

# *Afrique Noire*



Fodé Camara, *Yala Yala*, 1987. Acrylique, pastel sur toile.

À l'image du français en Afrique, le roman francophone africain est l'écume d'un immense océan narratif plurilingue. La prise de conscience de l'importance de ce soubassement est un point de départ incontournable. Certes, on l'a souvent dit, le roman est un genre européen et c'est en Europe qu'il faut chercher les modèles et les références des romans africains. La méthode sera parfois opératoire ; cependant, elle ne permettra pas de rendre compte de la spécificité de l'évolution du genre en Afrique Noire. La filiation européenne est l'enveloppe visible d'une écriture qui, dès ses premiers pas, a posé son autonomie. Très rares sont pourtant les romanciers africains qui s'inscrivent en rupture. Tout se passe comme si la stratégie de continuité était le moyen le plus sûr de creuser un écart en toute tranquillité, à l'ombre d'une intrigue conventionnelle qui reprend souvent sans sourciller les clivages coloniaux de la ville et du village, de la modernité et de la tradition, du Blanc et du Noir. Retracer l'évolution du roman africain est un exercice piégé qui s'appuie nécessairement sur des effets de surface. Le caractère tranché de la distribution que nous proposons risque d'occulter le réseau complexe de lignes de fractures qui poussent discrètement, dès les premiers romans, et se ramifient d'un roman à l'autre, obstinément et dans tous les sens. La tentation de ne voir que dans les romanciers les plus récents l'avènement d'un authentique roman africain dégagé des influences coloniales est un effet d'optique dont il ne faut pas être dupe.

Dans le cas de l'Afrique Noire, la difficulté est accrue par le redoutable partage – hérité de l'époque coloniale – en grandes zones d'influence des langues européennes. Le roman africain anglophone tisse avec le roman francophone une toile contrastée mais cohérente que les grands regroupements centrifuges que sont le Commonwealth et la Francophonie tendent à déchirer. La cohérence de l'évolution du roman francophone en Afrique tient, par-delà le lien francophone, à son intrication avec le roman anglophone. À l'instar des contes, les grands courants romanesques ne connaissent pas les frontières linguistiques et étendent sur le continent un réseau qu'il est moins rentable d'analyser en termes d'influences que de résonances ou d'échos. Il ne sera pas rendu compte ici de la consistance de ce réseau qui s'étend également au roman lusophone, afrikaan, swahili, yoruba, etc. L'enjeu de cette présentation consistera à retrouver un centre de gravité à un fragment.

La colonisation française (et son singulier prolongement) en Afrique Noire est le ciment du roman francophone. D'une certaine façon, le roman africain, né de la colonisation, ne parle que de ça, n'existe que par ça et pour ça. Le roman va investir les situations coloniale et postcoloniale avec une telle force qu'il en sortira des résonances inédites. Les tentatives, souvent velléitaires, d'inventer un roman authentiquement africain, sont autant de ruses que le roman emploie, peut-être parfois à l'insu des auteurs, pour s'insinuer plus profondément dans les arcanes de la colonisation. Rattacher le roman africain à la colonisation ne revient pas à le cantonner dans une problématique marginale ou tiers-mondiste. Césaire clame dans son *Discours sur le colonialisme* (1950) que la colonisation est la grande affaire de la modernité ; le roman, forme moderne, va le montrer. L'Europe, qui tend souvent à penser que les affaires africaines n'existent qu'à la périphérie et qui attend – dans le meilleur des cas – des auteurs africains une parole régénératrice venue des lointains, découvre des œuvres d'une étrange

familiarité. En se plaçant au cœur du système (post)colonial, le roman africain ne parle ni de l'Afrique, ni de l'Europe, mais d'un entre-deux instable, qui est au centre de la modernité et dont les romanciers africains ont commencé avant les autres l'exploration.

## PERMANENCE DU RÉCIT ORAL

---

Les histoires foisonnaient depuis bien longtemps sur le continent africain lorsque les Français, leur langue, leurs cahiers et leurs plumes firent leur apparition. Une fois installés, des administrateurs ou des missionnaires s'occupèrent à recueillir, transcrire, traduire et adapter certaines de ces histoires afin de révéler l'âme nègre aux Français. Ces ouvrages plurent. Un auteur reconnu comme Blaise Cendrars reprend les histoires contenues dans ces recueils et compose une petite *Anthologie nègre* (1921) qui élève ces quelques histoires prélevées dans des villages de brousse au rang de la littérature universelle.

Du plus local au plus universel, le parcours de ces quelques histoires est exemplaire. La langue française, le papier et la plume ont arraché ces récits à la bouche des villageois, aux silences, aux mimiques et aux gestes des conteurs, aux rires des auditeurs, pour les faire voyager sous forme de textes. De l'oral à l'écrit, l'histoire a changé de support ou de régime narratif, elle est tout entière ici et là mais on n'en attend pas les mêmes effets. Transcrits et traduits, sortis de leur contexte culturel, les contes perdent leur rôle éducatif mais gardent leur caractère ludique et distrayant. Dans le contexte européen, ils revêtent un aspect exotique, qui n'est bien évidemment qu'un effet de perspective mais va expliquer le succès de ces recueils auprès du public.

Parallèlement à des compositions plus personnelles, beaucoup d'écrivains africains vont publier, à leur tour, des recueils de contes en français. Le Sénégalais Birago Diop nous transmet des contes wolof dans *Les Contes d'Amadou Koumba* (1958), *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* (1963) et *Contes et Lavanes* (1963). La critique a beaucoup insisté sur le remarquable travail de transposition littéraire de la tradition orale. Birago Diop est un styliste capable de rendre, par la vigueur de sa plume, la vitalité et l'humour de l'énonciation orale. Suivant les régions, les personnages des contes animaliers – qui sont les plus appréciés des lecteurs – vont changer. Le décepteur – le petit animal rusé qui déjoue la force physique de ses adversaires – sera, selon le cas, le lièvre, l'araignée, la tortue ou la grenouille. De la Côte d'Ivoire avec Bernard Dadié – *Le Pagne noir* (1955) – au Cameroun avec René Philombe – *Passerelle divine* (1959) – en passant par le Congo avec Guy Menga – *Les Aventures de Moni-Mambou* (1971) ; *Les Indiscrétions du Vagabond* (1974) – : d'un pays à l'autre, d'un recueil à un autre, les contes se répondent pour former un tissu narratif dense qui témoigne de la vitalité de la narration orale sur le continent.

En dehors de ses fonctions éducatives et distrayantes, l'oralité est aussi en charge du passé. La mémoire des griots et des anciens est immense. La célèbre formule du Malien Amadou Hampaté Bâ – « En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » – explique le désir de transposer par écrit : il s'agit de

sauvegarder une mémoire. La mémoire du passé suppose des récits longs qui remontent à la nuit des temps et s'écoulent au fil de généalogies interminables. Au cours de ce siècle, seront transcrits et traduits – par des auteurs européens ou africains – des mythes de création, des récits initiatiques, des épopées, des chroniques historiques... tirés de la mémoire des peuples<sup>1</sup>.

De fait, nombre de ces textes seront des événements littéraires. En 1943, le Grand Prix Littéraire de l'A.O.F. est attribué à Hampaté Bâ pour *Kaydara*, l'adaptation d'un conte initiatique peul. Hampaté Bâ est modeste, il ne tient pas à être pris pour un un auteur : il considère ce texte comme une simple transcription. Il travaille en collaboration avec des chercheurs européens – Lylian Kesteloot, Germaine Dieterlen, Christiane Seydou – pour collecter, transcrire et traduire les traditions orales de son peuple et publiera principalement des récits initiatiques : *Koumen* (1961), *L'Éclat de la grande étoile* (1974).

