge, soit comme témoin :

Le lecteur entend bien ma gorge serrée⁵

Le constat qui se dégage de ces différents exemples permet l'utilisation du substantif « conversation », car il y a bel et bien une sorte de communication implicite, dans le sens où le discours du locuteur à l'endroit du narrataire implicite (le lecteur) est marqué par l'immédiateté, la spontanéité, bref, un style oralisé. Cet appel rhétorique à la figure lectorale marqué par « vous,

¹ *Mbaam Dictateur*, op.cit., p. 154.

² *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 27-28.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 67-68.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

tu » est au temps présent de l'indicatif, lui attribuant ainsi une valeur d'hypotopose. De même, les clins d'œil réguliers à ce *narrataire effacé* font de celui-ci un « acteur » intégré à la fiction puisqu'en le sollicitant, l'énonciateur l'invite à prendre part à la diégèse. La relation entre les pôles de la communication se fait alors sur la base de l'échange, et crée ainsi une familiarité, une connivence entre ces deux instances. L'objectif premier de l'énonciateur est de séduire, convaincre, mais surtout d'éveiller la conscience critique du lecteur. Cette mise en scène de l'acte communicationnel – inspirée des contes africains – est le gage d'une interaction réussie, tant il est vrai que l'interpellation d'un *narrataire invoqué*, intégrée au rythme de la narration contribue à asseoir une fonction communicatrice sûre et « réelle ». Mieux, cet échange latéral entre narrateur / lecteur s'inscrit dans un système d'obédience oral, ce qui assure à l'interaction une flexibilité et une tonalité appréciables, et dénote surtout de la performance de l'énonciateur. Zumthor affirme que la performance convoque de surcroît la compétence, dans le sens où la performance implique des « acteurs » (émetteur, récepteur), et des « moyens » (voix, geste). La « compétence linguistique » – développée également par Chomsky¹ – régit tout le discours de l'énonciateur, et à ce concept, on peut y adjoindre la notion de « compétence communicative » définie par Alan John Sinclair comme : « l'ensemble des moyens verbaux et non verbaux, mise en œuvre pour assurer la réussite de la communication² ». Kerbrat complète cette définition en attestant que celle-ci apparaît comme « un dispositif complexe d'aptitudes, où les savoirs linguistiques et les savoirs socio-culturels sont inextricablement mêlés³ ». Un autre élément essentiel à prendre en compte dans cette « compétence communicative » est la notion de parole, car toute communication suppose un échange de parole. La dichotomie établie par Saussure entre langue et parole tient au fait que la langue fonctionne comme une réalité sociale, alors que la parole a un caractère individuel. Cette réalité individuelle de l'acte de la parole se matérialise par un émetteur qui prend en charge le discours. Toutefois, si celui-ci produit un acte individuel, il s'investit néanmoins dans les énoncés qu'il émet, puisqu'il entretient en même temps un rapport à son propre énoncé et au narrataire. Ainsi, parmi les actes de parole, s'il y en a un qui apporte une persuasion au discours, c'est bel et bien l'acte perlocutoire, car il agit directement sur la réception du destinataire, soit en essayant de le convaincre par le geste emphatique :

Pourtant, je vous le jure en me coupant le cou de l'index, il y a des moments où le peuple ovationne Tonton avec la même spontanéité que s'il s'agissait du roi Pelé⁴.

Soit en renforçant l'interrogation par la répétition de marqueurs d'oralité :

¹ Noam Chomsky, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris : Seuil, coll. Ordre philosophique, 1971 (1^{ère} édition 1965).

² Alan John Sinclair, « Le Développement de la compétence communicative », in J. Gérard-Naef (éd. 1987), cité par Katherine Kerbrat Orehioni, *Les Interactions verbales, op.cit.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 102-103.

Papa Kibandi était-il jaloux de cet instrument de travail, hein, enviait-il les économies de son frère qui tirait profit de l'outil, le louait à la population, hein [...] hein tout le monde savait que Papa Kibandi s'opposait à cette union...hein n'était-elle pas morte en avalant de travers sa bouillie...hein, et de Senga le briquetier qui avait refusé de travailler pour lui, hein, et de Dikamona la choriste des veillées mortuaires qui ne lui disait pas bonjour...hein, et de Loupiala...¹

Dans le dernier exemple, en tentant de comprendre la motivation des meurtres commis par Papa Kibandi, le narrateur-porc-épic énumère les raisons possibles, ponctuées par l'utilisation abusive de l'interjection « hein ». Cette interjection qui vise à marquer l'incompréhension de ces actes s'étale sur une page et demie, avec une dizaine de reprises de ce mot. Loin d'être gratuite, la redondance de ce vocable a une caractérisation forte sur le discours, et une valeur persuasive sur le lecteur. Dès cet instant, ce dernier fait partie intégrante de la performance, car tout le discours de l'énonciateur est à son endroit, et « l'auditeur (ou le lecteur) contribue ainsi à la production de l'œuvre en performance. Il est auditeur-auteur, à peine moins que n'est l'auteur l'exécutant² ». Cette attitude rappelle bien l'une des spécificités de la communication de l'oralité où l'accent est mis sur l'immédiateté de la communication, c'est-à-dire que l'énonciateur et l'allocutaire sont sur le même niveau d'énonciation, les deux instances sont en co-présence constante et l'énoncé est directement « consommé » au moment où il est dit ; alors que dans l'univers de l'écriture, la communication est différée et médiatisée. Pour créer cette « situation de communication en face en face³ », l'écrivain confère à son narrateur les attributs d'un conteur ou d'un griot traditionnel selon un « champ » propre à l'oralité. Ce concept de « champ » emprunté à Bourdieu, Maingueneau l'a restreint à sa valeur discursive en parlant de « champ discursif », qui devient « un lieu de confrontation entre positionnements esthétiques qui investissent de manière spécifique des genres et des idiomes⁴ ». Selon lui, cette notion ne doit pas être considérée comme une unité statique, homogène, mais comme « un jeu d'équilibre instable ». C'est pourquoi, dans le « champ discursif » de l'oralité repris par les écrivains africains, l'énonciateur conditionne son récit en fonction du destinataire (auditoire, lecteur), en utilisant des indicateurs verbaux, paraverbaux (les mimiques), ou des redondances. Dans ce dialogisme, d'autres stratégies d'implication du lecteur interviennent, ce sont les interrogations directes ou indirectes, les clins d'œil ironiques, les réflexions sur la gravité d'une situation, les mises en garde, autant d'éléments qui instaurent une communication de « tête à tête » entre l'énonciateur et son lectorat. En voici quelques exemples :

¹ *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 90.

² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op.cit., p. 234.

³ Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset, Paris : Nathan, coll. Nathan, 1999, p. 29.

⁴ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 71.

Seulement, si *Mbaam ngonk*, l'âne énorme, donnait son opinion sur la période des vacances, sur sa peine, vous n'en reviendrez pas. Si le fils d'Adama Njaay a besoin de repos que dire alors de l'âne ?¹

Ou encore,

Le lecteur reconnaîtra là, sans peine, la consécration d'un mauvais état d'esprit datant d'une époque révolue.²

Ces deux d'exemples montrent bien que le narrateur veut impliquer le lecteur dans l'histoire, c'est pourquoi ce dernier est sollicité en tant que personnage extra textuel. Dans son désir d'interagir avec celui-ci, l'énonciateur multiplie les adresses directes à son égard, et s'assure que le récepteur est bien attentif grâce à l'utilisation de « *captateurs* » qui foisonnent dans les textes. Si ce dispositif s'observe dans les romans, il est en revanche moins visible chez Kourouma qui adopte une configuration relativement différente. En effet, dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, il à noter l'absence d'adresses directes au lecteur, hormis l'incipit :

Retenez le nom de Koyaga, le chasseur et président-dictateur de la République du Golfe
Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs
Retenez le nom de Tiécoura, mon apprenti répondeur, un initié en phase purificatoire, un fou du roi.³

Ici, les interpellations directes sont peu fréquentes. La quasi totalité de celles-ci se font de manière indirectes par le truchement de Tiécoura le répondeur, qui devient l'hypostase du lecteur. Tout au long du texte, Bingo, le narrateur griot sollicite le lecteur selon le principe de « trope communicationnel » évoqué plus haut. Son discours est marqué par de nombreuses injonctions : « inclinons-nous », « marquons nous aussi une pause », « imitons », « arrêtons-nous », « interrompons-nous », suivis de dictons :

Il n'y a pas d'oiseau qui chante toute une journée sans s'arrêter ; marquons nous aussi une autre pause. Annonce Bingo. [...] Imitons le voyageur qui de temps en temps s'arrête pour souffler, annonce le sora pour marquer la pause.⁴

Ou d'intermèdes musicaux :

Le chasseur à l'affût s'immobilise parfois pour s'orienter. Imitons-le nous aussi. Bingo exécute un intermède.⁵

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 134.

² *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 91.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 9-10.

⁴ *Ibid.*, p. 49 et 146.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

Dans les contes africains il y a effectivement des intermèdes musicaux, et certains sont interprétés par le conteur dont le refrain est soit repris en chœur par l'assistance, soit dans l'auditoire un chanteur attitré l'exécute. Ces intermèdes permettent au « parleur » de souffler avant de continuer son récit. Ils interviennent à la fin d'une séquence, ou à un moment crucial de l'intrigue qu'on interrompt pour ensuite reprendre de plus belle. En plus des éléments conatifs et phatiques que nous venons d'analyser et qui garantissent une interaction entre les deux instances, il importe de souligner également de longs commentaires explicatifs et métalinguistiques qui contribuent à la performativité du discours. Sachant qu'ils ont affaire à des lecteurs variés et pluriels qui viennent de divers horizons – principalement occidentaux – les auteurs multiplient les parenthèses métalinguistiques, dont Madeleine Borgomano justifie l'intérêt :

La structure du « champ littéraire africain », c'est-à-dire les conditions de production des livres, le statut de leurs auteurs et celui de leur public, impose à beaucoup de romanciers africains, l'usage d'un discours métalinguistique, didactique. Le roman doit intégrer son propre dictionnaire, sa propre encyclopédie, au moins pour les objets et les coutumes spécifiquement africains et amenés à jouer un rôle essentiel.¹

En général, dans le protocole énonciatif du conteur où le public partage avec lui les référents culturels, cette démarche n'est pas de rigueur, car le trop plein d'explication alourdit la narration et l'énonciateur va à l'essentiel. Mais étant donné que nous sommes à l'écrit, les "digressions" explicatives sont les bienvenues pour un lecteur qui n'a pas les mêmes référents :

C'est souvent l'absent, c'est à dire l'individu extérieur à la civilisation des orateurs qui tient la vedette. Le souci de se faire comprendre de celui-là est à la base des nombreuses gloses qui peuvent paraître futiles à l'Africain enraciné. La récurrence du discours métalinguistique dit clairement l'obsession d'établir le dialogue avec un public qui ignore les « codes et les schémas culturels et linguistiques de l'auteur »².

En la matière, Kourouma est semble-t-il le plus représentatif car, dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, les commentaires explicatifs abondent, confirmant l'identité exogène de ses lecteurs. De ce fait, à chaque fois que Bingo emploie une expression dont la compréhension pourrait ne pas être évidente selon la norme hexagonale, il en donne la signification :

De tous les villages des environs accoururent des paysans pour s'extasier devant la ferme modèle qui avait été réalisée en si peu de jours. L'exploitation fut nommée Hairaidougou (le village du bonheur) par son créateur.³

Le marabout arrêta sa quête, disait quatre-vingt dix-neuf fois *sarafoulahi* (le pardon d'Allah), s'imposait quelques jours supplémentaires de sévères jeûnes comme pénitence.¹

¹ Madeleine Borgomano, *Des Hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2004, p. 20.

² Ibrahima Wane, « Transgressions, concessions, et conciliations, ou l'altérité dans *En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma* », in *Ethiopiennes* n° 75, 2^e semestre 2005, consulté en ligne le 23 mai 2011 : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1031>.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 53.

Dans ces exemples, les explications des expressions en malinké sont mises entre parenthèse. Ce qui prime ici n'est pas tant l'homogénéité du texte, mais le souci incoercible de se faire comprendre. L'acte narratif est alors indissociable de l'histoire narrée ; il n'y a pas d'une part l'histoire et d'autre part la narration, mais deux éléments constitutifs d'un même processus. On retrouve le même procédé chez Cheik Aliou Ndao, où l'énoncé du narrateur s'articule autour d'un même désir : celui de se faire comprendre grâce à l'utilisation du discours métalinguistique.

A les voir, on sent que la chaleur les a éprouvées. Elles ont leur attirail : ceintures de boules odorantes, bouteilles de poudre de « congo » ou de parfum « Baata », « Keteriaan » censées réveiller les ardeurs mâles.²

Quatrième règle : l'on ne doit pas l'appeler par son nom. La tradition est contre cela. Seul ou en groupe qu'on n'entende plus personne user de son nom en parlant du guide, la loi est formelle. Tout le monde doit lui donner le titre de NGAND MI, le Grand Guide.³

Toute une série de mots wolof sont donnés, suivi automatiquement de leur correspondance en français. L'ensemble de ces procédés métalinguistiques assure au narrateur les fonctions de régie et de communication, qui met l'accent sur la bonne réception du message en unissant forme et sens et en choisissant d'employer tel mot plutôt qu'un autre, ou tel registre de langage. Ces choix produisent du sens, d'autant plus qu'ils indiquent à la fois une interprétation de la réalité et une idéologie de la situation de communication. Ainsi, au cours de la performance, plusieurs indices, soutenus par un jeu de « relationème », marquent l'interaction dont les quelques éléments mis en évidence dans cette analyse témoignent de la volonté de l'énonciateur d'instaurer un dialogue virtuel qui crée l'illusion de la communication orale, une « oralité feinte » héritée des traditions orales d'Afrique noire.

Dans la configuration des romans, ce qu'il nous paraît le plus important à faire remarquer, est que le personnage du conteur de l'oralité africaine est retravaillé et réinvesti selon le modèle du narrateur canonique, ce qui induit une narration atypique de l'entre-deux. Les structures du conte fécondent l'espace du texte littéraire, avec intelligence et habileté, à travers un "dialogue" permanent entre le narrateur et le narrataire-lecteur, point de vue qu'on peut lire dans cette citation mise en exergue par Bellarmin Moutsinga :

Lorsque le narrateur interpelle le lecteur, il se joue un rapport de type nouveau, une forme de transposition scripturale d'une poétique de l'oral à une esthétique de l'écriture. Il y a donc une nostalgie des formes.⁴

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 178.

⁴ Bellarmin Moutsinga, *Les Orthographes de l'oralité : poétique du roman gabonais*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 117.

Cette « nostalgie des formes », à travers la survivance du protocole énonciatif du conteur, se révèle alors comme un espace dialogique entre l'écrit et l'oral. Ce dialogue s'inscrit dans une logique esthétique transgénérique dans laquelle les frontières s'effacent. Dans cette narration essentiellement orientée vers le lecteur, Kourouma, Lopès, Mabanckou, Ndao et Nganang, réactualisent les procédés narratifs propres à une littérature orale, longtemps reléguée au rang de vestiges. Ainsi, la présence des africanismes, c'est-à-dire la réappropriation d'une esthétique endogène, s'efforce d'abolir les dichotomies écriture / oralité, pour créer des œuvres hybrides, dont une autre des manifestations est l'art du *donsomana*.

3- Le *Donsomana* de Kourouma, ou la figure revisitée du « griot de chasseur »

De multiples formes de l'énonciation littéraire échappent à nos catégories modernes, façonnées par plusieurs siècles de domination du texte imprimé¹.

Cette assertion peut s'appliquer à Kourouma qui a construit son roman *En Attendant le vote des bêtes sauvages* sur un modèle énonciatif des plus atypiques, appelé *donsomana*. Qu'est ce que le *donsomana* ? Quelles sont ses modalités discursives ? Quel est l'enjeu d'une telle appropriation dans l'univers du livre ? Ce sont autant de questions qui conduiront dans un premier temps à définir les caractéristiques de ce genre oral, avant d'aborder la question de sa réécriture par Kourouma.

En Attendant le vote des bêtes sauvages – titre pour le moins cocasse – laisse présupposer la porosité des frontières entre l'homme et la bête. Avant de trouver le titre définitif, l'auteur avait hésité entre plusieurs, et il le dit lui-même :

Il y a une progression de sens entraînée par l'écriture. Je l'ai vu par exemple avec la fin de l'histoire, qui s'est révélée peu à peu, déterminant le titre du roman. Longtemps, le titre a été le suivant : « la geste du maître-chasseur ». Ce titre ne faisait pas assez ressortir l'aspect politique du roman. Le titre initial a été « le *Donsomana* du Guide suprême ». Ce titre n'était pas assez parlant, surtout pour les lecteurs, c'est-à-dire les lectrices, qui représentent la partie la plus importante du lectorat, en France. Qu'est ce qu'un *donsomana* pour un lecteur français ?²

A cette question, la réponse est donnée par Bingo, le narrateur à qui Kourouma a délégué la charge de narrer le récit.

Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un sora accompagné par un répondeur *cordoua*³.

¹ Dominique Maingueneau, *Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 165.

² Interview dans Jeune Afrique, 19 oct – 1^{er} nov 1999, cité par Madeleine Borgomano, in *Des Hommes ou des bêtes ? Lecture de En Attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 19.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 10.

Ce préambule explicatif, s'il vise le public occidental, n'est pourtant pas le seul, car le lectorat africain et même malinké n'en est pas exclu. Avec le développement des villes et l'évolution de la scolarisation en Afrique, nombreux sont les Africains et surtout la jeune génération des Malinkés qui ignorent de plus en plus certaines traditions anciennes. Ainsi, ce discours métalinguistique est livré à l'endroit de tous les non-initiés à la culture malinké. Avant d'évoquer à proprement parler les caractéristiques du *donsomana*, revenons un instant sur quelques considérations générales au sujet de cette œuvre et sur les motivations de l'écrivain à adopter ce « chant de chasseur ». De tous les romans de Kourouma, celui-ci semble être son préféré à en croire ses propres termes : « En mon for intérieur, *En Attendant le vote des bêtes sauvages* est, des trois romans que j'ai écrits, celui que je préfère¹ ». Si cette préférence est celle d'un écrivain heureux d'avoir réussi une œuvre originale, elle n'en cache pas moins une auto-satisfaction d'avoir mis en fiction les dictatures africaines, avec la ferme volonté de dénoncer, allant même jusqu'à citer des personnalités réelles. Rappelé à l'ordre par l'éditeur, l'auteur fera des aménagements, comme le souligne Jean-Michel Djian :

Dans le manuscrit définitif, Kourouma aura donc pris soin, contraint et forcé, de changer des noms, mais il en laissera d'autres, que l'éditeur pensera également inventés².

Le projet avoué de Kourouma est donc de « témoigner » par le biais de l'écriture et de la fiction, qui finalement restent sa seule arme, et dont il ne s'en cache pas : « De toute façon, ce que je dis des dictateurs, n'est pas excessif ; ce que je dis est vrai. Ce sont des choses qui ont été³ ». Selon Djian, il y a chez cet écrivain comme une envie de règlement de compte politique, une volonté « d'en découdre avec « ces guignols et leurs peuples qui creusent ensemble notre tombeau⁴ ». Le roman raconte les frasques d'un président-dictateur Koyaga à l'image de tous ceux qui pullulent sur le continent. Cette thématique, hélas, n'a pourtant rien de particulier ni de nouveau, puisqu'elle a, et continue d'inspirer bon nombre d'auteurs africains. L'originalité de l'œuvre tient à sa forme discursive héritée de la tradition orale, notamment le *donsomana*. Cette innovation esthétique lui a d'ailleurs valu en 1999, le Prix Inter.

Le *donsomana* est un terme malinké qui désigne une cérémonie traditionnelle, au cours de laquelle les exploits d'un chasseur – faisant partie de la confrérie des chasseurs – sont chantés, psalmodiés. Les malinkés ou mandingues sont une population importante dans l'ouest de l'Afrique. Présents dans plusieurs pays d'Afrique noire, en Guinée, au nord-ouest de la Côte

¹ « Ahmadou Kourouma veut rattraper le temps perdu » interview réalisé par le journaliste Killian Kra dans Jeune Afrique économie, 1^{er} fev 1999, cité par Jean-michel Djian, *Ahmadou Kourouma*, Paris : seuil, coll. Biographie, 2010, p. 158.

² Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma*, *op.cit.*, p. 157.

³ Entretien avec le journaliste Killian Kra, *op.cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 148-149.

d'Ivoire, au sud du Sénégal, en nombre marginal en Sierra Léone, au Niger et au Libéria, ils sont communément appelé les « Dioula ». Il faut savoir que dans la grande communauté des Malinkés, comme partout en Afrique, la société est extrêmement hiérarchisée : il y a la noblesse, les castes (forgerons, tisserands, cordonniers, griots), les “hors-castes” et les esclaves. En plus de ces différentes catégories, il existe des sociétés secrètes, telle que la confrérie des chasseurs qui peut accueillir toutes les personnes volontaires, indépendamment de leur hiérarchie sociale. Si la population mandingue est essentiellement agricole, elle pratique néanmoins la chasse. A ce titre, deux groupes de chasseurs se distinguent :

- les profanes *nàntan*, c'est à dire des gens qui n'en font pas un métier, et qui chassent occasionnellement.
- Ensuite les “professionnels” *dònso* (ou *dàndaga*) qui eux, appartiennent à une société secrète, celle des chasseurs spécialisés dans laquelle les membres sont soumis à des activités et rituels sacrés.

Pour en devenir membre, il faut impérativement être initié – par un maître-chasseur (*sinbo*) – aux techniques de la chasse, à l'art de la magie et de l'ésotérisme. La chasse est donc une activité importante chez les Manding. Si de nos jours elle est beaucoup moins pratiquée en raison des lois étatiques, il existe néanmoins une proportion marginale de chasseurs pratiquant ce métier et continuant de jouir de l'estime et du respect de la communauté. Cela est dû au fait qu'ils sont non seulement considérés comme des individus courageux affrontant souvent des bêtes sauvages d'une extrême dangerosité, mais aussi, parce qu'on leur attribue des pouvoirs magiques et mystiques faisant d'eux des féticheurs de renom. Ainsi, tout le Manding célèbre la bravoure de ces chasseurs à travers des chants épiques (*donsomana*), dont la célèbre épopée de Soundjata reprise et publiée par Djibril Tamsir Niane en 1960 est un exemple significatif. Avant d'analyser la réutilisation et l'incorporation de ce chant de chasseur dans le roman, observons les caractéristiques du vrai *donsomana* originel analysé par Jean Dérive¹. Cela permettra de comprendre les changements et les modifications opérés par Kourouma.

D'après les recherches de Dérive, ces chants de chasseurs désignés selon les régions *dònsomaana* (Mali, Sénégal oriental, Guinée), ou *dònsodonkili* (Côte d'Ivoire, Burkina Faso), ou même *fàsa*, regroupent plusieurs variétés :

- chants mystiques et sacrés prononcés lors de rituels d'initiation
- chants à caractère laudatif
- chants de provocation pour susciter chez le chasseur un sursaut d'orgueil, un dépassement dans l'exercice de son métier.

¹ Jean Dérive, « Le donsomana : quelques réflexions sur la spécificité d'un genre », consulté en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/41/23/PDF/> ; et *Des Hommes et des bêtes : chants de chasseurs Mandingues*, Paris : Classiques africains, coll. Classiques africains 27, 2000.

Ces chants sont produits à des occasions très précises et interviennent dans les moments forts de la vie des chasseurs. Par exemple lors des cérémonies d'initiation ; avant le départ et après le retour de la chasse, pour soit les galvaniser ou solliciter la bienveillance des ancêtres ; pendant les soirées de danse, et enfin au cours des cérémonies funéraires. Par ailleurs, ne produit pas le *donsomana* qui veut. C'est un métier à part entière qui, à la différence du griot, n'est pas héréditaire. Il est exercé par un musicien spécialisé qui n'a pas obligation de pratiquer la chasse, mais qui est membre de la confrérie par vocation au même titre que le chasseur. De ce fait, tout individu peut devenir « chantre de chasseurs », pourvu qu'il en fasse la demande et soit initié aux règles et rituels liés à la corporation, par un maître-chasseur. Selon Jean Dérive, « tous les *dònsomaana* ou *dònsodonkili* sont produits par et pour les membres de la *dònsoton*, même si, dans le cas de ceux qui sont interprétés au village, l'énonciation est publique. Il n'existe pas en effet d'interdits qui défendent aux personnes de l'extérieur de les entendre¹ ». Ainsi, pour le public profane et externe à la confrérie, ces chants sont très prisés en raison de leur qualité exceptionnelle, tant de par leur musicalité que par l'hermétisme et les métaphores du langage.

A ces éléments sus-cités, on peut ajouter d'autres caractéristiques du *donsomana* traditionnel tel que pratiqué dans les villages malinké :

- A - récitation de chants accompagnés de musique
- B - refrain repris en chœur, soit par les disciples, soit par l'assistance
- C - évocation et panégyrique des exploits
- D - évocation de l'ascendance
- E - invocation de célèbres chasseurs défunts ou vivants
- F - présence d'un thème dominant qui constitue le fil rouge de la récitation
- G - narration ponctuée d'intermèdes musicaux
- H - présence de proverbes

Voici présenté de manière synoptique les éléments constitutifs d'un « pur » *donsomana*. Au vu de la complexité de ce rituel, on peut se demander quel est l'intérêt pour Kourouma de s'inspirer de ce « chant de chasseurs » pour construire son roman ? Deux réponses s'offrent à nous. D'abord celle de l'auteur lui-même qui affirme :

J'ai voulu d'abord imiter le *donsomana*, cette forme malinké du récit purificateur, son style, son rythme, ce qui s'y passe. J'avais un dessein d'ensemble, mais le détail s'est construit peu à peu par l'écriture, veillée après veillée. Les différents éléments se sont détachés au fur et à mesure².

Le deuxième élément de réponse se trouve dans le roman :

¹ Jean Dérive, *Des hommes et des bêtes*, op.cit., p. 33.

² Entretien de Yves Chemla avec Ahmadou Kourouma, in *Notre Librairie*, 1998, consulté en ligne le 28 juin 2011 : http://homepage.mac.com/chemla/fic_doc/kourouentret.html

La politique est comme la chasse, on entre en politique comme on entre dans l'association des chasseurs. La grande brousse où opère le chasseur est vaste, inhumaine et impitoyable comme l'espace, le monde politique¹.

En effet, la chasse comme métaphore de la politique renvoie à deux sèmes communs : la traque et l'absence de pitié pour l'adversaire. La similitude entre la politique et la chasse « permet surtout de faire vaciller les frontières entre humanité et bestialité² » dans lequel Koyaga le personnage central de l'œuvre trouve tout son sens. Dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, la forme du donsomana est subdivisée en « veillées », cinq au total. Chaque veillée s'amorce et se ferme par une trinité de proverbes :

Le sora termine l'intermède par des réflexions et proverbes sur le respect de la tradition :
 Le veau ne perd pas sa mère même dans l'obscurité.
 L'éléphant meurt, mais ses défenses demeurent.
 Le petit de la scolopendre s'enroule comme sa maman³.

Ces proverbes fonctionnent comme le condensé de ce qui va être dit, ou de ce qui a été dit. Le donsomana, « geste purificateur », commence à la fin de l'histoire c'est-à-dire au moment où plane une incertitude sur l'avenir politique de Koyaga. C'est justement parce que ce dernier a perdu ses pouvoirs qu'il lui faut cette geste pour les récupérer. En effet, l'exercice de son pouvoir en tant que chef d'état de la République du Golfe repose sur deux personnes essentielles, sa maman Nadjouma et son marabout Bokano, ainsi que sur deux objets fondamentaux, « la météorite et le coran ». A la faveur d'un énième coup d'état auquel il échappe miraculeusement, Koyaga perd ses adjouvants, gage de son pouvoir. Il se souvient alors des recommandations de ses protecteurs :

Votre maman et le marabout vous avaient plusieurs fois et depuis longtemps enseigné ce qu'il fallait aussitôt entreprendre le jour que vous les perdriez : faire dire votre geste purificateur de maître chasseur, votre donsomana cathartique par un sora, un griot de chasseur et son répondeur [...]. Vous savez que lorsqu'ils auront tout dit, que vous aurez tout avoué, tout reconnu, qu'il n'existera plus aucune ombre dans votre parcours, la météorite et le coran vous révéleront eux-mêmes où ils se cachés. Vous n'aurez qu'à les récupérer⁴.

Ainsi, le donsomana, récit purificateur, doit lui permettre de retrouver ses pouvoirs une fois que « tout aura été dit ». Ce rituel apparaît dès lors comme un acte magique ; la puissance de la parole provoque une catharsis. Borgomano ne manque pas à juste titre d'ailleurs de souligner le pouvoir des mots :

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 183.

² Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 25.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 380-381.

Cette nécessité du dire manifeste une solide foi dans les pouvoirs du langage qui anime le *donsomana*, mais aussi, au delà, le livre qui le retranscrit (ou l'invente)¹.

Au vu de la fonction purificatrice assignée à l'œuvre au *donsomana*, une remarque se dessine. Alors que par sa forme, le *donsomana* littéraire adhère à la forme orale traditionnelle, il s'en distingue tout de même par son enjeu. L'auteur en fait une création littéraire qui consiste à dire « ses quatre vérités » à une personne coupable d'actes répréhensibles, dans le but de le mettre à nu. Ce chant magique qui s'apparente à un exutoire adopte les allures d'un réquisitoire, d'autant plus que la vérité, toute la vérité doit être dite sans faux-fuyant :

Nous dirons la vérité. la vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats...²

Ce travestissement, l'auteur l'assume et le déclare sans ambages :

Il ne faut pas oublier qu'on est dans un *donsomana*, c'est-à-dire une veillée des chasseurs. Une veillée des chasseurs est essentiellement une veillée pendant laquelle on raconte des exploits de chasse. Mais ce *donsomana*, en plus, donne la justification des actions des personnages³.

Ce faisant, le *donsomana* de Kourouma donne à lire d'autres effets, d'autres sens. Comme dans un tribunal, Koyaga est assis au banc des accusés. Bingo et Tiécoura son répondeur, à la fois avocat de la défense et de la partie civile, présentent les faits.

Votre nom : Koyaga ! votre totem : faucon ! vous êtes soldat et président. Vous resterez le président et le plus grand général de la République du Golfe tant qu'Allah ne reprendra pas (que des années et des années encore il nous en préserve !) le souffle qui vous anime. Vous êtes chasseur ! vous resterez avec Ramsès II et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité [...]. Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit. Vous avez convoqué les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule des chasseurs accourus. Ils sont assis en rond et en tailleur, autour de vous [...] Maclélio, votre ministre de l'orientation, est installé à votre droite. Moi, Bingo, je suis le *sora* ... un *sora* est un chanteur, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense les héros chasseurs [...]. Je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs. L'homme à ma droite, le saltimbanque accoutré dans ce costume effarant, avec sa flute, s'appelle Tiécoura. Tiécoura est mon répondeur [...]. Nous voilà donc tous sous l'apatame du jardin de votre résidence. Tout est donc prêt, tout le monde est en place. Je dirai le récit purificateur de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana* [...]. Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre *donsomana* en cinq veillées [...]. Une veillée ne se dit pas sans qu'en sourdine au récit ronronne un thème. La

¹ Madeleine Borgomano, *Des Hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, op.cit., p. 87.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 10.

³ Entretien de Yves Chemla avec Ahmadou Kourouma, in *Notre Librairie*, 1998, consulté en ligne le 28 juin 2011 : http://homepage.mac.com/chemla/fic_doc/kourouentret.html

vénération de la tradition est une bonne chose. Ce sera le thème dont sortiront les proverbes qui seront évoqués au cours des intermèdes de cette première veillée¹.

Ce préambule métalinguistique dont certains éléments ont déjà été cités, précise dorénavant et déjà que nous avons affaire à une scénographie différente de ce qui a toujours prévalu dans un texte romanesque, observation que corrobore Madeleine Borgomano :

Cette description souligne le caractère archaïque et solennel de la cérémonie. Mais sa fonction principale est de suppléer aux déficiences du texte écrit (du roman) par rapport à l'oralité².

Cette oralité, marquée par la mise en place de la veillée se présente comme suit :

- l'espace et le temps (la nuit, sous l'apathie)
- les protagonistes (Koyaga, les chasseurs invités, Maclélio, Bingo et son accompagnateur)
- l'objet (le *donsomana* de Koyaga, geste purificateur).

Ce décor contraste avec la dénomination de « roman » attribué à l'œuvre, mais l'imbrication écriture / oralité est rendue possible grâce à la flexibilité du genre, qui peut assimiler toutes les libertés créatrices de l'écrivain. Soulignons également que dans cette longue présentation du sora, le lecteur retrouve presque sans peine tous les éléments du *donsomana* originel énumérés plus haut. Par ailleurs, si ce geste est dit pour le fils de Nadjouma, ce n'est pas son titre de Président de la République du Golfe qui lui en donne le droit, mais plutôt son statut de maître chasseur. De plus, pour que son *donsomana* soit efficace, d'autres paramètres doivent être également pris en compte. A ce propos, le sora affirme qu'il est nécessaire de faire un détour par l'histoire de Maclélio, ministre de l'orientation et homme de main du président, afin que ce geste soit efficace et profitable à Koyaga.

Ah ! Tiécoura. Le parcours, la vie de Maclélio avant la rencontre avec Koyaga n'est pas une courte parole. C'est une montagne qu'il nous faut contourner pour que le *donsomana* que nous disons se libère. C'est un fleuve qu'il nous faut traverser pour retrouver la route du dit de la geste que nous parcourons. C'est un orage qu'il faut entendre avant de dire nos paroles, de faire écouter nos chants. On ne peut pas réciter la geste de Koyaga sans au préalable s'appesantir pendant une veillée entière sur le parcours de Maclélio³.

Cette envolée lyrique pleine d'images conforte la nécessité de dire d'abord un *donsomana* au « second degré » pour Maclélio, avant celui de Koyaga. Lors d'un entretien, interrogé sur ce personnage, Kourouma dit ceci : « Tous les éléments participent au sens. Maclélio permet de comprendre Koyaga, comme Koyaga permet de comprendre Maclélio⁴ ». Ainsi, pour réussir le

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 9-10.

² Madeleine Borgomano, *Des Hommes ou des bêtes, op.cit.*, p. 27.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 125.

⁴ Entretien avec Yves Chemla, *Notre Librairie* n° 16, cité par M. Borgomano, *Des Hommes ou des bêtes, op.cit.*, p. 31-32.

donsomana du maître chasseur Koyaga, il faut absolument dire celui de Macléδιο, c'est-à-dire remonter aux aventures du ministre de l'orientation, pour mieux cerner le dictateur.

Un autre aspect tout aussi important de la vie des chasseurs narré dans un donsomana traditionnel et retravaillé par l'écrivain, est l'étape de l'émasculat. D'un rituel traditionnel, cette pratique devient une création littéraire chez Kourouma. A l'origine, lorsque le chasseur abat un gibier, il lui tranche la queue et la conserve en guise de trophée, car pour les donso, « la plupart des gros gibier sont dits avoir un nyama terrible qui se trouve vers la queue. Séparer cette partie du reste de l'animal, c'est donc réduire l'effet du nyama »¹. Cette même technique s'observe chez Koyaga, qui en a fait même un symbole de son pouvoir :

- Pour annihiler, éteindre tous ses puissants *nyamas* de monstre, Koyaga trancha sa queue et l'enfonça dans sa gueule, précise Tiécoura.
- En plantant la fin de la bête (sa queue) dans son commencement (sa gueule), tous les *nyamas* étaient condamnés à rester, à continuer à tourner en circuit fermé dans les restes de la bête, explique Macléδιο².

En maître chasseur redoutable, Koyaga, l'homme au « totem faucon » a vaincu et émasculé la panthère (p. 70), le buffle (p. 70), le saurien (p. 75) et toutes les bêtes qui ont terrorisé le pays des Paléos. Il réserve le même sort à ses adversaires politiques, notamment Fricassa Santos l'ancien Président dont il est le successeur :

Deux autres se penchent sur le corps. Ils déboutonnent le Président, l'émasculent, enfoncent le sexe ensanglanté entre les dents. C'est l'émasculat rituelle. Toute vie humaine porte une force immanente. Une force immanente qui venge le mort en s'attaquant à son tueur. Le tueur peut neutraliser la force immanente en émasculant la victime³.

Toute la thématique de cette « littérature de chasse » est nourrie de rituels, de croyances et de mysticismes, parmi lesquels on peut également relever les métamorphoses. En effet, aux prises avec ses adversaires – l'espèce animale comme l'espèce humaine – Koyaga multiplie les transformations. Plusieurs exemples en témoignent, dont :

Le solitaire n'est pas atteint ; lui, la plus grosse bête sur terre, s'était transformé en une aiguille, le plus petit outil des hommes. Grâce à un sortilège hérité de votre mère, vous vous faites fil. Le fil soulève l'aiguille. Gbaka ! Le coup pour une deuxième fois retentit. Le solitaire est toujours sur pied. Il s'est fait flamme et la flamme menace le fil. Vous vous muez en vent et le vent éteint la flamme...⁴

¹ Karim Traoré, *Le Jeu et le sérieux : essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mandé (Afrique de l'ouest)*, Köln : Müdiger Köppe, coll. Studien Kulturkunde Bd.113, 2000, p. 93.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 70.

³ *Ibid.*, p. 100-101.

⁴ *Ibid.*, p. 72-73, également aux pages 75, 99-100.

Inspirés du véritable donsomana, ces actes magiques exaltent la bravoure et la ruse dont usent souvent les chasseurs pour venir à bout de leur proie.

Le donsomana original est en grande partie chanté en introduisant par moment de courtes séquences narratives psalmodiées. Dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, c'est le contraire. Le donsomana mis en scène ici n'est pas un récit chanté puisque l'œuvre est un roman et les événements sont narrés. Mais, entre les lignes, le lecteur perçoit subtilement une certaine musicalité se dégager du texte grâce à un jeu de rythme, par la présence de proverbes et d'intermèdes musicaux qui ponctuent les différentes séquences du texte. A la musique, il faut aussi associer un autre aspect primordial, la danse : « nous chanterons et danserons votre donsomana¹ ». Ces deux éléments, loin de paraître superflus apportent au récit une dimension performative indéniable.

Indépendamment de cette geste qui a une fonction cathartique et libératrice censée agir pour le retour des pouvoirs de Koyaga l'homme au « totem faucon », la fin du roman place le lecteur dans l'incertitude. Nul ne sait – en tout cas il n'y a aucun indice textuel qui le prouve – l'issue du donsomana. En revanche, cette phrase énoncée par Tiécoura à la fin de l'œuvre laisse présager l'inefficacité de la geste purificatoire :

Quand le mil est pilé les pileuses posent les pilons et vident les mortiers. Elles commencent ou recommencent tant qu'il reste des grains avec du son. Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons et recommençons nous aussi le donsomana purificatoire, notre donsomana².

Cet extrait donne l'impression que Kourouma – puisqu'il est le garant moral et physique de son roman – s'amuse à faire avouer au dictateur Koyaga ses crimes et forfaits, tout en sachant que le résultat de ce donsomana serait incertain. L'inutilité de cette geste qui n'aboutit pas aux effets escomptés est salutaire pour le peuple qui se voit débarrassé une fois pour toute du dictateur. Ainsi, le roman se termine sur ce proverbe qui sonne comme une note d'espoir : « La nuit dure longtemps mais le jour finit par arriver³ ». Cela signifie que tous les Guides et Pères de la nation de la trempe de Koyaga ont beau sévi, leur règne a une fin.

S'il est vrai que l'auteur a emprunté au donsomana originel ses référents esthétiques et stylistiques, force est de constater qu'il en détourne la finalité en laissant transparaître une caricature subtile et une stigmatisation de toutes formes de dictature, vision qu'appuie cette citation de Sélom Gbanou : « Avec Kourouma le donsomana est une parole libérée qui, tout en

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 381.

³ *Ibid.*, p. 381.

disant la geste du héros, dit la geste de la victime, désormais en position de force¹ ». Partant, entre le donsomana traditionnel et le donsomana littéraire, s'établit un jeu d'échange qui a pour effet de comprendre l'Histoire par le prisme de la fiction. L'œuvre devient ainsi un lieu de tension entre oralité et écriture pour mettre au jour les arcanes du pouvoir en Afrique.

Pour conclure, la réflexion sur le mécanisme de la narration a montré comment le romanesque africain demeure représentatif d'un imaginaire africain. Notre objectif a été d'identifier et d'analyser les modes d'insertions énonciatifs et de s'interroger sur les enjeux et les apports des africanismes à partir d'une esthétique de l'oralité présente dans la création romanesque. Eu égard à l'analyse qui précède, nous considérons qu'Ahmadou Kourouma, Alain Mabanckou, Patrice Nganang, Aliou Ndao et Henri Lopès ont effectué un véritable travail de création et de réécriture. Ils ont recréé les modalités d'une culture de l'oralité africaine dans le roman, et ont eu le mérite d'oser l'« accouplement » entre l'écrit et l'oral pour créer des œuvres originales ; d'ailleurs, ce processus d'innovation et d'emprunt à l'oralité se poursuit par la construction d'un protocole de communication qui bat en brèche la structure classique.

II- DE LA CIRCULATION DE LA PAROLE

Ferdinand de Saussure fut l'un des premiers linguistes à s'intéresser à l'étude du langage, notamment à l'analyse de deux notions : la langue et la parole. A sa suite, plusieurs autres chercheurs se sont penchés sur la question, donnant ainsi lieu à des définitions aussi diverses que variées. Ce sont : Charles Bally, Emile Benveniste, Tzvetan Todorov, Noam Chomsky pour n'en citer que quelques uns. Les conclusions de leurs travaux, à quelques nuances près, aboutissent à la définition du langage comme un ensemble de signes vocaux, tactiles, gestuels, etc, mis en œuvre pour communiquer. La parole quant à elle, est le « langage incarné ». Autrement dit, c'est « un produit social relevant de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus² ». La parole est donc un outil universel, mais aussi et surtout un acte individuel relevant de la capacité de chaque individu à s'exprimer au moyen de la langue. Aussi, pour que la parole soit proférée, elle requiert la présence de deux pôles : un émetteur et un récepteur, condition primordiale pour une communication réussie. Or, en Afrique – dans certaines occasions – cette configuration est biaisée et obéit à un autre mode de fonctionnement structuré en trois pôles. Nous réfléchirons sur les spécificités de cette communication triadique à partir d'une approche endogène. Cela permettra de mettre en évidence une fois de plus les influences d'une poétique endogène qui

¹ Sélom Komlan Gbanou, « *En Attendant le vote des bêtes sauvages* ou le roman d'un « diseur de vérité », in *Revue Etudes françaises*, vol 42, n° 3, 2006, consulté le 27 juin 2011:

<http://id.erudit.org/revue/etudfr/2006/v42/n3/015790ar.html?vue=plan>

² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Genève : Payot, 1916, p. 25.

fondent les œuvres. Nous tenterons ensuite de questionner les effets polyphoniques qui s'en dégagent pour en saisir les enjeux.

1- Du schéma triadique au discours à trois pôles

Dans toutes les sociétés humaines, particulièrement en Afrique, la parole a une fonction singulière, car constituant le socle des rapports socio-culturels. Plus qu'un acte individuel, elle est un lien social indéniable et participe à la cohésion du groupe. Ce faisant, dans la tradition africaine, la profération de celle-ci exige un certain nombre de dispositions et de procédures qu'Amadou Koné relève :

C'est un fait que la communication dans la tradition africaine est toujours une affaire entre trois pôles. Dans les débats juridiques, les débats en conseils des anciens, dans les séances de conte, etc., c'est à dire dans des circonstances autres que celles de la simple causerie, l'on s'adresse toujours à un intermédiaire qui passe la parole au destinataire final¹.

En effet, dans les sociétés traditionnelles pour lesquelles la valeur "magique" et efficiente de la parole est de mise, la communication obéit à des normes en vigueur. Dans des circonstances exceptionnelles et dans des cérémonies officielles, mariages, baptêmes, funérailles, conseils, jugements, la parole n'est jamais dite simplement. Elle s'organise autour d'un schéma ternaire qui est différent des conventions de communication classique. Par exemple, chez les Akan et les Malinkés de Côte d'Ivoire, autant que dans d'autres régions, il est de rigueur au cours des cérémonies traditionnelles de ne jamais s'adresser directement la parole. Ceci est tout aussi valable pour les autorités villageoises que pour les délégations invitées présentes. Les règles d'échange et de prise de parole exigent un intermédiaire, un médiateur qui officie en tant que porte-parole. C'est ce que démontre à juste titre Elisabeth Ranc au sujet du mariage chez les Malinkés.

Il est de règle qu'une délégation ne s'adresse jamais directement aux membres du conseil. Elle s'exprime par la voix de son porte-parole [...]. La parole est toujours transmise du plus jeune au plus âgé, et suit en retour le trajet inverse jusqu'au cadet chargé de transmettre à l'intermédiaire qui la donnera au porte-parole de la délégation².

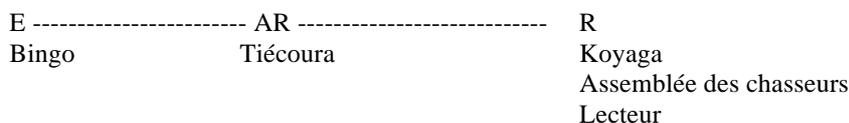
Agblemagnon rappelle l'intérêt d'une telle configuration communicationnelle :

La première conséquence de cette procédure de communication des messages à l'intérieur du groupe est non seulement de valoriser la parole, mais aussi de souligner les statuts des

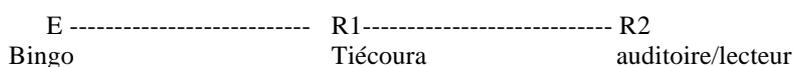
¹ Amadou Koné, *Des Textes oraux au roman moderne, étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt : Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p. 52.

² Elisabeth Ranc (1987), « La Parole dans le mariage malinké », *Journal des Africanistes* 57, *Les Voix de la parole*, pp. 31-44, cité par Paulette Roulon-Doko, « Le Statut de la parole », in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, op.cit., p. 43.

A cette posture classique s'ajoute une autre instance que Zadi Zaourou¹ nomme « agent rythmique ». On a alors :



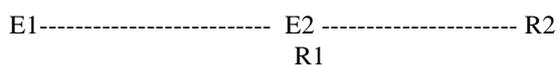
Lorsque l'émetteur principal s'exprime, ses propos sont ponctués par l'agent rythmique qui fait office de récepteur premier. Cela donne la structure suivante :



Cependant, au fil de la narration il arrive des moments où l'agent rythmique, devenu le premier récepteur se transforme aussi en émetteur. C'est bien ce que confirme Zadi Zaourou :

Dès que l'émetteur principal cesse de parler, l'agent rythmique se convertit en son contraire et de récepteur qu'il était devient à son tour émetteur, mais un émetteur second E2. Dès cet instant, il concentre la parole de l'émetteur principal ou l'arrange pour la rendre plus efficace, et la répercute sur un troisième personnage, le récepteur R2².

Cette référence se schématise comme suit :



Comme on peut l'observer, la procédure binaire de la communication est contournée pour rendre compte d'une altérité, d'un autre mode de communication. Des exemples concrets dans le texte démontreront la pleine mesure de ce schéma triadique héritée des traditions africaines.

Dans *En Attendant le vote des Bêtes sauvages*, le narrateur par excellence est Bingo, le *sora*, le griot des chasseurs. C'est lui qui a la charge de dire la geste purificatoire, le *donsomana* du président dictateur Koyaga. A ses côtés, se trouve Tiéoura ; « il (le *donsomana*) est dit par un *sora* accompagné par un répondeur cordoua³ ». Ce répondeur, dans la littérature orale fonctionne non seulement comme une caisse de résonance, mais aussi comme l'hypostase du destinataire réel, ce que précise Christiane Seydou :

¹ Zadi Zaourou, « Le mythe, le prêtre et le poète : puissance unifiante du rythme », Actes du colloque d'Abidjan sur *Littérature et esthétique négro-africaines*, Abidjan-Dakar : Nouvelles Editions Africaines, 1979 (1^{ère} édition 1970).

² Zadi Zaourou, « Le Mythe, le prêtre et le poète : puissance unifiante du rythme », *op.cit.*, p. 117.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 10.

La fonction de cet interlocuteur factice qui n'est là, semble-t-il que pour assurer l'énonciateur de l'écoute du public dont il se fait le représentant, n'est pas simplement phatique ; ce répondant scelle par son approbation l'adhésion du public à ce qui est dit [...]. De cette façon, est assurée une sorte de vérification permanente de l'authenticité de la transmission du savoir, garante en outre de la cohésion de la communauté¹.

Le rôle de ce personnage est de rythmer le discours par des formules d'acquiescements ; ce qui garantit la validité, la véracité du récit, et assure l'assentiment de l'auditoire. De par son statut de répondant, Tiécoura devient un intermédiaire entre le sora et le destinataire composé de l'assemblée de chasseurs, de Koyaga, Maclélio, et enfin du lecteur. D'ailleurs, tout au long du récit – surtout au début et à la fin de chaque veillée – le narrateur interpelle son répondant par des apostrophes « Ah ! Tiécoura. », comme pour marquer le rôle de « passeur » de ce dernier.

Ah ! Tiécoura. Au cours de la réunion des Européens sur le partage de l'Afrique...² (début de la veillée I).

Arrête, Tiécoura, ces gestes honteux et retiens le thème que le développerai dans les arrêts de cette deuxième veillée du donsomana³ (début de la veillée II).

Arrêtons là cette veillée, il n'y a pas de longue journée qui ne se termine par une nuit. Annonce Bingo. Le sora reprend sa cora, exécute la partie musicale finale de la veillée. Tiécoura, le cordoua, commence par l'accompagner⁴ (fin de la veillée I).

Ces apostrophes et ces interpellations qui émaillent le discours du griot-narrateur font du répondant un « médiateur » privilégié dans le circuit de la communication. Aussi, loin d'être gratuit, ce dispositif à trois pôles permet une circulation interactive de la parole entre tous les acteurs du circuit. S'établit de ce fait un dialogue à triple niveau entre Bingo et Tiécoura d'une part, entre Tiécoura et l'auditoire d'autre part, et enfin entre Bingo et l'auditoire. De cette communion dépend la réussite de la communication, donc la poursuite du récit. Cependant, il arrive parfois que l'énonciateur s'adresse soit à Koyaga, l'acteur essentiel de ce donsomana « Ah ! Maître chasseur Koyaga... », « Ah ! Koyaga... », soit à Maclélio « Ah ! Maclélio... ». Ces interpellations directes ne gommant pourtant pas la présence du répondant. Il nous paraît aussi intéressant de faire remarquer que le donsomana de Kourouma, à la différence de sa source orale est marqué d'une toute autre finalité. Il ne s'agit pas uniquement d'un récit panégyrique (comme dans la tradition), mais d'une geste purificateur qui – par la puissance du verbe – est censée agir comme un exutoire et permettrait la reconquête du pouvoir perdu par Koyaga. Cela pourrait peut-être justifier le besoin du narrateur de s'adresser souvent à ces deux personnages (Koyaga et Maclélio) sur qui la vérité, toute la vérité doit être dite ; car, comme le souligne le

¹ Christiane Seydou, « Genres Littéraires de l'oralité : identification et classification », in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, op.cit., p. 149.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 11.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

griot, l'efficacité du donsomana du président passe également par l'évocation de celui de Maclélio son bras droit, son *homme de destin*. Au delà de cette particularité, Tiécoura joue pleinement son rôle de répondeur. Son omniprésence aux côtés de l'énonciateur fait de lui un acteur incontournable dans la circulation de la parole. Sa présence génère un dynamisme au récit et lui donne une densité particulière, car ce dernier ne se limite pas uniquement aux formules d'acquiescements, qui dans le texte s'expriment par les danses et les accompagnements musicaux dont en voici quelques illustrations :

Il faut dans tout récit, de temps en temps souffler. Nous allons marquer une pause, énonce le sora. Il interprète alors une chanson avec sa cora, pendant que le répondeur exécute une danse débridée cinq longues minutes, puis il s'interrompt. Il reprend le même air avec la flûte. Le sora lui demande d'arrêter de jouer et énonce quelques proverbes sur la tradition¹. (fin de veillée I).

Ou encore,

Le fleuve finit toujours dans la mer. Arrêtons là nous aussi cette cinquième veillée. Explique le sora. Le cordoua se déchaîne à sa manière c'est à dire en multipliant les lazzis, les grossièretés de langage et de gestes. Calme toi Tiécoura, et laisse les auditeurs réfléchir à ces proverbes². (fin de la veillée V).

Le rôle de bouffon qu'il incarne ne se réduit pas à ses excentricités. Ce personnage va plus loin en se permettant même des commentaires édifiants sur le propos. Ce décalage n'est évidemment pas paradoxal si on tient compte des fonctions du répondeur que Dérive a si bien décrites :

[...] Mais ce répondant ne se contente pas de cette fonction d'agent rythmique. Il extériorise aussi conventionnellement ses réactions devant l'histoire qui est racontée, manifestant tour à tour surprise, colère, admiration...et faisant même des commentaires que l'interprète sollicite d'ailleurs parfois. Il est donc le représentant emblématique de l'auditoire dont il exprime symboliquement à la fois l'attention, par ses ponctuations phatiques, et l'intérêt, par ses remarques amusantes et moralisantes³.

Cette citation offre un précieux éclairage sur le rôle fondamental du répondeur. Ainsi, Tiécoura, fonctionne comme la voix médiane dans ce schéma triangulaire et ne se prive pas d'y ajouter des remarques aussi vraies que déroutantes :

Le destin n'a jamais surpris ceux qui en permanence sont dans les sacrifices sanglants. Le malheur les évite. Sur leur chemin, ce ne sont pas sur les cailloux de la déveine qu'ils buttent, mais sur ceux de l'avantageuse chance, poursuit le répondeur Tiécoura⁴.

Plus loin il continue :

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 327.

³ Jean Dérive, *Des Hommes et des bêtes*, *op.cit.*, p. 40-41.

⁴ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 68.

Ce ne sont pas par ses discours et ses gesticulations, mais par le silence et le sérieux que le sage se distingue dans une assemblée. Poursuivit le répondeur¹.

La fonction de répondeur lui confère de fait le statut de co-énonciateur, ce qui lui permet de modifier le discours, d'en affaiblir la gravité ou d'intensifier la portée. Ainsi, l'implication d'un intermédiaire dans le dispositif de la communication, loin de paraître superflue, répond à un besoin à la fois de performativité et de pragmatique de l'acte du discours. En empruntant cette forme discursive aux traditions orales, Kourouma élargit les possibilités du genre écrit. Il réduit profondément les frontières écrit / oral, et entraîne le romanesque africain dans un genre hybride qui met au jour le métissage entre formes anciennes et esthétique moderne.

Kourouma n'est cependant pas le seul à oser cette union, Cheik Aliou Ndao exploite aussi ce procédé. Dans *Mbaam Dictateur*, le bouleversement de la communication classique se révèle être une stratégie scripturale mise volontairement en place par l'auteur, et qui entre en écho avec le renouvellement esthétique de la littérature africaine amorcé à l'aube des années 70. En effet, l'une des séquences du roman est soumise au schéma triadique de la parole négro-africaine, avec un agent rythmique tout à fait particulier. Ce n'est pas un personnage "réel" comme Tiécoura, mais un « actant objet », précisément un tambour. Dans les sociétés traditionnelles africaines, les instruments de percussion tels le tam-tam, le tambour ou le balafon jouent un rôle essentiel et sont de véritables objets symboliques. Instruments de musique pour ponctuer les chants et les danses, ils sont également dans certaines circonstances des outils de communication à distance. Dans ces cas là, ils deviennent des objets « parlants » et acquièrent le rôle de messenger. Cependant, le message tambouriné – que seuls les initiés peuvent décoder – n'est efficient que s'il se réalise dans un circuit tripartite : l'émetteur transmet un message à un destinataire par l'intermédiaire du tambour. Dans *Mbaam Dictateur*, si ce mode de fonctionnement ternaire ne régit pas la narration, il est tout de même évoqué par le narrateur. En effet, parlant des risques de morsure de serpent qu'encourent les *ngondo* – élève de la *daara*, école coranique – à rester trop longtemps dans la forêt, l'énonciateur rappelle le rôle qu'a joué le tam-tam dans des situations d'extrêmes urgences :

Combien de fois n'a-t-on pas entendu au beau milieu de la nuit le rythme d'un tam-tam appelant au secours ? C'est pour convier les guérisseurs, maître du serpent, afin qu'ils viennent délivrer un quidam mordu par l'animal. [...]. Aussi le rythme joué par le tam-tam s'adresse-t-il à toute la contrée pour être répercuté auprès des plus grands connaisseurs. [...] Le rythme joué par l'instrument en guise de code l'indique bien :

Ku jaan màtt
 Sam xel dem ci dee
 Ba ngay dee
 Lépp sam xel dem ci dee
 Saa maan saa maan

¹ *Ibid.*, p. 114.

Celui qui est mordu
 Par le serpent pense aussitôt
 A la mort
 Qu'il soit vivant
 Qu'il soit proche de la mort
 Son esprit se tourne vers la mort
 O Serpent Saamaan o Saamaan !¹

Ce langage hermétique et codé est décrypté par le narrateur qui en donne la traduction, en rendant du coup possible sa compréhension. D'ailleurs, on imagine que l'énonciateur doit faire partir des initiés pour être capable de saisir le langage tambouriné. Du simple objet de musique, le tam-tam acquiert une valeur ontologique. Il devient l'agent rythmique, l'intermédiaire entre l'émetteur et le récepteur, puisque le message n'est véhiculé que par son entremise. Il transmet un message porté par le rythme : « c'est ce rythme qui accomplit véritablement le signe, lui confère vigueur, beauté et réalité² ». Ainsi, l'intervention d'un troisième acteur dans le circuit discursif apporte une valeur ajoutée à l'énonciation.

On l'aura remarqué, la pratique des arts de la parole mise en scène dans le roman se réalise et prend tout son sens dans une structure ternaire, gage d'une communion et d'une communication efficiente. Cette forme d'énonciation particulière crée un lien fort, une participation enthousiaste, et surtout une interaction intense entre toutes les instances en dialogue. Avec ce système traditionnel d'échange introduit dans l'œuvre, c'est toute une relation à la parole qui est ici mise au jour, toute une représentation du monde, avec ses codes et ses valeurs propres. Ce constat est remarquablement souligné par Christine Le Quellec Cottier qui affirme :

[...] la production romanesque de Kourouma se nourrit de la présence de l'autre qui peut être soit aimé-détesté soit connu- inconnu, mais avec lequel il n'y jamais d'identification. Cet élément semble confirmer la nécessité d'une altérité pour se définir soi-même et cette reconnaissance implique, dans l'œuvre, non plus de quêter l'identité mais de l'exprimer³.

Kourouma reste donc fidèle à son héritage culturel. Ce faisant, il est pertinent d'y voir une tentative de renouvellement esthétique et la valorisation d'une tradition africaine dans un champ littéraire qui questionne son identité. Finalement, les effets d'un discours à trois pôles dans le texte montrent à juste titre la singularité et la richesse des cultures africaines dont les œuvres se font sans cesse l'écho.

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 130-131.

² Zadi Zaourou, « Le Mythe, le prêtre et le poète : puissance unifiante du rythme », *op.cit.*, p. 116.

³ Christine Le Quellec Cottier, « Ecrire l'autre pour révéler l'imposture : la communication tripartite dans les romans d'Ahmadou Kourouma », in *Création, langue et discours dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, D. H. Bohui (dir), Actome 1, disponible en ligne : <http://www.nodusciendi.net/>, p. 210.

2- Agent rythmique et co-énonciateurs, une stratégie d'objectivation ?

Comme nous l'avons précédemment évoqué, la narration dans le corpus étudié s'appuie dans une large mesure sur une scénographie qui rappelle celle du conteur ou du griot traditionnel africain. Les prosateurs empruntent à ces formes ancestrales plusieurs artifices qui constituent des éléments d'authentification et d'originalité. Parmi ces emprunts, la fragmentation de la voix narrative qui, si elle n'est pas une caractéristique propre à l'oralité, fonde tout aussi bien son esthétique. Les romans de notre corpus mettent particulièrement en œuvre dans leur construction diégétique le procédé de la polyphonie. Le terme de polyphonie que nous empruntons à Bakhtine¹ mérite quelques explications. *Dialogisme* et *polyphonie*, les notions développées par ce théoricien ont soulevé beaucoup de polémique au sein de la critique littéraire. Alors que certains les dissocient, d'autres au contraire les rapprochent. Pour notre part, nous ne nous impliquerons pas dans les querelles d'écoles, mais nous nous limiterons à la définition Bakhtinienne de ces deux concepts sachant qu'ils constituent les deux faces d'une même médaille. Selon Bakhtine, la polyphonie désigne un discours où se rencontrent plusieurs voix. Quant au dialogisme, elle correspond à un phénomène linguistique qui part de l'idée selon laquelle tout énoncé est dialogue, dialogue avec soi-même (dialogue interne) ou interaction avec les autres. Beaucoup de spécialistes ont tenté de les distinguer dans une approche dichotomisante, alors qu'il n'y a pas lieu d'être, puisqu'elles se complètent. Notre analyse s'appuiera donc sur la polyphonie – en lien avec le dialogisme – en tant que stratégie narrative adoptée par les écrivains. Bien évidemment, cela conduira à montrer comment celle-ci est à la fois représentative d'une esthétique traditionnelle (africanismes) et d'une forme moderne.

Si la polyphonie narrative n'est pas une spécificité africaine comme nous l'avons déjà dit, elle est néanmoins présente et sollicitée dans les communications humaines (surtout dans les soirées de conte), donnant lieu à des figures énonciatives aussi diverses que variées. Le discours se déploie avec un locuteur primaire autour duquel viennent se greffer des colocuteurs issus de l'assemblée. Les intervenants peuvent être connus d'avance, dans ce cas, le diseur principal sait d'avance ce qui va être dit par ces derniers. Par contre, lorsque les interventions sont spontanées, l'énonciateur peut à tout moment interrompre ces locuteurs seconds s'il estime qu'ils s'écartent du sujet, ou bien leur laisser la latitude de continuer le discours si celui-ci est essentiel et bénéfique à l'histoire source. C'est bien ce que rappelle Kourouma :

¹ Michaël Bahktine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*

Les auditeurs des contes n'étaient pas de simples consommateurs passifs, ils étaient eux aussi des conteurs, des créateurs. Tout auditeur pouvait à chaque fois intervenir soit pour faire un apport, procéder à des rectificatifs, relever des oublis du conteur principal et même entonner des chants¹.

Cette mise en scène traditionnelle si bien décrite par l'écrivain ivoirien est magistralement reprise dans son roman *En Attendant le vote des bêtes*. En effet, chez Kourouma, l'une des originalités du discours est incontestablement l'existence d'un narrateur-griot, accompagné par des narrateurs seconds, créant de fait une polyphonie. Parmi ces co-énonciateurs, la figure de l'agent rythmique est particulièrement saisissante et mérite qu'on s'y attarde. Rappelons-le, la scénographie de *En Attendant le vote des bêtes sauvages* s'inscrit sans ambiguïté dans celle du donsomana narré par un griot accompagné d'un *cordoua*. Personnage à la fois singulier et paradoxal, le *cordoua* se fait remarquer par ses interventions tout à la fois cocasses et caustiques. Sa présentation faite par le sora est à cet égard édifiante :

Retenez le nom de Tiécoura, mon apprenti répondeur, un initié en phase purificatoire, un fou du roi. [...]. Tiécoura est un *cordoua* et comme tout *cordoua* il fait le bouffon, le pitre, le fou².

Voici des exemples qui illustrent ses écarts de conduite liés justement à son statut de bouffon.

Le sora exécute le prélude musical. Le *cordoua* se perd dans des lazzis grotesques et lubriques.
- Arrête, Tiécoura, ces gestes honteux et retiens le thème que je développerai dans les arrêts de cette deuxième veillée du donsomana³.

Ou encore :

Le fleuve finit toujours dans la mer. Arrêtons là nous aussi cette cinquième veillée, explique le sora. Le *cordoua* se déchaine à sa manière, c'est à dire en multipliant les lazzis, les grossièretés de langage et de gestes⁴.

Le *cordoua* qui incarne ici le personnage du fou n'est pas une entorse au rituel originel. Cette figure existe bel et bien dans le donsomana réel. Son rôle est de rythmer les dires du parleur, mais également « d'ajouter son grain de sel⁵ » si besoin il y a. Partant de là, ce ne sont pas tant ses bouffonneries qui nous intéressent, mais plutôt ses prises de parole en qualité de co-narrateur. A quoi répondent ces interventions ? Quelles incidences ont-elles sur le discours ? Le personnage loufoque que représente le *cordoua* n'est pas nouveau dans la littérature de langue française, et a

¹ Ahmadou Kourouma, « Poètes et penseurs comme précurseurs et porteurs d'espoir au cœur du changement de l'Afrique », intervention à l'université de Tübingen, le 4 novembre 1993, cité par Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma, op.cit.*, p. 206.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 327.

⁵ Cette expression tirée de *En Attendant le vote de bêtes sauvage* p.10, désigne une formule communément utilisée dans les palabres africaines pour solliciter l'intervention d'un tiers en dehors du locuteur principal.

été bien représenté à l'époque médiévale, où des bouffons et des fripons étaient mis en scène à travers des récits à caractère satirique. De ces personnages, voici ce qu'en dit Bakhtine :

Ces figures rient et on rit d'elles. Leur rire est celui du comique populaire sur la grande place. Ils rétablissent l'aspect public de la figure humaine, car toute leur existence, en tant que telle, est entièrement extériorisée : ils étalent tout sur la place¹.

Ainsi, de par ses faits et gestes, Tiécoura rappelle le bouffon des scènes théâtrales. Jouant sur son statut de pitre, il s'autorise tout puisque la société elle-même lui accorde peu de crédit. Aussi, n'hésite-t-il pas à tourner en dérision la figure du chef de l'état conscient et soucieux de son peuple.

Et c'est à partir de ce jour, commençait le titanesque combat du Père de la nation et de l'indépendance contre le sous-développement. Combat dont chacun connaît aujourd'hui les résultats, c'est à dire les tragédies dans lesquelles les ineffables aberrations ont plongé le continent africain. Conclut Tiécoura².

Aux allégations du cordoua, Bingo apporte des rectifications :

Non ! le président Fricassa Santos était différent, très différent des autres Pères de la nation et de l'indépendance des républiques africaines francophones³.

Les propos du répondeur sont souvent remis en question par le narrateur statutaire, entraînant de fait un discours double et une tension entre deux points de vue. Or, cette tension entre ces instances n'est que factice, car la probabilité d'une connivence voilée entre les deux n'est pas à exclure. Bingo donne l'impression d'interrompre et de calmer les ardeurs de son répondeur, mais en réalité il les sollicite et laisse ce dernier intervenir librement. Sa position de griot ne lui permettant que de donner la version officielle, c'est Tiécoura qui, en tant que « représentant emblématique de l'auditoire » (Dérive, 2000 : 41), exprime la position du peuple. De plus, n'étant pas idéologiquement lié au pouvoir, son indépendance et son impartialité sont des atouts. La polyphonie joue dès lors un rôle de contre-point de premier ordre. Aux vérités mythifiées énoncées par le sora, s'opposent celles de Tiécoura. Ce double langage s'observe dans l'exemple suivant. Après un énième complot dont a été victime Koyaga, le narrateur donne des informations sur le sort des comploteurs :

Ils (les putschistes) mesurent leur malheur, leur misère. Ils comprennent que, nul part sur cette terre, dans ce monde, ils ne peuvent plus espérer, compter sur aucune compassion, sur aucune justice. Par désespoir certains se suicident⁴.

¹ Mikaël Bahktine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 306.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 84.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 270.

Mais le répondeur déconstruit cette version officielle :

Personne n'a cru à la thèse du suicide, personne n'a cru à la version officielle. La version officielle qui a prétendu que les désespérés, pris de remords, dans une rage sanguinaire se sont d'abord amputés à la masculinité avant de mettre fin à leur vie par la pendaison. Fait remarquer le répondeur¹.

Tiéoura peut-être considéré comme un narrateur opposant et séditieux qui met en doute l'authenticité de l'histoire officielle. Dans une société où le mensonge et l'hypocrisie ont pignon sur rue, les propos du fripon viennent rétablir la vérité. Cette thèse est à juste titre confortée par Bahktine qui relève :

Au mensonge pesant et sinistre, on oppose l'allègre duperie du fripon ; à la fausseté, à l'hypocrisie avides, on oppose la généreuse simplicité, la saine balourdise du sot, et à tout ce qui est "conventionnel" et trompeur, la forme synthétique des dénonciations (parodiques) du bouffon².

Le personnage bouffon feint d'être ce qu'il n'est pas, c'est à dire une personne dépourvue d'esprit et de jugement, alors qu'en réalité il se caractérise par son intelligence, sa perspicacité et surtout par son franc-parler. Il utilise un masque qui le dédouane, qui lui permet de se lâcher sans retenue. De par ses commentaires, Tiéoura déconstruit le discours de Bingo : il démonte, renverse, dénigre, parodie, profère des insanités, bref, il fait tomber les masques. Les exemples suivants le démontrent clairement :

Pour marquer la solennité de la rencontre et s'assurer de la sincérité de tous, les participants prêtèrent serment. Les uns le firent sur les mânes des ancêtres et les autres sur le Coran et la Bible. Koyaga prêta serment sur les mânes des ancêtres, le Coran et la Bible... On est toujours plus sincère quand on prend à témoin plusieurs au lieu d'un seul dieu. Explique l'élève du sora³.

Il continue :

- Et puis... et puis vous avez criez : « Vive la République du Golfe ! Vive la lutte pour le peuple, la lutte contre le communisme international, le combat pour la liberté ! » Et puis... et puis tous les propos, toutes les déclarations qu'un chef d'Etat de la guerre froide peut débiter pour justifier les tortures, les assassinats d'opposants. Ajoute le répondeur⁴.

Le discours du cordoua se superpose à celui du sora pour justement dénoncer les errances du régime. Sa lucidité, qui cadrant mal avec son rôle de pitre, fait de lui un personnage à double casquette. A la fois comique et sérieux, ses propos ne sont souvent pas compréhensibles au

¹ *Idem.*

² Mikaël Bahktine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 308.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 275.

premier degré, puisqu'il emploie un discours usant à la fois d'obscénité, de démente, d'ironie et de comique au service de la vérité :

Le cordoua Tiécoura se déchaine, danse, marche à quatre pattes, tour à tour imite la démarche et les cris de différentes bêtes. Quand le mil est pilé les pileuses posent les pilons et vident le mortier. Elles commencent ou recommencent tant qu'il reste des grains avec du son. Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le donsomana purificateur, notre donsomana.
Calme-toi Tiécoura... Le cordoua refuse d'obtempérer aux injonctions du sora qui, dans des aboiements, énonce les proverbes¹.

Il apparaît clairement que Kourouma pousse à l'extrême le rôle du répondeur en lui conférant une dimension hyperbolique par rapport à sa fonction première. Le cordoua n'est plus une simple caisse de résonance, un bouffon qui rythme la narration, mais un co-énonciateur qui participe pleinement à la construction de la diégèse. En mettant côte à côte plusieurs postures énonciatives inverses et opposées, Kourouma joue sur le pouvoir de la parole, entre vérités et contre-vérités. Cela apparaît plus clairement dans ces appréciations contradictoires au sujet de la personne de Koyaga. D'abord, commençons par les propos de Tiécoura :

Koyaga, vous avez des défauts, de gros défauts. Vous fûtes, vous êtes autoritaire comme un fauve, menteur comme un écho, brutal comme une foudre, assassin comme un lycéen, émasculateur comme un castreur, démagogue comme un griot, prévaricateur comme un toto, libidineux comme deux canards. Vous êtes... Vous êtes...
Vous avez encore d'autres défauts qu'à vouloir présenter en entier, à aligner en toute hâte, on se déchirerait sans nul doute les commissures des lèvres. Enumère le répondeur cordoua en multipliant des lazzis².

Viennent ensuite ceux de Maclélio, ministre de Koyaga, radicalement opposés aux dires du répondeur :

Koyaga, vous avez de grandes qualités, de très grandes. Vous généreux comme le fondement de la chèvre, bon fils comme une racine, réveille-tôt comme un coq, fidèle en amitié comme les doigts de la main. Vous êtes... Vous êtes... Vous avez encore des qualités, d'autres mérites qu'à vouloir nécessairement crier on se romprait les codes vocales. Répond Maclélio en souriant³.

Enfin, Bingo intervient pour faire la synthèse, comme un modérateur :

Mais il y a une constance, une vérité dans la personne du maître Koyaga et dans son sac de défauts et de qualités – et très souvent il la clame cette vérité-là et s'en vante [...]. Vous vous estimez d'abord chasseur. Et, en second lieu, le fils de votre mère aimée Nadjouma⁴.

¹ *Ibid.*, p. 381.

² *Ibid.*, p. 315.

³ *Ibid.*, p. 315-316.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

Ainsi, le texte ne donne pas une seule vérité, mais plusieurs qui s'entrechoquent et se complètent pour construire le sens, la vérité du texte. Les voix qui se rencontrent créent ainsi une polyphonie qui n'est pas sans rappeler le dispositif énonciatif des soirées de conte africain. D'après les analyses précédentes, la scénographie en vigueur dans les romans étudiés s'inspire pour une bonne part de ce genre de la littérature orale, où l'énonciation est démultipliée et fait émerger en plus de la voix centrale du conteur, une pluralité de voix. Cet aspect est souligné par Koffi Léon qui indique que :

L'énonciation d'un conte met en présence un conteur, un agent rythmique, un auditoire extrêmement actif qui peut intervenir à tout moment dans le récit du narrateur principal [...]. Et tout membre de cette assemblée est un conteur potentiel¹.

Cette scénographie met en présence plusieurs instances : en première ligne se trouve le conteur qui est le narrateur par excellence, accompagné d'autres narrateurs seconds. Si cette structure se vérifie chez Kourouma, elle est en outre observable dans les quatre autres romans de notre corpus, qui mettent en avant de fort belle manière une composition polyphonique de l'énonciation.

Dans *Mbaam dictateur*, la configuration discursive se complexifie avec un éclatement des voix et le dispositif narratif s'établit comme suit : il y a un narrateur statutaire qui fait appel à un narrateur-conteur, puis à d'autres voix par le biais du discours direct ou indirect libre. Toutes ces voix se superposent dans un agencement complexe, si bien que le lecteur a bien souvent de la peine à démêler la voix du narrateur de celle des personnages dont les paroles sont soit reprises, soit convoquées. En effet, l'énonciateur principal raconte la vie de Wor, l'ancien dictateur devenu *Mbaam ngonk* (l'âne énorme), depuis son arrivée chez les Lawbe une famille sénégalaise. A cette histoire principale, viennent s'agglutiner des versions parallèles quant à la façon dont l'âne a atterri dans cette famille. D'abord celle du chef de famille où se trouve l'âne.

Voici ce qu'affirme l'homme. Il s'était rendu là bas dans un pays lointain pour chercher de quoi supporter sa famille. Un soir, alors qu'il se promenait à la limite du village, Dieu lui donna l'aubaine d'un âne pareil qui vient à sa rencontre...²

Et l'histoire du maître des cases continue avec un discours indirect libre. Mais, cette version est toute suite mise en crise par l'intéressé, c'est-à-dire l'âne :

L'animal dit que le maître des cases a donné une version très différente de ce qu'il sait³.

Plus loin, il est dit :

¹ Léon Koffi, « Le conte dans le système éducatif Agni Bona », in *Enquête* no 1, Abidjan : Presse Universitaire de Côte d'Ivoire, 1997, p. 147.

² *Mbaam Dictateur*, *op.cit.*, p. 39.

³ *Idem.*

Mbaam ngonk, l'âne énorme, lance un braiement et remue la queue en attendant les explications du maître des cases. Il comprend le parler des fils d'Adam à leur insu. Il se dit : quel menteur ! Il est loin de m'avoir trouvé aux abords du village... Et puis de quel village s'agit-il ? Il n'a qu'à le dire. Un village ! Alors qu'il y en a tellement¹.

Ensuite,

Mbaam ngonk, l'âne énorme, poursuit le récit de sa venue chez les Lawbe. C'est après l'avoir observé plusieurs jours et avoir bien étudié l'endroit où on avait l'habitude de l'attacher que le maître des cases a cherché des moyens, avec l'aide de ses compagnons... Ecoutons *Mbaam ngonk*, l'âne énorme, raconter. Le romancier ne l'influence pas. C'est lui même qui raconte².

La « présence » du romancier fait apparaître une ambiguïté entre le statut du narrateur et celui de l'écrivain. Attribuant par moment la narration du récit à ce dernier, le narrateur principal prend de la distance et s'extrait de la prise en charge du discours. Cette situation est rendue possible par l'identité indéterminée de l'énonciateur qui se cache derrière l'auteur. Cependant, il faut clairement comprendre que si le romancier est évoqué, c'est seulement parce qu'il est l'auteur du roman et que c'est lui fait agir les personnages. Hormis ce fait, son statut de producteur ne l'introduit aucunement dans l'histoire qu'il a lui-même inventée de toute pièce. Pour revenir à la narration, notons que l'utilisation du discours indirect libre est la marque de fabrique de l'œuvre. C'est par l'emploi de cette forme de narration que le lecteur prend connaissance du récit de l'âne. Dans ce cas là, la superposition de la voix du narrateur à celle de Wor est telle que c'est un vrai défi pour le lecteur de distinguer les voix. La suite de la version de l'ancien dictateur devenu âne est à ce titre illustrative.

On lui attache les mâchoires. Ses sabots sont également enveloppés dans des chiffons pour étouffer leur bruit. On dirait ces bonnes femmes qui ont les pieds dans du henné. Après cela. Le maître des cases crée une béance dans la clôture, y passe, tire l'animal derrière lui. Les chiffons ne sont enlevés qu'une fois hors du village. C'est ainsi qu'il s'est retrouvé dans la maison du maître des cases. Quel calvaire pendant le voyage...³

Cet extrait permet surtout de comprendre qu'il y a plusieurs versions au sujet de l'arrivée de l'âne chez les Lawbe. La persistance de différentes variantes du récit permet au narrateur de faire entendre plusieurs réalités. Mais ces paroles rapportées restent toujours subordonnées à celles du locuteur primaire qui se donne le droit d'y ajouter des commentaires. La présence de narrateurs seconds se fait donc par le truchement du style indirect libre dont le principe du dédoublement des voix installe une ambiguïté. Tout au long du texte, se produit une juxtaposition des voix entre le narrateur et les personnages, au point où il apparaît une confusion de points de vue entre ces

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 42.

deux instances. Les commentaires du premier se fondent dans les propos du second, donnant lieu à une narration hétérogène. Corollairement, lorsque l'énonciateur expose les pensées d'un personnage par le biais de la forme indirecte, il entre systématiquement en dialogue avec ce dernier, puisqu'il ne se contente pas de rapporter les paroles d'un tiers, mais il les *représente*, réalisant ainsi une dynamique interactive. La même rhétorique du discours rapporté se lit autant dans *Mémoire de porc-épic* que dans *Temps de chien*, mais cette fois, c'est le discours indirect qui est prisé. Dans ces textes, l'instance narrative est fragmentée et fait appel à plusieurs voix. Le narrateur, en tant que premier responsable de l'énonciation sollicite des co-énonciateurs pour donner de l'épaisseur à son récit, comme le note cette citation de Ducrot :

Le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant, soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux¹.

Cela apparaît clairement chez le narrateur porc-épic qui régulièrement donne la parole au vieux chef des porcs-épics. Même s'il ne partage pas toujours ces points de vue, il les expose néanmoins, car il estime qu'ils sont justifiés et significatifs. Les interventions du vieillard sont soit des mises en garde à l'endroit de la colonie des porcs-épics, soit des réprimandes à l'un d'entre eux, c'est-à-dire au narrateur-personnage qui, aimant trop fréquenter les humains, s'en trouve corrompu ; et c'est par le canal du discours indirect que ses prises de paroles sont connues.

Le gouverneur était hors de lui lorsque je revenais dans notre territoire, il me traitait de tous les noms d'oiseaux, et, pour ternir encore plus mon image, il répétait à mes compères que les humains avaient fini par me faire perdre la raison, que j'allais droit vers la gueule du renard, que je risquais d'oublier nos habitudes, que j'allais m'éloigner de ce qui faisait de nous les animaux les plus nobles de la brousse, et notre vieillard jura qu'un jour je serai pris dans les pièges que tendaient les hommes dans la brousse²

Le vieux porc-épic multiplie les blâmes et exhorte le reste de la troupe à ne pas suivre l'exemple du narrateur porc-épic :

[...] Et notre vieux gouverneur tenait conseil chaque soir, il proférait ses généralités, je voyais bien qu'il parlait de moi à mot couvert lorsqu'il affirmât que nul n'était irremplaçable dans la forêt, que les porcs-épics prétentieux, il en avait connu, qu'il savait comment les remettre à leur place³

Ensuite, pour comprendre l'attrait qu'avait le monde des humains sur le porc-épic blâmé, il explique l'attitude des parents de ce dernier :

¹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris : Ed. de Minuit, coll. Propositions, 1984, p. 205.

² *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 50-51.

³ *Ibid.*, p. 54.

[...] Il racontait que mes procréateurs étaient aussi têtus que moi, qu'ils avaient quitté cette terre quelque temps après ma venue au monde, j'étais âgé d'à peine trois semaines [...], c'est aussi par lui que j'avais appris les mœurs de mes géniteurs, il paraît qu'ils aimaient fréquenter l'espèce humaine, ils s'éclipsaient la nuit, erraient du côté des humains de Mokassa, ne revenaient que le lendemain à l'aube...¹

Pour convaincre son auditoire, le vieux porc-épic n'hésite pas même à recourir à des fables pour soutenir son argumentation : « ...volubile comme il était, il aimait bien illustrer ses propos par au moins deux ou trois fables qu'il tenait de ses propres grands-parents² ». Après la disparition du porc-épic double nuisible de Kibandi, il somme le groupe d'arrêter les recherches, convaincu que ce dernier ne reviendra plus jamais, et le considère comme mort. En guise d'avertissement aux autres membres de la communauté quant au sort qui leur est réservé s'ils s'éloignent de la colonie, il débite ces fables :

Il s'était lancé dans un long discours de moraliste et que, pour illustrer ses propos, il avait évoqué une fable qu'il nous contait avec délectation, une fable qui nous poussait à la réflexion, *Le Rat de ville et le Rat des champs*, je me dis qu'il leur avait raconté qu'un jour le Rat de ville avait invité le Rat des champs, et ces deux animaux étaient en train de manger chez les hommes lorsqu'ils entendirent le maître des lieux arriver [...]³

Puis, il continue avec une seconde histoire

[...] Je suis certain qu'il avait évoqué la fable préférée de mes compères, *L'Hirondelle et les Petits Oiseaux*, il paraît qu'il existait autrefois une Hirondelle qui avait beaucoup voyagé, beaucoup vu, beaucoup appris, beaucoup retenu de ses voyages au point qu'elle augurait le moindre orage aux matelots [...]⁴

Comme nous l'observons, au lieu de donner directement la parole au gouverneur des porcs-épics, le narrateur fait le choix du style rapporté, comme pour marquer sa propre présence. Partant, la prise directe de parole n'est pas toujours nécessaire pour qu'il y ait pluralité de voix. Il suffit que le narrateur se fasse l'écho du point de vue d'un personnage, ou qu'il exprime la conscience d'un autre par le discours rapporté. La polyphonie, à travers la technique de greffe de récits secondaires n'est pas une nouveauté en soi, puisqu'elle existe dans la littérature en général. Mais, dans le cas de ces romans, son utilisation se révèle tributaire des procédés de l'oralité. Au cours des veillées de conte, chaque membre de l'auditoire est un potentiel conteur. Il peut intervenir à m'importe quel moment et son récit constitue un micro récit, parfois même un conte dans le conte. L'exemple du vieux chef des porcs-épics en est une riche illustration.

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 65-66.

Avec *Temps de chien*, la même démarche est réalisée par l'emploi du discours rapporté. Mboudjak le narrateur explique par le biais du discours *représenté* les raisons pour lesquelles l'homme en noir-noir écrit un livre qui étrangement s'intitule aussi *Temps de chien*.

Le titre du livre était – comment l'oublier ? – *Temps de chien*. Il dit qu'il avait essayé d'y écrire une histoire du présent, une histoire du quotidien, de saisir l'histoire se faisant, et de remettre la conduite de l'Histoire aux mains de ses véritables héros. Il dit, pour couper court, qu'il parlait dans son livre « de gens comme vous tous là autour de moi »...¹

Ce style de discours souligne une coopération entre toutes les instances du récit. La présence de ces co-locuteurs dont les propos sont repris, renforce l'argumentativité de la narration et consolide l'effet dialogique du discours. Ce processus de dialogisation, construit à partir d'une succession de voix qui se rencontrent, est également reproduite dans *Mbaam dictateur*, où, comme nous l'avons analysé, le narrateur omniscient cède la parole à un personnage intradiégétique – l'hôte de passage – pour raconter l'histoire de la transformation du dictateur Wor en *Mbaam ngonk*, l'âne énorme. Ce récit secondaire a toutes les caractéristiques du conte. Pour autant, l'existence de relais narratifs ne signifie pas la "mort" du narrateur statutaire, son effacement n'est qu'un leurre, puisqu'il n'est jamais bien loin : « le narrateur, en tant que figure d'auteur, est toujours là, y compris lorsqu'il fait parler ses personnages en s'effaçant² ». Il reste égal à lui-même et fonctionne comme un metteur en scène. A la manière du conteur, il conserve son statut de narrateur régisseur et organise sa narration en fonction de ses objectifs et de son inspiration. Si par moment il accorde la prise en charge du discours à certains personnages, c'est uniquement parce que ces « digressions » apportent un additif ou une précision à l'ensemble du récit. Dans le même temps, la participation des personnages, comme l'auditoire du conteur se fait de manière active par divers procédés :

Par des chants, ou des danses :

J'entendais soudain le monde alentour chanter, oui, je le voyais danser autour de moi, danser sous mes pattes, danser danser danser danser danser, danser et chanter en même temps :

« Liberté eh eh
Liberté eh eh eh eh
Dieu tout puissant ah ah
Nous serons libres bientôt »³.

Ou par des commentaires directs :

¹ *Temps de chien*, op.cit., p. 149-150.

² Alain Rabatel, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges : Lambert Lucas, coll. Linguistique, 2 vol. 2009, p. 376.

³ *Temps de chien*, op.cit., p. 360.

Amédée qui l'avait parcouru n'avait pas ménagé ses critiques, « jamais je n'ai lu une telle imposture, que vous dire de plus, hein, c'est un livre honteux, c'est un livre humiliant pour les sociétés africaines, c'est un tissu de mensonges de la part d'un groupe d'Européens en quête d'exotisme et qui souhaitent que les nègres continuent à s'habiller en peaux de léopards et à habiter dans les arbres¹.

Au sujet des commentaires, deux remarques s'imposent. Il y a ceux employés sous la forme du discours direct et marqués typographiquement par des embrayeurs (guillemets ou italiques) ; le discours d'Amédée faisant un commentaire acerbe au sujet d'un ouvrage ethnographique sur l'Afrique en est une illustration. Expansif et arrogant, cet intellectuel avait suscité chez les habitants de son village des sentiments contradictoires : certains l'admiraient et l'enviaient pour ses connaissances livresques, d'autres, parmi lesquels Kibandi, se méfiaient de ses beaux discours et cultivaient à son égard de la jalousie. Afin de mettre fin à ses exubérances, Kibandi et son double nuisible décident de le faire passer de vie à trépas :

Mon maître m'a confié un jour « tu vois, il nous le faut, ce jeune homme, parce qu'il ne se prend pas pour de la merde, il raconte des conneries aux gens, il paraît qu'il rapporte que je suis malade et qu'il y a une bête qui me mange chaque soir².

Une fois leur macabre dessein accompli, le village organisa les funérailles de l'intellectuel Amédée au cours desquelles le prêtre qui officiait posa une bible sur le cercueil du défunt en disant :

Puisse ce livre te permettre, mon cher Amédée, de te rapprocher des voies impénétrables du Seigneur et de comprendre finalement que l'histoire la plus extraordinaire, est celle de la création de l'Homme par Dieu, et cette histoire extraordinaire est rapportée dans le Livre saint que je t'offre pour tes lectures dans l'autre monde, amen³

Cet autre intervention dans *Temps de chien* après la défaite de l'équipe nationale de football camerounaise est tout aussi significative :

Politique de quoi ? disait-il. C'est la peur qui va vous tuer. Qu'est ce qu'on nous a fait eh ? *Les Biya* foutent notre équipe nationale en l'air, et nous disons que ce sont les joueurs qui sont responsables. Réfléchissez donc, mes frères réfléchissez ! *Ils* mangent l'argent des joueurs, et nous disons que ces derniers ne valent plus rien. Il y a même pire que ça : *ils* foutent les caisses de l'Etat en l'air, et nous croyons que le pays est pauvre [...] *ils* nous disent de laisser la politique aux politiciens, et regardez comment ils foutent notre sport en l'air ! Regardez comment ils foutent notre football en l'air, oui, regardez comment ils foutent notre pays en l'air ! Quand allons-nous toucher la cause de nos problèmes là même où elle se trouve-e ? Dites-moi : quand allons-nous commencer à saisir la racine de tous nos maux ?⁴

¹ *Mémoire de porc-épic, op.cit.*, p. 147.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 167-168.

⁴ *Temps de chien, op.cit.*, p. 288-289.

L'emploi du discours direct permet aux personnages de prendre la parole sans intermédiaire et d'exposer leurs positions dans un contexte d'énonciation donné. Cette forme d'énonciative apparaît plus objective, plus vivante et participe à la décentralisation de la parole qui devient plurielle. Le lecteur parcourt le récit en ayant un large éventail de positions variées, un choix infini d'interprétations possibles.

D'autres commentaires directs interviennent, mais insérés sans guillemets, d'où la difficulté de savoir de prime abord qui parle. Il faut atteindre la fin du discours pour se rendre compte que l'énonciation n'émane pas du narrateur principal. Cette technique de discours direct libre abonde aussi dans le texte de Kourouma où la coprésence de plusieurs narrateurs seconds est assez édifiante. Leur prise de parole correspond à un décentrement, à une démultiplication de perspectives duquel le récit se nourrit pour créer du sens. A côté de Bingo le narrateur griot et son répondeur Tiécoura, il y a deux autres instances qui sont : Koyaga et son ministre de l'orientation Macléديو. Ces voix secondes qui se greffent sur celle du narrateur primaire fonctionnent comme des relais. Ainsi, en réaction au récit de Bingo sur les raisons « louables » du recrutement des lutteurs africains par l'armée française, Macléديو avance une position contradictoire :

Ce fut un regrettable quiproquo sémantique ; ce n'était pas vrai. Les Français et Blaise Diagne, le premier député nègre du Sénégal chargé du recrutement des Noirs, ne cherchaient pas de lutteurs. (Ce qui les préoccupait était plus chaud que la cause qui mène le caïman à fuir le marigot). Ils réclamaient et appelaient des guerriers nègres pour l'au-delà des mers. La guerre désolait les terres et villages de France. Explique le ministre de l'orientation, Macléديو, assis à la droite du général, maître chasseur.¹

Dans l'intervention de Macléديو, la présence du narrateur griot est perceptible par le commentaire mis entre parenthèse. Cette superposition des voix s'inscrit dans une logique dialogique. Un jeu d'échange, de complicité s'installe entre le narrateur et son relais narratif, et dès lors les barrières s'instument pour inscrire le récit dans une interaction continue. Pour obtenir des détails sur la mort du père de Koyaga, le narrateur sollicite l'intervention de ce dernier. Dans sa posture de régie, Bingo veille à distribuer lui-même la parole :

Il vous convoqua, vous, son unique fils, vous aviez alors sept ans. Et tête à tête il vous parla. Que vous a-t-il expliqué ?
 - la fin atroce que je connais est un châtimeut ; elle a pour cause la malédiction, le courroux des mânes des ancêtres, commença-t-il par me dire. Répondit Koyaga.
 ...Et comme inspiré il me parla doucement, avec ces envolées oratoires des personnes qui énoncent leurs dernières paroles. [...]. Mon père ne termina pas ; il tomba en syncope sur sa chaîne, dans ses excréments et ses urines. Il mourut le lendemain [...], termine Koyaga².

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 19-21.

L'intervention du Président Koyaga fait office de micro-récit et sert de complément au discours du griot sur la vie de Tchao son père, ancien lutteur célèbre. Il arrive en outre à Koyaga de faire des commentaires spontanés en utilisant des dictons et des proverbes :

Mépriser son adversaire même petit et frêle est toujours une faute stratégique dans un combat ; très souvent, d'un insignifiant bosquet peut sortir une liane suffisante pour nous attacher, explique le Guide suprême.¹

Il en est de même pour Tiécoura

Mais il ne faut jamais verser du jus de viande dans la gorge d'une hyène et lui demander de le recracher, objecte le répondeur cordoua.²

Sur le mode musical, la polyphonie devient alors un concert de voix en dialogue. Celles-ci se succèdent et se complètent tout au long du récit, mais le narrateur statutaire reste le maître par excellence, puisqu'il canalise et rappelle souvent à l'ordre les relais qui s'égarèrent dans des élucubrations, comme le vérifie cet extrait.

Le répondeur joue de la flûte, gigote, danse. Brusquement s'arrête et interpelle le président Koyaga.

- Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre donsomana en cinq veillées. Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toutes la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats...

- Arrête d'injurier un grand homme d'honneur et de bien comme notre père de la nation Koyaga. Sinon la malédiction et le malheur te poursuivront et te détruiront. Arrête donc ! Arrête !³

Le récit parsemé ainsi de micros-récits, de commentaires, de propos d'approbations ou de désapprobations, d'ajouts, révèle une pratique bien courante dans les récits traditionnels chantés et dans les contes africains, dans le sens où les interventions directes ou indirectes, souhaitées ou spontanées, traduisent la représentation d'une voix collective qui confère au discours central une vitalité et un dynamisme certain. Assurément, on l'aura souligné, l'une des particularités significative repose sur la configuration narrative : enchevêtrement, juxtaposition, collage de voix, autant d'éléments qui présupposent l'éclatement du sujet parlant.

Ce démantèlement de la voix narrative trouve sa forme la plus achevée dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès :

Endiguée dans une structure plurivocale, la parole de Lopès se disperse d'une façon carnavalesque : ce n'est pas un je qui parle, mais une suite d'instances fugitives et occasionnelles

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 10.

qui distancent le sujet de lui-même, le montrent plutôt qu'elles ne l'incarnent et en parlent comme d'un être absent dont il ne resterait plus que la trace.¹

Le labyrinthe énonciatif dans lequel nous plonge Lopès est un vrai défi pour le lecteur. La narration se complexifie par un éclatement des énonciateurs et le récit est coproduit par plusieurs sujets parlants souvent opposés et contradictoires. Dans le roman, nombreuses sont les instances qui prennent la parole. Tout d'abord, nous avons un narrateur principal, le maître d'hôtel, majordome du palais présidentiel. Viennent après lui des narrateurs secondaires : le Président Bwakamabé qui affectueusement se fait appeler « Tonton ». Ensuite, l'ancien directeur de cabinet en exil mué en réviseur-correcteur de la fiction qu'écrit le maître d'hôtel. Aziz Sonika le journaliste attitré et officiel du pouvoir et enfin le vieux Tiya, un opposant au régime. A ce premier groupe, s'ajoute un deuxième groupe – articles de presse, radio-trottoir, rumeurs – qu'on peut qualifier d'énonciateurs "sans voix", "sans visage", sur lesquels nous reviendrons plus tard. Dans *Le Pleurer-rire*, le maître d'hôtel qui fait office de locuteur primaire écrit une histoire dans laquelle il raconte sa vie et son séjour au palais présidentiel. Témoin malgré lui, il relate les péripéties rocambolesques du dictateur Bwakamabé Na Sakkadé avec un humour presque enfantin.