Le souci d'Hampaté Bâ de sauvegarder la tradition ne doit pas nous entraîner à assimiler l'oralité à la tradition. Inutile de préciser que les histoires continuent de foisonner dans les villages et dans les métropoles africaines et que si les récits oraux changent de forme c'est que la vie sociale est en perpétuelle mutation. La création romanesque africaine n'est certainement pas à considérer comme le prolongement d'une tradition narrative orale qui aurait passé le relais avant de se taire. Son enracinement est tout autre et doit être recherché chez les Européens d'Afrique, dans la mouvance du roman colonial.

## DANS LE SILLAGE DU ROMAN COLONIAL

---

Dans ses *Études sur le roman colonial* (1930) R. Lebel consacre un chapitre aux productions indigènes et regrette la pénurie de textes de fiction. Les Africains sont historiens, folkloristes, mais pas romanciers. Nul doute que le premier texte de fiction écrit par un Africain rencontrera un public, celui des romans coloniaux. L'horizon d'attente d'une telle littérature existe. Il est significatif qu'avant même la naissance de la littérature africaine, un dispositif de réception soit en place.

Pourquoi attendait-on l'apparition de romanciers africains ? La réponse est à chercher dans le système colonial et la mince couche d'Africains évolués qu'il a secrétée. La politique d'assimilation poursuivie par le régime colonial devait déboucher sur l'émergence d'une littérature africaine. Celle-ci était la garantie du bon fonctionnement de l'entreprise coloniale. On voit mal, dans ces conditions, comment la littérature africaine n'aurait pas été, à ses débuts, pleinement coloniale. Les premiers textes sont généralement préfacés par des fonctionnaires coloniaux – tels Georges Hardy et Robert Delavignette – qui inscrivent leur présentation des ouvrages dans le cadre d'une réflexion sur le rapprochement des peuples africains et européens.

On a souvent écrit que le roman était un genre importé d'Occident qui ne convenait pas à l'expression de l'âme africaine, contrairement à la poésie ou au théâtre, genres plus proches de l'oralité. Force est pourtant de constater que les tout

.....  
1. La transcription de la cosmogonie Dogon par Marcel Griaule dans *Dieu d'eau* (Fayard, 1966) a été saluée comme un événement ethnographique à portée littéraire.

premiers auteurs africains furent romanciers. Une des explications est que la littérature coloniale privilégie le roman.

Deux types de textes littéraires consacrés à l'Afrique Noire étaient publiés avant l'émergence des premiers auteurs africains : les récits de voyageurs occasionnels – ainsi Loti, Leiris, Gide, Morand – et les récits composés par des coloniaux vivant sur place. Les deux genres ne correspondent pas aux mêmes objectifs et vont s'opposer.

Les récits de voyageurs, qualifiés de littérature exotique, capteront plus volontiers des « impressions d'Afrique » et n'hésiteront pas à porter un regard critique sur le système colonial qui est presque partout en contradiction avec les grands principes humanistes qui lui servent d'alibi.

La littérature coloniale aura comme ambition première de justifier l'entreprise coloniale dont vivent ses auteurs. Cette justification passera par la démonstration d'une bonne connaissance du terrain et des populations indigènes. D'où le recours à la forme romanesque qui permettra à nos auteurs de mettre en scène le peuple noir, d'en montrer les coutumes et la psychologie et de faire la preuve de la nécessité d'une saine gestion coloniale pour en tirer le meilleur parti. Il s'agit de représenter la vie quotidienne, de la rendre visible par l'acte de création romanesque, de lui donner une existence narrative, afin de prouver au monde que l'Afrique existe d'abord pour elle-même. L'ambition du roman colonial est de faire connaître l'Afrique, de pénétrer les replis de *l'âme nègre*. Le roman sera donc à la fois réaliste et psychologique. Le romancier saura distinguer les paysages, les races et leurs caractères. À chaque peuple sa psychologie. Le romancier va se faire cartographe des paysages et des peuples. Il va composer une image lisible du continent.

Il était prévisible que les premiers auteurs africains s'inscriraient dans le prolongement de ce genre de littérature adaptée à leur continent. René Maran assure la transition avec *Batouala, véritable roman nègre* qui obtient le Prix Goncourt en 1921 dans un climat de scandale. Maran est Guyanais mais vit en Afrique en tant que fonctionnaire colonial. Son roman – qui décrit la vie dans un village de l'Oubangui – relève du roman colonial, à cette différence notable que le système colonial y est dénoncé dans la préface au lieu d'être justifié. Les auteurs coloniaux avaient forgé l'outil au moyen duquel les Noirs allaient pouvoir parler au monde.

Ainsi va se constituer une image de l'Afrique coloniale, cousue de clichés sans cesse repris, qui sera la base de travail attendue des romanciers africains. Si le point de vue du colonisateur l'emportait dans le roman colonial d'origine européenne, on attendait des Africains qu'ils apportent le complément indispensable. Avec eux – et René Maran avait montré le chemin – la « brousse » devait parler et nous révéler ses mystères intimes. Leur contribution était indispensable à l'élaboration d'un panorama africain le plus authentique possible et les éditeurs insisteront sur le fait qu'ils publient de *véritables* romans nègres. En réalité, et on pouvait s'y attendre, les premiers romanciers ne vont pas nous parler d'une Afrique profonde, inconnue, inviolée, qui n'existe que dans l'imaginaire européen, mais d'eux-mêmes, les assimilés, et de leur position par rapport au monde blanc.

Le premier récit francophone africain, *Les Trois Volontés de Malic* (1920), est un conte pour enfants écrit par un instituteur sénégalais, Ahmadou Mapaté Diagne. C'est un éloge appuyé de la colonisation, accompagné d'une remise en question de la coutume : le rêve personnel du héros est de devenir forgeron alors que la tradition

l'interdit puisqu'il n'appartient pas à cette caste. Grâce à l'école des Blancs, le rêve pourra se réaliser. Néanmoins se pose déjà la question, qui ne cessera de préoccuper le roman africain, de la tension entre l'individu et sa société. D'emblée la littérature des assimilés a été au bout de sa propre logique. Dans un monde lisse où tout est résolu le roman n'a pas de raison d'être. La « force-bonté » des Blancs se porte garante de l'avenir, le « roman assimilé » ne peut qu'être la chronique de ce bonheur annoncé.



**Bocar Pathé Diong. Sans titre. 1984.**

Le premier véritable romancier directement issu de la mouvance du roman colonial est le Béninois Félix Couchoro dont le premier roman *L'Esclave* paraît en 1929. L'auteur lui-même déclare s'être découvert une vocation de romancier à la lecture du roman colonial de Jean Francis-Boeuf, *La Soudanaise et son amant* (1924)<sup>3</sup>. La production romanesque de Couchoro sera, par la suite, très importante et paraîtra en feuilletons dans différents journaux togolais<sup>4</sup>. Les personnages des romans de Couchoro, évolués, réalisent une synthèse conflictuelle entre les cultures africaine et européenne. Le texte romanesque avec ses tensions, ses paradoxes, est le lieu de cette synthèse. Le roman est un laboratoire où s'opère une fusion effervescente ; et les romans se succèdent comme autant d'expérimentations qui s'enchaînent. Que Couchoro ait ses idées propres sur la façon harmonieuse dont cette synthèse doit s'opérer n'empêche pas les

forces convoquées de s'affronter dans ses romans. Les pulsions irrésistibles qui animent les personnages et qui provoquent des conflits d'une grande violence entre forces du bien et forces du mal rendent peu crédible l'habillage psychologique que Couchoro veut leur donner. Ses opinions en faveur du mode de vie occidental ne sont que de fragiles tentatives de contrôle d'un univers romanesque dynamique qui ne lui appartient pas. Les romans de Couchoro seront extrêmement populaires au Togo, les journaux qui les publieront en feuilleton verront leurs ventes augmenter sur le champ. Ce signe ne trompe pas. Malgré ses maladresses, ses préciosités, Couchoro est en prise directe avec la complexité du monde colonial.

En 1935, un vétérinaire sénégalais, Ousmane Socé publie *Karim, roman sénégalais* dont un des moteurs narratifs est l'incompatibilité de la tradition ostentatoire et dépensière de l'aristocratie wolof avec le nouveau régime économique issu de la colonisation. Tous les ingrédients du roman colonial sont présents sinon que les prises de positions idéologiques passent au second plan. Socé se contente de faire jouer un

2. *Force-Bonté* est le titre du roman autobiographique, paru en 1926, d'un ancien tirailleur, Bakary Diallo. Le modèle avait été fourni par les frères Tharaud dans *La Randonnée de Samba Diouf* (1921) qui raconte déjà les tribulations d'un jeune berger peul depuis son village jusqu'aux tranchées de la Grande Guerre.

3. Jean Francis-Boeuf, un fonctionnaire colonial, publie ce roman aux éditions Albin Michel.

4. Couchoro commencera à se publier en feuilletons dans son propre journal, *L'Éveil togolais*, en 1931. Après l'indépendance, il publiera dix-neuf romans dans *Togo-Presse* de 1962 à 1970.

contraste, d'en montrer les conséquences sociales, psychologiques... La cohabitation de deux mondes, de deux systèmes adaptables ou non selon les auteurs, est la véritable source de l'investissement du champ romanesque par les écrivains africains.

Les femmes, et l'argent nécessaire pour les conquérir, constituent l'essentiel des préoccupations du jeune Karim. Le roman est émaillé de quelques scènes érotiques. Cette importance de l'érotisme prolonge certainement la thématique des amours exotiques chère au roman colonial mais cette appropriation de la sexualité par les romanciers est, en même temps, le symptôme de leur prise d'autonomie. L'érotisme et l'argent appartiennent au roman populaire et écartent le roman de Socé du devoir de bon élève. Ousmane Socé parle du réel et cherche moins à complaire qu'à séduire.

Le jeune Karim suit le principe de plaisir ; la question coloniale s'impose à lui sous forme d'obstacle dans sa quête des femmes : à la souplesse d'une économie de razzia se substitue la rigidité de salaires fixes. À la fin du roman, Karim n'a découvert aucune vérité sur lui-même, il a simplement réussi à inventer une façon de vivre nouvelle lui permettant de concilier son amour des femmes et les contraintes budgétaires liées à la vie moderne. Les prises de position idéologiques opposant la tradition ancestrale et le modernisme pratique de l'Occident n'intéressent pas Socé. Son roman prend acte de l'existence effective d'une « civilisation métisse n'obéissant qu'aux lois de la lutte pour la vie » (p. 105). Le problème qui se pose aux personnages de Socé est un problème d'adaptation.

La trajectoire positive de Karim ne pourra être effectuée par le héros de *Mirages de Paris* (1937) qui donne ses références à la veine du voyage en Europe. L'amour partagé d'un assimilé totalement maître de la culture française et d'une jeune Parisienne se heurte aux préjugés raciaux des beaux-parents. La question raciale qui fait obstacle à la ligne naturelle d'évolution narrative d'une belle histoire d'amour va être, quelques années plus tard, une des voies d'émergence du roman anticolonialiste.

Paul Hazoumé – avant tout ethnologue – publie en 1937 un ouvrage savant remarqué intitulé *Le Pacte de sang au Dahomey*. Son roman *Doguicimi*, qui paraît l'année suivante, raconte des épisodes guerriers qui eurent lieu au royaume d'Abomey au XIX<sup>e</sup> siècle. Les hauts faits de guerre sont relatés mais mêlés au récit d'une fidélité conjugale héroïque et à des explications d'ordre ethnographique sur le fonctionnement de la cour royale d'Abomey, les sacrifices humains et la morale sexuelle... L'épopée est fondue dans le roman historique. À la différence de l'épopée transcrite, le roman historique est le lieu d'une réflexion sur la tradition qui n'est plus simplement exaltée mais devient problématique. L'époque de la pénétration européenne en Afrique a, pour cette raison, été choisie par Hazoumé. La rupture apportée par les Blancs est l'occasion d'une prise de distance par rapport à sa propre culture. Hazoumé met face à face deux mondes qui ne parlent pas le même langage. La scène où le roi du Danhomè reçoit les ambassadeurs blancs est l'épicentre du roman.

*Doguicimi* ne véhicule pas une « image » de la société du Danhomè mais met en mouvement une masse d'informations. « Nous espérons que le lecteur qui ne goûtera pas le côté romanesque de l'ouvrage appréciera, au moins, l'important document ethnique et historique présenté ici et qui est le fruit de vingt-cinq années de commerce avec les "Anciens" du Danhomè », nous dit l'auteur comme pour excuser la puissance du monstre romanesque qu'il vient d'enfanter. Avec *Doguicimi*, le roman colonial perd pied dans l'ampleur documentaire, et l'analyse ethnographique est détournée

par la fiction romanesque. Toute la dynamique créative de l'œuvre d'Hazoumé naît de cette polarisation entre le romanesque et le documentaire qui permet de déjouer tous les pièges tendus par l'idéologie coloniale.

Après la guerre, le projet – qui était celui du roman colonial – de donner une existence littéraire à l'âme nègre, va être repris. De façon beaucoup plus manifeste que les romanciers d'avant-guerre, les auteurs vont contribuer à faire le portrait de l'Afrique. Il va en sortir des textes extrêmement limpides, où le merveilleux se coule dans des scénarios préétablis qui vont conforter l'image d'une Afrique profonde, détentrice de secrets, chargée de mystère. Tout se passe comme si la fracture de la guerre avait permis de bien marquer une distinction jusqu'alors restée confuse entre un monde ancien – africain, traditionnel, noir, authentique – et un monde moderne. Le roman africain de l'immédiat après-guerre va tenter de rendre visible un monde en voie d'engloutissement. La visibilité romanesque de l'âme africaine est profondément liée à sa disparition annoncée.

En 1948 paraît *Ngando*, un texte atypique écrit par un ressortissant du Congo Belge, Paul Lomami-Tshibamba, et qui remporte le Prix littéraire de la foire coloniale de Bruxelles. Ce texte, fort bien maîtrisé sur le plan de la technique narrative, reprend la structure du conte merveilleux et l'intègre dans un univers romanesque ostensiblement réaliste. Léopoldville, le fleuve Congo, le Port, les autorités coloniales sont emportés dans une histoire de sorciers, de mondes invisibles et de sabbats. Dans son avertissement au lecteur, Lomami reprend le projet du roman colonial : il s'agit de faire connaître l'âme d'un peuple longtemps coupé du monde. Voilà comment les Africains voient leur ville, leur fleuve... Contrairement aux apparences, le roman de Lomami est réaliste mais il s'agit d'un réel à l'aune du regard africain pour l'information du lecteur européen. Lomami informe l'Europe de ce que voit l'Afrique et de « la manière dont nous, les Noirs du Centre africain, les Bantu, concevons l'univers, les êtres, et comment nous interprétons les causes des phénomènes et des manifestations des forces de la Nature » (p.15). Tout l'enjeu esthétique de ce texte est dans cette tension entre deux mises en forme différentes de la réalité.