Réunion très brève. Le président expliqua ce qu'il voulait en chargeant le ministre de la justice et sa Cour Suprême de trouver les termes juridiques qui convenaient. Tout individu (citoyen du Pays ou étranger), qui volerait un bœuf aussi bien qu'un œuf ou toute chose inférieure, équivalente, intermédiaire ou supérieure, meuble, immeuble ou sonnante et rébuchante aurait une oreille coupée ; en cas de récidive, une deuxième oreille serait coupée ; en cas de troisième vol, amputation du poignet droit et en cas de quatrième vol enfin, exécution sur la place publique.²

Je suis sûr d'avoir vu pénétré, ce soir-là, dans la résidence affectée à Tonton, successivement la jeune fille qui servait à boire au chef, lors de notre arrivée, puis l'une de celles que nous avons vu danser. Je souligne ce détail sans autre intention que de témoigner des hautes Performances amoureuses de Tonton. Aucune arrière-pensée. Comment oserais-je ?³

Les frasques du dictateur qui constituent le fil rouge de l'œuvre sont narrées par le narrateur officiel qui détient une vue d'ensemble sur tout le récit. Mais par moment, le maître d'hôtel passe le témoin à d'autres instances. Il convoque la participation de plusieurs narrateurs dans le dispositif énonciatif, comme pour laisser entendre qu'il ne détient pas la vérité absolue. De là, les prises de paroles se multiplient et forment une mosaïque de voix qui font éclater le récit. Pour s'assurer de l'authenticité de certains épisodes qu'il relate, il sollicite l'avis d'un ancien proche du pouvoir en exil : « manquant de confiance en moi, j'ai consulté un compatriote, ancien directeur de cabinet de Tonton, qui vit aujourd'hui en exil. Voici sa réaction aux premières pages qu'on

¹ Justin Bisanswa, « Le Tapis dans l'image. "Je" est un autre », in *Henri Lopès, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 173.

² *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 246.

vient de lire¹ ». La présence de ce dernier a une incidence considérable sur le récit comme le souligne Florence Paravy :

Sa présence établit entre les différentes unités textuelles tout un jeu de miroirs, de renvois mutuels, et de motivation réciproque. Il complète le récit et lui prête caution en attestant sa véracité.²

La voix de l'ex-directeur de cabinet est donc conviée en tant qu'analyste. Sa réaction à propos de la soirée au *damuka* retracée par le maître d'hôtel est suffisamment édifiante :

Mon cher Maître,

La soirée au *damuka* est peinte avec une saisissante vérité et j'ai ressenti, à sa lecture, la nostalgie de la tiédeur du milieu natal.[...]. Mais vous êtes injuste dans les portraits que vous croquez des jeunes *intellectuels*.[...]. Craignez qu'à trop nous railler au nom d'une vérité irresponsable, vous ne fassiez le jeu de l'ennemi. Si vous voulez rendre service au pays, introduisez donc vite dans cette histoire un héros positif.

Pour le reste, j'hésite à me prononcer. A vous lire, on se demande dans quel genre sera classé l'ouvrage. Tantôt vous vous astreignez à la précision de l'historien ou du sociologue, tantôt vous ressemblez à ces griots en qui les uns ne voient que marchands de rêves et de divertissements et chaque mot est, pour d'autres, une clé pour décoder la vie du village.³

Les remarques de l'exilé émaillent tout le texte de façon particulière puisqu'une typographie les caractérise. Elles se superposent à celles du narrateur pour apporter des compléments d'information. Aussi, plusieurs versions se rencontrent-elles dans un processus soit de dualité, soit d'opposition ou de contradiction. L'ancien directeur de cabinet intervient dans le récit en donnant sa version des faits au sujet du véritable rôle joué par Mr. Gourdain dans le régime répressif de Bwakamabé.

En fait, les directeurs de la sécurité successifs n'ont tous été que des prête-noms. Le personnage central et déterminant, le véritable inspirateur de la répression permanente est ce Monsieur Gourdain auquel, plusieurs fois, mais toujours rapidement, vous faites allusion. Comme il est fort probable qu'il soit encore en place auprès de Bwakamabé, au moment où paraîtra votre livre, il y a lieu de dévoiler au public la carrière du véritable chef de nos tortionnaires...⁴

Ses interventions se fondent dans le récit principal selon le principe de l'alternance, c'est-à-dire qu'aux vérités du narrateur se confrontent celles de l'exilé dans une perspective polémique. Cette technique d'enchevêtrement des voix répond à une stratégie d'objectivation et de contre-point du discours. Ainsi, si dans les romans précédents le dédoublement de la voix est moins prégnant, elle atteint chez Lopès son pinacle, grâce à la polyphonie qui donne une impression de désordre. L'auteur contraint le lecteur à une gymnastique intellectuelle, à un va et vient incessant entre

¹ *Ibid.*, p. 59.

² Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain : 1970-1990*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 103.

³ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 59-60.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

plusieurs narrateurs. En plus de la voix du vieux Tiya qui intervient au tout début du roman et de celle de l'ancien directeur de cabinet, apparaît encore la voix du journaliste Aziz Sonika, personnage important et incontournable du système politique, éditorialiste du journal *La Croix du Sud* « l'hebdomadaire et seul organe de presse de la République ». Son opinion sur la gestion du pouvoir et le personnage du Président s'oppose radicalement aux jugements antérieurs du maître d'hôtel et de l'ex-directeur de cabinet. Dans ce cas là, il est judicieux de dire avec Alain Rabatel que :

La multiplication et la diversification des points de vue sont donc des phénomènes cruciaux : non pas parce qu'elles invitent à se mettre à la place de tel ou tel personnage ou du narrateur [...], mais encore parce qu'elles reposent sur des modalités diverses et somme toute complémentaires de points de vue, incitant le lecteur à tirer partie de toutes les informations du texte, y compris les plus apparemment « banales », les plus platement « mimétiques », dans la mesure où elles donnent des indications sur les personnages, sur le drame et permettent au lecteur de n'être pas prisonnier d'un seul point de vue, voire de comprendre que les points de vue se construisent, et qu'ils ont un rôle dans la construction pour la compréhension de l'œuvre.¹

Avec ce morcellement des voix, le lecteur tire pour une bonne part un avantage réel, car n'étant pas figé à une seule position, mais confronté à un large éventail de points de vue qui le guide au cours de la lecture. Ainsi, la voix d'Aziz Sonika apporte un éclairage supplémentaire quant à la personnalité du président dictateur. Les extraits suivants en témoignent :

Un mètre soixante-dix, soixante-quinze kilos, le visage impassible cerné d'un bracelet de poils cerclant des lèvres épaisses qui réclament leur négritude, il marche fièrement, la poitrine gauche rehaussée d'une énorme fleur de métal blanc, à plusieurs branches, elle-même entourée d'innombrables pastilles rectangulaires de couleurs vives et chatoyantes...

Telle est, ou à peu près, la présentation physique que faisait de Bwakamabé Na Sakkadé, ce samedi soir, l'éditorialiste de *La Croix du Sud*...²

Tel est ce que nous apprenait, ou à peu près, ce jour-là l'éditorialiste de *La Croix du Sud*, Aziz Sonika, celui-là même qui nourrit le culte de Polépolé et pourfendit, la plume trempée dans la bile d'hyène, l'injure plein de salive, les opposants de l'ancien président³

L'éditorialiste, Aziz Sonika, interprétait certains passages de cette biographie en l'adaptant aux nécessités de l'atmosphère politique de l'époque [...]

L'éditorialiste Aziz Sonika soulignait que les qualités physiques et de cœur qui faisaient du nouveau chef de l'Etat un combattant émérite, ne l'empêchaient pas de posséder d'insoupçonnables ressources de finesse intellectuelle, ce qui, selon lui, méritait mention spéciale chez un ancien adjutant.[...]

Pour Aziz Sonika, le général était aussi un père de famille exemplaire.⁴

¹ Alain Rabatel, *Homo Narrans*, op.cit., p. 30-31.

² *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

Le discours panégyrique et élogieux qu'Aziz Sonika tient à l'égard du despote, en plus de ceux du maître et de l'ancien Directeur de cabinet démultiplie du coup les opinions sur la personnalité de Bwakamabé. Avec ces points de vue divergents, l'unicité d'un seul jugement est mise à mal et renforce de toute évidence l'élan interprétatif de l'œuvre. De ce fait, le point de vue se démultiplie par le truchement d'une structure polyphonique éclatée, et c'est dans cette impression de « désordre » narratif que se trouve toute l'habileté romanesque de l'écrivain qui ne se limite pas à un seul avis, mais préfère une pluralité de versions, donnant ainsi au récit un gage d'objectivité à construire. De plus, la présence de voix secondes fonctionnant comme des relais permet au narrateur de se concentrer sur l'essentiel, laissant le choix des détails secondaires à ses co-narrateurs :

Je ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment du magistrat suprême de notre Nation. Aziz Sonika, dans son style habituel de cireur de chaussures, a rapporté dans le détail l'événement tel qu'il se déroula dans le siège de l'ancienne Assemblée Nationale, en présence de toute la presse étrangère et qui ne fut rien d'autre que la copie conforme des fêtes des Blancs...¹

Mais, il y a parfois des moments où le narrateur reconnaît l'habileté de son relais au point d'en faire l'éloge :

Malgré le peu de sympathie que suscitait en moi Aziz Sonika, je dois bien reconnaître que l'homme était un artiste doué d'une certaine valeur. Nul, en effet, n'aurait su aussi bien que lui détourner l'attention de ces détails [...]. Tant à la télévision qu'à la radio et dans la presse écrite, il a su trouver les termes et accents appropriés [...]. Et tout le monde ne demandait qu'à le croire...²

On le voit bien, le dispositif énonciatif est remarquable chez Lopès. L'auteur réussit un coup de maître en construisant la narration sur un jeu de contrastes : la vérité de X vient déconstruire celle de Y et produit une mosaïque de vérités possibles. Dans cette perspective, l'image du Président affable et soucieux de son peuple que lui prête le journaliste Aziz Sonika se trouve amendée par les discours de Tonton lui-même qui dénotent une autre facette de sa personnalité. Ces quelques propos émanant de Bwakamabé dévoilent le vrai visage du dictateur :

Avec moi sera pas comme avant. Avec moi, plus de blablabla. De l'action, de l'action, de l'action et toujours de l'action. Tout le monde va marcher. An, di, an, di, an, di, an... C'est l'action qui comptera. C'est à ça que le peuple, et surtout l'Histoire, je crois moi au jugement de l'Histoire (il leva l'index), nous jugeront. Vec moi, pas de crainte. Y aura la stabilité politique. Plus d'opposition. Moi, Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, serai jamais un ancien président, comme ce lâche de Polépolé.³

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 98.

³ *Ibid.*, p. 40.

Plus loin, il déverse sa rage sur l'un de ses ministres soupçonné d'avoir tenté un coup d'état :

Le pouvoir ! C'est ça que tu voulais. Dis-le (un rictus.) Comme si tu étais capable de gouverner. (Il baissa la voix.) Un merdeux, comme toi. (Il se mit à crier.) Depuis quand un Djabatékoué possède la science du commandement ? Hein ? Sauvage, macaque, fils d'esclave ! C'est mon palais que tu voulais, oui. Pour faire ton fier. Pour coucher dans mon lit... (écumant soudain comme un épileptique, Bwakamabé se mit à donner une série de coups de queue de lion et à décocher une rafale de coups de pieds.) C'est pour cela que tu m'as planté des boutons. (Il désignait son visage.) Jamais ! (Il rageait comme un chien.) Jamais tu l'auras...tu m'entends. Personne, personne ne grimpera jamais sur... (on dirait qu'il pleurait)... sur Ma Mireille. Même pas après ma mort.¹

Avec ses discours tout aussi grotesques que burlesques, il est aux antipodes de l'image angélique que lui attribue le journaliste Sonika. S'exprimant dans un français approximatif et grossier, le Général Bwakamabé étale sans gêne ses insuffisances langagières et son manque d'éducation. Il dirige le pays d'une main de fer et n'accepte aucune contestation. Cette vision caricaturale du pouvoir indique l'absurdité et le totalitarisme dans lesquels les dictatures africaines s'enlisent et se perdent. Construite sur un jeu de contrastes, d'oppositions et de parallélismes, l'œuvre se donne à lire comme une succession de voix distinctes dans une interaction remarquablement agencée. La polyphonie présente ici n'empêche pas pour autant la prééminence du narrateur. L'« égalité des voix » prônée par Bakhtine ne semble pas s'appliquer à notre corpus, car, l'omniscience et la polyvalence du maître d'hôtel témoignent qu'il jouit d'une domination évidente sur les autres personnages. Les prises de parole sont organisées et ne constituent guère un ensemble disparate dans le discours. Comme dans la scénographie du conte, elles sont hiérarchisées selon un dispositif qui contrôle l'énonciateur, d'autant plus que leur présence est souhaitée et constitue en soi une fonction d'objectivation et de performativité. Cette esthétique de l'oralité réinvestie dans la construction diégétique conserve encore toute sa pertinence à travers la dislocation de la linéarité narrative. Mieux, l'éclatement des voix entraîne aussi un éclatement de l'intrigue. La tradition du récit linéaire est subvertie par l'existence de récits "parasites". La linéarité des récits du conte que Mohamadou Kane et Amadou Koné ont longuement analysé ne constitue pas une typologie fixe et valable pour ce genre. La "simplicité" de l'intrigue dans certains contes répond certes à un besoin de clarté, mais dans la plupart des récits traditionnels tels que le *mvett*², l'épopée, les chants héroïques, les récits initiatiques et même dans certains contes, le foisonnement narratif est convoqué, soit par des micros récits qui se greffent sur le récit premier, soit par l'intervention de co-énonciateurs qui viennent appuyer la démarche du parleur. En cela :

¹ *Ibid.*, p. 352-353.

² C'est l'art du verbe et de la parole dans les sociétés traditionnelles Fang (Cameroun, Gabon) qui regroupe l'ensemble des récits héroïques de l'histoire des peuples d'Afrique centrale. L'énonciation de ces récits guerriers se fait toujours accompagnée d'un instrument de musique à corde lui aussi appelé *mvett*. Au delà de ces aspects, le *mvett* revêt en outre une dimension philosophique, scientifique, historique et poétique.

Le récit peut être aisément découpé en tableaux successifs [...]. Dans ces conditions, l'art du griot consiste à accomplir une performance qui puisse remplir les auditeurs d'admiration pour le héros au fur et à mesure que celui-ci progresse vers l'accomplissement de sa destinée. C'est la raison pour laquelle « les motifs compositionnels » sont nombreux. Par ailleurs, les tableaux qui composent le récit étant très indépendants les uns des autres, il peut isoler un seul épisode pour le dire en mettant l'accent sur l'aspect qui intéresse le public selon les circonstances.¹

Cette technique des récits traditionnels, reprise dans les textes étudiés est particulièrement visible chez Lopès. En effet, *Le Pleurer-Rire* se compose d'une histoire centrale sur laquelle viennent bouturer plusieurs récits secondaires. L'intrigue principale met en scène l'histoire d'une dictature dans un pays imaginaire d'Afrique ou d'ailleurs. L'avènement au pouvoir de Bwakamabé Na Sakkadé à la suite d'un coup d'état en est le fil rouge. Personnage excentrique, égocentrique, narcissique, il exerce une tyrannie sans nom sur le peuple, le pays et ses ressources. Parallèlement à cette histoire principale, le narrateur remonte le cours de ses souvenirs et fait revivre au lecteur d'autres histoires, notamment son idylle avec Madame Berger alors qu'il n'était qu'un adolescent :

Madame Berger, bien calée dans mes bras, s'est mise à tourner. Ses seins contre ma chemise, je l'entraînais dans un mouvement de danseur de kébé-kébé. Elle s'accrochait à ma main, fort. Fort, fort, fort. Je l'étourdissais. Fort mon frère. Je ne voyais plus la salle et elle fermait les yeux. Nous aurions pu nous envoler ...²

Sa relation amoureuse avec cette Occidentale fait l'objet d'un récit à part entière incrusté dans le texte. Le détail des descriptions frise parfois l'indécence au point où l'ancien directeur de cabinet s'inquiète de l'orientation, de la tournure que prend le roman :

Vous me faites peur avec toutes ces scènes d'amour trop osées. En les lisant, je ne peux réfréner la montée en moi d'un sentiment de malaise. Sans être, dans ma vie privée, un ascète, je me demande si l'on a le droit de mêler ainsi politique et porno, sans que celui-ci ne gâche celle-là ? Lorsque vous m'avez, pour la première fois, fait part de votre projet d'écrire ces chroniques, critiques et satiriques sur une tranche de vie d'un dictateur de la fin de notre siècle, je vous avais encouragé, vous proposant même mon concours. Il s'agissait, je le répète, à mon sens, de contribuer à la lutte contre le tyran Bwakamabé. Or, voici qu'aujourd'hui, la tournure que prend votre manuscrit, me fait craindre que, cédant à des souvenirs intimes, vous mêliez les genres et perdiez de vue l'objectif fondamental de tout récit engagé. Et un livre d'Africain vivant en ces temps et qui se respecte, ne peut être qu'engagé...³

Les observations de l'ancien fonctionnaire en exil sonnent comme un rappel à l'ordre quant à la nécessité de s'en tenir à la vision de l'œuvre comme étant une arme de combat et de dénonciation. Or, c'est justement cette posture que récuse l'écrivain-narrateur dans le sens où, longtemps présenté comme le porte-parole de la communauté, l'écrivain se devait de dénoncer les maux de

¹ M. M. Ngal, « L'artiste africain : tradition critique et liberté créatrice », in *Le Critique Africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Colloque de Yaoundé 1973, Présence Africaine, 1977, p. 56.

² *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 70.

³ *Ibid.*, p. 144.

la société. Aussi, en inscrivant dans le récit une histoire d'ordre personnel, intime, le narrateur se libère-t-il de la vision d'une écriture "collective", pour laisser émerger son individualité, son imagination. Dans le même temps, ce micro récit – qui émaille le roman jusqu'à la fin – est identifiable par la typographie en italique qui le caractérise. A cette intrigue s'ajoutent également d'autres méta récits comme celui de l'exilé. Les interventions de ce dernier sont données concomitamment à l'histoire source. De fait, on a l'impression de lire deux histoires parallèles au sujet de la dictature de Bwakamabé : celle du maître d'hôtel et celle de l'ancien directeur de cabinet en exil. La seconde se distingue de la première par le format de sa typographie. La continuité narrative est par conséquent amendée, la composition de la diégèse se densifie par l'imbrication de récits secondaires comme c'est le cas dans la situation du conte où l'ordre de succession des séquences n'est pas figé, et peut être soumis au besoin à des variations :

Il arrive qu'une séquence élémentaire, sinon plusieurs se gonflent jusqu'à former une histoire indépendante à l'intérieur de la narration. Ces récits dans le récit obéissent eux-mêmes à certains arrangements qui ne sont pas en nombre illimité, mais forment des sortes de moules où se coule la narration.¹

Ce foisonnement de récits parallèles retarde certes le dénouement de l'intrigue, mais stimule l'intérêt de l'auditoire. L'histoire principale est livrée par « petites portions », ce qui donne une saveur particulière au récit. De plus, loin de ralentir le mouvement du texte, ces sous-épisodes pris en charge soit par le narrateur, soit par les personnages forment un réseau relationnel qui confère à l'histoire globale une épaisseur. Inspirés des modèles traditionnels, les romans donnent à lire un éclatement de l'intrigue ; les récits « parasites » s'enchâssent dans l'histoire principale, s'entremêlent et s'imbriquent pour aboutir à un dialogisme narratif.

Dans *Mbaam dictateur*, plusieurs versions au sujet de l'âne se côtoient. Ajoutées à cela, d'autres séquences parallèles telles que l'histoire de Malaaw le fils du maître des cases, la vie des Talibés, le conflit entre chefs tribaux et marabouts s'agglutinent à l'histoire première. D'une manière analogue dans *Temps de chien*, Mboudjak le narrateur relate les péripéties que rencontrent les habitants des sous-quartiers de Yaoundé. De nombreuses histoires aussi tragiques les unes que les autres s'emboîtent : à l'infortune de l'écrivain, l'homme en noir-noir, se mêle le vol subtil par Massa Yo, puis, l'histoire de la mère de famille qui tente de se suicider parce qu'elle n'a pas perçu de salaire depuis plusieurs mois. D'autres récits, comme la répression de la marche de l'opposition, ou l'assassinat du petit Takou par le commissaire, rendent compte du drame d'une société en proie au chaos et à la violence extrême. Chez Kourouma, le parcours de Maclélio et l'histoire des parents de Koyaga viennent se greffer sur le donsomana, la geste purificatoire du président dictateur. Dans *Mémoire de porc-épic*, le récit de chaque victime de Kibandi constitue

¹ Denise Paulme, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1976, p. 23.

des micros récits qui forment le squelette de l'intrigue entière. On le voit, le fil narratif est rompu, si bien que plusieurs histoires se croisent et se juxtaposent dans un même espace textuel. Ainsi, l'existence de récits secondaires est caractéristique de cet émiettement du récit qui entraîne une narration pluriséquentielle, multidimensionnelle.

Le dialogue est aussi une pratique de la polyphonie, car par ce mécanisme d'implication, la parole est directement donnée aux protagonistes, et est introduite dans le texte par des incises, des verbes introducteurs accompagnant le discours direct des personnages. Les exemples dans *Mbaam dictateur*¹, ceux de *Temps de chien*², Ou alors ce dialogue entre *Tonton* et un diplomate Français en sont des riches illustrations.

Tonton secouait de temps à autre sa queue de lion.
Et où en sommes-nous avec ma demande d'augmentation des troupes françaises, chez nous ?
J'y arrivais, Monsieur le Président.[...]
Peux donc penser que l'affaire est en bonne voie ?
Ne me faites pas dire ce que je ne dis pas, Monsieur le Président, reprenait le diplomate, sourire aux lèvres et tête légèrement penchée, comme pour séduire une femme. L'Élysée suit... euh !
suit de très près le dossier.
Insistez, insistez auprès de l'Élysée. Si elle ne fait pas vite, les Russes...
Je prends note, Monsieur le Président...³

La stratégie du dialogue apporte au discours une valeur argumentative et une dimension interactive de haute portée, d'autant plus que les propos qui émanent des individus reflètent leur individualité, leur positionnement, leur subjectivité. Mais de cette subjectivité se dégage une objectivité constructive pour le texte. La polyphonie reste à ce titre une source permanente de dialogue.

Avec l'analyse de la polyphonie, on a pu mesurer la pérennité des formes traditionnelles dans l'architecture des œuvres. Les africanismes sont fortement sollicités si bien que les caractéristiques narratives modernes se conjuguent avec le discours de l'oralité africaine. Le statut du narrateur, la distribution de la parole, l'illustration de la palabre africaine, tous ces éléments inscrivent le roman dans un référent culturel, celui de l'Afrique. A cet égard, le commentaire de Dabla Séwanou au sujet du roman africain paraît pertinent : « On y retrouve des constances et des échos qui inscrivent leur nouveauté dans une parenté ancienne⁴ ». Ainsi, l'hybridation des formes énonciatives dénote de l'inventivité des romanciers, et affiche dans le même temps leur volonté de tisser des œuvres dans lesquelles diverses pratiques textuelles se côtoient et se complètent. En ce sens, qui mieux que le roman – en tant que genre malléable et flexible – pouvait s'y prêter ?

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 36, 161, 293, 296.

² *Temps de chien, op.cit.*, p. 170, 180-181, 244.

³ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 133.

⁴ Dabla Séwanou, *Nouvelles écriture africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris : L'Harmattan, 1986, p. 209.

3- Les implications de la narration polyphonique

Ducrot¹ distingue plusieurs instances énonciatives qui sont : le « sujet parlant », « le(s) locuteur(s) », « le(s) énonciateur(s) ». Selon lui, si ces différentes figures sont voisines, elles sont pourtant distinctes. La première figure est le producteur du message qui correspond à l'auteur. La seconde, celle du narrateur principal et la troisième celle du ou des narrateurs personnages. A propos de cette dernière instance il affirme que :

J'appelle énonciateur ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles.[...]. je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur.[...]. D'une manière analogue, le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes².

Les « énonciateurs » de Ducrot, qui sont en réalité des voix secondes, revêtent dans notre corpus des postures tout à fait particulières. En plus des personnages "réels" qui prennent la parole, apparaît dans les textes d'autres instances qu'on peut qualifier de personnages « sans voix », mais qui participent tout autant à la construction diégétique et accentuent l'impression d'une narration éclatée. Ce sont : Radio-trottoir, les rumeurs, les articles de presse, les proverbes; autant de discours-annexes qui soit contredisent, soit complètent l'histoire officielle. La présence de toutes ces "voix" qui apportent informations supplémentaires, s'introduisent dans le récit principal sans pour autant altérer l'histoire elle-même.

Dans *Le Pleurer-Rire*, l'existence de Radio-Trottoir a une incidence remarquable sur le récit, car elle modifie considérablement le discours du narrateur. Représentant « la masse indéfinie de Moundié », elle a selon Kalonji,

En même temps que d'autres personnages dénommés, un statut existentiel personnalisé, institutionnel et actionnel. C'est un médium polyfonctionnel, une voix plurielle, anonyme et indéterminée³.

Fonctionnant comme un actant, un personnage textuel, elle reprend la parole du peuple. Aussi, le narrateur n'hésite t-il pas à la solliciter.

¹ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris : édit de Minuit, 1984.

² Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le Dire et le dit*, Paris : Minuit, 1984, p. 205.

³ T. Zezeze Kalonji, « Eléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* de Henri Lopès », *Peuples noirs peuples africains*, janvier-février no 37, 1984, p. 43.

On annonça l'ouverture d'une enquête sur l'affaire, mais la presse n'en parla plus. Pourtant chacun voulait étancher sa soif. La version d'Aziz Sonika, pouah ! on la crachait. Celle de radio-trottoir avait meilleur goût. C'était frais, c'était pur, ça fleurait l'authentique. D'elle on sut, petit à petit, que le colonel Haraka reprochait à Tonton de ne pas être assez radical ; d'avoir des civils dans son gouvernement ; de s'appuyer plus sur sa tribu que sur l'armée... Ainsi parlait radio-trottoir.¹

Ou même,

De nombreuses versions sur les derniers moments du capitaine ont été relatées. Je me limiterai ici à deux variantes, qui sont, l'une et l'autre, les plus diffusées par Radio-trottoir.²

Impossible de savoir d'où elle sort ses « scoops », toujours est-il qu'elle va jusqu'à faire des confidences intimes au sujet du couple présidentiel :

Tout était déjà réglé, et Tonton ne voulait rien entendre des demandes de clémence qui montaient vers lui. Une fois encore, c'est Ma Mireille qui a jeté tout son poids dans la balance. Nul ne doutait qu'il fût lourd... Radio trottoir prétend que Bwakamabé a menacé la présidente, mais Ma Mireille n'a pas cédé. Loin de se laisser impressionner, elle s'est enfermée à double tour dans sa chambre, commençant une grève de la faim et du don... Tonton, impressionné, aurait pleuré à genoux, quémandant l'arrêt de telles hostilités³.

Ces détails troublants sur la vie du dictateur, allant jusque détailler certains événements de sa sphère privée, est ce qui fait la force de cette instance qui a la capacité de voir et d'entendre, d'être informée sur des faits aussi secrets qu'intimes. Considérée comme une figure énonciative « sans visage », Radio-Trottoir est perçue comme l'œil et la bouche du peuple et assure de fait la fonction de personnage et de narrateur second. Ses interventions apportent bien souvent des informations ignorées ou méconnues de l'énonciateur statutaire. Par exemple, concernant les voyages de Tonton à l'étranger, Radio-Trottoir fait cette révélation :

Selon Radio-Trottoir, il avait toujours soin d'emporter, dans ces occasions, les liquidités du trésor public de manière à paralyser ceux à qui pousserait l'idée de lui jouer le coup qu'il avait lui-même joué à Polépolé, ce ne sont là, on s'en doute, que racontars auxquels le style de Tonton donnait beaucoup de vraisemblance et que je ne suis, pour ma part, pas en mesure de confirmer.⁴

Plus loin, le sort réservé au préfet qui n'avait pas tondu le gazon de l'aéroport à l'arrivée de Tonton fut connu grâce à Radio-Trottoir.

Que se passa t-il ? Radio-Trottoir raconte que l'homme finit par déglutir toute l'herbe prescrite, en fut malade pendant plusieurs semaines, sans en mourir. J'en aurais douté s'il ne m'était pas arrivé de rencontrer plus tard, bien plus tard, dans Moundié, le fonctionnaire dégradé.⁵

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 188.

² *Ibid.*, p. 364.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁵ *Ibid.*, p. 246.

En à croire les commentaires, le maître d'hôtel prend souvent avec beaucoup de réserve les informations livrées par Radio-Trottoir qui personnifie la rumeur, mais face à la concordance de certains faits, il ne peut que reconnaître la fiabilité de cette dernière. Pour rassurer les plus sceptiques sur la crédibilité de cette voix, l'un des personnages affirme : « mais tu ne sais pas que ce que Radio-Trottoir parle, c'est la vérité même. Les crapauds ne coassent que quand il pleut, dè¹ ». Par souci d'objectivité et pour équilibrer les avis, il arrive au majordome de donner la parole à Tonton pour dire *sa* vérité ; ici pour riposter à la rumeur qui affirme que le Président ne sort jamais du pays sans les caisses du trésor :

Le souci d'objectivité, en revanche, me fait le devoir de révéler que Tonton prenait ses voyages très au sérieux. Combien de fois ne l'ai-je pas entendu se plaindre ?
- personne ne veut me comprendre ! Nous sommes au siècle de Concorde et de la diplomatie de contact. On croit que je cours le monde pour faire du tourisme. *Or que* tous ces voyages m'usent, m'éreintent... Je n'ai plus l'âge, moi... Si ce n'était pas le prestige de mon pays...
Et son regard semblait se perdre vers des horizons riches, secrets et édéniques dont la futilité des affaires publiques et l'esprit de sacrifice l'avaient privé².

Derrière ce discours presque pathétique, le lecteur pourrait croire que soudainement le narrateur s'est pris de compassion pour le dictateur. En réalité il s'agit là d'une forme d'ironie extrêmement bien élaborée sur laquelle nous reviendrons plus en détails dans les chapitres suivants. Ainsi, en tant que voix du peuple, radio-trottoir constitue à la fois un regard double et extérieur qui fait dire à Dabla Séwanou que :

C'est une conscience populaire dilatée et particulièrement paradoxale : elle rejette souvent le discours démagogique du pouvoir mais admire le Maréchal Bwakamabé ;[...]. Elle est extravertie mais apparaît également comme le prolongement de la tradition orale dans son habileté à transformer les événements en récits imagés et satiriques, ou en mythes. Contre pouvoir potentiel, radio-trottoir a une fonction psycho-thérapeutique qui libère le peuple de ses frustrations mais dans le même temps, elle apparaît comme un moyen d'auto-aliénation à cause de sa passivité fataliste et de l'amalgame (superstitions, négrophobie, instruction française élémentaire...) qui constitue sa nature essentielle³

Le commentaire qu'on vient de lire appelle l'observation suivante : Radio-Trottoir est une sorte de contre-pouvoir démolissant la version officielle jugée souvent partisane. A certains moments, la fiabilité des faits est sujet à controverse, car émanant de personnes peu instruites, d'où la prudence avec laquelle le narrateur considère les informations données par celle-ci. D'ailleurs, la confusion faite entre deux personnages historiques en est la preuve.

Radio-trottoir soulignait que les grandes, historiques, courageuses et intrépides forces armées...avaient surtout peur d'un certain Tché, si c'est Chez-là, ou quelque chose comme ça :

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 230-231.

³ Dabla Séwanou, *Nouvelles écritures africaines, op.cit.*, p. 150.

un homme à la chevelure de femme blanche qu'on avait cru mort, mais qu'on n'avait jamais réussi à vraiment tuer...ou qu'on avait bien fusillé, si vous voulez, mais qui revenait régulièrement d'entre les morts. Comme Jésus, quoi.¹

L'amalgame créé ici entre le Che de la guérilla cubaine et Jésus Christ est probablement lié au fait que le discours est produit par une population peu cultivée, caractérisée par un fort taux d'analphabétisme. Nonobstant cet aspect, Radio-trottoir a un pouvoir régulateur dans la vaste stratégie de désinformation mise en place par la dictature. Elle constitue une sorte de contre-poids et reste donc une force redoutable, au point d'inquiéter le pouvoir :

Les murmures de radio-trottoir étaient aussi persistants et agaçants que les moustiques. Tonton se fâcha et convoqua Aziz Sonika, qui fila aussitôt avec des instructions précises pour une série d'éditoriaux, en français et en chacune des langues locales.²

Confronté aux rumeurs, Bwakamabé réagit en démantelant ces allégations par des éditoriaux rectificatifs savamment concoctés par le journaliste officiel de la République. En plus d'être une voix séditeuse, la parole populaire que représente Radio-Trottoir participe à la démultiplication de la voix narrative. En tant que personnage textuel, il peut être considéré comme l'auditoire du conteur, qui, par ses inventions contribue à l'élaboration du récit, comme le précise Mohamadou Kane :

En réalité, il [l'auditoire] n'est nullement contraint à la passivité. Le conteur sollicite à l'occasion sa participation et lui laisse toute la latitude de renchéir sur le récit, d'épiloguer, de tourner le récit dans tous les sens pour en souligner les milles possibles.³

Partant, il se dégage une co-construction, une coproduction du sens qui découle justement de la diversité des apports. Selon Ruth Amossy :

Le repérage, à l'aide de marqueurs linguistiques, des voix et des points de vue permet par contre de voir comment le locuteur les prend en charge et les hiérarchise en marquant (ou en voilant) sa propre position. On est là dans la polyphonie, qui permet au discours argumentatif de déployer ses stratégies en mettant en scène un débat, ou un ensemble de point de vue, au sein d'un discours unique.⁴

Il y a donc ici une dimension interactionnelle de la narration qui est représentée, puisqu'au sujet des dérives du pouvoir, moult interprétations – venant du maître d'hôtel, de l'ancien directeur de cabinet, d'Aziz Sonika, ou de Radio-Trottoir – se confrontent dans une dynamique critique. Chez Lopès, la parole est libre, libérée, voire démocratisée.

¹ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 345-346.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Mohamadou Kane, *Les Contes d'Amadou Coumba. Du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, *op.cit.*, p. 53-54.

⁴ Ruth Amossy, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », in Actes du colloque de Cérisy, *Dialogisme et polyphonie*, Paris : Editions De Boeck-Duculot, 2005, p. 72.

L'imbrication discursive se poursuit entre la voix du narrateur primaire et d'autres « voix secondes » qui apportent leur part de vérité à la construction du sens du texte. Dans les romans étudiés, la rumeur fonctionne comme un personnage intradiégétique "sans visage" et "sans voix" que l'énonciateur convoque constamment pour corroborer, infirmer, ou enrichir le propos. La rumeur part généralement d'une situation banale ou extraordinaire, et sa transmission se fait de bouche à oreille. Difficile de savoir d'où elle vient, ni de qui elle provient. Elle se reconnaît par des expressions courantes telles que « les on-dit », « il paraît que... ». Ainsi, dans *Mémoire de Porc-épic*, au sujet du célèbre féticheur Tembé-Essouka, vieil homme aveugle, le narrateur reprend cette rumeur :

Il paraît que les responsables de ce pays le consultent, vénèrent sa science des ombres, il ne se lave jamais, sinon il perdrait ses pouvoirs, il traîne des hardes rouges, fait ses besoins au chevet de son lit en bambou, il est capable de domestiquer la pluie, le vent et le soleil...¹

De même dans *Temps de chien*, dépassé par la vitalité de la rumeur dans Madagascar, Mboujdak reconnaît :

La rumeur enflamme les ruelles qui entre les maisons de Madagascar serpentent [...] c'est dire que la rumeur des sous-quartiers, que la parole des taudis, que les jacassements des hommes devant le bar de mon maître jettent mes capacités de jugement au sol. Elle liquéfie, acidifie, empoudre, oui : réinvente le monde alentour, la rumeur, et elle fait de moi tout le temps une victime étourdie de son espièglerie².

Dans les sous-quartiers où les gens sont friands d'histoires extraordinaires, les rumeurs trouvent un terrain idéal :

Un jour les rues, les bars et les boutiques se mirent à raconter que dans l'un des chantiers les plus célèbres de la ville était offerte de la viande humaine.³

Il paraît, dit le petit vieux agité ce jour-là par une de ses interminables révélations de quatorze heures, il paraît qu'un homme passe de quartier en quartier et fait disparaître le bangala des gens.⁴

Face à toutes ces affabulations, le narrateur tente de comprendre et met le lecteur en garde :

Oui, la rumeur est une dangereuse musique. Sa réalité folle naît dans l'ivresse des hommes, à ces moments où leurs paroles deviennent fortes, leurs craintes trop visibles, et leur geste désordonnés.

¹ *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 95.

² *Temps de chien*, op.cit., p. 131-132.

³ *Ibid.*, p. 140.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

Ce sont donc les peurs, les désirs et les angoisses de la société qui nourrissent la rumeur. Cette hypothèse est d'ailleurs attestée par Jean-Bruno Renard :

Par la création de rumeurs, la société parle de ses propres questionnements dans un langage symbolique parce qu'elle ne veut pas ou ne peut pas les dire autrement [...]. C'est pourquoi ces histoires fausses dans leur sens propre sont vraies dans leur sens figuré : elles disent les peurs et les désirs de ceux qui les racontent.¹

Entité non identifiable, la rumeur est un récit anonyme émanant d'une pensée collective, qui est donné comme vrai, bien que sa véracité reste équivoque. Avec la présence de cette *instance fugitive*, le narrateur donne la parole au peuple. Par exemple, les obsèques de Tiya (opposant au régime de Bwakamabé), ont suscité au sein de la population beaucoup de ragots que relaye le maître d'hôtel.

A Moundié, on rapporte aussi que tous les fonctionnaires absents de leur poste de travail, l'après-midi de l'enterrement, ont été gratifiés d'une mise à pieds sans solde d'un mois.²

Il en est de même pour la rumeur qui circule dans *Mbaam dictateur* au sujet de cette jeune fille qui refusa d'être la quatrième épouse du Président.

Il est vrai que l'on raconte l'affaire de la jeune fille qu'il a voulu épouser comme quatrième femme. Celle-ci a refusé avouant une véritable aversion pour le dignitaire. Alors on répand la rumeur. Ce sont les parents qui auraient encouragé la jeune fille dans son refus parce qu'ils sont partisans du régime défunt.³

Par des fréquentes interventions, la voix sans visage qu'est la rumeur conquiert le statut de co-narrateur, d'autant plus que ses commentaires n'apparaissent pas ex nihilo, mais en référence à un récit préexistant sur lequel viennent s'adjoindre des discours subsidiaires où le vrai et le faux se mêlent, l'affabulation et le réel s'accouplent. Dans le même temps, cet enchevêtrement de voix – en l'occurrence toutes les voix parallèles emboîtées dans celle de l'énonciateur – prend tout son sens dans un contexte dialogal. Comme le conteur des soirées villageoises, le narrateur focalise sa narration sur l'échange, l'interaction entre toutes les instances en présence. L'espace romanesque devient alors une tribune, un forum où chacun vient dire sa vérité, pour construire la vérité mouvante du texte. Par ailleurs, cette dialogisation interdiscursive implique autant le lecteur que l'auteur. Par le biais d'une telle configuration, ce dernier adopte un masque qui le protège de la vindicte du pouvoir. Quant au lecteur, en tant que « troisième dans le dialogue » (Bakhtine 2004), il participe également au processus interprétatif. Cette hypothèse est validée par Rabatel qui souligne que : « ce "troisième" apparaît comme la manifestation superlative du dialogisme et de la

¹ Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2006, p. 123-124.

² *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 294.

³ *Mbaam Dictateur*, *op.cit.*, p. 179.

polyphonie¹ ». De part sa posture, le lecteur entre en dialogue avec les instances textuelles puisqu'il voit faire et agir les personnages. La position privilégiée qu'il occupe lui permet d'avoir une vue d'ensemble sur le récit tout entier. Dès lors, la coprésence de plusieurs voix souvent additionnelles ou discordantes l'influence dans sa réception même du discours et l'emmène à faire valoir son sens critique. Le lecteur perçoit les différentes opinions et peut y adhérer ou non. Cette approche du « lectant » s'impliquant dans la fiction crée assurément un lien, une interaction entre le corps fictionnel (narrateur et personnages) et le non fictionnel (lecteur).

L'homogénéité du texte est constamment érodée, car plusieurs voix sont convoquées. Les stratégies d'objectivation passent tout aussi bien par la présence de co-énonciateur que par ce que Bakhtine appelle « les genres intercalaires », parmi lesquels les articles de journaux nous intéressent particulièrement. Selon Bakhtine, l'introduction dans le roman de ces genres apporte une plus-value au texte, d'autant qu'ils expriment leur propre langage, et traduisent une dimension verbale de la réalité : « le roman recourt à eux, précisément, comme étant des formes élaborées de la réalité² ». Aussi, leur présence participe t-elle de la démultiplication des points de vue qui entraîne par conséquent une fragmentation de la voix narrative. La présence d'articles de presse dans les textes en est une riche illustration ; elle se perçoit dans une large mesure chez Lopès et dans une moindre chez les autres auteurs. Dans *Le Pleurer-rire*, plusieurs journaux sont sollicités par le narrateur. Ce sont : *La Croix du Sud* (journal officiel de la République), *Le Monde* et *Gavroche aujourd'hui* (presse étrangère). Le maître d'hôtel emprunte à la presse des passages qui, par la diversité de leurs interprétations viennent à la fois casser le discours univoque du narrateur et fournir une palette de versions possibles. Commençons par la presse locale représentée par l'unique journal du pays, *La Croix du Sud*. Les commentaires de ce dernier reprennent en général la version officielle, c'est-à-dire celle de la dictature en place. Ainsi, au lendemain d'un énième coup d'état contre le régime de Bwakamabé, la presse nationale relate, non sans une certaine fierté, la défaite des insurgés :

La Croix du Sud du lendemain publia un numéro spécial, avec une débauche de photos de cadavres, dans diverses positions. Celles des victimes pour prouver la barbarie des conjurés, celles des comploteurs abattus pour montrer qu'on était les plus forts.³

Plus loin, le même journal se fait l'écho de la décision du président d'interdire l'entrée de *la presse des oncles* (presse occidentale) sur le territoire national :

Aziz Sonika appuya la mesure d'un éditorial dans *La Croix du Sud* où il expliquait que la décision présidentielle était saine. Il nous apprit qu'ainsi procédait tout pays sérieux, soucieux de la santé morale de ses enfants.⁴

¹ Alain Rabatel, *Homo Narrans*, op.cit., p. 363.

² Mikael Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 141.

³ *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 187.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

Dans cette démagogie, *La Croix du Sud* est soutenue par la radio et la télévision nationales qui participent elles aussi à la propagande du pouvoir :

Toute la journée la radio a continué son programme de musique militaire, l'interrompant à intervalles réguliers pour diffuser, sans autre commentaire, le communiqué du matin par la voix au ton d'instituteur appliqué.¹

Radio et télévision rediffusèrent, tranche par tranche, plusieurs fois par jour, pendant trois semaines consécutives, le meeting historique à la place des émissions éducatives et de variétés normalement programmées².

Je capte *La voix de la Résurrection nationale*... Sonika s'égosillait en insultant les suppliciés et en glorifiant le Pays des enfants de Tonton, « où il ferait si bon vivre, ne serait la canaille terroriste stipendiée par les Grands Blancs totalitaires³ ».

La presse étrangère quant à elle, prend le contre-pied de la presse locale en donnant des informations que les organes officiels se refusent à livrer :

Il fallait lire les journaux de l'étranger pour s'inquiéter de notre sort [...]. Ils fournissaient des informations que nous ignorions.⁴

Le Monde, je crois, consacra un éditorial aux régimes militaires et un article en page 3, dans la rubrique « Afrique » signé par un certain Th. M. Il expliquait le coup d'état par l'ethnologie et divisait le pays en trois zones et autant de tribus principales. Notre histoire, selon lui, et si j'ai bonne mémoire, n'était depuis l'indépendance rien de plus qu'un affrontement entre ces trois groupes et la victoire de Bwakamabé Na Sakkadé n'en constituait qu'un épisode.⁵

La presse internationale n'hésite pas à relayer les propos de l'ex Président déchu, devenu opposant du régime :

Radio France-Internationale nous fit entendre la voix de Polépolé. Une déclaration faite de l'étranger dans laquelle les nouveaux chefs du pays étaient baptisés putschistes. Après avoir donné d'eux une appréciation sévère, il proclamait que pour éviter un bain de sang inutile à son peuple, il choisissait l'exil, confiant que Dieu et le peuple sauraient un jour prochain rétablir les choses dans un ordre favorable aux masses laborieuses.

On le voit, la variabilité des informations éclaire le lecteur sur les divergences d'opinions. L'actualité qui vient de l'extérieur diffère et s'oppose à celle produite sur place. Parfois à la limite de la caricature, la presse étrangère n'hésite pas à mettre à nu les incohérences du dictateur :

Quelle pâture pour *Gavroche Aujourd'hui* ! Il n'en fallait pas plus pour que le fameux journal satirique de Paris publiât aussitôt sous sa rubrique « Le mur du çon est dépassé », la photocopie

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 222.

³ *Ibid.*, p. 347.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 34.

du texte officiel, l'agrément de commentaires fort proches de ceux que Radio-trottoir diffusait dans son anonymat éternel, à travers le quartier de Moundié. Plusieurs colonnes étaient consacrées au pèlerinage d'Abd-el-Mahjid, « Balthazar innocent aux mains vides, à la Mecque et autres contrées avoisinantes ». Le numéro fut saisi¹.

Les commentaires des journaux occidentaux arborent donc une vision, un positionnement autre, ce qui évidemment suscite de vives critiques de la part des partisans de Tonton.

Il pourfendait la revue française *Gavroche aujourd'hui*, qui se permettait de caricaturer les présidents sans que ses journalistes fussent jetés en prison.²

Il ajoutait que les informations du *Monde* étaient « cousues de contradictions et contre-vérités de nature à jeter le discrédit sur le régime du respecté président Bwakamabé Na Sakkadé.³

La diversité des points de vue observée dans la presse nationale comme dans celle de l'étranger apporte à la diégèse une plus-value dans l'objectivation du récit. Ce constat est corroboré par Séwanou qui formule que :

Ces deux journaux étrangers *Le Monde* et *Gavroche aujourd'hui* qui traversent le récit de leurs commentaires plus ou moins subjectifs, réussissent dans leur union avec les autres sources d'information à objectiver le réel romanesque dans lequel le maître-narrateur devient finalement simple organisateur.⁴

Egalement dans *Temps de chien*, l'existence de multiples sources d'informations participe comme dans *Le Pleurer-Rire* à abolir une opinion unilatérale au sujet du soulèvement populaire des habitants des sous-quartiers de Yaoundé.

Et la rumeur du pays mouvementé, la rumeur du Yaoundé mouvementé mouvementait également le tout Madagascar [...]. Chacun contribuait à sa propagation subversive. C'était le Kongassa, c'était radio-trottoir, c'étaient les presses privées *Messageur* et consort, c'était même la ciartivi radio en son journal des provinces ; mais surtout c'étaient les radios étrangères, et de préférence Boh Herbert sur Africa numéro un, c'était aussi la télévision intercontinentale ciènèn⁵.

Finalement, la résonance de toutes ces voix dans une même unité textuelle entraîne une dynamique à l'intérieur du récit dans la mesure où leur présence invite à plusieurs interprétations possibles.

Le sujet racontant, par cela même qu'il raconte, et surtout par le fait même de raconter, en mettant en scène des centres de perspective différents, ouvre potentiellement une boîte de pandore d'où sortent des voix autorisées et d'autres qui le sont moins, mais qui néanmoins

¹ *Ibid.*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 321.

⁴ Dabla Séwanou, *Nouvelles écritures africaines, op.cit.*, p. 150.

⁵ *Temps de chien, op.cit.*, p. 365.

sapent l'autorité des premières, en sorte que le récit, loin d'être l'illustration d'une vérité préétablie, ouvre sur les possibles infinis de l'interprétation.¹

Ainsi, dans les textes, le jeu de la voix donne à lire une pluralité d'intentions, souvent complémentaires, contradictoires, ou concurrentes. La polyphonie acquiert dès lors une valeur positive et constructive, car loin de saper l'homogénéité du texte, elle lui apporte bien au contraire une consistance et une cohérence inestimable. Mais surtout, cette multiplicité de voix en dialogue contraint le lecteur à participer de façon active à l'élaboration du sens. Elle lui propose un jeu de reconstruction par un travail réflexif, car le texte fonctionne sur le mode de l'implicite, et c'est au lecteur de dénouer le fil pour parvenir aux effets de sens. Le phénomène de la polyphonie ne se limite pas uniquement aux aspects précités ; car, comme le précise Laurent Jenny :

La polyphonie littéraire ne désigne donc pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques.²

Dans notre corpus, la polyphonie s'étend en outre à une forme de discours argumentatif matérialisé par un court énoncé qui traduit une doxa, une sagesse populaire : le proverbe « stock de précipités d'expériences³ », l'énoncé proverbial est une parole d'autorité qui fait foi. Il annonce ou clôt un propos, fonctionnant de fait comme un sceau. Le proverbe peut servir soit d'avertissement, de mise en garde, soit pour attester une énonciation, et par son usage, le romancier intègre un mode de pensée, une vision du monde. De portée générale et très souvent imagé, le proverbe a une caractérisation forte sur le discours. Si on considère que le locuteur reprend un propos dont il est ni le producteur, ni l'auteur, comme ce fut le cas avec les articles de presse et les rumeurs, alors il y a polyphonie avec l'emploi des proverbes. L'exploitation de ces formules empiriques en tant que poétique discursive donne à lire des œuvres dont le recours à l'oralité a été démontré. Dans la structuration narrative, l'énonciateur principal fait appel à ce type de discours, à cette autre source pour valider son propos ; le proverbe devient alors une "voix" sans voix, un personnage textuel sans visage dans la mesure où son origine reste indéterminée. Les exemples foisonnent dans les romans étudiés, mais nous n'en donnerons que quelques uns à titre d'illustration.

Dans *Mbaam Dictateur*, le narrateur appuie ses dires par des proverbes qui proviennent généralement de la société sénégalaise. Dans l'emploi du proverbe, le contexte est tout aussi important que les circonstances de l'énonciation. Comme l'indique Mamoussé Diagne, l'énonciation du proverbe dans la société sénégalaise prend en compte des dispositions bien particulières. En plus de la gestuelle, de la posture et de l'intonation, intervient un autre élément essentiel qu'il nomme « formule annonciatrice » et qui s'articule comme suit : « wolof Ndiaye ou

¹ Alain Rabatel, *Homo Narrans*, *op.cit.*, p. 15-16.

² Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie », *op.cit.*

³ Mamoussé Diagne, *op.cit.*, p. 66.

Njaay dit... ». Cette expression stéréotypée – qui fonctionne comme « un rituel discursif » - précède généralement l'emploi d'un proverbe. Dans *Mbaam Dictateur* ce même procédé apparaît à chaque fois qu'un locuteur énonce un proverbe :

Wolof Ndiaye dit que le protagoniste est le mieux placé pour tendre le fil des événements.¹

Wolof Njaay dit bien qu'il faut s'attaquer à une course quand les jambes sont encore valides.²

Etre maître du grand tam-tam ne signifie pas avoir le pouvoir de battre plusieurs tambours en même temps. Wolof Njaay a raison³.

Wolof Njaay dit bien que le cœur n'est pas un genou que l'on peut masser pour faire disparaître la douleur⁴.

D'après les explications de Diagne, l'emploi de « wolof Njaay » cautionne en quelque sorte ce qui est dit : « On ne s'étonnera pas que ce « Wolof Ndiaye » soit une personnification de la langue wolof elle-même, et que son patronyme, qui ne renvoie à aucune famille, soit le sceau même de l'authenticité⁵ ». En effet, Diagne atteste que le nom Ndiaye est un patronyme très connu au Sénégal, communément rattaché à l'ancêtre mythique « Njajaan Ndiaye » : « depuis que le monde porte le nom de Ndiaye » (*Mbaam*, p. 38). Ainsi, invoquer celui qui est considéré comme le « fondateur du monde » au moment de proférer un proverbe est un gage de crédibilité et d'authenticité du propos. Son incidence sur le discours lui confère le statut d'une tutelle, d'une autorité qui cautionne et certifie l'énoncé. Il faut cependant souligner que Wolof Ndiaye n'intervient pas en tant que caution dans l'émission de tous les proverbes. Parfois, le narrateur se réserve le droit de se soustraire de cette « instance arbitrale » pour assumer seul la responsabilité de l'énonciation.

Il est vrai que la poule que l'on transporte dans un panier se moque de l'éloignement du marché⁶.

Seulement la vie n'est qu'une fleur. Dès qu'elle tombe par terre une autre plante la remplace⁷.

Ici, le narrateur prend en charge la responsabilité de l'acte énonciatif, puisqu'il ne s'abrite pas derrière une instance qui fait foi. Dans les proverbes énoncés sans une quelconque « caution », faut-il y voir un acte de défi, ou un besoin de liberté face à une tradition de plus en plus pesante ? Du reste, si ce n'est pas un défi, cela ressemble à une volonté de s'émanciper d'un fond culturel avec lequel l'énonciateur prend de plus en plus de liberté. Quelles que soient les raisons, le

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁵ Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris : Karthala, 2005, p. 77.

⁶ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 22.

⁷ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 65.

proverbe est une métaphore qui vient soutenir une idée et sa valeur performative reste indéniable si bien qu'il « se donne comme la conclusion d'un récit que l'on n'a pas besoin de reprendre intégralement mais dont l'évocation à bon escient suffit pour entraîner la persuasion de l'auditoire ou de l'interlocuteur¹ ».

Dans *Mémoire de porc-épic*, l'usage des sentences populaires est bâti dans une perspective similaire. En effet, seul le vieux porc-épic, le « doyen », énonce des proverbes repris ensuite par le narrateur. Ils sont reconnaissables par leur typographie en italique mise entre guillemet.

« Quand on coupe les oreilles, le cou devrait s'inquiéter »²
 « Le tambour est fait de la peau du faon qui s'est éloigné de sa mère »³

Si le doyen des porcs-épics n'est pas l'ancêtre, il n'en est pas moins son représentant et il en assure la tutelle et l'autorité. Ainsi, ses propos sont considérés par le reste du groupe comme authentiques. Seul notre narrateur porc-épic ose remettre en question les dires du vieux porc-épic, mettant ainsi en crise la parole des anciens.

Comme dans la littérature orale, les proverbes rythment la narration et apportent une valeur ajoutée au discours. Par leur utilisation, l'énonciateur imite ainsi le style du conteur ; il sollicite sans cesse cette forme d'énonciation pour illustrer son propos et lui donner force et autorité. Chez Kourouma également, le proverbe fait partie intégrante du dispositif narratif, devenant de fait un constituant indispensable de l'appareil discursif. Davantage qu'un simple élément décoratif, « les proverbes apparaissent comme les éléments d'une langue secrète qui suggère plus qu'elle ne dit⁴ ». Dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, les proverbes émaillent de façon constante la narration du griot. En voici des exemples :

La rosée ne vous mouille pas si vous marchez derrière un éléphant.⁵
 L'éléphant meurt, mais ses défenses demeurent.⁶
 Le sang qui doit couler ne passe pas la nuit dans les veines.⁷

Ces formules qui proviennent en général des traditions africaines fonctionnent comme des « discours-seconds » qui gravitent autour de l'énonciation principale. Leur valeur de légitimation et de persuasion confère au récit une portée sémantique indéniable. En outre, construit à partir d'expériences passées, le proverbe sert à comprendre le présent, il s'établit alors un rapport de

¹ Hubert Mono Ndjana, cité par Diagne, *Critique de la raison orale, op.cit.*, p. 89.

² *Mémoire de porc-épic, op.cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ Nora Tazi-Kani, *Roman africain de langue française, au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 162.

⁵ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ *Ibid.*, p. 125.

continuité entre le passé et le présent, car face « aux hasards de l'avenir » qui mieux que « les certitudes du passé¹ » rassurent et édifient. De plus, la brièveté du proverbe fait sa fortune, car il peut s'insérer dans un discours sans en interrompre le fil.

En fin de compte, la présence des narrateurs secondaires, des rumeurs, des genres intercalaires, des proverbes crée une polyphonie et participe à la démultiplication de la voix narrative qui, comme dans la tradition orale, est constructive. Les écrivains créent volontairement cette polyphonie pour libérer le roman d'une structure monologique, l'objectif fondamental étant :

Le refus de tout discours achevé, fermé sur lui-même, qui emprisonne la vérité dans le monologue, c'est-à-dire dans le monde clos d'une conscience. La vérité [...] ne peut être qu'entre des consciences, dans le mouvement, l'échange, le dialogue toujours ouvert, toujours inachevé, qui est la seule forme d'existence authentique des idées.²

La narration n'est donc plus un espace clos, figé, mais elle se conjugue entre plusieurs instances et prend sens dans un espace dialogique et critique.

Pour conclure l'analyse de cette circulation de la parole, il est à retenir que dans les œuvres analysées, il existe, et notre étude l'a démontré, des choix discursifs qui tiennent d'une poétique endogène. Il y a constamment un arrière fond culturel qui resurgit par le biais d'un imaginaire : que ce soit dans la structuration narrative avec des locuteurs "clonés" sur le modèle du conteur ou du griot, le schéma triadique, la polyphonie et l'agent rythmique, la présence de ces tropes culturels rappelle sans cesse la source, une filiation, c'est-à-dire l'Afrique. Nous convenons avec Jean Dérive que « ces divers recours au patrimoine de l'oralité peuvent avoir des modalités plus ou moins subtiles, mais ce sont des procédés qui ont tous grandement contribué à l'africanisation, à différentes échelles, des œuvres dans leur forme³ ». Ceci nous amène à déduire que les créations littéraires africaines résident certes dans une ouverture à l'Autre, mais les auteurs sont conscients d'un héritage culturel qu'ils exploitent dans une démarche dialogique. De là, les littératures d'Afrique noire se trouvent aux confluents de multiples sources, mais les africanismes demeurent irrésolument un indicateur diachronique de leur identité, qui se poursuit d'ailleurs à travers la théâtralité du discours.

¹ Mahamadou Kane, *Les Contes d'Amadou Coumba*, op. cit., 1968, p. 42.

² Préface de Michel Aucouturier, in *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 14-15.

³ Jean Dérive, « Oralité, écriture et le problème de l'identité culturelle en Afrique », in *Littératures africaines francophones*, Bayreuth: Bayreuth university, coll. Bayreuth African Studies series 3, 1985, p. 32.

III- UNE THEATRALITE ROMANESQUE

Dans la tradition occidentale, la *diegesis* et la *mimesis* déterminent les modalités de narration depuis l'Antiquité. Yves Reuter les définit ainsi :

[Dans la *diegesis*,] le narrateur parle en son nom ou, au moins, ne dissimule pas les signes de sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est *racontée*, médiée par un ou plusieurs narrateurs, par une ou plusieurs consciences. Ce mode s'inscrit dans la narration dominante de l'épopée et du roman¹. [Et dans la *mimesis*], l'histoire paraît se raconter elle-même, sans médiation, sans narrateur apparent. On est dans le règne du *montrer* qui renvoie sans doute plus au théâtre, au drame...²

Ces deux modalités, si elles sont différentes, sont néanmoins présentes et s'alternent à l'intérieur du genre romanesque, en lui conférant un caractère composite. Implantée de plain-pied dans l'hybridité, nous constatons que les œuvres abordées, à partir d'une narration singulière traduisent une double appartenance, car elles tiennent tout aussi bien des formes du roman que de celles du théâtre. Partant, l'analyse du passage du roman vers une forme de théâtralité permettra de mettre au jour à la fois l'influence des africanismes, d'une poétique transgénérique qui implique de reconsidérer l'approche du romanesque subsaharien dans une perspective dialogique et interactionnelle, car nous pensons que la théâtralisation convoquée dans les romans émane certes de la flexibilité du genre, mais, c'est aussi et surtout un trait caractéristique des traditions orales de laquelle s'inspirent nos romanciers. Comme l'a démontré Mamoussé Diagne³ dans une remarquable étude sur les pratiques discursives en Afrique noire, les procédés de la théâtralité sont inhérents à la poétique de l'oralité : « Dans une civilisation de l'oralité, la dramatisation (théâtralisation) de l'idée constitue une nécessité en ce qu'elle fournit tout à la fois un mode d'exposition et de validation du savoir, et un moyen efficace de son archivage⁴ ». En effet, la fonction de dramatisation est un élément fondamental, car elle assure une transmission certaine du message par le biais d'une mise en scène fortement vivante et participative. Etant donné que nos textes exploitent dans une large mesure la scénographie traditionnelle, alors, il n'est pas étonnant de constater dans leurs structurations discursives plusieurs éléments de celle-ci, dont le procédé de théâtralisation est le plus évident.

¹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Dunod, Nouv. éd. entièrement revue et corrigée, coll. Lettres supérieures. Théorie et analyse des genres, 1996, p. 61.

² *Ibid.*, p. 61.

³ Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op.cit.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

1- Une narration jouée

Le lien entre le roman africain et l'esthétique de l'oralité, nous l'avons évoqué plus haut, est perceptible à divers degrés, notamment avec les pratiques du conteur ou du griot réinvesti dans l'espace diégétique. Aussi, dans les romans étudiés, les énonciateurs textuels, considérés comme des doubles fictionnels des figures traditionnelles excellent dans l'art de la parole, du dire, conduisant à une forme de narration jouée qui tend vers du théâtre. Par le *jeu* de la narration, l'énonciateur devient un artiste, un personnage scénique qui joue le rôle de metteur en scène. Avec lui, l'énonciation devient une *représentation*, et l'espace textuel la *scène* d'énonciation. Comme exemple, l'incipit de *Mbaam dictateur* ressemble fort bien au prologue d'une scène théâtrale dans lequel tous les éléments constitutifs de l'ouverture d'une pièce sont représentés. En effet, l'exposition est l'un des points essentiels du théâtre, car en tant qu'ouverture de rideau, il fournit des indications sur l'atmosphère générale de la représentation : le temps, le lieu, la tonalité, la thématique, les personnages, bref tout ce dont le public a besoin de savoir pour comprendre la pièce :

Une maison a beau être animée, et même bruyante, elle ne dépassera pas celle-ci. La cour est cernée par au moins neuf cases. L'on voit tout dans cette enceinte. Marchant derrière leurs poussins, les poules vont gratter sur l'aire de pilage. L'aile déployée, comme dans une danse, les coqs tournent sur eux-mêmes. Fiers de leur habits neufs couleur d'huile de palme, ils rappellent des lutteurs dans l'arène. La crête dressée, l'ergot aigu, ils se pavanent. Les portes des cases donnant sur la cour sont toutes ouvertes. L'on aperçoit des lits, les étagères et même les petites malles que l'on a poussées tout au fond, sous les lits. Les voix fusent de partout. Les gens parlent en même temps sans s'écouter les uns les autres. Formant un groupe à part, les femmes sont assises là bas sous un appentis qui semble servir de cuisine. Certaines sont en train de filer... Dieu est clément puisqu'il a doté la cour de deux ou trois arbres afin que les gens puissent profiter de leur ombre. C'est le milieu du jour il fait chaud ; c'est l'hivernage qui s'annonce...¹

Cet extrait a déjà été cité, mais nous le réutilisons pour les besoins de l'analyse. La cour représente la scène publique où le premier groupe d'acteurs apparaît. L'espace, l'ambiance générale et le temps sont aussi indiqués. Grâce à la précision des détails et à l'expressivité du discours, l'énonciateur réussit à projeter le lecteur dans la représentation, comme si ce dernier y assistait. Cette illusion visuelle est rendue possible par la mimésis à laquelle Platon réfère le sens de *ressemblance*, et Aristote comme étant une poétique de la *représentation*. *Ressemblance* et *représentation* produisent ce que Barthes nomme *l'effet de réel* qu'on perçoit également dans l'incipit de *En Attendant le vote des bêtes sauvages* :

[...] Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit. Vous (Koyaga) avait convoqué les sept plus prestigieux maîtres parmi la foule de chasseurs accourus. Ils sont assis en rond et en tailleur, autour de vous. Ils ont tous leur tenue de chasse :

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 9.

les bonnets phrygiens, les cottes auxquelles sont accrochées de multiples gris-gris, petits miroirs et amulettes. Ils portent tous en bandoulière le long fusil de traite et arborent tous dans la main droite un chasse-mouches de maître. Vous, Koyaga, trônez dans le fauteuil au centre du cercle. Macléδιο, votre ministre de l'orientation, est installé à votre droite. Moi, Bingo, je suis le *sora* ; [...] . Retenez mon nom de Bingo, je suis le griot musicien de la confrérie des chasseurs. L'homme à ma droite, le saltimbanque accoutré dans ce costume effarant, avec la flûte, s'appelle Tiécoura. Tiécoura est mon répondeur [...].
 Nous voilà donc tous sous l'apatame du jardin de votre résidence. Tout est donc prêt, tout le monde est en place.¹

Cette scénographie dévoile d'emblée la scène : le décor, les personnages et l'action, tout est donné. Inspiré du *donsomana*, le texte se donne à lire comme une *représentation*. Si ce rituel traditionnel n'est pas du théâtre, il n'en renferme pas moins certaines de ces caractéristiques, puisque sa manifestation même relève de l'art du spectacle, de la mise en scène. La suite de l'analyse révélera plus amplement la manière dont l'œuvre de Kourouma et les quatre autres sont tributaires d'un héritage traditionnel, et comment elles exploitent savamment la porosité du genre romanesque en combinant l'esthétique du récit aux formes dramatiques.

La perméabilité des frontières dans le roman favorise l'association de plusieurs genres. Aussi, le style scriptural dans le corpus se construit à partir d'un double langage à la fois narratif et dramatique, ce qui lui confère d'emblée une composition mixte et protéiforme. Dans les cinq romans que nous étudions, la narration est tout une mise en scène. Comme un conteur et un acteur, le locuteur à lui seul fait le spectacle et inspire l'admiration du public, si bien que le mode d'énonciation des épisodes et des séquences adoptés par ce dernier épouse fort bien quelques aspects de la théâtralité, comme dans *Mbaam dictateur* où la présentation de certaines scènes sont de riches *représentations* :

Si l'œil se tourne vers la clôture en tiges de mil, il apercevra des jeunes gens accroupis, sculptant ou taillant dans le bois. Pilon, récipients, mortiers, grands ou menus, sont posés sur le sol alors que d'autres objets sont en finition. Celui-là, là-bas, l'homme aux cheveux blancs semble être le chef de famille. Sa barbe poivre et sel montre qu'il n'est plus très jeune. Il est assis, les jambes étendues. Elles serrent le morceau de bois qu'il est entrain de travailler. C'est un petit pilon qu'il tient, retenu entre ses deux genoux. A côté de lui une personne moins âgée est pleine d'ardeur. Accroupi, l'adolescent laisse son pantalon sahélien former une espèce d'énorme calebasse autour de lui. Il chante ses propres louanges, la sueur dégouline de son visage...²

Ici, le narrateur focalise son discours sur le mode de la *mimésis* que Jean Milly définit comme :

Relèvent également de la *mimésis*, les choses vues, c'est à dire les détails narratifs ou descriptifs qui ne sont pas nécessaires à l'intrigue, mais qui lui donnent un caractère de vraisemblance et même de présence par leur précision même³.

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 9-10.

² *Mbaam Dictateur*, *op.cit.*, p. 10.

³ Jean Milly, *La Poétique des textes*, Paris, Nathan, coll. Fac. Littérature, 1992, p. 80-81.

Avec la mimesis et par le biais de la focalisation interne s'opère un zoom qui renforce nettement « l'effet visuel » de la scène. Plus loin, dans les séquences suivantes, l'isotopie de la perception vient entériner ce constat : « à les voir », « contente-toi d'observer » (page 11), « ne voyez-vous pas ? », (page 80), « devant l'œil qui sait observer », (page 81), « un observateur averti remarquerait » (page 84). Il y a ici une fonction phatique du langage qui agit formellement sur la réception du texte. Comme le conteur ou le griot traditionnel, le narrateur mise sur le partage et met tout en œuvre pour retenir l'attention du destinataire car, en tant qu'art d'échange, le conte s'appuie sur la participation collective ; en cela, il rejoint le théâtre qui lui aussi est fondé sur l'interaction. Dans la suite de l'analyse des textes, certains épisodes peuvent également se lire comme des scènes théâtrales, c'est le cas de la cérémonie d'initiation du Président Bwakamabé. C'est un rituel traditionnel qui consiste à investir coutumièrement le nouveau Chef de l'Etat, en le recommandant aux dieux et aux ancêtres.

[...] Il y avait deux autres groupes. L'un composé des politiques et des hauts fonctionnaires de la tribu, l'autre formé par les nobles et les prêtres djabotama en habits traditionnels, chacun portant les insignes de son pouvoir. Ils entouraient, à distance respectueuse, un trône de velours écarlate, tout frangé d'or et de soie, séparé du sol par un précieux tapis importé de quelque pays arabe, dont je laisse aux hommes cultivés le soin de préciser le nom. De part et d'autre se tenait de jeunes hommes de notre noblesse, chargés des insignes royaux que cachaient des voiles blancs. Enfin, entourant l'ensemble, la masse de la famille-tribu dansait déjà au son d'un orchestre traditionnel équipé de tamtams, clochettes et cornes de bœuf. Les gestes n'étaient encore qu'esquissés, comme ceux des sportifs pendant l'échauffement. Lorsque Tonton parut sur les marches du palais, humble, un pagne autour des reins, pieds nus, sous un dais porté par quatre pages, une rumeur parcourut la foule. L'orchestre s'arrêta et ce fut le plus imposant des silences. Le griot, d'une voix de bateleur drogué et qui s'égosille, présenta le nouveau chef des Djabotama. Il scanda les quinze générations de prédécesseurs. Il scanda leurs faits d'armes et leurs qualités morales. L'orchestre se remit à jouer, accompagné du bourdonnement des voix graves et des you-you affolés des femmes, tandis que Tonton avançait au pas de procession, précédé du chef de protocole et du griot intarissable que les notables djabotama couvraient au passage de larges billets de banque...¹.

Cette cérémonie d'investiture coutumière richement relatée par le maître d'hôtel s'étend sur plusieurs pages, dénotant de ce fait l'importance de celle-ci dans le début du règne de Bwakamabé. Pour réussir son mandat, le nouveau Président a besoin de l'adoubement des siens (ancêtres, notables, communautés villageoises). Une fois ce soutien acquis, il peut conduire le pays en comptant en toute circonstance sur l'appui de son village. De plus, dans cet épisode hautement satirique, tous les ingrédients d'une scène théâtrale sont réunis : chant, danse, foule, costumes. En Afrique, le langage expressif et poétique du théâtre fait partir du quotidien. Qu'il s'agisse de fêtes cycliques, de cérémonies initiatiques, de funérailles ou de tout autre rituel, il n'est pas étonnant d'y voir l'expression d'un acte théâtral. C'est bien l'idée que soutient Rogo Koffi Fiangor, lorsqu'il affirme :

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 53.

La convocation des mânes des ancêtres, les viatiques, les cérémonies funéraires et funèbres, la sortie des tambours sacrés, la grande danse des récoltes et les fêtes des totems ethniques, autant d'occasions et de rites, de mise en scène et de théâtralisation qui répondent au même vieux génie de l'organisation de spectacles, avec toujours des acteurs et un public¹.

Dans le même registre d'initiation, celui de Kibandi dans *Mémoire de porc-épic* rappelle cependant que parmi les rites traditionnels, certains peuvent avoir un but peu glorieux et se faire à huis clos avec ou sans public. L'exemple de Papa Kibandi qui transmet en pleine nuit, dans la forêt, le pouvoir de la sorcellerie à son fils en est un aperçu :

Il se mit à plat ventre, plongea sa main dans la fosse pour en sortir un objet enroulé dans un morceau de pagne encrassé, l'enfant découvrit une gourde et un gobelet en aluminium, Papa Kibandi secoua d'abord la gourde à plusieurs reprises avant de verser le *mayamvumbi* dans le gobelet [...], et comme le petit Kibandi, désespéré, se débattait, il l'immobilisa au sol, lui boucha les narines, lui fit boire le *mayamvumbi*, quelques gorgées avaient suffi, la réaction fut immédiate [...], et lorsqu'il ouvrit les yeux, mon jeune maître aperçut un gamin qui lui ressemblait, il eut juste le temps de discerner les traits de cet enfant qui disparut entre deux bosquets, « tu l'as vu, ton *autre toi-même*... demanda Papa Kibandi, « il était là devant toi, ce n'est pas une illusion, mon petit, maintenant tu es un homme, je suis heureux, tu vas poursuivre ce que j'ai moi-même reçu de mon père et ce que mon père a reçu de son père² ».

Le caractère mystique de la cérémonie d'initiation de Kibandi, la symbolique de l'acte du père résonne comme une mise en jeu du corps par laquelle l'initié se découvre à travers « *l'autre de lui-même* ». Avec cette histoire, le lecteur est emporté dans les méandres d'une Afrique irrationnelle, et montre comment des croyances anciennes peuvent engendrer des destins tragiques, à l'image de la dégénérescence de la famille Kibandi. Comme on peut le voir, la scénographie théâtrale des rites ancestraux introduite dans le roman est la preuve que dans leur création, les auteurs s'inspirent et se nourrissent d'un héritage traditionnel qu'ils renouvèlent et modifient à leur guise pour produire des œuvres inédites. Cela permet aussi de comprendre que :

Par cette technique de recreation spontanée et situationnelle propre au genre oral et sa théâtralisation pour l'intégrer à l'épisode du roman par la mise en scène des personnages, d'un espace et d'un temps, l'écriture [...] apparaît comme un processus transgénérique et transculturel³.

Transgénérique dans le sens où le romanesque intègre une typologie et des formes théâtrales relevant de l'oralité, et *transculturel*, car l'imaginaire africain s'imbrique dans l'écriture pour façonner un style tout à fait singulier et original. Avec ces romanciers, la collaboration de diverses pratiques esthétiques et culturelles est convoquée, l'écriture devient alors une réalité dynamique et interculturelle.

¹ Rogo Koffi Fiangor, *Le Théâtre africain francophone. Analyse de l'écrit, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 24.

² *Mémoire de porc-épic*, *op.cit.*, p. 82-83.

³ Josias Semujanga, « De la poétique transculturelle dans la trilogie de Massa Makan Diabaté » in *De Paroles en figures : essai sur les littératures africaines et antillaises*, Montréal : Harmattan, 1996, p. 74.

Chez Kourouma, le rituel est aussi présent grâce à la mise en scène du donsomana. Cette cérémonie traditionnelle reprise par l'écrivain se donne à lire non plus comme un récit panégyrique, mais comme une catharsis censée permettre la reconquête du pouvoir perdu par Koyaga. L'histoire se déroule donc autour du fils de Nadjouma, magistralement mise en scène par Bingo le griot-narrateur et son répondeur Tiécoura. Ces deux personnages, de par leur jeu scénique font à eux seul le spectacle, car à l'image du conteur, ils jouent leur narration :

Les jeux des timbres de voix, renforcés par des onomatopées expressives, agrémentent la narration et la rendent vivante. Le conteur est un véritable artiste. Aux capacités exceptionnelles de sa voix, il joint, pendant qu'il parle, les gestes de la main, les attitudes de son corps, les expressions de son visage, les jeux de regard à droite, à gauche, autour et devant soi, les haussemments d'épaules, les mouvements de la tête, les mimiques, les arrêts brutaux du récit, les idéophones¹.

Adoptant à la fois la figure traditionnelle du griot et du conteur, Bingo réussit à communiquer l'intensité des événements par des mimes, des pastiches vocaux dont voici un exemple. L'action se passe pendant l'adolescence de Koyaga, dans la tribu des hommes nus, chez les Paléos. Près du village, se trouvait une forêt habitée de bêtes féroces qui dévoraient et terrorisaient les populations. En sa qualité de meilleur lutteur de la communauté, Koyaga décida un jour de mettre un terme au carnage. Le narrateur raconte alors dans une ambiance surréaliste l'un de ses combats avec l'éléphant :

Toujours armé de votre carabine 350 Remington magnum, Koyaga, vous vous lancez à sa recherche dans la forêt sans pitié un jeudi matin à l'aurore. Vous marchez un jour et une nuit. Le lendemain de jeudi est vendredi. Vendredi à midi, gbaka ! Le coup part. le solitaire n'est pas atteint ; lui, la plus grosse bête sur terre, s'était transformé en une aiguille, le plus petit outil des hommes. Grâce à un sortilège hérité de votre mère, vous vous faites fil. Le fil soulève l'aiguille. Gbaka ! Le coup pour une deuxième fois retentit. Le solitaire s'est fait flamme et la flamme menace le fil. Vous vous muez en vent et le vent éteint la flamme. Gbaka ! Le coup de la 350 Remington magnum part pour la troisième fois. Boum ! Pour la quatrième fois le coup éclate... Boum ! Le fusil retentit pour la cinquième fois. L'éléphant s'affale. Il périt. [...]. De toutes les montagnes, de tous les villages et fortins, les habitants sortirent ou descendirent avec de longs couteaux pour se ravitailler en viande. Il y en a eut pour tout le monde : les homme, les hyènes et les vautours.
Merci Koyaga, encore merci, toujours merci².

Cette scène fonctionne comme une hypotypose, en ce sens où l'énonciation fonctionne sur le mode représentatif avec une *volonté mimétique* captivante. Par la déclamation des onomatopées et des exclamations, la tonalité du discours de Bingo rend compte de toutes les nuances expressives, ce qui confère à la scène une pétulance et une vivacité formidables comme dans cet autre exemple focalisé sur l'évocation de la fête d'indépendance de la République de Golfe, dans laquelle Koyaga s'est donné en spectacle :

¹ Pierre N'da, *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, p.189-190.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 72-73.

Depuis quatre heures, cinq heures, le défilé continu, se poursuit. Le soleil, implacable, la chaleur étouffante aussi. Tout le monde a faim et soif. Chacun se demande quand prendra fin l'écoulement du flot d'hommes et de femmes. Personne à présent parmi vos invités ne suit ce qui se passe sur la Marina. Tous ne regardent que vous, Koyaga, et vous le savez. Vous êtes le seul spectacle. Vous et vos kyrielles de médailles sur le plastron. Votre bras gauche le long de votre flanc, les doigts gauches sur la couture du pantalon et votre main droite collée à votre oreille droite. Debout comme un rônier dans la plaine, qu'aucun vent ne peut ébranler.
- vous appréciez d'être l'objet de tous les regards. Cela flatte votre orgueil¹.

Dans cet extrait hautement burlesque, le dictateur joue un rôle que lui-même a taillé à sa mesure. A travers la mise en scène ubuesque du pouvoir, toutes les formes d'expressivités théâtrales sont présentes : l'utilisation du mot « spectacle », la mobilisation du peuple, la poitrine du président bardée de ses médailles et calé lui-même dans une posture militaire en font un bouffon. Koyaga aime le spectacle et il en est l'acteur principal. Toutes les occasions sont exploitées par ce dernier pour se mettre en avant dans une espèce de fascination de lui-même. Cette vision narcissique de l'homme fort du pays rejoint à bien des égards l'attitude des dictateurs africains que Pius Ngandu relève de fort belle manière dans cette citation :

A chaque circonstance, le « jeu de la scène » devenait l'instance la plus attractive et la plus déterminative de l'existence même de la formation sociale. Tout se passait comme si les despotes se voulaient à la fois et exclusivement des démiurges et des dramaturges. Et qu'ils avaient toujours espéré dominer le « cosmos » à son origine, par l'image et la parabole de la scène théâtrale².

Ainsi, la scène devient un lieu de célébration de soi, puisque le chef n'existe que par elle à travers le regard des autres. Dans cette cérémonie comme toutes les autres, tout est mis en place pour marquer les esprits et susciter chez le peuple une certaine admiration aussi bien que de l'intimidation. De plus, l'incorporation dans la narration d'éléments subsidiaires tels que les intermèdes musicaux, les chants et les danses renforcent la structure rythmique du récit. Dans la culture de l'oralité, la musique et la danse revêtent une fonction sociologique indéniable, car en plus d'apporter du rythme au discours, elles cristallisent les structures et les rituels sociaux :

Il faut, dans tout récit, de temps en temps souffler. Nous allons marquer une pause, énonce le sora. Il interprète alors une chanson avec la cora, pendant que le répondeur exécute une danse débridée cinq longues minutes, puis, il s'interrompt. Il reprend le même air avec la flûte³.

De même,

Même en plein harmattan, le soleil de temps en temps s'arrête en demandant aux nuages de le voiler. Interrompons-nous, nous aussi, un court instant pour marquer une pause. Annonce le sora.

¹ *Ibid.*, p. 340.

² Pius Ngandu, *Théâtre et scènes de spectacles*, Paris : L'Harmattan, 1993, p. 33.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 21.

Bingo et son répondeur exécutent le second intermède musical. Tiécoura danse. Le sora termine l'intermède par des réflexions et proverbes sur le respect de la tradition¹.

Au début et à la fin de chaque séquence qui correspond aux différents tableaux dans une pièce de théâtre, le sora marque une pause musicale. Loin d'être superflus, les chants et les danses ponctuent et agrémentent le déroulement des scènes, et se mêlent à la représentation pour mimer l'action comme l'indique Bakary Traoré :

Les danses africaines sont mimétiques, et par conséquent tendent vers le théâtre, ainsi le chant et la danse s'allient pour compléter le théâtre².

Ces « pauses-détentes », nous en avons recensé 27 au total dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, permettent non seulement aux acteurs de souffler un temps soit peu avant de reprendre, mais suggèrent au public de méditer sur ce qui vient d'être dit. Comme observé dans les extraits ci-dessus, Tiécoura ne se contente pas d'être un simple répondeur ; ses exhibitions chorégraphiques, sa gestuelle expressive renvoient dans leur principe à la scène et renforcent la théâtralité du texte :

Tiécoura, le cordoua, commence par l'accompagner. Brusquement, comme piqué par une abeille, il hurle, profère des grossièretés, se livre tour à tour à des danses de chasse et des gestes lubriques³.

Comme un acteur, Tiécoura fait un « one man show » tout au long du roman. Il joue, chante et danse, si bien que ses excentricités et ses fantaisies donnent de l'entrain et de la tonicité au donsomana. Grâce à l'adjonction de ces éléments scéniques, la fixité de la narration est amendée pour créer une dynamique interne au sein du récit.

Dans *Temps de chien*, les événements qui se déroulent dans l'enceinte du bar « Le Client est Roi » sont tout aussi comparables à des scènes de théâtre. Les clients dudit bar, considérés comme des acteurs, entrent et sortent de la scène où se déroulent les événements. Ces personnages tragi-comiques racontent leur quotidien en un discours cocasse, où le ridicule et le tragique se conjuguent. La mésaventure de Docta en est un. La buvette de Massa Yo est un endroit où les marginaux, les désœuvrés, les chômeurs, les débrouillards, bref les petites gens se retrouvent pour échanger, discuter, noyer leur misère et leur débine autour d'un verre. C'est aussi dans cet endroit que se fabriquent les rumeurs les plus folles de Yaoundé. C'est donc un lieu très animé, convivial et chaleureux. En tant qu'habitué du bar, Docta avait toujours de petites histoires

¹ *Ibid.*, p. 39.

² Bakary Traoré, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, *op.cit.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 65.

à raconter, comme celle du cinéma où il s'est retrouvé entre deux femmes : l'une, sa fiancée Rosalie, et l'autre, son ex, devenue l'épouse du Directeur de l'Aéroport :

Il avait la bouche enflée d'une histoire : encore une histoire de femmes. Son regard brillant s'ouvrit sur les clients de mon maître qui tous le regardaient curieux. Il commença : « Pour vous dire que toutes les femmes ne sont que des baisedroms. »
Et c'était parti, en ce style qui était sien !¹

Ce préambule énoncé par le narrateur présente déjà Docta comme un comédien qui s'apprête à faire son « show », tout est donc en place pour le spectacle.

Il (Docta) prit un ton de familiarité inouïe.
« Voilà, dit-il. Je suis assis calmement au cinéma Abbia. Je regarde mon film avec ma Mami Nyanga-o. Pas la grosse là que vous connaissez : Rosalie même-même. Ma propre chose. Voilà qu'à la pause, les lumières s'allument. Qui vois-je passer devant moi ? Une ex gô, accompagnée par son mari...²

Il continue :

« Regardez bien ma situation. Ici à côté de moi, ma propre Rosalie, dont je caresse la cuisse. Après tout, je suis allé avec elle au cinéma ! »
Il montra ensuite son côté gauche dans un mouvement théâtral de la main. « Là derrière moi, mon ex petite amie qui ne cesse de me cogner. »
Puis il montra son dos. « là bien sûr, à côté de cette diablesse, son Directeur de l'Aéroport [...] Vous le connaissez, non, le Directeur de l'Aéroport. Du moins, c'est un aloga gros comme ça, avec des muscles comme un gorille. Eh bien, regardez-moi... »
Et l'ingénieur montra sa poitrine plate aux clients de mon maître, il leur présenta ses mains démusclées, sa stature frêle d'intellectuel affamé.³

Plus loin :

« Quelque temps après, voilà l'ex qui sort elle aussi. Nous nous regardons. « Docta, commence-t-elle, ça fait longtemps, hein ? » Docta prenait ici l'intonation d'une fraîchement débarquée. Il suspendit sa main. Puis reprenant sa voix, il mina sa réponse...⁴

En mettant en scène son histoire, Docta n'hésite pas à interpeller l'assistance comme cela se fait dans un théâtre ou dans une soirée de conte où le public est invité à participer :

Le public intervient aussi par des chants qu'il exécute en chœur ou par des proverbes, énigmes ou devinettes auxquels il répond à l'unisson, soit pour se détendre, soit pour faire passer une leçon... Mais c'est surtout par ses interruptions que le public extériorise sa souveraineté sur l'artiste. Il intervient par exemple pour demander un complément d'information, pour élucider

¹ *Temps de chien, op.cit.*, p. 93.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 94-95.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

une intrigue qu'il ne comprend pas. Parfois c'est le conteur lui-même qui prend l'initiative d'interroger l'auditoire pour s'assurer que le symbolisme du récit a été bien saisi¹.

Cette mise en scène prévaut également dans l'extrait suivant où le locuteur suscite la participation du destinataire en émettant des questions dont il attend la réponse.

[...] voilà que la porte de la salle du cinéma s'ouvre : mwang ! Et qui vois-je devant moi ? »
 Mon Maître le coupa d'un éclat de rire et dit : « le Directeur de l'Aéroport !
 - Non, pire : Rosalie ! Et vous savez comment elle peut se fâcher ! »
 Docta montra ses deux mains pour signifier sa livrée : wombo-o ! Mon maître riait encore plus.
 Les autres clients riaient avec lui. « Et tu as fait comment alors ? »
 Docta fit une pause avant de continuer...²

L'histoire racontée par Docta revêt de par son énonciation un style théâtral. Son désir d'établir l'échange et le dialogue avec l'auditoire l'emmène à utiliser plusieurs artifices qui renforcent la fonction phatique du théâtre. Comme un bon acteur, ce personnage réussit ainsi à créer une interaction entre lui et « son » public par toute une série d'interpellations. Si le jeu de Docta permet de lui attribuer le statut de comédien, la prestation de celui qu'on appelle la Panthère est encore plus étonnante. Considéré comme « l'ambianceur », le raconteur attitré du bar *Le Client est Roi*, il a toujours des histoires qu'il raconte dans un style humoristique comme le souligne cette description :

Oui, la Panthère Nzui Manto, pour dire tout son nom de guerre [...]. La cour du bar de mon maître ne prend sa véritable vie qu'avec l'arrivée de ce petit vieux. Ses mains se lèvent au ciel pour porter encore loin, bien au loin du quartier sa voix cassée par son trop de parole de la veille. Il roule le medumba sur ses lèvres avec un plaisir infâme. Il ferme légèrement ses yeux en frappant ses paupières quand il parle [...]. Dans le mouvement de son corps traversé de sillons de vieillesse, à chacune de ses paroles, dans l'étonnement enfantin de son regard à la moindre contradiction, dans le va-et-vient vif de ses bras à chacun de ses arguments, je vois l'assurance d'un homme qui en cette cour de bar, en cette rue de sous quartier, en cette convulsion de la ville même, se sait le Doyen³.

Le narrateur poursuit :

Et il inventait visiblement la réalité des choses selon sa convenance ! Un manipulateur du réel... Avec ce petit vieux, oui, surtout avec lui, la cour du bar de mon maître devenait une natte de paroles, un entrecroisement de commentaires, un bouillonnement d'emphases, une explosion continuelle de superlatifs, un perpétuel défi de grandeur[...]. Et dorénavant, quand je voyais Panthère fabriquer le monde avec son verbe, je secouais la tête et je me disais : « le monde est formidable, vivons seulement. »⁴

D'après cette présentation, on observe que la gestuelle, les superlatifs, les emphases dont use la Panthère pour débiter ses anecdotes confortent l'effet théâtral du récit. La narration devient une

¹ Locha Matéso, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris : ACCT, édit. Karthala, 1986, p. 41.

² *Temps de chien, op.cit.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 111-112.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

mise en scène textuelle par la représentation du langage. Ainsi, le quotidien des habitants des sous-quartiers est un perpétuel spectacle et ressemble à de véritables saynètes, à l'image de cette réaction pour le moins burlesque de Massa Yo – propriétaire du *Client est Roi* – qui vient d'être dépouillé de toutes ses économies par une inconnue :

« Woyo-o ! cria la voix de mon maître de l'intérieur. Woyo-o ! » La porte de son bar s'ouvrit en un fracas et il apparut dans le triangle lumineux. Il avait seulement un caleçon-banlon rouge. Son ventre pointait sur son nombril gros et cornu. Il secouait sa chair dans le mal de son âme. Son cri répété fendit la nuit. La détresse se lut sur son visage. Massa Yo écarta largement sa bouche avant de crier, comme l'aurait fait un homme frappé de deuil. J'aboyai mon étonnement. Il ne me répondit pas. Il courut dans la cour de son bar. Il courut à gauche regarder. Il courut à droite s'assurer. Il revint sur ses pas, définitivement indécis. Il recommença à courir. Il se perdit dans le cœur de l'obscurité, mais revint bientôt dans l'éclat de la lumière de son bar. Il s'agenouilla en pleine route, en poussant son identique pleur de peine dans la nuit : « Woyo-o ! »¹

Telle une hypotypose, la description du désarroi de Massa Yo est très expressive et agencée comme un micro-récit circulaire. Mboudjak le narrateur tente le plus possible d'objectiver, de faire vrai, de *montrer* :

Montrer, ce ne peut être qu'une façon de raconter, et cette façon consiste à la fois à *en dire* le plus possible, et ce plus, à *le dire* le moins possible².

L'énonciateur met donc l'accent sur *le dire*, et sa capacité à rendre compte des émotions est remarquable. Il donne presque l'impression de miner les voix et les gestes des personnages. Au bout du compte, le lecteur ne se limite pas à une attitude contemplative, mais se laisse séduire et entre dans le jeu par *identification* et *transposition*. La même intensité narrative se perçoit également chez Cheik Aliou Ndao. Digne d'une tragi-comédie, *Mbaam dictateur* met en scène les dérives d'un dictateur. Après avoir écarté l'ancien régime par un coup d'état, Wor et ses amis arrivent au pouvoir, mais le partage de celui-ci ne semble pas se dérouler comme prévu, et Wor se sent lésé. Par ruse, il réussit à créer au sein de l'équipe gouvernementale des suspicions et des dissensions qui se terminent en bain de sang. Tous les potentiels candidats à la présidence meurent, et il ne reste plus que lui pour diriger le pays. Arrivé donc au pouvoir par fourberie, il y installe une dictature redoutable :

Le pays a l'aspect d'un jouet entre les mains du dictateur. Tout lui appartient. Il jouit. Il domine les ressortissants, les richesses, la végétation, le reste, comme il l'entend. Personne ne dit mot. C'est une infirmité chez lui. Aucune différence entre les pierres, les animaux et les fils d'Adam. Son esprit devient paresseux. Un geste et on exécute ses ordres³.

¹ *Ibid.*, p. 307.

² Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 187.

³ *Mbaam dictateur*, *op.cit.*, p. 173.

De surcroît, sa folie des grandeurs entraîne une gabegie démesurée, puisqu'avec lui toutes les cérémonies officielles – conseils de ministres, réunions, fêtes publics – sont d'authentiques mises en scène. Tout doit être parfait :

Une réunion doit avoir une ouverture, un déroulement, une clôture [...]. Tout doit être en harmonie dans la beauté, depuis l'habillement, la musique jusqu'aux jeux. Aussi Wor choisit-il un ministre qui ne s'occupe que des réunions et des fêtes. C'est à lui que les orchestres s'adressent pour solliciter l'achat d'instruments de musiques importés. Un budget est consacré à cela¹.

Toutes les sorties du Président sont donc de véritables spectacles avec le respect scrupuleux des trois actes du théâtre classique : exposition, déroulement et dénouement, agrémentés de chants, danses, costumes, et décor :

Le plaisir de Wor est d'autant plus grand que Jaraaf Bernde, le ministre des fêtes, a choisi le stade où tous les grands événements sont annoncés. Le jour n'est pas fortuit, Wor décide de ne pas prendre la parole. Puis il se ravise. Il parlera à partir de la tribune d'honneur, juste quelques mots pour remercier le peuple. L'orchestre joue un air, les trompettes éclatent, les applaudissements claquent. Après les vociférations et les youyou des femmes, on fait entendre l'hymne du pays. Quand tout est fini, Wor lève la main et le silence s'installe. On lui apporte tous les micros à l'endroit où il se tient debout. Les spectateurs sont assis. Wor se racle la gorge. Il arrange sa tenue. Il hausse les épaules. Il retouche ses lunettes. Il regarde ses chaussures dont les talons semblent avoir été augmentés. Il fait le geste d'enlever une poussière de son ventre et finit par dire :
- Parents, je vous salue².

Cette scène, grâce à ses motifs poussés jusqu'à leur niveau le plus caricatural, est le comble de la vanité du pouvoir. Les dictateurs africains sont friands de spectacles à sensation et de cérémonies grandiloquentes. C'est ce que révèle à juste titre Pius Ngandu en donnant l'exemple de Mobutu, le défunt président du Zaïre, actuelle République Démocratique du Congo :

Il suffira de penser aussi au plus arrogant, au plus brutal et au plus grotesque de ces dictateurs prétentieux, avec sa toque de léopard et sa canne de saltimbanque. Chacune de ses sorties publiques devenait invariablement le moment d'une théâtralité excessive, jusqu'à l'excentrique. La tonalité de sa rhétorique verbeuse finissait par transformer les arènes en des espaces scéniques : des chorégraphies extravagantes et des protocoles abominables calqués sur des rituels caricaturés à l'extrême³.

Ce constat, tout à fait pertinent est aussi valable pour les dictateurs mis en scène dans notre corpus : Bwakamabé, Koyaga, Wor, ou Biya, tous sont friands de parades festives, d'exhibitions excessives desquelles se dégagent une théâtralité savamment orchestrée.

¹ *Ibid.*, p. 174.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacles, op.cit.*, p. 31.