*L'Enfant noir* de Camara Laye, paraîtra en 1953 et deviendra un « classique » de la littérature africaine avec l'aide de l'institution littéraire française<sup>5</sup>. Laye y raconte son enfance dans un village de Guinée, puis à l'école européenne de Conakry. Laye écrit ce roman en France, où il étudie dans des conditions difficiles. L'enfance africaine dans un pays colonisé y est idéalisée, des auteurs plus engagés dans le combat pour l'indépendance le lui reprocheront. Sans être dénoncée, l'occupation de la Guinée par la puissance coloniale est vécue comme la mort d'un monde. Laye ne combat pas, il évoque avec une douce nostalgie un monde en train de mourir. Nous entrons dans une époque qui ne croit plus à la synthèse. Un monde doit mourir pour laisser place à l'autre. L'intégration par les romanciers africains de la distinction entre deux sphères incompatibles était le préalable à l'émergence d'un roman de contestation de l'ordre colonial.

Le parti pris chronologique de cette présentation nous amène à parler ici du *Regard du Roi*, un roman publié en 1954 sous la signature de Camara Laye mais dont

5. Ce roman reçoit le Prix Charles Veillon du meilleur roman français en 1954 et l'auteur sera, dès 1955, attaché de mission au ministère de la Jeunesse.

l'auteur devait, au cours d'un entretien privé<sup>6</sup>, nier la paternité. De fait, ce récit du parcours initiatique et mystique d'un Blanc au pays des Noirs, à fortes résonances kafkaïennes, fit l'effet d'une météorite dans le paysage romanesque africain des années cinquante. Ce texte fit couler beaucoup d'encre, provoqua de nombreuses exégèses. Il le méritait par sa richesse et son originalité. Significativement cependant, il n'y eut pas d'épigone. *Le Regard du Roi* resta un roman isolé. Il ne cristallisa aucun mouvement de création romanesque. Tout s'est passé comme si ce roman n'était pas en prise avec les problématiques du roman africain de l'époque. Sans préjuger du véritable auteur – on a parfois avancé le nom de Michel Leiris –, il apparaît que ce texte entre beaucoup plus facilement dans la configuration du roman occidental des années cinquante que dans celle du roman africain.

## LES ROMANS DE DÉNONCIATION

---

Les deux romans de Camara Laye arrivent à une époque où le vent de la contestation anticoloniale commence à souffler avec force. Leur apolitisme sera sévèrement critiqué par de jeunes auteurs africains engagés. Avec l'approche des indépendances, la juxtaposition des deux visions du monde (africaine et européenne), intérieure à chaque auteur francophone et mise en scène dans les romans, va tourner à la confrontation. La publication des romans africains échappe à l'emprise du système colonial avec la création des éditions Présence Africaine, à vocation anticolonialiste, qui commencent à publier des ouvrages plus offensifs. « Orphée noir » – la préface de J.-P. Sartre à l'*Anthologie nègre et malgache* (1948) de Senghor – et les essais incandescents du Martiniquais Frantz Fanon appelant le Tiers-Monde à se libérer de l'emprise occidentale ont ouvert une voie claire aux écrivains désireux de se mettre au service de la cause de l'indépendance.

Le combat sera donc mené tous azimuts contre la colonisation. Dans un article intitulé « Afrique Noire, Littérature rose », paru en 1955 dans la jeune revue *Présence Africaine*, le romancier camerounais Mongo Béti critique avec virulence la neutralité de Camara Laye et appelle les écrivains africains à renoncer au pittoresque pour prendre position par rapport à la colonisation :

[...] la première réalité de l'Afrique Noire, je dirais même sa seule réalité profonde, c'est la colonisation et ce qui s'ensuit. La colonisation qui imprègne aujourd'hui la moindre parcelle de corps africain, qui empoisonne tout son sang, renvoyant à l'arrière-plan tout ce qui est susceptible de s'opposer à son action. Il s'ensuit qu'écrire sur l'Afrique Noire, c'est prendre parti pour ou contre la colonisation. Impossible de sortir de là.

(Présence Africaine, n° I-II, avril-juillet 1955, p. 137-138)

Le ton est donné. Nous entrons dans des années de lutte. Le roman servira d'outil dans ce combat. Pour ce faire, il devra être réaliste et montrer très précisément les mécanismes de l'exploitation économique, de l'oppression politique et de l'aliénation culturelle. C'est décidément sur le terrain culturel que le roman pourra le plus

.....  
6. Camara Laye avait laissé entendre au critique Lilyan Kesteloot que le véritable auteur était un Blanc, dont il ne révélait pas l'identité.

avantageusement porter le fer. L'exploitation économique du continent africain est certes condamnable mais moins propice à une mise en forme romanesque que le pernicious phénomène d'acculturation. La mise à sac des cultures ancestrales par la politique d'assimilation du régime colonial va être au centre des romans du combat anticolonial.

Retournant un des objectifs du roman colonial, le roman anticolonialiste va montrer comment la colonisation a pour effet d'anéantir l'âme nègre. La critique de la politique d'assimilation et de la déculturation qu'elle entraîne est une première voie du combat.

En 1953 paraît à Dakar le roman d'un enseignant sénégalais, Abdoulaye Sadj, intitulé *Maimouna*. Une jeune villageoise, bien faite, s'enthousiasme pour la grande ville et part à Dakar où elle abandonne les valeurs traditionnelles pour se griser de mirages et rentrer au village, enceinte. Défigurée par la maladie suite à une épidémie de variole, elle sera finalement abandonnée par son amant et échappera au naufrage spirituel par l'acceptation de l'humble réalité d'une vie de marchande. Ce roman de mœurs, avant tout éducatif et moral, ne contient aucune dénonciation directe du système colonial mais la logique qui le sous-tend est claire : la tradition et la modernité s'opposent sur le terrain des valeurs morales.

Abdoulaye Sadj fait, dans son second roman, *Nini, mulâtresse du Sénégal* (1954), le portrait pessimiste d'une jeune métisse qui renie totalement la part africaine qui est en elle et calque, très exactement, son comportement sur celui des Blanches. Dans *Nini*, l'antagonisme racial est ramené à une question de couleur de peau et Nini aura beau s'envoler, à la fin du roman, vers l'Europe, elle ne sera jamais blanche.

L'erreur des héroïnes de Sadj est de mépriser leurs racines culturelles africaines et la vie pour elles « semble une bête énorme chevauchée par le hasard, qui disperse au gré des vents de l'oubli les êtres et les choses » (p. 93). Les personnages d'Abdoulaye Sadj sont des déracinés, la faute en revient certainement à la colonisation et à l'idéologie de l'assimilation.

Durant les années cinquante, un Camerounais, Ferdinand Oyono, s'engage dans la critique directe de l'occupation coloniale. En 1956, paraissent deux chefs-d'œuvre : *Une vie de boy* et *Le Vieux Nègre et la Médaille*. L'arme d'Oyono est la dérision : le pouvoir blanc s'avère d'autant plus illégitime qu'il est ridicule. À la différence de Mongo Béti, Oyono utilise l'humour comme une arme offensive : il met la pantomime coloniale au cœur de ses romans pour en montrer le caractère dérisoire.

Entre les Africains et le pouvoir colonial, la seule relation authentique est un rapport de violence. Dans *Une vie de boy*, Toundi – le jeune héros – apprend cela au prix de sa vie. L'humour est étroitement associé au tragique dans ce roman. Les ridicules, les lâchetés de la vie privée des colons vus par un *boy* qui admire ses maîtres de tout son être, mettent en danger l'équilibre du héros. Le monde de Toundi s'effondre lorsqu'il découvre que les Blancs qu'il vénère vivent dans la tromperie et se retournent contre lui. Toundi meurt d'avoir cru qu'il existait une place pour lui aux côtés des Blancs. Le héros du second roman est un vieil homme qui a voué sa vie aux Blancs et se rend en ville pour recevoir une médaille le jour du 14 Juillet. Après la cérémonie, il découvre le vrai visage du pouvoir colonial alors qu'il se perd

dans la ville européenne après l'heure du couvre-feu. Le dénouement tragique du premier roman sera évité du fait de l'enracinement du vieux Meka dans son village, en marge du pouvoir blanc. Ses amis détournent la tension tragique par l'alliance du vin de palme et de la plaisanterie – générateurs de rire :

*Le rire éclata avec la violence d'une eau bouillonnante longtemps contenue qui rompt sa digue. Il jaillit de la case, sema la panique parmi la volaille qui chassait paisiblement les cancrelats et disparut au-delà du cimetière de la Mission catholique où le Père Vandermayer, qui lisait son bréviaire, poussa un juron. (p. 185)*

Les héros de ces deux romans sont des Africains ayant épousé la cause coloniale. L'inauthenticité de leur position fait l'objet même des romans. Les personnages d'Oyono découvrent leur vacuité en fréquentant l'univers des Blancs. L'univers fictionnel d'Oyono tient dans cet espace restreint où les Africains et les colons entrent en contact. Là se joue une mascarade qui voile la violence pure. En ce sens, les romans d'Oyono, qui laissent une grande place aux dialogues, sont extrêmement théâtraux. À la façon d'un dramaturge, Oyono met en scène des rapports de force par le biais de personnages engagés dans des intrigues qui les révèlent progressivement.

Barnabas, le narrateur de *Chemin d'Europe* (1960) – le dernier roman d'Oyono – est un jeune « évolué » qui rêve de se rendre en Europe et parcourt son pays pour trouver le moyen de partir. Le voyage de Barnabas est une errance incohérente à travers un pays qu'il méprise et qui lui est devenu totalement étranger. Les Blancs passent à l'arrière-plan de ce récit tout entier centré sur le manque à être du héros. L'Afrique devient floue et inconsistante sous le regard somnambulique du protagoniste. L'effilochement de l'intrigue est un effet de l'inconsistance de son âme. Une brume narrative se substitue ainsi à la clarté conflictuelle des deux premiers romans. Tout se passe comme si Oyono recensait, à l'aube des indépendances, l'ampleur des dommages. *Chemin d'Europe* est sans doute le roman d'Oyono qui met le doigt, de la façon la plus novatrice, sur les dégâts existentiels provoqués par l'assimilation.

L'univers fictionnel d'Oyono se déploie dans le cadre étroit où sont mis en contact les colons et les colonisés. Après les indépendances, Oyono cessera de publier. Son écriture avait partie liée avec la dénonciation du système colonial. Avec le retrait de l'administration coloniale, les Blancs sortent de l'avant-scène. Pour continuer à écrire, Oyono aurait dû envisager une tout autre esthétique.

À l'aliénation culturelle, à l'oppression politique, à la violence raciste, s'ajoute l'exploitation économique dans les romans de Mongo Béti. *Ville cruelle* (1954), son premier roman – signé Eza Boto – montre, avec précision, les moyens utilisés par les colons pour tirer un maximum de profit du travail des paysans africains. L'argent, matérialisé dans le roman par une liasse de billets volée à un colon, est d'une certaine façon au cœur de toute l'écriture romanesque de cet auteur. Mongo Béti met au jour avec lucidité les conflits d'intérêt sous-jacents dans la société coloniale. Les romans suivants qui se placent sur le terrain culturel ou religieux s'obstineront à montrer le dessous des cartes.

Dans *Mission terminée* (1957) Mongo Béti reprend le schéma déjà classique du voyage entre la ville et la campagne mais pour le pervertir. Le héros n'est pas un

villageois qui découvre la vie moderne mais un jeune lycéen qui découvre sa vacuité au cours d'un séjour en brousse. Le jeune assimilé est un objet d'admiration pour tous les villageois, tous ses gestes sont commentés mais cette visibilité nouvelle révèle son vide intérieur. À la différence des villageois qu'il fréquente, la personnalité de notre lycéen ne repose sur aucune pratique sociale mais sur un pseudo savoir de surface, tout entier tourné vers l'apparence. Plus il brille, plus il est convoité, moins il existe. Pourtant rien n'est plus loin du tragique existentiel que l'ambiance du roman de Mongo Béti. Si le héros prend conscience de la superficialité de sa culture, il ne s'effondre pas pour autant et ne renonce pas à trouver une place dans le nouvel ordre social. Il apprend, au contact des villageois, à ne pas être dupe des conventions culturelles, à les plier à ses volontés. Le héros est dénié par les villageois et apprend que tout ordre social est la résultante de conflits de pouvoir qu'il importe d'identifier.

Avec *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956) et *Le Roi miraculé* (1958) Mongo Béti insiste sur l'inanité de l'action missionnaire en Afrique. Hormis quelques naïfs, victimes de la propagande religieuse, les indigènes jouent de ce nouveau pouvoir religieux, donnent le change et renvoient les missionnaires à leurs contradictions et à leurs illusions... Les missionnaires des romans de Mongo Béti croient en leur mission spirituelle : leur bonne foi n'est jamais mise en doute et, s'ils n'hésitent pas à « corriger » leurs ouailles, ils s'opposent généralement à la brutalité trop voyante de l'entreprise coloniale. Mais leur idéalisme paternaliste n'a aucune prise sur un réel qui s'adapte aux contraintes coloniales tout en se jouant de leurs alibis idéologiques ou spirituels. Le réalisme de Mongo Béti a une fonction critique d'une redoutable efficacité. Il déjoue toutes les manœuvres d'un idéalisme de propagande. Le roman dégonfle les baudruches coloniales.

Les romans anticolonialistes de Mongo Béti sont profondément optimistes. L'exploitation économique du pays est réelle mais l'emprise culturelle et religieuse reste superficielle. Les peuples africains sont passés maîtres dans l'art de la résistance. Celle-ci n'est pas frontale mais passe par le détournement. Les coloniaux, qui sont sûrs de leur pouvoir, ne maîtrisent rien. Cela les rend risibles. L'humour n'est pas une arme mais un effet du combat. Il s'enracine dans la confiance en une capacité de réponse des populations africaines. La vitalité des peuples africains n'est jamais référée à un fonds culturel idéalisé mais plutôt à un réflexe individuel de survie. Le travail de démystification s'applique tout naturellement à la tradition africaine et Mongo Béti n'hésite pas à montrer les conflits de pouvoir qui traversent la société traditionnelle. Le réalisme critique s'attaque avec la même acuité à toutes les épaisseurs de la société africaine ; il en ressort des romans d'une grande intelligence critique, dont l'efficacité reste entière.