Pour revenir à Wor le despote, las de ses farces et de sa gouvernance absurde, certains de ses collaborateurs décident d'agir, et font appel à un marabout pour l'évincer sans qu'il ait effusion de sang. Grâce aux pouvoirs mystiques de ce dernier, Wor est exclu du monde des humains. Transformé en âne, le dictateur est contraint de demeurer dans l'univers des bêtes jusqu'à la fin des temps¹. Au delà de l'analogie avec l'œuvre d'Apulée, le roman de Cheik Aliou Ndao, à travers l'aventure de Wor, met en scène un personnage au destin tragique, où les épisodes se déroulent sur un ton à la fois comique et grave, et dans lesquels le locuteur passe sans cesse de la *narration* à la *représentation*, c'est-à-dire que les modes narratif et dramatique se croisent en une dynamique d'échange.

Cette fusion générique trouve son illustration la plus accomplie chez Lopès. Dans *Le Pleurer-rire*, le jeu scénique du narrateur comme celui des personnages est admirable. Mais nous ne retiendrons que deux principaux acteurs, à savoir le Maître d'hôtel et Bwakamabé. A l'image de son homologue Wor, les apparitions de Bwakamabé sont presque toutes théâtrales. C'est le cas de la cérémonie de prestation de serment du magistrat de la Nation, où le dictateur, dans son style habituel s'est donné en spectacle d'après les commentaires du Maître d'hôtel :

Bwakamabé Na Sakkadé jouait, avec sérieux et un plaisir évident, son rôle ainsi qu'un acteur consciencieux. Il suffira de relire le numéro spécial de *La Croix du Sud* et d'en regarder attentivement les photos. On y verra un Bwakamabé souriant aux anges, interprétant devant les caméras le film dont il avait sans doute rêvé dès son enfance².

Ou encore cette parade au cours de laquelle le capitaine Yabaka et douze autres personnes furent passés par les armes :

Après avoir constaté lui-même que l'ordre avait été exécuté sans coup férir, Le Général Bwakamabé, au chevet du capitaine dégaina son colt et, dans un geste théâtral, donna le coup de grâce³.

Bwakamabé est un véritable comédien qui prend plaisir à se mettre en avant, à jouer ses propres rôles. Sa capacité à exploiter les procédés théâtraux est impressionnante, comme le souligne Pius Ngandu :

Le personnage du tyran avait marqué les expressivités de la *théâtralité*. Le sacre de l'empereur, l'intronisation des Maréchaux, les rituels de prestation de serment au milieu des parures et des

¹ Cette histoire rappelle celle d'Apulée, *Les Métamorphoses* ou *L'Ane d'or*, écrit au II^e siècle de notre ère. C'est un drame dans lequel Lucius, un jeune homme est transformé en âne par la force de la magie. Il traverse plusieurs péripéties jusqu'au jour où il rencontre la déesse Isis qui le délivre de cet état. L'histoire se termine par un dénouement heureux, Lucius retrouve son humanité. Or, dans *Mbaam dictateur* la malédiction est immuable. Wor ne peut plus retrouver son aspect humain, même la mort ne veut pas de lui.

² *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 365.

flonflons de circonstance, ont inspiré à maintes reprises la logistique dramaturgique dans la méthode même de la mise en scène¹.

Le Président-dictateur visiblement affectionne les spectacles et les exhibitions dont il est l'acteur principal, comme la « cérémonie de châtement » qu'il organisa à l'égard des prétendus coupables de l'agression de sa sœur.

Le 13 juillet, toute la capitale, civile, militaire et diplomatique, était conviée à vingt et une heures au spectacle son et lumière sur la place du marché. D'une pierre, Tonton allait faire deux coups : « châtier sévèrement en les faisant souffrir » les voleurs, « la bande des vingt » et leurs complices, tous en un seul service. Les officiels, comme lors des défilés, s'alignaient sur des estrades, fascinés par le cercle de lumière blanche. Un orchestre joua d'abord sur un rythme de biguine le succès : « *Que Tonton Bwakamabé vive dans les siècles des siècles.* » Le protocole annonça l'arrivée du Guide. Il souriait et saluait de la tête, avec grande allure, en réponse à l'ovation polie de l'assistance. Une claque vociféra alors des slogans d'allégeance suivie de *wollé-wollé woï-woï*, chauffant l'atmosphère comme une finale de coupe de football².

L'hystérie des foules, les applaudissements à n'en point finir, les représentations scéniques, tout est minutieusement préparé dans une ferveur incroyable. Ici, le décor, les costumes, l'allure du Président, la disposition des spectateurs, les sons et lumières, tout confère à la séquence une certaine théâtralité. Grâce à l'hypotypose l'énonciateur réussit à réduire autant que possible la distance de l'écriture pour arriver à *montrer* la scène, car :

Avec le mode du *montrer* les scènes ont une grande place. Ce sont des passages textuels qui se caractérisent par une visualisation importante (comme si cela se déroulait sous nos yeux) et une abondance de détails³.

En effet, l'intensité des détails conforte ce que Barthes appelle *l'effet de réel*, et que Yves Reuter dénomme « l'illusion de la réalité⁴ », soit une projection visuelle donnant l'impression d'assister à une représentation tangible, comme l'exécution du Capitaine Yabaka que le Maître d'hôtel qualifie explicitement de pièce théâtrale.

Etrangers qui passez à Moundié et qui voulez les entendre de la voix des témoins ou de celle des griots, n'insistez pas. La pièce se jouait à guichet fermé⁵.

Comme on le voit, pour n'importe quel cérémonial festif ou barbare, Bwakamabé aime le spectacle et il ne s'en prive pas, allant même jusqu'à revêtir parfois le costume de metteur en scène. A ce propos, l'exemple du « Lac de Lamartine » où Tonton pilote et coordonne de main de maître la manifestation en donne un aperçu :

¹ Pius Ngandu Nkashama, *Théâtres et scènes de spectacles*, op.cit., p. 32.

² *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 150.

³ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, op.cit., p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵ *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 367.

Tout était en ordre pour, l'heure convenue, présenter le spectacle dont le véritable metteur en scène était Tonton¹.

Tout commença par un roulement de tam-tam, amplifié par des micros et des hauts parleurs habilement et soigneusement disposés. Une jeune fille apparue, levant une pancarte sur laquelle on pouvait lire *Angola*, en lettres phosphorescentes.

Angola ! Une clameur jaillit de toute les gorges et, comme d'habitude, des applaudissements fusèrent [...]. Un groupe d'hommes et de jeunes filles entamait un ballet. Leurs danses mimait les travaux de la campagne traditionnelle, saison après saison. Simple était le langage chorégraphique et les cœurs du public frétilaient...²

La représentation de cette séquence donne à voir une parade festive. La chorégraphie, la musique, les danses illustrent manifestement l'ambiance dramaturgique. Le spectacle est une réussite totale, au point où il suscite l'admiration et les félicitations des chefs d'Etats hôtes à l'égard de leur homologue Bwakamabé l'initiateur et l'organisateur de ce « show » :

Les chefs d'Etats hôtes, à l'occasion des interviews accordées, lors de leur départ, déclarèrent, à des variantes d'expression près, que c'était là l'art réaliste éducatif et militant dont l'Afrique avait besoin ; que c'était un spectacle bien préférable aux films de karaté, de gangsters et aux kilomètres de pellicules de pornos qui envahissaient nos écrans ; que les écrivains africains dont les poèmes étaient désespérément rédigés charabia et dont les pièces de théâtre et les romans se complaisaient dans un ton pleurnichard et subversif, feraient mieux de prendre de la graine de ce morceau d'épopée virile et morale, bref de s'inspirer du modèle du « Lac de Lamartine » ; que le maréchal Bwakamabé Na Sakkadé, enfin, n'était pas seulement un grand chef d'Etat, mais aussi un artiste et un metteur en scène de tout premier plan³.

En plus du dictateur qui affectionne particulièrement les spectacles, le Maître d'hôtel, dans sa fonction de majordome du palais présidentiel et de narrateur statutaire n'en fait pas moins. Il reproduit la verve orale connue des conteurs en « jouant » sa narration. Le récit devient alors un spectacle dont il est tout à la fois acteur, régisseur, metteur en scène. Ce dernier excelle en maîtrisant l'art de la parole qu'il met en scène par divers procédés stylistiques. En voici des exemples.

Jour de colère, jour de colère, le Guinarou grondait. Que l'heure était grave ; que la politique démagogique de Polépolé ; que... Je pourrais aisément pasticher, mais vous avez tous entendu, ou lu, mille et un discours invariablement cousus sur le même patron.

Un ton de maître d'école, différenciant soigneusement les *é* des *è* et des *ai* d'une part, les *o* des *au* d'autre part, les *i* des *u* enfin. Je pourrais vous en imiter la voix.

En con-
séquence

Les forces-Armées-Na-ti-o-nal'
com- posées...⁴

¹ *Ibid.*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 106-107.

³ *Ibid.*, p. 108-109.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

Dans cet extrait, le maître d'hôtel se plaît à caricaturer les propos de Tonton comme il le dit lui-même : « Je pourrais, pendant des heures, vous imiter le discours de Tonton, comme celui de ses pairs. Vous vous y laisseriez prendre et parieriez que j'ai suivi des cours de formation de l'Ecole des chefs d'Etats¹ ». L'aptitude de ce dernier à imiter appelle de la part de Josias Semujanga la remarque suivante :

En scandant la narration, ces formes de la théâtralité qui sont (également) liées à l'oralité, signalent en même temps la valorisation esthétique de l'œuvre².

Partant, le jeu de la voix est poussé à l'extrême, en allant jusqu'à la parodie. Comme un acteur, la performance narrative du majordome ne tient qu'à ses prouesses, aussi, n'hésite-t-il pas à se surpasser dans sa créativité.

Mam'hé ! nous n'avions pas envie de plaisanter [...]. Nous devrions désormais nous mettre au garde à vous, saluer, lever le menton, faire demi-tour. Marche. An, di, an, di, an... Ksion halte ! Demi-tour à gauche. Non, à droite³.

Ici encore, la narration est mimétique et gestuelle. L'importance du gestuel qui accompagne la narration est essentielle dans la dramatisation du récit comme le souligne Mateso :

Le propre du geste est de parfaire l'information et d'animer la narration. Au gré des péripéties de son récit, le narrateur traduit par le symbolisme du geste un aspect de la vie sociale que l'auditoire identifie aussitôt. C'est dire tout l'intérêt dramatique de cette symbolique⁴.

Ainsi, le jeu du locuteur imprime au texte un décor et une ambiance particulière. De par sa performance, ce dernier entraîne le lecteur dans le spectacle qu'il joue grâce à une narration vivante. La mise en scène de certains événements se poursuit, dépassant même la théâtralité pour s'insérer dans un registre cinématographique :

Pour bien faire revivre les séances du conseil des ministres, ce n'est pas un livre que j'aurais dû écrire. Un film m'aurait offert plus de possibilités.[...]. Les ministres se levaient comme des élèves polis dans une salle de classe, tandis que la presse filmait la scène, qui se répétait chaque fois, sans aucune variante. Tonton pouvait alors faire son entrée, les lèvres ornées de ce sourire bienveillant que lui avait enseigné le coopérant conseiller en matière de protocole. Il bénissait tout le monde de sa queue de lion. Il serait la main de chacun de ses collaborateurs en effectuant patiemment un tour complet de table, toujours dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, respectant ainsi les indications de son clairvoyant... Tonton déposait ses bras comme un musulman qui se met en prière, puis s'asseyait, suivi de tout le monde⁵.

¹ *Ibid.*, p. 105.

² Josias Semujanga, « De la poétique transculturelle dans la trilogie de Massa Makan Diabaté », in *Paroles en figures*, *op.cit.*, p. 71.

³ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 17.

⁴ Locha Matéso, *La Littérature africaine et sa critique*, *op.cit.*, p. 44.

⁵ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 113-114.

Le « film » se poursuit,

Chaque ministre ouvrait devant lui un volumineux attaché-case, d'une marque bien connue, et au profit de laquelle je ne veux pas faire de publicité. Un cinéaste aurait aimé la scène car, filmée sous un certain angle, c'était un attroupement de couvercles de valises, écoutant les recommandations du chef¹.

Au delà de l'aspect filmique que revêt la composition, ce sont plutôt les détails sur la tenue du conseil qui est frappante. Saturée de détails et d'informations, cette séquence produit une hypotypose qui traduit toute l'habileté du narrateur.

Aucun conteur ne peut montrer, ne peut faire voir l'événement : il ne peut que l'évoquer avec des mots, d'une manière plus ou moins habile, de manière que les signes qu'il emploie valent pour l'événement lui-même².

Pour rendre l'événement vivant et vraisemblable, l'énonciateur recourt à de multiples astuces qui vont du pastiche vocal à la mimique gestuelle, en passant par l'expressivité du langage. Cette stratégie revêt un intérêt majeur car, au delà du jeu qui vise dans un premier temps à plaire et à amuser le public, il faut plutôt comprendre qu'il s'agit en réalité d'une satire virulente des dictatures en Afrique noire dont l'œuvre se fait l'écho.

En outre, dans cette *mimésis*, le dialogue apparaît également comme un élément important. Insufflant une dynamique au récit, les nombreux dialogues et monologues qui parsèment les cinq romans rendent compte des voix et de la diversité du jeu des personnages, dont l'exemple de la dispute entre belle-mère et belle-fille dans *Mbaam dictateur* est à cet égard édifiant :

Les pagnes retroussés, après avoir battu des mains elle s'est approchée de la vieille aux cheveux blancs pour lui dire :
 Eh toi, qui t'y a invitée pour que tu t'y précipites ?
 Si cela m'enchant, je peux m'y rouler au point d'en absorber le parfum. C'est moi-même qui plonge. Aucune autre main ne m'aide.
 Grand-mère, tu ferais mieux de parler autrement. Nous pouvons bien te pincer du bout des doigts, t'enlever de notre conversation, te jeter au loin et continuer. Quelles qu'en soient les conséquences.
 Eh toi ! petite-fille mienne ! du temps où j'y prenais part, même ton père n'était pas encore sorti du ventre de sa mère. C'est dire que tes propres parents n'avaient pas encore atteint l'âge. Dès que vous posez une conversation sur le feu, j'y plonge ma cuillère pour remuer comme je l'entends...³

Cette altercation fortement métaphorique est très fréquente dans la cour des Lawbé où le maître des cases vit avec sa mère, ses quatre épouses et sa kyrielle d'enfants. Les propos échangés en dialogue, la posture des personnages, tout évoque des procédés théâtraux.

¹ *Ibid.*, p. 114.

² Dumortier et Plazanet, *Pour lire le récit*, Paris : J. Duculot, 1986, p. 100.

³ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 27.

Un autre exemple, cette fois dans *Temps de chien*, met en scène dans ce fameux bar *Le client est roi*, deux amantes de Docta, Virginie et Rosalie :

La bouche de Rosalie ne se taisait pas : « Essaye encore, essaye encore de me toucher, répétait-elle d'une manière théâtrale qui amusa la foule. Que peux-tu me faire quoi ?
 Essaye seulement et tu vas voir !
 Que tu es qui ?
 Quirquiriqui !
 C'est comme ça avec les jeunes talents. Elles volent le mari des gens et jouent les innocentes après. Sache qu'avec moi, Rosalie-Sylvie-Yvette Menzui, en abrégé Rosalie, ou encore Rosa Rosa Rose, tu t'es trompée. »
 Elle avait dit son nom pluriel en se frappant trois fois sur la poitrine¹.

Parfois, les dialogues sont placés dans le texte en ignorant les modes d'insertions habituels ; c'est ce que Jean-Michel Adam appelle « le non-respect du modèle prototype », dans ce cas, « le dialogue est immédiatement donné dans sa phase transactionnelle² ». Avec l'introduction des dialogues, l'écriture se dramatise par des scènes étonnantes, par l'expressivité des gestes et d'un langage plein d'humour. Tout est mis en place pour capter l'attention du lecteur et provoquer chez lui une projection mentale, de sorte qu'il ait l'impression d'être au cœur d'une représentation et de la vivre en même temps que les acteurs. De plus, le monologue vient renforcer cette impression de théâtralisation du récit, et à ce propos, l'œuvre de Cheik Aliou Ndao illustre de fort belle manière ce que Genette au sujet du monologue intérieur nomme *discours immédiat*.

Le monologue n'a pas besoin d'être extensif à toute l'œuvre pour être perçu comme « immédiat » : il suffit, quelle que soit son extension, qu'il se présente de lui-même, sans le truchement d'une instance narrative réduite au silence, et dont il en vient à assumer la fonction. [...]. Dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui³.

L'exemple de la première épouse du maître des cases entre parfaitement en écho avec la citation de Genette :

La première dit à haute voix ce qu'elle n'a cessé de murmurer :
 - En vérité je comprends pourquoi on dit de certains qu'ils attirent les reproches comme par malchance. Qu'entends-je ? Boisson alcoolique ? Maalaw mon fils serait transformé par l'alcool ? Et voilà que cela l'a rendu le dernier des derniers, celui qui se prélassait au lit. Que l'on me permette de m'étonner. Depuis quand fuit-on l'alcool dans cette maison ? Resterait-il quelque chose ici si l'alcool gâchait tout ce qu'il touche ? Mon fils, s'il fait la grasse matinée, c'est dans la case de sa femme légitime. Pour ce qui est du repas, tout le monde a les mêmes droits. Même moi j'y mets mon argent. Et je suis la mère de Maalaw, donc il lui est permis de mettre la main dans le récipient comme n'importe qui. Suffit-il de se lever le premier pour avoir le droit de dire à l'autre de cacher ses parties intimes ? On aura tout vu dans cette maison.[...].
 J'exige que l'on dépose par terre le nom de mon fils. Que rien ne lui arrive. Qu'on l'enlève de la bouche. Ce n'est pas un os à la merci de n'importe quel chien, je dis par terre. Par terre. Qu'on dépose le nom de mon enfant, je suis prête à tout pour cela⁴.

¹ *Temps de chien*, op.cit., p. 164-165.

² Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, op.cit., p. 219.

³ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p. 194.

⁴ *Mbaam Dictateur*, op.cit., p. 29.

Les paroles de la première femme courent réveiller le maître des cases à l'endroit où, allongé sur le côté, le menton sur la paume droite, il semble assoupi. Il se croit dans un rêve. Il ouvre les yeux, écoute quelques instants, comprend le monologue de la première épouse¹.

Par le biais du monologue, la mère de Maalaw étale sur un ton intimiste ses états d'âme face aux calomnies dont est victime son fils. Ce procédé narratif permet ainsi de suivre les pensées d'un personnage, et apparaît – par le biais du discours indirect libre – comme un élément de dramatisation associé au caractère fortement mimétique de la narration.

D'autres éléments accentuent également l'effet dramaturgique des textes, ce sont les séquences, qui par leur structuration, fonctionnent comme des tableaux. Dans le théâtre, les tableaux correspondent au découpage d'une pièce en fonction du changement de lieu, de décor, et un acte peut en comporter plusieurs. Dans notre corpus, les « séquences-tableaux » foisonnent. *En Attendant le vote des bêtes sauvages* est l'œuvre à laquelle paraît le mieux s'appliquer cette structure, car elle est composée de cinq veillées à l'intérieur desquelles se trouvent des tableaux. Ces tableaux, vingt quatre en tout, sont nettement identifiables puisqu'ils s'ouvrent tous par un proverbe.

Lopès aussi construit son roman à partir de tableaux, mais ils sont moins précis à cause d'une structure narrative dense et complexe. Plus il y a de tableaux, plus le dénouement est retardé, et comme au théâtre, ce procédé a pour avantage de susciter l'intérêt du public et de créer du suspense.

Pour conclure sur ce point, nous reprenons l'assertion de Genette qui affirme que :

L'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative².

La mimésis abondamment exploitée dans les romans leur confère une dimension théâtrale. Si dans le cas de notre corpus le vocable de roman-théâtre n'est pas adéquat, par contre, celui de narration-jouée est tout à fait valide. La théâtralité qu'illustre admirablement ces œuvres contemporaines tient tout aussi bien de la modernité que de l'oralité. Les auteurs réinvestissent la rhétorique ancestrale du conteur manifestée par l'interaction permanente entre narrateur / destinataire, et bien évidemment par une performance énonciative qui se décline sur le mode dramatique.

Si notre analyse a pu dégager les lignes de force qui caractérisent le roman africain, il faut garder à l'esprit que la singularité de celui-ci ne se réalise pas dans une africanité irréductible, mais qu'il

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 193.

conjugue naturellement plusieurs traditions littéraires dans un processus de dialogue, d'intergénéricité et de transculturalité. L'espace diégétique s'autorise la traversée de plusieurs cultures en combinant le modèle occidental aux réalités africaines. La théâtralisation du roman, héritée des deux cultures, donne une plus-value aux discours et à l'action des personnages, car « là où le roman donne à imaginer, le poème à sentir, l'essai à comprendre, l'œuvre dramatique elle, montre sans détour¹ ». Ainsi, en dramatisant l'écriture romanesque par la caricature, la parodie et les effets scéniques, les romanciers veulent « montrer », par le prisme de la vraisemblance, une réalité brutale, celle d'une Afrique postcoloniale minée par les dictatures. Construites sur le mode théâtral, ces œuvres thématisent et dramatisent leurs propos et la profusion du métadiscours est l'une de ses formes.

2- La métadiscursivité, une forme de didascalie romanesque

Le métadiscours peut d'abord être défini comme un discours extérieur à la fiction, qui vient prendre en charge le récit pour déterminer et préciser le mode de fonctionnement de la narration et notamment pour en rendre possible et adéquate la lecture. A la différence de la digression élargie qui peut porter sur n'importe quel sujet, l'énoncé métadiscursif concerne exclusivement la poétique du récit et il n'est jamais une rupture dans la narration puisque sa fonction est au contraire de la prendre en charge².

Le métadiscours a en effet une fonction énonciative qui porte une intention : qu'il ait un but explicatif ou didactique, il se réalise et prend sens à l'intérieur du texte, mais fonctionne aussi comme un hors-récit. Bien plus qu'une simple digression, il garantit la cohésion interne du récit et lui apporte une lisibilité somme toute appréciable. En tant que discours sur et dans le discours, la métadiscursivité dans notre corpus fonctionne comme une indication textuelle et scénique qui a valeur de didascalie puisqu'elle s'articule à l'intérieur (ou à l'extérieur) du texte pour clarifier, expliciter et organiser. Certes, la didascalie est un terme communément lié au langage théâtral mettant en évidence « les rapports particuliers qui s'établissent au théâtre entre la parole et l'action, entre la situation d'énonciation et la situation dramatique³ », mais l'abondance dans le texte de ce que Bordas nomme « inserts fragmentaires⁴ » peuvent être considérés comme des didascalies en fonction de leur caractère indicatif et explicatif. Dans la continuité de l'analyse précédente sur la relation entre le roman et le théâtre, entre l'écrit et l'oral, il s'agira de relever une fois de plus la proximité qui existe entre ces deux genres dans les œuvres étudiées, et de

¹ Sylvie Chalaye, *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre*, Paris : L'Harmattan, coll. Images plurielles, 1998, p. 13.

² Eric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, Coll du Signe, 2003, p. 285.

³ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Bordas, 1991, p. 90.

⁴ Eric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque, op.cit.*, p. 153.

démontrer que les formes théâtrales héritées de l'Occident dialoguent avec l'esthétique de l'oralité dont s'inspirent les écrivains subsahariens.

Si le métadiscours n'est pas une nouveauté dans la littérature, encore moins une spécificité africaine, elle fait particulièrement sens chez les auteurs africains dans la mesure où cette pratique correspond à une volonté performative de l'acte de création à l'endroit d'un lectorat majoritairement occidental ; car lorsque le discours renvoie à des codes et à des valeurs culturellement différents, il faut nécessairement fournir des explications au lecteur « étranger », d'où la surabondance de métadiscours indicatifs. Cette pratique est non seulement un mode d'expression culturelle émanant de l'oralité puisqu'elle rejoint l'esthétique du griot ou du conteur qui, dans son discours utilise fortement la métadiscursivité à travers les commentaires, les explications et les adresses au narrataire, mais aussi, ce procédé permet de développer le sens critique du lecteur.

Parmi les auteurs de notre corpus, Kourouma est l'un de ceux qui affectionnent particulièrement ce mode discursif qu'on retrouve dans presque toute son œuvre. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, les énoncés métadiscursifs qui ont parfois la valeur de didascalies fonctionnent d'une toute autre manière : ils ne sont ni en ouverture de scène, ni en caractère italique, encore moins séparés par un blanc typographique, mais se fondent dans le texte par des parenthèses, en apposé ou par des tirets. Leur présence revêt un double statut : en premier lieu, ils se rapportent à ce qu'on peut définir comme un « texte instructionnel » où se dégage une intentionnalité cognitive et didactique, et dans un second lieu ils contiennent des commentaires ou des clins d'œil du narrateur sur le récit, dont en voici un exemple :

Les paléos sont provisoirement dispensés du portage et des travaux forcés. (Les travaux forcés étaient les prestations obligatoires et gratuites que les autres indigènes accomplissaient chaque année pour les colons blancs). Les paléos en sont exemptés et sont confiés aux seuls curés¹.

Ici, l'explication donnée aux travaux forcés mérite qu'on s'y arrête. Selon le dictionnaire Larousse illustré, la définition de travaux forcés est la suivante : « peine afflictive et infamante, temporaire ou perpétuelle, qui était subie dans les bagnes de Guyane ou de Nouvelle-Calédonie jusqu'en 1938² ». Quant au Grand Robert, il le définit comme « une peine de détention assortie de travail obligatoire qui peut être infligée aux individus qui ne respectent pas les normes de la société ». Comme on le voit, les deux définitions diffèrent de celle qui se trouve dans le roman. Chez Kourouma, plus qu'une définition, l'explication de ce groupe nominal peut être considérée comme un commentaire venant de l'énonciateur, car il applique ce terme exclusivement aux Noirs pendant la période coloniale. Cette brève incise mise entre parenthèse a une influence sur la

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 12.

² Dictionnaire *Le petit Larousse illustré*, 2007, p. 1029.

réception du discours, car derrière la volonté explicative et didactique du locuteur, se cache de manière implicite ce que Eric Bordas appelle « une manipulation », en ce sens où « le métadiscours, tout en articulant le roman sur un hors texte, en oriente la lecture et tente même souvent d'en fixer le sens ¹ ». De ce point de vue, l'énonciateur propose son interprétation, manipule le discours à sa guise et établit sa autorité en suggérant et en dirigeant le jugement du lecteur dans la perspective interprétative qui est la sienne. Par le biais de ces fragments discursifs censés guider le lectorat, le narrateur se donne le droit d'y ajouter sa vision, son jugement, comme dans cet autre extrait :

Le mari soulève, terrasse et maîtrise l'infirmier mais s'abstient de lui enfoncer une flèche empoisonnée dans la gorge parce qu'il est au service des Blancs (il est fonctionnaire de l'administration coloniale).

Bingo prend le soin de mentionner le statut de l'infirmier non sans une pointe d'ironie. En sa qualité d'employé de l'administration coloniale, ce dernier représente déjà l'autorité. C'est sans doute cette posture qui lui a valu la vie sauve malgré le fait qu'il ait voulu « kidnapper » la femme d'autrui. A l'époque coloniale, travailler pour le Blanc était en soi un gage d'honorabilité. Les colons et leurs représentants bénéficiaient d'une immunité confortable. Grâce à son statut de fonctionnaire colonial, l'infirmier a échappé aux foudres du mari jaloux, mais pas à l'humiliation de sa communauté :

Chez les hommes nus, la mort seule ne tue pas – un certain déshonneur est plus mortel que le trépas. La condition d'homme déshonoré de l'infirmier lui interdit de se trouver face avec son vainqueur, d'assister parmi les hommes à certaines cérémonies et lui commande de rester dehors quand certains masques sortent².

Il y a dans cet extrait, juste après le tiret, un long discours explicatif sur la façon dont est traité un montagnard vaincu et humilié par un autre. L'infirmier est devenu par sa défaite un moins que rien parmi les siens. Il n'a plus droit ni à la parole, ni à assister à des rituels réservés spécifiquement aux hommes. Sa déroute face à son adversaire le réduit à un statut de femme, car dans plusieurs sociétés d'Afrique, la participation à certaines cérémonies est exclusivement dévolue à la gente masculine, à tous ceux qui sont considérés comme de « vrais hommes ». La fonction métalinguistique de cet énoncé est dès lors évidente : il s'agit d'éclairer la lanterne du lecteur européen et même africain sur certains traits de culture des hommes nus. Au bout du compte, l'abondance de précisions et de renseignements est salutaire pour celui qui lit, en ce sens où cela répond à la pragmatique du discours et assure une lisibilité au texte.

¹ Françoise Van Rossum-Guyon, « redondance et discordances : métadiscours et autoreprésentation dans *Les parents pauvres* », in *Balzac et les parents pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michel van Brederode, Paris, CDU et SEDES, 1981, p. 154.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 47.

Comme mentionné plus haut, le texte est émaillé de discours parallèles (métadiscours) qui sont parfaitement assimilables à des didascalies explicatives ou des commentaires. Les plus répandues sont les commentaires ironiques et sarcastiques. Concernant le parcours du dictateur de la République du Grand fleuve, l'homme au totem léopard, l'énonciateur retrace le séjour de ce dernier chez les « bons pères » où il devait apprendre les bonnes mœurs afin d'obtenir son « certificat d'évoluant ». Parmi tous les préceptes à connaître, le futur dictateur devait impérativement se soumettre à cette confession de foi :

Proclamer sa foi en la bible qui dit la bénédiction des Blancs (Sem, Japhet) et la malédiction des Noirs (Cham, Canaan). Et reconnaître donc comme loi naturelle et irréversible la prédominance de la lumière (incarnée par le Blanc) sur les ténèbres (le Noir)¹.

En raison des excellentes notes obtenues dans l'examen de son certificat d'évoluant (car c'était bien un certificat d'« évoluant » qui avait été passé, les bons pères ne prévoyant pas d'attribution de certificat d'évolué avant l'an 2000, ce sont les vantards et prétentieux indigènes du Grand Fleuve qui appelèrent certificat d'« évolué » leur vulgaire certificat d'évoluant)...²

Dans ces deux citations, les noms, les mots et les phrases mis entre parenthèse sont de l'ordre du commentaire, donc du métadiscours, considéré comme un « discours autonome³ ». La linéarité de la narration est interrompue par les interventions du narrateur qui sont non seulement la marque de sa subjectivité, mais qui interpellent implicitement le lecteur présent en creux. Cette articulation narrative dans laquelle un discours est glosé à partir d'un autre, est un trait caractéristique de l'oralité, où le parolier s'autorise des remarques quand il les juge nécessaire ; ses interventions relèvent alors du métadiscours. L'acte énonciatif est ainsi teinté de commentaires d'approbations ou de désapprobation ironiques, de surenchères et d'excès, comme dans les exemples sus-cités. Cela renforce la domination du locuteur sur le récit tout entier, et établit par là même une complicité entre le lecteur et lui. D'autres exemples confirment cette remarque :

L'impur, le provocateur adjudant-chef arriva. Les embusqués l'exécutent. Ils l'abattent à la mitraillette et, avec lui, fauchent trente-cinq militaires parmi lesquels (malheureusement ! très malheureusement !) un jumeau montagnard⁴.

De même

Ce que l'enfant obtient physiquement, il le doit à son père ; à sa mère, il doit ce qu'il acquiert moralement. Les paléos montagnards – qui sont les tenants de la première civilisation authentique africaine – préfèrent toujours leur mère à leur père.

¹ *Ibid.*, p. 234.

² *Ibid.*, p. 235.

³ Françoise Van Rossum-Guyon, « redondance et discordances : métadiscours et autoreprésentation dans Les parents pauvres », *op.cit.*, p. 151.

⁴ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 30-31.

Ou encore

Le guéri avait, en signe de reconnaissance, proposé à l’infirmier-guérisseur (c’était la règle dans les montagnes) de choisir entre un cochon et sa première fille.

Comme on le voit, qu’ils soient encadrés par des parenthèses ou des tirets, ces greffes ont valeur de didascalies romanesques à cause de leur fonction illocutoire et pragmatique. Aussi, le romancier n’est pas innocent dans la posture qu’adopte le narrateur. Etant donné qu’il est l’artisan et le géniteur de l’œuvre, il veille à se faire comprendre – par toute une série de procédés stylistiques – afin de garantir une parfaite réception de son discours.

Considéré comme un discours autonome, le métadiscours offre donc une lisibilité et une clarté au texte. Dans certains cas, il se transforme en un véritable cours d’ethnologie, stratégie qu’on peut observer dans l’ouverture de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, aux pages 9 et 10. L’incipit de ce roman – que nous avons maintes fois cité – est truffé d’explications au sujet du donsomana, mode énonciatif autour duquel s’articule la narration. Bingo, le griot-narrateur focalise son discours sur la structuration du récit pour en définir la nature et les modalités. Toutes les précisions sont données au lecteur pour lui permettre de comprendre et de suivre ce qui va se passer : le lieu, « c’est bientôt la nuit » les costumes et la posture des personnages, « ils sont là assis en rond et en tailleur [...]. Ils ont tous leur tenue de chasse ». Le personnage principal « vous, Koyaga, trônez dans le fauteuil au centre du cercle », le genre du récit « le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana* », etc. Cette mise au point explicative constitue une forme de didascalie, car elle fonctionne comme un « éclaircir » et permet une visualisation importante de la scène. Plusieurs raisons justifient une telle stratégie narrative. D’abord, combler les attentes d’un lectorat peu instruit sur cette forme énonciative, ensuite, dans sa volonté d’établir une complicité avec le destinataire, le locuteur multiplie les discours explicatifs, gage d’une interaction réussie entre lui et ce dernier. Dans sa fonction de sora (griot-musicien), Bingo éprouve toujours le besoin d’expliquer, de justifier, d’orienter, comme si le narrataire n’était pas capable de saisir tout seul les subtilités du discours. Il y a presque un souci obsessionnel à l’égard du récepteur. Cela apparaît également dans *Mbaam dictateur*, originellement écrit en wolof avant d’être traduit en français :

Maalaw se prépare. Il s’enduit de *safara*, une eau provenant de versets coraniques¹.

Pourtant malgré l’influence Maalaw reste étonné de l’effet du *tul*, ce talisman anti-blessures que la grand-mère lui a donné².

¹ *Mbaam dictateur*, *op.cit.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 67.

Pour peu que l'on connaisse les *daara* – écoles coraniques – on sait que l'on ne s'y baigne que pendant l'hivernage lorsque l'eau stagne dans les marigots¹.

La fonction utilitaire et la valeur fonctionnelle des passages métanarratifs est très édifiante. En tant que glose sur le discours, le métadiscours s'inscrit dans une stratégie narrative qui a pour effet aussi bien de renforcer la vraisemblance de la fiction, que de conforter la posture dominante du narrateur qui acquiert différents statuts : il assume à la fois la fonction médiateur culturel, de régie, celle de communication et la fonction d'attestation qui lui assurent une liberté de narration. Auréolé de tous ces attributs, l'énonciateur donne libre cours à sa créativité en se permettant des « apparitions » dans le texte par des inserts commentatifs, explicatifs ou interprétatifs, qui constituent une sorte de « guide », de didascalies romanesques à l'endroit du lecteur. Ces didascalies, de par leur fonction conative, influencent bien souvent le narrataire, allant même jusqu'à déterminer sa réception affective du message. Nous en voulons pour preuve les extraits relevés dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès. Relatant les propos de son patron, le maître d'hôtel tente de justifier l'emploi du mot « salaud » énoncé par celui-ci :

Dis donc, mon salaud (il n'était pas raciste le patron, mais c'était une question d'éducation. Il disait « mon salaud » par affection réelle de la même manière, si vous voulez, que des hommes chuchotent « salope » à l'oreille des femmes dans les chatouilles), dis donc, mon salaud, je ne savais pas que tu avais de telles relations².

L'on trouve un peu plus loin, dans une tonalité ironique, la description d'une des photos de Tonton :

Il avait revêtu sa tenue d'officier. Raide, l'écharpe de Grand-Croix en bandoulière, il fixait l'objectif d'un air discipliné, la main droite sur les trois premiers volumes de l'encyclopédie Quillet, (de A à Cotes, peuvent lire ceux qui possèdent une bonne vue) et la gauche tenant sa casquette³.

Ou encore, voulant se prémunir des attaques des sorciers, Tonton, le Père de la Résurrection Nationale, fait appel aux bons offices d'un clairvoyant :

Mais pas d'inquiétude à avoir. On allait (le clairvoyant le plus célèbre du Pays avait ouvert son enveloppe et comptait les liasses de papier imprimés à l'effigie du Chef), on allait (le clairvoyant hochait la tête), on allait s'occuper de l'esprit subversif de l'ancêtre⁴.

Pour comprendre l'intérêt des indications mises entre parenthèses, essayons de les supprimer :

¹ *Ibid.*, p. 107.

² *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

Dis donc, mon salaud ([redacted]), dis donc, mon salaud, je ne savais pas que tu avais de telles relations.

Il avait revêtu sa tenue d'officier. Raide, l'écharpe de Grand-Croix en bandoulière, il fixait l'objectif d'un air discipliné, la main droite sur les trois premiers volumes de l'encyclopédie Quillet, ([redacted]) et la gauche tenant sa casquette.

Mais pas d'inquiétude à avoir. On allait ([redacted]), on allait ([redacted]), on allait s'occuper de l'esprit subversif de l'ancêtre.

En biffant les énoncés glosés, cela n'affecte nullement le sens du propos ; leur présence apporte au contraire un supplément d'informations. Parfois, certaines explications sont indispensables, dans ce cas, l'économie du récit est mise en crise, le discours sur et dans le discours est surenchéri pour suppléer une construction énonciative jugée lacunaire. Partant, le rôle du métadiscours n'est sans doute pas négligeable, car par le biais de cette technique, la narration s'auto-régule elle-même. Il y a une mise en scène du discours qui débouche sur une « représentation » de l'acte énonciatif qui veut tout montrer, tout rapporter et tout justifier. Centré sur la pragmatique de la narration, l'énoncé métadiscursif exprime le commentaire de la fiction sur la fiction. Il s'opère alors un dédoublement énonciatif, et se trouve ainsi confirmé ce qu'Eric Bordas dit à propos de ces « discours autonomes » :

La prise en charge du discours narratif par le discours métadiscursif tend à faire passer la fiction au second plan, au profit d'un commentaire illimité sur l'énonciation possible d'une fiction. Le texte raconte moins une histoire que l'histoire de l'énonciation de cette histoire. Énonciation qui peut être posée comme impérative, le métadiscours se faisant alors le juge du discours narratif¹.

De cette réflexion, on peut déduire que l'usage du métadiscours, comme la didascalie au théâtre, commente le fonctionnement de la narration et le déroulement des scènes. Investi de sa fonction de régie et de communication, il vient entériner la vérité référentielle du récit, lui donne force et vraisemblance, et renforce la dimension satirique et politique du récit. Donnons quelques exemples, toujours avec Lopès, car son roman illustre le mieux et de façon abondante cette pratique discursive.

Alors que Tonton, profondément concentré, hochait plusieurs fois la tête, le ministre des affaires coutumières demanda la parole.

- Respecté Tonton, je crois pour moi que la discussion-là a trop duré. Nous, les nègres, nous aimons trop le bla-bla-bla. C'est bon, mais (il fit une grimace) c'est trop. [...], (il changea brusquement de ton. D'abord d'un calme déroutant, puis, haussant progressivement la voix jusqu'à s'égosiller)... Ils ne vous aiment pas. Tout ce monde là (son index tournait lentement autour de la table), je parlerai. (Il secoua plusieurs fois la tête.) Non, Président. On ne vous aime

¹ Eric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, op.cit., p. 327.

pas. [...]. C'est ça la vérité, respecté Président. (Il s'arrêta, comme s'il avait terminé.) C'est ça la vérité. (Nouvel arrêt.) Hé ! oui (il ouvrit de gros yeux)¹.

Dans cet extrait, le rapprochement avec l'écriture théâtrale est saisissant. Les annotations entre parenthèses rappellent les didascalies au théâtre : (il fit une grimace), (il changea brusquement de ton), (son index tournait lentement autour de la table), (Il secoua plusieurs fois la tête), (Il s'arrêta, comme s'il avait terminé), (il ouvrit de gros yeux). Ce sont autant d'indications sur l'état de l'interlocuteur, ses sentiments, sa posture, l'ambiance de la scène. Ces énoncés complémentaires de précision et de cadrage destinés avant tout au lecteur, jouent le rôle de didascalies ; en cela, ils renforcent la mimésis du discours pour assurer une réception idoine de l'énoncé. En tant que mode d'organisation du récit, le métadiscours semble être définitivement dominé par sa seule volonté de guider le destinataire. Cette technique, adoptée par les narrateurs de notre corpus – surtout chez Kourouma et Lopès – rappelle celle des paroliers en Afrique qui utilisent abondamment cette pratique pour sans cesse maintenir le contact et susciter l'intérêt du public. Comme ces derniers, Bingo et le Maître d'hôtel s'impliquent dans leur récit, jouent leur narration, allant même jusqu'à mimer certaines scènes. L'analyse des occurrences du métadiscours peut en outre prendre en compte d'autres éléments et s'étendre à plusieurs aspects, notamment les discours paratextuels, certaines descriptions et les notes de bas de page, eu égard à leur fonction qui est celle d'éclairer, de commenter et de justifier. Nous examinerons chaque aspect dans le détail, pour comprendre leur fonctionnement, autrement dit, comment et pourquoi eux aussi apparaissent-ils comme des didascalies ?

Parmi les énoncés métanarratifs, la description dans le roman a une visée argumentative particulièrement pertinente dans la logique du texte. Selon Jean Petit, « les didascalies sont l'équivalent au théâtre des descriptions dans le roman ² », dans la mesure où la description fournit des indications sur le faire et l'être des personnages. Elle soutient dans ce cas l'énonciation dans une perspective illocutoire, comme nous l'observons dans ces énoncés :

Si l'œil se tourne vers la clôture en tiges de mil, il apercevra des jeunes gens accroupis, sculptant ou taillant dans du bois. Pylons, récipients, mortiers, grands ou menus, sont posés sur le sol alors que d'autres objets sont en finition. Celui-là, là-bas, l'homme aux cheveux blancs semble être le chef de famille. Sa barbe poivre et sel montre qu'il n'est plus très jeune. Il est assis, les jambes étendues³.

Un mètre soixante-dix, soixante-quinze kilos, le visage impassible cerné d'un bracelet de poils ceclant des lèvres épaisses qui réclament leur négritude, il marche fièrement, la poitrine gauche

¹ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 328.

² Jean Petit, « Pratiquer le théâtre à l'école » in *Pratique* n° 41, cité par Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris: L'Harmattan, coll. Sémantiques, 1998, p. 77-78.

³ *Mbaam Dictateur*, *op.cit.*, p. 10.

rehaussée d'une énorme fleur de métal blanc, à plusieurs branches, elle-même entourée d'innombrables pastilles rectangulaires de couleurs vives et chatoyantes¹.

Ces passages permettent assurément de comprendre le rôle « intradiégétique » de la description. Comme la didascalie, elle a une fonction explicative de premier ordre, puisqu'elle révèle le contexte de l'énonciation, traduit les impressions et les états d'âme des actants, décrit le décor. Bien plus que de simples digressions, la description garantit la cohérence interne du récit. D'une manière analogue, les notes de bas de page, considérées comme des métadiscours sont comme le prolongement de la didascalie. Ces discours parallèles constituent une somme d'informations supplémentaires dont le but est d'éclairer le lecteur. Leur présence peut laisser transparaître un effet de surcharge, voire même d'encombrement, mais elles méritent d'être appréciées, car elles apportent des indications indispensables à l'accessibilité du texte. Il est important de préciser que de tous les romans que nous étudions, seul *Le Pleurer-rire* adopte cette technique dont en voici les occurrences : il y a celles qui apportent des informations complémentaires, notamment les circonstances dans lesquelles Bwakamabé a été nommé Général.

Le lendemain du coup d'état, le C.P.R.N. s'est réuni et à nommé le président général malgré, dit-on, ses protestations².

Certaines ont une fonction purement didactique et explicative, c'est le cas de la signification du mot « *mamiwata* »

Terme pidgin : déformation de *Mamy-Water* pour désigner le lamantin et la sirène³.

D'autres encore sont des commentaires ironiques du narrateur :

L'orchestre aurait pu énumérer le nom des représentants des présidents absents. Il possédait le temps et le talent nécessaire. Mais, connaisseur des réactions des guides du continent, il voulut épargner à ces numéros deux (ou trois) de connaître de tragiques ennuis, de retour de leur mission. La « manie du beau rôle » se paie cher, sur ce continent⁴.

Dans le roman de Lopès, les notes de bas de page sont les marques d'interpellation de l'énonciateur à l'endroit du lecteur. Le premier invite le second à s'y référer pour décoder l'hermétisme de certains mots, ou pour apporter un supplément d'information sur un sujet donné, avec toujours une tonalité ironique sous-jacente. Avec le foisonnement de ces notes dans le rôle d'appendice ou d'apport, c'est comme si la narration n'était pas apte à s'auto-représenter et à se suffire à elle-même, d'où l'intérêt du narrateur à voler au secours du destinataire. Le métadiscours

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

vient alors combler une insuffisance, une carence énonciative. Pour certains lecteurs, les notes de bas de page peuvent apparaître très souvent sans intérêt et même superflues, mais leur présence doit être prise comme une détermination esthétique – voulue et assumée soit par l’auteur, soit par l’éditeur – pour orienter le lectorat dans sa réception de l’œuvre. Énoncé utilitaire, le métadiscours a ainsi une fonction pragmatique qui suggère au lecteur des pistes de réflexions dans sa quête de sens.

S’il y a un autre métadiscours auquel il faut accorder une attention particulière, c’est bien le *Sérieux Avertissement* qui se trouve en amorce de *Le Pleurer Rire* :

[...] Ainsi, à l’heure où l’Afrique, face à son destin historique, a besoin de héros exaltant les valeurs morales positives et notre cosmogonie ancestrale, à l’heure où vous, lecteurs, réclamez une littérature d’évasion, messieurs nos écrivains, eux, utilisent leur imagination débridée à peindre l’Afrique et les Africains en noir – mais sur un ton qui n’a rien à voir avec la négritude [...].

Le Pleurer-Rire est une offense au bon goût. Si d’aventure, néanmoins, des esprits honnêtes et faibles se laissent hypnotiser par le sentimentalisme, le subjectivisme, la malice et l’esprit partisan de l’auteur, nous savons compter sur la sagacité de nos critiques littéraires et sur la vigilance de nos masses pour soulever une lame de fond de contrepropagande, qui noiera, dans une mer de points de vue sains, cette goutte de poison antiafricain.

Pour que l’Afrique vive telle qu’elle-même ou meure.

P. Le Secrétaire général et p.o
La secrétaire générale adjointe
Chargée des œuvres écrites.
Anasthasie MOPEKISSA

Association interafricaine des censeurs francophones¹

Il s’agit là d’un « acte directif ² » – au même titre que la didascalie – ayant pour effet de guider le lecteur et de l’orienter dans sa quête de sens. L’avertissement que l’auteur donne à lire défie on peut le dire, la typologie habituelle de ce type de discours. Généralement, le rôle des énoncés paratextuels (préfaces, avertissements, avant-propos, titres) est de suggérer dans un style argumentatif des perspectives de lecture, parfois avec une intention apologique. Ils présentent certes le texte, mais n’ont pas la prétention de proposer une grille de lecture. Or, dans ce *Sérieux Avertissement*, c’est tout à fait le contraire. L’opès n’est pas à son premier coup d’essai, c’est un habitué des paratextes polémiques qu’on retrouve, bien après *Le Pleurer-rire*, dans *Le Lys et le flambloyant*. Dans celui qui nous occupe, deux éléments sont à souligner : le (s) auteur(s) du texte, et le procédé stylistique utilisé. Habituellement, l’avertissement ou la préface émane soit de l’auteur lui-même, ou d’un tiers (éditeurs, critiques littéraires) qui vient cautionner en quelque sorte l’œuvre. Mais ici, on a affaire à un groupe de personnes, l’« Association interafricaine des Censeurs francophones ». En réalité, cette association existe nulle part, c’est une invention de l’auteur au même titre que les personnages du roman. C’est bien ce que formule André Patient-

¹ *Ibid.*, p. 9-12.

² Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Bordas, 1995, p. 278.

Bokiba à qui nous devons cette précieuse remarque mettant justement en évidence l'enjeu d'une telle démarche :

Les préfaces autographes des romans de Henri Lopès, tout en marquant la dextérité du romancier à gérer les contraintes de l'énonciation polyphonique, laissent émerger les éléments d'une poétique où le jeu de miroirs accompagne le « je-est-un-autre » pour dire les préoccupations de l'homme et de l'écrivain Henri Lopès¹.

Lopès ruse une fois de plus pour faire passer un discours critique à l'égard de sa création, mais qui en réalité n'en est pas un. Il utilise l'antiphrase pour brouiller les pistes, et faire croire que l'œuvre ne mérite pas d'être lue, alors que c'est l'effet contraire qui est recherché. Au lieu de rebuter et décourager le lecteur, cet avertissement lui offre des indices et aiguise sa curiosité. Nous considérons donc ce texte liminaire comme un métadiscours dans lequel, par la voix de l'Association des Censeurs, le prosateur livre son intention créatrice et les orientations de son œuvre sous le jour de sa critique. Cette préface a dès lors une valeur didascalique, puisqu'elle informe d'emblée le lecteur sur la nature satirique du texte et souligne sa dimension subversive en montrant que le récit s'expose à la censure tout en l'anticipant. Cette remarque est d'ailleurs soutenue par Patient-Bokiba qui confirme que « tout texte liminaire introduit à du déjà-dit ou du déjà-écrit et joue la fonction de guide ou de mode d'emploi² ». S'il est vrai que le *Sérieux Avertissement* est un péri-texte, il entre néanmoins en dialogue avec le récit, faisant office d'« indicateur », d'énoncé-programme. Il en ressort une stratégie de légitimation et de validation.

Hormis ce métadiscours particulier qu'est l'avertissement de *Le Pleurer-Rire*, nous retiendrons de cette analyse que les discours parallèles qui constituent la métadiscursivité projettent des indices qui aident à construire la cohérence du texte et son mode de lecture. Les parenthèses et les notes explicatives sont édifiantes pour le lecteur, car elles soutiennent le discours en apportant un supplément d'information. Leur présence s'inscrit dans une stratégie narrative fondée sur l'interaction entre émetteur et récepteur, rappelant de fait les modalités énonciatives de l'oralité. Brodés sur le modèle traditionnel, nos romans se donnent à lire comme des joutes théâtrales où le texte est à la fois dit et joué, grâce à la performance narrative de l'énonciateur qui multiplie les adresses (métadiscours) à l'endroit du lecteur. Cette complicité, ou du moins cette collaboration active qui s'instaure entre le narrateur et le lecteur dans une dramatisation, est plus facilement perceptible il est vrai en contexte d'« oraliture » que dans le roman :

La distance qu'instaure le statut de lecteur dans une civilisation de l'écrit rend difficile une compréhension exacte de ce qu'engage ce genre de phénomène, surtout si on pense au fait que la

¹ André Patient-Bokiba, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone. Léopold Sédar Senghor et Henri Lopès*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 141.

² *Ibid.*, p. 118.

communication en contexte d'oralité est marquée par la présence pour ainsi dire charnelle des interlocuteurs, sans médiation ni possibilité de différer¹.

Pour pallier ce manque d'immédiateté dans la communication, les écrivains ont recours à plusieurs procédés, notamment la métadiscursivité, qui sert à la fois de didascalie comme au théâtre, mais qui permet de réaliser chez le lecteur une projection visuelle, une « sémiologie du visuel » qui renforce l'effet de vraisemblance. Grâce à cette projection, les scènes sont « vues » dans leur totalité, comme si le récepteur assistait véritablement à un spectacle. La barrière du discours différé s'estompe au profit d'une immédiateté simulée dans l'acte de la parole, par le moyen de la dramatisation. Le roman devient ainsi un espace où le narrateur se met en scène, et use des ressources de la scène pour capter, accrocher et interpeller le lecteur. En plus de la métadiscursivité dans le rôle de didascalies, d'autres procédés stylistiques sont sollicités, ce sont l'humour et l'ironie, qui occupent une place de choix à travers les mimes, les pastiches vocaux, et c'est bien ce que nous analyserons dans le point suivant.

3- Le romanesque africain, pour une poétique de la dérision

Si les romans étudiés partagent avec le théâtre un certain nombre de modalités esthétiques, cela est non seulement dû, nous l'avons relevé dans les analyses précédentes, à la perméabilité du premier à d'autres genres, mais surtout à l'oralité, dont la structure discursive tient pour une bonne de la mise en scène. Dans les sociétés où l'oralité prévaut, l'art de la parole et de la rhétorique est de mise. L'accent est mis plus sur l'énonciation que sur l'énoncé, car la fonction illocutoire de la parole est recherchée par le biais de formules imagées, allant de l'humour à l'ironie, en passant par les jeux de mots. Parmi tous les procédés contenus dans notre corpus, la part belle est faite à l'ironie pour deux raisons : dans la plupart des pays d'où sont originaires les écrivains et où la censure a pignon sur rue, ce type de discours permet à la fois d'échapper à des blâmes, mais aussi favorise une liberté de création. Les prosateurs africains sont donc des habitués de l'ironie, en particulier Lopès, qui en a fait sa marque de fabrique. Considérée comme « une posture d'énonciation-type intégrée à l'énoncé² » l'ironie joue sur les décalages, les sous-entendus et les contresens dans un but de dénigrement :

Toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet. Elle n'est pas une donnée préalable qui n'aurait ensuite qu'à être représentée, mais elle est un montage scénographique complexe qui informe ensuite le réel³.

¹ Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, op.cit., p. 146.

² Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris : Hachette, 1996, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 18.

Chez Lopès, l'ironie s'amorce déjà dans le périphrase. Le titre du roman *Le Pleurer-rire* donne le ton. Ce groupe nominal est à la fois un oxymore, un contraste et une antithèse. La dualité du titre donne la tonalité de l'œuvre qui évoluera entre le tragique et le comique, entre le sérieux et le burlesque, bref, un monde violent abordé ironiquement. L'effet ironique se perçoit également dans le *Sérieux Avertissement* adressé au lecteur. L'adjectif « sérieux » accolé au mot « avertissement » crée un effet de redoublement, une surenchère qui entraîne un pléonasme. De là, on peut déjà douter de la validité du discours. En outre, l'organisation du texte est donnée comme « sérieux » par l'emploi des connecteurs argumentatifs qui permettent d'hierarchiser les idées : « dans un premier élan », « dans un second mouvement », « c'est pourquoi », « ainsi », « enfin ». Aussi, l'emploi du « nous » qui traverse la préface traduit-il la solennité du présent message. Tout cela donne l'apparence d'un « discours sérieux », mais le lecteur n'est pas dupe. L'antiphrase qui est l'une des caractéristiques de l'ironie fonde le texte. A travers un discours extrêmement critique sur le roman, le Comité des Censeurs souligne la dangerosité du texte. Or, ce discours apparemment réprobateur est le contraire de ce qui est énoncé, d'autant que le premier sens explicite laisse apparaître le manque de sérieux du texte. Mais quand on se penche sur l'implicite de ce discours, on y découvre une célébration de l'habileté inventive et l'extraordinaire capacité créatrice de l'auteur. Dans cet avertissement, il y a sans cesse un effet de décalage, le discours s'invalidé lui-même pour mieux se révéler, créant de fait une ironie littéraire. Cette idée est corroborée par Justin Bisanswa qui affirme :

Méticuleusement agencé, l'appareil paratextuel contrôle phatiquement l'ouverture et la fermeture du processus de lecture. Mais il s'accompagne surtout d'un dispositif évaluatif, relayé à l'intérieur du roman par tout un arsenal d'indications métatextuelles qui a pour parti pris de mettre en question les instances convoquées¹.

Ce processus de « détournement langagier » est une façon de tourner en ridicule tous ces organes de censure en Afrique, qui finalement ressemblent à des tonneaux vides qui font beaucoup bruit, sans réellement être d'une efficacité avérée, puisque malgré la censure, la création littéraire subsiste et continue sa progression.

Revenons au texte à proprement parler, pour montrer comment l'ironie s'appuie sur des « ruptures expectatives² » en créant des paradoxes.

Mais Bwakamabé a compliqué à plaisir l'entrée et la sortie de la terre natale, pour bien faire sentir comment l'accès à notre paradis est un privilège qu'on se saurait brader à la multitude indigne et qu'il n'y a enfin aucune raison à vouloir sortir à tort et travers d'un Etat où les gens vivent dans l'éternel Nirvana³.

¹ Justin Bisanswa, « Chaos énonciatif du discours préfaciel dans le roman africain », in *Chaos, Absurdité, Folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement. Présence francophone*. Revue internationale de langue et de littérature n° 63, 2004, p. 17.

² Eric Bordas, *op.cit.*, p. 189.

³ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 61.

Ici, le pays que dirige le Général Bwakamabé est décrit en des termes valorisants hyperboliques : *paradis, Nirvana*, alors qu'il y sévit une dictature sans précédent qui entrave les libertés les plus élémentaires, comme l'idée de faire subir à tous ceux qui entrent et sortent du pays, plusieurs contrôles interminables. Dans le fond, la procédure de contrôle est une pratique courante, mais sous recommandation présidentielle, les agents de la douane se livrent à des attouchements intolérables portant à l'intimité des voyageurs, pour soi-disant déceler les maladies sexuellement transmissibles. A ce sujet, « une vieille demoiselle anglaise, consultante pour l'OMS, spécialiste et militante dans la lutte contre les maladies à transmission sexuelle » (p.62) appréciait fort bien ces examens, prétextant se plier aux règles du pays. A chaque fois qu'elle effectuait un séjour dans ce pays qui existe « quelque part sur le continent », elle exigeait cet examen médical, alors qu'elle en était dispensée grâce à des liens d'amitiés qu'elle entretenait avec le dictateur :

Quant à la vieille demoiselle, elle revient régulièrement au pays [...]. Elle bénéficie d'une dispense d'examen médical à l'aéroport Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé. Mais riche de l'honnêteté des grands modèles de l'Histoire Sainte, ennemie obstinée des privilèges corrupteurs, elle se déclare, à chaque fois, prête à subir le traitement qu'elle va même jusqu'à exiger¹.

On comprendra plus tard pourquoi une telle obstination

Les langues de vipères, qui ne comprennent rien aux sentiments moraux, prétendent que la bonne dame y trouve son plaisir. Cet argument tient dans le seul fait qu'elle n'accepterait, pour l'opération, nul autre que celui qui pratiqua avec doigté le geste délicat lors du premier sondage².

L'ironie se trouve dans le fait que sous ses airs d'« ennemis obstinée des privilèges corrupteurs », respectueuse des lois étatiques, se cache une obsédée, qui n'attend que ces occasions là pour combler un manque affectif. Le narrateur la qualifie de « Bonne Dame, riche de l'honnêteté des grands modèles de l'Histoire Sainte », alors qu'en réalité, il pense comme tous les habitants de Moundié qui considèrent cette « vieille demoiselle anglaise » comme une névrosée. Il utilise donc l'antiphrase pour souligner les qualités en espérant montrer les défauts et les manquements de cette dernière.

Les canaux par lesquels l'ironie se déploie sont multiples et divers. Parmi ceux-ci, le personnage du fou, de l'idiot ou du sot est particulièrement privilégié. Ces « personnels littéraires » comme les appelle Philippe Hamon, apparemment dépourvus de discernement, sont les foyers de construction d'un discours ironique. Nous en voulons pour preuve ce passage dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages* :

¹ *Ibid.*, p . 63.

² *Idem.*

Le répondeur joue de la flûte, gigote, danse. Brusquement s'arrête et interpelle le président Koyaga.

Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre donsomana en cinq veillées. Nous dirons la vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats...

Arrête d'injurier un grand d'homme d'honneur et de bien comme notre père de la nation Koyaga. Sinon, la malédiction et le malheur te poursuivront et te détruiront¹.

La seconde réplique émane de Bingo, le griot chargé de dire la geste du président dictateur. A ce titre, son rôle est de louer Koyaga, même s'il ne pense pas tout ce qu'il profère. En réalité, Tiécoura (le répondeur qui joue le fou), représente la voix séditeuse du narrateur statutaire qui lui laisse la latitude de renchérir sur le récit en apportant des avis contraires. Il est, contrairement à Bingo, le véritable *diseur de vérité*, comme l'atteste Kourouma :

J'ai construit le personnage du répondeur, Tiécoura, de sorte qu'il corresponde à ce que l'on pourrait appeler le purgatoire de l'initiation, de sorte qu'il puisse dire la vérité. Comment raconter tous les crimes commis par Koyaga ? Il faut les lui dire. Il faut pour cela un personnage qui soit libre. Les crimes de Koyaga ne sont pas abominables parce que le répondeur le dit, mais c'est parce qu'ils sont commis qu'il le dit. Il dit les faits tels qu'ils se sont passés, il dit les choses qui ont existé. Le répondeur est le diseur de vérité².

Ainsi, la posture de *diseur de vérité* que lui attribue l'auteur est bien manifeste dans l'exemple ci-dessus. Considéré comme un « discours épictique » (Hamon, p. 30,) l'ironie dans ce cas là joue sur deux registres, entre le blâme et la louange. L'effet ironique apparaît quand le répondeur dit haut et fort ce que le griot pense tout bas. Il s'établit un dédoublement énonciatif avec pour effet de mettre au jour le vrai visage du dictateur Koyaga. Dans cette mise en scène malicieusement structurée, le répondeur représente un pion essentiel et incontournable dans l'acte énonciatif. Tiécoura ne se limite pas à son rôle de simple accompagnateur, mais prend des initiatives. Pour capter l'attention du public et susciter chez lui une conscience critique, il multiplie les allusions et les discours ironiques. Il s'autorise même des critiques – à l'endroit de Koyaga et ses pairs – toujours sous l'œil « bienveillant » du narrateur premier :

Et, à partir de ce jour, commençait le titanesque combat du Père de la nation et de l'indépendance contre le sous-développement. Combat dont chacun connaît aujourd'hui les résultats, c'est-à-dire les tragédies dans lesquelles les ineffables aberrations ont plongé le continent africain. Conclut Tiécoura³.

Après avoir évincé son rival par des élections truquées cautionnées par le Général de Gaulle, le nouvel homme fort de la République des Monts accède enfin à la magistrature suprême. Son pouvoir est décrit comme une mission et comparé à un « *titanesque combat contre le sous-*

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op. cit.*, p. 10.

² Ahmadou Kourouma, entretiens réalisé par Thibault le Renard et Comi Toulabor, in *Politique africaine* n° 75, 1999, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 84.

développement ». Dans le terme *titanesque*, il y a la connotation de valeur, de bravoure et d'abnégation. Cependant, la suite de l'énoncé dénote le contraire, puisque la gouvernance de ce chef d'Etat est une calamité. La phrase qui se trouve en début d'extrait s'invalide elle-même par la contradiction qui suit, créant de fait une ironie littéraire. Grâce à ce procédé stylistique fortement apprécié par Kourouma, la narration devient une joute oratoire. Lorsque Boniface Mongo-Mboussa lui pose la question « What inspires the irony ? » L'auteur répond immédiatement « The oral traditions, of course. Irony is one of the techniques used to capture and hold the audience's attention during an oral performance¹ ». L'ironie resserre donc le dialogue narrateur/narrataire en maintenant l'intérêt du second, gage d'une interaction qui fonctionne. S'il y a un autre aspect de l'ironie à relever, c'est le contournement par lequel le jeu de la voix se construit avec ruse et détours pour éviter la confrontation directe. Cela est particulièrement évident dans nos cinq romans dont quelques exemples donnés ici permettront de saisir la pertinence et la portée de ce style :

Le nouveau chef de gouvernement choisi par le général (de Gaulle) avait été forcé [...] de proclamer l'indépendance de la colonie dans l'interdépendance et en toute amitié avec la France. La proclamation solennelle achevée, il avait présenté le drapeau qu'on lui avait conseillé comme emblème de la nation, avait chanté l'hymne national qu'on lui avait composé, s'était décoré du grand cordon de l'Ordre qu'il venait d'instituer et s'était proclamé Président rédempteur, Père de la nation et de l'indépendance de sa nouvelle République.

De Gaulle dépêchait aussitôt un avion caravelle cueillir le récent chef d'Etat [...]. La caravelle et les Mercedes les rembarquaient et les transportaient jusqu'à Paris, jusqu'au perron de l'Elysée. Au nez et à la face de l'univers médusé, le général de Gaulle en personne confirmait le plébiscité dans sa nouvelle charge de magistrat suprême en l'interpellant « Excellence monsieur le Président ».

A New York, le nouveau président lisait devant l'Assemblée générale des Nations unies un discours préparé par l'ambassadeur de France à l'ONU. Les représentants des deux mondes unanimes – le monde communiste et le monde capitaliste – applaudissaient et votaient l'admission du nouvel Etat à l'ONU.

Avec le certificat pour son pays d'une nation libre, indépendante et égale en droit à toutes les nations de l'univers, le Président rentrait dans son pays, réintérait le palais du gouverneur de la colonie et proclamait le parti unique².

L'extrait est assez caractéristique de la manière dont la plupart des présidents africains au lendemain des indépendances ont été « adoubé » par leur parrain, l'ex-colonisateur. Et comme le dit si bien Mamadou Kalidou Ba, « tout semble avoir été conçu pour que les futurs dirigeants de l'Afrique indépendante soient pro-occidentaux³ ». En effet, cette cérémonie de reconnaissance et d'allégeance fortement ironique est une formalité à remplir pour les dictateurs désireux de légitimer leur pouvoir. Cela rappelle d'ailleurs que l'indépendance de ces pays n'est que factice, puisqu'il faut absolument passer par Paris pour exister et être reconnu en tant que Chef d'Etat. De

¹ Interview with Kourouma, by Boniface Mongo-Mboussa, *Africultures*, Paris (october 1998), consulté en ligne : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5319>

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 82-83.

³ Mamadou Kalidou Ba, *Le Roman africain francophone postcolonial, radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 104.

plus, tous les symboles (drapeau, emblème, hymne national) qui font la souveraineté d'un état sont suggérés, voire imposés par la France. Pire encore, la résidence du nouveau président se trouve être l'ancien palais du gouverneur de la colonie, preuve que la présence et l'autorité du colon est toujours vivace. Les instances internationales quant à elles, ne sont pas moins des marionnettes à la solde des grandes puissances, qui finalement se préoccupent plus de leur intérêt que de toute autre chose. Poussé à son niveau le plus caricatural, l'attitude du président de la République des Monts, et par delà de tous les dirigeants africains, est stigmatisée et dénote une fois encore que la véritable indépendance de ces états n'est qu'un leurre. Sur le mode de la parodie et de la caricature, le narrateur dénonce tout un système fait de mensonges, d'hypocrisie et d'intérêts. La même démarche caricaturale est également exploitée dans *Le Pleurer-rire* à travers le portrait physique de Tonton :

Un mètre soixante-dix, soixante-quinze kilos, le visage impassible cerné d'un bracelet de poils cerclant des lèvres épaisses qui réclament leur négritude, il marche fièrement, la poitrine gauche rehaussée d'une énorme fleur de métal blanc, à plusieurs branches, elle-même entourée d'innombrables pastilles rectangulaires de couleurs vives et chatoyantes.

Quand il se décoiffe et dépose sur son genou, pour les besoins de la photographie officielle, la retenant d'une main protectrice, sa casquette ceinte d'un large laurier de fils dorés, on découvre une tête à moitié nue, qui donne quelque sagesse à un front étroit.

Telle est, ou à peu près, la présentation physique que faisait de Bwakamabé Na Sakkadé, ce samedi soir, l'éditorialiste de la Croix du Sud, l'hebdomadaire et le seul organe de presse de la République¹.

Ce portrait met en évidence les caractéristiques physiques du dictateur dans un style caricatural et grotesque. D'abord, son poids étant supérieur à sa taille laisse imaginer sa forme disproportionnée, associée à un *visage impassible* qui permet de douter de ses capacités d'interprétation. Ensuite, l'idée du bracelet en poil entourant ses lèvres est assez comique, ajouté à cela *des lèvres qui réclament leur négritude*. Ici, le narrateur exploite le cliché des grosses lèvres identifiées comme celle du « monde noir ». De plus, l'isotopie de la nature (*fleur, branches, laurier*) vient pour adoucir les traits d'un homme rustre. Cette représentation est un cliché et peut s'appliquer à n'importe quel dictateur. Sous l'aspect d'un portrait élogieux, car construit selon les codes du portrait officiel, la description traduit dans le fond une caricature de Bwakamabé. Le portrait officiel du président est déconstruit par les procédés internes de contrastes et d'ironie qui l'invalident. L'emploi du déterminant quantifiant indéfini *quelque* ajouté au mot *sagesse* et suivi du groupe nominal *front étroit*, crée une antithèse qui connote le manque de sagesse, et dévoile par déduction la stupidité de Bwakamabé. En outre, la dernière phrase de l'extrait souligne le peu de crédibilité qu'on peut accorder à une telle présentation, puisqu'elle émane de l'éditorialiste attitré du président « celui-là même qui nourrit le culte de Polépolé et pourfendit, la plume trempée dans de la bile d'hyène, l'injure plein la salive, les

¹ *Le Pleurer-Rire, op. cit.*, p 29.

opposants de l'ancien président¹ ». Cet éditorialiste n'est absolument pas crédible puisqu'il n'hésite pas à retourner sa veste selon les circonstances et les intérêts du moment. Ainsi, l'image bienveillante du président « sérieux et normal » que le dictateur veut se donner à travers ce portrait officiel, est amandée par une ironie cinglante. Cette remarque semble être partagée par Chevrier qui écrit :

Le pouvoir dans l'univers romanesque africain fait également l'objet d'un processus fréquent de parodie et de dérision. « Le roi est nu » semble nous rappeler les romanciers qui soulignent à plaisir la bouffonnerie et le grotesque de ces souverains d'opérette ou de ces mauvaises répliques du Père Ubu, toute une mise en scène qui s'apparente au rituel du carnaval².

Dans les romans, l'esthétique du carnaval est présente grâce à un processus de renversement. L'énonciateur ruse en jouant sur la sémantique des mots et sur les décalages pour caractériser le président. Dans un style apparemment laudatif, il met à nu les défauts de Bwakamabé et le tourne en dérision. Cette dérision est à son comble lorsque le Maître étale ses carences langagières :

Avec moi sera pas comme avant. Avec moi, plus de blablabla. De l'action, de l'action, de l'action et toujours de l'action. Tout le monde va marcher. An, di, an, di, an, di, an... C'est l'action qui comptera. C'est à ça que le peuple, et surtout l'Histoire, je crois moi au jugement de l'Histoire (il leva l'index), nous jugeront. Vec moi, pas de crainte. Y aura la stabilité politique. Plus d'opposition. Moi, Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, serai jamais un ancien président, comme ce lâche de Polépolé.³

Plus loin, il déverse sa rage sur le secrétaire général des affaires étrangères qui lui conseille par prudence, de ne pas se rendre au prochain sommet de l'O.U.A.

Sa colère surgit, aussi terrible que les orages de la saison des mangues. Il se fit livrer aussitôt « l'ennemi de la patrie » (c'était le secrétaire général aux affaires étrangères), menottes aux poignets, accompagné de son ministre.

Alors, monsieur ! C'est vous qui ne voulez pas que je voyage ?

Monsieur le Président...

D'ailleurs, ça ne m'étonne pas. Vous les Tsoukas, vous avez toujours méprisé les Djabotama. Croyez que ça va continuer comme ça ? Hein ? Oubliez que maintenant, c'est un Djabotama qui commande.

L'autre essaya de balbutier quelques mots.

voulez pas que je voie l'Empereur d'Ethiopie ?

le secrétaire général avait visiblement quelque chose à dire, mais il en sentait la vanité.

Alors, savez pas répondre ? (grimace) Con de votre maman ! vous a coupé la langue ? pas encore. Mais bien envie de la faire, moi. Fort pour m'insulter derrière le dos, mais face à face c'est le silence. Hypocrite, pédéraste ! moi, quand j'ai quelque chose à dire à quelqu'un, je le lui crache en face, moi. Parce que je suis un homme, moi. Suis un militaire. Suis pas un Tsouka. (il fit une nouvelle grimace de mépris.) Parle maintenant si tu es un homme⁴.

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Jacques Chevrier, *Le Lecteur d'Afrique*, *op.cit.*, p. 273.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 74-75.

En nous attardant sur les spécificités des deux discours, nous notons leur caractère grotesque, burlesque et trivial. Le Président s'exprime la plupart du temps sans utiliser le pronom personnel, et n'a aucune connaissance des règles grammaticales les plus élémentaires : les formes négatives sont biaisées, certaines lettres sont totalement éludées (*vec moi*, pour dire « avec moi »), d'autres sont contractées (*zoubliez*, pour signifier « vous oubliez »). Les lacunes du chef de l'état sont à leur comble lorsque celui-ci décide de tenir une conférence de presse afin de fustiger l'*Agence France-Presse* pour son manque de collaboration avec le régime :

Agence France-Presse, ouvre tes oreilles grandes comme celle d'un lapin, sinon tu auras des oreilles d'éléphant.

Que tu sois logé dans un mur dans notre pays, pour dire ton mensonge habituel et déformer les choses, sache qu'un jour viendra où tu seras chassée de tous les coins de la terre.

Agence France-Presse, organe de mensonge, ouvre tes oreilles grandes comme celles de lapin, sinon tu auras les oreilles d'un éléphant de notre pays pour mentir bien tranquillement, que tu te trouves dans tel pays frère, nous savons que c'est faux...

Nous nous regardions en fronçant les sourcils. Tonton semblait avoir sauté un passage.

Tu n'es pas loin, tu es avec nous.

Tu as refusé la main tendue quand j'ai déclaré que nous étions prêts à coopérer avec toi ; qu'au lieu de raconter des quoi-quoi-là, nous te proposons de recopier purement et simplement les communiqués de notre agence d'information. Mais tu n'as pas voulu pour toi. Tu as préféré, comme un enfant têtu, défier le Père de la Résurrection et de l'Identité nationale. Tu es restée sourde jusqu'à aujourd'hui parce que tu as trouvé la solution facile de te camoufler dans un mur de l'ambassade, ici même dans notre belle et moderne capitale, pour mieux mentir. Tant pis pour toi, tant pis. Un jour l'heure sonnera, ce sera l'heure où certains nids de mensonges seront détruits.

L'Afrique reste l'Afrique...

[...].

Quant à l'Agence France-Presse qui a raconté des bobards là-dessus, oui, je dis bien des bobards, qu'elle attende un peu, elle va voir¹.

Tout le discours est en italique parce que retransmis à la radio. La légèreté du ton et l'incongruité du propos accentue l'aspect grotesque et menaçant de la scène et du locuteur. Concernant la forme, le discours est fragmenté et apparemment incomplet parce que « Tonton semblait avoir sauté un passage ». Dans le fond, les arguments sont donnés successivement sans aucune structure, ni hiérarchie. L'inexistence de connecteurs logiques rend le discours compact comme une sorte de flux verbal. Les idées se juxtaposent sans lien apparent, avec des phrases et des tournures syntaxiquement incorrectes fait de redondances, telles que « *des quoi-quoi-là* », ou, « *tu n'as pas voulu pour toi* ». C'est un discours trivial qui manque de sérieux et de cohérence par des comparaisons grotesques : « *Agence France-Presse, ouvre tes oreilles grandes comme celle d'un lapin, sinon tu auras des oreilles d'éléphant* ». Ainsi, pour montrer le ridicule du personnage, le narrateur met en évidence ses tares linguistiques, procédé que valide Hamon en soutenant que :

¹ *Ibid.*, p. 260-263.

Le plus efficace procédé pour disqualifier autrui consiste sans doute à le disqualifier dans son rapport au langage et ses règles, en les dénudant dans leur aspect “mécanique” et répétitif, là où l’autre croyait justement avoir fait acte de style original¹.

Cette remarque cadre parfaitement avec le dit du Général Bwakamabé qui, en s’adressant à ses collaborateurs comme à son peuple articule « chaque syllabe avec le soin d’un maître ânonnant une dictée », en s’appliquant à différencier les « *é* des *è* et des *ai* d’une part, les *au* des *o* d’autre part, les *i* des *u* enfin² ». Le président parle avec autorité et assurance, sans se rendre compte qu’il s’exprime dans un français approximatif, grossier, et étale sans gêne ses insuffisances langagières, d’où l’effet ironique qui s’en dégage. Parfois, l’ironie va jusqu’au pastiche vocal et gestuel que Beauzée désigne sous l’appellation de *mimèse*, « espèce d’ironie par laquelle on répète directement ce qu’un autre a dit ou pu dire, en affectant même d’en imiter le maintien, les gestes et le ton ; de manière qu’avec un air qui semble d’abord favorable à ce qu’on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule³ ».

Un je ne sais quoi de psychologique (ai-je fait remarquer qu’il prononçait *psychologique*) ?⁴

Ici, ce n’est plus un simple jeu de mots, mais il s’agit de « singer, de doubler, de faire écho à une phraséologie ou à un discours antécédent. Et ce n’est pas tant, souvent, sur des contenus que porte le message ironique, que sur la forme même du message-cible, et notamment sur sa logique⁵ ». Le maître joue énormément sur le procédé de la *mimèse* en caricaturant à l’excès les propos du dictateur. Se trouve dès lors confirmée la thèse de Kalonji qui dit que « Lopès manipule ses personnages tels des marionnettes au gré d’une fantaisie verbale génératrice d’une ironie cocasse dans une baignade de cocufication généralisée, au propre comme au figuré⁶ ». Ainsi, en mettant en évidence le décalage entre la fonction de chef d’état et les propos de ce dernier, cela entraîne un effet de contraste qui témoigne de l’inculture de celui qui prétend diriger un peuple. Finalement, la logique de l’ironie se construit sur le principe de la dissimulation – par le truchement d’une énonciation double – dans laquelle la vérité porte un masque. Pour dévoiler ce masque et aboutir aux effets de sens, la perspicacité du lecteur est fortement sollicitée.

L’ironie construit donc un lecteur particulièrement actif, qu’elle transforme en coproducteur de l’œuvre, en restaurateur d’implicite, de non-dit, d’allusion, d’ellipse et qu’elle sollicite dans l’intégralité de ses capacités herméneutiques d’interprétation, ou culturelles de connaissance de référent⁷.

¹ Philippe Hamon, *L’Ironie littéraire*, op.cit., p. 26.

² *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 104.

³ Beauzée, « mimèse », cité par Philippe Hamon, *L’Ironie littéraire*, op.cit., p. 23.

⁴ *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 283..

⁵ Philippe Hamon, *L’Ironie littéraire*, op.cit., p. 23.

⁶ T. Zezeze Kalonji, « Eléments pour analyse plurielle du *Pleurer-Rire* », op.cit., p. 52.

⁷ Philippe Hamon, *L’Ironie littéraire*, op.cit., p. 151.

Le lecteur doit donc faire preuve à la fois d'ouverture d'esprit, de lucidité, et d'un bagage culturel conséquent qui lui permettra de dépister les ruses et les détours du discours. En ce sens, *En Attendant le vote des bêtes sauvages* est de prime à bord l'œuvre qui met le plus à contribution les connaissances de son lectorat, en arborant la stratégie de la dissimulation comme mode d'énonciation. Le roman de Kourouma peut-être considéré comme une fresque historique qui met en scène le passé et le présent d'une Afrique dont le destin tragique fut émaillé d'une succession de Pères de la nation, tout aussi loufoques, égocentriques et sanguinaires les uns que les autres. Dans un style narratif atypique (le donsomana), le romancier interroge l'Histoire en recréant la période de la Guerre Froide où il évoque le parcours d'un dictateur, et au delà, de tous les despotes africains de cette époque. Plusieurs indicateurs montrent bien qu'il s'agit des dictateurs qui ont pollué l'Afrique, mais aucun d'entre eux n'est cité nommément¹. Il faut préciser que chez Kourouma la frontière entre Histoire et fiction est extrêmement poreuse, si bien que le lecteur doit être informé sur la politique africaine pour arriver à identifier dans le récit les dictateurs qui ont réellement existé². Grâce à différentes études et des recoupements personnels, des parallèles édifiants peuvent être établis :

- Koyaga ⇒ totem faucon ⇒ Gnassingbé Eyadéma ⇒ Président défunt du Togo
- Tiékoronie ⇒ totem caïman ⇒ Félix Houphouët Boigny ⇒ Premier Président de la Côte D'Ivoire
- NKoutigui Fondio ⇒ totem lièvre ⇒ Sékou Touré ⇒ Premier Président de la Guinée Conakry
- Bossouma ⇒ totem hyène ⇒ Jean-Bedel Bokassa 1^{er} ⇒ Feu Président de la République Centrafricaine
- L'homme au totem léopard ⇒ Mobutu Sese Seko ⇒ ancien Président du Zaïre (actuelle République Démocratique du Congo).
- L'homme au totem chacal ⇒ Hassan II ⇒ Roi défunt de la Monarchie du Maroc.

Interrogé sur les ressemblances entre les personnages fictifs du roman et les personnalités réels, Kourouma s'explique :

J'ai voulu écrire ce roman avec ces noms, mais mon éditeur m'en a dissuadé. Selon lui, cela risquait d'entraîner de graves conflits juridiques. J'ai voulu alors en conserver quelques uns, tels que Houphouët Boigny, Mobutu, Hassan II, Bokassa... Cela n'a pas marché non plus. J'ai gardé toute fois certains de leurs totems : le léopard, le caïman, l'hyène, etc³.

A en croire ses dires, l'auteur ruse en adoptant le principe de dissimulation pour échapper à la censure. C'est donc tout un pan de l'histoire de l'Afrique qui est évoqué de manière synoptique par le biais d'allusions historiques dont il faut une bonne connaissance de l'actualité politique africaine pour en découdre le fil. Tout le récit est une fresque magistralement orchestrée où l'ironie, à travers le principe du déguisement, dédouble le sens de l'énoncé dans une perspective

¹ Sous la pression de son éditeur Kourouma a opéré des changements de noms.

² Se référer à la thèse de Diandué Bi Kacou Parfait sur *Histoire et fiction dans l'œuvre d'A. Kourouma*.

³ Propos de Kourouma recueillis par Thibault Le Renard et Comi Toulabor, *op.cit.*, p. 178.

polysémique permanente. Cette technique rejoint la pratique de la dissimulation des contes africains dont Locha Mateso a su relever la valeur poétique : « La dissimulation est un artifice de valeur pédagogique. Elle vise à faire passer un message ou une grave critique sous l'apparence – acceptable – d'une plaisanterie¹ ». Construits sur ce modèle, les textes qui nous occupent usent de toutes les astuces du langage et des nuances expressives pour témoigner des vérités qui accablent le continent. Témoigner non pas au sens strict, mais comme le dit Kourouma, « témoigner pour contredire, pour désavouer ». C'est aussi ce que relève Chevrier en affirmant que :

On peut donc estimer qu'un certain délire verbal, inséparable de la représentation du pouvoir africain, apparaît, à l'heure actuelle, comme la seule réponse possible à un univers inacceptable et non accepté. Impuissants dans l'immédiat, à changer les conditions objectives d'un pouvoir pervers, les romanciers tentent la réappropriation, par l'écriture, d'un espace et d'une histoire provisoirement détournés et confisqués par des imposteurs. C'est le temps, pourrait-on dire, du crier-écrire du pleurer-rire².

Pour compléter ce riche commentaire, on dira « crier-écrire » pour ne pas pleurer-rire. Ainsi, les subtilités discursives impriment à ces œuvres une tonalité subversive dont le but va bien au-delà de la simple recherche esthétique.

Parmi les signaux de l'ironie, la typographie occupe également une place non négligeable. Bien souvent, les états d'âme du locuteur, l'intonation de sa voix sont perceptibles grâce à la police d'écriture qui va de l'italique à la majuscule en passant par les points de suspension. Dans *Mbaam dictateur*, une fois arrivé au pouvoir, Wor se donne le titre honorifique de Grand Guide écrit en wolof et lettres capitales NGAND MI. L'inscription du nom en majuscule est une forme d'insistance sur le nouveau statut du personnage. Il n'est plus un simple président, mais un Guide, qui plus est Grand. Dès lors, il n'existe que par cette dénomination à partir de laquelle il se réalise, comme c'est également le cas pour Bwakamabé qui se fait appeler « Tonton » et « Président de la Résurrection Nationale et du Salut Public ». Ces titres honorifiques ont, selon Pierre Nda une visée particulière :

Tous ces titres et appellations des dirigeants africains procèdent du même désir de popularité, du goût du prestige et des honneurs, de la démagogie, du culte de la personnalité et aussi de l'habitude créée chez le peuple de l'ovation, de la louange, de l'encensement politique, du psittacisme, de l'adulation, de la flagornerie, de l'hypocrisie³.

A travers ces désignations singulières, les dictateurs se considèrent, au delà de la démagogie, comme des démiurges, des « envoyés » de Dieu qui ont pour mission de conduire la destinée de leur peuple. Ces appellations excentriques et saugrenues, loin de valoriser ceux qui les portent, renforcent au contraire leur ridicule et produit des effets ironiques.

¹ Locha Matéso, *La Littérature africaine et sa critique*, op.cit., p. 46.

² Jacques Chevrier, *Le Lecteur d'Afriques*, op.cit., p. 273-274.

³ Pierre Nda, « Onomastique et création littéraire », *Présence Francophone*, n° 45, 1994, p. 168.

D'autres majuscules viennent soutenir l'ironie dans *Le Pleurer-rire*. En effet, le maître d'hôtel qui est le narrateur statutaire, désigne l'espace dans lequel se déroule le récit par *le Pays* avec un P majuscule « Ah, oui, le Pays, le Pays, le Pays, le Pays, quel Pays ?¹ ». Tout au long du texte, le pays est désigné avec un P en lettre capitale. D'un premier abord, la majuscule symbolise et témoigne de la grandeur du Pays, un état où il fait bon vivre, un « éternel Nirvana » pour reprendre les termes du maître. Mais cette grandeur est factice, puisque le Pays « qui n'existe nul part sur une carte » est le lieu où Bwakamabé exerce une gouvernance répressive. De ce fait, la lettre P en majuscule est ironique puisqu'elle sous-entend que cet endroit ne mérite finalement pas le nom de Pays, c'est plutôt un enfer, un lieu qu'il vaut mieux ne pas chercher à connaître : « en vérité, je vous le dit, le Pays n'est pas sur la carte. Si vous tenez à le trouver, c'est dans le temps qu'il faut le chercher² ».

Comme on le voit, les manifestations de l'ironie sont multiples et variées. Aux polices d'écritures, s'ajoute la ponctuation :

Qu'est ce que c'est que cette histoire, nom de dieu ? Hein ?... Depuis quand les ministres passent avant le Chef ?... Hein ?... Zéro... Zéro... Con de votre maman ! Je dis con-de-votre-maman. Compris ?... Et la hiérarchie alors... Merde pour vos excuses. [...].
Dites au secrétaire général de me convoquer le conseil des ministres... Immédiatement... Et que ça saute³ !

La trivialité du discours dans toute sa solennité ne peut que susciter à la fois le rire et le dédain pour un tel personnage. Une fois encore les inepties du dictateur sont mises au jour avec un effet ironique fortement visible. Les points de suspension soulignent ici la gravité du moment, dans un discours raccourci, entraînant de fait une ellipse. Leur présence est d'autant plus parlante et significative, car ils traduisent l'expressivité et l'émotion du Président manifestée par des insultes. L'énonciation est saccadée, hésitante, avec des phrases incomplètes, créant une incohérence. Ce dernier est en colère parce que le ministre de l'information a osé se mettre en avant en prenant la parole à la télévision devant des milliers de téléspectateurs : « le ministre de l'information souriait aux téléspectateurs »⁴. Ne supportant pas que quelqu'un d'autre lui vole la vedette, le Général Bwakamabé entre dans une rage folle et le « pauvre » ministre est le soir même démis de ces fonctions. Les points de suspension dans l'extrait marquent à la fois la violence et la brutalité verbales dont fait usage le Président dans l'exercice de son pouvoir, mais montrent également l'incapacité de celui-ci à formuler des phrases syntaxiquement correctes. Bien plus que des mots, les suspensions « conditionnent le “dire” et contribuent à mettre en scène le “dit”⁵ », comme également dans les extraits suivants tirés de *En Attendant le vote des bêtes sauvages* :

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène. op.cit.*, p. 84.

Un défilé de mode...¹

Plus loin

Toujours haut et immobile comme un rônier, silencieux comme un roc, un fauve à l'affût...²

Dans les deux extraits, les points de suspensions marquent une interruption du discours. Mais dans le premier, ils indiquent un silence volontaire de la part de l'énonciateur. En effet, commentant la célébration de la fête de l'indépendance de la République du Golfe, le narrateur qualifie la cérémonie de « défilé de mode » suivi de points de suspension comme pour dire qu'il n'y a pas de mots pour qualifier ces parades bouffonnes qui mobilisent tout le peuple pendant plusieurs jours entiers. Les suspensions traduisent l'indignation du locuteur face à ces exhibitions dont le coût total pourrait permettre d'améliorer le quotidien des populations. Comme nous l'avons montré dans les analyses précédentes, les dictateurs sont friands de spectacles grandiloquents, et chacune de leur sortie est l'occasion pour eux de paraître et de s'exhiber. S'inscrivant dans ce registre, Koyaga est aux premières loges, debout dans les tribunes, attendant patiemment le passage des troupes. Sa posture induit des effets ironiques, car elle est comparée à un « rônier immobile », un « roc silencieux », et même à un « fauve à l'affût ... ». Cette dernière remarque inachevée sollicite l'imagination du lecteur en soulignant l'inadéquation des comparaisons épiques. Avec les points de suspension, l'effet ironique est présent par le biais du silence, mais un « silence parlant » qui suggère plus qu'il ne dit.

Pour résumer, les majuscules et les points de suspension fonctionnent comme des « éclaireurs » puisqu'ils traduisent objectivement le contexte d'énonciation, mettant en évidence l'expressivité des personnages. Dans le cas des extraits sus-mentionnés, la typographie participe à une entreprise de dénonciation du pouvoir dictatorial par le biais de la poétique de dérision. A travers ses multiples manifestations et usages, l'ironie est une posture d'énonciation où « un 'dehors' explicite cache un 'dedans' caché et sous-jacent³ ». Mode d'expression privilégié des écrivains, elle permet de dévoiler sous le couvert d'un masque les impostures d'une société hypocrite, gangrénée par l'intérêt individuel. Le but de ce procédé littéraire est de *communier*⁴ avec le lecteur qui, au bout du compte, doit être actif pour arriver à décoder l'implicite de l'énoncé et en saisir toute la portée :

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op.cit.*, p. 338.

² *Ibid.*, p. 341.

³ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op.cit.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

L'écriture de l'ironie oblige le lecteur à savoir lire avec méfiance. Le moindre élément, initialement neutre, n'est jamais à l'abri d'un travail de signification, qui en déplaçant le contexte, provoque une modification du sens, ou tout au moins un enrichissement¹.

Ce faisant, le lecteur doit être capable de discerner le sens explicite du sens implicite, le dit du non-dit, car avec l'ironie, le locuteur joue sur le double sens des mots, et utilise abondamment l'art du détour, rejoignant l'une des caractéristiques de l'oralité² de laquelle s'inspirent les œuvres. Par ailleurs, l'ironie n'est pas l'unique procédé exploité par les romanciers. Celle-ci se mêle bien souvent à l'humour dans une perspective dialogique, car cette « malice souriante³ » qu'est l'humour sous-tend une satire dissimulée au même titre que l'ironie. Il existe en effet une affinité entre ces deux procédés, celle de créer un double sens : « l'humour s'avère être un détournement, une reconfiguration de l'expression directe des événements⁴ ». Autrement dit, tout comme l'ironie, ce procédé appelle une double valeur dans l'acte d'énonciation dont le but est de mettre au jour les impostures d'une société corrompue. Aussi, l'humour trouve-t-il dans notre corpus un terrain privilégié, particulièrement chez Lopès et Nganang. Chez ce dernier, il y a toute une série de scènes et d'histoires dont le caractère burlesque crée des effets comiques. Dans *Temps de chien*, nous sommes dans un bar fréquenté par de petites gens qui viennent y déverser leurs déboires avec un humour mordant. Ces quelques exemples permettront de saisir la pertinence de cette forme d'énonciation que le chien-narrateur manie avec dextérité :

Un autre jour, le petit vieux raconta l'histoire d'une femme, qu'il disait avoir rencontrée, dont la souris avait volé le pubis qu'elle avait lavé et séché après un cognement fatidique. Une autre fois encore, c'était l'histoire d'une femme qui avait trois sexes, dont deux masculins.
« Qu'est-ce qui te prouve que c'était une femme ? avait demandé mon maître, croyant saisir le diable par la queue.
ses seins, avait dit le petit vieux, imperturbable. Oui, ses seins ! » comme si cela donnait un sens à son histoire⁵.

Ou encore :

Un matin par exemple, la Panthère secouait l'étalage de Mama Mado en disant qu'un opposant de renom avait été arrêté en Europe, mis dans une caisse de corned-beef, timbré et envoyé au pays par la poste. J'avais beau dresser, redresser et reredresser mes oreilles, j'avais beau limer mon intelligence, comment savoir si ce n'était pas un des multiples commentaires que l'imagination des hommes fabriquait pour confondre ma volonté de voir clair dans leur bassesses⁶.

Et pour clore la série :

¹ Eric Bordas, *Balzac, Discours et détours*, op.cit., p. 188-189.

² Avec l'oralité, la parole est une mise en scène par le choix des mots ou d'un lexique fortement connoté et imagé. Rien n'est dit au hasard, tout énoncé suggère une signification possible.

³ Mohamadou Kane, *Les Contes d'Amadou Coumba*, op.cit., p. 181.

⁴ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, op.cit., p. 85.

⁵ *Temps de chien*, op.cit., p. 112.

⁶ *Ibid.*, p. 132.

Energumène, dit la femme en sevrant son gosse pour mieux répondre.
 Bordelle ! dit encore le vendeur d'arachides.
 Abracadabra ! dit la femme.
 Bordelle ! » insista le vendeur d'arachides.
 Et l'autre sortit le mot du siècle : « Anticonstitutionnellement ! »¹

On pourrait citer plusieurs exemples. L'humour est mis en évidence par l'attitude des personnages, par l'incongruité des histoires, par des redondances qui créent des effets de décalage. Le bar *Le Client est Roi* dans lequel se déroule toutes ces scènes est un lieu marginal où se retrouvent les désœuvrés, les laissés pour compte et même les artistes. Cet endroit est une fabrique d'histoires folles, de rumeurs en tous genres, de créations verbales ; c'est aussi le seul espace où les langues peuvent se délier et la parole se libérer. Dans un humour caustique, les histoires s'enchaînent tout aussi tragiques et cocasses les une que les autres ; on y évoque ses désillusions, ses peines, mais aussi ses rêves, tout cela enrobé de rire, qui finalement reste l'antidote miracle permettant de tenir le cap dans une société qui a perdu ses repères. La charge humoristique contenue dans ce texte lui apporte une vitalité et une fraîcheur dans lesquelles se rencontrent et se heurtent les drames quotidiens. En mettant en scène cette catégorie sociale dans des situations cocasses, l'écrivain décrit et dénonce par le biais de la fiction une société où seule une petite classe bourgeoise s'engraisse et s'enrichit au détriment d'une population démunie toujours plus nombreuse.