## LES ROMANS DE COMBAT

---

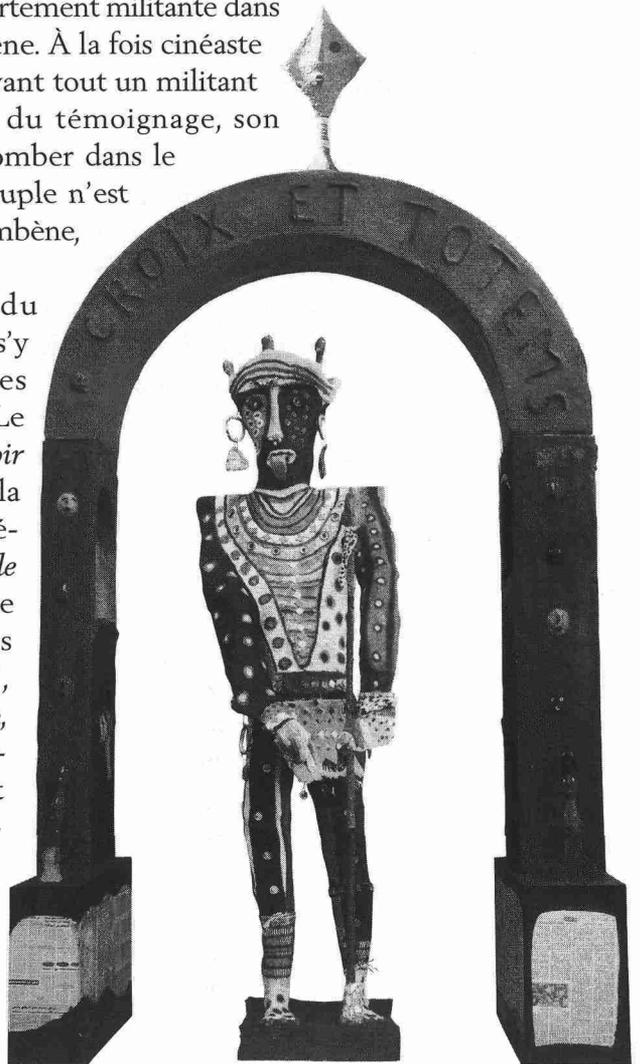
L'exposé critique de la situation coloniale va être complété par une littérature plus volontariste mettant en scène des personnages ou des actions qui annoncent la libération des peuples africains. Les romanciers engagés dans la lutte anticoloniale auront volontiers recours à une littérature militante.

L'engagement prendra une forme ouvertement militante dans l'œuvre du Sénégalais Ousmane Sembène. À la fois cinéaste et romancier, Ousmane Sembène est avant tout un militant syndicaliste et un témoin. Le souci du témoignage, son attention à la vie, l'empêcheront de tomber dans le manichéisme du roman à thèse. Le peuple n'est pas une abstraction idéologique pour Sembène, il lui restera toujours fidèle.

Sembène connaît le monde du travail de l'intérieur, ses premiers romans s'y enracinent. Les personnages sont des travailleurs en prise directe avec le réel. Le titre du premier roman – *Le Docker noir* (1956) – annonce ce déplacement de la problématique raciale vers une problématique sociale. *Ô pays, mon beau peuple* (1957) situe l'action dans le monde paysan. Le troisième roman, le plus célèbre, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), dédié aux syndicalistes d'Afrique Noire, évoque la grève des cheminots du Dakar-Niger en 1947-1948. La narration suit les événements qui ont lieu simultanément à Bamako, à Thiès et à Dakar. L'action est collective et se déroule sur plusieurs théâtres. Sembène plie la forme romanesque à son objet. Il en sortira un roman d'une forme nouvelle qui réussit à capter un souffle épique. Les romans de Sembène marquent leur distance par rapport à la négritude et à la référence à une authenticité africaine. Les Africains sont des travailleurs avant d'être des Noirs. Les cheminots des *Bouts de bois de Dieu* sont des ouvriers qui trouvent leur vérité dans le rapport à la machine :

*En quoi un ouvrier blanc est-il supérieur à un ouvrier noir ? On nous dit que nous avons les mêmes droits, mais ce sont des mensonges, rien que des mensonges ! La machine que nous faisons marcher, la machine, elle, dit la vérité : elle ne connaît ni homme blanc, ni homme noir. (p. 25)*

L'engagement anticolonial de Sembène s'accompagne volontiers d'une critique de la tradition lorsque celle-ci épouse le visage de l'oppression. La dénonciation de la polygamie dont les femmes sont les principales victimes dans la société traditionnelle fait partie du combat progressiste de Sembène. Les notables, les dignitaires religieux qui tirent profit de l'oppression coloniale, sont l'objet d'attaques virulentes.



**Mickaël Bethe-Sélassié,**  
*Arche et Guérillero*, 1993. Bois, grillage, papier mâché.

Les représentants du peuple ne trouvent guère grâce aux yeux de ce militant vigilant qui voit, dans la démocratie représentative, une ruse des sociétés capitalistes. Il est clair que le combat ne s'arrêtera pas avec les indépendances.

La prise de conscience de la nécessité du combat militant est l'objet de *Climbié* (1956), le roman d'inspiration autobiographique de l'Ivoirien Bernard Dadié, qui raconte le parcours d'un jeune assimilé, depuis l'école française jusqu'à l'administration coloniale. Le héros rejoindra le Syndicat et épousera la cause anticoloniale avant de finir en prison. Comme chez Sembène, le combat anticolonial passe par le relais de syndicats et d'organisations politiques.

Presque vingt ans après *Mirages de Paris*, à l'heure du combat anticolonial, le Congolais Jean Malonga reprendra, dans *Cœur d'aryenne* (1954), ce thème de l'amour interracial, en durcissant le ton. Le père de la jeune Française est un colon sans scrupules, raciste et alcoolique, qui préférera tuer sa fille plutôt que de la voir accoucher d'un mulâtre. Comme chez Socé, le protagoniste africain, Mambeké, est totalement acquis à la culture occidentale. L'obstacle à son amour se résume à une question de pigmentation. Mais, derrière le comportement raciste du colon, c'est toute la sauvagerie d'une culture dominante qui est dénoncée et à laquelle résiste le jeune couple. L'obstacle qu'Ousmane Socé avait rencontré comme par accident au cours de son trajet littéraire se retrouve au centre de l'esthétique romanesque de Malonga. Avec la « chronique » intitulée *La Légende de M'pfoumou Ma Mazono* (1954), Malonga reprend un récit de fondation adapté de la tradition orale. Les Blancs n'interviennent pas dans ce récit mais Malonga pervertit, en quelque sorte, ce récit traditionnel et s'en sert dans un sens progressiste. La nouvelle société fondée par le héros s'appuiera sur des principes féministes, égalitaristes, qui ressemblent étrangement aux utopies occidentales à vocation « universelle ». La transcription de la tradition orale s'inscrit dans un projet politique de libération.

En 1957, le Malien Seydou Badian publie *Sous l'orage*, qui associe une intrigue amoureuse à l'évocation des manifestations indépendantistes à Bamako. « Le triomphe de l'amour » – sous-titre du roman –, qui résiste à l'autorité abusive d'un père, annonce le triomphe d'une juste lutte contre l'oppression. La lutte pour l'indépendance est résolument moderne et passe par de nouvelles formes d'organisation du tissu social fondées sur l'amour ou la solidarité militante érigée en valeur de combat.

## **DEUX ROMANS DISCORDANTS À L'HEURE DES INDÉPENDANCES**

Parmi les romans publiés dans les années des indépendances africaines, deux romans se distinguent par la nouveauté de leur point de vue. À l'heure où l'optimisme est de rigueur, deux romans visionnaires ménagent des dénouements tragiques où la mort et le chaos semblent barrer la route à toute forme d'avenir.

L'écrivain béninois Olympe Bhély-Quénou allait, avec *Un piège sans fin* (1960), publier un roman tout à fait atypique pour l'époque. Le héros, Ahouna, passe subitement de l'état d'homme marié, père de famille heureux, à celui de monstre et d'assassin. Et cela sans autre raison apparente que le changement d'humeur de sa femme Anatou qui développe une jalousie immotivée. La vie d'Ahouna bascule dans le chaos et n'en reviendra plus.