Avec *Le Pleurer-rire*, l'humour est à son paroxysme. Cette pratique n'est pas un simple effet de style, c'est la fondation essentielle sur laquelle repose toute la structure narrative. C'est aussi ce que constate Patrick Corcoran : « The detached tone allows him free rein to introduce a ludic dimension to his work and to lighten the tone by playing with his material rather than throwing up his hands at the horror of it all² ». En effet, par le biais du maître d'hôtel, l'auteur donne à lire une narration vivante dont l'humour est le trait dominant. Amorçons l'analyse par Bwakamabé qui est le personnage central autour duquel se déroule la trame du récit. L'être et le faire de celui-ci renferment tout ce qu'il y a de plus grotesque et burlesque, à commencer par sa dénomination : Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de kiréwa. Le principe de l'accumulation et de la répétition contenu dans cette appellation crée déjà un effet comique. Cette succession de noms juxtaposés les uns sur les autres accentue le caractère excentrique du dictateur. En plus de ce nom dont la prononciation mériterait quelques exercices, ce dernier n'hésite pas à se faire affectueusement appeler « Tonton ». La sonorité de ce pseudonyme qui comporte deux syllabes aux tonalités semblables « Ton et ton » suscite le rire.

¹ *Ibid.*, p. 272.

² Patrick Corcoran, *Le Pleurer-Rire*, Glasgow University : Introductory Guides to French literature, 2002, p. 69.

Bwakamabé se comporte avec tout le paternalisme qui caractérisait auparavant le pouvoir colonial en se considérant comme un parent, un oncle, mieux, comme un père avec ces concitoyens qui lui doivent respect et obéissance : « moi, je suis le papa, vous, vous êtes mes enfants. Tous les citoyens sont mes enfants. Vous devez me conseiller avec franchise ou, si par crainte de mes réactions, vous voulez m'épargner, vous devez alors vous taire respectueusement¹ ». De surcroît, il fait composer une chanson spéciale à la gloire de son règne qui s'intitule *Quand Tonton descend du ciel*, se considérant comme un demiurge, un intermédiaire entre Dieu et son peuple sur qui il a la charge de veiller. Comme le fait remarquer Chevrier, « ce processus de divination du chef suprême prend le plus souvent sa source dans un corpus de légendes évoquant ses origines mystérieuses² ». L'usage de tous ces attributs, au lieu de valoriser le président, d'être une marque de grandeur et de respect, induit au contraire, par un processus de renversement et de satire, une dérision, un ridicule de l'être même du personnage. Cette dérision s'accroît avec les fanfaronnades du dictateur, grâce à cette entrée magistrale digne d'une comédie bouffonne.

Qui oubliera l'entrée du Maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, président de la République, chef de L'Etat, président du Conseil des ministres, président du Conseil national de Résurrection nationale, père créateur du pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, la poitrine colorée et étincelante de plusieurs étages de décorations, au son du fameux *Quand Tonton descend du ciel*.³

Là encore, ce sont les mêmes effets cumulatifs et répétitifs qui créent l'humour. Le cumul des titres, les nombreux postes ministériels que s'arroge le président sont édifiants, d'autant plus qu'ils permettent de comprendre non seulement le pouvoir absolu dont il jouit, mais aussi le caractère expansif, égocentrique et particulièrement bouffon du personnage : « la jubilation évidente de l'auteur du *Pleurer-rire* souligne ici à plaisir la majesté bouffonne du personnage⁴ ». A travers l'utilisation de divers procédés stylistiques, l'œuvre fait le procès de la dictature sous une forme comique. Par la truculence des scènes, le récit s'inscrit de plain-pied dans l'univers d'un drame tragi-comique. Le jeu des personnages, livré dans leur version caricaturale devient l'enjeu du récit à partir à la mise scène d'une critique sociale qui soutend le roman. Aussi, avec un titre des plus caustiques, *Le Pleurer-rire*, la question se pose de savoir s'il s'agit de rire ou de pleurer, ou les deux à la fois. Cet oxymore crée bien évidemment une antinomie qui représente finalement la « vérité » du texte, c'est-à-dire la confusion entre le tragique et le comique, entre l'espoir et la désillusion, entre les fanfaronnades d'un président déséquilibré et la bâillonnade d'un peuple asservi. Dans ce monde chaotique où les frasques d'un souverain machiavélique

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 117.

² Jacques Chevrier, *Le Lecteur d'Afrique, op.cit.*, p. 264.

³ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 102.

⁴ Jacques Chevrier, *Le Lecteur d'Afriques, op.cit.*, p. 263.

ponctuent la vie politique, le rire devient le seul exutoire qui vaille, le remède miracle qui permet de survivre.

Lopès et Nganang ne sont pas les seuls à aborder des thèmes sérieux sous le couvert du rire. Kourouma, Mabanckou et Ndao en font de même. Leurs œuvres sont aussi le creuset d'un humour cocasse, par le biais d'énonciateurs atypiques qui ont la capacité de jouer sur les doubles sens en osant des associations surprenantes. D'ailleurs pour Mabanckou, l'humour, au même titre que l'ironie, est une arme qui génère des vérités sous le couvert du rire :

L'ironie et le rire sont des armes redoutables qui suscitent souvent bien plus de réflexion qu'une approche stricte et sérieuse. Je souhaitais donc rester dans la même veine sarcastique [...] Je préfère jouer le rôle du clown qui, derrière le rire, dissimule les vérités les plus criantes. Un proverbe africain dit : « *Si vous voulez savoir la vérité, écoutez les fous*¹ ».

L'analyse de quelques extraits permettra de mettre en lumière le fonctionnement de l'humour chez cet auteur :

Elle rappela à mon maître de ne pas lui désobéir, de ne pas suivre le chemin du défunt Papa Kibandi au risque de finir un jour comme lui, et le jeune fit la promesse, jura trois au nom des ancêtres, le mensonge était gros, sans doute aurait-il valu mieux qu'il lui dise la vérité parce qu'à l'instant où il jura sur la tête de ses aïeux un des pets les plus sonores qu'il n'avait jamais libérés s'échappa de ses fesses, et ils durent, la mourante et lui, se boucher les narines, une puanteur de cadavres se répandit dans la pièce au point qu'ils laissèrent la porte et les fenêtres ouvertes pendant trente jours et trente nuits²

Cet humour scatologique se construit à partir d'un autre procédé rhétorique qui est l'hyperbole, fondée sur l'exagération et le grossissement des faits. Le narrateur-porc-épic amplifie l'impact du pet pour mettre en évidence la grosse affabulation de Kibandi qui fait une promesse à sa mère en sachant très bien qu'il ne la tiendra pas. L'effet humoristique est lié à la simultanéité de l'action entre le moment du mensonge et l'arrivée du pet. En outre, l'humour est introduit non seulement par la résonance du pet, mais plus encore par la durée de son effet, c'est-à-dire par son insupportable odeur qui a perduré plusieurs semaines. Comme on le voit, l'humour se déploie dans une scénographie du bas corporel, du grotesque, où les événements sont mises en scène avec des personnages dont les actions suscitent le rire. De plus, avec l'hyperbole contenue dans l'extrait, s'opère une transformation sémantique qui joue sur l'intensité des événements, les faits sont caricaturés à souhait pour dévoiler Kibandi.

A l'exemple cité en sus, nous pouvons adjoindre celui où le porc-épic donne les raisons pour lesquelles ils ont « mangé » l'épicier :

¹ Interview d'Alain Mabanckou (février 2009), consulté en ligne : <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php>

² *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 126.

Nous avons mangé l'épicière Komayayo Batobatanga parce qu'il avait refusé de nous vendre à crédit une lampe-tempête et deux boîtes de sardines à l'huile fabriquées au Maroc¹.

Ici, le narrateur associe le tragique au grotesque avec une simplicité déconcertante. L'humour se manifeste par la futilité de l'accusation et par la banalité des babioles que l'épicière a refusé de vendre, qui plus est, à crédit. Les adjectifs numéraux cardinaux (un et deux) soulignent la valeur des marchandises qui finalement apparaît comme peu significative. L'origine des boîtes de sardines (Maroc) accentue encore le ridicule de l'acte. Ne voulant donc pas livrer la marchandise sans être payé, le commerçant passe de vie à trépas, comme bien d'autres victimes qui ont subi la foudre de Kibandi et son double pour des banalités :

Nous avons mangé Loumouamou parce qu'elle avait rejeté les avances de mon maître. [...]
 Nous avons mangé Moufoundiri parce qu'il était de ceux qui voulaient qu'un féticheur vienne purifier le village. [...]
 Nous avons mangé Ekonda Sakadé parce qu'il avait vu mon maître me parler dans un buisson. [...]
 Nous avons mangé le sage et vieil Otchombé parce qu'il s'était opposé à la candidature de Kibandi au conseil du village. [...]
 Nous avons commencé à manger les gens pour un oui ou pour un non²

Comme s'il s'agissait de « divertir » le lecteur, le récit est émaillé de scènes aussi burlesques que cocasses. Mais loin de se limiter à cela, se dessine une réflexion sous-jacente : qui de l'homme ou de l'animal est le plus cruel ? Au delà du rire que ces drames provoquent, l'humour est un jeu sémantique qui interpelle le lecteur sur la gravité d'une situation. Par le biais de ces extraits, l'auteur questionne fondamentalement les raisons pour lesquelles dans les sociétés africaines les « mauvais sorciers » – parce que semble-t-il il y aurait des bons – s'attaquent à des personnes. A travers le procédé de l'humour, Mabanckou témoigne de plusieurs réalités, notamment celle des « mangeurs d'âme » en Afrique – qui n'hésitent pas à éliminer leur semblable pour un oui ou pour un non – en mettant en évidence l'inutilité de leur acte, comme l'attestent ses propos :

Dans *Mémoires de porc-épic*, j'ai essayé de présenter toute une série de critiques de la société africaine et de certains de ces mythes. Des mythes et des croyances qui, malgré tout, doivent exister car ils sont le fondement de la raison d'être de tout Africain, de sa culture, de son identité³.

Cette affirmation, au-delà de la stigmatisation de certaines mœurs africaines dont le roman se fait l'écho, relève un point important. Mabanckou, l'un signataire du manifeste *Pour une littérature mondiale*, fervent défenseur de l'abolition de toute appartenance identitaire littéraire, juge ici la

¹ *Ibid.*, p. 190.

² *Ibid.*, p. 189-190.

³ Interview d'Alain Mabanckou, *op. cit.* : <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php>

nécessité de reconnaître et sauvegarder certains traits des culturelles africaines. Un discours paradoxal sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Chez Kourouma et Ndao l'humour prend une tout autre forme. Les subtilités du langage enrichies d'allusions, de détours et de métaphores sont convoquées. S'inspirant de la rhétorique discursive de l'oralité de manière plus évidente que les trois autres, ils contournent la confrontation directe par le truchement d'un discours fortement imagé rappelant de fait les paroliers du continent. En Afrique comme partout ailleurs, la parole a une fonction sociologique de premier ordre, mais bien plus encore dans cette partie du monde, car rien ne s'établit sans elle, tout se fait à partir d'elle, c'est pourquoi la parole est déployée avec beaucoup de précaution, par association d'images et de tropes. L'exemple du donsomana dans lequel le pouvoir de la parole est essentiel est en est une riche illustration. Bingo, le narrateur principal et Tiécoura son accompagnateur, excellent dans l'art du dire. Leur narration est émaillée de formules allusives, allant des proverbes aux métaphores comme dans l'exemple ci-après :

« C'est l'idiot qui ne connaît pas la vipère des pyramides qui prend ce petit reptile par la queue. » Dès que le général disparut, les portes et volets de la salle claquèrent, des hommes armés sautèrent dans la salle en hurlant des slogans « Notre peuple en a marre ! A mort le Président ! A mort les assassins ! » Ils tirèrent sur les participants [...].
Le Président du comité insurrectionnel revint et inspecta la tâche accomplie par le commando. Il constata que tous les participants – Présidents, ministres, officiers, dirigeants de parti – tous étaient fauchés, abattus. Parfait ! murmura t-il à basse voix, à très basse voix au chef du commando. Il s'assura d'une façon négligente, sûr de sa manigance, que Koyaga avait été expédié, abattu. L'ancien sous-officier d'Indochine gisait inanimé dans le sang à demi couvert par deux cadavres...
la petite vieille qui n'est pas méticuleuse ramasse dans ses haillons la cendre contenant la braise¹.

Après le coup d'état contre l'ancien chef d'état Fricassa Santos, il s'installe une guerre de leadership entre les commanditaires qui se livrent une bataille sans merci. Chacun veut occuper le fauteuil vacant du président, et les frères d'arme d'hier, deviennent les ennemis d'aujourd'hui, car chacun essaie par des ruses et des manigances de toutes sortes d'éliminer l'autre. C'est ainsi que Ledjo, qui préside provisoirement le comité insurrectionnel commande un faux complot pour évincer tous les potentiels candidats afin de demeurer président. Sûr de son coup, ce dernier ne se donne même pas la peine de vérifier que tous ses adversaires y compris Koyaga sont abattus. Son inattention lui coûtera cher, puisqu'il sera plus tard éliminé par le fils de Tchao. Les deux formules figées en amorce et à la fin servent en effet de mise en garde. Ces énoncés courts et lapidaires renferment une suggestion réflexive et communiquent une sagesse active d'une portée pédagogique incontestable. Le même procédé se retrouve dans les passages suivants :

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 115-116.

- Ne comptez pas sur moi. Jamais je vous aiderai à prendre le pouvoir en enregistrant un papier aussi criminel.

C'est ainsi qu'à vous, Koyaga, Macléδιο parla. Vous avez estimé que Macléδιο avait dépassé le tolérable. A aller trop loin dans le jeu avec l'enfant, il finit par vous demander de vous déculotter pour jouer avec le pénis et les bourses.

Ah ! Koyaga. Depuis ce jour, Macléδιο est devenu votre pou à vous, Koyaga, perpétuellement collé à vous. Il reste votre caleçon œuvrant partout où vous êtes pour cacher vos parties honteuses. Cacher votre honte et votre déshonneur.¹

La dernière phrase du premier extrait constitue une formule figée qui témoigne d'une vérité, celle de connaître ses limites en toutes circonstances. Quant au second extrait, il est beaucoup plus marqué par la métaphore du bas corporel : le « caleçon » et les « parties honteuses ». Bingo use d'images surprenantes et de tournures inattendues pour caractériser la fonction de Macléδιο. La mission de celui-ci auprès de Koyaga est assimilée à un sous-vêtement. Les parties honteuses représentent en gros les manquements, les maladroites et les abominables actions que le dictateur souhaite dissimuler. Le rapprochement d'éléments objectivement différents, et l'équivalence établie entre eux créent un effet comique, mais cela permet de comprendre la dépendance et les liens assez forts qui unissent les deux personnages. Ces exemples, riches d'images, dénotent de l'habileté du narrateur à jouer sur les nuances du langage. Il crée en outre entre lui et le destinataire, une complicité qui facilite l'adhésion du second à ce qui est dit. Comme chez le griot, la finesse et l'élégance du style vise à plaire et à séduire le public, d'autant plus que ces énoncés symboliquement chargés éclairent le lecteur sur une situation, et lui donne les bases d'une réflexion personnelle. Ainsi, chez Kourouma, le discours est emprunt de tournures imagées, ce qui renforce l'efficacité du message et lui apporte une plus-value.

L'écrivain ivoirien n'est pas le seul à adopter la stratégie de l'allusion, tous les auteurs de notre corpus le réalisent, en l'occurrence Aliou Cheik Ndao, qui a recours lui aussi aux topiques de l'allusion pour construire son discours. Par l'entremise du narrateur, il structure une énonciation dans laquelle les scènes sont empruntées à la fois d'allégories, de sous-entendus et de métaphores. En voici des exemples :

Les gens devraient savoir que le grand âge enrobe chacun de ses actes dans un geste d'adieu. Lorsque le matin, adossée à son arbre, la mère du maître des cases observe autour d'elle, le monde lui paraît un puits tari d'où l'on s'efforce de tirer de l'eau. [...].
Seulement la vie n'est qu'une fleur. Dès qu'elle tombe par terre une autre plante la remplace².

Un autre exemple du même type

Un jour pareil, même si la retenue mettait ses plus beaux boubous, en compagnie de la mesure et te conseillait de ne pas céder à la colère, tu serais sourd et aveugle. Ta vue va se voiler. Tu

¹ *Ibid.*, p. 122.

² *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 65.

n'écouteras que la vengeance et ses conseils qui trouveront toujours tes résolutions insignifiantes¹.

Ou encore

L'oubli ne choisit guère une demeure fixe. Dès qu'il déménage d'une tête, il trouve refuge ailleurs².

De même,

Quand un régime penche vers le sol, n'essaie pas de lui arranger une jambe, de le redresser sinon il t'emportera dans sa chute brutale. Lorsqu'il perd l'équilibre, si tu ne peux pas pousser pour précipiter sa fin au moins reste neutre³.

On l'aura compris, l'œuvre de Ndao abonde de tournures et d'expressions fortement imagées. Du début à la fin du roman, le lecteur est plongé dans une ambiance où les rapprochements de sens et de représentations foisonnent, et les mots sont désélementés. En cela, la vigilance et l'attention du lecteur sont sans cesse mises à l'épreuve, car rien ne doit être pris au pied de la lettre, dans la mesure où tout énoncé produit un « dehors » et un « dedans », un explicite et un implicite. Cette façon bien particulière de présenter les faits est une des caractéristiques de l'oralité à partir de laquelle *Mbaam dictateur* s'est construit. Le roman reproduit ainsi cette verve orale en travaillant stylistiquement le discours par l'utilisation de toutes les subtilités qu'offre la langue.

Nous achevons ce troisième point en faisant plusieurs remarques. Dans les cinq romans qui nous occupent, nous sommes bel et bien dans des récits où le jeu des narrateurs comme celui des personnages est remarquable. La configuration des schémas narratifs et des procédés rhétoriques produisent des séquences cocasses, car les histoires les plus banales sont dramatisées avec des effets stylistiques comme la parodie, l'ironie, l'hyperbole, la surrenchère, l'humour, la métaphore. Toutes les feintes du discours sont utilisées pour décrire une réalité socio-politique calamiteuse. Ainsi, un événement apparemment anodin devient, par la dramatisation, passionnant et digne d'intérêt, puisqu'il se construit autour d'un discours fortement mimétique et gestuel. Cependant, si tous les romans du corpus recourent aux artifices du langage, force est de constater que le style et le jeu des voix narratives diffèrent d'une œuvre à l'autre. Chez Lopès et Nganang, le jeu de l'énonciateur et des protagonistes est marqué par la surenchère, la redondance, les contrastes et les débordements verbaux. Kourouma et Ndao jouent la carte de l'allusion et des formules imagées. Quant à Mabanckou, le style oscille entre retenue et sobriété. Au-delà de ces singularités qui fondent l'intérêt de notre corpus, il y a de la part des écrivains une volonté marquée de

¹ *Ibid.*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 263.

montrer le ridicule des dictatures et de mettre au jour les drames quotidiens par des formes narratives nouvelles qui tranchent avec du déjà-vu. S'inspirant de l'oralité africaine en plus des techniques d'écritures modernes, ils arborent un style qui persifle, une narration truculente dans une ambiance de tragi-comédie. Avec un humour débordant et une structure polyphonique particulière, ces textes illustrent parfaitement le renouvellement de l'écriture romanesque, qui conjugue à la fois sérieux et disgrâce, et dans lequel se déploie toute une variété de registre de langue. Au bout du compte, on retiendra que la dérision – par le rire – point majeur de ces livres, devient finalement un pacte de lecture qui sert à exorciser les maux de l'Afrique. Sur le mode de la parodie, les écrivains font le procès d'un continent pris en otage par ses traditions et ses dirigeants. Embourbé dans un goulag tropical, chacun rit de l'autre et de soi-même pour supporter ce qui est vu comme une fatalité : rire pour ne pas pleurer, rire pour contester, rire pour dénoncer, rire pour guérir.

Ce chapitre sur la scénographie d'une esthétique de l'oralité aura démontré, comment, par le choix des thèmes, par la typologie des personnages, ces romans construisent une théâtralité en empruntant au dispositif de l'oralité. Toute la dimension des traditions orales investie dans les romans leur apporte une tonalité particulière que seule l'habileté de l'écrivain peut accomplir. Avec les caractéristiques de la fable intégrées à la forme romanesque, le but n'est pas la cohésion du groupe, ni une forme d'illustration de la vie comme c'est le cas dans la tradition orale ; il s'agit plutôt, par le biais de celle-ci de questionner le présent et de montrer ses incohérences. On peut donc considérer ces textes comme étant des palimpsestes, dans la mesure où ils se construisent à partir d'un matériau ancien, ils créent du neuf à partir du vieux. Les spécificités de l'oralité fécondent l'écrit par infiltration tantôt de manière douce, tantôt avec tension, mettant en évidence ce que Genette baptise « intertextualité narratologique¹ ». Cette rencontre de plusieurs sources, de multiples parentés littéraires confère une dynamique réelle à ces œuvres dont l'appartenance se veut double, rejoignant ainsi l'hybridité dans laquelle se positionne la plupart des productions contemporaines africaines. Par l'utilisation des tropes culturels que nous nommons africanismes, les auteurs articulent deux mondes croisés, et c'est cette rencontre d'imaginaires qui est proposée dans les textes. Nous sommes donc en présence de créations composites marquées d'une formidable inventivité qui s'édifient à partir de multiples filiations. Avec l'incorporation des africanismes, le but n'est pas de réactiver un exotisme bon marché, il ne s'agit pas non plus de glorifier aveuglément un héritage passé, mais de créer de nouvelles formes par la co-présence de divers matériaux de création, aboutissant à une interculturelité dynamique, sans hiérarchisation. Au total, l'originalité de ces romans est leur capacité à jouer sur plusieurs registres, de passer du romanesque à l'esthétique de la scène, de la narration à la dramatisation, de

¹ Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

l'écriture à l'oralité feinte. La création devient alors un véritable « métier à tisser » qui permet des mélanges surprenants et des associations atypiques. L'enjeu de ce métissage entre les formes traditionnelles et les formes modernes aboutit « à la création de formes nouvelles qui portent un contenu “actuel” pour un public contemporain¹ ».

Pour amorcer le point suivant de notre étude, nous tenons à souligner un fait dans *Mbaam dictateur* que nous envisagerons comme point de transition. Nous avons vu que la métamorphose est le fil rouge du récit, et cette métamorphose du dictateur en âne revêt une double signification. Premièrement, comme dans un conte, elle traduit la punition du méchant, la victoire du bien sur le mal. Dans un second lieu, cette transformation peut apparaître comme la métaphore de la métamorphose de la langue, étant donné que ce texte avait été d'abord écrit en wolof, avant d'être repris en français. Par le truchement de la traduction, il s'opère « une métamorphose », un transfert sémantique de forme et de sens dans la version française. Il y a dès lors tout un jeu de constructions, de représentations et d'images lié au passage du wolof au français. Cette hypothèse m'emmène à aborder dans le chapitre qui suit la question de la langue, c'est-à-dire le rapport que les auteurs africains entretiennent avec celle qui est devenue une langue d'Afrique : le français.

¹ Alexandra Nora Tani-Kazi, *Roman africain de langue française, au carrefour de l'écrit et de l'oral*, *op.cit.*, p. 120.

Chapitre IV

ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE ET NORMES

LINGUISTIQUES : DE LA SURVIVANCE D'UN HERITAGE

HISTORIQUE A UNE RECOLONISATION LANGAGIERE

« Parler une langue, c'est assumer un monde, une culture¹ »

Nous ne saurions étudier les africanismes dans le roman d'Afrique noire francophone sans aborder la question de la langue. Parler de littérature francophone revient à situer cette dernière dans un espace linguistique qui est celui de la langue française. Or, le vocable francophone, loin d'être dénudé de toute histoire, revêt au contraire une acception problématique qui mérite quelques commentaires. Les francophones sont des locuteurs parlant le français hors de la France, tels ceux de Suisse, de Belgique ou le Québec qui ont historiquement la langue française comme langue maternelle d'origine. En littérature, le terme francophone, locution fortement connotée et équivoque signale les disjonctions entre une « poétique du purisme linguistique et une poétique de dépaysement, voire d'étrangeté. Tout se passe comme si la production littéraire en français d'auteurs hors de France était traversée par la question de l'identité au regard de la langue et de la culture française² ». Chez les auteurs africains contemporains, le rapport à la langue française est placé sous le signe d'une tension permanente entre deux héritages linguistiques (l'un français et l'autre africain). Leur première langue d'écriture est le français, mais celle-ci se trouve constamment dans une situation de co-présence, voire de diglossie avec les langues africaines. Les canons des Belles Lettres françaises sont mises en crise, en ce sens où les variations morpho-syntaxiques et sémantiques, liées au contact des langues, abondent dans les textes et fécondent l'écriture, créant indubitablement un écart par rapport au français de France. Le purisme de l'Académie Française est de ce fait rendu obsolète et se confronte aux réalités multiples d'une langue en mutation. Il s'agira dans ce chapitre de montrer comment à travers la langue, la littérature africaine s'est peu à peu émancipée d'une institution linguistique pour laisser apparaître des spécificités langagières que nous appelons « africanismes langagiers ». Mais avant d'examiner ces particularismes et leurs enjeux dans le roman, l'historique de l'avènement du français en Afrique et de son impact seront fort utiles pour la suite de l'étude.

¹ Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Editions du seuil, 1952, p. 30.

² Alpha Ousmane Barry, « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique », Actes du colloque, *Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'Océan indien*, 2006, p. 3.

I- CONTEXTE HISTORIQUE DE L'USAGE DU FRANÇAIS EN AFRIQUE

Notre propos n'est pas de refaire l'historiographie de l'expansion de la langue française dans les pays d'Afrique subsaharien, ni d'en analyser tous les contours, mais de donner quelques points de repères qui permettront de saisir la typologie linguistique des différentes régions dans lesquelles le français a été implanté, pour comprendre par la suite ses mutations dont les œuvres s'en font l'écho à travers les africanismes langagiers.

1- L'avènement de la langue française en Afrique

L'avènement du français en tant que langue étrangère en Afrique noire est lié aux colonisations belge et française qui ont eu lieu aux XIX^e et XX^e siècles. Lorsque les Français arrivent sur le continent, ils y apportent leur culture et leur langue. Méconnaissant et minimisant les langues locales trouvées sur place, ils imposent le français comme langue de communication. Pour pallier les difficultés de communication et faciliter les échanges, quelques Africains triés parmi leurs frères sont formés pour servir de relais, et l'école fut le principal instrument par lequel cette instruction s'organisa. En effet, plusieurs colonisés, de gré ou de force, furent conduits dans des écoles – tenues soit par des missionnaires blancs, soit par des sous-officiers – pour y être formés. L'école coloniale fut donc un puissant relais d'expansion de la langue française dans le contexte de la colonisation. L'enseignement aux « indigènes », loin de faire d'eux des égaux, avait une visée pragmatique de grande importance que Mongo Béti relève, non sans une pointe de sarcasme :

L'essentiel, c'était que les petits Africains apprennent un peu de français pour devenir des agents administratifs plus tard, sitôt l'âge venu. Le seul débouché de ces écoles, c'était l'administration. L'administration exigeait que les gens connaissent le français, qu'ils sachent rédiger un rapport, un procès-verbal, qu'ils soient de bons interprètes de l'administrateur blanc auprès des villageois indigènes. C'était ça, la finalité de l'école, et en plein accord avec les parents qui, eux-mêmes, voulaient que cela se passe ainsi. Donc c'était une école pauvre, intellectuellement pauvre, indigente¹.

Par le biais de l'enseignement du français, il s'agissait en effet de former des auxiliaires de l'administration coloniale : commis de bureau, interprètes, cuisiniers, et aussi instituteurs qui à leur tour formeraient d'autres Africains. C'était donc une vaste machine qui avait été mise en place pour générer une main d'œuvre « instruite » et capable de servir les intérêts coloniaux. C'est ainsi que plusieurs écoles furent créées dans toutes les colonies, allant des « écoles de village » aux « écoles régionales », jusqu'aux « écoles primaires supérieures² » dont les plus

¹ Mongo Béti, *Testament d'un esprit rebelle*. Entretiens avec Ambroise Kom, Paris : édition Homnisphère, coll. Latitudes noires, 2006, p. 44.

² Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le Français en Afrique noire. Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire*, op.cit.

célèbres sont l'EPS de Bingerville en Côte d'Ivoire et William Ponty au Sénégal¹. Le développement de la langue s'est poursuivi avec des instituteurs africains qui avaient appris le français et qui à leur tour devaient l'enseigner à d'autres colonisés. La circulaire de l'administration coloniale française était claire : « le français est seul en usage dans les écoles. Il est interdit aux maîtres de se servir avec leurs élèves des idiomes du pays² ». Cette consigne s'appliquait également aux élèves qui devaient à tout prix éviter de faire usage de leurs langues maternelles au risque de se voir attribuer le légendaire « symbole » que Mongo Béti – qui a vécu cette époque – décrit comme l'une des pires humiliations qu'un élève africain pouvait subir :

[...] Toutes les techniques étaient mises en œuvres pour que les enfants apprennent le français. Il y avait, bien sûr, le fameux symbole, c'est-à-dire qu'il ne fallait pas être surpris à parler une langue africaine parce qu'aussitôt on vous mettait une espèce de bonnet d'âne, et il fallait que, dans la journée, tu te débrouilles pour le passer à quelqu'un d'autre. Sinon, à la fin de la journée, tu payais une pénalité, très symbolique certes, mais cela suffisait pour créer un état d'esprit³.

Il faut savoir que le « symbole » pouvait être différent d'une école à une autre, mais au delà de ces différences, l'élément le plus significatif à retenir était le dénigrement des langues locales face à la langue du colonisateur qui jouissait d'une sorte de dévotion sans égale. La colonisation des esprits passait sans nul doute par la langue, et tout cela était parfaitement orchestré pour faire des indigènes de « bons nègres » et des caisses de résonance à la solde de la l'autorité coloniale ; tel était le programme de l'administration française. Du côté des Belges par contre, la tendance était tout autre à en croire cette recommandation :

L'enseignement doit être donné en langue indigène. En principe, seul les Noirs qui se destinent à vivre en contact étroit avec les Blancs dont ils seront les auxiliaires doivent apprendre une langue européenne. Et il convient de n'enseigner aux Noirs comme langues européennes que l'une de nos langues nationales qui est en fait le français. Dans les villages indigènes, le français ne doit pas être enseigné. Dans les centres urbains, il formera une des branches de l'enseignement, sans être la langue véhiculaire⁴.

Ainsi, la politique linguistique de la Belgique favorisait plutôt l'enseignement des langues africaines, car les autorités belges avaient peur de voir les Africains développer une connaissance et une maîtrise du français. La langue du colonisateur n'était donc enseignée qu'à certaines conditions citées en sus, seuls les potentiels auxiliaires avaient ce « privilège ». C'est pourquoi l'expansion de la langue française est beaucoup moins prégnante dans les zones d'occupation belge, puisque le gouvernement de sa Majesté Léopold II avait établi en plus du français deux

¹ D'ailleurs beaucoup d'écrivains y ont été formés, notamment Léopold Sédar Senghor, Mongo Béti, Bernard Dadié, Ahmadou Kourouma et bien d'autres. Les meilleurs d'entre eux ont bénéficié de bourses d'études pour la métropole où ils ont poursuivi des études supérieures.

² Système d'enseignement en A.O.F, arrêté du 10 mai 1924, article 64, cité par Gabriel Manessy, *Le Français en Afrique noire*, op.cit., p. 24.

³ Mongo Béti, *Testament d'un esprit rebelle*, op.cit., p. 43.

⁴ 1922, Commission chargée par le Ministre des colonies Belges, De Jonghe 1931, cité par Manessy, *Le Français en Afrique noire. Mythe, stratégies, pratiques*, Paris : L'Harmattan, 1994, p. 25.

langues locales (le swahili et le lingala) comme langues véhiculaires et vernaculaires. De ce fait, la langue française au Congo belge n'a pas connu le même statut qu'ailleurs, dans la mesure où celle-ci était « concurrencée » par les langues africaines. A contrario, chez les voisins français, la mission colonisatrice s'était accompagnée d'une politique de domination linguistique comme nous avons pu le voir. La suprématie hégémonique de la langue française était la seule valable dans les colonies, et elle devait être apprise par tous. Mais cette politique d'extension du français ne s'est pas faite sans susciter quelques réserves. En métropole, des critiques s'élevèrent parmi les voix autorisées pour dénoncer la vulgarisation du français dans les colonies, et attirer l'attention sur les risques qu'encourageaient la France à vouloir enseigner aux « indigènes » la langue française, car l'utilisation de celle-ci était perçue comme une arme qui affranchirait le colonisé :

Ce serait puérité que de fermer volontairement les yeux sur les dangers inhérents à l'enseignement du français aux indigènes. Leur apprendre notre langue, c'est leur permettre de lire tous les journaux dans lesquels le gouvernement et les hauts fonctionnaires sont attaqués chaque jour impunément avec la dernière violence, c'est mettre à leur portée les romans que nous laissons traîner et dans lesquels ils puiseront une idée singulière de la morale de la race éducatrice, c'est éveiller dans leur âme des aspirations que nous ne pouvons ni ne voulons satisfaire¹.

Ces mises en garde ont été entendues par les autorités coloniales, puisque le français était enseigné, mais dans sa version expurgée. L'apprentissage se limitait « à l'expression d'idées courantes, à la désignation d'objets usuels, sans raffinement de syntaxe et sans prétention à l'élégance² ». Makouta-Mbougou ironise en ajoutant, « alors, il ne fallait donner à la masse nègre que *l'odeur* ; les Nègres n'étaient pas dignes de la vraie viande³ ». Les buts de l'enseignement du français aux indigènes étaient clairement définis par Georges Hardy, alors Directeur de l'école coloniale en A.O.F. Il s'agissait de garantir une diffusion assez large du français auprès des autochtones, tout en restreignant l'instruction de celui-ci à des fonctions minimales, c'est-à-dire l'adapter aux réalités du moment, en somme, concocter un « français parlé » pour les Africains. C'était donc une initiation à la langue française, une formation en surface dont on ressent encore les effets.

Hormis l'école, d'autres facteurs ont contribué à la diffusion de cette langue en Afrique, notamment la présence de soldats des troupes coloniales rentrés au pays après leur démobilisation. Ayant vécu l'expérience de la guerre dans les pays occidentaux, précisément la France, ils y ont appris la langue. Mais, c'est un apprentissage qui s'est fait sur le tas, de surcroît

¹ Arthur Girault, *Principes de colonisation et de législation coloniale*, Paris: Larose, vol.II, 5^{ème} ed., 1929 (1^{ère} édition 1895), p. 532.

² George Hardy, *Une conquête morale. L'enseignement en A.O.F.*, 1927, cité par Manessy, *Le Français en Afrique noire. Mythe, stratégies, pratiques*, op.cit., p.26.

³ Jean-Pierre Makouta-Mbougou, *Le Français en Afrique noire. Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire*, Paris : Bordas, 1973, p. 36.

dans un contexte militaire, donnant une sorte de « pidgin militaire¹ » que d'autres ont également nommé autrefois « petit nègre » ou « français-tirailleur ». Dans toute l'Afrique francophone, la langue du colonisateur fut imposée comme la référence, et parler français à cette époque était une prérogative, mieux un privilège qui permettait d'accéder à la civilisation du Blanc. La langue française, avec elle sa culture et son système de référence, a été en définitive un vecteur essentiel dans la politique expansionniste de la France.

Après le départ des colons, les nouveaux dirigeants africains ont poursuivi la politique linguistique de leurs prédécesseurs en adoptant la langue française comme langue officielle « chargée du renforcement de l'unité nationale et de l'ouverture sur le monde² ». Selon les responsables politiques de cette époque, le maintien du français était nécessaire et justifié, car l'absence d'une langue commune dans les anciennes colonies risquait d'entraîner de graves conflits au sein de populations linguistiquement hétérogènes. Était-ce à dire que les Africains n'étaient pas capables de s'accorder s'ils ne partageaient pas la même langue ? Le partage de la langue française a-t-il empêché les dictatures, les coups d'états, les génocides, bref les conflits dans les pays africains ? Au regard de l'Histoire, nous considérons ce prétexte comme fallacieux, et peu défendable, car le maintien de la langue du colonisateur fut au contraire pour les politiques africains un moyen d'asseoir leur domination, autrement dit, de conforter l'ascendance de ceux qui pratiquaient relativement bien la langue française sur les autres africains qu'ils considéraient comme inférieurs, parce que n'exerçant pas celle-ci. Plutôt que de renforcer la cohésion nationale, elle a créé des divisions en établissant des complexes de supériorité et d'infériorité, et s'est muée en appareil de domination des Noirs sur des Noirs, illustrant indéniablement cette remarque de Makouta-Mboukou : « c'est que l'Afrique noire indépendante a rétabli avec plus de ferveur que jamais cette hiérarchie qu'elle a tant reprochée à l'administration coloniale³ ». Le français a ainsi survécu à la colonisation et a été maintenu comme langue enseignée dans les écoles et parlée dans les administrations publiques et officielles dans tous les pays où celle-ci avait été introduite, indépendamment des tendances politiques et des régimes successifs. Le français est devenu une langue de savoir, d'érudition, et la « posséder » est un gage d'honorabilité :

Dans la société africaine francophone, savoir parler, lire et écrire le français, c'est s'assurer une promotion dont l'importance varie avec la manière de le parler, de le lire et de l'écrire. Ce sont ceux qui parlent le mieux, qui écrivent le mieux la langue française, ceux qui, parés de plus hauts titres universitaires qui occupent les meilleures places⁴.

¹ Gabriel Manessy, *op. cit.*, p. 19.

² Jérémie Kouadio Nguessan, « Le Français en Côte d'Ivoire : de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène, » consulté en ligne 18 octobre 2012 : <http://dhfles.revues.org/125>

³ Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le Français en Afrique noire. Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire*, *op.cit.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

Ainsi, hier comme aujourd'hui, sous le soleil d'Afrique, parler, lire et écrire parfaitement la langue de Voltaire est un acquis qui ouvre bien des portes. C'est dire que le français n'a pas été uniquement un accessoire dont la survie a dépendu de la colonisation ; elle a et représente bien plus que cela, elle permet non seulement une intercompréhension à l'intérieur comme à l'extérieur du continent, et continue d'être une langue de prestige et de fascination. C'est finalement un héritage colonial qui est totalement assumé.

Aujourd'hui, l'Afrique subsaharienne dite « d'expression française » comporte au total vingt et un pays qui sont : la Côte d'Ivoire, le Mali, le Burkina Faso, la Guinée, le Gabon, le Togo, le Sénégal, le Bénin, le Tchad, le Congo, le Cameroun, la République Démocratique du Congo, la République Centrafricaine, le Rwanda, la Mauritanie, le Niger, le Burundi, Madagascar, les îles Seychelles, les îles Comores, Djibouti, et la Guinée Equatoriale. Tous ces pays ont adopté la langue française comme langue officielle dans l'enseignement et dans l'administration, même si en RDC celle-ci cohabite avec d'autres langues « officielles » comme le kiswahili, le lingala et le kikongo. En outre, des particularités s'observent quant à la typologie linguistique de ces Etats francophones. Un relevé en annexe¹ met en évidence les pays linguistiquement homogènes et ceux qui ne le sont pas selon une taxinomie proposée par P. Alexandre (1961) et repris par G. Manessy en 1994. Si des disparités sont présentes, et s'il existe des langues locales véhiculaires, cela n'empêche pas de constater que dans tous ces pays se dessine une convergence commune, celle d'avoir établi le français comme langue première de communication dans toutes les institutions étatiques.

Actuellement, les Africains francophones dans leur grande majorité parlent français sans distinction de couches sociales, ni de niveaux d'instruction. Malgré les multiples formes de variations et la concurrence de l'anglais, celle-ci demeure dans les anciennes colonies la langue de l'instruction et par conséquent conserve son prestige, ce qui fait dire à Pierre Dumont que : « la langue française, plus de trente ans après les indépendances, continue d'occuper une place privilégiée, de jouer un rôle essentiel et peut même prétendre à un bel avenir² ». Cette même idée est reprise par Valérie Gas qui à son tour allègue que « l'avenir du français passe par l'Afrique³ », car ce continent est le lieu où cette langue se pratique avec le plus de vitalité.

¹ Confère *Le Français en Afrique noire : mythe, stratégies, pratiques, op.cit.*, p. 17.

² Pierre Dumont, *Le Français, langue d'Afrique*, Paris : L'Harmattan, 1991, p. 7.

³ Valérie Gas, « L'avenir du français passe par l'Afrique », consulté en ligne le 20 octobre 2012 : http://www.rfi.fr/actufr/articles/042/article_22654.asp.

2- Français d'Afrique ou français de France ?

[...] Prononciation approximative, syntaxe réprimée, vocabulaire boursoufflé ou supplicié, intonation, rythme et accent englués à l'écoulement de la langue originelle du locuteur africain ; en tout cas des africanismes phonétiques, morphologiques, syntaxiques et lexicaux [...]¹.

Nous entamons l'analyse sur l'usage de la langue française dans l'Afrique contemporaine avec cette réflexion de Mudimbé qui résume assez sévèrement les variations linguistiques observées chez les locuteurs africains. Celles-ci, de plus en plus récurrentes et abondantes interpellent les spécialistes de la langue. En effet, depuis plusieurs années, le français en Afrique suscite beaucoup d'intérêts auprès des linguistes, et nombreux sont les chercheurs qui se sont penchés sur ses mutations en tentant de comprendre le dynamisme de ses usages. Les premières études sur la question furent plutôt décevantes, car elles ont toutes eu tendance à considérer le français d'Afrique comme un « français créole », mâtiné, peu respectueux des règles syntaxiques et grammaticales. Amateurs du bon usage, les premiers linguistes qui ont travaillé sur les spécificités du français hors de France étaient influencés par la rigueur et l'austérité de la norme pour avancer des conclusions hâtives qui aujourd'hui s'avèrent peu défendables. Ces puristes de la langue, vêtu de leur costume de pédagogues se sont « attachés à conserver intacte la référence au modèle académique et qui, par leur action, ont en quelque sorte délimité négativement l'autre face du français en Afrique² ». L'erreur de ces spécialistes a été de vouloir comparer deux systèmes d'utilisations langagières – celui de la France à celui de l'Afrique – à partir d'un même barème de notation sans tenir compte du contexte socio-historique du second. Heureusement, d'autres études ont été menées et ont réussi à prouver qu'il existe bel et bien des différences, mais que celles-ci, loin d'appauvrir la langue, l'enrichissent au contraire par l'apport de particularismes qui méritent d'être étudiés. Parmi les « défenseurs » de la reconnaissance d'une particularité linguistique africaine, se trouvent des sociologues, des linguistes et des sociolinguistes au nombre desquels se distinguent Suzanne Lafage, Gabriel Manessy, Ambroise Queffelec, Laurent Duponchel, et Pierre Dumont qui fait d'ailleurs cette mise au point :

Le français d'Afrique doit cesser d'être considéré comme un sous-produit régional, local ou indigène, sorte de bâtard linguistique, comme en son temps le patouète d'Afrique du nord, destiné seulement à faire rire, mais comme un véritable idiome ayant en soi sa raison d'être et digne à ce titre de servir de véhicule aux manifestations les plus hautes de la culture³.

Le discours a donc changé, puisqu'on ne parle plus d'« écarts », mais de « spécificités ». Le français en Afrique se pratique par trois groupes d'individus : les lettrés, les semi-lettrés et les

¹ Yves Mudimbé, « Quel enseignement de la littérature et de la culture françaises ? », communication au colloque du C.I.L.F. Dakar 1976 cités par Gabriel Manessy, *Le français en Afrique noire. Mythes, stratégies, pratiques, op.cit.*, p. 95.

² Gabriel Manessy, *Le français en Afrique noire. Mythes, stratégies, pratiques, op.cit.*, p. 8.

³ Pierre Dumont, *Le Français, langue d'Afrique, op.cit.*, p. 129.

non-lettrés. La première catégorie parle et écrit un français normé appris à l'école. La seconde l'utilise relativement bien, avec tout de même de nombreux décalages observés. La troisième catégorie, la plus nombreuse, s'exprime dans un français approximatif, coloré d'expressions en langue locales et teinté de tournures imagées. Le français d'Afrique a donc un visage bigarré lié à des facteurs sociolinguistiques non négligeables. Son usage ne peut pas être le même qu'en France dans la mesure où il est soumis à de multiples variations due en grande partie au dynamisme des langues locales avec lesquelles il cohabite. Cette coexistence qui entraîne inévitablement une déformation, une adaptation et une appropriation créative de la langue.

S'il existe en Afrique plusieurs variations du français en fonctions des différents niveaux d'instructions, force est de constater qu'en général, le français dit « spontané » hors de la sphère académique et institutionnelle, se déploie librement, débarrassé des contraintes structurelles, et utilisé aussi bien par des intellectuels que par des locuteurs peu ou pas instruits, au point où la frontière entre l'idéal scolaire et la forme populaire du français se réduit considérablement. L'exemple de la Côte d'Ivoire, plus que dans d'autres pays d'Afrique est assez significatif, dans le sens où l'écart entre le français appris à l'école et celui pratiqué en dehors des institutions s'affaiblit au point où on a aujourd'hui une sorte d'amalgame, c'est-à-dire que l'un se fond dans l'autre, créant une langue atypique, un français de l'entre-deux. Pour marquer la singularité de celui-ci, les linguistes (Béatrice Akissi Boutin, Suzanne Lafage) l'ont baptisé FPI (Français Populaire Ivoirien). Ce français populaire, utilisé par toutes les couches sociales, est devenu une langue à la fois véhiculaire et vernaculaire. C'est un mélange de « petit nègre », de français courant, de langues locales et de créations propres. Ce français s'écarte de par sa structure hétéroclite avec ce qui est convenu d'appeler le « français de France », car il s'épanouit et s'enrichit de sources diverses. S'il est vrai que le cas de la Côte d'Ivoire est assez particulier, néanmoins dans toutes les régions d'Afrique, de Douala à Lubumbashi, de Dakar à Ouagadougou, partout où cette langue est utilisée, l'observateur étranger remarquera que l'emploi quotidien du français est assez singulier tant par sa phraséologie que sa prononciation, car il défie la norme et les canons linguistiques pour se charger de réalités africaines. De toute évidence, il y a une différence clairement établie entre le français standard ou de référence et celui que les linguistes considèrent comme une variété régionale, topolectale, qui correspondrait à une spécificité africaine, lié justement au voisinage de plusieurs parlers en présence. Partant, il se crée de multiples diglossies : diglossie entre le français proche de la norme et le français « relâché », diglossie entre ces deux variétés et les langues locales, produisant une sorte d'« interlangue ». De cette coexistence, naît une nouvelle variante du français que Pierre Dumont a appelé le « français d'Afrique » :

Le français d'Afrique n'est pas une invention de linguistes en mal d'imagination, c'est une réalité avec laquelle il faut maintenant compter. Il existe un français régional africain aux nombreuses variations et aux nombreuses variétés, dont certaines ont déjà été amplement décrites : emprunts, interférences, calques, néologismes de tous ordres. Mais, par delà cette créativité débordante, preuve de la vitalité extraordinaire du français en Afrique, est apparu un phénomène plus souterrain, d'une ampleur jusque là insoupçonnée. Langue de l'innovation référentielle, le français est en train de devenir le véhicule de valeurs expressives spécifiquement africaines, le lieu de production d'un sens africain, le berceau d'un véritable et nouvel univers sémiotique¹.

A ce propos, la métaphore du contrat de bail dans lequel après plusieurs années de location le locataire devient le propriétaire ou le copropriétaire, est assez significative de la situation du français en Afrique. En effet, après des décennies d'usage, le français aujourd'hui peut être considéré comme une langue d'Afrique tant par son imprégnation que par son appropriation, faisant dire à Pierre Dumont que « les locuteurs africains de la langue de Voltaire en sont devenus des copropriétaires² ». Cette copropriété se traduit dans les faits par une adaptation étonnante de cette langue par les utilisateurs africains. Ceci étant, le principe de l'appropriation de la langue française n'est pas une matérialité statique, ni une variété stable, mais bien au contraire une réalité changeante, instable, dans une perspective de mutation continue. Dans toutes les régions d'Afrique qui ont le français en héritage, celle-ci est en constante évolution dans le fond comme dans la forme, témoignant de son dynamisme et démontrant au plus sceptique que cette langue a encore de beaux jours sur le continent. Le français en Afrique est donc une « réalité mouvante » (Manessy, p.9, 1994.) avec laquelle il faudra compter, car déchargée de son complexe de sous-langue ou de français dilué, elle étale sans complexe ses spécificités³.

Si le français est en passe de devenir une langue africaine, et s'étend de plus en plus sur le continent, il est à noter cependant la présence d'une tension sous-jacente entre cette langue étrangère et les langues africaines que le colonisateur à l'époque coloniale a niées au nom d'une politique d'assimilation. Les intellectuels africains, en particulier la première génération d'écrivains, ont à leur tour conforté et nourri cette idéologie en se conformant strictement au plan littéraire du modèle occidental. Ceux de la seconde et de la troisième génération sont plus réactifs et manifestent leur dissidence à l'égard de la langue de la colonisation qu'ils tentent d'appriivoiser et de décoloniser par l'apport d'un héritage linguistique africain dans leur création. Ils veulent de ce fait relever le défi de la langue en créant *leur* langue dans *la* langue qu'ils enrichissent au gré de leur fantaisie créatrice.

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

² Pierre Dumont, *Le Français, langue d'Afrique*, *op.cit.*, 4^e de couverture.

³ Se trouvent en annexe quelques « spécificités du français en Afrique », Pierre Dumont, *op. cit.*, p. 165.

II- L'HERITAGE LINGUISTIQUE AFRICAIN

L'Afrique subsaharienne regorge d'une multitude de langues qui fait sa richesse. De l'ouest à la corne de celle-ci, en passant par le centre jusqu'au sud, il existe des centaines de langues africaines toutes aussi différentes les unes des autres, même si pour certaines, des similitudes apparaissent du fait de la proximité des régions. Toutes ces langues locales cohabitent avec les langues étrangères (français, anglais, portugais) et font la richesse de l'Afrique, en lui donnant un visage linguistique hétéroclite.

La majorité des auteurs africains francophones, précisément ceux que nous étudions, écrivent en français, mais celle-ci n'est pas leur langue d'origine, dans le sens où leur premier apprentissage linguistique ne s'est pas fait en français, mais bien au contraire dans leurs langues maternelles. L'apprentissage de la langue française leur a été appris par le biais de l'école. Ils sont de fait bilingues, voire trilingues ou quadrilingues pour certains. De part cette éducation linguistique plurielle, les écrivains africains sont parfois dans une position inconfortable face à l'altérité que représente la langue française. Ayant été formés dans et par cette langue, ayant lu et étudié les grands classiques français, ils en sont profondément marqués. Mais à côté de cela, le souvenir et la pratique ponctuelle de leur langue maternelle constitue également une autre part de leur identité. Certes, leur langue d'écriture est sans conteste le français, mais étant donné que leur création thématise parfois l'Afrique et ses mutations, avec dans bien des cas des personnages africains qu'ils souhaitent « authentiques », ils se livrent à des brassages linguistiques qui créent des interférences entre la langue d'écriture et leurs langues maternelles. Mais avant de relever les occurrences de ces interférences et d'en comprendre les effets, un tour d'horizon des caractéristiques des différents parlers locaux utilisés par les auteurs conduira à mieux saisir leur présence dans le roman. Ainsi, nous avons fait le choix dans notre corpus de sélectionner des auteurs venant d'aires géographiques et linguistiques différentes, pour marquer la variété et la diversité des langues africaines qui apparaissent dans les œuvres. Nous commençons par un pionnier en la matière, Ahmadou Kourouma.

1- Le malinké chez Kourouma

« Je commence à perdre mon malinké (éclats de rire). C'est une honte¹ ».

Cet aveu spontané démontre l'attachement de l'auteur à sa langue maternelle, qu'il n'a cessé toute sa vie de revendiquer. Ahmadou Kourouma est originaire de la Côte d'Ivoire, précisément de Boundiali, une région située au nord de ce pays. A Boundiali, la langue principale est le sénoufo, mais on y parle aussi le dioula, le peul et le malinké. Cette dernière, utilisée par

¹ Interview d'Ahmadou Kourouma, réalisé par Jean-Fernand Bédia, consulté en ligne le 15 octobre 2012 : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4066>

Kourouma dans ses romans, est une langue d'Afrique de l'ouest qui s'étend aussi bien au Mali, au Sénégal, qu'en Guinée. C'est une langue qui a des similitudes au niveau lexical avec le bambara, le maninka et le dioula. En Côte d'Ivoire, presque tout le monde – à part les linguistes – confond malinké et dioula à cause de leur analogie lexicale. Si des ressemblances existent, elles sont pourtant différentes à bien des égards, d'autant plus qu'à l'intérieur du malinké il y a plusieurs variantes qu'on peut appeler des dialectes.

Le malinké qu'utilise l'écrivain ivoirien est un malinké classique et standard que tous les locuteurs comprennent. En plus du français étudié à l'école, Kourouma parle le malinké qu'il a appris dès sa plus jeune enfance. Fier de son identité et de sa culture, Kourouma innove dans sa volonté d'hybridiser le français, et il le dit lui-même sans ambages :

D'abord, j'aurais voulu écrire en malinké... La vérité est que tout ne se dit pas en français. Tu ne peux pas tout dire en français, parce que le français est une langue qui a été faite par des Européens, des catholiques, et il y a de ce fait des éléments qui échappent au français, [...]. Puisque toute la totalité de la réalité, de l'expérience vécue ne peut pas être dite en français, alors j'utilise la structure malinké...¹.

Les critiques ont qualifié cette audace linguistique de « malinkisation » de la langue française, amorcée avec son premier roman *Les Soleils des indépendances* qui, avant de rencontrer le succès que l'on sait, a d'abord connu une traversée du désert. Kourouma avait décidé de publier son livre en France, mais toutes les portes des maisons d'éditions lui étaient fermées sous prétexte que le livre n'était pas écrit en « bon français ». Désabusé par cette mésestime de sa création, il se tourne vers l'Amérique, précisément à Montréal (au Québec), où l'œuvre est publiée en 1968. Accueillie avec beaucoup d'estime, elle reçoit la même année le prix de la revue *Etudes Françaises* pour l'originalité de son écriture. A cause de ce succès, les éditions du Seuil à Paris rachètent deux ans plus tard à l'éditeur québécois les droits de publication pour un franc symbolique. Ce roman est fascinant non seulement à cause de l'histoire de Fama, un prince déchu qui a perdu son statut et son pouvoir sous *le soleil des indépendances*, lui qui pourtant avait lutté pour l'avènement des indépendances, mais le livre doit surtout sa fortune à la révolution langagière qu'il a opérée. C'est une œuvre pionnière qui a osé « abâtardir » la syntaxe de la prestigieuse langue française et casser le mythe de sa fascination :

La langue française est entourée d'une grande dévotion. Objet d'une sorte de fétichisme stérile qui a hypothéqué jusqu'à ces derniers temps les travaux d'écrivains non-français, mais possédant en elle leur unique moyen d'expression...²

C'est justement cette hégémonie que l'écrivain met en crise en adoptant une écriture « rebelle » à

¹ Interview d'Ahmadou Kourouma, réalisé par Jean-Fernand Bédia, *ibid.* : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4066>

² Ahmadou Kourouma, cité par Alain Ricard, in *Littératures d'Afrique noire: des langues aux livres*, Paris : Karthala, 1995, p. 53.

partir d'un travail de déstructuration et de refondation de la langue, dans laquelle les mots venus d'ailleurs combinent avec le français. Ce brassage est considéré par les idéologues de la langue comme un risque de voir le français se noircir, perdre son authenticité et sa suprématie polie par plusieurs siècles de domination. Selon eux, à vouloir trop dénaturer la langue, les auteurs africains en arrivent à ne plus écrire français, mais africain. A ceux-là, Kourouma sans détour répond que « La littérature [...] autorise à aller jusqu'où l'on veut dans l'usage de la langue dans la mesure où la compréhension est assurée. La seule limite imposée à l'écrivain tient donc de la compréhension ; dans cette limite, il est libre de bousculer les codifications et de tordre le français¹ ». Cette volonté de « tordre le français » crée selon Ngalasso un « effet de bruitage », en ce sens où « la présence des mots, expressions et tournures étrangers dans un récit en français vide la langue d'une partie de sa fonction véhiculaire au bénéfice d'une fonction symbolique (manifester la culture originelle et vernaculaire de l'auteur), ludique (jouer avec les mots), cryptique (créer une sorte d'opacité dans le fonctionnement du discours narratif)² ». Le culot de l'auteur ivoirien a inspiré bien d'autres et fait des émules au sein de toute une génération d'écrivains.

2- Le lingala, le kikongo, le kiswahili chez Lopès et Mabanckou

Lopès et Mabanckou sont originaires du même pays, à savoir la République du Congo, dont la capitale est Brazzaville. Dans cette région d'Afrique centrale d'environ 5 millions d'habitants, le français est certes la langue officielle, mais elle cohabite avec plus d'une quarantaine de langues africaines. Parmi elles, deux langues bantoues, le lingala et le munukutuba (ou kituba) ont été instituées comme langues nationales véhiculaires. Le Congo est l'un des pays francophones à avoir inscrit dans sa constitution l'enseignement de ces deux langues locales à l'école. La loi no 20/80 du 11 septembre portant réorganisation du système éducatif déclare ce qui suit³ :

Article 4

Les deux langues nationales, le lingala et le munukutuba sont enseignées à l'École du peuple.

En réalité, le français reste et continue d'être la première langue d'enseignement, malgré ce que dit la loi. Le lingala et le munukutuba sont tout de même enseignés dans certains établissements au même titre que l'histoire-géographie ou les mathématiques. Par ailleurs, si le français demeure la langue de prestige, elle est fortement concurrencée par les deux autres, dans la mesure où ces dernières sont les plus utilisées dans les situations de communications orales, dénotant ainsi de

¹ Ahmadou Kourouma (1988), cité par Mwatha Ngalasso, «De *Les Soleils des indépendances* à *En Attendant le vote des bêtes sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma», in *Littératures francophones: langues et styles*, Paris : L'Harmattan, p. 43.

² *Idem.*

³ Article de l'université Laval, Québec, consulté en ligne le 23 octobre 2012 : <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/congo.htm>

leur prégnance dans la société. Des deux langues nationales, le lingala s'est imposé progressivement dans toute la région et est en passe de devenir la première langue parlée non seulement du Congo, mais également chez ses voisins la RDC, et dans une moindre mesure en Centrafrique. C'est donc une langue véhiculaire de grande importance, qui a atteint largement le statut de langue d'intercompréhension entre les populations des deux rives du fleuve Congo. Cette langue qu'on retrouve dans *Le Pleurer-Rire* et *Mémoire de porc-épic* se manifeste par l'onomastique, et les emprunts de diverses formes. En plus du lingala, Lopès utilise également le kikongo et le swahili. Le kikongo, beaucoup plus parlée au Congo-Kinshassa est estimée être la forme complexe et élaborée du kituba du Congo-Brazzaville. Ces deux langues sont considérées par les linguistes comme analogues – surtout au niveau lexical – qui permettent aux différents locuteurs de se comprendre. Quant au swahili, elle est « la langue la mieux connue de l'Afrique, la plus discutée, la plus enseignée, géographiquement la plus répandue¹ ». Parmi les langues africaines, elle est celle qui a fait l'objet de plus de recherches et d'études. Si le swahili provient originellement de la côte orientale de l'Afrique, elle a depuis des décennies dépassé ces frontières pour s'étendre à d'autres pays. Ainsi, elle est présente en Tanzanie, au Kenya, en Ouganda, en Somalie, au Mozambique, au Rwanda, au Burundi, en République Démocratique du Congo, en Centrafrique. C'est une langue composite qui s'est enrichie de sources diverses comme l'indique Maurice Houis : « bien que son identité linguistique soit authentiquement bantu, son lexique s'est enrichi de milliers d'emprunts, surtout d'origine arabe² » ; sa composition hétérogène fait d'elle une langue hybride. Enseignée dans plusieurs universités européennes et américaines, elle est l'une des premières langues d'Afrique à avoir été codifiée, c'est-à-dire à être écrite, d'abord en arabe, ensuite en caractère latin. D'après les recherches de Houis, « le plus ancien document connu jusqu'à ce jour en swahili est un long poème daté de 1728 ; il est conservé à Hambourg. Comme ce poème est déjà une pièce élaborée, on peut valablement supposer que la tradition littéraire swahili remonte à une époque antérieure au XVIII^e siècle³ ». Constituant donc l'une des premières littératures africaines reconnues, le swahili est une langue majeure en Afrique qui regroupe de très nombreux locuteurs en Afrique subsaharienne. Lopès utilise le swahili parce qu'il l'a certainement appris comme bien d'autres langues africaines qu'il intègre dans son roman. Par ailleurs, si la plupart des langues locales présentes dans son œuvre sont existantes, il en invente d'autres que le lecteur croit réelles. Ce sont le kibotama et le kissikini que nous considérerons comme authentiques pour les besoins de l'analyse, le but étant de montrer que l'auteur « joue » autant avec la langue française que les langues africaines réelles ou inventées :

¹ Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Sup, 1971, p. 111.

² *Ibid.*, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 115-116.

Mots de France ou mots d'Afrique, j'écris pour courir après eux, pour les éplucher et disséquer leur chair, pour tenter de percer leurs mystères. Chaque fois que je joue avec eux et que je les palpe, je suis comme l'aveugle qui tâche de reconstituer la forme de l'objet entre ses doigts et d'en imaginer la couleur¹.

3- Le wolof chez Cheik Aliou Ndao

Le wolof est une langue parlée dans une partie restreinte de l'Afrique de l'ouest à savoir, le Sénégal, la Gambie et dans une moindre mesure la Mauritanie. Elle est particulièrement dominante au Sénégal, car près de la moitié des habitants est de l'ethnie wolof et plus de 80% de la population parle cette langue. Le Sénégal comprend plusieurs langues telles que le sérère, le peul, le manding, le diola, mais le wolof reste important car il a le statut de langue véhiculaire. Le français est la langue officielle de l'administration, dans les relations internationales et dans l'enseignement comme l'indique l'article I de la constitution cité par Mamadou Cissé :

En vertu de l'article premier de la Constitution, le français est la langue de la présidence de la République, des cours de justice, de l'Assemblée nationale, de l'armée, de la police et de l'éducation formelle. Il devient dès lors la langue de l'Etat. D'ailleurs, selon l'article 28 de la Constitution, tout candidat à la présidence de la République doit savoir écrire, lire et parler couramment le français².

Si dans les institutions de la République la langue française est de rigueur, celle-ci est cependant fortement concurrencée par le wolof qui grignote de plus en plus de terrain dans les sphères qui communément sont dévolues au français : aujourd'hui, on parle wolof partout, dans les bureaux, dans les écoles entre deux cours, à l'université, dans les hôpitaux, à la télévision, etc. Le wolof est une véritable langue d'intercompréhension dans tout le pays, plus que le français qui ne représente seulement que près de 20% de locuteurs³. Le français n'a jamais pu s'imposer comme une langue de communication nationale, cela est d'autant plus paradoxal que le Sénégal est la première colonie française d'Afrique de l'Ouest. Ce faible taux de francophones ou de francophiles par rapport à d'autres anciennes colonies est dû au fait qu'en dehors de la sphère institutionnelle, les Sénégalais communiquent en wolof, ce qui n'est évidemment pas le cas dans certains états africains (Côte d'Ivoire, Bénin, Cameroun...) qui n'ont de langue véhiculaire que le français. On le voit bien, le wolof a supplanté le français dans cette région d'Afrique et nombreux sont les écrivains sénégalais qui tentent l'expérience de l'écriture dans leurs langues locales, comme Cheik Aliou Ndao et tout récemment Boris Boubacar Diop. Pour encourager et soutenir la création dans les langues du pays, depuis 2004, le Centre d'orientation et d'études sur l'Afrique de Dakar, a initié le concours littéraire dénommé Prix Cheik Aliou Ndao, pour créer une

¹ Henri Lopès, *Ma Grand-mère Bantou*, Paris : Gallimard, 2003, p. 113.

² Mamadou Cissé, « Langues, Etat et Sociétés au Sénégal », *Revue électronique internationale des sciences du langage, Sudlangues* n° 5, 2005, consulté en ligne : <http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-109.pdf>

³ Pierre Dumont, *Le Français, langue d'Afrique, op.cit.*

émulation au sein de la jeune génération d'écrivains et rendre hommage à ce pionnier. Ndao est effectivement l'un des rares écrivains contemporain sénégalais à avoir osé ce pari en farouche défenseur des langues africaines. Selon lui, si les Français écrivent en français, les Russes en russe, les Allemands en allemand, pourquoi en Afrique chaque auteur n'écrirait-il pas dans sa langue maternelle ? C'est ainsi que depuis les années 90, il a entrepris d'écrire dans sa langue maternelle dont *Mbaam dictateur* (version française) en est l'exemple. Le roman a d'abord été écrit en wolof, avant d'être traduit en français par l'auteur lui-même. Ce passage d'une langue africaine au français relève plus d'une nécessité que d'un choix, à en croire les propos de l'écrivain :

Nous n'écrivons pas en français par amour ou à cause d'un choix délibéré. Nous employons la langue de Molière par accident historique. La francophonie n'est pas notre héritage, car notre moi profond s'exprime dans nos langues maternelles¹.

Nous n'entrerons pas pour l'heure dans le débat de l'utilisation de la langue française par les auteurs africains. Nous réservons cette problématique pour la troisième partie de notre travail où nous aurons le temps d'en examiner les tenants et les aboutissants. Retenons que pour exprimer son « moi profond », Cheik Ndao n'hésite pas à introduire dans le texte en français la verve de sa langue maternelle en procédant par des calques et des transferts sémantiques. Ce passage d'une langue à l'autre crée une diglossie qui offre au lecteur une riche illustration des imaginaires linguistiques à partir desquels les auteurs africains contemporains bâtissent leur œuvres.

4- Les langues camerounaises chez Patrice Nganang

Pays d'Afrique centrale, le Cameroun est une ancienne colonie allemande mise sous tutelle de la France et de l'Angleterre à la fin de la Première Guerre Mondiale. C'est le seul état d'Afrique à avoir été à la fois colonie allemande, française, et anglaise. De cet héritage colonial, le Cameroun n'a conservé que deux langues étrangères à savoir le français et l'anglais qui constituent ses deux langues officielles. En tant que pays bilingue, il fait partie aussi bien du monde francophone grâce à son intégration à l'OIF (Organisation Internationale de la Francophonie) que du monde anglophone par sa présence au Commonwealth. Néanmoins, le pays est considéré comme étant plus francophone qu'anglophone, car plus de 80% de la population utilise le français. Sur dix régions que compte le Cameroun, huit sont majoritairement francophones, contre seulement deux régions anglophones. Ces deux langues étrangères cohabitent avec plus de deux cent langues africaines, plaçant le Cameroun au rang des pays africains ayant le plus de langues locales. Cette diversité linguistique qui implique une coexistence entre les langues africaines et officielles a engendré au début des années 90 le *camfrançais*, sorte d'argot mêlant le français, l'anglais et les

¹ Interview de Cheik Aliou Ndao réalisé par Pierrette Herzberger-Fofana, 1997, consulté en ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1299ndao.html>

langues locales. Sa pratique par un grand nombre de locuteurs fait d'elle une langue véhiculaire au Cameroun, surtout dans la partie francophone qui du reste est la plus étendue. En littérature, cette immense variété de langues est exploitée par les écrivains camerounais dont le plus représentatif est Patrice Nganang. Si ce dernier écrit en français, il n'entretient pourtant pas de cordiales relations avec la France et la langue française. Très engagé politiquement, il accuse la France et l'OIF de soutenir les dictatures en Afrique, notamment au Cameroun. De plus, sa vision de l'avenir de la littérature africaine d'expression française ne semble pas non plus être optimiste, puisqu'il affirme : « je suis très pessimiste pour l'évolution de la littérature francophone. Elle manque d'idées...¹ ». Cette position lui a valu bien des critiques de la part de certains auteurs africains, en l'occurrence Mabanckou, qui lui reproche son manque de réalisme. Ses prises de positions souvent radicales ne l'empêchent cependant pas de continuer à écrire en français et à recevoir des distinctions littéraires dans le monde francophone. Il a reçu en 2011 des mains du président de l'OIF Abdou Diouf, la mention spéciale du Jury du Prix des 5 Continents de la Francophonie pour son roman *Mont Plaisant* paru aux éditions Philippe Rey, précédemment écrit en anglais avant d'être traduit en français. Tous ces paradoxes de l'écrivain seront débattus plus tard, pour l'instant intéressons-nous à son roman. L'œuvre qui nous occupe s'intitule *Temps de chien*. C'est un roman qui se veut réaliste, avec comme espace référentiel le Cameroun, où se jouent des drames quotidiens dans un pays où règne l'impunité et les abus de pouvoir. L'énonciation et le jeu des personnages se déploient dans une langue truculente dont la richesse témoigne de la diversité linguistique au Cameroun. Tout y est : le français, le bamiléké avec toutes ses variantes, le bété, le ewondo, le bassaa, le fufuidé, sans oublier le camfranglais. C'est justement ce patchwork de réalités linguistiques que nous nous proposons d'étudier afin de mettre en évidence la pertinence de cette esthétique de croisement et de métissage.

Ce bref survol des langues africaines présentes dans les textes de nos romanciers aura permis de montrer l'hétérogénéité linguistique d'une Afrique en proie à de multiples questionnements face à la sauvegarde de son patrimoine linguistique. Partant, il s'agit moins dans mon propos d'une étude sur les langues d'Afrique que de montrer la dialectique qui les associe à la langue d'écriture, le français. Aussi, l'idée de cette réflexion est de montrer comment le métissage de la langue, le passage d'une langue écrite à des langues orales, inscrit définitivement ces œuvres au carrefour d'une esthétique interculturelle.

¹ Patrice Nganang : "J'ai écrit pour le Cameroun qui souffre d'une stagnation historique" | Jeuneafrique.com - le premier site d'information et d'actualité sur l'Afrique. En ligne : <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAWEB20110119164143/#ixzz2AKdJaaHk>

III- L'EMPRUNT DES LANGUES AFRICAINES DANS LA PROSE ROMANESQUE

Ce cœur obsédant, qui ne correspond pas
 Pas à mon langage ou à mes coutumes
 Et sur lequel mordent, comme un crampon
 Des sentiments d'emprunts et des coutumes
 D'Europe, sentez-vous cette souffrance
 Et ce désespoir à nul autre égal
 D'appriivoiser, avec des mots de France,
 Ce cœur qui m'est venu du Sénégal ?¹

Proféré en 1931, ce cri de cœur du poète Léon Laleau, relève de manière très expressive, l'inconfort ou même la « gêne » dans lequel se trouve la plupart des auteurs qui utilisent une langue qui leur a été imposée par les contingences historiques. C'est le cas de tous les pays africains colonisés qui ont reçu en héritage le français, l'anglais ou le portugais. Le cas spécifique de l'Afrique francophone nous intéresse, surtout en littérature, car c'est là que se manifeste avec le plus d'acuité la problématique de la langue. Si les auteurs africains écrivent en français, leur seule langue d'écriture, l'impossibilité de traduire certaines réalités les contraint à des emprunts de tous ordres, en particulier dans leurs langues africaines. C'est pourquoi, reviennent constamment chez ces auteurs des imaginaires linguistiques, des représentations langagières que Lise Gauvin appelle « la surconscience linguistique² » de l'écrivain. A la recherche du « mot juste³ », ils n'hésitent pas à combiner le français aux langues africaines comme une sorte de revanche sur la langue du maître ; revanche qui de nos jours est beaucoup plus subtile. Plutôt que de se soumettre à la langue française, ils la manipulent sans complexe, en osant les associations les plus surprenantes et les plus audacieuses. En refusant « d'appriivoiser avec des mots de France, ce cœur qui leur est venu d'Afrique », ils affirment leur indépendance, affichent leur liberté vis-à-vis d'une langue qu'ils domptent et façonnent pour trouver le ton juste, l'expression juste, la sensibilité juste. De cette diglossie naît une formidable interférence linguistique dont la manifestation la plus accomplie est le xénisme.

¹ Léon Laleau, *Trahison*, cité par Lylia Kesteloot, *Les Ecrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, op.cit., p. 37.

² « Surconscience, c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme espace de fiction voire de friction, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Ecrire devient alors un véritable « acte de langage », car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un « procès » littéraire plus important que les procédés mis en jeu ». in Michel Bénéamino, Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, op.cit. 2005, p. 172.

³ « Le mot qui colle le mieux à l'être, qui le dévoile et parvient ainsi, à peu près, à se substituer à lui à remplir le vide créé par son absence », Gassama Makhily, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française (poésie-roman)*, Dakar-Abidjan : Nouvelles Editions Africaines, 1978, p. 28.

1- Les xénismes

Avant de relever et d'analyser les occurrences du xénisme dans les textes, la définition de ce terme est essentielle, d'autant plus qu'il se construit souvent un amalgame entre xénisme et emprunt.

Un xénisme est une unité lexicale constituée par un mot d'une langue étrangère et désignant une réalité propre à la culture des locuteurs de cette langue¹.

Il y a emprunt linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit de source) et que A ne possédait pas ; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes qualifiés d'*emprunts*.²

Ces définitions montrent clairement une distinction entre les deux vocables même si un pont peut être établi entre eux. Du mot grec *xenos* qui veut dire « étranger », le xénisme renvoie à une étrangeté dans la langue, c'est-à-dire l'utilisation d'un mot étranger dans un système langagier différent de l'origine du terme utilisé ; alors qu'avec l'emprunt, on est certes dans l'emploi d'un mot étranger, mais dans un processus d'intégration, par le biais soit, de la transformation phonologique, morphosyntaxique ou sémantique, comme par exemple *stress* en anglais qui donne en français *stresser*, ou *stop* qui produit *stopper*. Si le xénisme est la première étape du processus de l'emprunt, il n'en est pas un, à ce titre, ils ne doivent pas être considérés comme des synonymes.

Un autre élément à préciser par rapport à la pratique de plusieurs langues, est le bilinguisme. Si les écrivains d'Afrique francophone sont d'emblée bilingues du fait d'un double legs linguistique, leurs créations ne mettent pas en évidence ce phénomène linguistique, pour la simple raison que le bilinguisme est un acte langagier individuel, c'est-à-dire la situation d'un locuteur qui pratique deux langues distinctes :

Le terme de bilinguisme sert à décrire le plus souvent la situation d'un locuteur qui pratique couramment deux systèmes linguistiques différents, sans valoriser l'un au détriment de l'autre. Dans cette perspective, le bilinguisme est une situation imputable à des déterminations individuelles³.

Dans le cas des romans africains, précisément ceux qui nous occupent, le terme approprié pour décrire la présence de plusieurs langues est diglossie que Franck Neveu décrit comme :

Une situation de bilinguisme étendue à l'ensemble d'une communauté linguistique au sein de laquelle s'observe l'usage de deux langues dans des circonstances précises de la vie sociale. La diglossie fait ainsi coexister deux idiomes socialement hiérarchisés, jouissant généralement d'un

¹ Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin... [et al.], *Grand dictionnaire linguistique et sciences du langage*, Paris : Larousse 2007, p. 512.

² *Ibid.*, p. 177.

³ Franck Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris : Armand Colin, 2004, p. 57.

prestige culturel très différent, l'un réservé à l'usage public et officiel, de type véhiculaire, l'autre réservé à l'usage privé, de type vernaculaire¹.

De cette définition, on retiendra que le bilinguisme est un fait individuel, alors que la diglossie est liée à toute une communauté. Dans notre corpus, il n'y a pas deux langues écrites, mais une seule (le français) sur laquelle viennent se greffer des expressions en langues locales africaines. La présence de ces dernières dans des œuvres écrites en français crée des effets de diglossie et non de bilinguisme. Même si les narrateurs et les personnages passent d'une langue à l'autre, cela se fait de manière ponctuelle, de surcroît dans des situations de communication précises qui nécessitent l'emprunt d'un mot ou d'une expression africaine dont la correspondance traduit passablement l'idée, ou ne se trouve pas dans la langue d'écriture. L'emploi du bilinguisme n'est donc pas systématique et volontaire, dans le sens où la présence des langues locales vient à la fois pallier un déficit lexical, mais surtout traduire une réalité typiquement locale. Ce dispositif entraîne une interférence que Uriel Weinreich définit comme suit :

Le mot interférence désigne un remaniement de structures qui résulte de l'introduction d'éléments étrangers dans les domaines les plus fortement structurés de la langue, comme l'ensemble du système phonologique, une grande partie de morphologie et de la syntaxe et certains domaines du vocabulaire².

L'interférence entre deux langues qui objectivement ne sont pas au même niveau, l'une (le français, langue véhiculaire et surévaluée), l'autre (vernaculaire, langues africaines marginalisée), n'est pas anodine. Ce procédé relève d'une esthétique de croisement dont le but, s'il n'est pas de trouver un équilibre entre deux langues différentes, a au moins le mérite de placer la seconde à la hauteur de la première. Cette mise au point sur les différentes notions linguistiques était indispensable pour dissiper toute ambiguïté définitionnelle afin d'amorcer l'analyse dans un cadre théorique clair.

La richesse des littératures africaines est due certainement à l'extraordinaire variété des langues qui cohabitent : les langues locales d'Afrique s'imbriquent avec le français selon un style propre à chaque romancier. Ce faisant, le mérite des romans que nous étudions est justement lié au fait qu'ils négocient sans cesse le passage d'une langue à l'autre dans l'optique d'en affirmer leur complexité. La mise en parallèle ou la juxtaposition des langues africaines sur la langue d'écriture confère aux textes une originalité indéniable. En la matière, Kourouma est considéré à juste titre comme étant le chef de file, l'un des premiers écrivains à tenter l'expérience d'une hybridation linguistique en malinkisant le français. Cette « malinkisation », si elle traduit un procédé d'écriture qui prend sa source dans l'oralité, a aussi des implications idéologiques, car Kourouma

¹ *Idem.*

² Uriel Weinreich, *Languages in Contact* (1953), cité par Louis-Jean Calvet, *La Sociolinguistique*, Paris : PUF, 2009, p. 17.

est de ceux qui pensent que la culture africaine doit être sauvegardée, et ce, par le biais de la littérature. *En attendant le vote des bêtes sauvages* nous en donne la pleine mesure par le mode énonciatif adopté, le *donsomana*. C'est un terme totalement étranger à la langue française à partir duquel se construit tout le discours de l'œuvre. Pour bien faire comprendre ce xénisme d'origine malinké, se trouve dans l'incipit un énoncé métalinguistique. Dès les premières pages du roman, le narrateur impose au lecteur des termes nouveaux, insolites et étonnants comme *donsomana*, *sora*, *cordoua* dont il prend le soin de donner la définition. Le lecteur, quelque peu dérouté au départ, se trouve rassuré par la présence des inserts explicatifs dont voici d'autres exemples :

Chez les paléos, les hommes nus qui furent abandonnés aux curés et aux ethnologues, l'homme le plus admiré est l'*évélema*, le champion de luttes initiatiques. En effet, une cérémonie chez les paléos réunit tous les ans tous les jeunes montagnards de tous les fortins. Ce sont des luttes initiatiques appelées *évélas*.¹

Un vendredi après la *djouma* (la grande prière publique), le monarque s'est saisi d'un drapeau vert, l'a levé et s'est mis à haranguer son peuple de croyants...².

Ils (les prisonniers politiques) renoncent comme à leur cache-sexe de *bilakoro*, de garnement incirconcis, à leurs idées, leurs amis, leur croyance, leur parti³.

Dans ces énoncés, les mots malinké sont mis en évidence par l'italique qui marque une différence graphique avec le reste du texte, dans le but de rendre le lecteur attentif sur des termes inhabituels suivis en apposition de leur définition. Parmi ces vocables issus de la langue maternelle de l'auteur, il y en a un qui mérite quelques éclairages, surtout pour un lecteur qui n'est pas de la sphère culturelle de Kourouma. Il faut savoir que chez les Malinkés, le mot *bilakoro* signifie incirconcis. Cependant, ce terme ne sert pas à désigner une personne qui l'est en réalité, mais un individu mal intentionné, un voyou en quelque sorte. Son utilisation se fait dans un contexte où il prend la valeur d'une injure. Ainsi, lorsqu'un Malinké traite quelqu'un de *bilakoro*, ce n'est pas qu'il le considère comme un incirconcis (qu'il le soit ou non), mais le mot doit être compris dans le sens de canaille, de vaurien. Kourouma propose une traduction littérale qui peut prêter à confusion. Il contourne la valeur double que revêt le syntagme, même s'il essaie de montrer à partir du contexte qu'il s'agit bien d'une insulte. Ceci indique la difficulté dans laquelle se trouvent les romanciers africains quand il s'agit de traduire un terme africain en français. Traduire ne signifie pas reproduire fidèlement, mais re-crée un sens nouveau. Dans l'ensemble, hormis quelques cas, la plupart des locutions malinkés sont suivies d'explication richement détaillées, comme c'est le cas dans l'exemple ci-dessous, où l'énonciateur évoque, dans un vocabulaire fortement didactique les caractéristiques du *donsomana* :

¹ *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 291.

Sakouna leur a enseigné par la pratique la technique de la chasse, les rites, les mythes, l'idéologie et l'organisation de la confrérie des chasseurs malinkés et sénoufos, le *donso-ton*.

Le donso-ton est en fait une franc-maçonnerie, une religion. [...]. En tête de chaque communauté de chasseurs, un *donsokuntigui*, le chef garant de l'intégrité des lois et de la morale de la confrérie. Il gère, entouré d'un collège de vieux chasseurs, d'anciens grands chasseurs ayant cessé toute activité. Les maîtres chasseurs ou simplement maîtres ont des chasseurs qui leur sont attachés, des chasseurs appelés les *donsos-denw* qu'ils continuent à initier à la technique de la chasse et au culte de Sanéné et Kointron. Les futurs postulants, comme vous l'étiez Koyaga, sont appelés les *donsos-degé*, les enfants imitateurs des chasseurs. Certains membres de la communauté, nous les chantres des chasseurs, les aèdes, les griots des chasseurs, sommes appelés soras. [...]. Nous sommes les musiciens et les historiens de la confrérie. Nous animons les manifestations, disons les gestes des grands chasseurs disparus et vivants au cours des manifestations. [...].

A l'intention des jeunes chasseurs, est entonné le *Nyama tutu*, le chant des coqs de pagode. [...]. Aux chasseurs initiés, membres de l'association, est chanté et joué le *bibi mansa*, l'hymne de l'aigle royal. [...]. Pour les grands chasseurs, est entonné et joué le *donso baw ka dunun kan*, la voix du tambour des grands chasseurs. Le *dayndyon*, qui signifie force d'âme, sang-froid, est l'hymne de la valeur, du courage, de la vaillance, de la témérité. Il se chante et se joue pour le chasseur ayant un gibier noir à son tableau de chasse. C'est-à-dire ayant abattu au moins un des gros gibiers appelés noirs : éléphant, hippopotame, buffle, lion, hippotrague noir ou python chasseur¹

Ce long discours de Bingo est un véritable cours sur le donsomana, ses pratiques et son organisation. Tous les mots en malinké sont typographiquement identifiables car ils mis en italique, qui devient incontestablement un marqueur significatif permettant de repérer des termes non français. Aussi, comme nous l'avons dit, le griot-narrateur opère comme un médiateur culturel en diffusant des connaissances culturelles sur la communauté des chasseurs. Son bagage culturel lui permet de jouer à la fois sur deux cultures, d'être tout aussi à l'aise en évoquant la guerre d'Indochine que les pratiques initiatiques des hommes nus, ou de manipuler deux univers linguistiques à sa guise. La question se pose alors de savoir si le griot n'est pas l'hypostase de l'auteur. tout compte fait, on observe qu'il y a une volonté manifeste de la part du romancier de mettre en scène des personnages qui rendent compte d'une double appartenance à partir de laquelle ils se définissent. Kourouma on le sait, comme la majorité des écrivains subsahariens de l'Afrique, a reçu une éducation double qui lui permet de voguer sur plusieurs registres et de naviguer entre deux cultures. Conscient de son métissage culturel et de sa situation d'auteur plurilingue, il entend en jouer pour créer une nouvelle esthétique. Cette dualité est donc une richesse qu'il exploite pour établir une zone franche, un espace de création qui tienne compte à la fois de son lectorat occidental sans oublier de faire un clin d'œil au public africain. C'est pourquoi dans sa création, les mots et expressions en langues locales se fondent dans le français comme pour rappeler cette double appartenance. La démarche analogue s'observe dans *Le Pleurer-rire*, où les expressions en langues africaines sont aussi présentes et marquées par une typographie distincte :

- Boka litassa dounkounê

¹ *Ibid.*, p. 311-314.

Ce qu'on peut traduire par : « Reçois le pouvoir des ancêtres. » Sous entendu : le pouvoir des ancêtres qui ont commandé les Djabotama. A la vérité, le mot *litassa* renferme plus de sens que le mot français *pouvoir*. C'est à la fois le pouvoir de commandement, l'intelligence pour dominer les autres et la puissance aussi bien physique du taureau qu'extra-terrestre. Ainsi est-il possible d'agir grâce à ces moyens auxquels les Oncles ne veulent pas croire et qui vous mettent à l'abri de l'ennemi. Qui a reçu la *litassa* communique sans intermédiaire avec les ancêtres. Il lira dans toutes les consciences comme dans l'eau de la fontaine. Nulle femme ne lui résistera. Il pourra marcher sur l'ombre et voler par-dessus les montagnes. Il sera résistant à la morsure du serpent. Les balles changeront de chemin à l'approche de sa poitrine¹.

Les termes étrangers au français sont mis comme chez Kourouma en italique. Ils expriment et prennent en charge une réalité qui n'a pas de référent complet dans la langue française ; à ce propos le maître ne dit-il pas « le mot *litassa* renferme plus de sens que le mot français *pouvoir* ». La difficulté à trouver des correspondances lexicales entre la langue d'écriture et les langues africaines contraint Lopès à insérer directement le mot en langue locale afin de traduire effectivement toute la charge sémantique de l'idée. Toutefois, conscient que son lectorat est parfois en décalage, il prend la peine d'expliquer toutes les nuances que renferme le mot par le truchement du narrateur. Ainsi, à travers un discours métalinguistique, on apprend que *litassa* ne signifie pas simplement *pouvoir* au sens français du terme, mais que ce mot revêt une définition bien plus englobante qui s'étend à d'autres aspects du pouvoir tel que le conçoivent les Djabotama. *Litassa* est à la fois un pouvoir séculier et spirituel, naturel et mystique. C'est un pouvoir total qui permet de « communiquer avec les ancêtres », de « lire dans les consciences », de « marcher sur l'ombre et voler par-dessus les montagnes », en somme, tout ce dont Bwakamaké a besoin pour être invulnérable et redoutable pendant sa gouvernance. Le mot est donc métaphoriquement chargé et ne se limite pas aux fonctions de base de l'autorité, mais va bien au delà et confère à celui qui l'acquiert un pouvoir au delà du réel, c'est-à-dire une domination suprême et surnaturelle. D'ailleurs, la manière dont Bwakamabé le reçoit s'apparente à une cérémonie initiatique où le pouvoir est transféré par contact physique et mystique : « lorsqu'il (Bwakamabé) se releva, le plus vieux des prêtres le prit par les épaules, puis, appuyant son front contre le sien, comme pour y transvaser le contenu de l'un dans l'autre, déclara : - *Boka litassa doukounê !*² ». Toute la cérémonie d'investiture coutumière du président baigne dans une ambiance où l'occultisme est convoqué et où les vocables liés à ce type d'initiation sont récurrents :

Le griot entonna le fameux *Pouéna Kanda* [...]. La chanson rappelle ainsi les qualités requises pour prétendre au titre de Père de toute la tribu³.

Les jeunes nobles déplièrent les voiles blancs et remirent les insignes royaux : la queue de lion dont il ne se séparera plus ; le *tounka*, une chaîne de fer avec de nombreux pendentifs, qu'il ne

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 54-55.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 53-54.

porte pas sur la poitrine comme un scapulaire chrétien, mais sur son dos, comme la femme son enfant¹.

Les nobles et les prêtres se rangèrent en un groupe sur plusieurs lignes face au chef Bwakamabé Na Sakkadé et dansèrent la *loukita*, qui est, à l'origine, une danse de guerre, comme l'indiquent clairement les gestes de ceux qui l'exécutent².

Les lexies *pouéna kanda*, *loukita*, *tounka*, *litassa*, témoignent d'une réalité typiquement congolaise que seuls des mots en langue congolaise sont capables de rendre toute la charge sémantique. Tout au long du récit, on assiste à un jeu de va et vient entre le français et les langues africaines, entre la langue d'écriture et celle, maternelle, de l'auteur. Le discours devient alors un espace de libre échange entre deux pôles linguistiques qui se côtoient dans une perspective de dialogue. L'écriture romanesque se construit en négociant constamment le passage d'un univers linguistique à un autre, comme cela se perçoit également dans *Mbaam dictateur*. Il aurait été intéressant que nous ayons la toute première version dans la langue maternelle de l'écrivain pour essayer de comparer les deux textes. Mais là encore, une difficulté majeure apparaît, car indépendamment au fait que la version wolof n'est plus éditée, donc impossible à trouver, notre incapacité à lire le wolof est un frein à notre tentative de comparaison. Ceci étant, nous nous focaliserons sur la version française pour comprendre la re-création qu'en fait l'auteur en nous référerons à l'article de Alioune Diaw³ qui a étudié le procédé de la traduction chez Ndao à partir des deux versions, c'est-à-dire l'hypertexte et l'hyponymie.

Cheik Aliou Ndao est un irascible défenseur des langues africaines. Bon nombre de ses œuvres ont été écrites dans sa langue maternelle, mais à chaque fois il les traduit en français, car conscient que le public wolofone est marginal. Il utilise donc la langue française par « accident historique » comme il le dit lui-même, en essayant autant que possible de la subvertir afin de lui apporter l'intensité des langues locales sénégalaises, et à ce propos *Mbaam dictateur* est un cas d'école qui mérite qu'on s'y attarde. De la version wolof à la version française, se pose le problème de la traduction. Il faut garder à l'esprit que celle-ci ne pourra jamais être la copie conforme de l'original, car traduire c'est produire un texte nouveau où quelque chose se perd, mais quelque chose d'autre surgit. Le prosateur a alors un double travail de traduction à faire : de sa langue maternelle à la langue française, de l'oralité à l'écriture. Pour résoudre cette équation, il procède à une sélection de mots wolofs intraduisibles qu'il mêle directement au français. Il effectue ainsi un véritable travail de collage par le biais de la greffe. Ces greffes sont ensuite réinvesties dans la langue étrangère, et cette stylisation aboutit à la « wolofisation » de la langue

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 56.

³ Alioune Diaw, « Traduction et expression du moi social dans *Mbaam dictateur* de Cheik Aliou Ndao » in, *Les Traces du traducteur*, Magdalena Nowotna et Amir Moghani (dir.), acte du colloque international, Paris, 10-12 avril 2008, Paris: INALCO et CERLOM, 2009.

française. Quelques exemples dans le texte permettront de saisir l'art de la transplantation linguistique chez Ndao :

Les élèves d'une école coranique, condisciples de la même *daara* (école coranique) ignorent la solidarité quand il s'agit des places autour du repas¹.

Nous les Lawbe, c'est notre *bayre*, notre fluide, qui attire les gens vers nous².

Maalaw se prépare. Il s'enduit de *safara*, une eau provenant de verset coranique³.

L'auteur passe sans cesse du français à sa langue maternelle sans que la compréhension du récit ne soit affectée, parce qu'il prend soin d'apposer les traductions aux vocables wolofs. Cependant, la traduction de *bayre* et *safara* peut être difficile à cerner pour un lecteur étranger à la culture sénégalaise. Qu'est-ce que le *bayre* chez les Sénégalais ?

Le «Bayré» pourrait être défini sous le vocable de notoriété (renommée, réputation, renom) ou pour faire plus simple encore, de succès (réussite). Et pour les sceptiques, on parlera de charisme (grand prestige d'une personnalité exceptionnelle, ascendant qu'elle exerce sur autrui). Au Sénégal, le vocable est fort répandu. On dit d'une personne qu'elle a du «bayré» quand elle jouit d'un grand prestige ou qu'elle a un succès qui fait tache d'huile et qui déteint sur la quasi-totalité de ses activités⁴.

Au regard de l'explication qui précède, le mot *fluide* utilisé par Ndao pour désigner *bayre* n'est pas forcément adapté, ou du moins manque de précision dans le contexte d'énonciation. Selon le dictionnaire Larousse, fluide signifie « qui coule facilement » et a pour synonyme « aura ». Or, d'après les explications données ci-dessus, *bayré* ne désigne pas uniquement l'*aura*, c'est aussi la notoriété, le succès, le prestige. Selon la culture sénégalaise, *bayre* peut-être inné ou non. Quand il ne l'est pas, on peut se l'approprier grâce à des prières que font les marabouts. On le voit bien, la complexité pour trouver le mot juste est un casse-tête pour l'auteur, car comment dénicher la formule adéquate en français pour restituer une idée provenant de sa culture d'origine ? C'est là où se pose toute la problématique des littératures africaines d'expression française, surtout dans le cas de Cheik Aliou Ndao qui traduit lui-même ses propres textes. En traduisant, l'écrivain sénégalais prend le soin de conserver des syntagmes wolof dont l'équivalence en français ne transcrit pas toute l'expressivité du mot. Le passage de sa langue maternelle à la langue française l'astreint comme dans toute traduction à faire des choix, à utiliser des xénismes, à procéder à des ajouts, à des modifications syntaxiques et même à des suppressions. L'exemple de l'extrait suivant est édifiant :

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Maria Dominica Thiam Diédhiou, Ndèye Fatou Seck et PAPA, consulté en ligne le 4 novembre 2012 : http://www.seneweb.com/news/Societe/dossier-weekend-le-bayr-ou-la-baraka-mythe-ou-r-alit_n_13015.html

Elles ont leur attirail : ceintures de boules odorantes, bouteille de poudre de « Gongo » ou de parfum « baata », « keteraan » censées réveiller les ardeurs mâles. D'innombrables colliers suspendus aux bras...¹.

La version wolof est :

« Koo ci gis, mu ngi yor féru gale mbaa i butélu gongo mbaa baata, walla keteraan ak i caq² ».

Selon Alioune Diaw, de la version wolof à la version française, il s'est opéré des changements assez significatifs : « devant les difficultés liées, d'une part, au fait qu'ici mention est faite d'éléments appartenant exclusivement à la société wolof, et d'autre, à la connotation des objets cités, le passage d'une langue à l'autre provoque une réorganisation syntaxique, une reconduction des mots wolof et un recours à des ajouts ou à des formules périphrastiques³ ». En effet, dans les deux extraits, la première remarque qui apparaît est la structure. Le premier comporte deux points qui annoncent une énumération, tandis que dans le second ils sont absents. La ponctuation dans la traduction française sectionne la structure de la phrase en deux propositions indépendantes, ce qui n'est pas le cas dans la phrase en wolof. Les deux points introduisent un inventaire suivi de notes explicatives. L'énonciation part du pluriel, d'un ensemble « leur attirail », au particulier « ceintures de boules...bouteilles de poudre... ». Les deux points qui marquent la pause avant l'énumération servent non seulement à fluidifier la phrase, mais sont là précisément pour mettre l'accent et attirer l'attention du lecteur sur des objets typiquement locaux. La différence observée au niveau syntaxique se perçoit également dans le fond, avec l'apport d'un métadiscours apposé aux mots wolof tels que : « poudre », « parfum », « censées réveiller les ardeurs mâles ». D'après l'article de Diaw, ces additifs sont inexistantes dans le texte originel. Leur insertion apporte donc des précisions sur la substance des objets que portent les femmes Lawbé et sur leur fonction. Dès lors, le lecteur sait que « congo » est une poudre, « baata » « keteraan » du parfum, et que tous ces éléments jouent le rôle d'aphrodisiaque. D'autres ajouts sont également à relever, toujours d'après l'étude de Diaw⁴. Ainsi, avons-nous :

« Ganaar gu nu gàadu xamul yoonu ja bu sore ».