La loi de causalité rationnelle qui présidait à l'écriture du roman africain est mise à mal. Les représentations visibles ne sont qu'un effet de surface sous lesquelles se déchainent des forces chaotiques. Le basculement dans le chaos peut survenir à tout moment. Bhêly-Quénium introduit la profondeur dans le champ romanesque africain. Le réel se dédouble. La surface n'est qu'une apparence. L'originalité de l'œuvre romanesque de Bhêly-Quénium tient dans cette structuration à double niveau de l'univers. Le monde visible n'est qu'une surface rassurante, où peuvent se dessiner des utopies, mais la surface peut à tout moment se déchirer pour laisser paraître le chaos venu des profondeurs :

*Je vivais sur de la fiction et je ne le savais pas. Le néant, la seule chose qui existe vraiment parce qu'omniprésente, s'est fait palpable et je le touchais du doigt.*

(Un piège sans fin, p. 128)

Bhêly-Quénium ne peut être un auteur réaliste car la partie visible de la réalité n'est qu'un leurre. Le monde de la surface n'est qu'un effet d'optique.

L'opposition tradition/modernité sur laquelle s'appuyaient, en partie, les romans de la lutte anticoloniale est considérée comme un faux problème. Les forces obscures n'entrent dans aucun type de classifications. Elles se manifestent tout autant dans les dangers naturels de la brousse que sous le fouet des colons. Elles s'expriment par la violence, et la violence est partout. Elles ne choisissent pas leur camp.

C'est aussi le chaos que va générer, dans l'âme du héros, l'incompatibilité des deux univers africain et européen qui est au fondement d'un classique du roman africain : *L'Aventure ambiguë* du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, paru en 1961. Kane ne critique pas directement la colonisation ; il montre, dans un récit philosophique, l'incompatibilité entre une Afrique mystique et une Europe rationaliste qui a étouffé, il y a plusieurs siècles, ses propres racines spirituelles. Samba Diallo, le héros de ce roman, tente de concilier les deux traditions : il passe de l'école coranique à l'école occidentale et devient un monstre hybride irréversiblement engagé dans une spirale mortifère. Kane transcende le genre du roman colonial en l'amenant vers des horizons tragiques.

Lors d'une discussion avec un Occidental – M. Lacroix –, le père de Samba donnera la clé de leur opposition :

*Je vous souhaite du fond du cœur de retrouver le sens de l'angoisse devant le soleil qui meurt. Je le souhaite à l'Occident, ardemment. Quand le soleil meurt, aucune certitude scientifique ne doit empêcher qu'on le pleure, aucune évidence rationnelle, qu'on se demande s'il renaîtra. Vous vous mourez lentement sous le poids de l'évidence. Je vous souhaite cette angoisse. Comme une résurrection. (p. 89-90)*

Le roman de Cheikh Hamidou Kane est une méditation mise en perspective. La prière de Samba au moment du crépuscule s'inscrit, dans le roman, sous le regard fasciné de Jean – fils de M. Lacroix et condisciple de Samba. La superposition des deux visions, matérialiste et spirituelle, à l'intérieur d'un même roman est un principe d'écriture.

Samba Diallo rentrera dans son pays où un ancien tirailleur – que son séjour en Europe a rendu fou – le reconnaît comme le véritable maître spirituel des Diallobé avant

de le poignarder sur un malentendu. La mort de Samba est accidentelle mais lourde de sens : le voyage en Europe de Samba l'a mené dans une impasse. Le constat implacable de Cheikh Hamidou Kane va peser sur la production romanesque des vingt années suivantes.

Mis à part leur dénouement tragique, le point commun des deux romans de Bhély-Quénem et de Kane est de proposer une lecture spirituelle du monde. Dans les deux cas, l'intrigue ne trouve son sens que par la prise en compte d'une autre dimension qui double la réalité. Le réalisme militant des années de combat est relayé par des romans aux intentions pragmatiques moins claires mais qui ouvrent des perspectives nouvelles à la création romanesque.

## DES ROMANCIERS RESPONSABLES

---

Voici ce que déclare l'écrivain martiniquais Léonard Sainville, en 1959, lors du Second Congrès des écrivains et artistes noirs, dans une communication intitulée « Le roman et ses responsabilités » :

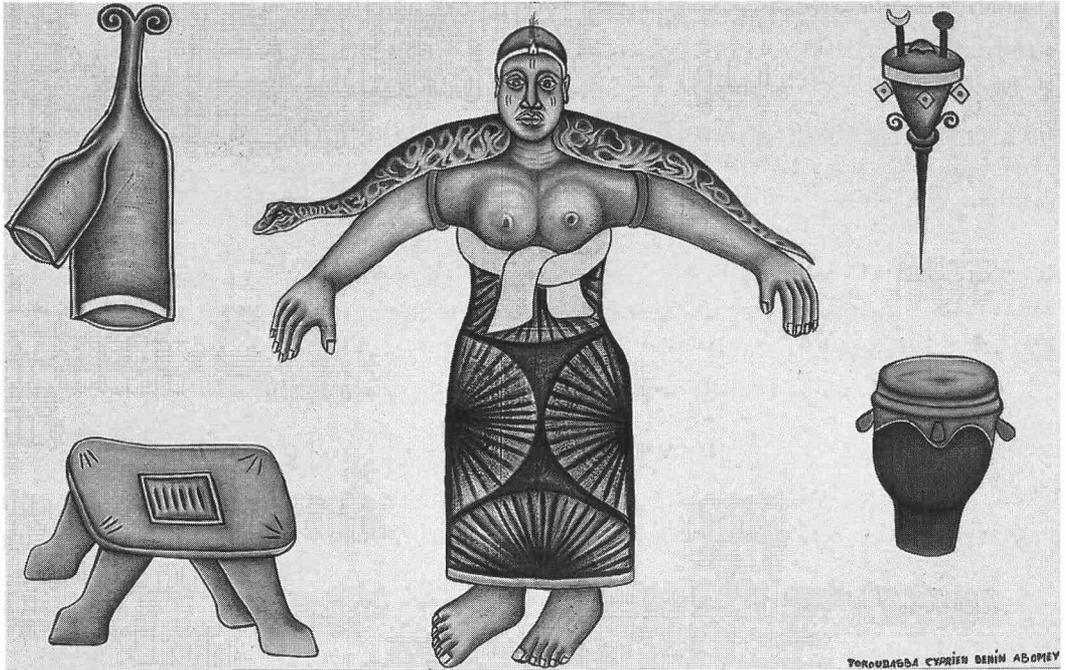
*Nous avons à étudier les responsabilités du roman. Je crois qu'il faut entendre par là la fonction qu'il doit remplir dans la formation et le développement de nations qui prennent maintenant leur essor, ou naissant à la liberté et au progrès matériel, s'affranchissent du joug insupportable de la servitude coloniale ou semi-coloniale.*

(Présence Africaine, n° XXVII-XXVIII, août-nov. 1959, p. 38)

Dans la décennie qui suivra les indépendances, les romanciers africains se sentent investis d'une mission. Ils vont se charger de dessiner un avenir pour les nouvelles nations. Le roman va se faire éducatif. L'heure du roman à thèse a sonné. Les lectures qui seront faites, dans ces années-là, du roman de Cheikh Hamidou Kane sont révélatrices : on n'aura de cesse d'interpréter le roman soit dans le sens d'un appel au maintien de la tradition, soit dans le sens d'un appel à la synthèse. L'ambiguïté est considérée comme une position intenable. Pour l'avenir des nouvelles nations africaines, le romancier doit faire un choix. C'est la seule attitude responsable. Juste avant la parution de *L'Aventure ambiguë*, deux romans venaient de traiter le thème du voyage en Europe sur un mode plus conciliant : les Ivoiriens Bernard Dadié dans *Un nègre à Paris* (1959), et Aké Loba, dans *Kocoumbo l'étudiant noir* (1960), laissent entendre que c'est en observant Paris, et plus largement la France, que les Africains pourront trouver la voie du progrès.