La poule que l'on transporte dans un panier se moque de l'éloignement du marché où on la conduit⁵.

« Kenn du jur di wac ».

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 11.

² La version wolof a été citée par Alioune Diaw, « Traduction et expression du moi social dans *Mbaam dictateur* de Cheik Aliou Ndao », *op.cit.*, p. 129.

³ *Idem.*

⁴ Tous les exemples de la version wolof et leur traduction sont tirés de l'article de Alioune Diaw.

⁵ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 22.

On ne peut mettre au monde un être cher et le rejeter¹.

« *Kéwél du tëb, doom ja bët* »

Une biche ne peut donner naissance à un écureuil².

Dans les deux premiers proverbes traduits en français, les groupes nominaux et la subordonnée circonstancielle mis en italique constituent des informations complémentaires que l'auteur a délibérément insérées. Quant au troisième proverbe, il a lui aussi subi un remaniement, car la traduction littérale de « *Kéwél du tëb, doom ja bët* » signifiant « quand la biche saute, son petit ne passe pas à travers » a été remplacée par « une biche ne peut donner naissance à un écureuil » ; ce sont donc deux versions différentes, mais l'idée reste la même. Ainsi, de la version wolof à la version française, se réalise soit une reformulation, soit une mutation du signifié qui en dit long sur l'intentionnalité de l'écrivain. Il réinvestit à son bon vouloir les expressions qui lui semble susceptibles d'être re-sémantisées, et ne se laisse nullement enfermer par les contraintes de la traduction. Ndao réalise au bout du compte une opération d'alliage, de collage, qui aboutit à un formidable métissage entre deux langues.

En plus des ajouts et des variations sémantiques, le romancier fait en outre des allègements en biffant des mots ou expressions qui ne lui paraissent pas indispensables dans la version française. Par exemple, la phrase « un grand nombre d'adeptes talibé venant des pays lointains³... » ; le groupe verbal souligné se lit dans la version wolof « *yuy jòge yeneen réew ak gox ya gën a sore ce tund wa*⁴ », qui veut dire : « venant d'autres pays et des villages les plus éloignés de la région ». La nécessité de raccourcir certaines phrases de l'hypotexte répond à un besoin de concision et de pragmatique du discours, l'écrivain va à l'essentiel, mais s'autorise parfois des digressions explicatives si nécessaires. Il lui arrive aussi de substituer certaines locutions par d'autres, comme dans cette phrase « *ndongo yi la war a yërëm* » (Il doit avoir pitié des élèves), remplacée par « Qu'il pense un peu à ses étudiants⁵ ». « Avoir pitié » et « penser à » sont deux expressions différentes qui ne signifient pas la même idée. Mais dans la traduction du wolof au français, l'auteur a choisi volontairement une expression beaucoup plus douce pour qualifier la rigidité du marabout à l'égard de ses disciples. Dès lors, « penser à » à une valeur épéumisante. D'autres procédés stylistiques sont également sollicités telle que la périphrase. C'est le cas de « ceintures de boules odorantes⁶ » qui, dans l'hypertexte est « *féru gale* » traduit littéralement par « ceinture de pirogue ». La version en français est de ce fait riche en détails et beaucoup plus compréhensible que l'expression wolof.

¹ *Ibid.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 16-17.

³ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 90.

⁴ Alioune Diaw, « Traduction et expression du moi social dans Mbaam dictateur de Cheik Aliou Ndao », *op.cit.*, p. 130.

⁵ *Mbaam dictateur, op.cit.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

De ce qui précède, il apparaît évident que Cheik Aliou Ndao effectue un véritable exercice de ré-écriture, du texte-source à la version française. Il se livre à des modifications de tous ordres, allant des adjonctions aux réductions, justifiant ainsi ce que Pape Samba Diop mentionne comme une « nécessité, *in praesentia*, de couvrir le champ connotatif laissé implicite par le texte wolof¹ ». Par contre, le romancier aura beau essayer de traduire en restant le plus proche possible du texte originel, il y aura toujours une faiblesse dans la traduction, « ce quelque chose² » qui rend compte d'une réalité culturelle intrinsèque qu'aucun mot en langue étrangère ne réussira à traduire. Ainsi, l'alternance de deux paradigmes, l'un de la langue d'écriture et l'autre du parler wolof produit une tension volontairement créée par l'auteur pour provoquer un choc esthétique et démontrer les limites du français à restituer toute la sémantique des langues africaines. Aussi n'hésite-t-il pas à introduire directement dans le texte les registres langagiers de tout genre, allant du domaine culinaire à la flore, en faisant une incursion dans la faune. Le tableau suivant nous en donne un aperçu :

Lexique culinaire	Flore et faune
- <i>laax</i> (bouillie)	- <i>dimb</i> (fruit)
- <i>nelën</i> (couscous...)	- <i>new</i> fruit
- <i>suuna, saano, basi</i> (différentes variétés de mil)	- <i>caxat</i> (herbe sauvage)
- <i>sëb</i> (haricot)	- <i>saab</i> (feuille comestible)
- <i>xaal</i> (melon)	- <i>ndeer, bâqaar, këlërbët</i> (noms d'oiseaux)
- <i>baasi nëxal</i> (couscous)	- <i>sikkor, wel, wexen</i> (<i>chats sauvages</i>)
- <i>mburaake</i> <i>couscous</i>	- <i>saamaan, ciibi, nangòor, ndew</i> (variétés de serpents)
- fou-fou	- <i>kel</i> (variété d'arbre)

On le voit bien, l'insertion des mots wolof dans le texte écrit en français lui confère un caractère particulier. Le roman est truffé de termes africains que le prosateur a laissés tels qu'ils se disent en langues locales, soit parce qu'ils sont intraduisibles, soit pour exprimer une réalité typiquement sénégalaise. Avec *Mbaam dictateur*, on est perpétuellement dans la co-présence de deux langues qui se juxtaposent, deux paradigmes qui se jaugent pour finalement s'imbriquer dans une perspective dialogique, en tension. Il s'agit de toute évidence d'un choix prémédité qui s'inscrit dans une démarche identitaire, car soucieux de valoriser et de préserver la pérennité de sa langue maternelle, l'écrivain sénégalais se livre à des combinaisons audacieuses entre la langue de

¹ Pape Samba Diop, *Archéologie littéraire du roman sénégalais*, volume 2, 1993, cité par Alioune Diaw, « Traduction et expression du moi social dans *Mbaam dictateur* de Cheik Aliou Ndao », *op.cit.*, p. 129.

² Amadou Ampathé Bâ, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris : Présence Africaine, 1972, p. 33.

Molière et celles d’Afrique. Ndao démontre ainsi son attachement à sa langue, à sa culture, à son identité. Comme lui, Lopès, Kourouma, Mabanckou, et Nganang sollicitent eux aussi les langues africaines dans leurs écrits. Chez Lopès, le pourcentage d’emprunt des langues locales est estimé à 4,4% selon Paul Nzete¹. C’est un pourcentage faible, mais pour un roman écrit en français, cela représente une proportion assez conséquente et significative.

Dans *Le Pleurer-rire*, en plus du français qui est utilisé dans les médias d’Etat, les langues locales sont présentes dans tous les événements de haute importance. En effet, pour s’assurer que l’information est bien reçue de toute la population, celle-ci est retransmise dans toutes les langues du pays. C’est le cas où, après la fuite du colonel Haraka accusé d’avoir fomenté un coup d’état, la radio nationale livre des informations pour identifier le fuyard :

Les murs de la capitale et des autres villes du Pays se couvrirent de posters d’Haraka ahuri. La radio donnait son signalement tous les quart d’heure en français et dans la langue de chacune de nos tribus².

L’énoncé exprime la réalité linguistique que nous avons décrite plus en avant. Dans la plupart des pays africains où la langue française existe comme langue officielle des institutions républicaines, celle-ci coexiste avec les langues locales dans un espace linguistique hétérogène. C’est donc ce phénomène que nous observons dans cet exemple, les langues africaines sont utilisées pour atteindre des locuteurs dont la pratique du français est déficiente, en l’occurrence les masses populaires et rurales, les analphabètes. Il y a même des émissions entièrement diffusées dans les langues du pays :

Aux heures des émissions en kissikini, un professeur de physique de cette tribu déclara : « *Mana foléma, mana toukaré lowisso natina* », qui peut être traduit en français par : « nous lutterons résolument contre le racisme³. »

L’ancrage des langues locales dans le roman se perçoit en outre au plus haut sommet de l’Etat, dans toutes les cérémonies et célébrations officielles que Bwakamabé organise. Si le Président n’hésite pas dans ses propos à combiner français et kibotama, « le fils de Ngakoro [...], naviguait sans prévenir du kibotama à la langues des Oncles⁴ », il en est de même pour les habitants de Moundié. Ainsi, lors d’un meeting auquel assistait Tonton, l’animateur fit intervenir l’artiste le plus célèbre du pays qui, même quand il interprète une chanson en anglais, ne peut s’empêcher d’y adjoindre sa langue maternelle :

¹ Paul Nzete, *Les Langues africaines dans l’œuvre romanesque de Henri Lopès*, Paris : L’Hamarttan, 2008.

² *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 196.

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

Et le plus grand chanteur du Pays vint imiter Bob Marley. Il interprétait *No woman no cry*, en répétant *O Koma loka !* ce qui veut dire, en kibotama, ô cueille l'oiseau¹.

Ou encore cet ancien planton de l'administration coloniale qui fut sommé par l'assistance de s'exprimer dans sa langue maternelle alors que ce dernier voulait discourir en français devant le Président.

Parle kibotama, ko. [...]
Laisse la langue d'autrui, dé ! parle pour toi kibotama, ko².

Le français est considéré comme la « langue d'autrui », donc une langue étrangère. Raison pour laquelle, partout dans le pays, les langues des différentes ethnies se mêlent aux langues étrangères dans toutes les situations de communication, et plusieurs consciences linguistiques se côtoient dans une dynamique plurilingue. Lopès n'hésite pas à superposer les langues africaines au français dans une perspective de croisement et d'hybridation. Cet accouplement, Mabanckou l'adopte aussi son dans œuvre, mais dans une proportion moindre. Il y introduit des mots en langue *bembé* (un dialecte du kikongo), comme dans cet échange verbal entre Kibandi et le vendeur de vin de palme :

Le vieux Moudiongui a insulté mon maître, « pauvre squelette, tu es mort depuis longtemps, tu es jaloux de mon métier parce que tu n'es qu'un pauvre charpentier, tu es incapable de grimper même à un manguier, des types comme toi sont des foireux, des maniongi, des ngébés, des ngoubas ya ko pola », kibandi n'a pas répondu à ces insultes en langue bembé, il s'est contenté de dire au tireur de vin de palm « on verra bien, on verra bien qui est un maniongi, un ngébé, un ngouba ya ko pola »³

La présence de deux univers linguistiques crée d'emblée un effet de croisement. Dans ce processus d'alternance intentionnellement créé, il en résulte une autonomie croissante vis-à-vis du français grâce à un travail *dans* et *sur* la langue d'écriture. Tout au long du texte, reviennent constamment des lexies en kikongo : *mwengué* (vin de palme), *mayamvumbi* (liquide initiatique), *okoumé* (nom d'un arbre) etc. Par ailleurs, on remarque dans *Mémoire de porc-épic* que les mots « en langues » ne s'accompagnent pas immédiatement de leurs explications, il faut parfois lire plusieurs pages avant de comprendre leur acception. Si ces métadiscours lointains donnent l'impression d'être une surcharge pour le texte, ils ont cependant le mérite d'apporter un éclairage au lecteur dont la sphère culturelle est différente de celle de l'auteur. Aussi, tout au long du texte, le prosateur veille à ce que le lectorat décode le sens, soit par le contexte, soit par des métatextes, gage d'une interaction réussie entre les deux pôles de la communication. C'est bien ce que met en

¹ *Ibid.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 248.

³ *Mémoire de porc-épic, op.cit.*, p. 172.

exergue André Patient Bokiba en affirmant que « la stratégie narrative doit assurer le confort de réception du discours du récit¹ », et d'ajouter :

Toutes les traductions intratextuelles [...] n'ont pas d'autre but que d'instruire le narrataire des éléments d'une autre culture à laquelle il n'appartient visiblement pas. Les excursions et les inclusions de décodage visent à rétablir l'intelligence du récit ou à élucider des pratiques qui, présentées de manière brute, risqueraient d'apparaître comme des parasites, de brouiller la communication narrative et d'affecter l'intérêt et la pertinence du récit².

Lorsque cette disposition est respectée, il s'établit alors un dialogue culturel entre narrateur (s) et destinataire (s), et les polarités sont réduites, voire supprimées. Mabanckou n'est pas le seul à réaliser une telle stratégie scripturaire, tous les auteurs de notre corpus multiplient les inserts explicatifs à l'endroit du lecteur. Lorsqu'ils énoncent des mots « étrangers » au français, les romanciers le font suivre d'un métadiscours qui se décline de plusieurs manières, allant des parenthèses aux tirets, en passant par l'apposition et la traduction libre comme l'exemple de ce poème chez Ndao :

Bamademe Nanäl
Nii défi sëb
Nii défi gejj
Booba ganaar
Xewagul

Je me suis rendu au village de Nanäl
Pour recevoir l'hôte de marque
Il n'y eut que des haricots
Il n'y eut que du poisson sec
Peut-être que le poulet n'y était
Pas à la mode³.

Ce poème témoigne du ressentiment d'une troupe de danseurs mal accueillie dans un village où elle s'était rendue. Il est repris par les taalibés qui le chantent partout où ils se déplacent pour mendier. Sa charge sémantique a un impact fort au point où « que d'aumônes reçues après avoir dit ces phrases⁴ ». La métaphore de ce poème chanté a visiblement beaucoup d'effet sur les personnes auprès de qui les élèves de l'école coranique l'exécutent, puisque ces derniers reçoivent de nombreux dons après leur passage. Ceci montre également que nous sommes dans une société où l'étranger est éminemment respecté ; d'ailleurs, la suite de l'énoncé nous en dit un peu plus :

Tout le monde sait que la tradition place l'hôte au-dessus de tout. Même démuni, tu feras ton possible pour bien l'accueillir. Quand il vient d'un village éloigné il te faut immoler un animal.

¹ André Patient Bokiba, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris : L'Hamarttan, 1998, p. 47.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Mbaam dictateur, *op.cit.*, p. 121.

⁴ *Idem.*

A la rigueur tu peux tuer un coq si tu es considéré comme pauvre. Donc lorsqu'une troupe de *bandkats* constate qu'au village de Nanäl aucun animal n'a été sacrifié en son honneur, sa colère est légitime¹.

En plus de la traduction littérale, Ndao y ajoute un commentaire – à travers un métadiscours didactique – pour expliquer les coutumes traditionnelles, montrer l'intérêt qu'on accorde à l'étranger, et comment est reçu un hôte dans la société sénégalaise. Dans ce cas ci, la transcription seule ne suffit pas, il faut un métadiscours pour pallier les insuffisances de la traduction qui n'arrive pas à rendre compte des implicites. Au regard du complément explicatif, le lecteur comprend dès lors la légitimité du ressentiment des danseurs, et comprend aussi pourquoi les talibés l'utilisent pour mendier.

Un autre procédé est l'insertion d'un mot ou d'une expression en langue locale dans le texte français, sans donner une explication quelconque qui puisse permettre au lecteur non averti de se retrouver ou de comprendre. A ce propos, les exemples foisonnent dans notre corpus. Nous en citerons quelques uns en guise d'illustrations : dans *Temps de chien* (*kongassa* p. 161, *lèn mbe*, p. 116, *bi fang nda-a*, p. 166, *famla* p. 207, *kaba ngondo* p. 266). Chez Lopès (*guinarou*, p. 241.), chez Kourouma (*wapiwapo* p. 48, *simbos*, p. 21, *ké, lila, mwop*, p. 138.). Avec Ndao (*secko* p. 110, *kapok*, p. 263, *djins* etc.). Tous ces mots « étrangers » à la langue française sont chargés d'une réalité socioculturelle et sont insérés tels quels parce que n'ayant pas d'équivalence en français. C'est bien ce que formule Gassama en soulignant que :

Il y a, en effet, dans nos langues, des termes intraduisibles en français ; les termes français correspondants ne satisfont pas toujours le romancier : si le terme français parvient à transmettre le contenu notionnel, il sacrifie les valeurs évocatrices du terme africain².

Pour éviter que le sens du mot ne soit dilué ou travesti, les romanciers préfèrent la greffe directe. La transposition se fait avec précaution, à partir d'une opération de récupération et d'assemblage qui aboutit à une forme d'insémination dans laquelle deux germes se croisent, s'accouplent pour produire une poétique de l'entre-deux. Aussi, dans la structuration de cette alternance linguistique, les auteurs décident en tant que garant de leur création, d'éclaircir ou non l'emploi d'un mot du terroir. Lorsque les explications sont biffées, lorsqu'aucune interprétation n'est délivrée, c'est qu'ils estiment que le contexte est suffisamment explicatif, d'autant que l'absence de note n'influe pas forcément la compréhension du texte. De plus, traduire, dans certains cas, signifie prendre le risque de re-sémantiser le mot dans sa valeur première. Au delà des difficultés de traduction, il y a bien entendu une volonté marquée de décoloniser le français hexagonal pour exprimer des usages que seuls des lexies africaines sont à même de saisir. Ainsi, le français, legs

¹ *Ibidem.* p. 121.

² Makhily Gassama, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française, op.cit.*, p. 226.

historique de l'impérialisme colonial, se voit de plus en plus déformé dans les œuvres d'auteurs africains. Considéré comme un outil de communication, ils l'utilisent par commodité, un peu plus par nécessité, comme d'un bien dont ils ne peuvent se passer. Ils écrivent donc en français mais, conscients de leur hybridité culturelle, recourent fréquemment à un autre héritage linguistique, celui de l'Afrique. Leur création devient le lieu d'émergence de ce qu'Edouard Glissant¹ a nommé « les imaginaires linguistiques », où plusieurs univers linguistiques se croisent en une formidable alchimie. Ce brassage de langues trouve l'expression la plus parfaite dans l'œuvre de Patrick Nganang dans laquelle on a un patchwork d'« imaginaires linguistiques », et où la langue d'écriture côtoie non sans dommage l'anglais ainsi que les langues camerounaises.

Dans le texte, les personnages s'expriment pour la plupart du temps en français, mais un français enrichi de vocables empruntés soit à l'anglais, soit aux langues locales. Dans cette analyse, nous nous focaliserons exclusivement sur les expressions en langues locales directement insérées dans le roman, avant de nous intéresser dans les chapitres suivants à l'emploi de l'anglais qui crée une sorte de pidgin appelé *camfranglais*. Dans *Temps de chien*, les mots et expressions du terroir sont intégrés au discours des personnages, principalement ceux dont le maniement du français est déficient. Il est presque impossible pour eux de s'exprimer sans se référer à un ou deux mots en langues locales. Le plus habile en cela est le vieux Nzui Manto, surnommé la Panthère qui, en toutes circonstances « roule le medumba² sur ses lèvres avec un plaisir infâme ».

La voix de la Panthère dit : « Mbe ke di ? ou mbe ke di ? c'est vous qui construisez le Cameroun assis derrière votre jobajo, non ? »³

La voix de la panthère traversa les chuchotements coupables de la cour du bar. « Mbe ke di ? cria-t-il, mbe ils ont arrêté l'écrivain-a ? Sè ? Nùm ke ? Ntog a ya ? Comment ? Vous dites vrai ? A tat'te ! »⁴

Le petit vieux devenait connaisseur. « vous ne savez pas, dit-il d'une voix conspiratrice, que Mbiya a plus peur des sous-quartiers de Yaoundé que du Général Semengue lui-même ? Ne ne ne. N'est ce pas, c'est ce que le corbeau disait ? Et il avait raison, a me ben tchùp. Vous avez déjà vu Biya freiner sa voiture quand il traverse la Briqueterie ? Bi lode mebwo⁵.

D'autres personnages se livrent occasionnellement à ce type d'interaction entre les langues locales et le français, mais la Panthère est celui qui en use systématiquement et avec le plus d'occurrences. Le lieu où se manifeste cette interférence linguistique est le bar de Massa yo, *Le Client est Roi*, majoritairement fréquenté par les petites gens dont la pratique du français est très proche du sabir. C'est un lieu où prospère le langage familier avec toutes les combinaisons possibles, et il est courant d'y retrouver des mélanges entre le français et les langues locales. En

¹ Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, 1990.

² Le medumba est un dialecte de la langue bamiléké.

³ *Temps de chien*, *op.cit.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 345.

plus de la Panthère, tous les clients du bar sont habiles à cet exercice, créant sans s'en rendre compte des comiques de situation dans un langage truculent. En voici quelques illustrations.

Il (le vendeur d'arachide) se leva sur la pointe de ses pieds et maudit par dessus la tête de tout le monde la femme qui avait osé le découvrir en public : « Youa mami pima ! »¹

La femme ne l'écoutait pas. Elle secouait nerveusement son pieds et tournait parfois ses yeux pour dire : « A bo dzé-a ! »²

Après avoir vendu ses beignets le matin, Mama Mado serrait d'habitude son kaba ngondo sur ses reins et prenait la route du marché³.

Tout au long du texte, il y a un va et vient constant entre le français et les langues locales, ce qui confère au roman une rythmique et une tonalité chaleureuses. Les expressions camerounaises dans le texte contiennent non seulement une charge culturelle forte, mais traduisent aussi un état de fait, la diglossie constante entre les langues étrangères et les langues africaines. Cette présence de plusieurs langues peut être selon Ngalasso « l'expression de la liberté de l'écrivain tout autant que la révélation d'une crise de conscience. Dans tous les cas, elle illustre de façon exemplaire la relation dialectique existant entre la langue, le style, la littérature et l'écriture⁴ », c'est bien ce que Lise Gauvin surnomme la « surconscience linguistique » du créateur. Partant, quelles que soient les motivations de sa présence, La diglossie littéraire est une réalité dont il faut tenir compte dans l'architecture des littératures subsahariennes de l'Afrique, car le double héritage linguistique des auteurs implique de reconsidérer l'approche des textes dans une perspective de co-présence linguistique permanente. Kourouma, Nganang, Lopès, Mabanckou et Ndao jouent sur ce dualisme pour construire des œuvres qui se positionnent au carrefour du multilinguisme. Ainsi, la valeur du fait littéraire chez ces auteurs se trouve justement dans la combinaison entre les langues africaines et le français. Ils ont su avec dextérité juxtaposer les deux langues dans le but à la fois d'établir une concordance entre l'expression et l'idée, de supprimer les polarités, et par delà de créer un pont entre deux univers linguistiques qui objectivement sont distincts, mais qui, au regard de l'histoire et des mutations, sont amenés à cohabiter.

Si nous avons démontré que notre corpus est un réservoir d'africanismes langagiers, il n'empêche que les auteurs font également appel à d'autres langues en dehors du français et des langues africaines. Nous notons en effet l'utilisation d'un lexique arabe qui place définitivement ces œuvres au cœur d'un dialogue interculturel et interlinguistique. La présence de la langue arabe en Afrique est indéniablement liée à l'histoire de l'islamisation du continent qui remonte au VII^e

¹ *Ibid.*, p. 273.

² *Ibid.*, p. 303.

³ *Ibid.*, p. 266.

⁴ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langues, Littératures et Ecritures Africaines », in *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble, U.E.R. de lettres, bulletin no 27, 1984, p. 23.

siècle. Dès 641, les Arabes utilisent leurs échanges commerciaux avec le continent pour y propager l’Islam. L’Afrique du nord fut la première région conquise, et elle servit de base à une conquête plus large de toute l’Afrique. L’islamisation de l’Afrique noire s’est opérée au début du XIe siècle. La diffusion de cette religion s’est faite non seulement par des Guerres Saintes, mais surtout par le biais de la langue, l’arabe. En Afrique, l’utilisation de l’arabe est fréquente chez les populations musulmanes : dans les prières et les cérémonies religieuses, l’arabe est de rigueur. Il s’est tellement bien intégré au paysage linguistique africain qu’on observe l’emprunt de certaines expressions par des locuteurs musulmans et non musulmans dans des situations de communications orales. L’insertion de l’arabe dans notre corpus peut être justifié chez Kourouma et Ndao, puisque musulmans eux-mêmes. Dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, on dénombre plusieurs formules de prières, de salutations et des appellations de sourates et de versets en arabes : *salamalekoun* p.51 (formules de salutation), *Allakoubarou* p. 55 (Allah est grand), la sourate *kouhouha* p. 55, *les prières de rhirib de icha* p. 62, *sarafoulahi* (le pardon d’Alah) p. 62, *l’achoura* (le jeûne expiatoire) p. 294, le *hadj* (pèlerinage à la Mecque) p. 298. Il en est de même chez Ndao : *bismilaay* (au nom d’Allah) p. 126, « aasoon » p. 96, ou encore, qualifiant le discours de la mère du maître des cases, le narrateur dit : « On dirait un mélange. L’on y trouve du wolof, du pulaar, des codes, une influence de l’islam teintée de traditions locales¹ ». Ce syncrétisme linguistique est révélateur de la diglossie permanente dans laquelle baignent les populations au Sénégal où, 90% de celles-ci pratique la religion musulmane. Il n’est donc pas étonnant de constater dans les échanges verbaux, des emprunts à l’arabe, créant une sorte d’alternance codique non pas entre le français et l’arabe, mais entre le wolof et l’arabe. Aussi, puisque nous avons affaire à un roman traduit en français, l’auteur a voulu être plus ou moins fidèle au texte originel en retranscrivant des vocables arabes tels qu’ils se trouvent dans la version wolof. Reviennent donc fréquemment des locutions arabes, preuve du mélange des langues.

Mais Kourouma et Ndao ne sont pas les seuls à intégrer l’arabe dans leur texte. L’islam est une réalité très présente en Afrique avec des adeptes de plus en plus nombreux. Comme au Sénégal, partout sur le continent, certains mots arabes ont fait l’objet d’emprunts, au départ par des pratiquants, mais qui se sont par la suite répandus à d’autres populations non musulmanes. L’influence de l’arabe – qui reste fort marginale – est très marquée avec des locuteurs de confession musulmane. Dans les échanges quotidiens, les emprunts se limitent le plus souvent à des formules toute faite : salutations, interjections, qu’on retrouve d’ailleurs dans les romans de Lopès et Nganang. En voici quelques exemples. Relevons d’abord quelques occurrences chez Lopès :

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 61-62.

Au nom de Dieu, bilaï, c'est un coup d'Etat ! Le début d'une révolution¹.

Malgré les ordres formels de saisir vivant le colonel Haraka, ils grommelaient que, celui-là, si, oualâï ! on lui mettait la main dessus, il rembourserait les corvées et les jours de gnouf qu'il leur avait administrés si généreusement quand il commandait².

Ouallâï ! Finalement, les uns et les autres, d'un commun accord, se jettent, en un rythme endiablé, soutenu par les tam-tams, dans la copulation la plus libre et la plus énergique qui soit...³

Dans *Temps de chien*, la présence de l'arabe se résume à une interjection énoncée par un boucher, alors qu'Mboudjak tentait de lui chaparder un morceau de viande :

A ce moment, une voix furieuse dit au dessus de moi : « kai wa laï ! »
J'eus juste le temps de voir l'éclair d'un coutelas fendre l'air et frapper le goudron...⁴

Il est important de faire remarquer que les mots arabes *bilaï*, *oualâï*, *ouallâï*, *kai wa laï* sont tous des interjections qui ont le même signifié à savoir « Au nom de Dieu ! », mais sont orthographiés différemment. Ces déformations sont révélatrices du phénomène d'appropriation et de variation qu'a subi l'arabe au contact des langues africaines utilisé par des locuteurs non arabophones de souche. De plus, la présence d'un lexique arabe dans les textes rend compte d'une réalité linguistique hétérogène qui fait dire à Edouard Glissant qu' « aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture⁵ ». C'est ce qu'il a nommé « l'imaginaire des langues », « la présence à toutes les langues du monde⁶ », autrement dit, la conscience de l'existence de plusieurs univers linguistiques dans leur diversité. Dans le cas des auteurs africains, conscients d'être des hybrides culturels, ceux-ci convoquent dans leur création, à côté de la langue d'écriture qui est le français, d'autres univers langagiers qui rappellent une autre filiation linguistique, celle de l'Afrique. Leurs œuvres mettent un point d'honneur à unir deux champs linguistiques qui fonctionnent selon des systèmes indépendants et différents. Il en résulte une écriture singulière qui bouscule et défie la norme académique par l'intrusion d'expressions inhabituelles et d'emprunts aux langues africaines. Cette interférence linguistique répond à la fois à un objectif esthétique et idéologique : rajeunir les moyens d'expression de l'écriture romanesque, et équilibrer le statut des langues, en brisant les polarités langues africaines/langue française. L'originalité de ces œuvres apparaît finalement dans un travail de rénovation et de

¹ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Temps de chien*, *op.cit.*, p. 261.

⁵ Edouard glissant, entretien accordé à Lise Gauvin, *L'Imaginaire des langues*, Paris : Gallimard, 2010, p. 14.

⁶ *Idem.*

refondation du genre romanesque ; cet objectif, les romanciers le poursuivent par l'intrusion d'une anthroponymie dans laquelle les noms sont le lieu d'une expression culturelle.

2- Des noms africains sémantisés, lieu d'expression culturelle

L'insertion des langues africaines dans les romans se poursuit avec la dénomination des personnages. Tous, à quelque exception près, portent des noms africains. Certains sont fortement sémantisés et d'autres pas. Le nom, première caractérisation du personnage, est d'une grande importance, dans la mesure où il porte des valeurs référentielles. Plus qu'une simple désignation, la dénomination des personnages marque à un double niveau la construction de leur identité individuelle, mais également collective. Les désignations d'appartenance africaine sont significatives d'un ancrage socioculturel, d'une représentation culturelle dans lequel le nom est fondamentalement une parole qui renferme l'essence de l'être désigné. En Afrique, les noms ne sont pas donnés au hasard, ils sont fortement motivés et obéissent à un fonctionnement endogène de la nomination, car dit-on, le nom exerce un pouvoir sur l'être nommé. Il revêt de ce fait une double dimension. La première est celle de la dénotation, et la seconde celle de la connotation qui est la valeur ajoutée à la signification initiale¹. La dénomination laisse dès lors entrevoir un faisceau de référents, véhicule un imaginaire et acquiert de ce fait un sens ethnoculturel dense.

S'inspirant de cette pratique, les écrivains africains attribuent des noms à leurs personnages qui correspondent à une motivation circonstancielle ou idéologique. Dans notre étude, il ne s'agira pas d'examiner tous les noms africains, mais de relever et d'analyser ceux qui font sens dans la construction du récit. Dans les cinq romans qui constituent notre corpus, la majorité des personnages portent des noms d'origine africaine, inventés par les romanciers à partir de leur langue maternelle. Loin d'être des désignations superflues, ces noms comportent un « fonctionnement sémantique² » que nous essayerons de décoder, car comme le souligne Roland Barthes :

Un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques³.

Notre corpus foisonne d'une panoplie de désignations toutes aussi étonnantes les unes que les autres, à commencer par la plus marquante d'entre elles : Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa. Au delà de la difficile prononciation

¹ Voir Christine Le Quellec Cottier, Bintou Bakayoko, « Un acte de guérilla : le pseudonyme en Afrique francophone subsaharienne », in *Les Lettres Romanes* n° 64, 2010, p. 303.

² Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris : PUF, 1994.

³ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Egard Poé », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris : Larousse, 1974, p. 34.

qui mérite quelques exercices, et avant même d'en saisir la signification, cette dénomination suscite déjà une certaine appréhension. Les effets de cumul (qui caractérisent le nom) provoquent certes le rire, mais laissent entrevoir à priori l'absurdité et le paradoxe autour desquels se construit toute l'œuvre. Pour disséquer cette appellation et en comprendre le réseau sémantique, nous nous focaliserons sur l'article de Kalonji, car le travail de décodage du nom constitue une donnée essentielle dans la compréhension du récit. Lieu sémantique de premier ordre, le nom véhicule des informations sur l'être même du personnage : « ton nom est ton destin, comme l'indice cristallin d'une blessure infinie »¹.

Hannibal : ce nom fait référence à un officier Carthaginois, grand stratège de guerre qui a marqué toute une époque (229-183 avant Jésus-Christ), en élaborant des tactiques qui lui ont valu le surnom de « père de la stratégie ». En s'attribuant ce prénom, Bwakamabé s'identifie à un grand militaire qui a marqué l'histoire. Ce nom lui confère du coup une notoriété qu'il revendique d'ailleurs et met en avant dans la gestion du pouvoir.

Ideloy : si on procède au découpage du second prénom, deux éléments apparaissent, ce sont « Ide » qui peut être compris comme « idée » et « loy » comme « loi ».

Bwakamabé : syntagme verbal composé de « kobwaka » qui veut dire en lingala « jeter », « lancer » et « mabe » qui signifie « mal », « mauvais ». Lorsqu'on regroupe les deux syntagmes et qu'on en fait la traduction littérale, cela donne : « semer le mal ». Bwakamabé peut donc être traduit par « sème le mal » ou « qui sème le mal ».

Na est un morphème lingala qui signifie « et » ou « avec ».

Sakkadé est « la transcription semi-phonétique acclimatée à la langue lingala² » du verbe français « saccader » qui veut dire « secouer, brusque, imprévisible ». La double consonne k qui traduit un son sec vient accentuer et entériner la brutalité et la violence du nom.

Ainsi, lorsqu'on regroupe tous les sens portés par Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, cela donne littéralement : « Hannibal idée loi qui sème le mal avec empressement ». L'extension du nom complétée par « fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa » est « une devise ayant pour fonction de décliner dans un geste laudateur et « catalyseur » la valeureuse généalogie du surnommé³ ». L'énumération de la généalogie du président l'inscrit dans une filiation et affirme une appartenance.

Pour revenir au nom entier, nous retiendrons que le prénom Hannibal confère au dictateur un trait guerrier et belliqueux. Quand au deuxième prénom Ideloy, il définit le tempérament d'un personnage qui n'accepte pas la contradiction ni la contestation, puisque comme le texte le montre, il n'y a que sa volonté qui compte, ses idées ont force de loi. Le nom Bwakamabé Na

¹ Abdelkebir Khatibi, *La Blessure du nom propre*, Paris : Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, 1986 (1^{ère} édition 1974), p.14.

² Zezeze Kalonji, « Eléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* », *op.cit.*, p. 35.

³ *Idem.*

Sakkadé renferme donc l'idée du mal, c'est-à-dire un personnage violent, incontrôlable, qui fait le mal avec empressement. La sonorité de cette désignation trouve écho dans la nature même du personnage. Le nom de Bwakamabé est toute une idéologie, c'est un énoncé-programme qui éclaire d'emblée le lecteur sur les actions du personnage, car ce nom contient à la fois un « sens » et un « contenu ». Si le sens est la signification du nom, le contenu est « l'ensemble de propriétés du référent initial associé au nom propre qui interviennent dans l'interprétation de certains énoncés contenant ce nom¹ ». Ainsi, à chaque fois que l'appellation Bwakamabé apparaît dans le texte, c'est toujours dans un contexte où la dictature de ce dernier est à l'œuvre. Le sens permet donc de comprendre le contenu, et c'est ce que nous verrons dans les extraits suivants. Le président reste fidèle à la sémantique de son nom en semant le mal partout dans le pays. La prison de Bangoura qu'il a fait construire, et où sont envoyés tous ceux qui ont le malheur de ne pas penser comme lui, est le symbole de la répression et caractéristique de la main de fer avec laquelle il dirige le pays.

A la prison de Bangoura, deux détenus font connaissance : « Moi je suis là pour avoir raconté une histoire politique. Et toi ? Moi, pour en avoir écouté une et souri. »²

Le 13 juillet, toute la capitale, civile, militaire et diplomatique, était conviée à vingt et une heures au spectacle son et lumière sur la place du marché. D'une pierre, Tonton allait faire deux coups : « châtier sévèrement en les faisant souffrir » les voleurs, la « bande des vingt » et leurs complices, tous en un seul service³.

De multiples exemples pourraient attester du malin plaisir de Tonton à faire du mal. Son totalitarisme et ses actes de barbaries sont sa marque de fabrique ; il s'établit dès lors ce que Marie-Noëlle Gary-Prieur appelle « une relation d'unicité entre le nom et son porteur⁴ ». La dénomination devient une prophétie autodéterminatrice qui agit sur l'individu comme un *fatum*, il n'existe et ne se réalise qu'à travers la symbolique de son nom. Tout ce que fait Bwakamabé est marqué par la cruauté et la barbarie, comme d'un destin dont il ne peut se défaire. Ce personnage porte son nom comme un gant, car tout au long du texte, le lecteur suit la gouvernance totalitaire de cet ancien baroudeur devenu à la suite d'un coup d'Etat, Président de la République. La gestion militaire et sanguinaire du pouvoir cadre parfaitement avec son nom qui finalement s'affiche tel un condensé du récit. De plus, le déterminisme de sa dénomination est à chercher selon Kalonji dans son passé. Sa biographie savamment concoctée par le journaliste de la République Aziz Sonika en dit long sur le caractère belliqueux du personnage. D'après les informations contenues dans celle-ci, Bwakamabé a servi dans l'armée coloniale où il s'est révélé être un tortionnaire sans égal pendant les guerres d'Indochine et d'Algérie. Sa volonté de toujours

¹ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, op.cit., p. 46.

² *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 36.

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴ Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, op.cit., 1994, p. 24.

mettre tout le monde au pas et d'écarter des rangs ceux qui ne pensent comme lui viendrait de son expérience militaire dans l'armée coloniale :

L'armée coloniale a cultivé chez ce militaire le réflexe d'obéissance automatique et la négation de toute contradiction; ancien tortionnaire, il prend plaisir à la douleur et affiche du mépris pour la vie humaine. Il a développé le complexe de l'esclave se substituant à son maître et qui veut mettre au pas tous ses compatriotes. [...].Bwakamabé est gouverné par un complexe psycho-idéologique qui le dépasse et dont il n'est qu'un vil exécutant. Sa violence est presque biologique¹.

Bwakamabé est perçu comme un « aliéné² », puisqu'il reproduit tous les codes coloniaux. Il adopte une attitude qui rappelle celle du colon, en ce sens où son pouvoir est une sorte de néocolonialisme qu'il se plaît à cultiver. Le dictateur agit donc sous l'influence du nom que l'auteur a pris soin de tailler à sa mesure. La sémantique de sa dénomination le suit comme une ombre et conditionne chacune de ses actions.

A la personnalité de Bwakamabé, homme « qui sème le mal », cruel, impitoyable et inhumain, Lopès oppose celle de l'ancien président Polépolé. Ce nom est une locution adverbiale qui signifie en swahili « lentement ». C'est un personnage qui est caractérisé par sa sensibilité, sa patience, par opposition à Sakkadé qui traduit « la promptitude », la « rapidité ». Ce contraste est révélateur de deux tempéraments et deux gouvernances diamétralement opposés. Le premier, Polépolé, issu d'un régime civil est un homme doux qui préférerait le dialogue et l'échange plutôt que la force des baïonnettes. Avec lui, il y avait un régime démocratique avec une opposition active. C'est tout le contraire de Bwakamabé qui dirige le pays d'une main de fer et ne jure que par l'action, la répression et surtout pas d'opposition :

Avec moi, sera pas comme avant. Avec moi, plus de blablabla. De l'action, de l'action, de l'action et toujours de l'action. Tout le monde va marcher. An, di, an, di, an, di, an... C'est l'action qui comptera.[...]. Vec moi, pas de crainte. Y aura la stabilité politique. Plus d'opposition. Moi, Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, serai jamais un ancien président comme ce lâche de Polépolé³.

A travers ce discours, tout oppose les deux hommes. Le romancier s'est attelé à trouver pour chaque personnage le nom qui lui sied et à partir duquel il s'accomplit et se réalise. Cette idée est corroborée par Pierre Nda qui affirme que :

¹ Zezeze Kalonji, « Elements pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* », *op.cit.*, p. 36.

² Christine Le Quellec Cottier, « Le roman d'Afrique noire entre ruse et violence: le pouvoir de la langue chez Henri Lopès, Ahmadou Kourouma, et Sony Labou Tansi », in *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest* n°2, 2007, consultable en ligne : <http://gerflint.fr/Base/Afriqueouest2/christine.pdf>

³ *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 40.

Les romanciers africains se préoccupent de trouver, pour caractériser leurs personnages et notamment les chefs d'Etats, des noms appropriés, des noms suggestifs, des noms significatifs en harmonie avec la personnalité de ceux qui les portent et les rôles qu'ils jouent¹.

De là, il s'établit un réseau d'interrelation entre le nom et son porteur, une concordance entre le signifié et le signifiant, entre l'être et le faire du personnage. Si les noms propres sont les premiers éléments de désignation dans *Le Pleurer-rire*, il arrive que le narrateur désigne un personnage par le nom de sa tribu. Ainsi, il y a les Djabotama et les Djassikini : « - Allez, pas de timidité. Sommes pas des Oncles, non. Des nègres, des Djabotama² ». Dans ce contexte, le nom Djabotama a un double effet : il permet d'abord de repérer un personnage, mais surtout d'identifier tout individu faisant parti de cette tribu. Partout dans le texte, l'opposition entre Djabotama (la communauté à laquelle appartient le président) et Djakissini (la tribu de l'ex président déchu Polépolé) est très marquée. Aussi, la désignation Djabotama évoquée par Bwakamabé est d'abord une identité personnelle, ensuite une appartenance collective, et témoigne par la même occasion de la fierté d'appartenir à une communauté, à un groupe social dans lequel il se reconnaît et s'identifie. Il en est de même pour la communauté des Lawbe évoquée dans *Mbaam dictateur*. Si chez Lopès les tribus et leurs noms sont inventés, chez Ndao elles existent réellement. Les Lawbe ou Laobé sont une « tribu de langue peul, spécialisée dans le travail du bois au Sénégal³ ». Ce sont des artisans qui transforment le bois selon une tradition datant de plusieurs millénaires. Ils fabriquent des outils agricoles, des ustensiles de cuisine comme le note le narrateur dans *Mbaam dictateur* : « Si l'œil se tourne vers la clôture en tiges de mil, il apercevra des jeunes gens accroupis, sculptant ou taillant dans du bois. Pilon, récipients, mortiers, grands ou menus, sont posés sur le sol alors que d'autres objets sont en finition⁴ ». Outre leur habileté à travailler le bois, les Lawbe sont des éleveurs d'ânes ; « En vérité, le Lawbe est courageux ou alors c'est qu'il aime tellement l'âne qu'il est prêt à tous les sacrifices pour lui⁵ ». Ces animaux avec lesquels ils se déplacent servent à transporter leurs productions qu'ils vendent de ville en ville, de marché en marché. L'âne représente donc un compagnon, une aide pour les Lawbe et ce n'est pas étonnant de constater que dans le roman de Ndao, l'âne en est le personnage central. Avant de revenir à l'âne qui en réalité est un ancien dictateur, focalisons-nous sur le nom Lawbe. Tout comme les Djabotama ou les Djassikini, les Lawbé sont une communauté ethnique. Dans le texte, le nom de cette ethnie sert de désignation. Il ne revêt aucune signification particulière comme Djassikini (qui veut dire « pauvre, malheureux » en swahili), mais constitue un élément d'identification de tout un groupe de personnes. Très souvent, lorsque le narrateur

¹ Pierre Nda, « Onomastique et création littéraire: les noms et titres des chefs d'Etats dans le roman négro-africain », *Présence Francophone*, n° 45, 1994, p. 152.

² *Le Pleurer-Rire*, *op.cit.*, p. 39.

³ Raymond Mauny, *Glossaire des expressions et termes locaux employés dans l'ouest africain*, Paris : Ecriture imprimerie, coll. Le français, langue partenaire, 2011, p. 69.

⁴ *Mbaam Dictateur*, *op.cit.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

l'emploi, ce n'est pas pour distinguer un individu, mais pour désigner le groupe, comme dans ces exemples :

Les Lawbe pensent que chaque personne doit se laisser éduquer par sa propre expérience [...]. Les gens disent qu'avec une éducation pareille l'enfant peut penser que tout est permis. [...]. Les Lawbe répondent : Tant mieux !¹

Pourtant le Wolof rend bien hommage à l'ardeur des Lawbe²

Un Lawbe sait au moins abattre un arbre et en sortir la sculpture qui lui plaît³.

Qu'elle soit employée au singulier ou au pluriel, l'appellation Lawbe fait toujours référence à la communauté. Ici, l'individualité disparaît au profit du collectif, de l'ensemble. Dans une société encore largement déterminée par la tradition, le nom de la tribu devient celui de l'individu et marque à la fois son identité individuelle et collective. La dénomination reste à ce titre un profond référent d'identification et d'appartenance à une communauté. Aussi, l'introduction du nom d'une tribu du Sénégal participe de l'effet de réel et inscrit le récit dans un référent culturel.

Pour revenir au dictateur qui fut transformé en âne, nous n'analyserons pas l'appellation dont il fit l'objet après sa transformation, à savoir *Mbaam Ngonk* (l'âne énorme), mais celle qu'il s'était arrogée lorsqu'il était encore le maître du pays : « Tout le monde doit lui donner le titre de NGAND MI, le Grand Guide⁴ ». Ici, la compréhension du nom est facilitée par la signification qui suit automatiquement la nomination. Un guide, c'est celui qui montre la voie, le chemin à suivre. En s'attribuant ce titre de dignité, le président se considère comme un « éclairé », un sage qui mène le peuple à bon port. Au delà de la simple appellation, se cache derrière toute une idéologie de domination qui cadre parfaitement avec le despotisme du personnage :

Le pays a l'aspect d'un jouet entre les mains du dictateur. Tout lui appartient. Il jouit. Il domine les ressortissants, les richesses, la végétation, le reste, comme il l'entend. Personne ne dit mot. C'est une infirmité chez lui. Aucune différence entre les pierres, les animaux et les fils d'Adam. Son esprit devient paresseux. Un geste et on exécute ses ordres. Sur ses gardes, il ne dort que le jour pendant les heures de bureau. La nuit, il veille de peur d'être surpris. Un seul projet : s'accrocher au pouvoir. Il change souvent les lois. Il faut les gens se persuadent que plus son règne dure, plus leur bonheur est garanti. Il écarte ses professions de foi de début. Il ne cache plus qu'il installe une présidence à vie⁵.

Ce riche descriptif témoigne de la poigne avec laquelle Wor dirige le pays. Il exerce une dictature sans nom à tel enseigne qu'il ne distingue même plus les hommes des animaux. De son point de vue, le peuple est comme un animal qu'il faut dresser. De surcroît, il conforte son pouvoir en s'auréolant de gloire par le titre de Guide dont il est le seul à bénéficier : « Etant le seul à jouir

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁵ *Mbaam dictateur, op.cit.*, p. 173.

d'une si grande considération dans le pays, il ne souhaite pas qu'elle s'arrête¹ ». Ce titre est un cliché, une image fabriquée de toute pièce pour correspondre à un idéal de représentation. Egocentrique et avide de gloire, Wor se donne un titre pompeux pour marquer son autorité suprême et sa suprématie sur l'ensemble de la population. Cette image du guide apparaît également chez tous les dictateurs, de Bwakamabé à Koyaga, en passant par l'homme au totem caïman ou l'homme au totem léopard et tous les autres de la même espèce qui veulent être à la fois guide suprême, président de la république, chef d'état, chef du gouvernement, chef de l'armée, bref, chef au sens large du terme, c'est-à-dire celui qui contrôle tout. Comme le dit Pierre Nda, « ces titres remplissent parfaitement leur fonction indicielle, leur tâche de cristallisation et ont valeur de rôle thématique tant l'être et le faire des personnages répondent à l'horizon d'attente² ». Ainsi, le dictateur et le titre qu'il s'attribue ne forment qu'un, dans une même unité d'action ; d'ailleurs tout au long du texte, les actes que pose le dictateur vérifient cette assertion. Dans le titre de Guide, il y a aussi l'image du mentor, celui qui a pour mission de conduire des êtres égarés et fragiles qui ne savent où aller. C'est une responsabilité qu'il assume avec beaucoup de sérieux en imposant la voix à suivre. Il y a une image paternaliste du pouvoir qui se dégage de cette appellation, en ce sens où Wor se considère comme un père, et le peuple ses enfants. Derrière la désignation de NGAND MI (le Grand Guide), se déploie toute une ironie que l'auteur s'emploie à mettre en évidence, faisant du dictateur un bouffon, le tournant en dérision à travers un titre saugrenu et farfelu, le caricaturant à l'excès en montrant le ridicule de l'être et du faire de celui-ci. Dans l'exercice de son pouvoir, Wor est soutenu par des amis et des parents qu'il a nommés à des hauts postes de responsabilité et qui constituent des adjuvants dans la mise en place de la dictature. Ces ministres, directeurs de cabinet et autres, ont des noms dont la sémantique permet de comprendre tout de suite leur rôle narratif. C'est le cas de Jaraaf Bernde, le ministre des Fêtes et Jaraaf Biir Réew, le ministre de l'Intérieur. En wolof, Jaraaf veut dire « chef », Bernde « fête » et Biir Réew « à l'intérieur ». Le parcours de ces personnages se lit déjà à partir du nom qu'ils portent, et leur rôle dans le récit vient conforter la sémantique de leur dénomination. En effet, Jaraaf Bernde, le ministre des Fêtes, nommé par le président a un cahier de charges préalablement défini auquel il doit scrupuleusement se tenir. Dans l'organisation de réunions ou de fêtes, certaines dispositions – indiquées par le président lui-même – doivent être nécessairement respectées :

Une réunion doit avoir une ouverture, un déroulement, une clôture. Il ne faut la tenir que lorsque les gens ont hâte d'y assister, surtout les jeunes et les femmes. Tout doit être en harmonie dans la beauté, depuis l'habillement, la musique jusqu'aux jeux. Aussi, Wor choisit-il un ministre qui ne

¹ *Ibid.*, p. 174.

² Pierre Nda, « Onomastique et création littéraire: les noms et titres des chefs d'Etats dans le roman négro-africain », *op.cit.*, p. 159.

s'occupe que des réunions et des fêtes. C'est à lui que les orchestres s'adressent pour l'achat d'instruments de musique importés. Un budget est consacré à cela¹.

Comme son nom l'indique, Jaraaf Bernde a pour mission de préparer les meetings, les grandes cérémonies, les fêtes fastidieuses où le peuple, à son corps défendant, assiste aux errements d'un dictateur en manque de popularité qui aime se donner en spectacle. D'ailleurs, lors de ces réunions, le ministre des fêtes s'assure que « Tout le monde se rend au lieu indiqué. Personne n'achète. Nul ne vend. Aucune voiture dans les rues. Rien ne bouge² », car de la mobilisation de tous dépend sa survie au gouvernement. Pour impressionner le dictateur et donner le sentiment qu'il accomplit sa fonction avec sérieux et dévouement, le ministre organise généralement les manifestations dans le grand stade du pays avec la participation d'orchestres (pour apporter du rythme), de sons et lumières (pour la couleur), et des danseuses (pour une touche « d'authenticité »). Tout cela est minutieusement préparé et coordonné dans les moindres détails par le ministre lui-même qui veille à ce qu'il ait dans toutes les cérémonies « une ouverture, un déroulement et une clôture » comme l'exige le Président. Ces rassemblements prennent finalement les allures de spectacles et de gigantesques “shows” avec tout ce que cela implique comme investissements humains et financiers. C'est lors de ces grandes réunions que le dictateur ou ces ministres annoncent l'instauration de nouvelles lois et de nouveaux décrets. C'est justement à l'occasion d'une des fêtes organisées dans la capitale en l'honneur de Wor que la décision fut prise de l'appeler NGAND MI, le Grand Guide : « Seul ou en groupe qu'on entende plus personne user de son nom en parlant du guide, la loi est formelle. Tout le monde doit lui donner le titre de NGAND MI, le Grand Guide³ ». Ainsi, Jaraaf Bernde, le ministre des Fêtes reste parfaitement en phase avec sa désignation qui décline en fait sa fonction. Son nom devient une histoire, il est comme un livre ouvert où l'identité du porteur et ses actions sont mises à nu. Aussi, le nom est-il une réduction de l'identité, il constitue un discours sur le discours qui permet de suivre et de comprendre la fonctionnalité narrative du ministre des Fêtes, comme c'est aussi le cas de son collègue Jaraaf Biir Réew, le ministre de l'Intérieur. Celui-ci s'occupe en effet tout ce qui est lié à la sécurité du Président et de l'Etat. Il est le patron de la police et est chargé de veiller à la bonne marche de la politique intérieure, tant au niveau sécuritaire qu'administratif. Lorsque le Président est en danger, ou que sa sécurité est menacée, il entre alors en scène et enclenche tout un dispositif pour protéger ce dernier. C'est ce qui s'est passé, lorsqu'en plein discours devant un stade plein à craquer, le cadavre d'un charognard s'était abattu devant Wor. Avant même de réaliser ce qui arrivait, le protocole mettait le président à l'abri :

¹ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 174.

² *Ibid.*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 178.

Jaraaf Bernde, le ministre des Fêtes, court vers lui (Wor). Il trouve Jaraaf Biir Réew, le ministre de l'Intérieur et le chef de la police entourant Wor. Précipitation. Mouvement de foule. Aussitôt les soldats forment un écran entre Wor et les spectateurs. On ne l'aperçoit plus. On le met dans sa voiture. Les sirènes déchirent l'air, c'est le retour au palais à vive allure¹.

Une fois le Président mis en sécurité, Jaraaf Biir Reew, le ministre de l'Intérieur se charge de clarifier l'incident qui vient d'avoir lieu d'une façon très peu orthodoxe :

Jaraaf Réew, le ministre de l'Intérieur, en compagnie de Wor, envoie chercher les devins les plus forts. Ils sont sommés de se rendre chez le dictateur immédiatement. Le palais se remplit. Il y a ceux dont le regard perce l'opacité des choses. Ceux capables de causer avec l'invisible. Tous accourent. [...]. Jaraaf Biir Réew, le ministre de l'Intérieur, leur a déjà dit la consigne. Aucun d'entre eux ne rentrera chez lui avant que l'énigme de l'oiseau charognard ne soit dénouée. [...]. Surtout qu'ils fassent leur possible pour ne pas se tromper. Quand on travaille à la défense du pays l'erreur n'est pas permise à moins qu'il ne s'agisse d'un esprit de sabotage. Dans ce cas inutile de préciser la sanction. Pendant que Jaraaf Biir Réew le ministre de l'Intérieur s'affaire pour trouver une solution, Wor est dans sa chambre à coucher auprès de sa première femme. Il attend l'issue. Il a peur².

Comme un commandant de bord, Jaraaf Biir Réew dirige les opérations. Le nom qu'il porte détermine certes sa position dans le gouvernement, mais donne des informations sur le rôle qu'il joue dans la fiction. Ici aussi « chaque nom est un abrégé du récit, et du rôle qui lui est assigné dans le récit³ ». C'est pourquoi, en corrélation avec sa désignation, Jaraaf Biir Réew a pour mission de trouver une explication à ce qui vient de se passer afin de rétablir l'ordre et la sérénité dans la République, et surtout rassurer le président qui visiblement est très angoissé, au point de rester cloîtré chez sa première épouse. La consigne est donc claire. Il faut absolument trouver d'où vient l'animal, savoir s'il est « chargé », et qui l'a mandaté, car c'est une question de sécurité nationale. Les moyens utilisés pour mener l'enquête sont à la limite du ridicule, car au lieu de procéder à des investigations scientifiques objectives et rationnelles, le ministre de l'Intérieur s'appuie sur les sciences occultes. Le résultat de ces séances divinatoires ne donne rien :

Les maîtres du savoir réunis au palais prennent leur courage à deux mains, recommandent leur âme à Dieu et avouent à Jaraaf Biir Réew, le ministre de l'Intérieur, qu'ils n'ont rien « vu ». Ils n'ont « perçu » qu'un simple charognard. Le dignitaire révèle à Wor le résultat négatif des séances occultes. Il lui fait comprendre qu'on peut libérer les gens tout en restant sur ses gardes. La surveillance ne doit pas se relâcher même si tout le monde rentre à la maison. La police connaît bien son travail. L'étau reste serré. Un incident d'une telle gravité exige que des indicateurs soient éparpillés dans tout le pays⁴.

Jusqu'au bout, le ministre de l'Intérieur reste en adéquation avec son nom. Comme pour les autres dénominations, son nom traduit un énoncé-programme que le récit se charge de remplir. Ainsi,

¹ *Ibid.*, p. 189.

² *Ibid.*, p. 190-191.

³ T. Zezeze Kalonji, « Elements pour une analyse pluriel du *Pleurer-Rire* », *op.cit.*, p. 34.

⁴ *Mbaam dictateur*, *op.cit.*, p. 194.

l'appellation Jaraaf Biir Réew, ministre de l'Intérieur, marque sa personnalité et inscrit dans le nom, l'histoire du sujet.

Parmi les adjuvants des dictateurs, il y a un personnage chez Lopès qui mérite qu'on s'y arrête, car incontournable pour le pouvoir de Bwakamabé. Celui-ci se nomme Aziz Sonika. Aziz est un prénom arabe qui étymologiquement signifie « cher, précieux, aimé ». On retrouve ce nom généralement chez les populations musulmanes d'Afrique ou ailleurs. Quant à Sonika, c'est un nom qui vient du kikongo (langue parlée par les Kongos du nord de l'Angola, dans une partie de la RDC, et à la République du Congo, notamment à Brazzaville). Sonika serait la résultante de « kusionika » qui veut dire « écrire » dans cette langue. Selon le contexte de l'œuvre, Aziz Sonika se traduirait par « écrire cher » ou « qui écrit cher ». A la fois métaphore et métonymie, le nom fait partie « des signifiants de la langue ». Lieu de communication dense, il dévoile et en dit beaucoup sur la personnalité de celui qui le porte. En effet, Aziz Sonika corrobore parfaitement la sémantique de sa dénomination puisqu'il fait partie de ces journalistes qui n'ont aucune conscience professionnelle, qui vendent leur talent au plus offrant, sans aucun scrupule. Comme le dit l'adage africain « il sèche ses vêtements là où brille le soleil », pour dire qu'il s'accorde avec le pouvoir du moment selon ses intérêts. Le texte nous en donne d'ailleurs une belle illustration : « ... l'éditorialiste de *La Croix du Sud*, Aziz Sonika, celui-là même qui nourrit le culte de Polépolé et pourfendit, la plume trempée dans de la bile d'hyène, l'injure plein la salive, les opposants de l'ancien régime¹ ». Travaillant pour l'ex-régime, le journaliste n'a pas hésité à retourner sa veste au profit du nouveau pouvoir en place. La déontologie est mise de côté, car avec lui, il n'y a que l'argent qui compte ; il se vend cher, selon le signifié du nom qu'il porte. Le nom devient du reste suggestif et préfigure d'avance le caractère psycho-moral du possesseur.

Dans presque toutes les dictatures, la communication est un élément essentiel puisque c'est par son biais que se déploie la propagande du pouvoir. Cette propagande est assurée par Aziz Sonika, journaliste attitré de la République. Il est un pion précieux dans la politique du Général Bwakamabé, d'autant plus que c'est lui qui est chargé d'endoctriner la population, de l'emmener à penser de manière concertée. En tant qu'éditorialiste de l'unique organe de presse publique du pays, il représente la voix du dictateur auprès du peuple, en ce sens où ses positions reflètent celles de Bwakamabé. Il influence la perception des événements selon le point de vue du pouvoir, se donnant parfois le droit de l'adapter à sa convenance : « l'éditorialiste, Aziz Sonika, interprétait certains passages de cette biographie en l'adaptant aux nécessités de l'atmosphère politique du moment² ». Le sémantisme de ce nom entache la crédibilité des bulletins d'informations émis, puisque Sonika manipule à sa guise l'information sous un angle qui est toujours favorable au pouvoir de Bwakamabé. Face à cette vaste politique d'intoxication, il existe

¹ *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 30.

² *Ibid.*, p. 32.

Radio Trottoir, qui comme analysé dans les chapitres précédents, est considérée comme la voix du peuple, et fait office de voix dissidente face aux allégations mensongères du pouvoir. Elle déconstruit très souvent les versions officielles, et constituant une sorte de contrepoids. Pour déjouer les rumeurs, l'éditorialiste multiplie les éditoriaux rectificatifs à l'endroit de la population. Comme son nom l'indique, « qui écrit cher », Aziz Sonika vend ses services au dictateur. Il est en définitive une caisse de résonance, un guignol, une marionnette que le pouvoir utilise dans sa stratégie de propagande, afin de conforter la dictature.

L'analyse qui vient d'être faite sur les différentes dénominations montre que les auteurs choisissent des noms africains motivés et sémantiquement chargés. Comme le dit Philippe Hamon, il y a un « souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages¹ ». Cette obsession est liée au fait qu'ils veulent trouver le nom juste qui sied et colle le plus à l'être autant qu'au faire du personnage. Ils procèdent de ce fait à des choix nominatifs qui drainent des motivations sémantiques, d'autant plus que le nom dévoile d'emblée le personnage qui le porte, avant même de suivre son parcours narratif ; il est le « prince des signifiants » comme le dit Barthes. Ainsi, en tenant compte des présupposés culturels², les auteurs tissent des noms africains avec des significations particulières qui renferment à la fois l'être et le faire du protagoniste, en cela, la densité sémantique de l'anthroponymie confère à ces œuvres une valeur exceptionnelle.

On retiendra que les récits se construisent autour d'un sémantisme nominal qui confère aux textes une lisibilité somme toute appréciable. Cet échantillonnage de noms en langues locales est considérable et révèle une stratégie narrative qui consiste à donner des noms africains à des personnages africains dans des récits qui mettent en scène l'Afrique. L'élaboration de l'anthroponymie dans ces œuvres s'appuie dans une large mesure sur les codes symboliques de l'onomastique africaine dans lesquels le nom a une fonction performative indéniable. Plus qu'une simple signature, il draine avec lui des valeurs que l'on pourrait qualifier d'indicateurs ethnoculturels. En outre, les noms d'origine africaine viennent conforter la persistance de l'héritage linguistique africain (africanismes langagiers) que nous avons évoquée plus haut. Cette "couleur locale" peut être vue comme le paravent d'une expression culturelle que les auteurs assument, et dans laquelle ils se reconnaissent. En revanche, la présence des africanismes, par le biais d'une construction onomastique africaine, n'est ni une revendication, ni une fin en soi, car elle ne constitue qu'une composante de ce qui les détermine, dans la mesure où l'écrivain subsaharien aujourd'hui n'a pas une identité mais des identités qui se nourrissent de diverses

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, p. 147.

² Ils s'arrangent toujours pour donner la signification du nom pour le lectorat « non local ».

sources, même si les africanismes persistent, comme nous le verrons à travers l'insertion d'idiomes propres à l'Afrique.

3- Les expressions idiomatiques

Le rapport dichotomique qui existe entre l'oralité (avec tout qu'elle comporte, notamment les langues africaines) et l'écriture se fait toujours dans une relation hiérarchique qui accorde au second un statut supérieur. Considéré comme un « genre mineur¹ » l'oralité est toujours réduite à un archaïsme. C'est justement ce contre quoi les auteurs africains s'insurgent, en empruntant aux formes discursives de l'oralité l'imaginaire linguistique des parlers africains. Dans la pratique, cela se réalise par l'incorporation d'un ensemble d'expressions propre à l'Afrique appelées idiomes². Les discours imagés, les pléonasmes, les formules périphrastiques permettent de saisir la richesse linguistique d'une littérature qui se construit en utilisant l'héritage des langues orales. A la recherche d'un équilibre aussi fragile et incertain soit-il entre deux systèmes linguistiques (l'un en français et l'autre dans les langues africaines), les romanciers réinventent la langue de Molière en la soumettant à tous les possibles. L'œuvre littéraire devient par la langue le lieu de représentations de plusieurs imaginaires linguistiques, mais la part belle est faite aux idiomes africains, du moins en ce qui concerne Kourouma :

Ce qui m'intéresse, c'est de reproduire la façon d'être et de penser de mes personnages, dans leur totalité et dans toutes leurs dimensions. Mes personnages sont des Malinkés. Et lorsque qu'un Malinké parle, il suit sa logique, sa façon d'aborder la réalité. Or, cette démarche ne colle pas au français : la succession des mots et des idées, en malinké, est différente. Entre le contenu que je décris et la forme dans laquelle je m'exprime, il y a une très grande distance, beaucoup plus grande que lorsqu'un Italien, par exemple, s'exprime en français. Je le répète, mon objectif n'est pas formel, ou linguistique. Ce qui m'intéresse, c'est la réalité. Mes personnages doivent être crédibles et pour l'être, ils doivent parler dans le texte comme ils parlent dans leur propre langue³.

Ecrire en français tout en s'inspirant de la structure du malinké s'avère un exercice périlleux, que seul l'habileté d'un artiste comme Kourouma a pu réussir. Dans ses écrits, il reproduit des « représentations linguistiques⁴ » en faisant cohabiter dans le système français, une forme d'imaginaire langagier provenant de sa langue maternelle. La prééminence de la langue française semble a priori être mise à mal par la présence d'une autre plus implicite. Concrètement, cela se

¹ F. N. Agblemagnon, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire. Les Eve du sud-Togo*, Paris: La Haye, Mouton, 1969, p. 17.

² « On appelle idiome le parler spécifique d'une communauté donnée, étudié dans ce qu'il a de particulier par rapport au dialecte ou à la langue auxquels il se rattache », in *Dictionnaire linguistique et science du langage, op.cit.*, p. 239.

³ Présentation et extrait d'interview d'Ahmadou Kourouma, consulté en ligne le 23 octobre 2012 : www.voixauchapitre.com/pdf/presentationet_interview_Kouroum.pdf ,.

⁴ Jean-Louis Calvet, *L'Insécurité linguistique et les situations africaines*, Document de travail, Paris : CIRELFA, 1996, p. 21.

perçoit par l'insertion des idiomes et des transferts sémantiques dont en voici quelques occurrences, précisément énoncées lors du coup d'Etat fomenté par Koyaga et ses Lycaons. Après avoir pris d'assaut la résidence du président Fricassa Santos, ce dernier disparaît. Koyaga part à sa recherche et tous deux tous se livrent à une bataille mystique :

Le grand initié Fricassa Santos les paralyse en provoquant une panne d'électricité. Toute la ville sa trouve plongée dans obscurité opaque, semblable à celle qui se rencontre les pleines nuits de grands orages. Koyaga pousse un puissant « Houm ! ». Il s'attendait à des sortilèges de la part du président lavée et blindé par tous les grands maîtres de l'Afrique des Côtes [...].

C'est Koyaga qui, d'une voix martiale, rompt le silence, l'attente. Il commande à un caporal de courir à la caserne et de revenir avec une lampe non envoûtée, une lampe lavée. [...].

- Fricassa Santos est pourtant dans la Résidence. Il est là-bas et non nulle part. il a été lavé par trop de maîtres. Il connaît trop de formules magiques ; il a sur lui trop de puissants gris-gris et talismans. C'est pourquoi vous ne parvenez pas à la voir¹.

L'acception du mot « lavé » requiert quelques éclairages. Selon le dictionnaire Larousse, laver c'est « nettoyer, rendre quelque chose clair, net et propre » ; c'est aussi « faire disparaître ce qui atteint quelqu'un dans son honneur », par exemple : *cette preuve le lave de tout soupçon*. En malinké, *laver* quelqu'un ou quelque chose signifie autre chose que ce qui est défini par la langue française. *Laver* veut dire, être préparé mystiquement, avoir des pouvoirs surnaturels transmis par des maîtres rompus à l'art de l'ésotérisme. Il en est de même pour *blinder* qui peut être pris ici comme un synonyme de *laver*. Ainsi, une *lampe lavée* signifie une lampe qui a des pouvoirs magiques. Koyaga, autant que le président Fricassa Santos sont *lavés*, car ils ont été initiés aux choses mystiques par des maîtres, et la bataille à laquelle ils se livrent est une démonstration de leur puissance. La suite du récit montre que Koyaga a pris le dessus, puisque c'est lui qui dirige la République du Golfe. La formule *laver quelqu'un ou quelque chose* utilisé par Kourouma est un idiomé malinké certes, mais qu'on retrouve ailleurs en Afrique, comme c'est aussi le cas avec la fameuse locution « manger quelqu'un ». Ce terme apparaît dans des situations d'énonciations différentes, mais toujours avec le même signifié. Nous relèverons d'abord ses occurrences avant d'analyser son acception selon l'imagerie populaire africaine. *Mémoire de porc-épic* est l'œuvre dans laquelle cette terminologie apparaît le plus, pour la simple raison que l'histoire met en scène deux personnages, Kibandi père et Kibandi fils avec leurs doubles nuisibles qui se livrent à des assassinats par le biais de la sorcellerie. Nous sommes dans un univers où les faits se déroulent dans une ambiance immatérielle faite de mysticisme et d'effets surnaturels. Pour un oui ou pour un non, les Kibandi éliminent leurs ennemis. Le mot utilisé pour désigner leurs meurtres est tout à fait singulier :

¹ En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit., p. 96-97.

Toujours est-il qu'une semaine après l'inhumation, Tante Etaleli réapparut à Mossaka de bonne heure avec une délégation de quatre hommes, elle apostropha Papa Kibandi, lui dit ouvertement « c'est toi qui as mangé Niangui-Boussina, c'est toi qui l'as mangée, tout le monde le sait, tout le monde le dit, tu dois me l'avouer les yeux dans les yeux », Papa Kibandi réfuta l'accusation, « je ne l'ai pas mangée, comment pourrais-je manger ma propre nièce, hein, je ne sais même pas comment on mange quelqu'un, la petite est morte de noyade, un point c'est tout¹ »

Cette même locution apparaît également chez Kourouma :

Les mouvements alternatifs signifient que l'âme du défunt a été « mangée » par la confrérie des malfaisants sorciers et que le décédé, avant de rejoindre sa dernière demeure, se décide à dénoncer le sorcier qui a offert son âme à la confrérie².

Ainsi que chez Nganang :

A ceux qui se moquaient de lui, il lançait une injure salée et pimentée du genre : « si tu t'amuses, je vais manger ton cœur la nuit³ ».

Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit nullement de scènes de cannibalisme. Il faut constamment lire ces textes en ayant à l'idée que certaines expressions drainent une charge culturelle, dans la mesure où chaque langue articule en son sein des idiomes avec ses propres codes de cohérences internes. En français, manger, c'est « se nourrir, absorber, avaler, mâcher ». Or ici, « manger » ne doit pas être pris au pied de la lettre, mais doit être compris dans son contexte africain. En Afrique au Sud du Sahara, lorsqu'on dit *manger quelqu'un*, *manger l'âme de quelqu'un*, ou *manger le sang de quelqu'un*, cela veut dire « détruire le principe de vie, envoûter quelqu'un, se rendre maître de lui, le détruire par sorcellerie⁴ ». Le narrateur, double nuisible de Kibandi fils, complète cette définition en expliquant : « quand je dis *mangé*, il faut comprendre, mon cher baobab, qu'il s'agit de mettre fin aux jours d'un individu par des moyens imperceptibles⁵ ». En résumé, *manger* signifie tuer une personne par des procédés magiques. A partir des extraits analysés, nous constatons que ces locutions constituent des formules particulières qui ne peuvent pas être prises littéralement. Leur occurrence dans un contexte bien précis appelle un sens autre que celui qui est habituellement admis. La langue étant par définition « le miroir d'un peuple et de ses représentations⁶ », ces exemples traduisent des représentations culturelles, des pratiques sociales dans un langage qui leur est propre. Ainsi, les auteurs inondent leur texte d'idiomes africains qui rappellent la persistance d'un héritage linguistique. La pureté de la langue française est sapée par des formes expressives qui la "corrompent" pour rendre compte d'une altérité

¹ *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 93-94.

² *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, op.cit., p. 129.

³ *Temps de chien*, op.cit., p. 225.

⁴ Equipe IFA, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris : EDICEF/AUPELF, 1988 (1983), p. 230.

⁵ *Mémoire de porc-épic*, op.cit., p. 93.

⁶ Claude Hagège, *Combat pour le français: au nom de la diversité des langues et des cultures*, Paris : Odile Jacob, 2006, p. 8.

langagière, d'une autre manière de penser, de voir, de sentir et de dire. C'est bien cette nouvelle façon d'écrire que revendique Kourouma :

Qu'avais-je donc fait ? Simplement donner libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour restituer le rythme africain¹.

Pour lui, comme pour bien d'autres prosateurs, la langue française manque de souplesse et de flexibilité pour traduire certaines réalités en dehors de ses référents. Pour « restituer le rythme africain », les auteurs s'adonnent à des transferts sémantiques en transposant l'imaginaire des langues africaines dans leurs œuvres écrites en français. Les éléments de la langue-source (langue maternelle) fécondent ceux de la langue-cible (le français) pour produire une écriture originale. Ce contact de deux systèmes donne à lire des œuvres riches et pleine d'images dont voici d'autres exemples :

Oui, Panthère parlait comme si on l'avait attaché².

Dans un sachet de cellophane, une grenouille sacrifiée avait été clouée au sommet de la porte. Les esprits avaient reçu le tribu nécessaire pour attacher la pluie³.

Une fois de plus, il faut dépouiller le mot de son acception française, le dénuder pour en sortir la substantifique moelle. Le verbe *attacher* une personne ou un objet doit être pris non au sens strict, mais au sens figuré dans un contexte qui mérite des explications. Ici, *attacher* n'a pas la valeur que lui donne le dictionnaire français, mais il veut dire « jeter un sort, envoûter par des pratiques magiques⁴ ». Dans certain cas, il peut avoir le même sens que *marabouter*. Si la définition de *L'Inventaire des particularités* s'applique à la situation de la Panthère dans le sens d'envoûter, en revanche, celle-ci ne correspond pas tout à fait au second exemple. Lorsque le narrateur du *Pleurer-rire* évoque la pratique d'« attacher la pluie », il s'agit certes d'un acte magique, mais dans une acception différente de la première. *Attacher la pluie* signifie retenir, entraver, étouffer, bref, empêcher la pluie de tomber, par des moyens mystiques. Une lecture attentive de ces énoncés relève des croyances et des pratiques par le canal d'idiomes locaux qu'un lecteur occidental a du mal à comprendre, le but étant de mettre les deux référents (africain et occidental) sur le même pied d'égalité. Dans cette démarche, les auteurs jouent avec la langue, la manipulent à leur guise, en donnant « libre cours à leur tempérament » pour reprendre les termes de Kourouma.

En plus d'être un outil de communication, la langue permet de construire une identité autour d'un

¹ Ahmadou Kourouma, cité par Gassama Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris : Karthala, 1995, p. 19.

² *Temps de chien*, op.cit., p. 113.

³ *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 15.

⁴ *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, op.cit., p. 21.

système de références communes. S'il y a des idiomes communs dans notre corpus, avec la même signification pour tous, comme ceux que nous avons analysés en sus, *lavé, mangé, attaché*, il y en a d'autres que seuls les utilisateurs de la même langue peuvent saisir. Ainsi, un Wolof du Sénégal comprendrait mieux la portée d'un idiome de ce pays qu'un Ivoirien ou un Congolais. Mais en général, nous observons dans les textes que ce sont les mêmes idiomes qui reviennent, ce sont les mêmes qui sont utilisés avec les mêmes sens et les mêmes effets. De là, s'établit une similitude, une convergence entre ces formules africaines que les linguistiques ont nommées « africanismes » au sens linguistique du terme, qui regroupent les idiomes, et toutes les spécificités langagières propres au français d'Afrique. Ce sont ces africanismes langagiers que nous analysons dans ce chapitre, et qui constituent un aspect de ce que nous nommons Africanismes, comme l'ensemble d'une altérité, la *présence* d'un imaginaire culturel dans le fait littéraire. L'imaginaire linguistique contenu dans les romans véhicule une représentation du monde, un mode de pensée, une façon particulière de dire les choses. Aussi, les expressions inhabituelles qui foisonnent dans les récits créent des effets de surprise pour le lecteur « étranger », comme ces locutions suivantes : avoir *quelque chose*¹, être doté de *quatre yeux*², prier le *djouma*³, les *danseurs de cadavres*⁴, durant *trois lunes entières*⁵, le jeune compatriote directeur de cabinet *fermait son visage*⁶, dans le régime polygame *avoir son tour*⁷, *contourner la Tabaski*⁸, *déposer par terre le nom* de quelqu'un⁹, avoir une tête *plus large*¹⁰, être *chargé*¹¹ etc. Ce sont autant d'occurrences qui portent une altérité, une subjectivité énonciative dont la valeur esthétique reste indéniable. L'œuvre romanesque devient le creuset d'une affirmation culturelle, d'autant que les locutions – quoi qu'écrites en français – conservent toute la saveur, la portée et le sens de la langue-source, car comme le dit Kourouma : « « il ne s'agit pas de traduire mais de bien saisir un sens, un rythme, une façon de percevoir et d'exprimer...¹² ». Pour cela, les écrivains se livrent à des « parricides », le désir de « tordre » la syntaxe du français pour exprimer les idiomes de leur langue maternelle est significatif d'une tension dans laquelle ceux-ci se trouvent lorsqu'ils écrivent dans la langue de l'Autre. On comprend dès lors pourquoi la pratique du français, telle que mise en perspective dans les romans, donne à lire une langue affranchie de toutes les barrières, où tous les imaginaires linguistiques se rencontrent dans une perspective volontiers interculturelle ; il n'y a pas une langue qui vaut plus

¹ *Mémoire de Porc-épic, op.cit.*, p. 113.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *En Attendant le vote des bêtes sauvages, op.cit.*, p. 57,

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 14

⁶ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 259.

⁷ *Mbaam Dictateur, op.cit.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 189.

¹² Ahmadou Kourouma, entretiens réalisé par Michel Zalesky, « La Langue : un conçu pour qu'il moule bien ». *Diagonales* n° 7 1988, cité par Paul Nzete, *Les Langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopès*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 57.

qu'une autre, toutes se valent, tant qu'elles servent à se dire et à dire l'Autre. Ainsi, contraints d'écrire en français, car n'ayant pas d'autre choix, les auteurs africains ouvrent la langue française à des sonorités venues d'ailleurs ; ils font « couler » dans les mots de France, les africanismes langagiers, « ce cœur qui leur est venu d'Afrique ». Dès lors, le français est amené à cohabiter avec un univers linguistique dont il ignore les codes et les systèmes de références. Ce brassage aboutit à un métissage de forme et de sens, qui confère aux artistes le statut de médiateur culturel, de passeur de langues, de cultures et d'identités. Finalement, entre deux cultures, deux langues, deux visions du monde, les textes baignent dans une interculturalité constante, dont l'appropriation du français est la forme la plus accomplie.

IV- VARIATION ET APPROPRIATION DU FRANÇAIS ENDOGENE CHEZ LOPES ET NGANANG

« Sa culbutoire ou bien sa garçonnière comme on dirait en français de France sur lequel, ô très sainte Académie, je chie solennellement¹ »

Nul n'est sans ignorer depuis Sony Labou Tansi que le français en Afrique à une « saveur tropicale », lié à double titre aux contingences socio-historiques et sociolinguistiques. Sa singularité a suscité bon nombre de travaux de la part des linguistes qui le mettent volontiers dans la catégorie des variétés dites « régionales ». Comme évoqué dans les analyses précédentes, on constate dans notre corpus une émancipation par rapport à des normes datées. En plus des mots « en langues » présents dans les romans, les écrivains intègrent d'autres registres – comme le français petit-nègre chez Lopès et le camfranglais chez Nganang – caractéristique d'une réalité socioculturelle qu'ils entendent mettre en évidence. Il y a une volonté clairement définie de leur part de « recourir à la langue courante en usage dans les villes et les campagnes africaines, une langue authentique, qui ne craint ni l'emprunt ni le calque ni le particularisme ni même la faute² ». Ce sont ces particularités langagières que nous nous proposons d'examiner, en relevant leurs caractéristiques, et en essayant de comprendre les enjeux de leur présence dans les textes.

1- « Petit-nègre », langage populaire, créations verbales dans *Le Pleurer-Rire*

Le « petit nègre » est un terme utilisé au début du XX^e siècle dans les colonies françaises pour désigner la singularité du français que parlaient les « indigènes ». Les premiers travaux scientifiques sur le petit-nègre furent entrepris par Maurice Delafosse³. La description qu'il a faite

¹ Raphaël Confiant, cité par Jérôme Meizoz, *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs Romands déjouent le « français de Paris »*, Genève : Editions Zoé, coll Critique, 1998, p. 75.

² Mwatha Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », Centre d'Etudes Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines. Article en ligne, p. 10.

³ Maurice Delafosse (1870-1926), Administrateur des colonies françaises d'Afrique subsaharienne (AOF), linguiste et spécialiste des langues africaines.

de ce parler a permis de définir ses principales caractéristiques dont en voici quelques traits résumés, tirés de son ouvrage intitulé, *Vocabulaire comparatif de plus de 60 langues ou dialectes parlés à la Côte d'Ivoire* (1904) :

- Le petit-nègre est au français ce que le pidgin-english est à l'anglais
- Il est parlé par les employés domestiques indigènes
- Il est la simplification naturelle et rationnelle de notre langue si compliquée
- C'est bel et bien le Noir – ou d'une manière plus générale, le primitif – qui a forgé le petit-nègre, en adaptant le français à son état d'esprit.

A cette description, s'ajoutent d'autres particularités grammaticales et syntaxiques qui sont :

- L'absence de conjugaison, tous les verbes sont systématiquement mis à l'infinitif
- Le remplacement de « je » par « moi »
- La négation exprimée par le mot « pas » placé après le verbe
- L'absence de distinction entre les genres et les nombres

Voilà de manière sommaire les spécificités du français petit-nègre tel que décrit par Delafosse. Il est aussi appelé « français tirailleur » parce que pendant la Première Guerre Mondiale les troupes originaires d'Afrique subsaharienne furent enrôlées dans l'armée française sous la célèbre dénomination de « tirailleurs Sénégalais ». Pour bon nombre d'entre eux, l'apprentissage de la langue française s'est faite sur place aux côtés de leurs congénères français. Ne s'exprimant que dans leurs langues maternelles avant leur arrivée en Europe, ils apprennent le français dans les tranchées ; il s'agissait d'un français élémentaire qui ne respectait pas les normes syntaxiques et grammaticales, mais leur permettait juste de se faire comprendre.

Aujourd'hui encore, l'expression petit-nègre désigne un français syntaxiquement et grammaticalement incorrect. Ce stéréotype linguistique, longtemps représenté de manière ironique dans la littérature coloniale, est repris par certains auteurs africains tels qu'Ahmadou Kourouma (*Allah n'est pas obligé*), Lopès (*Le Pleurer-Rire*), non pas dans le but de conforter le stéréotype, mais de montrer les personnages dans leur totalité. Chez Lopès, la présence de ce que nous appelons « petit-nègre » ne doit pas être prise au sens colonial du terme, mais doit être compris sous l'angle d'un français "hors norme", comme une pratique langagière décomplexée qui s'ajuste aux réalités ethno-linguistiques africaines. En effet, dans son roman s'incorporent au français standard normé plusieurs registres de langue, en l'occurrence le parler « petit-nègre », le langage populaire, les congolismes, les néologismes. Ces derniers se distinguent du « petit-nègre », dans le sens où leurs particularités résident dans l'usage de la dérision, de la plaisanterie et de l'humour caustique et sont considérés comme des africanismes au sens linguistique du terme. Ces différentes formes discursives confèrent au français un statut composite qui surprend par son inventivité, sa richesse lexicale et sa vitalité. Si leur utilisation (surtout le français populaire) dans le roman se perçoit dans les classes marginales, c'est-à-dire les individus peu

instruits dont la connaissance de la langue française reste minimale, il n'empêche qu'elles s'étendent également à des personnages ayant un niveau d'instruction acceptable. Ce qui n'est pas le cas avec le « petit-nègre » qui s'emploie exclusivement chez des locuteurs analphabètes. Considéré comme un français vidé d'une partie de sa substance, le parler « petit-nègre » n'est pas un trait culturel et donc ne peut être intégré aux africanismes langagiers, d'autant plus qu'avec ce type de discours on a affaire à une réduction de la langue qui n'est pas la langue elle-même. Néanmoins, nous avons tenu à l'analyser pour rendre compte d'une spécificité langagière liée à un défaut d'apprentissage. Ainsi, que ce soit le parler « petit-nègre », les congolismes ou le langage populaire, Lopès met en scène le français tel qu'il est parlé dans les rues de Moundié, qui peut être n'importe quelle ville africaine. Il ne décrit pas le discours des personnages, mais les fait parler, avec leurs propres mots, dans leurs propres langages. Le dialogue entre Maître et Elengui est à ce titre illustratif. Juste après le coup de force opéré par Bwakamabé contre le régime de Polépolé, tout le pays est en ébullition, à commencer par les forces armées nationales qui se trouvent désormais sous le commandement de Bwakamabé. C'est dans cette atmosphère militaire que Maître décide d'aller travailler au Relais, mais celui-ci se heurte au refus de sa compagne qui lui suggère de rester bien sagement à la maison le temps que la situation se normalise :

Pouf, j'irai pour moi au boulot.

- Tu veux qu'on te tue ?

- Quoi raconter au patron, alors ? Moi, je ne suis pas un nègre fainéant, Elengui. Tu sais ça. Je suis pas de ceux qui profitent de la moindre pluie...

- Tu veux qu'on te tue ?

- Me tuer ? (Je la regardai avec dédain.) Est ce que je suis pour moi, dans leurs histoires-là ? Est ce que j'ai mangé pour moi l'argent de Polépolé ?¹

L'altercation entre Maître et Elengui appelle plusieurs remarques. Dans l'ensemble, le dialogue est compréhensible, car les deux personnages s'expriment dans un français élémentaire, proche du français populaire. Si certaines règles grammaticales sont foulées au pied, notamment la présence double du pronom de la première personne « j'irai pour moi » qui crée une redondance inappropriée et rébarbative, cela est certainement lié à l'influence des langues locales. Il en est de même de l'emploi du lexie « là » comme démonstratif postposé en fin de phrase. De plus, certains verbes tels que « mangé » sont resémantisés en fonction des présupposés culturels. Dans ce contexte, « manger l'argent de quelqu'un » veut dire bénéficier des largesses, de la générosité d'un individu. Le verbe « mangé » employé ici, a un sens autre que celui que lui attribue la grammaire classique, comme dans cet autre l'expression « être quelqu'un » :

Son mari, c'était quelqu'un. Inspecteur des douanes, s'il vous plaît. Un monsieur qui gagnait encore plus que les fonctionnaires : quart de salaire, prime de rendement, prime de risque, remise de ceci ou de cela et autres petits avantages liés au métier¹.

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 17-18.

La signification de l'expression se dévoile à l'intérieur de l'énoncé. En effet, « être quelqu'un » dans le jargon congolais, comme dans d'autres régions d'Afrique, c'est avoir une position sociale appréciable, être nantis, avoir beaucoup d'argent et de l'influence. De ces extraits, se dégagent de riches congolismes qui laissent entrevoir une appropriation de la langue française ; ce n'est plus le français de France qui prévaut, mais le parler populaire congolais avec ses propres règles grammaticales. Dès lors, le français se naturalise et prend une couleur locale pour exprimer les réalités locales. De surcroît, dans les deux exemples que nous avons cités, la prise en charge de l'énoncé est faite par le Maître d'hôtel qui étonnamment s'exprime dans un français approximatif, voire populaire, alors que son discours tout au long du texte est tout ce qu'il y a de plus conforme. Son statut de majordome laisse penser qu'il a un niveau d'instruction plutôt bas. De ce fait, comment arrive-t-il à jouer sur plusieurs registres, à passer d'un français standard, à un français populaire avec une relative aisance. Nous pensons que sa capacité à pratiquer différents niveaux de langue est un « don » de l'auteur qui l'a conçu en lui attribuant plusieurs casquettes à la fois. Mais au-delà des changements de registres du maître d'hôtel, les marqueurs linguistiques ici analysés prouvent de toute évidence que l'usage du français dans le roman oscille entre norme, appropriation et resémantisation.

Selon la typologie de G. Manessy (1984), repris par Dumont et Maurer (1995), il y a différentes variétés de français observées chez les locuteurs d'Afrique francophone, ce sont : le sabir, le pidgin français, le français élémentaire (ou régional), et le français langue étrangère d'emploi occasionnel. Dans cette typologie, une nous intéresse, c'est le français élémentaire qui est défini comme :

Une langue véhiculaire acquise par l'usage et présentant les caractéristiques habituelles des langues de cette sorte. Elle utilise des structures grammaticales simplifiées, élimine toute redondance, rectifie les paradigmes flexionnels par suppression des irrégularités et exploitation systématique du mécanisme de l'analogie. Le français élémentaire présente en outre des cas de résurgence des structures de la langue maternelle du locuteur : calques syntaxiques et lexicaux. C'est toujours le réseau des fonctionnels de la langue maternelle qui est utilisé avec des tentatives de « traduction » qui se manifestent par l'emploi fautif de morphèmes fonctionnels français. Le vocabulaire du français élémentaire est fluctuant et hybride, étroitement spécialisé quant à sa composante française. Enfin, c'est toujours la phonologie de la langue maternelle qui domine : réinterprétation de l'accent d'intensité français en fonction des schémas tonals de la langue maternelle, élimination des séquences phoniques non tolérées en langue maternelle etc.²

Cette riche définition relève les traits distinctifs du français élémentaire que nous assimilons au français populaire retrouvés dans *Le Pleurer-rire*. En effet, le français élémentaire ou populaire est très présent dans le discours des personnages. Il est utilisé par toutes les couches de la société,

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Pierre Dumont et Bruno Maurer, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Paris : EDICEF, 1995, p. 21.

à commencer par Bwakamabé, ses ministres, les directeurs de cabinets, le maître d'hôtel, et par toutes les couches sociales. Sa spécificité réside dans le fait qu'il se réfère bien souvent aux structures des langues locales. Aussi, retrouvons-nous dans les échanges en français, l'utilisation de l'interjection *ko* placé en fin de phrase : « Enfin mon cœur, écoute-moi, *ko*¹ ». Cette interjection provenant des langues kongo est typiquement congolaise. Elle clôt la fin d'un énoncé pour marquer l'insistance et exprimer divers sentiments tels que l'exaspération, l'agacement, l'énervement². D'autres interjections spécifiquement locales interviennent également dans le discours des personnages ce sont : *éhé, éhé* (p.14), *wo* (p.19), *yéhé !* (p. 39), *ayay'hé...!* (p. 56), *mam'hé* (p.84), etc. La reproduction des structures des langues congolaises est nettement perceptible dans l'usage du français par la présence de toute une batterie de calques dont les interjections à couleur locale sont les plus visibles. Ainsi, l'emploi du français se fait dans une dynamique d'appropriation dans laquelle « le réseau des fonctionnels de la langue maternelle » est toujours présent et sollicité. C'est donc un français africanisé qui emprunte aux langues africaines les images et les tournures.

Parfois, le français dépasse les limites du populaire pour s'approcher du petit-nègre. La plus grande proportion de son emploi est manifeste chez des personnes peu instruites comme Bwakamabé et d'autres. En voici un exemple.

- les nègres-là, vraiment, pas sérieux.
 - La bouche, la bouche, c'est seulement pour la bouche et la parlotion que nous, là on est fort.
 - C'est ça même, mon frère, ô. Nègre, il connaît bien pour lui bouche-parole.
 - Absolument, je te dis.
 - Ouais. Ils criaient tous « Polépolé ou la mort. Polépolé ou la mort », et ils ont laissé les gens au béret prendre le pouvoir sans bouger.
 - On dit qu'il n'y a pas même eu coup de feu.
 - C'est que les mercenaires on prêté main-forte aux nouveaux maîtres, dé.
 - Les messeigneurs ?
 - Je te dis, mon frère.
 - C'est pas possible. [...].
 - Mais les messeigneurs-là, ce sont les blancs, non ?
 - Comment alors on les a pas reconnus tout de suite ?
- La différence de leur peau avec celle des Noirs, c'est trop nombreux, même.
- Des mercenaires noirs.
 - Eh ! Eh ! des messeigneurs noirs ?
 - Oui, mon frère. Des Américains, des Cubains qui n'aiment pas Castro, des Guinéens qui veulent pas Sékou, des Katangais, des...des qualités trop nombreux.
 - Mais quand sont-ils arrivés ?
 - La nuit de leur affaire-là, je te dis. L'avion les a déposés, puis est parti pour lui le matin, quand il était sûr que les bananes étaient bien bouillies.
 - Mais comment tu peux savoir tout ça, toi ?
 - Toi, tu aimes trop douter pour toi.³

¹ *Le Pleurer-Rire, op.cit.*, p. 270.

² Ambroise Quéffélec, *Le Français en République du Congo : sous l'ère pluripartiste (1991-2006)*, Aix-en-Provence : Université de Provence, 1990.

³ *Le Pleurer-Rrire, op.cit.*, p. 42-43.

Ce dialogue constitue la forme basilectale du français qui émane de locuteurs non instruits. Leurs structures imparfaites ne sont pas un frein à une intercompréhension, puisqu'elles tendent « à satisfaire les conditions minimales de l'échange linguistique par des usages issus du procès de simplification et de réduction caractéristiques de la fonctionnalisation des parlers¹ ». Ce qui frappe d'emblée dans cet échange, c'est le décalage flagrant entre le français dit standard et ce qui est donné à lire. La composition des phrases est bien en dessous de la syntaxe classique du français courant ou populaire. La structure du discours fait penser au « petit-nègre » tel que décrit par Delafosse, mais tous les éléments ne sont pas réunis pour établir une telle hypothèse. Néanmoins, certains indices textuels nous amènent à l'assimiler au parler « petit-nègre » à cause notamment de la maladresse produite sur le mot « mercenaires » qui devient « messeigneurs », de l'absence d'article dans certains cas « on dit qu'il n'y a pas même eu coup de feu », ou encore la syntaxe abîmée de cette phrase « la différence de leur peau avec celle des Noirs, c'est trop nombreux même », pour signifier la différence de peau entre les Noirs et les Blancs. La succession de deux adverbes « trop nombreux » est grammaticalement contre-indiquée, ce qui crée de fait un écart par rapport à la norme. L'ampleur des « fautes » indique qu'aucun code n'est maîtrisé et laisse supposer que la langue étrangère a été acquise en dehors du milieu institutionnel par ces locuteurs. Du reste, nous considérons que l'extrait est assimilable au parler « petit-nègre », non pas au sens où l'entend Delafosse, mais dans le sens où aucun code n'est maîtrisé, les canons de la langue française sont "violentés", une violence faite à la norme « comme une véritable intrusion dans la "langue de l'autre", une forme de pénétration, par effraction, dans le corps des mots et des sens² ». D'autres aspects sont à relever dans ce dialogue, en l'occurrence des expressions comme « parlation », « bouche-parole », « frère ». Si le premier mot est un néologisme, les deux autres proviennent du français populaire. Alors « bouche parole » signifie dans le langage populaire congolais faire beaucoup de bruit comme un tonneau vide, sans agir véritablement. Lorsqu'on dit qu'une personne fait « bouche parole », c'est qu'elle se limite au discours, au verbiage, sans poser des actes concrets. Le second mot « frère » a une connotation élargie par rapport à la définition classique qui dit qu'un frère est une personne avec qui on a en commun un parent (père ou mère ou les deux à la fois). Or, dans la conception congolaise et plus largement africaine, le mot « frère » s'étend à une acception plus étendue : « tout homme de même génération avec lequel on se sent des liens en commun (clan, ethnie, pays, continent, amitié). Personne avec laquelle on a des liens privilégiés³ ». De ces définitions, il est clair que la langue française subit dans le milieu africain une appropriation, un acclimatement qui répond à un

¹ Gabriel Manessy, Paul Wald, *Le Français en Afrique noire. Tel qu'on le parle, tel qu'on le dit, op.cit.*, p. 8.

² Mwatha Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », Centre d'Etudes Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines. Article en ligne, p. 10.

³ Ambroise Queffélec et Augustin Niangou, *Le Français au Congo*, Publication de l'université de Provence, 1990, p. 159.

besoin de renouvellement de l'imaginaire linguistique. Partant, on retiendra que ce dialogue est un mélange de « petit-nègre », de français populaire, et qu'il est difficilement classable dans un registre bien défini. Dans tous les cas, quelque soit le genre auquel cet énoncé se rapporte, il est indéniable qu'il s'écarte de la forme classique, de la rigueur normative. Il s'ensuit un français haut en couleur, décalé de la norme, qui montre les personnages tel qu'ils sont, tel qu'ils s'expriment, créant de fait l'effet de réel. Ce désir de réalisme contraint le prosateur à une appropriation tout azimut pour rester au plus proche des personnages et du milieu décrit. Il reproduit les différents sociolectes en mettant en scène des personnages dans leur entièreté, avec leur façon de s'exprimer. Il y a en définitive « une volonté quasi anthropologique de se rapprocher au plus près de la langue et du style de communautés précises¹ ».

Bwakamabé est également un habitué de ce style assez singulier, du type de discours qui bat en brèche toutes les règles de grammaire et de syntaxe. La majorité de ses discours ou prises de parole ne respectent aucunement les normes de la langue française. Quand bien même ses allocutions sont rédigées à l'avance par des conseillers en communication, il décide parfois de s'en soustraire pour laisser exprimer son *moi* :

- Non, non. Déjà fait ça moi-même. Faut que je lise un papier qui corresponde au rythme de ma respiration. Aujourd'hui, pas de phrases longues, ni de grand français-là. Pas du Molière, si c'est Molière que je vais leur envoyer. Des couilles de nègre dans la langue de la Sévigné. Ouais. Vont voir... Attends².

Voici des exemples qui illustrent la manière dont Tonton utilise « des couilles de nègre dans la langue de la Sévigné ». Suite à un article paru dans le quotidien français *Gavroche Aujourd'hui* au sujet de sa mauvaise gouvernance, le dictateur entre dans une colère noire :

- Les Blancs sont les Blancs. Nous prennent toujours pour des gamins. Attends seulement (il avançait le menton). Pistent que je ne les connais pas parce que je suis nègre. *Or que*, je suis moi-même citoyen français. Connais leur mentalité, ouais. Vont voir un peu. Il se levait et marchait en hochant la tête.
- Pas laisser passer ça comme ça. Vont voir un peu qui est Bwakamabé Na Sakkadé, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa. Spèces de bandits ! Spèces d'individus !³

Il faut rappeler que Bwakamabé est un ancien militaire qui a servi dans l'armée coloniale. A ce titre, comme tous les militaires de cette époque, il a appris le français dans sa version élémentaire. Il n'est donc pas surprenant de constater que l'ancien militaire devenu président de la république s'exprime dans un français rudimentaire proche du parler petit-nègre et les nombreuses infractions normatives observées dans l'énoncé sont révélatrices de sa non-maîtrise du français

¹ Daniel Delas, « De quelle voix parlent les littératures francophones ? », in *Littératures francophones : langues et styles*, Paris : L'Hamarttan, 2001, p. 11.

² *Le Pleurer-Rire*, op.cit., p. 254.

³ *Ibid.*, p. 253-254.

courant. En revanche, certains extraits nous emmènent à émettre une autre hypothèse selon laquelle le président a eu le temps de mettre à jour son apprentissage du français, puisque par moments il s'exprime dans une langue plus conforme.

- Quelle belle matinée !... T'en fais pas, si tu ne supportes pas le champagne, faut quand même arroser une telle victoire. Allez, tu pourras rentrer te reposer après. Nous avons mérité de la patrie, mon fils. Plus même. Ah ! Oui, alors. Nous l'avons bien mérité. C'est ton patron qui te le dit. Maintenant un peu de vie privée, s'il vous plaît¹.

Cet extrait fait suite à l'annonce de sa visite à Paris, qui représente un rêve qu'il a toujours voulu réaliser : être reçu à l'Élysée en tant que chef d'Etat africain est à la fois un honneur et un privilège. C'est donc un grand moment de joie que le dictateur partage avec ses collaborateurs, notamment son directeur de cabinet. Parfaitement construit, ce discours souligne les paradoxes du dictateur, et pose la question de savoir si les manquements aux règles grammaticales ne seraient finalement pas un choix volontaire de sa part. Il n'est pas aisé de répondre à cette question, car Bwakamabé a une personnalité fluctuante qui varie au gré de ses humeurs. Il peut se présenter sous un meilleur jour comme c'est le cas ici, mais dans bien des situations c'est la personnalité du militaire-dictateur qui prévaut. La question du choix se pose parce que, même quand il a l'occasion de s'exprimer dans une langue correcte grâce aux discours que lui concoctent ses rédacteurs, il s'en écarte toujours, faisant revenir au galop son langage de tirailleur. En effet, Bwakamabé fait le choix de parler un français qui lui sied et qui correspond « au rythme de sa respiration » comme il le dit lui-même ; il refuse tout diktat, qu'il soit langagier ou autre. Ainsi, au-delà de l'ironie sur les carences langagières, il faut y voir la volonté d'un président d'afficher son autonomie vis-à-vis d'une langue qu'il s'approprie. Bwakamabé n'a pas peur de faire des fautes, à la limite il n'en a cure. Plutôt que de lire les discours qui lui sont rédigés à l'avance, le président préfère exprimer son moi et se laisser aller au flux de sa conscience, c'est d'ailleurs une spécificité propre au dictateur.

La présence du langage « petit-nègre » suscite par ailleurs des interrogations. Au delà du fait que Lopès veut montrer les personnages tels qu'ils sont, il y a lieu d'en questionner les enjeux réels. Une ébauche de réponse est formulée par Sémanin Amedegnato qui affirme que : « Dans un contexte où l'écrivain souhaite prendre ses distances d'avec l'appareil normatif, le « petit-nègre » devient un outil efficace d'affranchissement² » dans la langue. Aussi, doit-on lire l'incorporation comme une volonté de s'affranchir d'une langue qui porte la marque de la domination et de l'autorité ? De s'émanciper du poids des conventions ? A première vue, dans *Le Pleurer-rire*,

¹ *Ibid.*, p. 281.

² Ozouf Sémanin Amedegnato, « “Non-langue” et littérature. L'exemple du parler petit-nègre », in *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 112.

l'utilisation de ce parler tente de disqualifier et discréditer Bwakamabé, d'en faire un personnage aliéné, peu crédible. Par contre, la présence du « français-tirailleur » peut être significatif de la liberté créatrice de Lopès qui se joue autant des personnages que de la langue, car comme le souligne Gassama : « Ou la langue française subit des changements considérables afin de transmettre fidèlement le message de l'écrivain, ou l'écrivain renonce à sa sensibilité, à sa manière de concevoir la vie, en acceptant la langue d'emprunt telle quelle¹ ». Ainsi, pour traduire les inepties du dictateur, l'écrivain congolais adapte la langue d'écriture à son personnage ; de là, le parler petit-nègre devient une esthétique de dévoilement, un outil d'autonomisation dans la langue.

D'autres aspects de l'appropriation du français dans le roman de Lopès sont également à révéler. Ce sont les congolismes, généralement présents dans le langage populaire, et les néologismes, qui sont des créations de l'auteur. Concernant les congolismes qui renvoient à des particularités du français au Congo, nous en ferons un relevé descriptif, suivi de leur signifié, en nous appuyant principalement sur l'ouvrage de Queffelec et Niangouna, *Le Français au Congo* (1990) :

Les petites mamans : par opposition à la « grande maman » Ma Mireille qui est l'épouse officielle du Président, les autres sont les maîtresses, les amantes, les épouses officieuses.

Les en haut de en haut : ce sont les riches, les personnalités du pouvoir, ceux qui sont socialement privilégiés.

Les en bas de en bas : contraire de les en haut de en haut, le peuple.

Le journal parlé : le journal télévisé.

Frère même-père-même-mère : étant donné que la notion de frère à une acception plus étendue, cette distinction est faite pour préciser qu'il s'agit de frère au sens strict du terme, c'est à dire né du même père et de la même mère.

Une trottoire : une prostituée.

Qui connaît papa de chien ? : question rhétorique pour exprimer le doute, l'incertitude.

Faire son fier : frimer, avoir la grosse tête.

Avion par terre : expression pour signifier la rapidité d'une action.

Individu : mot connoté négativement, communément employé pour banaliser, minimiser une personne ; il est très souvent considéré comme une injure. L'exemple de Bwakamaké qui insulte les journalistes occidentaux en les traitant de « Spèces de bandits ! Spèces d'individus ! » en est la parfaite illustration.

Malafoutier (mot d'origine kituba, malàfu) : personne dont la tâche est de récolter la sève des palmiers pour la préparation du vin de palme.

A partir de ce relevé, il est à noter que la plupart des congolismes sont composés sur une construction de base française², mais sont sémantiquement et syntaxiquement loin du français dit standard. Toutes ces expressions présentes dans *Le Pleurer-rire* sont révélatrices de l'ampleur du phénomène d'appropriation qu'a subi le français, idée que vérifie Dabla Séwanou en disant qu'« il y a dans *Le Pleurer rire* [...] ce flamboiement permanent des métaphores propres à la

¹ Makhily Gassama, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, op.cit., p. 19.

² « C'est le fond français, modifié, altéré parfois, magnifié souvent, qui sert de terreau aux congolismes qui se contentent souvent de pousser à leur terme des virtualités langagières en puissance dans le français standard », A. Queffelec et A. Niangouna, *Le Français au Congo*, op.cit., p. 53.

façonde populaire des rues africaines¹ ». Partant, l'africanisation du français à travers l'insertion des congolismes est expressément mise en scène par l'auteur qui revendique le « droit de mal écrire² » dans le but de mettre en exergue une altérité langagière, la manière dont le français se construit et est utilisé au Congo. L'intention d'une telle démarche s'inscrit dans une dynamique de subversion dans laquelle la langue d'écriture devient un objet de création qu'on « apprivoise », « négriefie », « congolise », « colonise », pour dire la couleur du milieu, pénétrer la sensibilité des personnages, d'où la citation de Jean Pierre Makouta-Mboukou : « Il faut, pour que les peuples négro-africains participent pleinement à la francophonie, que le français leur permette d'exprimer leur « moi » intime³ ». Ainsi, que le français soit populaire, petit-nègre ou autre, il cohabite avec le « bon français » dans une dynamique de défiance permanente, de déconstruction et reconstruction ; les polarités sont réduites, d'autant plus que toutes les langues sont mises à plat et données comme telles au lecteur.

En plus du parler populaire et le petit-nègre, Lopès pousse le phénomène d'appropriation beaucoup plus loin en se livrant à des créations lexicales dont en voici quelques exemples : *mon ami de femmes* (p. 87) calqué sur l'expression « ami d'enfance », *parlation* (p. 42), *africanologue* (p. 222), *politicards* (p. 40), *Onclesse* (p. 165). Ces néologismes sont des créations par dérivation et par composition ; c'est-à-dire que le néologisme se forme à partir d'un mot français qui existe déjà, auquel l'auteur ajoute un préfixe, un suffixe pour en faire un nouveau vocable. Loin d'appauvrir la langue, ces créations verbales l'enrichissent, lui apporte une cure de jouvence, dans le sens où la langue est réinventée grâce au sens créatif de l'auteur.

La fortune de ce roman – au-delà de la mise à nu des fanfaronnades d'un président-dictateur – réside dans le fait que Lopès a su créer une langue savoureuse, riche d'expressions et de tournures inhabituelles. Le parler populaire qu'il a cru bon d'introduire dans le roman n'est pas l'apanage des auteurs africains ; d'autres l'ont fait, comme Ferdinand Céline (1894-1961), Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) qui, dans leurs écrits ont malmené le français en reproduisant des sociolectes de leur époque. Leur objectif était de rendre compte d'une réalité langagière vivante face au purisme exacerbé de la rigueur normative, face à ce qu'on appelait le « bon français ». De ces exemples, nous en déduisons que quelles que soient les époques et les auteurs, la langue, outil de création, est au cœur des préoccupations, de même qu'une réflexion sur la norme. Les problématiques liées à la langue sont présentes, avec beaucoup plus d'acuité dans la francophonie actuelle, surtout chez les écrivains d'Afrique noire dont le double héritage linguistique constitue à la fois un atout mais aussi un piège qui les place dans une position d'inconfort vis-à-vis de la langue d'écriture qui est le français. Ce sentiment d'inconfort est beaucoup plus marqué chez

¹ Dabla Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération, op.cit.*, p. 152.

² Jérôme Meizoz, *op.cit.*, selon le titre du volume.

³ Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le Français en Afrique noire. Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire, op.cit.*, p. 165.

Patrice Nganang, originaire du Cameroun où le français cohabite avec l'anglais et les langues locales. L'écrivain africain est aujourd'hui plus que jamais « à la croisée des langues », et c'est bien ce que démontre le roman.

2- Le camfranglais dans *Temps de chien*

Le français tel qu'il se pratique sur le continent africain a énormément évolué, et ce, tant du point de vue lexical, phonologique que syntaxique. Dans plusieurs capitales d'Afrique, on assiste à l'émergence d'une « nouvelle langue » dont la souche est le français, mais qui se construit par l'apport d'autres langues en présence. Ce phénomène de mutation n'est pas seulement inhérent à la langue française, il s'observe dans tous les pays où la langue du colon a été imposée, que ce soit en Afrique, en Amérique Latine ou ailleurs. Ce processus de transformation, longtemps décrié, prend de l'ampleur et s'impose. Ce français, que les linguistes ont baptisé « Français d'Afrique », est une singularité qui permet aux africains « de disposer d'un français qui ne soit pas une langue de bois et dans laquelle ils puissent exprimer, sans contrainte et sans à-peu-près, ce qu'ils pensent et ce qu'ils ressentent¹ ». Ainsi, à la recherche d'une identité nationale au niveau linguistique, comme ce fut le cas en Côte d'Ivoire, est né au Cameroun, autour des années 90, le camfranglais. Celui-ci a des caractéristiques lexicales, phonologiques et syntaxiques qui associent le français, l'anglais et les langues locales camerounaises. Au delà de sa mixité, il s'agit bien du français, puisqu'il en conserve sa construction de base. Celui-ci emprunte aussi au pidgin anglophone, avec une structure composite et atypique – d'autant plus que sa forme simplifiée est compréhensible par un locuteur français, hormis quelques expressions en anglais et en langues indigènes. Ce *parler mixte* s'est créé et foisonne par le fait qu'au Cameroun, il n'y a pas une langue véhiculaire africaine – comme au Sénégal avec le wolof, ou le lingala au Congo. A ses débuts, l'usage du camfranglais s'observait généralement en milieu urbain, chez les jeunes, en dehors du cadre scolaire et institutionnel. Mais à l'heure actuelle, ce « parler jeune » prend de l'ampleur et s'étend de plus en plus à toute la population des grandes villes du Cameroun et touche toutes les couches sociales. Il n'émane plus uniquement des étudiants qui l'ont fait naître, mais touche toute la population urbaine, les enseignants, les élèves, les cadres, les fonctionnaires et les personnes peu instruites. Tout le monde donc l'emploie, mais sa pratique reste forte chez les étudiants et les collégiens. La littérature se saisit de cette réalité langagière et la thématise. A travers le roman, Patrice Nganang soulève la problématique de l'appropriation du français dans un contexte interlinguistique complexe. A la lecture de *Temps de chien*, le lectorat non camerounais est tout de suite dérouté par le foisonnement linguistique et surtout par la présence d'une sorte de pidgin, le camfranglais, qui produit un effet d'étrangeté et un choc esthétique. Cette impression de désordre langagier se mue – au fur et à mesure que le lecteur entre dans le

¹ Gabriel Manessy, *Le Français en Afrique noire, op.cit.*, p. 225.

roman – en une suprenante découverte. Découverte d’une nouvelle tonalité, découverte d’une altérité langagière avec une pratique discursive tout à fait singulière. L’œuvre de Patrice Nganang illustre de fort belle manière ce phénomène linguistique dont voici des exemples. Docta, un client de Massa Yo, vient comme à son habitude exposer au bar ses histoires de couple. Il explique à ses amis les raisons pour lesquelles sa compagne a rompu. Indigné par l’attitude de cette dernière, Massa Yo réagit :

Massa Yo quant à lui frappa une fois de plus le comptoir de son bar du plat de sa main et répéta, suffisamment fort pour que même la rue puisse l’entendre : « Ma woman no fit chasser me for ma long, dis donc ! Après tout, ma long na ma long !¹

Massa Yo est le propriétaire du fameux bar *Le Client est Roi*, où s’entendent et se construisent les histoires les plus folles sur Yaoundé, et c’est aussi le lieu où se pratique abondamment le camfranglais. La traduction – qui n’est pas proposée par le roman – se révèle être indispensable pour comprendre l’énoncé. « Ma woman no fit chasser me for ma long, dis donc ! Après tout, ma long na ma long » : « ma woman », « ma » mot pidgin qui désigne le possessif, *mon*, *ma*. « woman », mot anglais qui veut dire femme. « no fit chasser me » = expression pidgin qui signifie ne peut pas me chasser. « long » = pidgin, pour désigner la maison. La traduction de toute la phrase donne ceci : « ma femme ne peut pas me chasser de ma maison ». Les mots et expressions français contenus dans le discours de Massa Yo sont : *chasser*, *dis donc !*, *après tout*. Ces lexies se combinent à des vocables pidgin-english et anglais pour produire le camfranglais, ou pourrait-on dire, le *franglais* puisque dans cet énoncé il n’y a que deux langues, le français et l’anglais. De ce constat, on déduit que le camfranglais peut avoir plusieurs variantes : une dont la structure se compose de deux langues (français/anglais), comme dans l’exemple précédent, l’autre qui regroupe trois langues (français/anglais/camerounais) : « Dis-nous tara, tu l’as finalement win ? ». « Tara » = vocable d’origine éwondo, une langue locale camerounaise qui désigne frère, et « win » = mot anglais qui signifie gagner. On a donc dans ce cas-ci, français + éwondo + anglais = camfranglais.

Enfin, il y a une troisième variété du camfranglais dont voici un aperçu :

« Today na today ! »² = aujourd’hui c’est aujourd’hui

« Bo-o, no do that, (...). A beg no do that bo-o ! »³ = frère ne fait pas ça. Je t’en supplie ne fait pas ça.

« Dan tendaison for dan woman na big big, hein ? »⁴ = cette femme est une grande dame, ou cette dame n’est pas n’importe qui

¹ *Temps de Chien, op.cit.*, p. 97.

² *Ibid.*, p. 306.

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

Ces phrases sont essentiellement du pidgin anglais, la variante du camfranglais la plus répandue et la plus employée. En dépit de sa construction de base calquée sur le français, le camfranglais utilise énormément du pidgin-english, et c'est ce que démontrent ces extraits. Ce qui est frappant tout au long du texte, c'est la diversité des langues qui coexiste, et cette pluralité de langues marque profondément le territoire linguistique camerounais. La volonté de mettre en évidence une autre utilisation du français, une manière différente de s'exprimer est ce qui détermine la poésie de cette œuvre. L'auteur met en scène des personnages dans leurs quotidiens, avec un langage qui leur est propre : c'est le parler des sous-quotiers de Yaoundé, une réalité linguistique vivante et complexe, dans laquelle le français s'adapte aux besoins de communication typiquement camerounaise, comme dans cet autre scène, où le propriétaire du bar *Le Client est Roi* vient de se faire déposséder par une inconnue. Ce qui suit est digne d'une pièce de théâtre :

Les voix vives de la foule le priaient de dire les causes de ses peines. « Massa Yo qu'est-ce qu'il y a, non ?
 - Woyo-o ! disait la voix de mon maître.
 - Dis-nous donc ce qui t'est arrivé !
 - Woyo-o ! répondait Massa Yo en son cri identique.
 Bientôt pourtant, il ajouta en son pidgin de crise : « She don kill am ! »
 Et je sentis un remous de la foule : « Elle qui ? demandèrent cent voix.
 - Dan sapack », dit mon maître. [...]
 « Elle a volé ton bangala ? insista la voix d'un autre homme
 - Non ! dit la voix de mon maître.
 - Tu connais son nom ?
 - No-o
 - C'était une Mami Wata
 - Woyo-o !
 - qu'est-ce qu'elle t'a fait alors ?
 Et la voix de mon maître coupait le souffle de la rue animée.
 « She don take ma million !
 - Million ? s'étonna tout le monde.
 - Tu as dit million ?
 - Un million vraiment ?
 Et la voix de mon maître disait simplement : « She don kill am ! »¹

La parole au quotidien est une mise en scène, tant par la truculence des tournures que par la posture des personnages. Massa Yo est victime de la ruse d'une jeune dame qui lui subtilise près d'un million CFA ; il est donc dans tous ses états. Le dialogue est dans une large proportion en français. Les occurrences du camfranglais notées émanent essentiellement du maître de Mboudjak : *No-o* (non), *she don kill am* (elle m'a tué), *she don take ma million* (elle a pris mes million). Ces locutions, qui à priori sont plus du pidgin-english, méritent quelques explications. En effet, en observant la structure des syntagmes et des mots, il s'agit bien de la forme pidginisée de l'anglais. Alors, la question qui se pose est la suivante : le camfranglais est-il du pidgin-english ? Au regard de la forte proportion des emprunts au pidgin, on serait tenté de répondre par l'affirmative. Mais, à partir des exemples précédents et des occurrences dans le texte, nous

¹ *Ibid.*, p. 308-310.

réitérons notre postulat de départ, à savoir que le camfranglais n'est pas que du pidgin anglais, mais qu'il est un mélange de langues qui se nourrit de multiples sources. Dans ses prises de parole, Massa Yo alterne le français, le pidgin et les interjections provenant des langues locales. Ainsi, il est significatif de noter que le camfranglais n'a pas une typologie déterminée et fixe, mais qu'il varie selon les locuteurs, le contexte et l'environnement, en ce sens où on peut retrouver dans une seule occurrence, à la fois le français, le pidgin et les langues camerounaises, comme il peut arriver d'observer un va-et-vient entre ces différentes langues. De ce fait, les pratiques conversationnelles des personnages peuvent être définies comme une alternance codique :

Lorsqu'un individu est confronté à deux langues qu'il utilise tour à tour, il arrive qu'elles se mélangent dans son discours et qu'il produise des énoncés « bilingues ». Il ne s'agit plus ici d'interférence mais, pourrait-on dire, de collage, du passage en un point du discours d'une langue à l'autre, que l'on appelle *mélange de langues* (sur l'anglais *code mixing*) ou *alternance codique* (sur l'anglais *code switching*), selon que le changement de langue se produit dans le cours d'une même phrase ou d'une phrase à l'autre¹.

L'alternance codique dans *Temps de chien* dépasse en effet la frontière de la dualité pour s'inscrire dans un registre triadique où trois langues cohabitent ; il y a donc une dynamique langagière qui s'en dégage, car le français, langue d'écriture est soumis à tous les possibles et évolue dans une insécurité linguistique dont le roman se fait l'écho. Le français s'adapte aux usages du milieu en prenant une forme particulièrement iconoclaste, preuve que le phénomène d'appropriation est vivace. Il s'agit de toute évidence d'une écriture où les faits de parole sont le reflet d'une diglossie permanente dont en voici encore des occurrences :

La petite-là t'a win, mon pauvre² = la petite-là t'a eu mon pauvre

La Mini Minor pouvait s'en aller. Elle savait que son amant s'occuperait du reste. Le silence des mille regards du quartier la suivait. Une véritable Small no be sick, elle était³ = l'expression soulignée est le nom donné à une crème mentholée et piquante. On l'attribue à une personne pour qualifier son fort tempérament.

« Put oya soté, for jazz must do sous-marin⁴ = mettez beaucoup d'huile dans les haricots

If he no fit tchop he moni, n'est ce pas la mbok-là va l'aider ?⁵ = s'il ne veut pas dépenser son argent, c'est la prostituée qui le fera à sa place.

Massa Yo avait alors dit : « Si tu as la mémoire courte, c'est ton problème. Moi je ne vais plus tomber dans la misère, you ya ?⁶ = si tu as la mémoire courte, c'est ton problème. Moi je ne vais plus retomber dans la misère, entends-tu ?

¹ Louis-Jean Calvet, *La Sociolinguistique*, op.cit., p. 22.

² *Temps de chien*, op.cit., p. 66.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 312.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

Ces exemples témoignent des langues en contact et de la situation d'interlangue dans laquelle se trouvent les personnages. Ils recourent fréquemment dans un même énoncé à des fragments de discours relevant du mélange des langues. Le pidgin anglais se fond dans les constructions phrastiques majoritairement françaises, renforçant de fait le phénomène de l'alternance codique évoqué tantôt. Ce faisant, le passage d'une langue à l'autre, le *code mixing* et le *code switching*, revêt à bien des égards une « signification sociale » (Calvet, 2009 : 29) d'autant plus que le camfranglais a une valeur identitaire à laquelle tous les Camerounais s'identifient et se reconnaissent. En outre, la diversité des locuteurs (toutes les couches sociales) est significative de l'ancrage de ce parler dans la société. Les traductions que nous avons prises soin d'insérer pour chaque extrait facilitent la lisibilité du texte, car il existe dans le roman beaucoup de tournures difficilement compréhensibles pour un lecteur qui se situe en dehors de la sphère culturelle camerounaise, fût-il un africain. Aussi, l'insertion d'un lexique à la fin du roman aurait été utile pour les non-initiés à cette pratique langagière. L'absence de traduction, comme dans le cas du français populaire chez Lopès, répond à une volonté de réduire les polarités en mettant les langues sur le même niveau, sans hiérarchisation. Les spécificités linguistiques sont livrées sans support explicatif, elles sont données comme un état de fait.

De l'examen des occurrences du camfranglais, il est essentiel de retenir que l'univers romanesque est une traversée des langues, faisant échos à ce que nous appelons la poétique du croisement, qui convoque une pluralité de langues, dans une dynamique d'échange et de dialogue. La langue française s'adapte aux réalités locales, elle se "tropicalise" pour exprimer le vécu et le quotidien camerounais. Partant, le style de Patrice Nganang est riche avec toute une palette de tournures et d'expressions qui témoignent d'une attitude décomplexée vis-à-vis à la langue. Comme mentionné précédemment, malgré son désamour pour la langue française qu'il considère comme un embrigadement, l'auteur continue d'écrire en français et de produire des œuvres pleines et fascinantes, où se mêlent plusieurs univers langagiers, comme pour dire qu'il n'y a pas un qui surpasse les autres, mais qu'il faudra tenir compte de tous les imaginaires linguistiques. En attendant un possible équilibre entre les langues étrangères et les langues locales, nous retiendrons pour l'heure que le camfranglais est une réalité dynamique qui reste assimilée au pidgin (dans son sens péjoratif), mais pas encore à un créole camerounais reconnu comme tel, pour la simple raison qu'il est au stade de langue véhiculaire. Pour qu'il atteigne le statut de créole (en tant langue codifiée), il faut qu'il ait le statut de langue vernaculaire avec une syntaxe beaucoup plus structurée, un lexique stable et suffisamment étendu. Quel que soit le statut du camfranglais, et au delà de sa fonction véhiculaire, il reste indéniablement un lien social fort, son succès étant lié au fait qu'il correspond à une attente de la population de s'unir autour d'une langue commune et identitaire.

3- La « norme à l'épreuve de l'usage » ou le spectre de l'insécurité linguistique

Je vois difficilement comment des littératures qui étaient considérées comme périphériques pourront continuer à articuler des soliloques inaudibles, en suivant les normes trop bien calligraphiées du « bon usage¹ ».

Il y a vingt cinq ans, la déclaration de Pius Ngandu Nkashama mettait déjà le doigt sur la problématique de la langue dans les littératures francophones d'Afrique noire. La question du choix de la langue d'écriture se présente sous le signe d'un positionnement conflictuel entre norme et défiance. A l'émergence de la littérature africaine il y a plus d'un siècle, le français, seule langue d'écriture pour les écrivains africains était l'objet d'une sorte de dévotion, car la pratiquer permettait d'accéder au rang des « évolués », et de conquérir une parcelle du « pouvoir du maître ». La langue française, à cette époque jouissait d'un prestige excessif, notamment en littérature. Cette dévotion autour de la langue du colonisateur a eu de beaux jours, puisqu'elle a perduré jusque dans les années 60, avant de voir sa fascination non pas disparaître complètement, mais s'affaiblir progressivement. En effet, depuis les années 70, le prestige du français s'effrite considérablement dans les discours littéraires, créant de fait une insécurité linguistique au sein d'une langue qui fut longtemps considérée comme une langue de domination. L'expression « insécurité linguistique » que nous empruntons à William Labov est liée, dans le cadre des littératures subsahariennes à plusieurs facteurs dont le plus signifiant est le double héritage linguistique des auteurs africains. Ils écrivent en français, mais beaucoup d'entre eux, à l'instar de Kourouma « pensent dans leur langue maternelle et écrivent en français », d'où les nombreuses formes d'appropriation observées dans les œuvres. L'insécurité linguistique apparaît à partir du moment où il s'établit un rapport de dominant à dominé entre une ou plusieurs langues, c'est-à-dire lorsqu'une langue A est plus valorisée qu'une langue B et impose son système de valeur et ses normes données comme la référence. C'est justement contre toute espèce d'hégémonie, en l'occurrence celle de la langue française que s'insurgent les artistes du monde littéraire africain, en hybridant – par toutes sortes d'infractions langagières – la langue d'écriture. Face au conflit identitaire entre la langue-cible et la langue-source, ils créent une “rébellion” contre toute forme de suprématie linguistique, en imposant par la création, d'autres modes de pensée et d'expressions que les romans de notre corpus ont su mettre en exergue. Dans les œuvres abordées, on reste perpétuellement confronté au défi de la norme avec une volonté marquée de déconstruction et de reconstruction. Le français est dompté, apprivoisé, acclimaté, bref, il s'est ajusté aux réalités du moment, c'est-à-dire qu'il s'est chargé d'africanismes langagiers, d'un imaginaire linguistique, d'une réalité ethnolinguistique dont il faudra tenir compte. Ainsi, la

¹ Pius Ngandu Nkashama, *Ecritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1989, p. 288-289.

langue d'écriture est travaillée à souhait par l'emploi du camfranglais, du langage populaire des villes urbaines, des congolismes, des malinkénismes, d'idiomes africains, de néologismes, de constructions syntaxiques inhabituelles, bref, « tous les efforts pour débarrasser le texte des normes académiques, tous les efforts pour instaurer un bruissement africain de la langue, tendent à faire entendre une voix aux milles accents, reconnaissable entre toutes¹... ». La langue française s'est donc acclimatée au soleil d'Afrique, et c'est bien ce que corrobore Kourouma, le précurseur de cette innovation linguistique : « Les Africains, ayant adopté le français, doivent maintenant l'adapter et le changer pour s'y trouver à l'aise² ». Cette quête de soi à travers l'appropriation de la langue, est liée au fait que la compétence de la langue d'écriture (le français) n'est pas efficace dans sa capacité à exprimer des réalités spécifiquement africaines. C'est pourquoi, à la recherche d'une « langue tampon », d'un entre-deux qui rende compte de cette spécificité, les écrivains adaptent le français, se l'approprient pour trouver « le bruissement africain de la langue » selon l'heureuse formule de Daniel Delas.

Le Pleurer-rire, En Attendant le vote des vote des bêtes sauvages, Temps de chien, Mbaam dictateur et Mémoire de porc-épic sont des œuvres audacieuses par le fait qu'elles destabilisent les codes de la langue française en prouvant que celle-ci est insuffisante pour exprimer des réalités intrinsèquement locales, d'où l'apport d'autres modalités langagières. Dans les romans de notre corpus, la rhétorique de la langue française est mise à mal, ébréchée, émiettée par un double processus de décolonisation et de recolonisation : « la langue française m'a colonisé, je la colonise à mon tour », telle était déjà la fameuse formule de Tchikaya U'Tansi.

Si l'insécurité linguistique relève toute la complexité de la cohabitation des langues en Afrique, elle crée par ailleurs une certaine vitalité au sein de celles-ci, car une langue qui n'évolue pas et dont les formes restent fixes s'appauvrit. L'Afrique, continent où le français a été importé, est le lieu où celui-ci se développe et se transforme avec le plus d'acuité, car il s'enrichit de vocables nouveaux et s'agrément de multiples apports. Loin de dénaturer le purisme affirmé de la langue française, ces mutations sont l'expression d'un dynamisme dont les raisons sont à chercher dans la variété des langues en co-présence, c'est-à-dire la coexistence des langues locales avec le français et l'anglais. Le français s'est acclimaté aux besoins d'un environnement plurilingue par le biais d'un processus complexe de mutation. Il a changé de forme, s'est acclimaté pour s'adapter aux réalités du terrain, et ce sont ces mutations que mettent au jour les romans que nous avons analysés. Leur audace langagière, manifestée à la fois par une inventivité lexicale et une syntaxe hors norme, est ce qui fait la richesse de ces œuvres, d'autant plus que le phénomène d'appropriation observé illustre le dynamisme des langues en général, car une langue n'est pas un

¹ Daniel Delas, « De quelle voix parlent les littératures francophones? », *op.cit.*, p. 12.

² Ahmadou Kourouma, cité par Mwatha Ngalasso, « De *Les Soleils des indépendances* à *En Attendant le vote des bêtes sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma », in *Littératures francophones, op.cit.*, p. 43.

produit fini, achevé et abouti ; elle est en constante mutation et ses usages livrés à des variations. Ainsi, la pratique de la langue française chez les prosateurs africains a mué de la coexistence avec leur langue maternelle au partenariat avec le français ; un partenariat intelligent, qui produit une écriture originale dans une langue originale. Du langage populaire au camfranglais en passant par les idiomes africains et les noms africains sémantisés, la singularité de ces romans se révèle donc à partir du travail de l'écrivain sur la langue. Soigner la "frigidité" (selon le terme emprunté à Sony Labou Tansi) du français suppose lui apporter des éléments linguistiques nouveaux, en le soumettant à une autre rhétorique où les mots se heurtent avec violence. En cela, ces œuvres sont une « offense au bon goût » pour reprendre la formule du *sérieux avertissement* de Lopès, mais qui ont le mérite de défier la norme. L'audace langagière observée chez Kourouma, Lopès, Mabanckou, Nganang et Ndao est révélatrice d'une époque où « on ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues¹ ». Finalement, au regard de ce qui est en train de s'opérer au niveau de la langue, va-t-on vers une "créolisation" de la langue française ? Que sera la littérature africaine francophone dans 20 ou 30 ans ? Assistera-t-on à une « forme linguistique abâtardie aux langues africaines² » ? La question reste ouverte.

Les littératures d'Afrique noire francophone, à travers les œuvres romanesques contemporaines marquées du sceau de l'hybridité, ont constitué l'objet d'étude autour duquel s'est focalisé la deuxième partie de notre étude dont le but était d'analyser, de comprendre les modes d'occurrence et les enjeux des africanismes dans les romans contemporains. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre 3, la récupération des formes de l'oralité reste un indicateur significatif de ces œuvres. Lieu par excellence du recours à l'oralité, l'énonciation rend compte à bien des égards de la fascination que ces œuvres exercent et cela justifie leur succès. Avec une narration *jouée, théâtralisée*, le roman devient une faconde dont la subjectivité et la teinte émotionnelle donne au discours littéraire l'aspect des communications « en direct » de l'oralité. Certains critiques affirment que l'oralité n'est pas une caractéristique propre à l'Afrique et que toutes les particularités dont nous avons soulignées l'« africanité » n'ont après tout rien de si originales. En effet, dans toutes les cultures humaines, on retrouve un peu de soi chez l'autre, et il y a des éléments communs qui apparaissent d'une culture à une autre, que chacun valorise différemment. Mais ces ressemblances ne signifient pourtant pas qu'il n'y a point de différences. En ce sens, Janheinz Jahn affirme :

¹ Edouard Glissant, Entretien accordé à Lise Gauvin, *L'Imaginaire des langues*, op.cit., p. 14.

² Mwatha Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », Centre d'Etudes Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines. Consulté en ligne : http://www.bolyabaenga.org/index.php?option=com_content&view=article&id=179:ngalasso-mwatha-musanji--langage-et-violence-dans-la-litterature-africaine-ecrite-enfrancais&catid=40:critiques&Itemid=60

Il s'agit en un mot d'une différence, non de nature, mais d'accentuation, de distribution des « temps forts ». Seul l'ordonnement, la relation des éléments culturels entre eux, produit la diversité des cultures. L'une s'attache davantage aux archétypes, parce l'image et l'idée précèdent la parole, une autre fait engendrer l'image par le verbe ; l'une préfère le rythme monométrique, une autre le rythme polymétrique. La spécificité d'une culture est constituée par l'ensemble total de ses choix entre des éléments et des formes que l'on retrouve, chacun à l'état isolé, dans d'autres cultures et par le style de l'organisation de l'ensemble, informé par une conception philosophique déterminée¹.

Rejoignant Jahn, nous postulons que la « spécificité » des œuvres littéraires africaines réside dans « le style d'organisation et d'accentuation » d'un ensemble de topiques culturels qu'on retrouve ailleurs. Ainsi, les romans analysés ont bel et bien une singularité, et peuvent être traités de baroque par leurs formes de créations atypiques, mais comme le dit Glissant « ce qui est appelé baroque est naturel chez nous ». Ce n'est donc pas une écriture réactive ou rebelle, mais simplement une création qui s'abreuve aux sources d'une oralité toujours présente, malgré les mutations en marche.

Les textes que nous avons étudiés tirent certes leur singularité dans la récupération des éléments de la tradition orale africaine, mais s'élaborent aussi à partir d'autres imaginaires, qui, s'ils n'ont pas été l'objet de notre étude, n'existent pas moins. Ainsi, l'originalité de ces œuvres consiste dans la fusion des techniques narratives modernes et traditionnelles, l'ensemble étant mis au service d'une entreprise de dévoilement des réalités politico-sociales de l'Afrique contemporaine. Il en résulte des œuvres fortes et riches qui confortent la voie du renouvellement formel du roman africain amorcé depuis les années 70.

Le quatrième chapitre a porté sur l'épineuse question de la langue. La littérature africaine écrite en langue française est une littérature traversée par de nombreuses mutations thématiques, stylistiques et langagières dues justement à sa vitalité créatrice, au talent des écrivains qui s'expriment et créent à partir d'une langue qui n'est pas la leur originellement, mais dont ils ont su tirer profit. La langue française est considérée comme un outil dont ils se servent, mais ils l'infléchissent, l'adaptent pour traduire leur « moi social ». Cette audace linguistique fut nommée avec la dénomination peu élégante de "viol". Viol de la langue française et de sa syntaxe, viol des règles normatives polies durant des siècles. Au delà des qualificatifs employés pour désigner cette tension au niveau de la langue, notre étude a mis en évidence le fait que les écrivains, en dépit des différences entre ancienne et nouvelle générations, ont bien souvent recours à leur langue maternelle alors qu'ils écrivent en français. L'ampleur des africanismes langagiers, à travers les calques, les emprunts et les idiomes provenant des langues africaines, témoigne que le français, langue d'écriture, ne règne plus en maître, mais est amené à partager son « territoire » avec d'autres « imaginaires linguistiques ». La valeur esthétique de ces œuvres tient dès lors à la co-

¹ Janheinz Jahn, *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris : Seuil, 1961, p. 16. Traduit de l'allemand par Brian de Martinoir.

présence permanente entre le français et les langues africaines, et le passage d'une à l'autre souvent avec souplesse, parfois avec tension, est ce qui fait l'originalité de ces textes qui se veulent résolument transculturels et hybrides. Pour reprendre les propos de Césaire « Ceux qui n'ont rien inventé, ceux qui n'ont jamais rien exploré, ceux qui n'ont jamais rien dompté...¹ » ont le mérite de créer de nouvelles formes en littérature, d'écrire différemment. Cette liberté de ton et de création fut qualifiée de « rupture », rupture de forme et de sens, rupture esthétique et linguistique qui s'abreuve aux sources des africanismes, à la fontaine d'une culture africaine toujours vivace, en dépit des générations, des époques et des auteurs. C'est bien ce qu'atteste Ngalasso lorsqu'il écrit :

L'ancrage dans la culture du terroir est donné comme une évidence non seulement par le choix des thèmes mais aussi par tout un imaginaire renvoyant à une culture spécifique, par le constant recours aux sources et ressources de l'oralité, par une continuelle interférence des langues parlées sur la langue d'écriture, bref par une écriture qui, dans sa forme et sa substance, est signalée comme typiquement africaine².

Sans tomber dans un sentimentalisme béat, reconnaître une altérité à la littérature africaine, ce n'est pas l'enfermer dans un monolithisme improductif, car comme nous l'avons vu tout au long de cette seconde partie, les romans étudiés baignent continuellement dans une interculturalité féconde entre plusieurs traditions littéraires. Penser l'originalité des écrits d'auteurs africains par le biais des africanismes, c'est-à-dire la présence d'un mode d'expression culturelle, c'est attester qu'il existe une particularité, et la reconnaître. En revanche, au regard de l'hétérogénéité de la création littéraire subsaharienne et compte tenu du fait que le genre romanesque s'inscrit fondamentalement dans la culture occidentale, il y a lieu de s'interroger sur la légitimité du concept des africanismes qui crée une démarcation entre ce qui serait la littérature africaine et les autres littératures. En effet, dans un contexte de globalisation, souligner une quelconque « spécificité » ne risquerait-t-il pas de créer la « ghéttoïsation » d'une littérature que les jeunes auteurs récusent ? En considérant la réalité mouvante des littératures africaines, la question se pose de savoir si le concept des africanismes est valide à l'heure de la mondialisation, à l'heure où les verrous des frontières culturelles sont en train d'éclater ? Cette vaste problématique sera le point majeur sur lequel nous débattons dans la troisième partie de cette étude.

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit., p. 117.

² Mwatha Ngalasso, « Langues, littératures et écritures africaines », in *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble : U.F.R. de lettres, bulletin n° 27, 1984, p. 36-37.

Troisième partie

**LES AFRICANISMES DANS
L'ESPACE LITTERAIRE
AFRICAIN : DE
L'AFFIRMATION D'UN LEGS
CULTUREL À LA
DECONSTRUCTION D'UN
DISCOURS D'AUTORITE**

Chapitre V
« L'IDENTITE LITTERAIRE AFRICAINE »
À L'EPREUVE DU TEMPS

Avec la porosité des frontières, la globalisation, la mondialisation et l'exil de certains auteurs, la question d'une « spécificité » littéraire africaine est sérieusement remise en question. En ce début de XXI^e siècle, nul ne peut ignorer – avec les nouvelles technologies, les déplacements, l'immigration – que le monde actuel constitue un village planétaire dans lequel les relations sont transversales, si bien que les certitudes sur les notions aussi complexes et abstraites que sont la culture ou l'identité sont véritablement mises en crise. Dans cette troisième et dernière partie de notre travail, il s'agira essentiellement de questionner les réels enjeux de l'utilisation de matériaux endogènes, et d'aborder des problématiques liées aux débats actuels sur les littératures d'Afrique noire d'expression française. Les africanismes pour quel projet d'écriture ? Est-ce la trace d'une « nouvelle authenticité africaine », ou le retournement d'un discours d'autorité d'abord signifié par la littérature coloniale ? Peut-on parler d'une littérature africaine en langue française ? Littérature francophone ou littérature monde ? La littérature africaine est-elle en sursis ? Ce sont autant d'interrogations auxquelles nous tenterons de répondre, tout en sachant que les questions concernant les littératures africaines restent largement ouvertes.

I- DE L'UTILISATION DES AFRICANISMES

1- « Jouer la carte nègre », une question de survie

Cette question qui peut surprendre à bien des égards, est pourtant une préoccupation bien réelle. Les littératures d'Afrique noire francophone sont truffées d'africanismes. Les emprunts aux ressources des genres oraux et à l'imaginaire africain sont reconnus et admis. Cette attitude de récupération du modèle endogène entre sans doute en écho avec la fameuse formule de Senghor « Quand les lamantins vont boire à la source ». Aussi, le phénomène d'africanisation de l'œuvre suscite-t-il des interrogations quant à ses intentions réelles. Quels sont les enjeux de ce « retour aux sources » ? Est-ce un phénomène de mode ou un processus identitaire ? Est-ce une manière d'exister dans un paysage littéraire de plus en plus englobant ? Ou est-ce simplement une posture commerciale, un essentialisme stratégique ?

Trois tendances se dessinent quant aux liens que les auteurs entretiennent avec les africanismes. Dans les romans analysés, l'Afrique est au cœur des préoccupations avec des personnages africains et des histoires en lien avec les problèmes de l'Afrique post indépendante. Kourouma, Lopès et Ndao mettent en scène des dictatures militaires, Mabanckou relate les arcanes de

l'Afrique dans un univers de croyances où le surnaturel, la magie et la sorcellerie sont de mise. Nganang décrit le quotidien misérable des sous-quartiers de Yaoundé grâce à une tonalité tragi-comique. Dans tous ces textes, l'Afrique est présente dans le biais d'un imaginaire se déployant selon plusieurs modalités que nous avons amplement développées dans les chapitres précédents :

- 1- la récupération de la scénographie de l'oralité à travers un narrateur cloné sur le modèle du conteur ou du griot
- 2- l'insertion des langues africaines et d'idiomes locaux
- 3- la présence d'items culturels à travers des faits socioculturels

De par leur ancrage à un univers africain, majoritairement à l'oralité, les œuvres qui nous occupent sont de véritables « romans parlants¹ ». Tous les éléments endogènes qui régissent la création fonctionnent en tant qu'une appartenance et sont lus comme des œuvres africaines. La position des auteurs à travers leurs interviews permettra de les situer quant à leur lien avec cette africanité recherchée ou pas.

Mabanckou dit avoir utilisé le « bestiaire de son enfance » pour construire *Mémoire de porc-épic* ; et quand on sait que ce bestiaire est africain, le lien avec l'Afrique peut être établi, au même titre qu'avec *Les Fables* de La Fontaine. L'histoire du porc-épic lui a été inspirée d'une légende d'Afrique centrale que lui racontait sa mère selon ses propos :

Cela fait partie de ma propre culture puisque la plupart des langues africaines que je parle sont orales. N'ayant pas de base écrite, elles n'existent qu'à travers cette oralité. Et là-dessus vient se greffer la langue française comme langue d'écriture. Finalement, dans 'Mémoires de porc-épic', la langue est française mais le rythme est congolais. C'est celui de mon ethnie, de ma tribu. De ce rythme dans la langue provient toute l'oralité du récit².

Mabanckou, l'un des chantres de la *Littérature-monde* admet sans complexe s'être inspiré de l'oralité de sa langue maternelle sur laquelle il a greffé la langue française. Plus loin, il poursuit :

Dans *Mémoires de porc-épic*, j'ai essayé de présenter toute une série de critiques de la société africaine et de certains de ces mythes. Des mythes et des croyances qui, malgré

tout, doivent exister car ils sont le fondement de la raison d'être de tout Africain, de sa culture, de son identité³.

Dans *Mémoire de porc-épic* comme dans tous les romans de l'écrivain, l'Afrique et ses préoccupations sont le creuset de sa création. A la lecture des déclarations ci-dessus, l'on s'étonne de savoir que celui qui défend farouchement une littérature libérée des appartenances identitaires se sert des ressources endogènes pour produire des œuvres dont les référents culturels africains ne

¹ Selon le titre du volume de Jérôme Meizoz, *L'Age d'or du roman parlant*, *op.cit.*

² Interview d'Alain Mabanckou (2007), consultée en ligne: <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-renaudot-memoire-porc-epic-734.php>

³ Interview d'Alain Mabanckou, *idem.*

souffrent d'aucune ambiguïté. Cette posture ambivalente est révélatrice des paradoxes de l'écrivain qui, en même temps qu'il réclame son indépendance vis-à-vis d'une certaine forme d'africanité, utilise abondamment les formes de l'oralité dans l'élaboration de ses œuvres. En réalité, l'auteur est très habile, dans la mesure où il joue avec les attentes culturalistes du public. Il valorise certains faits culturels, mais rejoue les stéréotypes et les clichés, pour ensuite les déconstruire et déjouer les catégories. C'est pourquoi, Mabanckou affirme que « le livre de l'écrivain africain ne doit pas être appréhendé comme une simple photographie de l'Afrique¹ ». Autrement dit, la représentation d'un imaginaire africain n'est pas forcément une marque d'appartenance. Il utilise un imaginaire en toute liberté qui peut être encore interprété comme un retour à la Négritude ou l'exotisme, mais qui ne doit pas être considéré comme tel, dans la mesure où par le biais de l'imaginaire n'importe quel auteur peut faire entrer son lecteur dans une culture sans forcément prétendre à une revendication culturelle ou à une appartenance. C'est le cas de Laurent Gaudé qui publie en 2002 *La Mort du roi Tsongor*. Le récit se déroule en Afrique, dans les temps anciens où les royaumes et les empires jalonnaient l'histoire du continent noir. Le roi Tsongor prépare avec une grande ferveur le mariage de sa fille Samilia avec Kouamé, jeune prince du royaume voisin. Mais à quelques heures de la célébration, survient un deuxième prétendant, Sengo Kerim, à qui Samilia avait fait vœu d'alliance quelques années plus tôt. Plongé dans un dilemme car ne sachant avec qui marier sa fille, le roi se donne la mort la veille du mariage en pensant que son acte évitera la guerre entre les deux prétendants. Mais rien n'y fait, puisque les aspirants se livrent une bataille sans merci jusqu'à leur mort. L'élément fascinant dans le texte est la célébration de la bravoure et l'abnégation des deux hommes qui se battent avec leur armée respective pour un idéal qui les porte. Mais le lecteur est aussi frappé par la richesse des descriptions : le quotidien des habitants, les festivités du mariage, les funérailles du roi Tsongor, tout révèle les coutumes de cette région d'Afrique. Tout au long du roman, le lecteur est plongé dans un univers africain par le biais de l'imaginaire, et du rythme des épopées, alors que l'auteur n'est pas un Africain. Il en est de même pour Tierno Monémbo avec son dernier roman *Le Terroriste noir* publié en 2012 aux éditions du Seuil. Ce livre a récemment reçu le prix Ahmadou Kourouma 2013 lors du salon du livre de Genève. Construit à partir d'une histoire réelle, l'œuvre de l'écrivain guinéen est une fiction qui met en scène l'extraordinaire aventure d'Addi Bâ, un jeune Guinéen adopté en France à l'âge de 13 ans. Enrôlé pendant la Deuxième Guerre mondiale aux côtés des troupes françaises, précisément dans le régiment des tirailleurs sénégalais, il est capturé par les « Boches » avant de s'évader, puis mène la résistance pour la libération de l'Alsace et la Lorraine en créant le premier maquis des Vosges. Toute l'histoire s'articule autour d'un récit rétrospectif raconté 60 ans plus tard par la fille de ses tuteurs de l'époque. Au-delà de l'histoire tragique de ce résistant noir, le récit entraîne le lecteur dans la France profonde,

¹ Interview d'Alain Mabanckou (2009), consultée en ligne : <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php>

particulièrement dans un village des Vosges. Grâce au talent de l'écrivain, on y découvre le patois local, l'art culinaire et les coutumes de ce bourg de la région de la Lorraine. Les deux auteurs cités comme exemple – il y a bien évidemment beaucoup d'autres – l'un Français utilisant un imaginaire africain, et l'autre Africain exploitant les usages d'une province française, démontrent que l'écrivain d'aujourd'hui n'est plus un être immobile dont l'imaginaire reste confiné, figé ; il est devenu un « oiseau migrateur », un « écrivain voyageur » qui se nourrit comme le dit justement Edouard Glissant, des imaginaires de la langue. C'est bien ce que postule Mabanckou, en s'insurgeant contre tous ceux qui brandissent l'imaginaire contenu dans les textes comme un signe d'appartenance. Lopès, compatriote de Mabanckou, partage les mêmes idées et abonde dans le même sens, en fustigeant à son tour les auteurs qui croient qu'il suffit de parler de l'Afrique pour faire une œuvre originale :

Ces auteurs pensent que le seul sujet traité - l'Afrique ou les Africains - constitue une garantie pour faire une œuvre littéraire. Il serait facile de faire une anthologie de la négritude resucée¹.

Il continue en affirmant que l'écrivain n'a pas pour vocation d'être un sociologue :

Mais vous dire l'Afrique ne consiste pas pour moi à vous en faire un reportage ni à vous rédiger un traité de sociologie, d'ethnologie ou...d'entomologie. Le pays que mes romans évoquent n'existe dans aucun manuel d'histoire ou de géographie. C'est de mon pays intérieur que chaque fois je vous entretiens².

Ces propos permettent de comprendre que Lopès utilise certes un imaginaire africain, mais loin de lui l'envie de faire de l'exotisme ou de conforter l'idée selon laquelle la littérature africaine doit être un document sociologique ou que l'écrivain doit être un « reporter » de l'Afrique. Le rejet d'une œuvre en tant support ethnographique tient au fait que cet élément devient « surface de projection des désirs des lecteurs européens, lecteurs marqués de surcroît par tout un héritage discursif issu pour l'essentiel de la tradition exotique et ethnographique³ ». Le substrat culturel que Lopès utilise ne fait nullement de lui un Pierre Loti ou un André Demaison. Si les référents culturels africains sont présents, il s'en sert comme un bien culturel existant dans son imaginaire sans nécessairement inscrire son œuvre dans la tradition exotique ni même revendiquer une appartenance littéraire quelconque. « Dire l'Afrique » pour l'auteur ne consiste donc pas forcément à peindre les mœurs africaines, mais à inventer un réel où se croisent plusieurs imaginaires :

¹ Interview d'Henri Lopès, réalisée par Edouard Maunick, consultée en ligne :

<http://membres.multimania.fr/henrilopes/Interviews/territoire.htm>

² Henri Lopès, *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op.cit., p. 111.

³ Véronique Porra, « La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique », in Virginia Coulon et Xavier Garnier (dir.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains. Hommage à Alain Ricard*, Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2011, p. 400.

J'écris pour assumer ma négritude, pour recouvrer mes « poupées noires » [...].
 J'écris pour dépasser ma négritude et élever ma prière à mes ancêtres les Gaulois ; Gaulois de toutes les races s'entend, de toutes les langues, de toutes les cultures. Car c'est pour moi que Montaigne s'est fait amérindien, Montesquieu persan et Rimbaud nègre. C'est pour m'aider à déchiffrer l'Afrique que Shakespeare a fait jouer ses tragédies, que Maupassant m'a légué ses nouvelles. J'écris pour avoir la force de vivre le pays de solitude, le pays de métis¹.

A travers ce discours, Lopès se définit comme un auteur aux influences multiples, un instrument à plusieurs cordes. « Dépasser sa négritude » signifie pour lui refuser d'être un écrivain formaté, en ce sens, il rejoint Mabanckou. Par contre, si Lopès prône un métissage culturel qui prend en compte toutes les composantes de sa personnalité, Mabanckou lui, veut être considéré comme un écrivain, sans détermination de son origine, de sa couleur ou de son histoire. Kourouma et Ndao évoluent dans une perspective différente. S'ils ne se réclament pas ouvertement de la Négritude, ils en épousent à bien des égards les revendications, dans le sens où volontairement ils s'attachent à réhabiliter les cultures et les langues africaines en perte de vitesse dans un monde enclin à la globalisation. Patrice Nganang de son côté adopte des positions plus tranchées.

La sincérité veut que je transpose dans mes romans le langage des quartiers dont je parle, car je travaille sur une cartographie littéraire de Yaoundé. Pourtant ce n'est pas un besoin d'authenticité qui me pousse, non, je voudrais certes faire un état des lieux des rêves, des espoirs, des idées, des intentions, des vies, des échecs, des lâchetés d'une certaine époque de l'histoire du Cameroun, et de l'Afrique².

Être un écrivain africain, aujourd'hui, qu'on le veuille ou pas, cela implique beaucoup de choses, je m'en suis rendu compte entre-temps, cela implique entre autres, comme le dit si justement Achille Mbembe, qu'on écrive cette Afrique-là³.

Pour l'écrivain Camerounais, une chose est claire : il n'est pas à la recherche d'une quelconque authenticité en « écrivant cette Afrique là », il veut simplement mettre au jour les démons du continent pour espérer un exorcisme. Comme Kourouma, écrire signifie témoigner, compris comme la possibilité de désavouer, de dénoncer, de contredire. De là, ressuscite *in fine* la vieille thèse qui veut que l'écrivain ait une mission, qu'il soit le porte-parole de sa communauté. Dans tous les cas, Nganang ne s'en cache pas et assume tout à fait cette casquette, car selon lui la littérature doit pouvoir changer le monde. Comme on le voit, les intentions divergent d'un auteur à un autre : « dire l'Afrique » par le biais de la création revêt pour Kourouma et Ndao un intérêt identitaire, celui de préserver un patrimoine culturel sans toutefois omettre la critique sociale. Nganang lui, s'inscrit dans une approche beaucoup plus réactive sur les problèmes qui minent l'Afrique, alors que Mabanckou et Lopès ne formulent aucune revendication directe, mais jouent sur leur dualité pour construire des œuvres hybrides et multiculturelles. D'ailleurs cette hybridité,

¹ Henri Lopès, *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op.cit., p. 112.

² Patrice Nganang, "Les Peuples ont perdu leur innocence", propos recueillis par Ada Bessomo, consulté en ligne le 20 décembre 2012 : <http://www.cameroon-info.net/stories/0,11939,@,alain-patrice-nganang-laquo-les-peuples-ont-perdu-leur-innocence-raquo.html>

³ *Idem*.

au delà des buts visés par chacun des écrivains, se trouve être finalement le lien commun à tous les textes de notre corpus. Un autre point commun qui unit les auteurs est qu'en dépit des avis souvent contradictoires sur leurs intentions de l'utilisation des africanismes, tous se défendent de s'en servir à des fins commerciales. Il n'empêche que l'africanité des œuvres suscite bien des interrogations et pose aussi la question du destinataire. Pour qui écrivent les auteurs africains ?

A l'époque de la Négritude, la littérature était une arme de combat contre le colonialisme, et forcément le lectorat visé était occidental, d'autant plus que le faible taux de scolarisation en Afrique limitait l'accès du livre aux Africains, ils n'avaient dès lors pas le choix. La production était principalement destinée au public européen, le but étant de l'informer sur la situation des territoires colonisés et de le sensibiliser sur la nécessité d'une décolonisation qui conduirait à l'indépendance des colonies. Mais, de l'avis de Bernard Mouralis, cette thématique n'a pas eu l'impact escompté dans la mesure où le lecteur occidental s'en sentait éloigné, alors pour conserver l'attrait du public « l'exotisme facile et les ratiocinements intellectuels ne furent pas toujours absent des œuvres littéraires¹ » et de rajouter, « l'enthousiasme systématique à l'égard des œuvres africaines ne faisait, la plupart du temps, que revêtir la forme insidieuse du racisme : le paternalisme² ». Si nous partageons le second postulat émis par Mouralis, par contre le premier nous paraît discutable. Dire que les auteurs de la Négritude faisaient de l'exotisme facile pour satisfaire une clientèle férue de nouveauté, nous semble équivoque. Au regard de tout ce que nous avons dit précédemment au sujet de ce mouvement, il est clair que les buts recherchés par les étudiants Africains et Antillais qui s'étaient réunis à Paris pour concevoir la négritude ne s'inscrivait pas dans une visée folklorique. Il s'agissait certes de stigmatiser le colonialisme, mais l'objectif premier était de décentrer le point de vue, de remettre en question un discours d'autorité sur l'Afrique, de déconstruire les stéréotypes véhiculés par la littérature coloniale et enfin de valoriser le Noir et sa culture. La perspective était donc idéologique et identitaire, la démarche était de valoriser aux yeux du public européen les cultures africaines authentiques débarrassées du sceau de l'exotisme. Si depuis son émergence la littérature africaine a eu comme principal lecteur les Européens, précisément le public français, cette tendance continue de nos jours malgré le développement de la scolarisation en Afrique. Ce constat est corroboré par Véronique Porra qui confirme que :

Après la Négritude, puis l'engagement des années 1970-1980, le public français a pris en effet pour habitude, relayant ainsi un double habitus culturel occidental, de voir dans la littérature africaine d'expression française une double satisfaction de ses attentes, que l'on pourrait

¹ Bernard Mouralis, *L'Illusion de l'altérité*, op.cit., p. 613.

² *Ibid.*, p. 614.

considérer comme antithétiques, mais qui s'avèrent, bien au contraire, fondamentalement complémentaires¹.

Aujourd'hui encore dans l'Hexagone, tout ce qui est culturellement différent fait recette, et la littérature africaine en fait partie. Le désir de nouveauté, l'envie d'être confronté à de l'inconnu fait que les écrits d'auteurs africains ont le vent en poupe auprès de lecteurs occidentaux toujours friands « d'histoires africaines », donc exotiques. Pour contenter leur lectorat, les éditeurs européens, en particulier français, débauchent les auteurs du continent africain, et aménagent même des collections spécifiques à leur égard, pour disent-ils les rendre plus visibles. Ainsi, Gallimard a créé la collection « Continents Noirs », Actes Sud, « Afriques », Hatier, « Monde Noir », Heinemann, « African writers series », etc. Au delà de la visibilité que prétendent offrir les classements, ces collections traduisent plutôt « une volonté de réunir dans une même série des textes qui présentent des caractéristiques communes² », ce qui crée bien évidemment une ghettoïsation dont on connaît aujourd'hui les effets. De plus, les classifications sont faites de manière arbitraire, et ne reposent sur aucun paramètre esthétique ; car comment comprendre que des auteurs comme Mabanckou et Ananda Dévi changent de série du jour au lendemain en passant de « Continents Noirs » à la « Collection blanche » ? S'adjoint à l'agitation des maisons d'éditions la création de prix littéraires pour récompenser les œuvres les plus « méritantes » qui bien évidemment doivent être en rapport avec l'Afrique. Ainsi, tous les livres africains primés ces dernières décennies ont un lien direct ou indirect avec l'Afrique et ses multiples préoccupations. Aucun ouvrage récompensé ne s'écarte de la thématique « Afrique » ou de son imaginaire. L'engouement que suscitent les littératures africaines hors du continent amène à s'interroger sur les raisons réelles de cet enthousiasme. N'y aurait-il pas à la fois la résurgence d'une vieille idéologie coloniale de ne voir en ces littératures que des ouvrages ethnographiques, des moyens d'en apprendre un peu plus sur l'Afrique, et surtout des considérations économiques ? Il semblerait que ces deux hypothèses soient vérifiées, car le besoin de faire du profit est lié à l'attente du public, et celle-ci peut être créée aussi. En effet, le lecteur occidental, sans forcément se l'avouer, recherche à travers une œuvre africaine des éléments pour satisfaire sa curiosité, même si sa démarche ne s'inscrit pas forcément dans un esprit de domination comme le dit Soeuf Elbadawi : « Le public (occidental) demande à rencontrer les cultures de l'*Autre* dans un esprit d'échange et non de domination³ ». Le public non africain serait-il donc à l'origine de cette « hyper-africanisation » des œuvres ? Tout porte à le croire, car dans un monde fortement mercantile où les chiffres sont plus importants, tout le monde joue le jeu à commencer par les

¹ Véronique Porra, « La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique », *op.cit.*, p. 401.

² Bernard Mouralis, « La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires en Afrique », in *Les Littératures africaines, textes et terrains*, *op.cit.*, p. 189.

³ Soeuf Elbadawi, « Editeur d'Afrique(s) sur Seine : spéculations sans suite ? » consulté en ligne : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2085>

écrivains eux-mêmes en passant par les éditeurs qui financent les « livres qui font africain » pour répondre à l'horizon d'attente d'un lectorat toujours plus avide de soleil, de tam-tams, de baobab, bref d'exotisme. C'est pourquoi l'africanité des œuvres est mise en évidence par la plupart des maisons d'éditions françaises pour attirer la clientèle majoritairement occidentale¹. Elles publient et font la promotion des « livres qui font africain », qui mettent en scène des personnages africains évoluant en Afrique ou ailleurs. Les écrivains aussi ne sont pas étrangers à cette vaste stratégie commerciale, car ils contribuent par des thématiques et des modèles discursifs à conforter ces modes de lecture. Dès lors, la menace de la folklorisation est bien réelle, en ce sens où les artistes eux-mêmes se prennent au jeu de satisfaire l'attente d'un public majoritairement occidental. A ce sujet, Boubacar Boris Diop fait cette mise en garde : « A force de se focaliser sur la réception du texte, on en est venu à faire bon marché du simple désir d'écrire. Tout auteur a le droit de n'écouter que ses impulsions du moment² ». Wabéri ironise à son tour sur les schèmes dans lesquels sont réduites les œuvres africaines :

C'est ainsi que le poème ou la prose en question se trouve neutralisé dans sa spécificité et son tumulte propres, renvoyé au folklore et à la vulgate sociologique, à l'univers préhistorique des contes et des légendes, réduit en note de bas de page noyée dans le désert glacé de l'abstraction. Sensualité, chaleur, sexualité (ou bestialité) d'une part ; guerre, chaos, aporie d'une part, voilà le territoire balisé pour l'écrivain de l'hémisphère Sud, qui a tout intérêt à s'y cramponner³.

Il est indéniable que les auteurs africains ont du talent, mais à trop vouloir faire le jeu du lecteur et des maisons d'éditions, ils risquent de s'y perdre et de compromettre leur création. L'écrivain doit être libre de créer à sa convenance et selon son inspiration sans forcément vouloir se conformer à une ligne éditoriale dans le seul but de vendre. L'exemple du *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma est à cet effet édifiant. Ce livre qui fait partie des œuvres majeures de la littérature africaine a pourtant connu une traversée du désert avant de devenir le grand classique qu'il est aujourd'hui. Kourouma a donc continué sur la voie qui a conduit son premier roman au succès en procédant à la malinkénisation de la plupart de ces œuvres. Cette volonté d'africanisation est-elle liée à la fortune du premier livre ? D'après les interviews de l'auteur que nous avons parcourues, le désir de rendre compte des imaginaires de sa langue maternelle correspond à la fois à un besoin de réalisme et à une revendication culturelle, plus qu'à autre chose :

¹ Lire à ce propos : Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles : F. Nathan-Labor, coll. Dossiers media, 1978.

² Boris Boubacar Diop, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris : Philippe Rey, 2007, p. 167.

³ Abdourahman Wabéri, « Ecrivains en position d'entraver », in *Pour une littérature-monde*, Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *op.cit.*, p. 69-70.

Il faut reproduire le rythme qui caractérise les langues africaines, user de l'image et du symbole, préférer la comparaison à la métaphore et faire usage des proverbes et de l'image — analogie pour conserver à la prose tout le surréalisme du récit africain¹.

C'est que l'histoire africaine, que ce soit la littérature africaine ou la cosmogonie africaine, porte des réalités, des connaissances que certainement nous devons défendre, maintenir. C'est pourquoi je crois au point de vue technique de conter, la technique de l'écriture, la technique de l'oralité, il faut les préserver²

Pour l'écrivain ivoirien, l'enjeu reste donc essentiellement culturel et esthétique, et non commercial, tout comme pour Cheik Aliou Ndao qui, à travers l'écriture en langue, s'inscrit dans une perspective similaire, celle de réhabiliter et de préserver les langues africaines. Que ce soit Kourouma, Ndao, Lopès, Mabanckou ou Nganang, en dépit des diverses approches de leurs rapports aux africanismes, et nonobstant le fait que l'analyse de leurs œuvres révèle qu'écriture romanesque et marqueurs endogènes sont largement liés, tous se défendent d'être à la recherche d'une originalité africaine à des fins mercantiles. D'ailleurs Lopès est de ceux qui condamnent vigoureusement cette pratique. Il suffit de jeter un regard sur la production littéraire africaine pour se rendre compte que l'imaginaire renvoyant aux réalités africaines est bien présent ; mais si certains l'utilisent de manière excessive, d'autres, comme ceux de notre corpus, le font avec euphonie et intelligence, le but étant pas de faire à tout prix "africain", ou du folklore, mais de se servir en toute liberté d'un imaginaire. En effet, la perspective adoptée par les romanciers telle que nous pouvons la lire dans les textes analysés n'est pas une stratégie commerciale, car en tant qu'écrivains, ils ne peuvent se réduire à une spécificité africaine qu'ils revendiquent certes (du moins pour certains), mais qui n'est pas leur unique source d'inspiration. Ils désirent être reconnus pour leur habileté, leur capacité à concevoir des textes originaux sans qu'à chaque fois leurs œuvres ne soient appréciées que par rapport aux africanismes qu'elles contiennent ou pas. Si certains écrivains utilisent le label Afrique pour vendre, étendre ce constat à toute la production littéraire d'Afrique noire serait abusif, d'autant plus que beaucoup d'auteurs d'origine africaine ont du succès, non parce qu'ils africanisent leurs textes, mais à cause de la qualité esthétique des œuvres, et aussi parce qu'ils abordent par le biais de la fiction des thématiques liées certes à l'Afrique, mais qui rejoignent des problématiques plus universelles, telles le statut de la femme dans la société ou la question de l'immigration qui sont des préoccupations qui traversent tous les continents. Leurs identités multiples et leur écriture entre deux rives font leur fortune et les propulsent sur la scène littéraire mondiale, avec en prime des prix littéraires qui récompensent les auteurs les plus prometteurs.

¹ Ahmadou Kourouma, « Ecrire en français penser dans sa langue maternelle », *Etudes françaises*, vol. 33, n° 1, 1997, p. 117.

² Entretien avec Ahmadou Kourouma, réalisé par Jean Ouédraogo, in *The French Review*, vol. 74, n° 4, mars 2001, p. 778.

Parmi les littératures que Wa Kabwe-Segati appelle « négropolitaines¹ », l'activité créatrice est parsemée de multiples interrogations révélatrices tant des tensions qui existent en son sein que de l'intérêt qu'elles suscitent. « Jouer la carte nègre » par le biais de l'utilisation des africanismes n'est pas, à en croire les déclarations des auteurs que nous avons étudiés, un besoin de survie. Cependant, lorsqu'on pousse la réflexion un peu plus loin et au regard de la structure des textes et des lignes éditoriales imposées par les maisons d'édition, l'on ne peut s'empêcher d'émettre quelques réserves quant aux enjeux réels de la présence des référents culturels. Sans peut-être le vouloir ou en être conscient, les auteurs africains produisent des œuvres qui répondent à l'attente du lectorat occidental, les métadiscours et les inserts explicatifs qui abondent dans les romans en sont la preuve. Ainsi, en dépit des générations, du renouveau esthétique et thématique, la littérature africaine reste tributaire des circonstances de son origine, c'est-à-dire une littérature réactive qui doit toujours se positionner par rapport au discours de l'*Autre*, et de surcroît considérée comme la continuité de la littérature coloniale dont elle est née. La seule manière pour celle-ci d'échapper à cet étiquetage, d'arriver à ne plus être vue comme un livre d'histoire sur l'Afrique ou le paravent des cultures africaines est de favoriser l'émulation d'un véritable public en Afrique, et ce, par le biais de la création de structures de production et de diffusion. L'existence d'un champ littéraire authentique passe nécessairement par le développement de l'édition en Afrique, auquel il faut ajouter l'admission des œuvres africaines au programme dans les établissements scolaires et universitaires. Le défi est grand et la tâche colossale, quand on sait que dans certains pays d'Afrique les maisons d'édition sont quasi inexistantes, que les auteurs soit produisent à compte d'auteur ou sont obligés de s'adresser aux maisons européennes ; dès alors, l'autonomie est loin d'être gagnée.

2- Quelle identité pour une littérature africaine en langue française ?

« En choisissant sa langue, l'écrivain choisit ses armes² ».

Le rapport langues et littératures dans le monde francophone, précisément africain, est une problématique qu'on aurait tort de balayer du revers de la main en postulant qu'il s'agit d'un

¹ « Le qualificatif 'négropolitain' désigne l'ensemble des œuvres fictionnelles des écrivains africains issus d'aires culturelles et linguistiques différentes mais qui choisissent de s'exprimer dans la langue de l'ex colonisation (que ce soit l'anglais ou le français) et qui évoluent dans le même territoire d'exil, d'installation et/ou d'élection professionnelle qu'est l'Occident ». Désiré K. Wa Kabwe-Segati, « Du bambara au Négropolitain. Les créations transculturelles dans les littératures africaines post-coloniales », in *Du Nègre Bambara au Négropolitain : les littératures africaines en contexte transculturel*, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches "Ecriture", coll. Littérature des mondes contemporains, Série Afriques, 4, 2009, p. 5.

² Rainier Grutman, « Bilinguisme et diglossie », in *Les Etudes littéraires francophones, état des lieux*, Lieve d'Hulst, Jean-Marie Moura (eds.), Lille : conseil scientifique de l'université Charles de Gaule, 2003, p. 119.

vieux débat qui n'a plus lieu d'être, en ce sens où le français est considéré comme une langue d'Afrique. Il est vrai que depuis l'avènement du français en Afrique, le nombre de ses locuteurs n'a cessé de s'accroître, et la langue de Molière reste jusqu'à preuve du contraire une langue de prestige. Si ce constat est exact dans les relations humaines et dans les échanges quotidiens, cela n'est pas le cas en littérature. La réflexion sur la langue dans le cadre des littératures d'Afrique noire est l'occasion de mettre au jour la complexité des rapports entre la langue française et les littératures africaines francophones. Nous avons vu dans l'analyse des œuvres que les référents culturels de l'Afrique sont sans cesse sollicités. La présence d'un imaginaire africain avec son ensemble de représentations culturelles confère aux textes une originalité dont il serait honnête de reconnaître la singularité. Cependant, cette littérature que Deleuze et Guattari appellent « mineure dans une langue majeure¹ » peut-elle réclamer une « spécificité » africaine alors qu'elle est écrite dans la langue de l'Autre ? Peut-on parler d'africanismes dans une langue non africaine ? Ces interrogations sont l'occasion de mettre au jour l'une des problématiques les plus actuelles de la production littéraire africaine. Cette réflexion permettra également de mettre en évidence les différentes postures des auteurs face à cette question qui suscite tant de débats passionnés. Le rapport de l'écrivain africain avec le français a toujours entraîné beaucoup de controverses qui jusqu'ici ne sont pas résolues.

Concernant les auteurs de notre corpus, trois tendances, sinon quatre se dessinent : il y a ceux qui prônent un retour aux langues africaines, c'est la position de Cheick Aliou Ndao qui déclare d'ailleurs que : « Ecrire dans une langue d'emprunt, c'est accepter de participer à la création d'une littérature de transition². » Il y a ensuite ceux qui, à défaut d'écrire dans les langues locales « pensent dans leur langue maternelle et écrivent en français » dont le chef de proue est Ahmadou Kourouma. D'autres, comme Lopès et Mabanckou ne posent pas la problématique de la langue en terme de choix. Ils utilisent une langue dont ils ont hérité et créent leur langue dans la langue : « L'écrivain français écrit français. Nous, nous écrivons *en* français³ ». Enfin, de tous les auteurs qui composent notre corpus, Patrice Nganang est le plus jeune au niveau des publications littéraires, mais cette « jeunesse » ne l'empêche pourtant pas d'avoir des prises de position relativement audacieuses. S'il ne prône pas explicitement un retour aux langues africaines comme le fait Ndao, il émet des réserves quant à la notion de francophonie et sur l'avenir de la littérature africaine d'expression française : « J'avais décidé d'arrêter d'écrire en français, car je suis très pessimiste pour l'évolution de la littérature francophone. Elle manque d'idées, les auteurs se

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Editions de Minuit, 1975, p. 29.

² Interview de Cheik Aliou Ndao réalisé par Pierrette Herzberger-Fofana (1997) consultée en ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1299ndao.html>

³ Henri Lopès, conférence prononcée à Tokyo en 1991, cité par Lise Gauvin, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, op.cit., p. 9.

plagient, et la critique n'ose pas le dire. De plus, en France les auteurs n'ont aucun droit sur leurs écrits¹ ». L'auteur produit actuellement dans deux langues : l'anglais et le français, mais le français est la langue qu'il utilise le plus dans sa création et c'est aussi grâce à elle qu'il reçoit des prix littéraires dans le monde francophone². De ces différentes positions se dégagent deux grandes écoles : les partisans d'un retour aux langues africaines et ceux qui optent pour l'utilisation de la langue française en l'adaptant aux réalités africaines. Concernant le 1^{er} groupe, (dans lequel Cheik Aliou Ndao semble être le seul), galvanisé par les exemples des pays africains anglophones (Nigéria, Afrique du sud, Kenya) où l'expérience des langues africaines est fort en avance par rapport au monde francophone, il préconise l'utilisation des langues locales, car de la nécessité d'écrire en langue dépend la survie de la littérature africaine. Selon Ndao, il n'y aura pas une véritable littérature africaine tant que celle-ci continuera à être produite dans une « langue d'emprunt », d'où le besoin de revenir aux langues africaines pour une « littérature africaine authentique ». D'autres, comme Alexis Kagame (Rwanda), Pius Ngandu Nkashama (RDC), et tout récemment Boris Boubacar Diop³ (Sénégal) sont aussi les adeptes d'un retour aux langues africaines, car pour eux, c'est un juste retour aux sources. Mais nous verrons dans la suite de l'analyse que ce retour aux sources n'est pas si aisé eu égard à un certain nombre d'éléments.

Kourouma quant à lui, a une toute autre position. Lorsque Bernard Magnier lui demande s'il est possible qu'il écrive un jour un roman intégralement en malinké, l'auteur répond en disant : « En tout cas pas pour moi ! Je ne l'écris pas bien. Mon malinké n'est pas assez développé. De plus, un roman en malinké n'aura pas assez de lecteurs. Très peu de Malinkés lisent actuellement leur langue⁴ ». Adeptes d'une littérature en français, l'écrivain ivoirien préconise plutôt le calque, l'appropriation, et il a maintes fois dit « penser en malinké et écrire en français ». Sa déclaration atteste que le choix de la langue d'écriture n'est pas pour lui un dilemme, parce qu'il n'y a pas d'autre alternative. La difficulté réside plutôt dans l'acte de création en elle-même, car comment trouver le mot juste ?

¹ Patrice Nganang : "J'ai écrit pour le Cameroun qui souffre d'une stagnation historique" | Jeuneafrique.com - le premier site d'information et d'actualité sur l'Afrique, *op. cit.*

² Il a reçu en 2011 le Prix des 5 continents pour son roman *Mont Plaisant* écrit d'abord en anglais, puis traduit par la suite en français.

³ Boris Boubacar Diop : « Je ne vois pas de véritable avenir de la littérature africaine en dehors de nos langues. C'est d'ailleurs vers cela que nous tendons depuis quelques années, lentement mais sûrement, en réaction aux impasses et à la faiblesse d'un certain modèle de production littéraire. Cette nouvelle dynamique, complexe et parfois incertaine, permettra à terme de s'apercevoir que nos textes actuels en anglais ou en français n'ont été, selon une idée chère à Cheik Anta Diop, qu'une simple littérature de transition », consulté en ligne : <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-11172429.html>. En 2003, il a écrit un roman en wolof, *Doomi Golo* qui signifie « Le fils du singe ».

⁴ Ahmadou Kourouma, propos recueillis par Bernard Magnier (1987), consulté en ligne le 3 janvier 2013 : http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=156

Mon premier problème d'écrivain, d'écrivain francophone, est donc d'abord une question de culture. De culture, parce que ma religion de base étant l'animisme, l'animisme africain, je me bats dans une grande confusion de termes avec les expressions françaises que j'utilise¹.

Il poursuit

Mon problème d'écrivain francophone est de transposer en français des paroles créées dans une langue orale négro africaine, des œuvres qui ont été préparées pour être produites, pour être dites oralement. Je me heurte à des difficultés. La langue française m'apparaît linéaire. Je m'y sens à l'étroit. Il me manque le lexique, la grammaticalisation, les nuances et même les procédés littéraires pour lesquels la fiction avait été préparée [...]. Je dois repenser, reprendre et reconcevoir la fiction dans le français dans lequel elle doit être produite, soit « africaniser » le français pour que l'œuvre conserve l'essentiel de ses qualités².

Et de conclure

Écrire en français en continuant à penser dans sa langue maternelle ne construit pas seulement une case maternelle à l'écrivain dans la francophonie ; il permet de réaliser une francophonie ouverte, une francophonie multiculturelle qui peut rassembler des peuples égaux qui considéreront en définitive le français comme un bien commun³.

La langue, tel un bien commun, devient un bien individuel par celui qui la travaille. Selon Kourouma, le français n'est plus la possession de la France, il appartient à tous ceux qui l'utilisent, le réinventent par le biais de la création. Ecrire en français pour Kourouma « ce n'est pas posséder la langue, mais la reconnaître comme un lieu de passage et d'échange ; un lieu à trouver, à imaginer⁴ ». La langue comme lieu de passage et d'échange se donne à lire dans l'œuvre de Kourouma à travers une diglossie féconde qui mêle allègrement la structure de la langue malinké au français. Militant d'une langue française affranchie de la rigueur normative, il est le porte-parole de l'usage d'un français décomplexé qui se nourrit d'idiomes et de particularismes locaux. L'idée de bien commun que représente la langue française est aussi largement partagée par les deux auteurs congolais. Henri Lopès tout comme Alain Mabanckou sont de ceux qui assument leur héritage linguistique colonial, de ceux qui ne font pas de la langue une question identitaire. Ils écrivent en français, et ils assument ce fait. D'ailleurs Mabanckou ne dit-il pas : « La langue doit dépasser le cadre du territoire originel pour devenir la propriété de tout le monde⁵ ». A sa suite, Lopès ajoute : « Ainsi, m'aura t-il fallu m'éloigner très loin des frontières de la francophonie pour en sentir la force d'attraction et revenir me loger en son sein

¹ Ahmadou Kourouma, *Ecrire en français, penser dans sa langue*, *Etudes françaises*, vol. 33, 1997, p. 115.

² *Ibid.*, p. 116-117.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ Christine Le Quellec Cottier, Daniel Maggetti (ed.), *Ecrire en francophonie: une prise de pouvoir ?* *Etudes de lettres* no 279, Revue de la Faculté des lettres de l'université de Lausanne, 2008, p. 3.

⁵ Interview d'Alain Mabanckou, propos recueillis par Mélanie Carpentier et Matthieu Menossi (2009), consulté en ligne le 20 décembre 2012 : <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php>

[...]. Cette langue aujourd'hui m'habite comme elle habite l'Afrique, où elle n'est plus une langue étrangère¹ ». Si Lopès, comme bien d'autres, considère le français comme une langue d'Afrique, alors la question de l'identité littéraire africaine en français ne devrait pas se poser. Mais les choses ne sont pas si simples dans la mesure où en Afrique francophone, le français, langue officielle dans la plupart des pays, cohabite avec d'autres langues nationales qui font office de langues véhiculaires. Dans les états comme le Congo, le Sénégal, le Mali, les langues locales restent les plus utilisées, le français n'est employé que dans les écoles et les administrations. De plus, dire que le français est une langue d'Afrique, pose la question de savoir de quel français s'agit-il ? Pour ce qui est donné de voir dans les villes africaines, il ne s'agit certainement pas du français de France, mais un français mâtiné qui se nourrit d'identités multiples. Dans tous les cas, qu'il soit africanisé ou pas, le français est une langue majeure de communication bien présente en Afrique et entend le demeurer pour très longtemps, d'autant plus que l'Afrique est le continent qui renferme le plus d'états francophones, vingt-quatre sur trente-cinq. C'est un chiffre conséquent qui donne au français le statut de langue africaine. Le français, seule langue d'écriture pour les Africains est désormais une copropriété que tous les francophones (y compris les Français) se partagent, « certains écrivent français, d'autres, qui veulent vous faire sentir leur langue maternelle et n'ont pas honte de leur accent, tiennent à écrire *en français*² » lança Lopès. Ecrire français et écrire *en français*, la nuance est significative et montre que chacun utilise la langue de Molière avec une attitude décomplexée. La position de Lopès, Mabanckou et Kourouma se rejoint dans une certaine mesure, car pour eux, la langue française est un héritage historique dont ils se prévalent, tout en la soumettant (surtout Kourouma) au rythme des langues d'Afrique.

Patrice Nganang lui, a une position ambiguë qui révèle les paradoxes de l'écrivain. Autant il décrit d'une manière sombre l'avenir des littératures africaines d'expression française, autant il continue d'écrire en français, même s'il s'essaie à une production en anglais avec son dernier roman *Mont Plaisant* écrit en anglais, avant de le réécrire en français. L'écrivain camerounais va plus loin en proposant « d'écrire sans la France ». Il fustige vertement tous ceux qui, à la suite de Senghor adulent la langue française et s'y accrochent comme une bouée de sauvetage :

Or le spectre de Senghor est là lui aussi, autant pour nous donner le visage le plus connu de ce bégaiement de l'imagination et de la vision des anciens colonisés agrippés au radeau France, que pour nous montrer cette structure de l'imagination-là dont, curieusement, même dans le plus profond de leurs invectives, dans le plus égaré de leur métaphysique, les écrivains d'expression française n'ont pas encore pu se libérer, car le vêtement curieux de l'académicien couvre encore

¹ Henri Lopès, *Ma grand-mère Bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, *op.cit.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 54.

de nombreuses générations d'Africains et d'Antillais, y compris ceux-là qui aujourd'hui dans leurs écrits prononcent les mots 'immigration', et même 'rhizome' et même 'malinkisation'...¹

Pour Nganang, écrire en français, c'est prolonger la colonisation et couvrir une idéologie de domination coloniale. Son désir de prendre ses distances avec la langue française est peut être lié au fait que depuis quelques années il est installé aux Etats-Unis. Mais là encore, ce n'est pas un alibi recevable, car nombreux sont les écrivains africains qui vivent en dehors de l'Afrique, en Europe et en Amérique, mais qui continuent d'écrire en français. Son désamour pour la langue française est semble t-il lié aux relations de parrainage que la France continue d'entretenir au niveau politique avec ses anciennes colonies, en l'occurrence le Cameroun. A la faveur du Prix de la francophonie dont il a été le lauréat en 2011, l'auteur fait une mise au point à travers une lettre ouverte à l'endroit de son Excellence, Monsieur Abdou Diouf, secrétaire général de l'OIF :

Monsieur le président,

Je vous remercie pour l'audience que vous m'avez accordée, en marge du prix de la Francophonie que j'ai reçu de vos mains.

Cette audience pour moi c'est le prix en réalité. C'est elle seule qui me fait venir à Paris, parce que sinon j'aurais refusé le prix. Je l'aurais refusé, moins parce que l'installation de mon pays dans la zone francophone aura eu lieu au prix de l'éradication de l'écriture shümm que mon roman primé *Mont plaisant* raconte, qu'à cause de l'implication directe de l'Organisation internationale de la francophonie dans le maintien de la tyrannie qui étouffe le Cameroun depuis 1984, et surtout à cause de la caution qu'elle aura donné au coup d'Etat constitutionnel qui y a eu lieu ce 4 septembre 2011. [...]. En effet, lors de la session parlementaire du 11 octobre 2011, Mr. Alain Juppé, ministre des affaires étrangères de France, dit que les élections présidentielles eurent lieu au Cameroun ce 9 octobre 2011 « dans des conditions acceptables ». Il précisa que son jugement, il le basait sur le rapport de l'organisation dont vous êtes le secrétaire général. [...].

Dire que le Cameroun n'est pas seul dans cet enfer ! La Francophonie est devenue le Temple de la Tyrannie, avec ses présidents élus pour deux générations comme au Cameroun, ou ses démocraties héréditaires comme au Togo et au Gabon. Et pour cause ! Nous savons que la France est la seule ancienne puissance coloniale qui croit pouvoir nous maintenir silencieux infiniment au moyen de ses milliers de militaires postés ici et là en Afrique. Nous savons qu'elle ne recule pas devant des coups d'Etat constitutionnels ou militaires, pour imposer son ordre politique dans nos pays – et la centaine de coups d'Etats en Afrique depuis 1960 nous l'a appris. [...]. Nous savons que c'est au Cameroun parce que coupé entre le français et l'anglais, que la bataille pour le futur de la francophonie en Afrique sera décidée, car c'est la géopolitique de notre pays autant que ses richesses, qui dicte la décision de Paris de nous transformer en indigènes, nous qui sommes pourtant nés citoyens. [...].

Aujourd'hui cependant, nous pouvons dire ceci avec certitude : la France a déjà perdu l'avenir en Afrique. Toute organisation qui ne reconnaît pas cette réalité est condamnée. Voilà ce que ne pouvant vous dire comme citoyen, je suis obligé de vous écrire comme écrivain².

Très engagé politiquement, Nganang fustige l'OIF en tant que caution pour les dictatures qui sévissent sur le continent. Il y a semble t-il chez l'auteur une confusion entre la francophonie littéraire et la francophonie institutionnelle, alors que les deux corps sont fort différents dans leur

¹ Patrice Nganang, « Ecrire sans la France », consulté en ligne le 1^{er} avril 2013 : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3610>

² Patrice Nganang, lettre ouverte au Président de l'OIF, publiée le 16 décembre 2011, consulté en ligne le 21 décembre 2012 : <http://survie.org/francafrique/cameroun/article/lettre-ouverte-de-l-ecrivain>

programme et dans leur objectif. L'OIF qui regroupe l'ensemble des pays francophones gère le volet politique et économique, tandis que la francophonie littéraire est un espace de création et d'échange culturel dans lequel tous les artistes francophones, quels que soient leur bord politique et leur appartenance religieuse créent dans la langue et permettent le rayonnement d'une francophonie plurielle aux identités multiples. Il faut donc que la langue française cesse d'être « un objet politique pour n'être qu'un objet littéraire¹ ». La littérature africaine doit cesser de lier son destin à une sorte de mission qui lui serait dévolue. Le temps où celle-ci était une arme de combat est révolu. On n'est plus à l'époque de la Négritude où l'écrivain était le porte-voix de sa communauté. Le lecteur d'aujourd'hui n'achète pas un livre pour y lire un manifeste politique, mais pour apprécier le génie de l'artiste et découvrir son inventivité. Il est vrai que la littérature est la figuration du monde puisqu'elle s'en inspire, mais de là à lui assigner une fonction, c'est tout autre chose. Nous pensons que le rôle de l'écrivain n'est pas d'être le défenseur d'une cause quelconque, fut-elle noble, mais de créer par le biais de la langue et sa réception ne dépend que de ce que chacun en fait. Lier la langue française qui est un bien culturel commun, à la politique française en Afrique risque d'enfermer Nganang dans un carcan idéologique qui étouffera sa création, alors que c'est un auteur pétri de talent.

A travers les divergences d'opinions sur la question de la langue, il s'observe une relation ambiguë entre le français et les auteurs africains, vacillant entre amour et rejet, entre acceptation et révolte ; c'est bien ce que corrobore Ngalasso lorsqu'il écrit :

Il y a chez les auteurs francophones comme une obligation de penser la langue et les relations qu'ils entretiennent avec elle dans la pratique littéraire comme dans la vie de tous les jours. D'où l'émergence d'un métadiscours particulier souvent porté par des formules lapidaires et à l'emporte-pièces, passablement excessives, qui peuvent aller de l'affirmation péremptoire d'un projet (« La langue française me colonise, je la colonise à mon tour. » (Tchicaya U Tamsi'Si) à la négation même de son objet (« La littérature africaine n'existe pas. » (Kossi Efoui)².

La diversité des positions entre pro-français, adeptes du retour aux langues africaines et ceux qui optent pour l'anglais témoigne de l'ampleur des tensions. Dans son article sur « L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires » déjà cité, Ngalasso tente de comprendre les raisons de ce malaise en dégagant plusieurs pistes dont en voici les grandes lignes. Ce rapport de tension proviendrait :

- du sentiment d'« étrangeté dans la langue ». Ngalasso entend par sentiment d'étrangeté « l'extranéité » de la langue seconde, son caractère « extérieur », non naturel à celui qui l'utilise comme moyen de communication orale ou d'expression littéraire³ ».
- de la difficulté de s'approprier la langue de l'Autre, ce qui contraint l'écrivain à naviguer constamment dans une sorte interlangue d'où l'insécurité linguistique qui s'en suit.

¹ Paul Nzete, *Les Langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopès*, op.cit., p. 88.

² Mwatha Ngalasso, « De l'imaginaire linguistique dans les discours littéraires », in *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, op.cit., p. 40.

³ *Ibid.*, p. 41.

- de la frustration de ne pas pouvoir créer dans sa langue maternelle.
- du sentiment de créer dans une langue qui a été imposée par les circonstances historiques et l'impossibilité d'opérer le choix de la langue d'écriture.

Tous ces facteurs sont à l'origine de *l'inconfort* dans lequel les auteurs africains se trouvent lorsqu'ils utilisent la langue française. A ce propos, Lise Gauvin souligne que « la pratique de l'écriture, dans un contexte de décentrement ou de périphérie, devient l'objet de méfiance et s'apparente à une course d'obstacles. L'écrivain francophone, qu'il serait juste de désigner sous le nom de francographe, sait au départ qu'il doit s'appuyer sur des dualités croisées, souvent antagonistes¹ ». Au regard du rapport de tension qui se crée entre le « francographe » et la langue, la question se pose de savoir si écrire en français pour les écrivains africains est un « drame linguistique² » ?

Les différentes interrogations qui posent cette problématique peuvent se résoudre si les critiques, les écrivains et les intellectuels cessent d'associer la langue française à la culture française. Nous ne pouvons nier le fait que la langue draine avec elle une vision du monde, mais dans le cas spécifique de l'Afrique, la langue française ne peut plus être considérée comme une langue seconde ou une langue étrangère. La solution que les écrivains ont trouvée, est qu'ils ont adapté la langue aux réalités d'une Afrique en mutation, ils ont opéré une « reterritorialisation³ » de la langue française en se l'appropriant, si bien que les multiples variations du français que les linguistiques ont appelé « le français d'Afrique » est une réalité vivante dans leurs œuvres. A travers une création nouvelle dans un langage nouveau, ils affichent leur double identité linguistique et se donnent le droit de produire un discours différent. Ils sont, comme l'affirme Jean-Louis Joubert, des passeurs de langues :

Le passeur de langues n'est donc pas un caméléon, qui change d'écriture comme de chemise. Il n'est pas non plus un simple amateur de couleur locale. [...]. Le passeur de langues se fixe comme projet de réaliser un métissage, ou plutôt une alchimie particulière : transmuier d'une langue dans l'autre ce qui semblait devoir rester irréductible, ce qui normalement ne passe pas, parce que attaché aux arcanes de l'expression dans la langue d'origine. On a souvent défini la poésie comme ce qui résiste à la traduction. C'est cette impossibilité que le passeur de langues vient contester, par sa pratique heureuse de la contrebande langagière⁴.

Ainsi, la question du drame linguistique ne devrait plus se poser car l'écrivain africain, en tant que passeur de langue n'a pas le choix de sa langue d'écriture pour des raisons liées aux contingences historiques. De plus, le nombre potentiel de lecteurs dans les langues africaines reste marginal par rapport aux lecteurs francophones dont les ¾ se trouvent en Occident. Combien de lecteurs wolofs y a-t-il dans toute l'Afrique francophone ? Au risque de voir resurgir les blocs

¹ Lise Gauvin, *L'Imaginaire des langues*, op.cit., p. 13.

² Albert Memmi, *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Ronfleur, P.-J. Oswald, 1964, p. 141.

³ Deleuze et Guattari, *Pour une littérature mineure*, op.cit.

⁴ Jean-louis Joubert, « Passeur de langue », in Michel Bénéamino, Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, op.cit., p. 150.

linguistiques, la meilleure chose à faire est de continuer à écrire dans la langue française qui, quoi qu'on en dise reste un facteur de cohésion sociale à l'intérieur comme à l'extérieur des états africains. Un lecteur ivoirien peut facilement lire l'œuvre d'un auteur congolais si celle-ci est en français, alors que le contraire ne serait pas possible. A quoi cela sert-il de produire une littérature en langues africaines si elle ne peut être lue que par une poignée de personnes ? L'existence de la littérature africaine doit-elle exclusivement passer par la langue ? L'histoire littéraire africaine nous démontre le contraire avec des grands noms de cette littérature qui ont marqué de leur empreinte le paysage littéraire francophone. Nous en voulons pour preuve des auteurs comme Senghor, Césaire, qui ont marqué leur temps avec des œuvres écrites en français, sans pour autant dénier leur culture. A propos de Césaire, Breton ne s'était-il pas émerveillé à la découverte de *Cahier d'un retour au pays natal* en s'écriant :

Ainsi donc, défiant à lui seul une époque où l'on croit assister à l'abdication générale de l'esprit, où rien ne semble se créer qu'à dessein de parfaire le triomphe de la mort, où l'art même menace de se figer dans d'anciennes données, le premier souffle nouveau, revivifiant, apte à redonner toute confiance est l'apport d'un Noir. Et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier¹.

Quant à Senghor, il définit son rapport à la langue française en affirmant ceci :

On nous a reproché, singulièrement du côté Anglo-Saxon, d'avoir choisi le français pour exprimer le Nègro-Africain. On a voulu être plus royaliste que le roi. Je répondrai que nous n'avons pas choisi. Et, s'il avait fallu choisir, nous aurions choisi le français. Non par sentiment, je dis par raison. Mais, je le répète, nous n'avons pas choisi. C'est notre situation de colonisé qui nous imposait la langue du colonisateur, plus précisément la politique de l'*assimilation*. [...]. Comme le dit Jean-Paul Sartre, nous avons choisi les armes du colonisateur pour les retourner contre lui².

Une fois de plus, Senghor réitère sa volonté d'écrire en français en la qualifiant de choix de raison, et non pas par amour inconditionnel pour la langue française comme beaucoup le croient. Se servir de la langue pour à la fois décentrer le point de vue et affirmer une différence culturelle, voici ce que les pères fondateurs de la Négritude ont réussi à faire. Si la langue française peut permettre à la littérature d'Afrique noire d'être visible, pourquoi ne pas s'en servir ? Au lieu d'épiloguer sur un débat qui à notre avis restera infructueux au vu des réalités actuelles, pourquoi ne pas profiter de l'opportunité que représente la langue française pour faciliter le rayonnement de la production littéraire africaine et « montrer maintenant que cette littérature elle-même est un lieu multirelationnel, un point de confluence de plusieurs langues, plusieurs styles, plusieurs

¹ André Breton, Préface de *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit.*, p. 13-14.

² Léopold Sédar Senghor, "Francité et négritude", in *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 18-19.

genres, plusieurs cultures¹ » ? En outre, concernant la diffusion, malgré les protestations des uns et des autres, il faut reconnaître que Paris reste le point focal convoité pour tous les auteurs francophones (Africains, Suisses, Belges et Québécois), pour jouir d'une large diffusion et d'une visibilité confortable. Comme le remarque fort justement Alioune Tine, le bénéfice d'utiliser le français surtout pour les écrivains africains se situe à la fois à un niveau purement commercial et répond à un besoin de reconnaissance : « la possibilité 'd'internationaliser' son œuvre et de satisfaire au rêve d'universel auquel aspire légitimement tout écrivain, l'acquisition d'un nom d'auteur, ce qu'une langue de tradition et d'expression orales ne permet pratiquement pas² ». Ainsi, utiliser la langue française n'est pas un drame linguistique comme certains pourraient le croire. Bien au contraire, c'est un avantage pour les auteurs subsahariens que d'avoir en plus de leurs langues maternelles le français, et de pouvoir jouer sur cette dualité. Plutôt qu'un handicap, c'est véritablement une force et une richesse que d'autres certainement leur envient. De par son double héritage linguistique et entre toutes les langues, l'écrivain africain devient un passeur qui crée *sa* langue dans la langue. En fin de compte, « la langue et la littérature ne sont que les deux faces d'une même médaille frappée pour nous servir et polie pour nous plaire³ » car, en même temps que l'écrivain crée *sa* langue dans la langue, il crée aussi *sa* langue dans la littérature.

Les dernières tendances de la littérature africaine francophone démontrent que dans la majorité des cas les auteurs africains d'aujourd'hui se jouent des langues. Ils ne se laissent plus embastiller sous le joug de la rigueur normative, ils aspirent à l'usage d'une langue libre et libérée, qui ne se complait pas dans la dichotomie obsolète norme/écart, mais qui s'enrichit de variétés locales qu'on retrouve dans les grandes villes d'Afrique, d'Abidjan à Dakar, de Bamako à Pointe noire, en passant par Yaoundé et Kinshasa.

De ce qui précède, il est significatif de comprendre que la double appartenance de la littérature africaine est ce qui fonde son identité, et que prendre en compte un seul constituant de ce qui la définit, c'est faire abstraction de son histoire, de son évolution et de son devenir, car « chaque fois qu'on lie expressément le problème de la langue au problème de l'identité, on commet une erreur parce, précisément, ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde⁴ ». A *l'imaginaire des langues* dont parle Glissant, s'ajoutent *les imaginaires* de Ngalasso, qui regroupent la langue, la culture et la littérature :

¹ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langues, littératures et écritures africaines », in *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble, U.E.R. de lettres, bulletin n° 27, 1984, p. 33.

² Alioune Tine, « Wolof au français. Le choix de Sembène », in *Notre librairie*, La Littérature sénégalaise, n° 81, oct-déc, 1985, p. 44.

³ Charles Bally, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1989, p. 7.

⁴ Edouard Glissant, entretien accordé à lise gauvin, *L'Imaginaire des langues*, *op.cit.*, p. 14.

La littérature africaine de langue française, située à l'intersection de plusieurs langues, de plusieurs traditions littéraires et de plusieurs cultures, porte nécessairement la marque d'une double appartenance : elle est incontestablement africaine en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité, d'une affectivité et d'un intellect africains, elle est française en tant que parole élaborée en langue française dans une écriture à la fois plurielle et multirelationnelle¹.

Etant donné que la littérature d'Afrique au Sud du Sahara est au carrefour d'identités multiples qui la façonnent, alors la question de son identité ne devrait pas se poser par rapport au seul aspect de la langue, car « la langue n'est pas une propriété suffisante pour conférer une identité culturelle indiscutable à une production littéraire² ». De plus, nous avons vu tout au long de l'analyse que les textes traduisent certes un certain ancrage dans la culture africaine, mais sont résolument ouverts vers l'extérieur par des techniques d'écriture et des thématiques universelles. Par conséquent, il importe de considérer la notion d'identité littéraire africaine, d'africanisme, en l'abordant d'un point de vue qui tienne compte de cette dualité, c'est-à-dire, réorienter l'approche sous l'angle de l'interculturalité, de l'intergénéricité, car c'est bien dans ce contexte-là qu'évolue la production africaine.

Pour conclure sur ce point, nous dirons qu'il existe bel et bien une littérature africaine en français, dans la mesure où la langue n'est qu'un outil, une copropriété que les auteurs utilisent pour produire des œuvres dont l'africanité est avérée, mais qui réclament leur ouverture au monde. Ainsi, de l'adoption de la langue française, dépend la survie des littératures d'Afrique noire francophone, dont Sony Labou Tansi avait déjà su relever toute la mesure :

Le problème du rejet du français doit se poser en termes clairs : nous avons le pouvoir de promouvoir nos langues maternelles pour garantir à l'humanité son patrimoine intégral. Mais quelle sera la situation de nos langues dans les rapports internationaux ? Avons-nous (aurons-nous) le poids culturel et économique qui obligera les autres à apprendre ces langues pour les besoins de nos rapports avec la technologie galopante ? Aurons-nous le poids idéologique nécessaire pour obliger les autres, nos amis et nos ennemis, à s'intéresser à nos langues autrement que comme des ethnologues primaires ? Je crois que la sagesse nous condamne à servir deux maîtres³.

3- Postures d'auteurs et identité littéraire. De la Négritude à la « Migritude »

La littérature africaine dès son émergence a connu une succession de mutations qui témoignent de son dynamisme et de sa vitalité. Mais comme le dit Mouralis :

¹ Mwatha Musanji Ngalasso, « Langues, littératures et écritures africaines », *op.cit.*, p. 37.

² Jean Dérive, « La question de l'identité culturelle en littérature », article internet, 2008, p. 2.

³ Sony Labou Tansi, « Quand la négritude passe dans la rue, je pose ma plume et je me mets au garde-à-vous », in *Médias France Intercontinents* – Radio France Internationale, 23 juin 1983.

Les écrivains (africains) ne sont pas restés les gardiens des valeurs et des idéaux du panafricanisme. Leur attitude correspond plutôt à une volonté de se situer dans un champ littéraire dont l'autonomisation contribue à créer un autre système de reconnaissance et de consécration. On assiste ainsi au développement d'un nouvel internationalisme, africain et extra-africain, dans lequel les frontières sont perméables et les capitales multiples¹.

De nos jours, l'écrivain africain se positionne en tant que *sujet*, et comme l'affirme avec justesse Mouralis, il revendique « son droit à l'écart et au paradoxe² ». Cette volonté d'autonomisation se manifeste dans son écriture qui se nourrit de plusieurs traditions littéraires, de divers auteurs et textes autant d'origine africaine qu'occidentale. D'ailleurs, lorsqu'on pose la question à Mabanckou de savoir quelles œuvres l'ont le plus marqué, il répond en énumérant plusieurs d'écrivains venus d'horizons divers.

Il y a plusieurs livres qui m'ont marqué et m'ont finalement orienté vers l'écriture ou nourri mon inspiration : on aura compris qu'il y a les livres de Marquez, de Céline, de Dino Buzzati... Il y a aussi, et surtout les titres suivants :

- ▶ "Le Tunnel" d'Ernesto Sabato,
- ▶ "Le vieil homme et la mer" d'Ernest Heminway,
- ▶ "Des souris et des hommes" de John Steinbeck.
- ▶ "Cahier d'un retour au pays natal" d'Aimé Césaire,
- ▶ "La prochaine fois le feu" de James Baldwin,
- ▶ "Le pleurer-rire" d'Henri Lopes,
- ▶ "Mort à Venise" de Thomas Mann
- ▶ "Lettres à un jeune poète" De M. R. Rilke
- ▶ "Jazz et vin de palme" d'Emmanuel Dongala
- ▶ "Nations nègres et cultures" de Cheikh Anta Diop
- ▶ "Mille et une nuits", Anonyme
- ▶ "L'Etranger" d'Albert Camus
- ▶ "Pays sans chapeau" de Dany Laferriere³

Cette liste d'auteurs aussi diversifiée que variée met en évidence les multiples influences qu'a subies Mabanckou, et démontre que l'activité créatrice ne se fait pas de manière monolithique, qu'elle « dialogue » pour éviter, comme le dit ironiquement Lopès, de sombrer dans le

¹ Bernard Mouralis, *L'Illusion de l'altérité*, op.cit., p. 64.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Alain Mabanckou, article en ligne (2005) : <http://www.congopage.com/Rencontre-Alain-Mabanckou-nous>

« provincialisme ». Ce rapport d'échanges et d'influences crée une intertextualité féconde, à laquelle Mouralis ajoute le terme d'*intersection*. Si l'intertextualité désigne le rapport qu'entretient un texte avec d'autres textes, relation volontairement créée par l'auteur, l'intersection elle, « correspond plutôt à un processus de rapprochement qui n'était pas nécessairement voulu ou souhaité par l'écrivain¹ ». Les deux, intersection et intertextualité s'observent dans les textes de Mabanckou, particulièrement dans *Mémoire de porc-épic* où des références aux textes d'Ernest Heminway *Le vieil Homme et la mer*, et Les fables de la Fontaine apparaissent. L'intertextualité, mode énonciatif très courant chez la majorité des romanciers en général, n'est pas ce qui fait la particularité de l'auteur de *Bleu Blanc Rouge*, même si elle est significative de son ouverture au monde. Ce qui le singularise, c'est son refus d'être accolé à une identité littéraire et culturelle, qu'elle soit africaine ou autre, il n'aspire qu'à créer en toute liberté, sans étiquette. Cette nouvelle approche du statut de l'écrivain est liée au phénomène de déplacement et d'exil des auteurs africains dans un contexte de mondialisation, ce qui induit des tensions entre le local et le global, entre la construction d'identités nationales et la dynamique irrésistible de la mondialisation. Cette posture « d'écrivain sans nom », de plus en plus répandue chez les créateurs africains contemporains donne naissance à des appellations pour le moins inattendues qui vont « d'enfants de la postcolonie » à « écrivains de la migritude ». Le mot migritude est un néologisme créé par Jacques Chevrier pour désigner :

Toutes et tous, à des degrés divers, et selon une géométrie variable, qui ont fait le choix de vivre en France (ou ailleurs) – un pays dont ils possèdent le passeport – et s'il est malgré tout logique de les considérer comme des écrivains africains (encore que...), il est bien évident que leur discours se trouve décalé ou décentré, dans la mesure où, d'une part, ils se trouvent placés en position d'expatriés par rapport à un continent qu'ils ont quitté (volontairement ou non), que peut-être ils n'ont pas connu sinon oui-dire, et que, d'autre part, leur volonté de s'intégrer à la société française est manifeste².

Ce sont les écrivains d'Afrique Noire qui vivent hors du continent, et qui produisent des textes dont les préoccupations sont différentes des thématiques passées. Ils sont déterminés à bouleverser les codes et « tous, par personnages interposés, affichent une commune volonté de s'inscrire dans une culture métisse et semblent tourner résolument le dos aux vieilles lunes de l'engagement et de la « responsabilité » de l'homme de culture³ ».

Le néologisme forgé par Chevrier met en évidence les notions d'exil, de migration, de voyage. L'immigration est un thème omniprésent dans l'histoire de l'humanité. Depuis plusieurs siècles, des expéditions d'exploration aux voyages touristiques ou économiques, les déplacements de

¹ Bernard Mouralis, *L'Illusion de l'altérité*, op.cit., p 16.

² Jacques Chevrier, « De la Négritude à la "Migritude" », in *Du Nègre Bambara au Négropolitain : les littératures africaines en contexte transculturel*, op.cit., p. 14.

³ *Ibidem.*, p. 14.

personnes ont toujours existé. Mais depuis quelques années elle prend de nouvelles proportions, car face à la pauvreté et aux nombreuses guerres civiles, surtout en Afrique – on a encore en mémoire les guerres de la Sierra Léone, du Libéria, du Rwanda et plus récemment du Darfour au Soudan, ainsi qu’au Congo – les populations prennent la route de l’exil, entraînant un exode massif vers des lieux plus « sûrs », notamment l’Europe. Aujourd’hui, ce phénomène qui donne naissance à une littérature de la migration est récurrent dans la littérature africaine francophone, faisant de ce thème (depuis la fin des années 80) l’un de ses *topoi* majeur. Cependant, l’écriture de l’exil qui met en scène l’expérience du déplacement et la question identitaire avait déjà été dans les années 30 une source d’inspiration chez les poètes de la Négritude. Senghor avec *Joal* (1945) se rappelle des souvenirs de son enfance dans sa terre natale au Sénégal, Césaire quant à lui traduit une profonde nostalgie due à l’éloignement d’avec sa patrie dans *Cahier d’un retour au pays natal* (1947). Puis, une décennie plus tard, le thème resurgit avec successivement *Le Doker noir* (1956) d’Ousmane Sembène, *L’Aventure ambiguë* (1958) de Cheikh Amidou Kane et *Un Nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié qui mettent en scènes des « voyages d’apprentissage », dont le but est clairement décrit par Jacques Chevrier :

Pour les personnages mis en scène dans ces œuvres pionnières, il s’agissait avant tout d’une expérience de courte durée, généralement valorisée par l’acquisition d’un diplôme prestigieux ou d’une qualification enviée, au terme desquelles se profilait un retour au pays natal qui n’impliquait aucun reniement des origines¹.

Ces récits aux allures autobiographiques relatent l’expérience des personnages qui pour la plupart partent en France dans le cadre de leurs études. Une fois de retour au pays natal, ils s’interrogent sur la possibilité de concilier les deux systèmes de valeurs, l’un africain et l’autre européen. Ce fut le cas de Samba Diallo dans *L’Aventure ambiguë* qui, de retour au pays est confronté à ce choix cornélien : « Je ne suis pas un pays de Diallobé distinct, face à un occident distinct et appréciant d’une tête froide ce que je puis lui prendre et ce que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux² ». Aujourd’hui encore, combien d’Africains ne se trouvent-ils pas dans la situation de Samba Diallo, c’est-à-dire tel un hybride culturel, tiraillés entre le poids des traditions africaines et le rationalisme de l’Occident ? Or, c’est justement cette polarité qui est remise en question par la nouvelle génération d’écrivains et d’écrivaines dite de l’immigration ou de la « Migritude ». Que ce soit Alain Mabanckou, Calixte Beyala, Sami Tchak, Bessora, Kossi Effoui, Wilfried N’Sondé ou Fatou Diome, ces « enfants de la post-colonie » comme les a nommés l’un des leurs Abdourahman Wabéri, sont nés, ou ont fait le choix de vivre au delà de leurs frontières d’origine, notamment en France, en Belgique ou aux Etats Unis, pour des raisons liées soit aux contraintes politiques ou économiques, soit à des motivations personnelles. L’ailleurs devient

¹ *Ibid.*, p. 13.

² Cheik Hamidou Kane, *L’Aventure ambiguë*, Paris : Juliard, coll. 10/18, 1961, p. 164.

alors un lieu-refuge où l'écrivain retrouve une liberté de réflexion et de création loin de toute pression. Ayant pour certains ayant connu l'expérience du migrant, leurs fictions thématisent l'exil, l'errance. C'est l'exemple de *Bleu blanc rouge* (1998) d'Alain Mabanckou qui évoque la fascination que représente Paris pour beaucoup d'Africains, dont Massala-Massala le héros du roman. Galvanisé et séduit par les propos de son ami Moki qui vit déjà à Paris, et qui chaque année retourne en Afrique les bras chargés de cadeaux pour ses proches, Massala-Massala tente à son tour l'aventure de l'immigration, mais très vite, tout ce qu'il avait imaginé, pensé ou rêvé s'écroule face à l'implacable réalité des grandes métropoles d'Europe. Le mirage de Paris devient un cauchemar, c'est la désillusion totale. Tout comme Mabanckou, d'autres auteurs au nombre desquels Calixthe Beyala *Les Honneurs perdus* (1997), Daniel Biyaoula *Agonies* (1998), Sami Tchak *Place des fêtes* (2000), Fatou Diome *Le Ventre de l'Atlantique* (2004), ont réussi à traduire avec beaucoup d'intensité, parfois teintée d'humour, le drame de tous ceux qui croient que l'herbe est toujours plus verte ailleurs. A travers le parcours de leurs personnages souvent désabusés et pris entre l'étau de deux espaces, ces écrivains espèrent déconstruire le mythe de l'Occident dans l'imaginaire africain, tout en amendant un discours univoque sur l'identité. L'écriture devient alors un espace de déplacement, de hors lieu ou de l'entre-deux où se conjuguent des appartenances multiples dont la langue est le médium. Ainsi, à l'exaltation des valeurs noires prônées par la Négritude, succède l'ère de la migritude car, s'il est logique de les considérer comme des auteurs africains, leurs discours reflètent l'hybridation, le métissage. Ils refusent alors toute catégorisation et se sentent d'abord écrivains avant d'être africains. Cette littérature de la migration devient une littérature métisse, une *littérature-monde* (notion sur laquelle nous reviendrons) qui se veut transculturelle et dont l'objectif est de supprimer, sinon réduire les barrières entre le centre et la périphérie, où les cultures ne sont plus figées, mais en perpétuelles mutations, s'interpénétrant les unes les autres. Enfin, en fusionnant l'ici et l'ailleurs, l'écriture devient plurielle et se positionne au carrefour de plusieurs langues, plusieurs cultures et de plusieurs identités.

II- LITTÉRATURE AFRICAINE FRANCOPHONE : QUESTIONS, DEBATS, REFLEXIONS

1- La francophonie en procès. Pour l'émergence d'une littérature-monde

La francophonie n'est pas seulement une communauté linguistique ayant la langue française en partage, mais elle représente aussi un enjeu politique. De là, apparaissent deux réalités de ce terme : la francophonie avec un « F » majuscule, c'est la francophonie politique, institutionnelle, relayée par un réseau d'organisations gouvernementales ou associatives. Plus qu'un cercle de pays parlant français, c'est avant tout un véritable instrument politico-économique. Dans la guerre des

langues que se livrent les puissances de ce monde, la francophonie apparaît comme un contre poids face à l'hégémonie de l'anglais.

La francophonie avec « f » miniscule, différente de la première, est la francophonie littéraire, culturelle qui répond à un système de valeurs et de normes indépendant de l'usage linguistique. La francophonie littéraire nous intéresse particulièrement, car elle a donné naissance aux littératures francophones. Ainsi, toute littérature écrite en langue française est une littérature francophone, ou littérature d'expression française, qui est une appellation récente. Le terme de littérature francophone est souvent utilisé pour désigner les œuvres d'écrivains francophones non Français, qu'ils soient Européens (Belges, Suisses), Américains (Québécois), Africains, Maghrébins, ou Antillais. Les expressions "écrivain francophone" ou littérature francophone sont des appellations troubles qui revêtent bien souvent des ambiguïtés. Car, comment comprendre qu'on puisse considérer comme écrivains francophones des auteurs issus des départements d'Outre-Mer qui pourtant font partie du territoire français. Par exemple un écrivain tel que Césaire est mis dans le lot des auteurs francophones alors qu'il est Français de droit, alors que d'autres (Eugène Ionesco, Milan Kundera, Samuel Beckett), qui n'ont acquis la nationalité française que par naturalisation sont d'emblée considérés comme des auteurs français. Les catégorisations, comme on le constate dans ces exemples sont fortement subjectives, et certainement liées à des questions idéologiques.

La francophonie en elle-même est une notion assez problématique, car beaucoup y voient un assujettissement déguisé. Qu'elle soit institutionnelle ou culturelle, elle est considérée comme un prétexte pour la France de continuer à garder ses anciennes colonies sous son hégémonie politique, économique et culturelle. Parmi ses pourfendeurs, se trouve Mongo Béti, qui d'ailleurs l'incrimine d'être le « nouvel alibi d'une vieille domination¹ ». Il fustige les appellations Afrique lusophone, anglophone, francophone qu'il considère comme les pré-carrés des anciens colonisateurs :

En vérité, les appellations *Afrique anglophone*, *Afrique francophone*, *Afrique lusophone*, exercent une double fonction, psychologique et politique. D'une part, elles se sont substituées avantageusement aux anciennes appellations, *Afrique anglaise*, *Afrique française*, *Afrique portugaise*, en honneur à l'époque du colonialisme dont elles reflétaient la suffisance, mais devenues insupportables en même temps que les idéologies impérialistes auxquelles elles servaient d'escorte. D'autre part, grâce à un habile détournement sémantique, les formules étudiées ici – et *Afrique francophone* mieux qu'aucune autre – sont comme des camouflages d'insignifiance, une sorte de rideau de fumée derrière quoi se déploient de nouvelles manœuvres de domination. *Afrique francophone* ne signifie pas tant « ensemble de pays africains où la langue française est prépondérante » [...] que « ensemble de pays africains appartenant à la zone d'influence de la France² »

¹ Mongo Béti et Odile Tobner, *Dictionnaire de la Négritude*, Paris : L'Harmattan, 1989, p. 115.

² *Ibid.*, p. 13.

Ainsi, le terme francophonie est perçue par beaucoup d'intellectuels africains – et même européens – comme une sorte de continuité de l'action colonisatrice de la France. Plutôt que de rassembler, le mot francophonie divise, car il périphérise tout ce qui est en dehors de la France, et instaure une dépendance vis-à-vis du centre, créant de fait ce que Guattari et Deleuze à la suite de Kafka nomment littérature « mineure », appellation que récusent d'ailleurs bon nombre d'écrivains francophones. Cependant, Guattari et Deleuze précisent qu' « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation¹ ». Selon les deux auteurs, une littérature est dite mineure lorsqu'elle satisfait les conditions suivantes :

- La déterritorialisation de la langue
- Le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique : « c'est que tout y est politique. [...] Son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique² ».
- L'agencement collectif d'énonciation : tout y prend une valeur collective

Autrement dit « mineur ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). [...] Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi³ ». Cette précieuse explication à propos de ce qu'est la littérature mineure pourrait s'appliquer aux littératures francophones d'Afrique noire au regard des conditions de leur émergence. Ainsi, la littérature africaine est une littérature mineure, même si le terme n'est pas très heureux. C'est précisément ces schémas majeur / mineur, dominant / dominé, puissant / faible, que rejettent les auteurs francophones. La dialectique du centre et de la périphérie est vivement critiquée surtout du côté africain dont Mabanckou pourrait bien être le chef de file :

En France, la langue est tellement encadrée par l'Académie française que l'on n'accepte pas qu'une littérature francophone vienne se confronter aux Proust, Balzac et autres Villon. Peut-être entendrons-nous un jour à propos d'un jeune Français publiant son premier roman : « *Voici le nouveau Kourouma français.* » Mais jusqu'à présent, c'est plutôt : « *Voici le Céline tropical* »⁴.

Etre étiqueté « auteur francophone » est ressenti comme une forme de discrimination, voire de mépris ; c'est en quelque sorte être considéré comme un auteur de seconde zone. En réaction à toutes ces classifications, naît un champ notionnel nouveau qui suscite de nombreuses réactions

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ Interview d'Alain Mabanckou, propos recueillis par Mélanie Carpentier et Matthieu Menossi (2009), consulté en ligne le 20 décembre 2012 : <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php>

aussi bien dans le paysage littéraire que chez les politiques. construit sur le modèle de la *World literature* qui s'est épanouie dans le monde Anglo-saxon au début des années 90, ce concept inédit est considéré comme l'acte de décès de la francophonie, car il vient bousculer, perturber les codes, déjouer les catégories, et assume une hybridité sans complexe.

En effet, en mars 2007, quarante-quatre écrivains¹ de langue française font apparaître dans les colonnes du journal français *Le Monde*, un manifeste « révolutionnaire » qui agite le milieu littéraire francophone. Sous l'impulsion de Michel Le Bris, coordonnateur du festival « Etonnants voyageurs », les signataires dudit manifeste conçoivent un texte dont le titre est pour le moins surprenant « Pour une littérature-monde en français² ». Libellé sous la forme d'une déclaration contestataire, ce manifeste, de l'avis de nombreux critiques constitue l'acte de décès de la francophonie pour la simple raison qu'il prône l'abolition de la configuration littéraire actuelle marquée par le fameux axe centre / périphérie. Le concept de littérature-monde, créé à la suite du festival « Etonnants voyageurs » est né d'un sentiment d'exaspération, mieux,

D'un gigantesque ras-le-bol devant l'état de la littérature française, devenue sourde et aveugle à la course du monde, à force de se croire la seule, l'unique, l'ultime référence, à jamais admirable, modèle livré à l'humanité – né d'un coup de colère, pour tout dire, devant l'in vraisemblable morgue de pions qui tenaient alors le haut du pavé, imposaient leurs normes, dictaient les goûts et les rejets, fonctionnaires autoproclamés de l'universel, si imbus d'eux-mêmes qu'ils ne se rendaient même pas compte que depuis longtemps ils parlaient dans le vide³.

La littérature-monde milite en faveur d'un statut égalitaire entre toutes les littératures d'expression française, qu'elles soient du Sud, du Nord, du Centre, de la périphérie ou de la marge. Le manifeste fera l'objet quelques mois plus tard d'un volume publié chez Gallimard sous le titre *Pour une littérature-monde*⁴. Cette fois, les contributeurs sont moins nombreux, vingt-sept au total. Par ses prises de positions audacieuses et grâce à une surmédiation, l'ouvrage eu un écho retentissant dans le monde littéraire et même dans la sphère politique. Mais avant, déjà en 2001, certains auteurs africains signataires du manifeste avaient donné de la voix. On se souvient de la fameuse déclaration de Kossi Effoui : « La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique », et d'ajouter : « l'œuvre d'un écrivain africain ne saurait être enfermée dans l'image folklorique qu'on se fait de son origine [...] il faut

¹ Nimrod, Wilfried N' Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirote, Grégoire Polet, Patrick Reynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi, Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad.

² « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde* n° 19323, 16 mars 2007.

³ Michel Le Bris, Jean Rouaud (éd.), *Pour une littérature-monde*, *op.cit.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*

en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une œuvre dans laquelle on ne trouverait pas une soi-disant spécificité africaine.¹ ». Dans la même foulée, A. Wabéri attribuait à la génération actuelle d'écrivains d'Afrique noire le dénominateur d'« enfants de la Postcolonie » qu'il appelle à se départir de l'archétype postcolonial jugé dépassé et vieillot. Il reprend ce postulat dans le manifeste en invalidant le discours de l'authenticité et en déconstruisant par une ironie cinglante la célèbre formule d'Amadou Hampâté Bâ, « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » :

Les contenus et les figures littéraires renvoyant à la « tradition » - une catégorie inventée pour les besoins de la cause – sont portés au pinacle de telle sorte que les gardiens du temple puissent geindre à la mort de tout vieillard affublé d'une longue barbe et d'un boubou immaculé en débusquant dans les cendres de sa logorrhée les derniers sursauts d'une bibliothèque en fumée².

En 2006, Alain Mabanckou entre lui aussi dans le débat en inférant cette déclaration péremptoire : « La francophonie, oui, le ghetto, non ! ». Pour l'auteur Congolais, la francophonie ne doit pas être un « ghetto » où sont parquées toutes les littératures en langue française en dehors des lettres françaises. Il enfonce le clou en faisant une autre déclaration qui a fait couler beaucoup d'encre :

Pendant longtemps, ingénu, j'ai rêvé de l'intégration de la littérature francophone dans la littérature française. Avec le temps, je me suis aperçu que je me trompais d'analyse. La littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. [...]. La littérature française est une littérature nationale. C'est à elle d'entrer dans ce grand ensemble francophone³.

Que ce soit Mabanckou, Kossi Effoui, Wabéri, ou bien d'autres, ces « enfants de la postcolonie » aspirent à une seule chose : créer en toute liberté et être reconnus comme écrivains avant tout, et non sous le couvert d'étiquettes démodées, encore moins comme les porte-voix d'un continent, d'une culture. Ces auteurs appellent tous à une vision nouvelle de la francophonie culturelle désobstruée des notions de centre et de périphérie, débarrassée de la tutelle de la francophonie institutionnelle qui pèse parfois sur la création des artistes de l'espace francophone. La littérature-monde pourrait alors avoir pour sœur jumelle ce que Régine Robin a qualifié d'« écritures migrantes » au Québec et qu'elle définit comme un « espace ni majoritaire, ni minoritaire [...] inscrivant la permanence de l'autre, de la perte, du manque, de la non-coïncidence, la castration symbolique au cœur même de l'écriture⁴ ». Avec la littérature-monde, il s'agit, comme l'a fait le

¹ Kossi Effoui, « Post-scriptum », *Récupérations*, 1992, cité par Jean Dérive, « Idéal classique et querelle des anciens et modernes dans la production littéraire africaine », in *Les Littératures africaines. Textes et terrains*, op.cit., p. 184-185.

² Abdourahman Wabéri, « Ecrivains en position d'entraver », in *La Littérature-monde*, op.cit., p. 69.

³ Alain Mabanckou, *Le Monde*, 19 mars 2006.

⁴ Régine Robin, citée par Jacques Chevrier, « De la Négritude à la "Migritude" », in *Du Nègre Bambara au Négropolitain : les littératures africaines en contexte transculturel*, op.cit., p. 27.

Postcolonial et les Cultural Studies, de reconsidérer les certitudes sur les notions aussi problématiques que sont l'identité, la nation, l'africanité, le local. Le nouveau mot d'ordre est de gommer sa couleur, de ranger son drapeau, de se débarrasser de son/ses passeports et de partir à la recherche d'une « légitimité littéraire en se désengageant simultanément de la culture d'origine et de la culture d'accueil, en vue d'inscrire la démarche dans un nouvel espace identitaire dont les frontières font éclater les cadres ordinaires [...]. Cette marginalité en forme de supranationalité que revendique l'écrivain francophone a pour conséquence de générer une écriture que l'on a pu qualifier de "décentrée"¹ ». Aussi, pourrait-on y ajouter pour définir cette nouvelle écriture le terme de « rupture », rupture avec l'origine, avec son pays, mais surtout rupture avec des *habitus*² qui prévalaient jusqu'alors. C'est cette nouvelle vision de la littérature que prônent désormais les auteurs francophones :

Littérature-monde, très simplement, pour revenir à une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde, de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même. Littérature-monde, pour dire le télescopage, dans le creuset des mégapoles modernes, de cultures multiples, et l'enfantement d'un monde nouveau. Littérature-monde, enfin, à l'heure où sur un tronç désormais commun se multiplient les hybridations, dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre, devenu rond...³

La littérature-monde ainsi libellée, a de forte correspondance avec le *tout-monde* glissantien qu'il définit comme un monde de croisements où les écrivains se rencontrent, où leurs poétiques se touchent, où les individualités dialoguent avec le collectif.

Aux pros-mondialistes, s'opposent les pros-africanité au nombre desquels nous retrouvons toutes les générations d'écrivains africains, première, deuxième et certains de la génération actuelle, qui réclament leur appartenance à une identité, à un imaginaire culturel dont ils entendent se prévaloir dans un contexte où la tendance est de gommer ses origines pour revêtir le costume de l'universalité. Dans notre corpus, les auteurs tels que Cheik Aliou Ndao, Ahmadou Kourouma, Patrice Nganang peuvent être cités comme faisant partie de ceux pour qui l'héritage culturel doit être valorisé et préservé, seule condition de l'existence d'une littérature africaine. A ce propos, dans un ouvrage paru en 2007, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*, Nganang milite en faveur d'une littérature africaine forte et réactive, à travers ce qu'il appelle une « écriture préemptive » :

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris : Editions de Minuit, 1980.

³ Michel Le Bris (dir.), *Pour une Littérature Monde*, *op.cit.*, p. 41-42.

Il s'agit pour nous moins d'inventer un style juste pour dire la tragédie de notre continent, que de créer un style d'écriture qui rende celle-ci dorénavant impossible : c'est ce style d'écriture que nous appelons écriture préemptive¹.

L'écrivain camerounais dévoile dans ce livre sa vision de la littérature africaine en axant sa réflexion sur la démarche sartrienne de la littérature d'engagement. Abondant dans le même sens, Boris Boubacar Diop affirme dans son essai *L'Afrique au-delà du miroir* (2007) que la littérature africaine ne peut se départir des conditions qui ont présidé à sa naissance :

Même si de jeunes romanciers – Kossi Effoui et Daniel Biyaoula entre autres – revendiquent de plus en plus fort leur liberté de créateurs, notre littérature reste tributaire de ses desseins politiques originels. Prompt à s'effacer humblement derrière son public, l'écrivain africain a du mal à s'enfermer dans son « je ». Voilà peut-être pourquoi notre champ littéraire se réduit presque toujours aux seuls textes de fiction. Il est dépourvu de ces « pourtours » que sont, pour les littératures plus anciennes, les correspondances entre les écrivains, les journaux intimes, les mémoires et les essais ou confessions².

En dépit du temps et des générations qui se succèdent, la littérature africaine continue selon Diop d'être, avec des modalités différentes certes, la représentation d'un imaginaire africain avec ses maux, ses désillusions, ses espoirs. L'écriture du « nous » qui avait déterminé les premiers textes, et que beaucoup avait cru désuète est encore présente chez certains auteurs. Mais bien avant Boubacar Diop, Véronique Tadjo avait déjà soulevé la question en 2003 en inférant que la littérature d'Afrique noire était tributaire de son passé avec tout ce que cela implique, et que nier ce fait apparaissait comme un déni de sa propre identité :

La littérature africaine a atteint le stade où elle est aujourd'hui grâce aux modèles sur lesquels elle s'est bâtie, c'est-à-dire grâce à la littérature orale, les littératures écrites en langues nationales et la littérature produite par les écrivains de la négritude ou de la tigritude. Nier cela, c'est nier sa propre identité [...]. Ne pas vouloir assumer son africanité, semble d'ailleurs s'avérer un choix impossible à faire³.

Aux positions divergentes entre les défenseurs d'une littérature-monde et les partisans de l'africanité, s'observe une tendance d'auteurs plus modérés pour qui ni l'africanité, encore moins l'universalité ne sont des modèles irréductibles, mais doivent prendre en compte tous les constituants de la personnalité de l'auteur. Parmi les auteurs "centristes", nous avons entre autres une jeune écrivaine de la génération actuelle, Léonora Miano, qui, sans alléguer ses origines, postule son individualité dans l'acte de création :

¹ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*, Paris : Homnisphères, coll. Latitudes noires, 2007, p. 284.

² Boris Boubacar Diop, *L'Afrique au-delà du miroir*, *op.cit.*, p. 167.

³ Véronique Tadjo, « Littérature africaine et mondialisation », in *Présence Africaine*, 2003, no 167-168, p. 113, cité par Véronique Porra, « La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique », *op.cit.*, p. 398.

Je me considère comme un individu comme un autre, mais je me considère aussi comme un auteur noir. Je suis attachée à l'histoire qui a créé la catégorie « noir ». Cela ne me dérange pas, donc, que l'on dise de moi que je suis un auteur « noir ». Pour autant mon identité n'est pas soluble dans le noir. J'ai aussi une vie, une histoire propre qui influence ma sensibilité d'auteur. Tout cela forme un ensemble qui produit une littérature qui est la mienne¹.

Miano est une auteure d'origine camerounaise qui vit depuis plusieurs années en France. Elle fait donc partir des auteurs « négropolitains » qui produisent depuis l'hexagone. Les thématiques de ses textes sont généralement axées sur les parcours de vie de personnages africains et afrodescendants dans des espaces mouvants entre l'Europe et l'Afrique. Sa prise de position centriste concernant les débats actuels sur la littérature africaine peut paraître surprenante pour une jeune artiste vivant en Europe, mais cela permet surtout de comprendre que le problème n'est pas une affaire de conflit de générations entre anciens et jeunes, mais que c'est une question de sensibilité propre à chaque écrivain en fonction de son projet d'écriture. Car, autant il y a des auteurs contemporains qui continuent de manifester dans leurs écrits leur africanité, autant il y a des anciens (comme Henri Lopès, Jean-Baptiste Tati Loutard, ...) qui prennent de plus en plus de distance avec ce concept et réclament une émancipation totale :

Aujourd'hui une crise d'originalité sévit parmi les jeunes écrivains africains et paralyse les vocations littéraires. Dans leur phobie de ne pas pouvoir dire autrement que l'Européen, ou l'Asiatique, ils usent leurs forces à cultiver une différence convenue alors qu'il leur suffirait d'ôter l'écran de la race pour libérer leur tempérament d'écrivain².

Lopès emboîte le pas à son compatriote en s'attaquant de manière virulente à la Négritude :

La littérature africaine; comme toute œuvre d'art, commence quand elle refuse de suivre les modèles, et, perdant toute sa timidité, décide de contribuer sans aucun complexe à la littérature mondiale³.

On le voit, à l'heure de la mondialisation, les interrogations se multiplient sur le devenir des littératures africaines au Sud du Sahara : comment doivent-elles se définir et se positionner par rapport aux mutations actuelles, à l'intérieur de la globalisation, du « tout-monde⁴ » ? Les nombreuses prises de parole et les avis divergents sont révélateurs de la nécessité de repenser et de redéfinir les littératures africaines dans la littérature-monde.

¹ Léonora Miano, « Table ronde : Les positionnements des écrivains dans le champ littéraire contemporain », in *Littératures noires* (« Les actes »), [En ligne], mis en ligne le 26 avril 2011, Consulté en ligne le 25 janvier 2013 : <http://actesbranly.revues.org/507>.

² Jean-Baptiste Tati Loutard, cité par André Bokiba, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone*, *op.cit.*, p. 119.

³ Interview d'Henri Lopès, réalisée par Edouard Maunick, consulté en ligne : <http://membres.multimania.fr/henrilopes/Interviews/territoire.htm>

⁴ Nous empruntons ce terme à Edouard Glissant qui, avec le concept du *tout-monde* s'interroge sur l'universalité. Sa réflexion l'emmène à définir une approche poétique et identitaire axée sur la notion « d'identité-relation » ou « d'identité rhizome ».

Si le concept de littérature-monde a séduit beaucoup d'auteurs africains, il n'empêche qu'à l'intérieur de ce mouvement qui se veut fédérateur, et même au delà, il existe des prises de positions équivoques, controversées et souvent antinomiques. Alors que certains assument leur double appartenance, voire leur part d'africanité tels Calixthe Beyala, d'autres comme Kossi Effoui traduisent leur exaspération par des formules plus ou moins provocatrices : « la meilleure chose qui puisse arriver à l'Afrique, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique », et d'enfoncer le clou en arguant que « la littérature africaine n'existe pas ». Dans son article sur « la littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ? » Véronique Porra, à la suite de Jacques Chevrier, Thorsten Schüller, Mouralis et bien d'autres, fait quelques remarques sur le concept de la littérature monde en relevant l'ambiguïté de cette démarche. Selon elle, le concept de littérature-monde est un nid de contradictions, avis auquel nous adhérons totalement, non seulement par le fait que tous les signataires ne sont pas sur la même longueur d'onde quant aux revendications et aux stratégies à adopter, mais encore, la notion de « centre » en tant que « entre-deux » qu'ils prônent crée en soi une catégorie alors que le mot d'ordre est justement de se dépouiller des spécificités et d'abolir toute distinction. Alors que des signataires à l'exemple d'Effoui dénie leur origine africaine, d'autres comme Wabéri, Mabanckou, proposent une réactualisation de l'héritage passé au regard des mutations actuelles. Par opposition à Effoui, ils reconnaissent, surtout Mabanckou, qu'il faut partir du local pour atteindre le global :

Jamais il ne sera question d'abandonner son être ou de le vendre aux enchères publiques. Je suis conscient et plus que convaincu que c'est en partant du « local » qu'on atteint le monde, l'*universel*¹.

Il poursuit en disant :

Les racines existent. Il ne faut jamais oublier ses origines. Il y a d'abord l'adage qui dit que l'eau chaude n'oublie jamais qu'elle a été froide. Quand je sors dans la rue, la première chose qui se voit c'est que je suis noir. Donc rattaché à l'Afrique. C'est important².

Ces propos peuvent surprendre, mais, à partir de l'analyse des romans de Mabanckou et de Wabéri qui malgré tout exploitent des formes endogènes, Véronique Porra justifie ce changement de paradigme :

Le changement de paradigme, qui en 2006 se situait au niveau esthétique, s'inscrit en 2009 plus au niveau thématique. Mais en tout état de cause, les personnages qu'ils représentent restent culturellement fortement référentialisés. Contrairement aux déclarations de Kossi Effoui, ce n'est

¹ Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », in *La Littérature-monde, op.cit.*, p. 55-56.

² Interview d'Alain Mabanckou, réalisée par Pascal Paradou (2012), consulté en ligne le 20 décembre 2012 : <http://www.rfi.fr/france/20120210-alain-mabanckou-francais-veut-tout-prix-savoir-quelle-origine-je-suis-sanglot-de-homme-noir>

donc pas dans un refus des origines qu'ils situent leur rupture, au contraire, mais dans un renouvellement du traitement de leurs attaches aux origines¹.

Jean Dérive corrobore cette remarque en affirmant à son tour :

Ce qu'ils veulent, c'est parler de l'Afrique autrement, dans sa relation à l'ensemble du monde et que ce ne soit plus une exclusive à une époque de globalisation².

A priori, la revendication d'universalité que proclament ces auteurs ne signifie absolument pas le déni de « l'idéal classique³ », ni de tout ce qui a précédé, mais ils veulent opérer moins une réévaluation qu'une prise de distance quant aux « valeurs » anciennes, ils désirent marquer leur indépendance et affirmer leur droit à l'écart, sans être à chaque fois obligé de broder sur des motifs qu'ils jugent archaïques.

Indépendamment des intentions, le paradoxe qui se dégage de l'attitude des auteurs africains faisant partie des militants ou des sympathisants de la littérature-monde, est qu'ils prônent une littérature autonome et libérée, en disant vouloir couper le cordon ombilical qui les rattache à toute forme d'appartenance, mais dans le même temps, des auteurs comme Mabanckou et Wabéri insistent sur le fait qu'il est important de partir du local pour atteindre le global. Dans le fond, leur conception de la littérature-monde ne reprend t-elle pas le vieux concept de la civilisation de l'universel si cher à Senghor ? Du reste, si les terminologies sont différentes, la vision d'une littérature métisse semble être la même. Senghor, dans *Liberté III. Négritude et civilisation de l'universel* (1977) annonçait déjà la Civilisation de l'Universel comme étant la civilisation du métissage culturel, du dialogue des cultures. Mais un dialogue d'égal à égal où « chaque race, chaque nation, chaque civilisation, recevant et donnant en même temps, chaque homme pourra, en se développant, s'épanouir en *personne*⁴ ». Senghor parlait du métissage comme d'un « accord conciliant » où chacun apporterait un peu de soi à l'autre pour la construction d'un humanisme universel. A y voir de près, littérature-monde et civilisation de l'universel se rejoignent dans une certaine mesure, car elles prônent le métissage dans un monde globalisé. On peut de ce fait les

¹ Véronique Porra, « La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique », *op.cit.*, p. 404.

² Jean Dérive, « Idéal classique et querelle des anciens et des modernes dans la production littéraire africaine », *op.cit.*, p. 184.

³ C'est un concept occidental que Dérive applique aux littératures africaines, et qu'il définit comme suit : « [...] l'idéal classique, en art et en particulier en littérature, se définit par la recherche de valeurs universelles et intangibles. C'est un principe de création fondé sur l'imitation des Anciens qui sont censés avoir porté des œuvres à un degré de perfection absolue qui les rend indépassables. La création de nouveaux chefs-d'œuvre ne consisterait donc plus qu'à s'inspirer de ce patrimoine. », in « Idéal classique et querelle des Anciens et des Modernes dans la production littéraire africaine », *op.cit.*, p. 180.

⁴ Léopold Sédar Senghor, *Liberté III. Négritude et civilisation de l'universel*, Paris : Seuil, 1977, p. 10.

considérer comme les deux faces d'une même médaille. En revanche, si les deux concepts approuvent l'existence d'un croisement de culture, le premier, celui de Senghor, insiste sur la nécessité de préserver les spécificités propres à chacun, alors que les signataires de la littérature-monde les contestent justement, et prêchent pour une littérature sans frontière débarrassée du sceau des appartenances. Quelles que soient les différences qui peuvent surgir, le constat est que l'idée du métissage entre les cultures n'est pas un thème neuf en soi. Civilisation de l'universel, littérature-monde, tout-monde, tiers-espace, identité-rhizome, autant de termes pour témoigner de la dynamique des échanges culturels, et pour attester que le monde d'aujourd'hui et plus encore celui de demain sera un « monde métis »

Pour revenir aux signataires africains de la littérature-monde, outre la rupture identitaire qu'ils défendent, la rupture langagière apparaît être le plus important, car, comme le souligne Waberi : « Il s'agit de dénationaliser la langue française¹ » ; Mabanckou lui emboîte le pas en déclarant : « On n'écrit pas pour sauver une langue, mais justement pour en créer une...² ». Créer et trouver sa langue dans la langue française est en soi une forme d'autonomie et de liberté dans l'acte de création, or, le motif de la subversion langagière n'est pas inédit dans l'histoire de la littérature africaine. On a encore à l'esprit *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma qui a été l'un des premiers à oser la cassure en tordant le cou à la syntaxe française. Depuis lors, bien d'autres ont suivi les traces de Kourouma, et la pratique de la langue dans les écrits d'auteurs africains est devenue une défiance permanente entre la norme et « l'écart ». La rupture langagière n'est donc pas une nouveauté comme voudraient le faire croire Mabanckou et Wabéri. Les auteurs africains continuent d'évoluer dans une littérature de refus, de révolte, et de dérision, mais en innovant, en inventant, en recréant dans un nouvel imaginaire.

Le mérite de ces deux auteurs et de tous ceux qui évoluent dans la même mouvance se trouve dans le fait qu'ils ont réussi à non seulement susciter le débat sur la nécessité de repenser les configurations présentes, mais surtout à faire porter un regard neuf sur les littératures d'Afrique noire qui étaient jusque là considérées comme des compendiums d'histoires africaines. Leur volonté de s'en démarquer crée une rupture et pose fondamentalement la question du statut de l'écrivain africain aujourd'hui. Statut qu'ils voudraient libre, désentravé des systèmes littéraires actuels, de la pesanteur identitaire, de toute appartenance. Mais, dans le même temps, en recevant des consécration en tant qu'auteur francophone, ne contribuent-ils pas à conforter le système ? C'est bien ce que met en évidence Véronique Porra :

Or, ces consécration ne sont absolument pas paradoxales mais sont le produit de la logique du fonctionnement des systèmes littéraires contemporains : outre le fait que ces deux auteurs ne présentent pas de rupture véritable, mais la reproduction d'une rupture déjà consacrée depuis

¹ Abdourahman Wabéri, « Ecrivains en position d'entraver », in *La Littérature-monde, op.cit.*, p. 72.

² Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur » in *La Littérature-monde, op.cit.*, p. 60.

longtemps, ils s'inscrivent également dans une dynamique du succès au travers d'une hypermédiation spécifique de l'hypermodernité. De la sorte, leurs positions qui se veulent subversives deviennent en quelques mois des positions dominantes et sont précisément les facteurs qui leur assurent une hypervisibilité dans ce même système. Assurément bien contre leur gré, Mabanckou et Wabéri passent du statut de dénonciateur du fonctionnement du système au statut de rouages de ce système : tous deux vivent en effet de ces consécration centrales, et l'on ne pourrait que s'en réjouir s'il n'y avait pas une autre facette à la médaille. Cette hypervisibilité a en effet, une double conséquence néfaste : elle donne l'illusion que la partie est gagnée, que la littérature africaine sort du ghetto ; et surtout, elle renvoie encore plus à l'invisibilité de toutes les autres littératures africaines. En somme, du fait de la dynamique systémique, les deux auteurs deviennent eux-mêmes les acteurs des déviations qu'ils prétendent dénoncer¹.

En 2006, Mabanckou obtient le prix Renaudot pour son roman *Mémoire de porc-épic* ; récemment, en 2012, il a été couronné par l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre. Interrogé sur les distinctions dont il est l'objet et sur le fait d'écrire en français, il répond sur un ton sarcastique :

J'écris en français pour que l'on continue à me poser sempiternellement la question « pourquoi écrivez-vous en français ? » [...]. J'écris en français pour manger dans tous les râteliers de l'institution francophone. [...]. J'écris en français parce que je voulais être publié, primé – dis-je ! – célébré à Paris. [...]. J'écris en français parce que je rêve de recevoir un jour le prix Goncourt. J'écris en français parce que je rêve de traîner mes vieux os jusqu'au Quai Conti...²

Derrière cette boutade teintée d'ironie, se cache une réalité implacable qui met au jour le piège des « systèmes littéraires francophones³ » dans lesquels les auteurs eux-mêmes s'enferment et que Pascale Casanova a souligné dans *La République mondiale des lettres* :

Pour accéder à la reconnaissance littéraire – les écrivains dominés doivent se plier aux normes décrétées universelles par ceux qui ont le monopole de l'universel. Et surtout trouver la 'bonne distance' qui les rendra visibles. S'ils veulent être perçus, il leur faut produire et exhiber une différence mais ne pas montrer ni revendiquer une distance trop grande qui les rendrait, elle aussi, imperceptibles. N'être trop près ni trop loin⁴.

En recevant des prix francophones tout en sachant ce que cela implique, les écrivains ne font-ils pas « la littérature à l'estomac⁵ » ? pour reprendre la formule de Mabanckou. Wabéri critique aussi la francophonie, mais accepte volontiers les prix qui lui sont attribués : en 2006, il est consacré *Best french writing* pour son livre *Les Etats-Unis d'Afrique*. Dans son édition 2007, *Le Petit Robert* lui consacre une notice biographique en tant qu'auteur francophone. Il y a effectivement un paradoxe manifeste entre les déclarations des auteurs et leur attitude vis-à-vis

¹ Véronique Porra, « La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique », *op.cit.*, p. 406.

² Alain Mabanckou, *Libération*, 16 mars 2006, cité par Dominique Combe, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris : PUF, 2010, p. 15.

³ L'expression désigne « l'ensemble des relations nouées entre les périphéries littéraires francophones et le centre franco-parisien. Lieven D'Hulst, "centre/périphérie, in Michel Bénémino, Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, *op.cit.*, p. 35.

⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999, p. 218.

⁵ Alain Mabanckou, « La Littérature à l'estomac », in *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris : Fayard, 2013.

des instances de distinctions littéraires en place, qu'ils cautionnent ou tolèrent plus ou moins. Cette posture de caméléon nous amène à penser que ces écrivains, à leur corps défendant, veulent « manger à tous les râteliers », c'est pourquoi ils jouent dans et avec le système quand cela les arrange. Au delà des calculs et des plans des uns et des autres, les divergences de points de vue sur le concept de littérature-monde témoignent de l'intérêt des interrogations qui secouent actuellement le paysage littéraire africain. L'idée d'un renouveau dans les écritures africaines se module autour de la complexité du statut de l'écrivain.

Nous ne nous opposons pas fondamentalement au concept de littérature-monde, car c'est une vision qui permet d'élaborer de nouveaux espaces de création plus libres, d'abolir les catégorisations, d'enjamber les cadres de l'historiographie littéraire. L'objectif des signataires du manifeste est leur volonté marquée de démystifier « le concept de culture défini comme une totalité cohérente et stable, et ils adoptent une attitude pragmatique qui fait apparaître que les questions identitaires ne sont plus prisonnières d'un espace ethno-national prédéterminé¹ ». L'idée contenue dans le manifeste signé par les auteurs africains se résume par des slogans péremptifs du type : « d'abord écrivains, accessoirement nègre », ou encore, « Africain d'accord, écrivain d'abord ! ». Pour dire que ni l'origine, ni la couleur de la peau ne doivent apparaître comme des identifiants primordiaux, mais que la démarche créative prime. Ainsi, la majorité de ceux qui ont signé le manifeste revendiquent à la fois la fin de la dichotomie centre / périphérie, et réclament une totale indépendance dans leur activité créatrice, sans référence à leur origine. En cela, qu'ils en reçoivent tout le mérite. Par contre, sans nier la justesse de ce combat, il se dégage une contradiction à travers le titre du manifeste : *Pour une littérature-monde en français*. Le substantif *français* accolé à *littérature-monde* crée un oxymore qui met au jour les contradictions du concept. Comment peut-on prôner une littérature-monde en la délimitant d'emblée à un champ linguistique bien défini ? Si la littérature-monde se veut transnationale, pourquoi n'adopte-t-elle pas une écriture translinguistique ? Si l'idée du concept est d'abolir les catégories littéraires et le potentat culturel et linguistique de la France, alors que comprendre de cette précision *en français* ? Pourquoi pas une littérature-monde plurilingue, ce qui serait beaucoup plus pertinent et en phase avec les idéaux défendus ? Les nombreux paradoxes observés révèlent l'urgence de préciser un certain nombre d'aspects qui demeurent peu explicites. Aussi, la prudence dans l'approche du concept de littérature-monde doit être de mise. S'il a le mérite d'être révolutionnaire et de susciter le débat sur la nécessité de redéfinir la littérature africaine dans le contexte de la mondialisation, les contours de ce concept en revanche restent encore flous.

De plus, l'élargissement du concept à toutes les littératures africaines paraît abusif. L'on a tendance à considérer quelques propos d'auteurs célèbres, et d'en faire une idée commune pour

¹ Jacques Chevrier, « De la Négritude à la "Migritude" », in *Du Nègre Bambara au Négropolitain: les littératures africaines en contexte transculturel*, op.cit., p. 29.

tous. La littérature africaine est vaste et ses auteurs aussi nombreux en Afrique qu'en Europe. Qu'on ne se limite pas à quelques déclarations d'auteurs bien connus parce qu'ils publient à Paris, pour dire que « la littérature africaine n'existe pas » et qu'elle doit forcément penser son avenir au sein de la littérature-monde. La littérature africaine ne s'arrête pas aux signataires de la littérature-monde ou à quelques auteurs isolés. Ni leur chiffre d'affaires, ni leur fortune littéraire ne leur donne le droit de parler au nom de tous les créateurs africains : ils n'ont pas les porte-voix de toute la littérature subsaharienne. En Afrique comme ailleurs, il y a des auteurs africains qui croient en cette littérature et qui désirent aussi des mutations, mais pas à n'importe quel prix, pas au risque de vendre leur âme sur l'autel de l'universalité. La notion même d'universalité suscite des appréhensions, car cela reviendrait à gommer les frontières tant culturelles qu'idéologiques. Or les frontières ne sont pas dangereuses en soi, pour autant qu'elles ne servent pas à réduire l'altérité dans une sorte d'inaccessibilité. Yves Charles Zarka formule le bien fondé des délimitations, car selon lui : « Un monde sans frontière serait un désert, homogène, lisse, sur lequel vivrait une humanité nomade faite d'individus identiques, sans différence¹ ». La différence et la diversité sont une source de richesse pour l'évolution de notre humanité, il faut donc les cultiver plutôt que de les niveler. C'est pourquoi l'idée du « tout-monde », d'universalité ne semble pas faire l'unanimité ; d'ailleurs, l'actualité mondiale nous en donne une preuve avec la montée de l'extrême droite et du nationalisme dans certains pays. Aujourd'hui, plus que jamais, avec la crise, les guerres, les populations sont tentées par le repliement, gage d'une certaine protection et d'une sécurité. L'Autre fait peur parce qu'inconnu, alors, l'abolition des frontières aussi bien politiques que culturelles est loin d'être pour demain.

Assurément, la légitimité de l'idée d'une littérature-monde n'est pas sans pertinence, mais une fois de plus, le concept doit être manié avec beaucoup de réserve et de prudence. Comme tout changement, ce « nouvel ordre littéraire » suscite des interrogations dans les institutions littéraires habituées aux classifications. Pour comprendre la nouvelle dynamique qui se crée, les critiques doivent reconsidérer leur approche et remettre à plat les questions aussi sensibles que sont la langue, l'identité, le statut de l'écrivain dans un monde globalisé, et réfléchir au statut de la littérature elle-même. Par ailleurs, vouloir se défaire du centre est certainement risqué, puisque le centre continue d'être le pôle de résonance, le point focal d'une visibilité, le lieu par excellence de légitimité. Pour l'heure, l'idée d'une littérature-monde reste au stade de débat, de discours, mais nul n'ose franchir le pas, couper le cordon ombilical.

¹ Yves Charles Zarka cité par Dominique Combe, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, op.cit., p. 163.

2- La question des littératures nationales africaines face à la mondialisation

Comme énoncé précédemment, la littérature africaine depuis toujours n'a cessé d'alimenter les débats et d'évoluer dans un contexte polémique lié aux circonstances de son origine. Plus encore à l'époque contemporaine, la question d'une littérature nationale, propre à chaque pays dans un monde globalisé, se posent avec beaucoup plus d'acuité. Dans le grand ensemble francophone, existe-t-il des particularités qui permettent de distinguer la littérature camerounaise de la littérature sénégalaise, ou la littérature malienne de celle du Togo ? Les africanismes nivellent-ils les identités nationales ? A propos des littératures nationales, Bernard Mouralis suggère une précaution quant à l'utilisation de ce terme, car prévient-il :

Le concept n'est pas dépourvu de pertinence mais il doit être manipulé avec prudence. Il implique une réflexion, qui relève de la littérature en général, sur la relation entre littérature et nation, et nécessite, à mon avis, une information sur d'autres situations historiques comparables, comme l'Europe ou l'Amérique du Centre ou du Sud au XIX^e siècle¹.

Comme il l'explique dans son article sur les littératures nationales en Afrique, pour saisir cette notion dans l'approche des littératures africaines, il faut avoir à l'esprit l'axe diachronique et synchronique. Aussi dit-il, l'expression « nationale » a été longtemps prise, du moins jusqu'aux indépendances, dans son acception la plus large :

En effet, pendant toute une période, approximativement jusqu'aux indépendances, le terme de nation et l'expression littérature nationale ont une extension très large, qui va bien au delà des frontières des différentes nations que nous pouvons aujourd'hui repérer sur une carte politique de l'Afrique. En fait, ils renvoient à un espace politique et culturel très large qui, selon les cas, pourra être représenté par : le continent africain, l'ensemble des peuples noirs et, à la limite, les peuples du tiers-monde².

L'élargissement du concept en dehors des limites légales d'un territoire est certainement lié au fait colonial, dans la mesure où avant les indépendances, au sein de la communauté noire, le mot d'ordre était l'union face à un Occident dominant. La colonisation a ainsi suscité et éveillé la conscience du nationalisme, elle a engendré chez les Africains un fort sentiment d'appartenance à un continent, à une « race », qui va aller bien au delà du politique pour s'étendre à la littérature. D'ailleurs, les propos de certains auteurs relayés par Mouralis sont à bien des égards très édifiants :

Nos communes aspirations nationales sont le fondement même de notre union en face d'un redoutable colonialisme. C'est aussi la voie de la construction positive en matière culturelle [...]. Notre tâche est d'encourager les cultures nationales et l'éveil des consciences, l'activité

¹ Bernard Mouralis, *L'Illusion de l'altérité*, op.cit., p. 19.

² Bernard Mouralis, « Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines », op.cit., p. 45.

constructive des Africains et la libre circulation des idées, de sonner l'alarme et de signaler les dangers dans les domaines politiques, économiques, sociaux et culturels¹.

Il y a des cultures nationales en Afrique, ou des cultures en train de naître, mais on ne peut empêcher qu'il y ait des rapports entre les cultures, si bien qu'on est fondé de parler de cultures nationales en Afrique et aussi d'une civilisation négro-africaine².

Dans les deux citations, apparaît l'idée que le fait national semble aller de pair avec la vision d'une Afrique uniforme. Par là même, les questions de territoires et d'états sont biffées au profit d'un intérêt commun : la lutte contre le colonialisme. Si généralement, l'on a tendance à parler de littérature francophone d'Afrique noire, de littérature négro-africaine ou de littérature africaine pour désigner les productions littéraires d'Afrique, cela n'est pas sans raison comme l'a démontré Mouralis. Cette vision globalisante et uniformisante de la littérature faite par les Africains, tient à une raison que Dérive à son tour a su relever avec perspicacité :

A l'émergence de ces littératures écrite en langues européennes, la production relativement mince, et le sentiment chez les écrivains de vivre une expérience socio-historique commune, celle de la colonisation et de la construction des indépendances, a largement favorisé, un peu partout, une vision unitaire de la littérature négro-africaine. Cela a sans doute été encore plus manifeste en zone francophone, du fait de l'impact du mouvement de la négritude. L'importance des références à l'Afrique ou à la race dans les titres des œuvres de la première génération en témoigne : *L'Enfant noir*, *Hosties Noires*, *Nini*, *mulâtresse du Sénégal*, *Le vieux Nègre et la médaille*, *Un Nègre à Paris*, *Cette Afrique là*, etc... Ce point de vue des écrivains a largement été adopté par le public, notamment occidental, qui n'avait que trop tendance à avoir une vision globalisante de la culture africaine, et il s'est pour ainsi dire institutionnalisé avec des anthologies négro-africaines, des enseignements de littérature négro-africaine.³

Cette riche réflexion démontre que les écrivains, les spécialistes de la littérature et les politiques ont conforté cette vision harmonieuse, symétrique et unitaire de la littérature subsaharienne alors que l'Afrique n'est pas un tout, ni même un ensemble homogène. D'ailleurs, Bernard Magnier reste prudent quant à l'appellation « littérature africaine » et propose faute de mieux l'emploi du pluriel, car affirme t-il :

Il paraît difficile de réunir sous la seule appellation « littérature africaine » des auteurs originaires du Sahel nigérien, de la lagune abidjanaise ou de la forêt centrafricaine, entre lesquels il existe des différences historiques, géographiques, politiques, sociales, culturelles, religieuses, souvent considérables. Pourtant, des points communs, des combats parfois, pour le moins des objectifs, permettent de réunir sous une même « étiquette » les écrivains du continent mais il faut alors en marquer la diversité par l'emploi du pluriel « littératures africaines », comme on peut par ailleurs parler des « littératures latino-américaines »⁴.

¹ Alioune Diop, « Notre nouvelle formule », in *Présence Africaine* n° I-II, avril-juin 1955, p. 4, cité par Bernard Mouralis, « Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines », *op.cit.*, p. 46.

² Aimé Césaire, « Culture et colonisation », in *Présence Africaine*, n° 8-9-10, juin-nov, 1956, p. 73-74.

³ Jean Dérive, « Oralité, écriture et le problème de l'identité culturelle en Afrique », in *Littératures africaines francophones*, *op.cit.*, p. 27.

⁴ Bernard Magnier, *Littératures africaines. Le cri d'un continent*, Paris : CNDP, coll. TDC n° 675, 1994, p. 6-7.

Avec les Indépendances, le terme de littérature nationale a connu une transformation de son acception. On est passé d'une dimension extensive à une vision limitative qui désormais se borne aux frontières territoriales d'un état. Les travaux sur les littératures nationales dans le contexte africain s'amorcent dans les années 70. L'évolution rapide de la littérature africaine a imposé de reconsidérer son approche dans une perspective moins restreinte. Les études de spécialisation donnent lieu à des recherches par thématiques, ou par auteur. Bon nombre de critiques et de spécialistes s'intéressent à des aires géographiques pour tenter d'en déceler des caractéristiques propres. Parmi les premiers chercheurs à analyser les productions littéraires à partir du cadre national, nous avons Jacques Rial, *Littérature camerounaise de langue française*¹, Jean-Baptiste Tati Loutard, *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*², Gérard Lezou, *La Création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*³, suivi quelques années plus tard de l'*Anthologie de la littérature ivoirienne*⁴, Dovi Madjri, *Sociologie de la littérature togolaise, suivi d'un dictionnaire alphabétique des écrivains togolais*⁵, Gaoussou Diawara, *Panorama critique du théâtre malien*⁶, pour ne citer que ceux-là. Encore aujourd'hui, les travaux sur les littératures nationales existent, même si le terme « national » est moins utilisé explicitement, les études sur des zones limitées sont connues. Ainsi, les ouvrages de Papa Samba Diop, *Archéologie du roman sénégalais*⁷, celui de Georges Ngal sur *Les Littératures congolaises de la RDC*⁸, le *Dictionnaire des œuvres congolaises*⁹ de Noël Kodia-Ramata, *La Littérature béninoise de langue française. Des origines à nos jours*¹⁰ d'Adrien Huannou, ou encore l'*Anthologie de la littérature et des arts tchadiens*¹¹ écrit par Marcel Bourdette-Donon sont la preuve que le thème des littératures nationales n'est pas si désuet. Dans ces études, l'accent est certes mis sur les traits littéraires propre à chaque région, mais le but est avant tout d'opérer un inventaire de la production littéraire inhérente à chaque état. Cette idée reçoit généralement un écho favorable tant auprès des autorités que des populations qui voient dans cette démarche une manière de préserver leur patrimoine culturel.

¹ Jacques Rial, *Littérature camerounaise de langue française*, Lausanne : Payot, 1972.

² Jean-Baptiste Tati Loutard, *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Yaoundé : Edition Clé, 1977.

³ Gérard Lezou, *La Création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Dakar, Abidjan : Nouvelles éditions africaines, 1977.

⁴ Amadou Koné, Gérard Lezou, Joseph Mlanhoro (dir.), *Anthologie de la littérature ivoirienne*, Abidjan : CEDA, 1983.

⁵ Dovi Madjri, *Sociologie de la littérature togolaise, suivi d'un dictionnaire alphabétique des écrivains togolais*, Lomé : Ministère de la Culture, 1975.

⁶ Gaoussou Diawara, *Panorama critique du théâtre malien*, Paris : Sankoré, 1982.

⁷ Papa Samba Diop, *Archéologie du roman sénégalais*, Paris : L'Harmattan, 2010.

⁸ Georges Ngal, *Les Littératures congolaises de la RDC*, Paris : L'Harmattan, 2007.

⁹ Noël Kodia-Ramata, *Dictionnaire des œuvres congolaises*, Paris : Makitec / Paari, 2010.

¹⁰ Adrien Huannou, *La Littérature béninoise de langue française*, Paris : ACCT / Karthala, 1984.

¹¹ Marcel Bourdette-Donon, *Anthologie de la littérature et des arts tchadiens*, Paris : L'Harmattan, 2003.

La question des littératures nationales en Afrique à une époque où l'on parle de plus en plus de mondialisation, de globalisation, de littérature-monde mérite qu'on s'y intéresse ne serait ce que, pour apporter un éclairage à cette notion. Avant toute chose, il convient d'abord de définir ce qu'est une littérature nationale :

Une littérature 'nationale' est une littérature que tout le monde doit pouvoir comprendre et goûter parce qu'elle s'exprime dans la langue que parle effectivement le 'peuple' et qu'elle exprime les préoccupations, les aspirations et le mode de vie de ce dernier. Par cette transitivity de son message, la littérature nationale va ainsi s'opposer à la littérature 'classique', réservée à un petit nombre¹.

Si on s'en tient à cette définition que propose Mouralis, alors on serait tenter de dire que dans l'approche des littératures africaines, les littératures nationales n'existent pas puisque la langue d'écriture n'est pas celle que parle le "peuple", du moins à l'origine, car le français qu'utilisent les créateurs africains est une langue qui leur a été imposée par le biais de la colonisation. Alors, une question toute légitime se pose : peut-il avoir une littérature nationale quand on écrit dans la langue de l'Autre ? Assurément, car la langue ne doit pas être à notre avis, le seul critère pour déterminer de l'existence d'une littérature nationale. Partant, les cas de la Suisse et de la Belgique sont très édifiants. Concernant la Suisse, ce pays regroupe quatre langues officielles toutes usuelles (l'allemand, le français, l'italien, le romanche) pourtant, parler de littérature helvétique signifie prendre en compte des productions dans chacune des langues. L'exemple des pays de l'Amérique du Sud est également riche d'enseignement avec le cas du Brésil qui a lui aussi une littérature nationale. Ancienne colonie portugaise, la langue officielle dans cet état d'Amérique latine est le portugais, même s'il existe plus d'une centaine de langues autochtones. Tous les écrivains brésiliens utilisent le portugais qui fut une langue de domination. Le cas de l'Afrique est évidemment plus complexe, car le français côtoie au quotidien les langues africaines. Dans certains pays comme le Sénégal, si le français est la langue officielle, le wolof est la plus utilisée et fait office de langue véhiculaire. En revanche, la langue française reste dans tous les pays d'Afrique francophone la langue d'écriture par excellence, et l'évolution de celle-ci sur le continent fait qu'elle est devenue une langue d'Afrique comme nous l'avons démontré dans les analyses précédentes. Ainsi, à l'heure actuelle, le français n'est plus considéré comme une langue étrangère dans les anciennes colonies d'Afrique, mais une langue africaine qui s'est adaptée aux réalités du milieu. Cependant, pour certains écrivains africains, parler de littérature nationale suppose écrire dans une langue africaine. Comme nous l'avons déjà relevé, des auteurs comme le Sénégalais Cheik Aliou Ndao vont plus loin en parlant de « littérature de transition » pour désigner la littérature africaine d'expression française. Selon lui, tant que la langue d'écriture

¹ Bernard Mouralis, « Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines », in *Littératures africaines francophones, op.cit.*, p. 42-43.

restera le français, il n'y aura pas de véritable littérature africaine, encore moins de littérature nationale. Patrice Nganang exprime une vision similaire, avec tout de même quelques variantes :

Dans le strict sens du terme, il n'y a pas une littérature camerounaise, mais plutôt deux littératures camerounaises. Après tout, la littérature camerounaise d'aujourd'hui est encore produite sous le régime de l'apartheid linguistique qu'est notre système éducatif et politique. Dire qu'il y a une littérature camerounaise voudrait dire qu'il y a des auteurs bilingues au Cameroun, bref, des auteurs qui publient sans complexe en français et en anglais, comme nos actes de naissance sont écrits en français et en anglais, et comme le journal parlé à la radio et à la télé chez nous se fait en français et en anglais. Or ce n'est pas le cas¹.

Si Nganang et Ndao dénoncent tous deux l'hégémonie de la langue française sur les littératures africaines, leur vision de la littérature nationale diverge aussi. Alors que l'auteur sénégalais ne conçoit pas une littérature nationale en dehors des langues africaines, Nganang lui, accepte volontiers l'existence d'une littérature camerounaise, mais déplore qu'elle soit uniquement écrite en français et non dans les deux langues étrangères que pratique le pays.

La nation n'est pas seulement un territoire, un pays ; l'acception de ce mot va bien au delà de la simple limite géographique et ne se réduit pas à la souveraineté nationale d'un état. Elle implique de considérer plusieurs paramètres, dont un élément subjectif primordial, qui est la conscience commune de vouloir vivre ensemble. A cela s'ajoute d'autres éléments objectifs que sont la langue, la philosophie, l'histoire commune, la culture. Ces deux éléments combinés forment la spécificité et le caractère propre d'un pays. A partir des traits ici relevés, on peut tenter de repérer dans les textes des spécificités nationales, mais là encore ce n'est pas une tâche aisée.

Les critères pour définir l'appartenance d'une œuvre littéraire sont multiples. Les conditions d'attribution des dénominations sont subjectives et parfois sujets à des présupposés idéologiques. Selon Jean Dérive, plusieurs facteurs interviennent dans le choix des appellations. Par exemple, lorsqu'on parle de littérature suisse, chinoise ou anglaise, ce sont les critères sociopolitiques qui sont pris en compte, « la nation état étant alors l'unique élément de référence² ». Viennent ensuite des critères linguistiques (littérature francophone, anglophone, lusophone etc.), puis des critères géographiques (littérature Nord américaine, littérature asiatique, littérature d'Afrique du Nord, littérature d'Afrique au sud du Sahara...), et aussi des critères raciaux (littérature afro-américaine, littérature nègre...). Ces critères qui ne reposent que sur des éléments fortement variables et discutables posent le problème de l'appartenance d'une œuvre. S'il n'y a aucune difficulté à parler de littérature espagnole, allemande ou russe, pourquoi le cas de l'Afrique pose problème ? Dérive explique ce fait en postulant que :

¹ Propos de Patrice Nganang, consulté en ligne le 3 janvier 2013 : <http://www.aeud.fr/Patrice-Nganang-On-n-est-pas.html> , .

² Jean Dérive, « Oralité, écriture et le problème de l'identité culturelle en Afrique », in *Littératures africaines francophones*, op.cit., p. 5.

Il existe en effet des communautés, (en l'occurrence dans les pays d'Europe) dont la culture est devenue suffisamment homogène, de par une tradition historique ancienne, fondée sur des critères à la fois linguistiques et politiques, pour qu'elles se reconnaissent, et que d'autres leur reconnaissent, une identité qui n'est pas contestée. C'est le cas des sociétés où depuis déjà un certain temps coïncident des critères d'unité linguistique et politiques suffisants. [...]. Par contre, il existe d'autres zones (particulièrement en Afrique) où l'attribution de références socio-culturelles est particulièrement problématique du fait que l'histoire a fait s'y superposer différents types d'ensemble...¹

Ainsi, s'il existe une littérature française ou italienne, c'est parce qu'il y a dans ces pays une homogénéité culturelle, ce qui n'est pas le cas dans les pays d'Afrique noire ; et il explique cette absence d'homogénéité en partant de l'histoire du continent africain. Le partage de l'Afrique décidé en 1885 lors de la Conférence de Berlin consacre le dépeçage du continent au profit des intérêts expansionnistes et hégémoniques des puissances européennes. Plusieurs royaumes africains se sont vus fragmentés pour former aujourd'hui des territoires bornés par des soi-disant frontières, sans tenir compte des réalités du terrain. Par là même, beaucoup d'ethnies et d'ensembles culturels ont été coupés en deux, les uns se sont retrouvés dans un état, les autres de l'autre côté de la frontière. De ce fait, il n'est pas étonnant d'observer au delà des singularités, des similitudes culturelles dans différentes régions d'Afrique. Ceci n'est pas un cas spécifique au continent africain, car partout dans le monde on retrouve chez l'autre un peu de soi. L'homogénéité culturelle n'est donc pas un argument suffisant pour déterminer de l'existence d'une littérature nationale, car aucun pays ne peut prétendre à une homogénéité stable et figée. Si on se fie à l'espace et aux seuls référents des textes, c'est-à-dire à la recherche de la « couleur locale » ; il y a là aussi un risque de s'égarer, car la présence d'usages locaux n'est pas un élément pertinent. De surcroît, l'imaginaire créatif n'est pas un objet stable et fixe, mais est sujet à beaucoup d'influences, d'autant plus que les écrivains ont l'art de traverser les cultures. Pour déceler la présence du national dans un texte, Mouralis propose ceci :

En effet, le national ne se manifeste pas seulement de façon explicite. Il apparaît également – dans les textes comme d'ailleurs dans la société elle-même – à travers un certain nombre de tensions et d'enjeux que les écrivains ne peuvent dans bien des cas évoquer que de façon oblique, détournée, sur le mode du symbole et de l'allégorie².

Tout ce que relève Mouralis comme étant susceptible d'être porteur d'indicateurs nationaux nous semble bien aléatoire. Les *tensions*, les *enjeux*, le *symbole* et l'*allégorie*, toutes ces procédures de camouflages et de détournement sont inhérentes à la plupart des textes africains sans pour autant être les marques du national. Aussi, les éléments qu'il cite rejoignent dans une certaine mesure l'imaginaire et le référent des œuvres qui ont été invalidés comme n'étant pas assez pertinents

¹ *Ibid.*, p. 6.

² Bernard Mouralis, « Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines », in *Littératures africaines francophones*, *op.cit.*, p. 55.

pour définir le caractère national d'un texte littéraire. De toute évidence, la question des littératures nationales en Afrique est très complexe et les modalités pour en dégager ses caractéristiques sont loin d'être objectives. En dépit de ces difficultés théoriques, nous postulons l'idée qu'il existe en Afrique des littératures nationales, mais l'existence d'un Etat ne veut pas forcément dire qu'il y a une littérature nationale, même s'il en constitue un préalable. Plusieurs conditions sont nécessaires, parmi lesquelles la densité de la production littéraire, la présence de structures de production et de diffusion, la politique culturelle, la dynamique des structures de communication signalent l'existence propre d'un champ littéraire autonome. Ce sont autant de critères à examiner avant de parler de littérature nationale. S'il est tout à fait envisageable d'utiliser le terme littérature nationale dans le cadre des littératures africaines, la prudence voudrait que cette notion soit circonscrite à un certain nombre de pays africains qui ont démontré, par le dynamisme de leur production qu'ils ont une tradition littéraire riche et féconde. Si certains pays africains sont à la traîne quant au développement de la production et de la diffusion, d'autres, comme la Côte d'Ivoire, le Sénégal, le Congo ont fait l'effort de se doter de structures plus ou moins fonctionnelles. En Côte d'Ivoire, des maisons d'éditions existent. Citons tout d'abord les plus anciennes : Centre d'Édition et de Diffusion Africaines (CEDA) créée en 1977, Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI). NEI est un transfuge des Nouvelles Éditions Africaines (NEA) créée en 1972 par Léopold Sédar Senghor et dont le siège était à Abidjan et Dakar. Ensuite les plus récentes : EDILIS, Éditions Eburnie, les Éditions Neter, Encre bleue Éditions, etc. A cela s'ajoutent deux maisons d'éditions consacrées aux publications scientifiques, Presses Universitaires de Côte d'Ivoire (PUCI) et Éditions Universitaires de Côte d'Ivoire (EDUCI). Toutes ces maisons d'éditions concourent certes à la promotion du livre en Côte d'Ivoire, mais manquent d'audience internationale, si bien que beaucoup d'efforts restent encore à faire. La même situation s'observe en République Démocratique du Congo qui, d'après les informations données par Charles Djungu-Simba, dispose également d'une production éditoriale, mais celle-ci reste peu connue à cause du contexte socio-politique délétère :

Avec plus de cent maisons d'édition officiellement recensées, une vingtaine d'imprimeries passablement outillées (qui effectuent également des travaux pour le compte des opérateurs culturels de l'Angola et du Congo-Brazzaville), une dizaine de bibliothèques accessibles au grand public à raison d'au moins une bibliothèque par province, une multitude de librairies de toutes les tailles, la République Démocratique du Congo semble disposer d'une infrastructure considérable dans le domaine du livre et de l'imprimé en général. Il en est de même pour ce qui est de la production éditoriale. Bien que méconnue hors des frontières nationales, celle-ci constitue néanmoins l'une des plus importantes, quantitativement, et des plus significatives du continent africain¹.

¹ Charles Djungu-Simba, « Une littérature de marché à Kinshassa », in *Les Champs littéraires africains*, op.cit., p. 177.

Ainsi, là où l'activité littéraire est reconnue comme étant fertile et prolifique, ces pays peuvent prétendre à une littérature nationale. En outre, l'existence d'une littérature nationale dépend également des écrivains qui la constituent. Nous avançons l'idée que, pour qu'une littérature nationale existe, il faut qu'il y ait des auteurs qui s'en réclament. Ainsi, il y a une littérature sénégalaise, parce qu'il y a des auteurs sénégalais, indépendamment de l'endroit à partir duquel ils créent, car la littérature nationale n'est pas liée au lieu de création comme beaucoup le croient. Ce n'est pas parce qu'on est un écrivain local qu'on fait de la littérature nationale. Un auteur peut très bien vivre dans l'hexagone et continuer de se réclamer de la littérature de son pays. L'exemple de Kourouma, qui a passé toute sa vie d'artiste en exil, est à ce titre instructif :

Je me définis comme un écrivain ivoirien. Sans hésitation ! Je me sens Ivoirien. La littérature ivoirienne existe. Même si nous ne parlons pas directement de la Côte-d'Ivoire, dans notre façon de vivre, dans notre manière d'aborder les problèmes, la Côte-d'Ivoire est présente et cela a des répercussions sur l'écriture. [...]. Au début, effectivement, l'écrivain se sentait « africain ». De plus en plus, les choses évoluent et les particularités nationales apparaissent¹.

Toutes les distinctions obtenues par ce dernier lui ont été décernées en tant qu'auteur ivoirien. Kourouma conçoit donc l'existence d'une littérature ivoirienne et se définit comme un auteur ivoirien, lui qui a pourtant vécu la majeure partie de sa vie en Europe. C'est dire que l'espace d'où l'on crée revêt finalement peu d'importance, l'essentiel étant de comprendre d'où l'on vient, et de savoir en garder les fondements. Comme lui, beaucoup d'écrivains de la diaspora, en dépit de l'éloignement de leur terre d'origine, continuent de s'y attacher et de revendiquer sans faux fuyants leur appartenance culturelle et territoriale. Or, de nos jours, les notions de territoire, d'appartenance et d'identité sont contestées tant par certains anciens que par la jeune génération d'écrivains africains car, « à l'heure de la mondialisation et des recompositions identitaires qu'elle induit, la nouvelle doxa culturelle semble considérer comme advenue la fin des sédentarités et des inscriptions identitaires enracinées dans un territoire donné² ». Parmi les réfractaires à toute forme de balise, se trouve Lopès qui, nous l'avons déjà évoqué, récuse absolument l'idée d'une identité territoriale achevée, et réaffirme le danger qu'encourt l'écrivain à ne cultiver qu'une seule identité, qu'elle soit spatiale ou autre :

[...] Les grandes œuvres, celles qui m'ont à la fois ébranlé et inspiré, celles dont la permanente relecture m'aide à améliorer mon métier, n'ont plus de marque nationale et sont, malgré les siècles, toujours modernes. Homère, Sophocle, Cervantès, Shakespeare, Molière, Confucius, Rilke, Aragon, Kawabata n'appartiennent pas seulement au pays qui les a vu naître et leurs œuvres sont aussi fraîches que la première neige ou la feuille qui surgit de son bourgeon. Il n'y a, à la limite, pas de littérature nationale mais des réseaux de familles de créateurs qui se rient des classements, des frontières et des douaniers des lettres.[...]. Un artiste dont les sources

¹ Ahmadou Kourouma, propos recueillis par Bernard Magnier (1987), *op.cit.*, consulté en ligne : http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=156

² Christiane Albert, Xavier Garnier, « Présentation », in *Littératures Africaines et territoires*, *op.cit.*, p. 11.

d'inspiration macèrent dans les limites des eaux territoriales, perd à terme de sa fécondité ou engendre des monstres. L'écrivain dont le regard ne porte pas au delà des rivières, des montagnes et des forêts qui limitent son village, sombre vite dans le provincialisme¹.

Son compatriote Mabanckou s'insurge à son tour comme toute forme de délimitation et de définition dans la création :

Au fond, ce sont les définitions qui nous enferment, nous ôtent la faculté de nous « créer interminablement », d'imaginer un autre monde. Et tant que ces définitions paraîtront absolues, la question de l'autre se posera avec acuité².

Josias Semujanga milite aussi afin que « le roman africain puisse se lire comme roman d'abord, avant d'y chercher les formes de la spécificité régionale³ ». Dans la mouvance de la littérature-monde, Semujanga va plus loin en arguant l'idée d'un *Champ culturel mondial* où les frontières seront bannies. A l'évidence, à l'heure où la littérature se mondialise, les problématiques liées aux littératures nationales sont de plus en plus remises en question. Il n'est pas toujours évident d'inscrire dans un cadre typiquement national, une littérature sans tenir compte des influences qu'elle subit, d'autant plus que les écrivains eux-mêmes dans certains cas sont des immigrés, donc le produit d'identités multiples. L'idée qu'une littérature est limitée par des frontières territoriales, de l'avis de certains critiques parmi lesquels Casanova, est dangereuse pour les écrivains aussi bien que pour la littérature elle-même, car cela reviendrait à mettre en parallèle l'activité créatrice avec la carte territoriale d'un état :

Toute la difficulté pour comprendre le fonctionnement de cet univers littéraire, c'est en effet d'admettre que ses frontières, ses capitales, ses voies et ses formes de communication ne sont pas complètement superposables à celles de l'univers politique et économique⁴.

De son point de vue, une langue, un territoire, une identité, ne sont plus des termes pertinents, car l'appartenance territoriale, l'origine de l'auteur ne sont pas des critères valides pour aborder un texte littéraire, d'autant plus que la majorité des auteurs africains contemporains vit en dehors de l'Afrique et évolue dans un contexte plurilingue et multiculturel, d'où souvent des dénominations à l'emporte-pièce « écrivain français d'origine congolaise » ou « écrivain africain d'expression française », ou encore « écrivain sénégalais francophone » etc. Ces désignations, loin de satisfaire aux exigences des catégories, tendent à placer les artistes dans un moule, à les confiner dans un seul espace de création, et cela pose fondamentalement la question de l'identité de l'écrivain. Est-il écrivain africain francophone, écrivain gabonais ? ou écrivain nigérien ? Cette problématique implique de considérer la notion même d'identité dans son acception ontologique, culturelle et

¹ Henri Lopès, « Mon parcours depuis la négritude », in *Imaginaires francophones*, op.cit., p. 116-117.

² Alain Mabanckou, *Lettre à Jimmy*, Paris : Fayard, 2007.

³ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, op.cit., p. 8.

⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999, p. 23.

littéraire. L'identité est un concept difficile à saisir dans sa totalité. S'il existe dans chaque pays des traits, des usages qui font sa spécificité, en revanche, lier ces éléments à l'identité de l'auteur n'est pas si simple, dans la mesure où l'écrivain africain d'aujourd'hui a une identité plurielle, tant culturellement que linguistiquement. Aussi, est-il difficile de le définir à partir d'un seul pays, d'une seule entité. Détenteur souvent de plusieurs passeports, évoluant entre plusieurs appartenances, son identité se construit aux confluent de frontières multiples qui se croisent, se superposent et se neutralisent. Toutes les composantes de cette personnalité plurielle se traduisent dans les textes, donnant non pas un caractère national à l'écriture, mais lui conférant une réalité transculturelle et universelle. Ainsi, pour les écrivains, le mot « national » est jugé restrictif et contraignant, car la création ne s'arrête pas à la frontière d'un état ; voilà pourquoi la notion d'identité culturelle est fortement mise en crise au milieu d'idées universalistes. A l'heure actuelle, aucun auteur africain ne choisit d'écrire en tenant compte uniquement des aspirations de son peuple ou de son pays d'origine. Les écrivains dans leur ensemble créent pour tous les lecteurs sans distinction, qu'ils soient en Afrique ou ailleurs, c'est pourquoi, « la recherche de la légitimité contraint donc à une épuration des contingences susceptibles d'ancrer les productions dans des *territoires*, c'est-à-dire dans des contrées éloignées de l'univers légitimant qui se veut, lui, *ex-territorial*, si non *a-territorial*¹ ». Les auteurs récusent les notions de valeurs, de formes littéraires communes et revendiquent une littérature au cœur du monde et sur le monde, dont Edouard Glissant a su formuler toute la pertinence : « Les errances d'aujourd'hui ne visent plus à fonder un territoire. Un territoire est variable dans ses dimensions, mais il n'est pas erratique. La fixité du territoire est terrifiante² ». Ainsi, dans le but d'échapper au piège de l'enfermement et des chapelles, les écrivains francophones battent en brèche de façon vigoureuse toute forme d'appartenance, car l'identité n'est pas un référent stable. Qu'elle soit individuelle, culturelle ou littéraire, l'identité est un processus, c'est-à-dire une réalité donnée non comme une fixité, mais comme un objet en construction. De là, la création artistique est perçue comme une dynamique d'échange qui implique l'ouverture à l'Autre ; l'universalité est devenue un motif de création, compromettant ainsi sérieusement la territorialisation et la nationalisation des littératures. C'est bien ce que met en évidence Christine Le Quellec Cottier lorsqu'elle affirme que « les frontières nationales ne sont plus des « marches » significatives, mais les rencontres d'imaginaires, de langues et de cultures...³ ». A l'ère de la mondialisation, le concept de culture nationale demande à être reprecisé, en ce sens que la littérature se "désatialise" et crée désormais ses propres *terrains*, ses territoires littéraires qui ne sont plus des espaces enclavés et inextirpables, mais des espaces mouvants, des espaces en dialogue avec d'autres espaces. De ce fait, puisque l'écrivain crée

¹ Lourdes Rubiales, « La notion de territoire dans le discours théorique de la littérature "africaine" en français », in *Littératures africaines et territoires*, op.cit., p. 238.

² Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, p. 87-88.

³ Brochure *Histoire littéraire d'Afrique noire francophone : parcours et enjeux*, réalisée par Christine Le Quellec Cottier et Bintou Bakayoko, Université de Lausanne, 2012, p. 13.

dorénavant dans un espace reconfiguré, dans un *non-lieu*¹ en quelque sorte, cela pose indubitablement la question du rapport entre la production littéraire et le locus *Afrique* qui est un espace sociologiquement et géographiquement délimité, rapport qui nous amène à réfléchir sur la recevabilité des africanismes et la survie du dénominateur « littérature africaine », quand on sait que pour les écrivains actuels, l'Afrique n'est plus un espace identitaire dans un monde où l'identité n'est nulle part ailleurs.

3- La littérature africaine en sursis ?

Depuis le début des années 2000, les littératures d'Afrique noire sont sous les feux de la rampe avec de nombreuses questions dont la plus récurrente est liée à la survie de l'appellation « littérature africaine ». Les différentes positions souvent contradictoires sur la nécessité de conserver ou pas ce dénominateur témoignent de l'intérêt du débat. Deux objets seront donc au centre de notre réflexion : « Afrique » et « littérature » qui composent la dénomination « littérature africaine », mais dont l'existence est de plus contestée et mise en crise au vu des mutations actuelles. A tort ou à raison, les littératures africaines sont assimilées au territoire Afrique, quand bien même les artistes pour la plupart ont déserté cet espace, mettant au jour ce que Guattari et Déleuze nomme la déterritorialisation. Par là même, le maintien de l'appellation littérature (s) africaine (s) dépend en grande partie de la question que tous les critiques se posent : Existe-t-il encore de nos jours un espace et une identité littéraire africaine qui cautionnerait cette désignation ? Nous reprendrons, en complément des analyses qui ont été menées plus haut, les notions d'espace, de champ littéraire, d'identité littéraire, ce qui permettra d'examiner l'avenir des littératures africaines dans un contexte où les configurations sectaires ne font plus recette.

Dans l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Xavier Garnier et Pierre Zoberman s'interrogent sur la notion sociologique de l'espace littéraire. En postulant d'emblée que l'espace littéraire n'est pas symétrique à la notion de champ littéraire, ils tentent de mieux comprendre les enjeux et les implications que ce terme recèle en inférant que « l'existence des champs n'est en aucun cas la garantie de l'existence de la littérature² », pour la simple raison que les champs littéraires induisent la production de livres, alors que l'espace littéraire est le « lieu » d'émergence des œuvres. Le « lieu », selon Garnier est la condition de l'existence d'une littérature :

¹ Marc Augé, *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

² Xavier Garnier, Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du Texte, 2006, p. 6.

Pour que la littérature 'ait lieu', il faut qu'un espace soit là pour l'accueillir, que j'appellerai son espace vital. L'espace littéraire serait en quelque sorte la condition de la littérature, il lui permettrait d'émerger de tel ou tel texte et de trouver un lieu¹.

Si on considère le lieu d'émergence comme étant l'espace de réalisation, alors on est en droit de s'interroger sur la pertinence de l'espace « Afrique » comme lieu d'émergence d'une littérature, quand on sait que la plupart des œuvres majeures africaines sont produites et éditées hors du continent. L'espace n'est pas seulement une réalité physique désignant un territoire, mais il est aussi sémiotique, aspect que Genette dans *figure II* développe, en dégagant diverses modalités de la figurativité de l'espace littéraire. Dans la spatialité énonciative, l'espace peut être social, textuel, voire symbolique. Toutes ces dimensions de l'espace sont manifestes dans les textes africains, mais l'espace symbolique revient de manière récurrente à travers la figuration de l'Afrique comme terre d'origine. En effet, la création littéraire africaine s'est constituée à partir d'un territoire qui n'existait que de manière symbolique, puisque depuis la naissance de la littérature africaine jusqu'à aujourd'hui, son « champ », c'est-à-dire les centres de production et de diffusion sont en Hexagone, et l'essor de celle-ci continue de se faire en dehors du territoire africain. L'Afrique possède une littérature qui est produite hors de ses frontières ; même s'il existe sur le continent des auteurs qui créent des œuvres de belle facture, tous nourrissent un jour le rêve secret de traverser l'Atlantique. Le « champ littéraire africain » évolue donc dans un espace hybride, à la fois dans un « in » et un « out », car l'écrivain entretient avec le territoire un rapport nomadique qui le conduit vers de nouveaux lieux flexibles et poreux. Dès lors, le territoire n'est plus une clôture, mais devient un lieu à réinventer par le biais de la mémoire et par la force de l'imaginaire. Se construisent de ce fait de *Nouveaux espaces* transnationaux qui combinent l'« ici » et l'« ailleurs »². Dans ce nouvel élan de désatialisation, le groupe des 44, particulièrement les cinq africains qui ont signé le manifeste *Pour une littérature-monde en français*, comme nous l'avons dit, ne veulent donc plus être rattachés ni au champ littéraire français, ni au champ littéraire africain. Ils souhaitent désormais évoluer dans un champ neutre, un espace symbolique nouveau et déterritorialisé, où seul comptera, par delà les considérations sociolinguistiques et territoriales, le talent de l'écrivain et la pertinence des sujets traités. En effet, le fameux leitmotiv du retour aux sources, du retour au pays natal prôné par les aînés dont un Senghor avec *Joal* avait magnifié le royaume de son enfance comme étant la terre de ses ancêtres, un lieu idéal et idéel, est sérieusement mis en crise et n'a plus sa raison d'être, en ce sens où toute la pertinence de ce changement de vision se trouve dans l'élaboration d'un contre-discours identitaire. Pour beaucoup d'auteurs contemporains, le « terrain africain », comme point de fixation d'un imaginaire « n'est plus le lieu stable, immuable où « l'Africain » vivrait dans une

¹ Xavier Garnier, « La littérature et son espace », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, op.cit., p. 17.

² Ces nouveaux espaces ouvrent la voie à ce que Arjun Appadurai appelle *ethnoscape*, in *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, 2005 (1996). Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot.

éternité atemporelle¹ ». Les notions d'espace, de territoire, de champ sont désormais des objets mouvants aux frontières perméables. Les écrivains affichent leur volonté de transcender la conscience du territoire et du national, aller au delà des identités locales, s'ouvrir à l'Autre, à d'autres mondes, dans une dynamique d'échange, où la relation « un continent = une littérature » est reconsidérée dans une perspective de déconstruction. Dans la vision systémique et institutionnelle des littératures, les configurations géographiques, historiques et identitaires qui constituaient jusque là le paysage littéraire mondial n'ont plus droit de cité. Ce refus de toute appartenance soulève l'épineuse problématique de la survivance du champ littéraire africain et, par delà, celle d'une littérature portant l'appositif Afrique comme un emblème qui définit toute une production, mais qui est de plus en plus difficile à assumer. Cependant, à vouloir intégrer la littérature-monde, à vouloir évoluer dans un espace ouvert où les frontières n'existent plus, ne risque-t-on pas de voir disparaître le dénominateur littérature africaine ? La littérature africaine comme désignation déterminative n'est-elle pas dans un antre obscur ? N'est-elle pas en train de se noyer dans les eaux troubles de la mondialisation ? Au vu des multiples apories qui entachent à l'heure actuelle sa définition et le nouveau statut des écrivains, tous les indicateurs sont au rouge et semble signifier clairement qu'elle est en sursis.

Si beaucoup d'artistes d'origine africaine vivent dans l'Hexagone et dénie l'héritage des pairs en récusant l'africanité, l'omniprésence malgré tout d'un mode de représentation culturelle valide l'hypothèse selon laquelle en dépit des discours, les auteurs et leurs œuvres restent attachés à l'Afrique, comme l'a fort bien démontré l'analyse des textes. L'Afrique est certainement vue de façon axiologique comme un *terrain local* que les militants du schisme considèrent comme un enfermement, un espace clos qui annihile l'activité créatrice ; or « le local est aussi le polyphonique, le multiculturel, le fluide, le mouvant² ». Comme l'explique Alain Ricard, le local va bien au delà de l'acception qu'on lui attribue habituellement, car, plus qu'un lieu, il est avant tout une traversée de frontières, « une variété, une multiplicité, l'infinie diversité du monde concret³ ». Selon Ricard, dans le local, c'est l'idée même de *présence* qui est à retenir, aussi pouvons-nous être habités par un lieu sans nécessairement y être. C'est généralement le cas des écrivains noirs de la diaspora, qui, dans leur majorité ne vivent plus sur le continent, mais qui, au travers de leurs écrits savent mieux que quiconque en formuler les représentations. Même un auteur comme Kossi Effoui qui dénie l'existence d'une littérature africaine, ne peut s'empêcher de thématiser l'Afrique dans son roman *Solo d'un revenant*⁴. A travers le motif du voyage, il met en scène le retour au pays natal d'un personnage africain qui tente de reconstruire sa propre

¹ Daniel Delas, « Le lieu et la trace. Nouveaux terrains », in *Les littératures africaines. Textes et terrains*, *op.cit.*, p. 449.

² Alain Ricard, « Pour une géographie de la mémoire, terrains et traces », in *Littératures africaines et territoires*, *op.cit.*, p. 122.

³ *Idem.*

⁴ Kossi Effoui, *Solo d'un revenant*, Paris : Seuil, 2008.

histoire à travers les abîmes du passé. C'est une sorte de pèlerinage dans les méandres du souvenir, à partir d'une région – vraisemblablement l'Afrique – minée par plusieurs années de conflits, et qui peine à se relever. La même thématique du retour s'observe chez d'autres auteurs dits de la « migritude » dont nous citerons quelques uns : Alem Kangui avec *Cola cola jazz* (2002), Gaston Paul Effa pour *Yaoundé instantanés* (2003), Léonora Miano *Ces Ames chagrines* (2011), Fatou Diome *Kétala* (2006), etc. Même si ces récits se veulent la construction d'un nouveau discours, tous mettent en scène des personnages africains dans leur rapport avec leur pays d'origine, placé très souvent sous le signe de la tension et du décalage. Nous en déduisons qu'au-delà des propos des auteurs, leurs textes les dévoilent, en ce sens où l'Afrique demeure un objet littéraire qui ne cesse de les inspirer. Malgré leurs déplacements et leurs périples, ils « transportent » avec eux, dans la nostalgie de l'exil et de l'errance, un peu de leur terre d'origine comme la hantise d'un fantôme dont ils ne peuvent se défaire. Quel que soit le lieu de création, l'imaginaire du créateur n'est pas assujéti à un espace, fut-il local ou global, mais il habite un espace autant que celui-ci le façonne. L'Afrique en tant que territoire « référentiel », mais aussi comme lieu à penser et à imaginer, est au cœur de la création des auteurs subsahariens, témoignant de ce fait de l'ancrage de leurs œuvres dans un territoire culturel, en dépit des dénégations de certains d'entre eux qui rejettent ostensiblement l'étiquette d'auteurs africains.

Ainsi, penser la littérature-monde en terme de globalité et de totalité peut être bénéfique et même salubre, surtout pour les littératures du Sud. En revanche, il faut prendre garde aux effets prédateurs de ce concept, et ne pas faire croire qu'il n'existe plus de diversité, qu'il faut annuler toutes les identités possibles. Ce sera un danger de tout fondre dans un même ensemble, comme une sorte de conglomerat, de nébuleuse opaque où tout se confond, car « si on entre dans la diversité du monde en ayant renoncé à sa propre identité, on est perdu dans une sorte de confusion¹. » Il est donc nécessaire d'exister en tant que soi avant de vouloir s'unir ; c'est pourquoi il doit y avoir négociation, échange et non dissolution, c'est bien ce que suggère Homi Bhabha en inférant que « la globalisation doit toujours commencer chez soi² » dans une perspective où « le droit à la différence dans l'égalité » est respecté, une égalité qui ne signifie pas l'étouffement des différences au nom d'une prétendue « universalité » des droits. A une époque où la littérature s'institutionnalise, à l'heure de la globalisation, la mode est de revêtir le costume du « tout-monde » et de partir à « l'assaut de toutes les mers du monde » comme le dit Wabéri. Mais, le risque de vouloir dissoudre les littératures dites mineures dans un grand ensemble est à en point douter la phagocytation de cette dernière par les plus forts. On croit pouvoir être plus visible sur l'échiquier mondial en adoptant des positions universalistes, mais cette attitude fragilise et périphérise bien plus toutes les autres littératures qui sont hors du grand ensemble.

¹ Edouard Glissant, « Entretiens avec Lise Gauvin », in *L'Imaginaires des langues*, op.cit., p. 39.

² Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op.cit., p. 14.

L'universalité ne doit pas phagocyter les identités individuelles que Paul Ricoeur a nommé identité-*idem* au profit d'une identité-*ipse* (identité collective)¹. Certes, il y a nécessairement un besoin de repenser et de redéfinir les littératures africaines, mais pas sans condition, il n'est pas question de renoncer à tout sur l'autel de la mondialisation. Le débat a certainement sa raison d'être, mais la réflexion doit porter sur la place et l'évolution de cette littérature, plutôt que sur son existence ; car la littérature africaine existe bel et bien, et la question de sa survie ne se pose pas tant qu'il y a des hommes et des femmes qui écrivent cette Afrique-là : « tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra² ».

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Edition du Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1996.

² Titre de l'article de Tirthankar Chanda paru dans le journal *Le Monde*, décembre 2004.

CONCLUSION

Conclure de façon catégorique, après l'exploration d'un domaine aussi complexe que le sont les productions littéraires africaines, est moins aisé qu'il n'y paraît. La densité des problématiques soulevées témoigne de la difficulté à alléguer une thèse sans que celle-ci ne soit sans cesse remise en question. Ce travail, dont le thème central est axé sur un mot fortement connoté, a été l'occasion de mettre au jour ses implications, depuis la littérature coloniale jusqu'aux littératures africaines. Le vocable « africanisme », en ce qui concerne les productions littéraires africaines, doit être perçu comme un néologisme sémantique que nous avons forgé pour désigner la *présence* de l'imaginaire africain, l'exploitation d'une poétique endogène dans les œuvres d'Afrique noire. Bien évidemment, il ne s'agit nullement de l'exotisme fortement exploité par l'africanisme colonial qui avait pour but la réification de l'*Autre*, mais le terme africanisme qui sous-tend notre démarche porte sur une représentation de soi à travers des faits de cultures et de langues.

En évoquant la « déconstruction d'un discours d'autorité » dans notre troisième partie, nous avons pu montrer qu'à partir de l'acceptation coloniale du terme, l'africanisme a été réinvesti par les écrivains africains. Cela s'est joué en plusieurs phases qui, de nos jours, correspondent à un véritable renversement des lieux communs propres à la représentation de l'Afrique.

Ainsi, grâce au matériau proposé, notre réflexion a mis en évidence diverses strates qui correspondent le plus souvent à des générations d'auteurs. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'exotisme colonial peut être comparé à ce que certains (mauvais) écrivains produisent de nos jours pour « faire vrai » et vendre : clichés, couleur locale, expressions savoureuses, etc... à lire au premier degré ; de cela mon travail n'a pas traité, au vu de la pauvreté littéraire des textes de cette catégorie¹. Par contre, nous pouvons considérer que la première utilisation de ces africanismes par les écrivains de la Négritude correspond à ce que nous nommons aujourd'hui un « essentialisme stratégique » permettant de trouver une place dans le champ littéraire, une reconnaissance esthétique qui dépasse l'effet d'exotisme ou d'étrangeté. La récupération d'une représentation a permis le décentrement du point de vue et une première tentative de repenser la notion de centre et de périphérie, puisque les auteurs concernés écrivaient depuis Paris. Nous avons aussi pu constater que pour la génération de Kourouma et Ndao, l'africanisme a été le moyen d'affirmer une « culture fondatrice » à valoriser et surtout à faire connaître, qu'elle ait été expérimentée ou non. Les exemples que nous avons choisis, significatifs de notre époque

¹ Plusieurs noms d'auteurs pourraient sans doute être cités, je me contente de situer ce propos en évoquant Janis Otsiemi et ses romans policiers.

contemporaine, par l'usage de l'ironie, de la parodie, du grotesque, des calques et stéréotypes, ne veulent pas attester d'une « authenticité africaine » mais questionnent la possibilité ou la réalité d'une « présence africaine », d'une « identité africaine » : de nos jours, ce qui servait à affirmer l'Afrique en tant qu'entité stable est utilisé pour déconstruire cette même représentation.

De fait, notre parcours critique a montré comment un discours d'autorité s'est fondé sur des africanismes, d'abord d'usage colonial puis africain, avant que ces outils linguistiques et symboliques soient le moyen de remettre en question ce même discours d'autorité, donc toute vérité préexistente sur l'Afrique. Les africanismes ont traversé le siècle, mais leur fonction s'est inversée.

Nous avons mis en évidence cette métamorphose fondamentale, perçue par les écrivains d'origine africaine sans pour autant qu'ils arrivent à la nommer. L'Afrique s'impose à leur imaginaire comme continent, comme origine, comme savoir, mais en même temps ils récusent tout essentialisme et se veulent « écrivain tout court ». Notre réflexion n'a pas cherché une « vérité », mais a voulu rendre compte du cheminement d'une notion dont la portée sémantique a été complètement réévaluée. Ainsi, les africanismes ont été envisagés selon un axe diachronique, car leur usage implique une valeur particulière en lien avec un contexte socio-politique ; mais aussi selon l'axe synchronique, puisque notre époque contemporaine fonctionne à l'échelle planétaire et croise les appartenances, les origines et les cultures. En ce début de XXI^e siècle, la pertinence de la réflexion sur cette notion complexe se maintient, car il va s'agir non seulement de repérer des usages, mais de savoir s'ils sont toujours en lien avec cet ensemble nommé « littérature africaine » auquel nous avons reconnu un fondement, alors même que ses contours sont de plus en plus flous.

En effet, étudier des africanismes, n'est-ce pas souligner l'africanité des œuvres à l'heure actuelle, n'est-ce pas prolonger le mythe d'une spécificité africaine, d'une *âme nègre*, longtemps développée par les thèses africanistes de l'époque coloniale puis relayée ensuite par la Négritude ? Nous tenons à préciser que le concept des africanismes que nous développons ne s'inscrit nullement dans la vision de l'existence d'une supposée « âme noire ». Nous récusons vigoureusement cette fameuse notion que Senghor et ses pairs ont longtemps brandie comme étant la caractéristique de l'identité africaine. Nous partageons sans réserve l'avis de Frantz Fanon qui la considère comme « une construction du Blanc » et nous nous étonnons du manque de lucidité des initiateurs de la Négritude qui ont repris le concept sans en mesurer la portée, ni en sonder les arguties. Cette vision de l'« âme noire », dans laquelle toute la littérature africaine a baigné depuis son émergence jusqu'aux années des indépendances, suscite aujourd'hui de la méfiance et n'est plus d'actualité au regard des mutations esthétiques et thématiques qui ont traversé les littératures africaines. Les écrivains contemporains eux-mêmes se démarquent de

cette tendance et revendiquent « le droit à l'écart », le droit de créer en toute liberté sans référence à un archétype quelconque.

Notre démarche n'a pas voulu rechercher une « spécificité africaine », mais mettre en évidence une singularité, questionner une représentation, la présence d'un topos dans la création. Cet imaginaire que nous percevons comme un élément définitoire des littératures africaines est de plus en plus remis en cause par ceux qui soutiennent que la recherche des sources africaines ne doit pas être la grille de lecture à partir de laquelle il faut absolument lire une œuvre africaine. On peut citer David Ngoran parmi les critiques qui récusent cette singularité. Son étude sur *Le Champ littéraire africain*¹ déconstruit la conception d'une particularité de la littérature africaine, car, dit-il, l'existence d'une « spécificité » est due à des présupposés arbitraires à la fois sociologiques et historiques, voire à une invention. Josias Semujanga postule à son tour que l'œuvre littéraire doit être saisie dans sa totalité en tant que texte et son sens ne découle que par le réseau sémantique qu'il tisse à travers un faisceau de relations textuelles ; raison pour laquelle il faut éviter de classer les œuvres en les catégorisant, car « s'il est possible de dégager certains traits généraux des textes, une catégorisation rigoureuse englobant tous les textes littéraires est impossible. Toute œuvre naît dans cette tension, c'est-à-dire qu'à travers sa manière de gérer son rapport au genre se saisit son originalité littéraire. En s'organisant à partir de cette multiplicité générique et discursive, le roman réfléchit sur le processus créatif dans la culture contemporaine² ». Il met également l'accent sur le caractère universel de l'écriture, et va jusqu'à récuser les approches historiques et sociologiques de la littérature :

Les critiques journalistiques ou universitaires sont régies par le discours idéologique qui, privilégiant le côté sociologique et historique des textes, prédispose à travailler sur les corpus nationaux sans se préoccuper du caractère universaliste de l'acte d'écrire. C'est comme si l'africanité, l'antillanité, la francité ou la québecité des romans publiés en Afrique, dans les Antilles, en France ou au Québec, allaient de soi...³.

Selon Semujanga, la création est un acte universel, par conséquent, toutes les désignations qui tendent à catégoriser et à spécifier des espaces littéraires sont peu pertinentes dans un monde où les identités sont instables. Mais que signifie le caractère universaliste de l'acte d'écrire ? Si la faculté de créer est un bien dont chacun peut se prévaloir quelle que soit sa culture et son origine, la pratique de l'écriture elle, diffère d'un individu à un autre et la création reste un acte individuel. Les écrivains, on le sait, ont des styles différents. Le parcours, l'histoire de vie, le contexte social, politique, et historique influencent énormément leur création. Ainsi, prôner le caractère universel de l'acte d'écrire est un argument pertinent certes, mais gommer les singularités propres à chaque

¹ David Ngoran, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris : L'Harmattan, 2009.

² Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain*, op.cit., p. 187.

³ Josias Sémujuanga, op.cit., p. 8.

contexte risque d'être préjudiciable pour la littérature en général. De plus en plus, apparaissent les concepts de littérature-monde, tout-monde, totalité-monde, identité-monde, que de termes pour désigner le phénomène de la globalisation dans lequel le monde tend à une uniformité et avec lui les artistes. Les défenseurs de l'universalité de l'art ne tiennent compte que du caractère transnational de la création en oubliant que même si les gens se rapprochent, il existe tout de même des frontières, des cultures différentes. On peut penser l'universalité autrement sans forcément tout dissoudre dans un amas trouble. A trop vouloir tout mettre dans un ensemble, on s'éloigne de la notion d'individualité, d'originalité, car c'est la somme des particularités qui créent l'ensemble, et sans individualité, il n'y a pas d'universalité. Aussi, convient-il d'assumer nos différences sans toutefois perdre de vue que nul ne peut se construire en dehors des autres, et comme le dit Lopès, il faut cultiver « notre identité internationale qui nous rattache à un réseau de complices avec lesquels nous proclamons l'unité du genre humain¹ ». A l'évidence, le phénomène de globalisation qui fonctionne comme un fourre-tout et dans lequel les frontières entre les cultures, les arts et les relations humaines sont extrêmement poreuses, doit être pris, nous l'avons dit, avec beaucoup de précaution, car s'il est indéniable que les contacts entre les hommes et les cultures évoluent à une allure vertigineuse, il n'empêche qu'il existe des indices, des signes, qui permettent de regrouper certains traits dans une parenté commune ; et c'est bien ce que l'étude des africanismes a essayé de vérifier. Par contre, si les productions africaines contiennent des traits que l'on peut dire caractéristiques d'une identité, il serait dangereux, voir suicidaire de les réduire à cet état de fait. C'est pourquoi, sans invalider notre propos, nous partageons en partie le postulat de Semujanga car, étant donné que la littérature africaine évolue au rythme d'un contexte mondial lui-même fluctuant, il nous faut reconsidérer les approches à partir desquelles les œuvres sont abordées et surtout, ne pas définir des typologies fixes et immuables applicables à chaque fois qu'on ouvre des textes africains, mais de les examiner dans leur dynamique transculturelle. Notre étude a certes vérifié que les africanismes constituent un *topos* dans « l'espace littéraire africain », mais il faut se garder d'en faire une *doxa* et maintenir une certaine distance critique qui fait défaut à de nombreux travaux. En effet, les premiers critiques à mettre en évidence l'africanité des œuvres sont : Lilyan Kesteloot (1960), Janheinz Jahn (1965), Jean-Pierre Makouta Mboukou (1969), Robert Cornevin (1970), Jacques Chevrier (1970), Mohamadou Kane (1983), Amadou Koné (1993), pour ne citer que ceux-là. Tous, à quelques nuances près, ont souligné l'africanité des textes d'auteurs africains, et ont énoncé des thèses, élaboré des méthodologies à partir desquelles chercheurs, critiques et lecteurs peuvent lire les œuvres africaines. Si ces méthodes d'analyse permettent de dégager une certaine originalité de la littérature africaine par rapport au modèle occidental dont elle entend se démarquer, elles risquent tout de même de l'enfermer dans une sorte de schèmes idéologiques, alors que l'africanité des textes, comme nous

¹ Henri Lopès, Préface de *Négritude et négrologues*, *op.cit.*, p. 12.

l'avons souligné, n'est pas un essentialisme. S'il est admis que les productions littéraires africaines s'articulent en lien avec un référent culturel, il faut cependant se garder d'en faire la marque de fabrique et de ne voir en elle que cet aspect. Les œuvres africaines ne doivent pas être perçues uniquement comme un vase clos dans lequel on veut forcément retrouver « quelque chose » d'africain, ou dans lequel le lecteur occidental vient satisfaire une envie d'exotisme caché, ou enfoui. Car, le but de notre réflexion n'est pas d'enfermer les littératures subsahariennes dans un canevas théorique prédéterminé, mais de dégager leurs singularités, et de montrer que finalement, cette originalité se construit dans une dynamique de dialogue avec d'autres univers culturels.

Il y a certainement urgence à repenser la « littérature africaine », cependant il faut le faire en tenant compte de sa réalité mouvante. L'art en général, et la littérature en particulier, a toujours été le lieu par excellence du dialogue interculturel. Aucune œuvre littéraire, aussi fascinante et riche ne peut se créer *ex-nihilo*, elle agit dans l'échange, car de nos jours, toute création est hybride et se meut dans les eaux internationales, dans des interstices à la fois ambivalents et contradictoires, si bien que « les prétentions hiérarchiques à l'originalité ou la 'pureté' intrinsèque des cultures sont intenables¹ ». Nous avons relevé dans l'analyse des textes, qu'au delà de la présence des africanismes, les romans se construisent dans l'hybridité, et celle-ci permet de questionner le rapport au réel par la pratique de la subversion, en amendant les oppositions binaires identité/altérité. Les pratiques postmodernes de l'écriture et le caractère transnational de toute la création littéraire sont actuellement les traits dominants des productions littéraires africaines, puisque la plupart des œuvres s'édifient dans un discours intertextuel et transtextuel aux confluents de plusieurs imaginaires. Semujanga corrobore cette tendance de la littérature en soutenant que la transculturalité doit être de mise dans l'approche de tout texte en général et de ceux de l'Afrique en particulier. Constamment en coprésence avec plusieurs traditions littéraires, la littérature africaine d'aujourd'hui se joue des canons esthétiques, des délimitations territoriales, des idéologies sectaires pour se construire dans un environnement multiculturel. C'est pourquoi dans notre démarche, nous avons pris en compte les binômes transculturalité/transgénéricité, hybridité/métissage, en ce sens où les créations contemporaines ne reposent pas sur une africanité qui va de soi, elles ne se bâtissent pas non plus par rapport à la nostalgie d'un passé idéal et idéel, mais s'édifient par « la construction d'un lieu où les interactions culturelles avec l'Occident [...] sont constantes et créatrices de nouvelles distributions de sens². » Cette dynamique d'échange que Homi Bhabha appelle « le nouvel internationalisme » n'est pas « un calme passage de transition et de transcendance [...] mais, un processus de déplacement et de disjonction qui ne totalise pas

¹ Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture*, *op.cit.*, p. 81.

² Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p. 174.

l'expérience¹ ». Par là, le métissage que traduisent les œuvres africaines est source de tension entre le local et le global. Ainsi, nous associant à la notion de Bhabha, nous retenons en lieu et place du mot *métissage*, la notion de *tiers espace* qui apparaît comme un lieu alternatif, un lieu instable qui porte la trace d'une rencontre, d'une tension, mais qui ne fait pas disparaître les individualités.

La réflexion menée dans cette étude n'a pas la prétention d'avoir sondé tous les contours du vaste domaine de recherche que constituent les littératures africaines, mais elle a le mérite à bien des égards de soulever le débat sur les questions identitaires, d'appartenances, sur le rapport de la littérature au monde, en particulier celle de l'Afrique. Ainsi, au terme de ce travail, les problématiques liées aux productions littéraires d'Afrique noire sont nombreuses et certaines restent en suspens, comme la définition de la littérature africaine et la posture ambivalente des écrivains. Face à ces difficultés, les recherches se sont orientées vers les productions nationales, mais là encore, ce qui peut apparaître comme un repli ou une « fabrique des identités » ne semble pas convaincant. A l'opposé de cette logique, une vision internationale de la littérature a surgi avec de nouveaux concepts, tel la Littérature-monde. Si ces notions ont le mérite de susciter le débat quant à l'avenir des littératures dans un monde globalisé, il n'en demeure pas moins qu'elles se heurtent à de nombreuses controverses que nous avons envisagées dans notre travail.

Faut-il dès lors se tourner vers les auteurs, envisager leur posture ou leur statut ? Le cas de Kourouma est à bien des égards très édifiant. Ayant vécu toute sa vie d'écrivain en France et publié l'ensemble de son œuvre, il est pourtant considéré comme un auteur africain. Le second cas est celui de Mabanckou, d'origine congolaise et de nationalité française, il réside actuellement aux Etats-Unis où il enseigne les littératures francophones. Pour résoudre les problèmes de classification, nombreux sont ceux comme Mabanckou qui se définissent « écrivain tout court », sans étiquette. Cette réponse aurait l'avantage d'éviter les gloses, mais elle n'est guère envisagée par la critique africaniste : pendant et depuis très longtemps, la tendance veut qu'on assimile un texte au terrain africain par le seul fait de l'origine de l'auteur, ce qui a d'ailleurs motivé des décennies de critique biographique. Ce critère est d'ailleurs en porte-à-faux avec la récente génération de l'immigration, c'est-à-dire des enfants nés en Europe de parents africains, comme c'est le cas de Wilfried N'sondé² ? Que dire des « métis biologiques » dont Marie Ndiaye se veut un exemple édifiant ? Née d'une mère française et d'un père sénégalais qui quitte la France alors qu'elle a un an, elle a été élevée comme elle le dit dans un univers « 100% français », dans la *pure culture française* sans aucun contact avec l'Afrique. Elle présente ses liens avec le continent

¹ Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture*, *op.cit.*, p. 36.

² Né au Congo en 1969, Wilfried N'sondé émigre en France à l'âge de 5 ans où il y passe toute son enfance jusqu'à l'âge adulte. De nationalité française, il est depuis une dizaine d'années installé en Allemagne où il exerce le métier d'artiste compositeur.

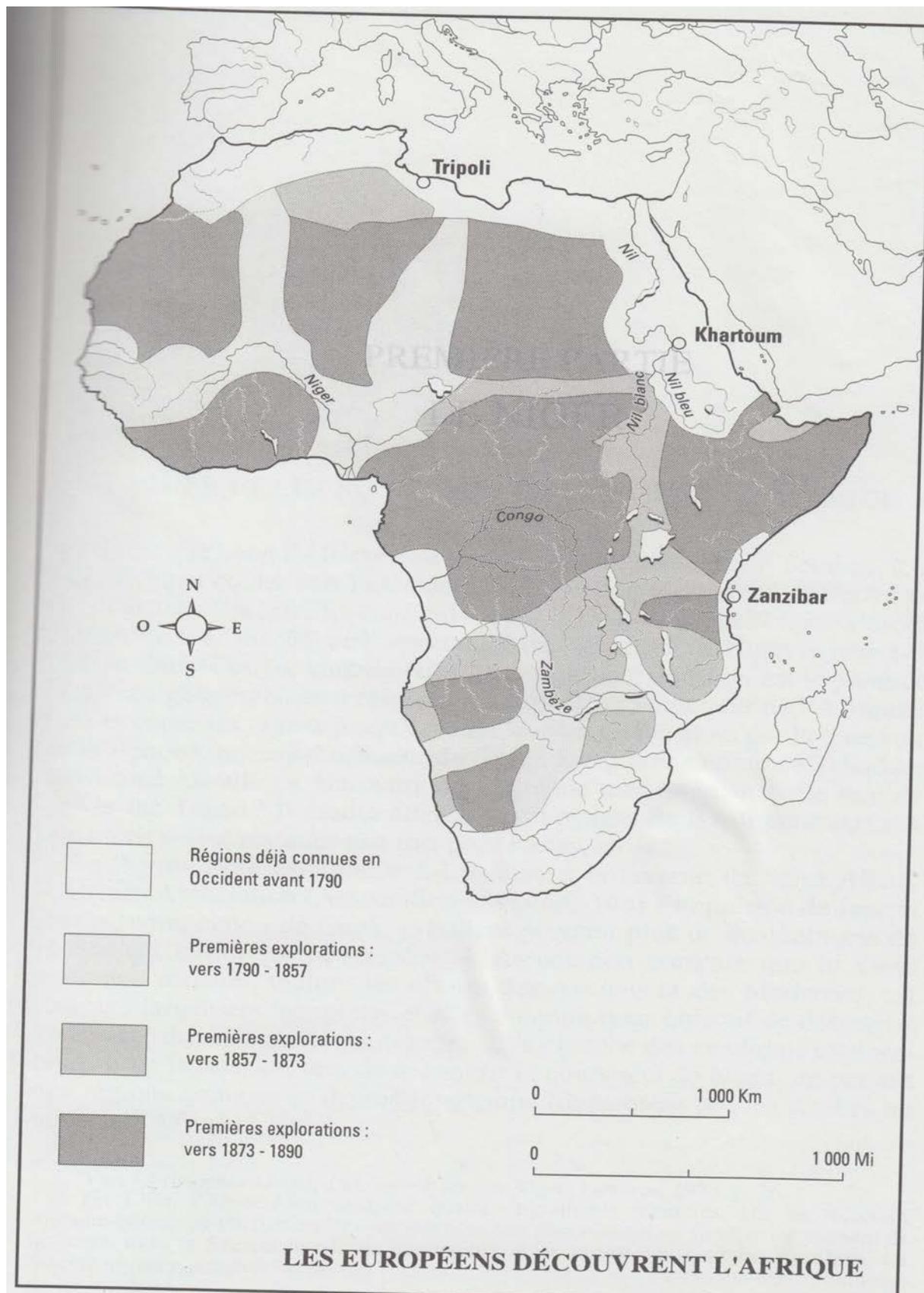
comme symbolique, imaginaires : « ma relation à l'Afrique est un peu rêvée, abstraite, au sens où l'Afrique, dans ma tête, est plus un songe qu'une réalité¹ ». Dans sa riche bibliographie, seul *Trois femmes puissantes* fait référence à l'Afrique, mais cela a suffi à certains critiques férus de classification pour l'intégrer parmi les auteurs francophones, voire sénégalais. A tous ceux qui brandissent la couleur de sa peau comme élément identificatoire, elle déclare qu'elle est française et explique qu'on peut être noir sans être Africain. Le « cas » de Marie Ndiaye est révélateur de la complexité du débat en cours sur le statut des écrivains et l'avenir des littératures africaines. Bien évidemment, il faut garder à l'esprit que l'identité filiale ne sauraient être un référent valable pour catégoriser une œuvre. Si l'origine n'est pas une donnée efficiente, alors pourquoi ne pas se contenter des déclarations des auteurs ? Une œuvre serait dite « africaine » lorsque l'écrivain lui-même témoigne de son ancrage au continent et/ou se réclame auteur africain. S'il s'agit d'éviter des querelles d'école, pourquoi pas, mais un tel postulat fondé sur des critères personnels invaliderait la classification des œuvres, alors qu'objectivement ce sont bien leurs formes qui motivent nos démarches analytiques et interprétatives.

On le voit bien, les critères de définition de ce qu'est une « œuvre africaine » sont problématiques, en dépit de la présence des africanismes et de la posture des créateurs. Ballotée entre plusieurs traditions littéraires, la production que je nomme « africaine » évolue dans un champ littéraire au caractère hétérogène où les artistes, drapés de leur dualité culturelle, questionnent leurs appartenances. Ainsi, notre étude sur les africanismes dans les littératures d'Afrique noire francophone, précisément dans les romans contemporains, a permis de révéler les paradoxes qui ont nourri l'usage des africanismes, puisque leur fonction s'est renversée à la fin du XX^e siècle. Avec eux, il s'agit dorénavant de questionner autant le continent africain que « les Afriques », celles des diasporas et des imaginaires, chacun ayant la possibilité de réinventer des liens qui passent par les langues et les représentations symboliques. Cette liberté est selon nous une zone de fortes turbulences, car les auteurs et les textes négocient sans cesse entre le local et le global. Mais cette situation en tension est sans doute le signe du dynamisme de cette jeune littérature qui explore déjà l'ère du « post-postcolonialisme² ».

¹ Marie Ndiaye, « Je ne veux plus que la magie soit une ficelle », in *Télérama*, 2009.

² Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p. 185.

ANNEXES



Alain Ricard, *Voyages de découvertes en Afrique*, Paris, R. Laffont, 2000.



carte in : <https://www.google.ch/search?q=carte+de+l%27afrique+avant+la+colonisation&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:fr:official&client=firefox-a&channel=fflb>



« La science des races humaines se compose d'une multitude d'éléments fugaces, insaisissables ; tous ces éléments viennent se fixer d'eux-mêmes sur le papier par la photographie. »

Ernest Conduché, *La Lumière*, 1855.



6

Extrait de *La France noire : trois siècles de présences. Des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan Indien et d'Océanie*, Pascal Blanchard (dir.), 2011.



« D'abord utilisé pour des enseignes, l'image du Noir allait devenir, avec le développement de la publicité commerciale, un argument de vente... »

Négripub. L'image des Noirs dans la publicité, 1992.



Extrait de *La France noire : trois siècles de présences. Des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan Indien et d'Océanie*, Pascal Blanchard (dir.), 2011.

SAUVAGES | De l'affranchi au sujet colonial

LA FRANCE NOIRE



1

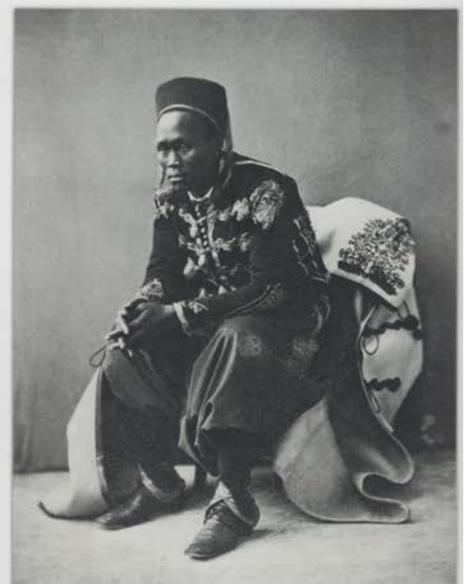
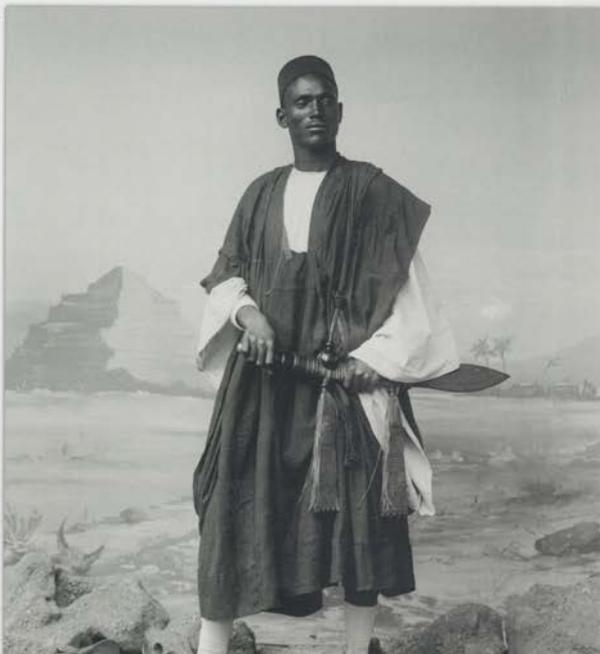


2

« Les rapprocher, les cataloguer, les comparer, c'est déjà comprendre, et comme posséder, cette diversité naturelle. »

Pierre-Jérôme Jehel, 1995.

3



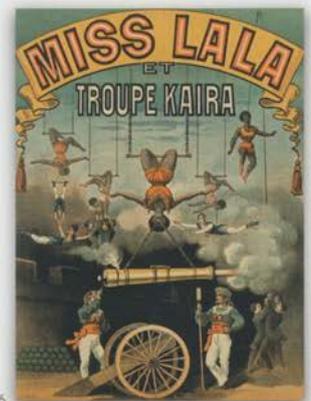
Extrait de *La France noire : trois siècles de présences. Des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan Indien et d'Océanie*, Pascal Blanchard (dir.), 2011.



5

« Le corps de l'Autre racialisé, lieu de désirs
et de peurs, a été un lieu de passerelles
commodes entre le biologique et le culturel... »

Pap Ndiaye, *La Condition noire*, 2008.



6

Extrait de *La France noire : trois siècles de présences. Des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan Indien et d'Océanie*, Pascal Blanchard (dir.), 2011.

PAYS D'AFRIQUE FRANCOPHONE

<p>BENIN Langue officielle : français Capitale : Porto Novo</p>	<p>COMORES (Rép. Islamique Féd.) Langues officielles : arabe et français Capitale : Moroni</p>	<p>GUINEE Langue officielle : français Capitale : Conakry</p>	<p>MAYOTTE Langue officielle : français Capitale : Dzaoudzi</p>
<p>BURKINA FASO Langue officielle : français Capitale : Ouagadougou</p>	<p>REP DEM CONGO (jadis le Zaïre) Langue officielle: français Capitale : Kinshasa</p>	<p>GUINEE EQUATORIALE Langues officielles : espagnol et français Capitale : Malabo</p>	<p>NIGER Langue officielle : français Capitale : Niamey</p>
<p>BURUNDI Langues officielles : français, kirundi, et kiswahili Capitale : Bujumbura</p>	<p>CONGO (Rép. du) Langue officielle : français Capitale : Brazzaville</p>	<p>MADAGASCAR Langues officielles : malgache et français Capitale : Tananarive</p>	<p>REUNION Langue officielle : français Capitale : St. Denis</p>
<p>CAMEROUN Langues officielles : français et anglais Capitale : Yaoundé</p>	<p>COTE D'IVOIRE Langue officielle : français Capitale : Abidjan</p>	<p>MALI Langue officielle : français Capitale : Bamako</p>	<p>RWANDA Langues officielles : français et kinyarwanda Capitale : Kigali</p>
<p>REP CENTRAFRICAINE Langue officielle : français Capitale : Bangui</p>	<p>DJIBOUTI Langues officielles : arabe et français Capitale : Djibouti</p>	<p>MAURITANIE (Rép. Islamique) Langues officielles : arabe et français Capitale : Nouakchott</p>	<p>SENEGAL Langues officielles : wolof et français Capitale : Dakar</p>
<p>TCHAD Langue officielle : français Capitale : N'Djamena</p>	<p>GABON Langue officielle : français Capitale : Libreville</p>	<p>MAURICE Langues officielles : anglais et français Capitale : Port Louis</p>	<p>SEYCHELLES Langues officielles : créole, anglais et français Capitale : Victoria</p> <hr/> <p>TOGO Langue officielle : français Capitale : Lomé</p>

Tableau in : <http://www.dacb.org/f-langues.html>

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- KOUROUMA, Ahmadou, *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 2000 (1^{ère} édition 1994), 380 pages.
- LOPES, Henri, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine, 2008 (1^{ère} édition 1982), 371 pages.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoire de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006, 228 pages.
- NDAO, Aliou Cheik, *Mbaam Dictateur*, Paris, Présence Africaine, 1997, 335 pages.
- NGANANG, Patrice, *Temps de chien*, Paris, Le serpent à plumes, 2007, 366 pages.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

- BADIAN, Seydou, *Sous l'orage, suivi de La Mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 1989, 253 pages.
- BOTO, Eza, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954, 223 pages.
- CAMARA, Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, coll livre de poche, 1970 (1^{ère} édition 1953), 190 pages.
- CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971, 155 pages.
- *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1970 (1^{ère} édition 1963), 153 pages.
 - *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, coll. Poésie 59, 1979, 158 pages.
- DADIE, Bernard, *Iles de tempête*, Paris, Présence Africaine, coll. Théâtre, 141 pages.
- *Climbié*, transl. By Karen Chapman, London, Heinemann, coll African writers series 87, 1971 (1^{ère} édition 1963), 157 pages.
- DAMAS, Léon Gondran, *Pigments; Névralgiques*, Paris, Dakar, Présence Africaine, coll. Poésie, 1995, 157 pages.
- DEMBELE, Habib, *A vous la nuit*, Crest, Les ennemis de Paterne Berrichon, 1997, 31 pages.
- DIOP, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1993 (1^{ère} édition 1947), 187 pages.
- *Leurres et Lueurs*, Paris, Présence Africaine, coll. Poésie, 2000 (1^{ère} édition 1960), 83 pages.
- DIOP, David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, Poésie, 1961, 37 pages.
- EFOUI, Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, 206 pages.
- KANE, Cheik Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Ed. 10/18, 2006, (1^{ère} édition 1961).
- KWAHULE, Koffi *Fama*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll.Nocturnes Théâtre 47, 1998, 59 pages.
- *Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. Beaumarchais 30, 1997, 46 pages.
- LOBA, Aké, *Kocumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1980 (1^{ère} édition 1960), 267 pages.
- NOKAN, Charles, *Abraha Pokou* ; suivi de trois autres pièces : *Les Malheurs de Tchakô* ; *La Traversée de la nuit dense* ; *L'Air doux de chez nous*, Paris ; Dakar, Présence Africaine, 1984, 148 pages.
- OYONO, Ferdinand, *Le vieux Nègre et la médaille*, Paris, Julliard, U.G.E, coll 10/18, 1989 (1^{ère} édition 1956), 186 pages.
- SADJI, Abdoulaye, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Dakar, Présence Africaine, 1988 (1^{ère} édition 1953), 252 pages.
- SEMBENE, Ousmane, *Le Mandat, suivi de Véhi-ciosane ou blanche-genèse*, Paris, Présence Africaine, 1989 (1^{ère} édition 1969), 190 pages.
- *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973, 171 pages.
 - *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1971 (1^{ère} édition 1960), 379 pages.

- SENGHOR, Sédar Léopold, *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, coll. Points, 2006, 429 pages.
- *Poésie complète*, édition critique coordonnée par Pierre Brunel, Paris, CNRS éd. (etc.), coll. Planète libre 1, 2007, 1313 pages.
- TCHIBAMBA, Lomami Paul, *Ngando*, Paris, Présence Africaine, 1982 (1^{ère} édition 1948), 217 pages.
- ZAOUROU, Zadi Bernard, *Les Sofas ; suivi de l'œil*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres Noires, 1983 (1^{ère} édition 1979), 122 pages.

THEORIES ET METHODES D'ANALYSE

- ADAM, Jean-Michel et PETIT, Jean-Antoine, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1989, 239 pages.
- ADAM, Jean-Michel, *Langue et littérature, analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette, coll. F Référence, 1991, 216 pages.
- *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Armand colin, 3^e édition revue et argumentée, (1^{ère} édition 1992), 2011, 290 pages.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel 120, 1993 (1^{ère} édition 1978), 488 pages.
- BAUDORRE, Philippe, RABATE, Dominique, VIART, Dominique (dir.), *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 232 pages.
- BORDAS, Eric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Champs du signe, 2003, 367 pages.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », 1992, 480 pages.
- *Le Sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit, coll. Le sens commun, 1980, 474 pages.
- CHAMARAT, Gabrielle et GOULET, Alain (dir.), *L'Auteur*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, 214 pages.
- CHOMSKY, Noam, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil, coll. Ordre philosophique, 1971 (1^{ère} édition 1965), 283 pages.
- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, F. Nathan, Labor, coll. Dossiers media, 1978, 188 pages.
- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit, coll. Propositions, 1984, 237 pages.
- DUMORTIER, Jean-Louis et PLAZANET, Françoise, *Pour lire le récit*, Paris, J. Duculot, 1986, 186 pages.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Nathan, coll. Nathan, 1999.
- GALLEPE, Thierry, *Didascalies. Les Mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, coll. Sémantiques, 1998, 479 pages.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, Puf, 1994, 252 pages.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 573 pages.
- *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1993 (1^{ère} édition 1972), 285 pages.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, 159 pages.
- HAY, Louis (dir.), *La Naissance du texte*, Mayenne, José Cortis, 1989, 226 pages.
- JOUBE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1997, 110 pages.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, A. Colin, coll. U. Lettres-Linguistique, 2011, 365 pages.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, coll. Langue Linguistique Communication, 1979, 191 pages.
- *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris : A. Colin, coll. U. Lettres-Linguistique, 2004, 262 pages.
- MARTINS-BALTAR, Michel, *De l'énoncé à l'énonciation : une approche des fonctions intonatives*, Paris, CREDIF, 1977, 174 pages.

- MEIZOZ, Jérôme, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition, 2004, 242 pages.
- MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, coll. Fac. Littérature, 1993, 314 pages.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, 192 pages.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, A. Colin, coll. U. Lettres, 2009, 350 pages,
- RABATEL, Alain, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, éd. Lambert-Lucas, 2. vol, 2009.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, nouvelle éd. entièrement revue et corrigée, coll. Lettres Sup. Théorie et analyse des genres, 1996 (1^{ère} édition 1991), 179 pages.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168 pages.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2008 (1^{ère} édition 1916), 520 pages.

ETHNOLOGIE ET LITTÉRATURE COLONIALE : récits de voyage – romans – essais – critiques – monographies.

- AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987, 295 pages.
- AGGARWAL, Kusum, *Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme*, Paris, L'Harmattan, coll. Sociétés africaines et diaspora, 2004, 263 pages.
- ASTIER-LOUTFI, Martine, *Littérature et colonialisme : l'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française 1871-1914*, Paris, Mouton, 1971, 147 pages.
- CALAME-GRIAULE, Génévieve, *Ethnologie et langage : la parole chez les dogons*, Paris, Institut d'ethnologie Musée de l'homme, 1987 (1^{ère} édition 1965), 590 pages.
- CARIO, Louis et REGISMANSET, Charles, *L'Exotisme*, Paris, Mercure de France, 1911, 308 pages.
- CELINE, Ferdinand louis, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1988 (1^{ère} édition 1932), 380 pages.
- CLOZEL, François-Joseph et Villamur, Roger, *Les Coutumes indigènes de la Côte d'Ivoire*, Paris, A. Challamel, 1902, 539 pages.
- COUSTURIER, Lucie, *Mes Inconnus chez eux, mon ami Fatou citadine*, Paris, F.Rieder et Cie Editeurs, 1925, vol. I et II.
- DELAFOSSÉ, Maurice, *Le Peuple siéna ou sénoufo*, Paris, P. Geuthner 1909, 107 pages.
- *Vocabulaires comparatifs de plus de 60 langues ou dialectes parlés à la côte d'ivoire et dans les régions limitrophes*, Paris, Leroux, 1904, 284 pages.
 - *L'Âme nègre*, Paris, Payot, vol 1., 1922.
 - *Les Civilisations disparues : les civilisations négro-africaines*, Paris, Stock, 1925, 142 pages.
 - *Les Noirs de l'Afrique*, Paris, Payot, 1941 (1^{ère} édition 1922), 160 pages.
 - *Manuel dahoméen : grammaire, chrestomathie, dictionnaire français-dahoméen et dahoméen-français*, Paris, E. Leroux, 1894, 435 pages.
 - *Traditions historiques et légendaires du soudan occidental*, traduit d'un manuscrit arabe inédit, Paris, comité de l'Afrique française, 1913, 104 pages.
- DELAVIGNETTE, Robert, *Service Africain*, Paris, Gallimard, 1946, 281 pages.
- *Les Paysans noirs*, Paris, Stock, 1947 (1^{ère} édition 1931), 262 pages.
- DELOBSON, Dim, *L'Empire du Mogho Naba*, Paris, édition Domat-Montchrestien, 1932, 303 pages.
- DEMAISON, André, *Tropique*, Paris, Bernard Grasset, 1933, 293 pages.
- *Diató: roman de l'homme noir qui eut trois femmes et en mourut*, Paris, Albin Michel, 1923, 245 pages.

- *La Nouvelle Arche de Noé*, Paris, Grasset, 1938, 348 pages.
- DIAGNE, Mapaté Ahmadou, *Les Trois volontés de Malic*, Paris, Larose, 1920.
- DIALLO, Bakary, *Force bonté*, Abidjan, Nouvelles Editions Africaines, 1985 (1^{ère} édition 1926), 171 pages.
- DIEGO, Charles, *Sahara*, Casablanca, édition du Maghreb, 1935, 257 pages.
- DIETERLEN, Germaine, *Essai sur la religion Bambara*, Paris, PUF, 1951, 264 pages.
- DURAND, Jean-François (éd.), *Regards sur les littératures coloniales*, Paris, L'Harmattan, 1999, Tome I, II et III.
- ESME Jean d', *Le Soleil d'Éthiopie*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1929, 254 pages.
- FROBENIUS, Léo, *La Civilisation africaine*, traduit par H. Back et D. Ermont, Monaco, édition du Rocher, 1987 (1^{ère} édition 1936), 362 pages.
- *Le Destin des civilisations*, traduit de l'allemand par N. Gutermann, Paris, Gallimard, 1940, 266 pages.
- *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1952 (1^{ère} édition 1933), 370 pages.
- GASTON, Joseph, *Koffi, roman vrai d'un noir*, Paris, Edition du Monde Nouveau, 1922, 232 pages.
- GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927, 249 pages.
- GIRAULT, Arthur, *Principes de colonisation et de législation coloniale*, Paris, Larose, 1929 (1^{ère} édition 1895).
- GOBINEAU, Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1912 (1^{ère} édition 1853), tome 1, 561 pages.
- GREGOIRE, Henri-Baptiste, *De la littérature des nègres*, Paris, Perrin, 1990 (1^{ère} édition 1808), 312 pages.
- GRIAULE, Marcel, *Les Masques dogons*, Paris, Publications scientifiques du Muséum National d'histoire naturelle, 4e édition, 1994, (1^{ère} édition 1938), 890 pages.
- *Dieu d'eau*, Paris, éditions du Chêne, 1948, 263 pages.
- GUERNIER, Eugène, *L'Apport de l'Afrique à la pensée humaine*, Paris, Payot, 1952, 245 pages.
- HALEN, Pierre, *Le petit Belge avait vu grand : une littérature coloniale*, Bruxelles, Labor, 1993, 398 pages.
- HARDY, Georges, *L'Art Nègre : l'art animiste des noirs d'Afrique*, Paris, édition. H. Laurens, coll. Art et religion, 1927, 168 pages.
- *Une Conquête morale : l'enseignement en A.O.F.*, Paris, L'Harmattan 2005 (1^{ère} édition 1914), 311 pages.
- HARTOG, François, *Le Miroir d'Hérodote, essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1980, 386 pages.
- HAUSSER, Michel, *Les Deux batouala*, Sherbrooke (Québec), Naaman ; Bordeaux, Sobodi, coll. Etudes 7, 1975, 105 pages.
- HAZOUME, Paul, *Le Pacte de sang au Dahomey*, Paris, Institut d'ethnologie, coll. Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie, Muséum d'histoire naturelle, 1937, 170 pages.
- *Doguicimi*, Paris, édition Larose, (préface de Georges Hardy), 1978, (1^{ère} édition 1938), 510 pages.
- HERODOTE, *Histoires*, Paris, La Découverte, coll. La découverte 30, traduit du grec par Pierre Henri Larcher. Introduction, choix de textes et notes de François Hartog 1985, 266 pages.
- KAPOR, Valdmir, *Pour une poétique de l'écriture exotique (les stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850)*, Paris, L'Harmattan, 2007, 303 pages.
- KOLLE, Samé Samuel, *Naissance et paradoxes du discours anthropologique africain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pensée Africaine », 2007, 256 pages.
- LACARRIERE, Jacques, *En cheminant avec Hérodote ; suivi de Les plus anciens voyages du monde*, Paris, Nil Ed., 2003, [Ed. remise à jour], textes traduits et commentés par Jacques Lacarrière, 309 pages.
- LEBEL, Roland, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Paris, Larose, 1931, 236 pages.
- *L'Afrique Occidentale dans la littérature française*, Paris, Larose, 1925, 277 pages.
- LECLERC, Gérard, *Anthropologie et colonialisme. Essai sur l'histoire de l'africanisme*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1972, 256 pages.
- LEIRIS, Michel, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gallimard, coll. Tel 133, 1992, 1997, 151 pages.

- *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1981 (1^{ère} édition 1934), 536 pages.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Presses-Pocket, coll. Agora 7, 1985 (1^{ère} édition 1958), 480 pages.
- *Race et Histoire*, Paris, Unesco, 1952, 127 pages.
- LOTI, Pierre, *Le Roman d'un spahi*, Paris, Calmann-Lévy, 1909, 360 pages.
- MAGE, Eugène, *Voyage au Soudan Occidental : 1863-1866*, Paris, Karthala, 1980, (1^{ère} édition 1868), 308 pages.
- MANGEON, Anthony, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris : Sulliver, 2010, 301 pages.
- MARAN, René, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921, 182 pages.
- MEUNIER, Jacques, *Le Monocle de Joseph Conrad*, Paris, éditions La Découverte et *Le Monde*, 1987, 264 pages.
- MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains (histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 1998, 482 pages.
- *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 2003, 222 pages.
- *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 pages.
- MOURALIS, Bernard, *Le Mythe du bon sauvage, de l'antiquité à Rousseau*, Paris, Pierre Bordas et Fils, 1989, 128 pages.
- *Littératures africaines et antiquité. Redire le face-à-face de l'Afrique et de l'Occident*, Paris, Honoré Champion éd., coll. Unichamp-Essentiel, 2011, 220 pages.
- PIRIOU, Anne et SIBEUD, Emmanuelle (sous dir), *L'Africanisme en question*, Paris, Centres d'Etudes Africaines EHESS, coll. Dossiers africains, 1997, 121 pages.
- PSICHARI, Ernest, *Le Voyage du centurion ; Les Voix qui crient dans le désert*, Paris, L'Harmattan, 1994 (1^{ères} éditions 1916 et 1920), 294 pages.
- RANDAU, Robert, *Le Chef des porte-plume : roman de la vie coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2005 (nouvelle édition), 237 pages.
- *L'Homme qui rit jaune*, Paris, Albin Michel, 1926, 313 pages.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, ed. Fata Morgana, 1978, 91 pages.
- SEILLAN, Jean-Marie, *Aux Sources du roman colonial (l'Afrique à la fin du XIX^e siècle)*, Paris, Karthala, 2006, 509 pages.
- SERMAYE, Jean, *Maître de la brousse. Roman de mœurs nigériennes*, Casablanca, édition du Maghreb, 1937, 397 pages.
- SOCE, Ousmane, *Karim, roman sénégalais ; suivi de Contes et légendes d'Afrique Noire*, Paris, Nouvelles Editions Latines, coll. Bibliothèque de l'union française, 1966 (1^{ère} édition 1935), 238 pages.
- TEMPELS, Placide, *La Philosophie bantoue*, Paris, Présence Africaine, 1949, 125 pages.
- THARAUD, Jérôme et Jean, *La Randonnée de Samba Diouf*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1931 (1^{ère} édition 1922), 125 pages.
- VERNE Jules *Un Capitaine de quinze ans*, Paris, Hachette, 1966 (1^{ère} édition 1878), 526 pages.
- *Cinq semaines en ballon*, Paris, Gallimard, coll. Folio junior 126, 2000 (1^{ère} édition 1863), 354 pages.
- WESTERMANN, Dietrich, *Autobiographies d'Africains : onze autobiographies d'indigènes originaires de diverses régions de l'Afrique et représentant des métiers et des degrés de culture différents*, Paris, Payot, 1943, traduit de l'allemand par L. Homburger, 338 pages.
- *Wörterbuch der Ewe-Sprache*, Berlin : Akademie-Verlag, coll. Veröffentlichung / Institut für Orientforschung Nr 8, 1954 (1^{ère} édition 1905), 795 pages.

LITTERATURE ORALE

- AGBLEMAGNON, F. N'sougan, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire*, Paris, Mouton & Co La Haye, 1969, 216 pages.

- BAUMGARDT, Ursula et DERIVE, Jean (dir.), *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, 439 pages.
- CAMARA, Sory, *Gens de la Parole, essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Mouton & Co, 1976, 358 pages.
- DERIVE, Jean et DUMESTRE, Gérard (éd.), *Des Hommes et des bêtes, chants de chasseurs mandingues*, Paris, Classiques africains, coll. Classiques africains 27, 2000, 280 pages.
- DIAGNE, Mamoussé, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris, Karthala, coll. Tradition orale, 2005, 600 pages.
- DIOP, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle, coll. Ecrivains d'outre-mer, Gallimard, 1976, (1^{ère} édition)1947, 187 pages.
- KESTELOOT, Lilyan et DIENG, Bassirou, *Les Epopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala ; Paris, édition Unesco, 1997, coll. « Hommes et sociétés » et coll. Unesco d'œuvres représentatives, 626 pages.
- N'DA, Pierre, *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984, 286 pages.
- PAULME, Denise, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1979 (1^{ère} édition), 321 pages
- TRAORE, Karim, *Le Jeu et le sérieux : essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique du Mandé (Afrique de l'Ouest)*, Köln, Rüdigen Köppe, coll. Studien zur Kulturkunde, Bd. 113, 2000, 294 pages.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, édition du Seuil, coll. Poétique, 1983, 307 pages.

LITTERATURES FRANCOPHONES : essais – critiques – anthologies

- ADOTEVI, Spero Stanislas, *Négritude et Négrologues*, Bègles, Le Castor Astral, coll. Les pourfendeurs, 1998 (1972), 216 pages.
- ALBERT, Christiane, ABOMO-MAURIN, Rose-Marie, GARNIER, Xavier, PRIGNITZ, Gisèle (éd.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2011, 270 pages.
- ALBERT, Gérard, *Littératures en langues africaines*, Milan, édition Mentha, 1992, 59 pages.
- BA, Hampaté Amadou, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1972, 139 pages.
- BA, Kalidou Mamadou, *Le Roman africain francophone post-colonial. Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2011, 252 pages.
- BARRY, Ousmane Alpha (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'harmattan, 2010, 177 pages.
- BETI Mongo, *Testament d'un esprit rebelle*. Entretiens avec Ambroise Kom, Paris, édition Homnisphère, coll. Latitudes noires, 2006, 299 pages.
- BOKIBA, André Patient, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, 2006, 186 pages.
- *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, 287 pages.
- BOKIBA, André Patient et YILA, Antoine (dir.), *Henri Lopès, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2002, 266 pages.
- BORGOMANO, Madeleine, *Des Hommes ou des bêtes ? Lecture de En Attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraire 2004, 201 pages.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, 492 pages.
- CAZENAVE, Odile, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, 311 pages.
- CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme ; suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004 (1^{ères} éditions, 1950 et 1987), 58 pages.
- CHALAYE, Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. "regards singuliers", 2001, 103 pages.

- *Du Noir au nègre : l'image du noir au théâtre*, Paris, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 1998, 453 pages.
- CHEVRIER, Jacques (dir.), *Anthologie africaine d'expression française volume II : la poésie*, Paris, Hatier, coll. Monde noir poche, 1988, 176 pages.
- *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, coll. U, série « lettres », 1999 (1^{ère} édition 1984), 300 pages.
- *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999, 128 pages.
- *Le Lecteur d'Afrique*, Paris, Honoré Champion, 2005, 600 pages.
- CLAVARON, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2011, 203 pages.
- COLLECTIF, *Dernière nouvelle du colonialisme*, Paris, édition Jutta Hepke et Gilles Colleu, 2006, 237 pages.
- COMBE, Dominique, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, coll. Licence lettres, 2010, 242 pages.
- CORCORAN, Patrick, *Le Pleurer-rire*, Glasgow University : Introductory Guides to French literature, 2002
- CORNEVIN, Robert, *Le Théâtre en Afrique Noire et à Madagascar*, Paris, Le livre africain, 1970, 334 pages.
- DELAS, Daniel et DELTEL, Danielle (dir.), *Voix nouvelles du roman africain*, Paris, Université Paris X-Nanterre, coll. Littératures francophones I, 1995, 158 pages.
- DERIVE, Jean, MOURALIS, Bernard, DIOP, Samba Papa (dir.), *Littératures africaines francophones*, Bayreuth : Bayreuth university, coll. Bayreuth African studies, 1985, 122 pages.
- DIA, Hamidou, *Poètes d'Afrique et des Antilles d'expression française : de la naissance à nos jours (anthologie)*, Paris, édition La Table ronde, coll. La Petite vermillon, 2002, 523 pages.
- DIOP, Boris Boubacar, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, 215 pages.
- DJIAN, Jean-Michel, *Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil, coll. Biographie, 2010, 238 pages.
- *Léopold Sédar Senghor. Genèse d'un imaginaire francophone*, Paris, Gallimard, 2005, 255 pages.
- FANON, Frantz, *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris, éditions du seuil, coll. Points 26. Essais, 2001 (1^{ère} édition 1952), 188 pages.
- FAUELLE-AYMAR, François-Xavier, CHRETIEN, Jean-Pierre, et PERROT, Claude-Hélène (dir.), *Afrocentrismes. L'histoire des Africains entre Egypte et Amérique*, Paris : Karthala, coll. Hommes et sociétés, 2000, 402 pages.
- FIANGOR, Rogo Koffi, *Le Théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2004, 393 pages.
- GARNIER, Xavier, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Ecritures francophones, 1999, 162 pages.
- GASSAMA, Makhily, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, Nouvelles Editions Africaines, 1978, 343 pages.
- *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil*, Paris, ACCT-Karthala, 1995, 123 pages.
- GNAOLE, Oupoh, *La Littérature ivoirienne*, Abidjan, CEDA ; Paris, Karthala, 2000, 444 pages.
- HALEN, Pierre, FONKOUA, Romuald (éd.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2001, 342 pages.
- HAUSSER, Michel, *Essai sur la poétique de la Négritude*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1982, 2 volumes, 1003 p.
- *Les deux Batouala*, Sherbrook, Naaman ; Bordeaux, Sobodi, coll. Etudes 7, 1975, 105 pages.
- JAHN, Janheinz, *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1961 (1^{ère} édition 1958), 293 pages.
- KABWE-SEGATI, Wa, et HALEN, Pierre, *Du Nègre Bambara au Négropolitain : les littératures africaines en contexte transculturel*, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches "Ecriture", coll. Littérature des Mondes contemporains, Série Afriques 4, 2009.

- KANE, Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, coll. Essais littéraires 1, 1983, 519 pages.
- *Les Contes d'Amadou Coumba. Du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, université de Dakar, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines, Langues et Littérature no 16, Dakar, 1968.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Verviers, édition Gérard & Co, coll. Marabout, 1967, 431 pages.
- *Césaire, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1993, 223 pages.
 - *Aimé Césaire*, Paris, P. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui 85, 1979 (1^{ère} édition 1962) 193 pages.
 - *Césaire et Senghor, un pont sur l'Atlantique*, Paris, L'Harmattan, 2006, 195 pages.
 - *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, coll. universités francophones, 2001, 386 pages.
 - *Les Ecrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, coll. Institut de sociologie Etudes Africaines, 1983 (1^{ère} édition 1963), 340 pages.
 - *Négritude et situation coloniale*, Yaoundé, édition Clé, coll. Abbia, 1968, 93 pages.
- KI, Zerbo Joseph, *Histoire de l'Afrique Noire, d'hier à demain*, Paris, Hatier, 1973, 702 pages.
- KIMONI, Iyay, *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Kinshasa : Presses universitaires du Zaïre ; Ottawa : Editions Naaman, 1975, 273 pages.
- KONE, Amadou, *Des Textes oraux au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, 216 pages.
- KWAHULE, Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. Images Plurielles, 1997, 283 pages.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine et BAKAYOKO KAMALAN, Bintou, Brochure, *Histoire littéraire d'Afrique noire francophone : parcours et enjeux*, Université de Lausanne, 2012.
- LOPES, Henri, *Ma grand-mère Bantoue et mes ancêtres les gaulois*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2003, 112 pages.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen *La Conquête de l'espace colonial public, prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse de l'époque coloniale (1900-1960)*, Québec, Nota bene, 2003, 272 pages.
- MABANCKOU, Alain, *Le Sanglot de l'homme noire*, Paris, Fayard, 2011, 181 pages.
- *Lettre à Jimmy*, Paris, Fayard, 2007, 183 pages.
- MADEBE, Georice Berthin, MBONDOBARI, Sylvère, RENOMBO, Steeve Robert, [sous la dir. de], *Les Chemins de la critique africaine : actes du colloque international de Libreville "La critique africaine existe-t-elle ?" [Université Omar Bongo, 21-23 janvier 2008]*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2012, 479 pages.
- MAGNIER, Bernard, *Littératures africaines. Le cri d'un continent*, Paris, CNDP, coll. TDC no 675, 1994, 38 pages.
- *Poésie d'Afrique au sud du Sahara 1945-1995 (anthologie)*, Arles, Actes du Sud; Paris, édition Unesco, coll. Unesco d'œuvres représentatives, 1995, 344 pages.
- MATESO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT, édition Karthala, 1986, 399 pages.
- MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, Editions La Découverte, 2013, 267 pages.
- MBOUKOU, Makouta J.P., *Les grands Traits de la poésie négro-africaine: histoire –poétiques - significations*, Abidjan, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1985, 347 pages.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Age d'or du roman parlant*, Genève : Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, vol. 392, 2001, 510 pages.
- MEMMI, Albert, *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Ronfleur, P. J. Oswald, 1964, 361 pages.
- *Portrait du colonisé ; suivi de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition 1957), 163 pages.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 325 pages.

- MOURALIS, Bernard, *V.Y. Mudimbe ou le Discours, l'Ecart, et l'écriture*, Paris, Présence africaine, 1988, 143 pages.
- *L'Illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007, 767 pages.
- MOUTSINGA, Bellarmin, *Les Orthographes de l'oralité : poétique du roman gabonais*, Paris, L'Harmattan, coll. Etudes africaines, 2008, 243 pages.
- MUDIMBE, Yves Valentin, *L'Odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1982, 203 pages.
- N'GORAN, David, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009, 289 pages.
- NDIAYE, Christiane, Semujanga Josias (dir.), *De Paroles en figures. Essai sur les littératures africaines et antillaises*, Montréal, Harmattan, 1996, 177 pages.
- NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, coll. Latitudes noires, 2007, 311 pages.
- NKASHAMA, Ngandu Pius, *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, 299 pages.
- *Théâtres et scènes de spectacles. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, coll. "critiques littéraires", 1993, 383 pages.
- PARAVY, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain : 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1999, 382 pages.
- *Littératures africaines et comparatisme* (dir.), Metz, Université de Lorraine, coll. Littératures des mondes contemporains. Série Afriques, 2011, vol I, 214 pages.
- RACINE, Daniel, *Léon Gondran Damas. L'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, coll. Approches, 1983, 238 pages.
- RICARD, Alain, *L'Invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique Noire*, Lausanne, l'Age d'Homme éd., 1986, 134 pages.
- *Littératures d'Afrique noire. Des Langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, 304 pages.
- RIESZ, János, *De La Littérature coloniale à la littérature africaine, prétextes- contextes- intertextes*, Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2007, 420 pages.
- *Astres et désastres. Récits de vie africains de la colonie à la postcolonie*, Hildesheim, G. Olms, coll. Passagen, 2009, 397 pages.
- SCHERER, Jacques, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1992, 127 pages.
- SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1999, p. 207 pages.
- SENGHOR, Sédar Léopold, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée d'*Orphée noir* préface de Jean Paul Sartre, Paris, PUF, coll. Pays d'Outre-Mer, série 5, Art et littérature 1, 1972 (1^{ère} édition 1948), 227 pages.
- *Liberté 2*, Paris, Seuil, 1971, 317 pages.
 - *Œuvre Poétique*, Paris, Seuil, 2006 (1^{ère} édition 1964), 429 pages.
 - *Liberté 3, négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, 573 pages.
- SEWANOU, Dabla, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 255 pages.
- SEYDOU, Christiane et al, *Poésie anthologie*, Paris, classiques africains, coll. voix d'Afrique I ; classiques africains, 1997, 197 pages.
- SIMEDOH, Vincent, *L'Humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire*, New-York, Peter Lang, 2012, 169 pages.
- SOGODOGO, Louis Lassana, *Structures et images de la poésie négro-africaine d'expression française (avec la double influence de la poésie traditionnelle africaine et des poètes européens)*, Thèse soutenue à l'université de Paris III le 21 mars 1978, service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1981, 660 pages.
- TANI-KAZI, Alexandra Nora, *Roman africain de langue française, au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1996, 352 pages.
- TRAORE, Bakary, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958, 159 pages.

LINGUISTIQUE, SOCIOLINGUISTIQUE ET FRANCOPHONIE LITTÉRAIRE

- AKINWANDE, Pierre, *Négritude et francophonie : paradoxes culturels et politiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, 325 pages.
- ALBERT, Christiane, *Francophonie et identités culturelles*, Paris Karthala, 1999, 338 pages.
- ALEXANDRE, Pierre, *Langues et langages en Afrique noire*, Paris, Payot, 1967, 169 pages.
- BENIAMINO, Michel, GAUVIN, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « francophonie », 2005, 210 pages.
- BLACHERE, Jean Claude, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 2006, 254 pages.
- CALVET, Jean-Louis, *Histoire du français en Afrique. Une langue en copropriété ?*, Paris, éditions Ecriture, coll. Le français, langue partenaire, 2010, 209 pages.
- *Les Langues véhiculaires*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1981, 127 pages.
 - *La Sociolinguistique*, Paris, PUF, 2009, (6^e édition) 127 pages.
 - *Linguistique et colonialisme*, Paris, Payot, 1979, 236 pages
- CALVET Jean-Louis (et al.) eds, *Une ou des normes ? Insécurité linguistique et normes endogènes en Afrique francophone*, Paris, Didier Erudition, coll. Langues et développement, 1998, 130 pages.
- CHAUDENSON, Robert et CALVET, Jean-louis (dir.), *Les Langues dans l'espace Francophone : de la coexistence au partenariat*, Institut de la Francophonie, L'Harmattan, 2001, 290 pages.
- DAUZAT, Albert, *Histoire de la langue française*, Paris, Payot, 1930, 588 pages.
- DENIAU, Xavier, *La Francophonie*, Paris, PUF, 1998 (1^{ère} édition 1983), 126 pages.
- DERIVE Jean, et (al.), *Littératures africaines francophones*, Bayreuth : Bayreuth university, coll. Bayreuth African studies series 3, 1985, 122 pages.
- DIOP, Samba Papa (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Actes du colloque international, université de Paris XII-Val de Marne, 1999, Paris, 2001, 263 pages.
- DUMONT, Pierre et MAURER, Bruno, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone. Gestion d'un héritage, devenir d'une science*, Paris, Edicef, coll. Universités francophones, 1995, 224 pages.
- DUMONT, Pierre, *L'Afrique noire peut-elle encore parler français ?* Paris, L'Harmattan, 1986, 167 pages.
- *Le Français, langue africaine*, Paris, l'harmattan, 1991, 172 pages.
- FRANCARD, Michel (éd.), *L'Insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, vol 1, 1993, 223 pages.
- GANDONOU, Albert, *Le Roman ouest-africain de langue française : étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002, 356 pages.
- GASSAMA, Makhily, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française (poésie-roman)*, Dakar-Abidjan, Nouvelles Editions Africaines, 1978, 343 pages.
- GAUVIN, Lise, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, 182 pages.
- *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Edouard Glissant*, Paris, Gallimard, 2010, 116 pages.
 - *La Fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004, 342 pages.
 - *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 251 pages.
- HAGEGE, Claude, *Combat pour le français : au nom de la diversité des langues et des cultures*, Paris, Odile Jacob, 2006, 244 pages.
- HOUIS, Maurice, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, coll. Sup, 1971, 232 pages.

- LARONDE, Michel (dir.), *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, 211 pages
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, et MAGGETTI, Daniel (éd.), *Ecrire en francophonie : une prise de pouvoir ?*, Lausanne, Etudes de lettres no 279, Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 2008, 176 pages.
- MANESSY, Gabriel, *Créoles, pidgins, variétés véhiculaires : procès et genèse*, Paris, CNRS éditions, 1995, 276 pages.
- *Le Français en Afrique noire. Mythe, stratégies, pratiques*, Paris, L'Harmattan, 1994, 244 pages.
- MANESSY, Gabriel et WALD, Paul, *Le Français en Afrique noire : tel qu'on le parle, tel qu'on le dit*, Paris, L'Harmattan, 1984, 115 pages.
- MAUNY, Raymond, *Glossaire des expressions et termes locaux employés dans l'ouest africain*, Paris, Ecriture imprimerie, coll. "le français, langue partenaire", 2011.
- MBOUKOU, Makouta- Jean-Pierre, *Le Français en Afrique noire. Histoire et méthodes de l'enseignement du français en Afrique noire*, Paris, Bordas, 1973, 238 pages.
- MEIZOZ, Jérôme, *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs Romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Editions Zoé, coll. Critique, 1998, 101 pages.
- NGALASSO, Mwatha Musanji (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 2011, 661 pages.
- NOWOTNA, Magdalena et MOGHANI, Amir (dir.), *Les Traces du traducteur*, Acte du colloque international, Paris 10-12 avril 2008, Paris, INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales) et CERLOM (Centre d'Etude et de Recherche sur les Littératures et Oralités du Monde), 2009, 244 pages.
- NZETE, Paul, *Les Langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopès*, Paris, L'Hamarttan, 2008, 99 pages.
- QUEFFELEC, Ambroise et NIANGOU, Augustin, *Le Français en République du Congo : sous l'ère pluripartiste (1991-2006)*, Aix-en-Provence : Université de Provence, 1990, 159 pages.
- ROBILLARD, Didier, BENIAMINO, Michel (dir.), *Le Français dans l'espace Francophone. Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, Paris, Honoré Champion, tome 1, 1993, 534 pages.
- SAINT ROBERT, de Marie-Josée, *La Politique de la langue française*, Paris, PUF, Que sais-je ? 2000, 127 pages.
- TETU, Michel, *La Francophonie, histoire, problématique, perspectives*, Paris, Hachette, 1988, 390 pages.
- VALDMAN, Albert (dir.), *Le Français hors de France*, Paris, Honoré Champion, 1979, 688 pages.

ALTERITE, TERRITOIRES ET ETUDES POSTCOLONIALES

- ALBERT, Christiane, GARNIER, Xavier (et .al), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2011, 270 pages.
- AMSELLE, Jean-loup, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, édition Stock, coll. Un ordre d'idées, 2008, 320 pages
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot Paris, Payot, 2005 (1^{ère} édition 1996).
- AUGE, Marc, *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 pages.
- BHABHA, Homi, *Les Lieux de la culture. Pour une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007 (1^{ère} édition 1994), 411 pages.

- BOEHMER, Elleke, *Colonial and postcolonial littérature. Migrant metaphors*, Oxford, New York University Press, 1995, 304 pages
- CHAMOISEAU, Patrick, CONFIAANT, Raphaël, BERNABE, Jean (édi.), *L'Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, 69 pages.
- COMBE, Dominique, *Les Littératures francophones : questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, coll. Licence, 2010, 242 pages.
- COULON, Virginia, GARNIER, Xavier (dir.), *Les Littératures africaines, textes et terrains*, Paris, Karthala, 2011, 496 pages.
- DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Milles plateaux*, Paris, éditions de Minuit, coll. Critique, 2009, 645 pages.
- *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, les Editions de Minuit, 1975, 159 pages.
- GARNIER, Xavier, ZOBBERMAN, Pierre, (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'imaginaire des textes, 2006, 216 pages.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, 144 pages.
- *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. Poétique, 2007 (1^{ère} édition 1990), 241 pages.
- LAZARUS, Neil (dir.), *Penser le postcolonial*, Paris, éditions Amsterdam, 2006, 442 pages.
- LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (sous la dir.), *Pour une littérature monde*, Paris, Gallimard, 2007, 342 pages.
- MBEMBE, Achille, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 2000, 293 pages.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales*, Paris, Karthala, 2006, 160 pages.
- MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, coll. Littératures Européennes, 1998, 200 pages.
- *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. Ecritures francophones, 1999, 174 pages.
- MUDIMBE, Vumbi Yoka, *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana university press ; London, J. Currey, coll. African systems of thought, 1988, 241 pages.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 pages.
- SAID, W. Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Librairie Arthème Fayard–Le Monde diplomatique, 2000, 555 pages.
- *L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées 1997, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, nouvelle édition argumentée, 422 pages.
- SMOUTS, Marie-Claude (dir.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2007, 447, pages.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, éditions Amsterdam 2009 (1^{ère} édition 1988), traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, 109 pages.

ARTICLES

- AMOSSY, Ruth, « De l'apport d'une distinction : dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative », Actes du colloque de Cérisy, *Dialogisme et polyphonie*, Paris, éditions De Boeck-Duculot, 2005, pp. 63-73.
- BARRY, Ousmane Alpha, « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique », Actes du colloque, Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique Subsaharienne, du Maghreb et de l'Océan Indien, in *Revue, Synergies Afrique centrale et de l'ouest*, no 2, 2006, pp. 3-14.
- BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Egare Poé », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974, pp. 29-54.
- « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications* no 8, Paris, Seuil, 1981 (1^{ère} édition 1966), pp. 7-33.
- BISANSWA, Justin, « Le Tapis dans l'image. "Je" est un autre », dans André Patient Bokiba (dir.), *Henri Lopès, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 171-187.

- « Chaos énonciatif du discours préficiel dans le roman africain », dans *Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement. Présence francophone*. Revue internationale de langue et de littérature no 63, 2004, p. 12- 28.
- BLACHERE, Jean-Claude, « Du chaînon manquant », dans Jean François Durand, Jean Sévry (éd.), *Regards sur la littérature coloniales*, Paris, L'Harmattan, 1999, tome I, pp. 85-101.
- CÉSAIRE, Aimé, « Culture et colonisation », dans *Présence Africaine*, no 8-9-10, juin-nov, 1956, pp. 190-205.
- CHEVRIER, Jacques, « De la Négritude à la "Migritude" », dans Désiré K. Wa Kabwe-Segatti et Pierre Halen (dir.), *Du Nègre Bambara au Négropolitain : les littératures africaines en contexte transculturel*, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherches "Écriture", coll. Littérature des mondes contemporains, Série "Afriques" 4, 2009, pp. 13-30.
- « Un Français à la cour du roi de Ségou au XIXe siècle: premières images du soudan français », dans Jean-François Durand, Jean Sévry (éd.), *Regards sur la littérature coloniale*, Paris, L'Harmattan, tome I, 1999, pp. 175-193.
- CISSE, Mamadou, « Langues et Sociétés au Sénégal », in *Revue électronique internationale des Sciences du langage, Sudlangues* no 5, 2005, pp. 99-133.
- COULIBALY, Adama, « Onomastique et création romanesque chez Ahmadou Kourouma : le cas d'Allah n'est pas obligé », *Ethiopiennes* no 73, 2004.
- CUCHE, François Xavier, « Statues d'ancêtres et récits modernes de la piété filiale en Afrique : essai de Comparaison esthétique », Actes du colloque sur *Littérature et esthétique négro-africaines*, NEA, Abidjan-Dakar, 1979, pp. 241-254.
- DELAS, Daniel, « De Quelle voix parlent les littératures francophones ? », dans Papa Samba Diop (éd.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 5-12
- « Le lieu et la trace. Nouveaux terrains », dans Virginia Coulon et Xavier Garnier (Ed.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains*, Paris, Karthala, 2011, pp. 443-456.
- DERIVE, Jean, « Idéal classique et querelle des anciens et des modernes dans la production littéraire africaine », dans Virginia Coulon et Xavier Garnier (Ed.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains*, Paris, Karthala, 2011, pp. 179-186.
- « L'oralité, un mode de civilisation », dans Ursula Baumgardt et Jean Dérive (Ed.), *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, coll. Tradition orale, pp. 17-34.
- « Oralité, écriture et le problème de l'identité culturelle en Afrique », dans Bernard Mouralis, Papa Samba Diop, Jean Dérive (dir.), *Littératures africaines francophones*, Bayreuth : Bayreuth university, coll. Bayreuth African studies series 3, 1985, pp. 5- 36.
- DIOW, Alioune, « Traduction et expression du moi social dans *Mbaam dictateur* de Cheik Aliou Ndao », dans Nowotna Magdalena et Moghani Amir (dir.), *Les Traces du traducteur*, Actes du colloque international, Paris 10-12 avril 2008, Paris, INALCO et CERLOM, 2009, pp. 125-140.
- DIOP, Papa Samba, « De la chronique comme posture critique. L'exemple des littératures francophones subsahariennes », dans Georice bertin Madébé (et al.), *Les Chemins de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 133-144.
- DJUNGU-SIMBA, Charles « Une littérature de marché à Kinshassa », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2001, pp. 161-191.
- DUCROT, Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le Dire et le dit*, Paris, édit. de Minuit, 1984, pp. 171-233.
- ESTOILE, Benoît, « 'Africanisme' & 'Africanism', esquisse de comparaison franco-britannique », dans Anne Piriou et Emmanuelle Sibeud (dir.), *L'Africanisme en question*, Paris, Centre d'Etudes Africaines, EHESS, coll. Dossiers africains 1997, pp. 19-42.
- GARNIER, Xavier, « La Littérature et son espace », dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, pp. 17-29.

- GRUTMAN, Rainier, « Bilinguisme et diglossie », dans Lieve d'Hulst, Jean-Marie Moura (éds.), *Les Etudes littéraires francophones, état des lieux*, Lille, Conseil Scientifique de l'université Charles de Gaulle, 2003, pp. 113-126.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth & Ph. Hamon, *Poétique du récit*. Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977, pp. 115-180 (version remaniée de l'article publié en 1972, dans *Littérature*, 6, Paris).
- JOUBERT, Jean-Louis, « Passeur de langue », dans Michel Bénéiamino, Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, pp. 149-150.
- KALONJI, Zezeze, « Eléments pour analyse plurielle du pleurer-rire », dans *Peuples noirs. Peuples africains*, janv-fév 1984, no 37, pp. 30-54.
- KANE, Mohamadou, « Les paradoxes du roman africain », *Présence Africaine* no 139, 1986, pp. 74-87.
- KOFFI, Léon, « Le conte dans le système éducatif Agni Bona », dans *Enquête* no 1, Abidjan, Presse Universitaire de Côte d'Ivoire, 1997, pp. 147-160.
- KOUROUMA, Ahmadou, « Ecrire en français, penser dans sa langue », *Etudes françaises*, vol. 33, no 1, 1997, pp. 115-118.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, « Le roman d'Afrique noire entre ruse et violence : le pouvoir de la langue chez Henri Lopès, Ahmadou Kourouma, et Sony Labou Tansi », dans *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest* no 2, 2007, pp. 95-106.
- « Le romanesque africain sous le signe de la ruse », dans Daniel Magetti, Christine Le Quellec Cottier (éd.), *Ecrire en francophonie : une prise de pouvoir ?*, Lausanne, Etudes de lettres, 2008, pp. 103-117.
 - « Ecrire l'autre pour révéler l'imposture : la communication tripartite dans les romans d'Ahmadou Kourouma », in *Création, langue et discours dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, D. H. Bohui (dir.), Actome 1, disponible en ligne : <http://www.nodusciendi.net/>, pp. 206-220.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine et BAKAYOKO KAMALAN, Bintou, « Un Acte de guérilla : le pseudonyme en Afrique francophone subsaharienne », dans *Les Lettres Romanes* no 64, 2010, pp. 297-312.
- LOPÈS, Henri « Mon parcours depuis la négritude », dans Roger Chemain, Arlette Chemain Degrange (éd.), *Imaginaires francophones*, Nice, Presses Universitaires de Nice, 1996, pp. 105-118.
- MABANCKOU, Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *La Littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 55-66.
- MANGEON, Anthony, « La « gnose africaine » de Valentin Yves Mudimbé », dans Justin Bisanswa (ed.), *Entre inscriptions et prescriptions : V.Y. Mudimbé et l'engendrement de la parole*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 47- 56
- MAR, Daouda, « Des comptes rendus de mission (1620-1920) à la littérature sénégalaise : transposition et réécriture », dans Jean-françois Durand, Jean Sevry (éd.), *Regards sur les littératures coloniales*, Paris, L'Harmattan, tome I, 1999 pp. 125-151.
- MENDAME, Ovono Jean René, « Les chemins de la traditions : mythe et réécriture de la parole des origines », dans *Pour une sémiologie du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, textes réunis et présentés par Ousmane Barry, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 87-103.
- MOURA, Jean-Marc, « Littérature coloniale et exotisme : examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale », dans Jean-françois Durand, Jean Sevry (éd.), *Regards sur les littératures coloniales*, tome I, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 21-39.
- MOURALIS, Bernard, « La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires en Afrique », dans Virginia Coulon, Xavier Garnier (éd.), *Les Littératures africaines, textes et terrains* Paris, Karthala, 2011, pp. 187-199.
- « Le concept de littérature nationale dans l'approche des littératures africaines », dans Papa Samba Diop, Jean Dérive, Bernard Mouralis (dir.), *Littératures africaines francophones*, Bayreuth, Bayreuth university, coll. Bayreuth African studies series 3, 1985, pp. 37-60.

- « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, pp. 57-71.
- « V.Y. Mudimbé, entre antiquité et modernité », dans Justin Bisanswa (ed.), *Entre inscriptions et prescriptions : V.Y. Mudimbé et l'engendrement de la parole*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 31- 45.
- NDA, Pierre, « Onomastique et création littéraire : les noms et titres des chefs d'Etats dans le roman négro-africain », *Présence Francophone*, no 45, 1994, pp. 151- 171.
- NGAL, M.a.M, « L'artiste africain : tradition critique et liberté créatrice », Actes du colloque de Yaoundé 1973 : *Le Critique Africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Paris, Présence Africaine, 1977, pp. 45-63.
- NGALASSO, Musanji mwatha, « De l'imaginaire linguistique dans les discours littéraires », dans Alpha Ousmane Barry, *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 13-55.
- « Langues, littératures et écritures africaines », in *Recherches et travaux. Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble, U.E.R. de lettres, Bulletin no 27, 1984, pp. 21- 40.
- « De *Les Soleils des indépendances* à *En Attendant le vote des bête sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma ? », dans Papa Samba Diop, Mwatha Ngalasso (dir.), *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, l'Harmattan, 2001, pp. 13-47.
- NGUESSAN, Ano Marius, « Le conte traditionnel oral », in *Notre Librairie*, no 86 janv-mars 1987, pp. 39-45.
- NIMROD, « Une Terre, un poète », dans *Léopold Sédar Senghor Poésie complète*, édition critique coordonnée par Pierre Brunel, Paris, CNRS éd.[etc.], coll. Planète libre 1, 2007, pp. 1282-1286.
- PARAVY, Florence, « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, pp. 213-227.
- PIRIOU, Anne et SIBEUD, Emmanuelle « Introduction », dans *L'Africanisme en question*, Paris, Centre d'Etudes Africaines, EHESS, coll. Dossiers africains 1997, pp. 5-18.
- PIRIOU, Anne « Indigénisme, et changement social : le cas de la Revue Outre-Mer », dans Emmanuelle Sibeud et Anne Piriou (édi.), *L'Africanisme en question*, Paris, Centre d'Etudes Africaines, EHESS, coll. Dossiers africains 1997, pp. 43-69.
- PORRA, Véronique, « La littérature africaine est-elle soluble dans la littérature-monde ? Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une dynamique », dans Virginia Coulon et Xavier Garnier (dir.), *Les Littératures africaines. Textes et terrains. Hommage à Alain Ricard*, Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2011, pp. 395-407.
- PRINCE, Gérard, « Introduction à l'étude du narrataire », dans *Poétique* no 14, 1973, pp. 177-196.
- QUEFFELEC, Ambroise, « Les parlars mixtes en Afrique Francophone subsaharienne », dans *Le Français en Afrique*, no 22, 2007, pp. 260-277.
- RICARD, Alain, « Pour une géographie de la mémoire, terrains et traces », dans Christiane Albert, Xavier Garnier (et.al), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2011, pp. 121- 129.
- ROSSUM-GUYON, van Françoise, « Redondance et discordances : métadiscours et autoreprésentation dans *Les parents pauvres* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (Ed.), *Balzac et les parents pauvres*, Paris, CDU et SEDES, 1981, pp. 147-163.
- ROULON-DOKO, Paulette, « Le statut de la parole », dans Ursula Baumgardt, Jean Dérive (Ed.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, pp. 31-44.
- RUBIALES, Lourdes, « La notion de territoire dans le discours théorique de la littérature "africaine" en français », dans Christiane Albert, Xavier Garnier (et als.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2011, pp. 237-248.

- SEMUIJANGA, Josias, « De la poétique transculturelle dans la trilogie de Massa Makan Diabaté », Christiane Ndiaye, Josias Semujanga (Ed.), *De Paroles en figures. Essais sur les littératures africaines et antillaises*, Montréal, Harmattan, 1996, pp. 53-78.
- SENAMIN, Ozouf Amedegnato, « Non-langue » et littérature. L'exemple du parler petit-nègre », dans Mwatha Ngalasso (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp. 97-114.
- SEYDOU, Christiane, « Genres littéraires de l'oralité : identification et classification », dans Ursula Baumgardt, Jean Dérive (Ed.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, pp. 125-175.
- SIBEUD, Emmanuelle, « L'Afrique d'une société savante: les africanistes et leur mémoire », dans Emmanuelle Sibeud et Anne Piriou (Ed.), *L'Africanisme en question*, Paris, Centre d'Etudes Africaines, EHESS, coll. Dossiers africains 1997, pp. 71-88.
- SOUBIAS, Pierre, « La question du destinataire dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (Ed.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, pp. 229- 241.
- TIDJANI-SERPOS, Noureini, « L'ethnologie coloniale et la naissance de la littérature africaine », *Présence Africaine, Revue Culturelle du Monde Noir*, nouvelle série bilingue no 136, 4^e trimestre 1985, pp. 150-168.
- TINE, Alioune, « Wolof au français. Le choix de Sembène », *Notre librairie, La Littérature sénégalaise*, no 81, oct-déc, 1985, pp. 43-50.
- TODOROV, Tristan « Les catégories du récit littéraire », dans Roland Barthes (éd.), *L'Analyse structurale du récit, Communication* no 8, Paris, édition du Seuil, coll. « Points », 1966, pp. 131-157.
- WABERI, Abdourahman, « Ecrivains en position d'entraver », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 67-75.
- ZADI, Zaourou, « Le mythe, le prêtre et le poète : puissance unifiante du rythme », Acte du colloque d'Abidjan sur *Littérature et esthétique négro-africaines*, Abidjan-Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1979, pp. 109-113.

ARTICLES EN LIGNE

- BA, Kalidou, « Les romans africains de la seconde génération : entre l'oralité africaine et le roman moderne », 2008, en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1586>
- CISSE, Mamadou, « Langues, Etat et Sociétés au Sénégal » *Revue électronique internationale des sciences du langage, Sudlangues* no 5, 2005, en ligne : <http://www.sudlangues.sn/spip.php?article94>
- CLAVARON, Yves, « Marges et frontières dans la littérature coloniale », 2006, en ligne, <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article544>
- DÉRIVE, Jean, « La littérature orale dans l'œuvre poétique de Senghor », 2005, en ligne, http://llacan.vjf.cnrs.fr/publications/La_Litterature_orale_dans_l_oeuvre_poetique_de_Senghor.pdf
- DERIVE, Jean, « La question de l'identité culturelle en littérature », 2007, en ligne, http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/34/40/40/PDF/La_question_de_l_identite_culturelle_en_litterature.pdf
- DÉRIVE, Jean, « Le Donsomana : quelques réflexions sur la spécificité d'un genre », 2005, en ligne, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00344123/>
- DIADJI, Ndiaye, « La créativité artistique africaine sous la tempête de la mondialisation », *Ethiopiennes* no 63, 1999, en ligne, http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1373
- ELBADAWI, Soeuf, « Editeur d'Afrique (s) sur Seine : spéculations sans suite ? », 2002, en ligne, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2085>

- FALL, Moustapha, « Le français d’Afrique noire : problématique d’un « héritage linguistique », 2010, en ligne, <http://xalimasn.com/le-francais-d%E2%80%99afrique-noire-problematique-d%E2%80%99un-%C2%AB-heritage-linguistique-%C2%BB-par-moustapha-fall/>
- GAS, Valérie, « L’avenir du français passe par l’Afrique », RFI, 2003, en ligne, http://www.rfi.fr/actufr/articles/042/article_22654.asp
- GBANOU, Komlan Sélom, « En Attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d’un « diseur de vérité », *Revue Etudes françaises*, vol 42, no 3, 2006, en ligne, <http://id.erudit.org/revue/etudfr/2006/v42/n3/015790ar.html?vue=plan>
- JENNY, Laurent « Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie », 2003, en ligne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp310000>
- KESTELOOT, Lilyan « L’écrivain, africain aujourd’hui, mise au point », 2010, en ligne, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9207>
- LAVERGNE, Evelyne, « Indépendances et métamorphoses du roman africain », *Ethiopiennes* no 20, 1979, en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article719>
- MABANCKOU, Alain, « Qui de l’homme et de l’animal est le plus bête ? », propos recueillis par Mathieu Menossi, 2007, en ligne, <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-renaudot-memoire-porc-epic-734.php>
- MONTALBETTI, Christine, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahier de narratologie* no 11, 2004, en ligne, <http://narratologie.revues.org/13>
- N’GUESSAN, Kouadio Jérémie, « Le français en Côte d’Ivoire : de l’imposition à l’appropriation décomplexée d’une langue exogène », 2008, en ligne, <http://dhfiles.revues.org/125>
- NDA, Pierre, « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d’une écriture novatrice, l’exemple de Maurice Bandaman », *Ethiopiennes* no 22, 2006, en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1518>
- NGALASSO, Mwatha, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », 2002, en ligne, <http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf>
- NGANANG, Patrice, « Ecrire sans la France », *Revue Africultures*, 2004, en ligne, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3610>
- OUEDRAOGO, Bassolé Angèle, « Le français et le français populaire africain : partenariat, cohabitation ou défiance ? », en ligne, <http://www.francophonie-durable.org/documents/colloque-ouaga-a1-bassole-ouedraogo.pdf>
- PITTELOU, Anne, « L’encre noire de l’imaginaire », *Journal Le Courrier*, 2005, en ligne, <http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=39017>
- PORRA, Véronique, « Pour une littérature-monde en français. Les limites d’un discours utopique », 2007, en ligne, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5794.pdf>
- VAN DEN, Avenne Cécile, « Petit-nègre et bambara. La langue de l’indigène dans quelques œuvres d’écrivains coloniaux en Afrique Occidentale française », 2007, en ligne <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00356208/>
- WANE, Ibrahima, « Transgressions, concessions, et conciliations, ou l’altérité dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages* d’Ahmadou Kourouma », *Ethiopiennes* no 75, 2005, en ligne, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1031>

DICTIONNAIRES

- BALANDIER, Georges, MAQUET, Jacques ; avec la collaboration de ALEXANDRE Pierre [et al.], *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1968.
- BETI, Mongo, TOBNER, Odile, *Dictionnaire de la Négritude*, Paris, L’Harmattan, 1989.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, Jupiter, Coll. Bouquins, 1994, (1^{ère} édition 1969).

- COLIN Didier, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Paris, Hachette, 2001.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995. Dictionnaire francophone, en ligne : http://www.lexilogos.com/francophonie_dictionnaires.htm
- DJIAN, Jean-Michel (dir.), *Dictionnaire de citations francophones*, Paris, J.-C. Lattès, 2011, Vol. I, 205 pages.
- DUBOIS, Jean [et al.], *Dictionnaire linguistique et sciences du langage*, Paris, Larousse, 2007.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, 1980.
- EQUIPE IFA, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris, Edicef / Aupelf, 1983.
- GORP, Hendrik van [et al.], *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion ; Genève, Diff. Slatkine, 2001.
- KODIA-RAMATA, Noël, *Dictionnaire des œuvres congolaises*, Paris, Makitec / Paari, 2010.
- KOM, Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara. Des origines à 1989*, San Francisco, London, International Scholars Publications, volume I et II, 1996.
- LUTHI, Jean-Jacques, VIATTE, Auguste, ZANANIRI, Gaston, *Dictionnaire général de la francophonie*, Paris, Letouzey et Ané éditeurs, 1986.
- NEVEU, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004.