Cette position va prédominer pendant toutes les années soixante. Le mot d'ordre sera le développement. Les romanciers africains, qui font partie des élites « assimilées », qui ont étudié en France, qui sont souvent intégrés aux cadres politiques des nouvelles nations, auront fréquemment tendance à s'exprimer davantage en responsables politiques qu'en créateurs. Dans *Les Fils de Kouretcha* (1970), Aké Loba raconte comment un projet de barrage se heurte à la résistance obstinée d'une tribu qui craint la colère du Dieu du fleuve ; le ton de la préface de l'auteur en dit long sur la conscience du devoir de responsabilité des romanciers de cette période :

Dans mon souci de présenter une image approchante de l'Afrique mouvementée d'aujourd'hui, je me suis proposé de faire vivre une société aux mœurs et croyances médiévales cernées par des impératifs modernes, contrainte de se mettre au rythme de l'époque actuelle et déchirée par son phénoménal retard. Mon thème évoquera en définitive la situation presque générale de continent Noir dans un quelconque de ses villages.



Cyprien Tokoudagba, *Sans titre*, 1992. Acrylique sur toile.

La remise en question des traditions au nom du progrès et du développement est donc une première solution du roman à thèse des années soixante. Olympe Bhêly-Quénou – qui nous avait donné un roman énigmatique, ouvert sur le vertige – va mettre son écriture au service d'une thèse progressiste. La question est de contrôler les forces obscures et de les mettre au service du progrès de l'humanité. Dans *Le Chant du lac* (1965), des villageois tuent les dieux du lac qui imposaient leur loi cruelle aux riverains. Les dieux de la tradition doivent être tués pour que la démocratie s'installe et que la société avance. *Afrika ba'a* (1969) du Camerounais Remy Medou Mvomo raconte le départ pour la ville de Kambara poussé par la faim et ne supportant plus les façons de vivre absurdes des villageois, leurs coutumes, qui nuisent au bien-être individuel. En ville, Kambara trouvera le chômage, la tromperie, l'individualisme, mais apprendra que la volonté vient à bout de tout et reviendra au village créer une société utopique.

Il était prévisible que la disqualification de la tradition par une partie des romanciers des années soixante suscitât des réactions. Des auteurs comme Abdoulaye Sadjou s'étaient, en leur temps, élevés contre l'aliénation engendrée par le modèle de développement occidental et leur constat va être repris par un certain nombre de romanciers. Mais, à l'heure où développement ne rime plus avec colonisation, il n'est plus question de refuser toute évolution aux sociétés traditionnelles. La forme

romanesque ne saurait se satisfaire d'une contemplation statique de la vie ancestrale. La tradition va servir d'argument dans des romans qui défendent une contre-thèse. Aux partisans de l'occidentalisation vont faire face les promoteurs d'un développement à l'africaine. *Un sorcier blanc à Zangali* (1969), du Camerounais René Philombe, montre la compatibilité des valeurs humanistes occidentales avec une tradition débarrassée de ses scories superstitieuses – tels les sacrifices humains – engendrées par l'ignorance.

La thèse résolument moderniste va donc progressivement s'estomper au profit de l'appel à la synthèse culturelle. Les savoirs ancestraux vont s'associer à la maîtrise technologique du réel pour ouvrir un avenir au continent africain. Le plus souvent, les partisans de la synthèse vont reprendre les anciennes recettes et renouer avec le mythe de l'Afrique profonde. On voit apparaître le *topos* de l'Afrique mystérieuse. L'enjeu est, alors, de montrer que la tradition a prise sur le réel. Ces romans qui restent réalistes ouvrent une brèche dans leur univers fictionnel en y plaçant le mystère. Mamadou Gologo met en scène, dans *Le Rescapé d'Éthylos* (1963), un médecin alcoolique qui sera sauvé de son vice destructeur par un marabout retranché au fond de la brousse. Le guérisseur, dépositaire d'un savoir occulte sur le réel va devenir un personnage romanesque important au cours des années soixante-dix. Seydou Badian, avec *Noces sacrées* (1977), exploite le thème du pouvoir occulte de la tradition à travers une histoire d'envoûtement. Un masque N'Komo, volé par un Européen, porte malheur à tous ceux qui s'en approchent. Le roman de Badian joue sur le mystère. Il ne s'agit pas de nous présenter les coutumes bambara mais de nous rendre ce monde à la fois exotique et mystérieux. L'Afrique est appelée à sauver le monde par sa familiarité avec les arcanes du réel.

Le scénario du combat magique va être largement utilisé pour donner forme au combat entre les forces régressives et les forces progressives, entre le mal et le bien. Marc Tingo, le héros de *L'Initié* (1979) de Bhély-Quénum, un jeune médecin qui a fait ses études en France, entre dans un conflit occulte implacable avec le féticheur Djessou pour le contrôle des forces occultes. Le combat est celui du Bien et du Mal. Le progrès ne passera que par la maîtrise positive de ces forces obscures, nous dit l'auteur. Le personnage du médecin, omniprésent dans ces romans de la synthèse, est susceptible d'associer dans sa pratique professionnelle les deux savoirs traditionnel et scientifique. La mort d'une prêtresse Vodou dans *Les Appels du Vodou* (1994) est l'occasion pour Bhély-Quénum de dresser un tableau à la fois rétrospectif et prospectif de la société béninoise dont la thèse est énoncée par un des personnages : « Il faut donc tenir compte des apports du vent nouveau qui souffle sans oublier, jamais, sa propre essence » (p. 282). Cette essence est contenue dans les mystérieuses forces du Vodou que le roman cerne par un compte rendu minutieux des rituels mais qui restent secrètes et tiennent leur efficacité narrative du bon vouloir du roman à thèse. Le mystère est la réponse à l'accusation de superstition. L'un comme l'autre sont des arguments romanesques largement utilisés par des romanciers qui ont endossé la responsabilité de l'avenir de leur peuple. Les romanciers écrivent pour leur continent. Ils assument un devoir d'éducation et cherchent à éclairer les voies de l'avenir.

Les romanciers qui appellent l'Afrique à entrer dans la voie du progrès vont être secondés, dans leur projet, par ceux qui vont avoir recours à la mémoire orale de leur peuple. Dans son avant-propos à *Crépuscule des temps anciens* (1962), le Burkinabé Nazi Boni déclare :

*En cette heure de libération des pays subjugués, alors que tout doit être mis en œuvre pour bâtir de grands ensembles africains plutôt que de vitupérer du haut des tribunes la défunte domination coloniale, s'impose à nos élites l'impérieux devoir de s'attacher à la redécouverte de la vieille et authentique Afrique.* (p. 18)

Il s'agit de rendre compte de trois siècles de l'histoire de son peuple par une synthèse des grands genres oraux : récits mythiques, devinettes, chants, épopées... Le roman est le réceptacle de toutes ces formes mises en commun afin, comme l'écrit l'auteur, de ne « pas laisser tomber dans la nuit de l'ignorance, certains trésors culturels de notre vieux continent » (p. 17). Ce souci de conservation – qui est aussi celui d'Amadou Hampaté Bâ – est subordonné, chez Nazi Boni, à celui d'une mobilisation de ce passé dans le cadre d'un projet à la fois littéraire et politique. Le texte de Nazi Boni est composite : l'auteur ne se contente pas de traduire, il donne une cohérence à un ensemble de paroles venues de genres oraux différents. Cette « composition » est un travail de romancier. Le roman est moins conçu comme une garantie contre l'oubli – à l'heure où l'avenir est en passe de totalement absorber le passé – que comme une mise en forme à visée prospective de ce passé.

Pour ses vertus mobilisatrices, la tradition orale épique va être largement reprise. Les jeunes nations africaines – dont l'indépendance fut octroyée plutôt que conquise – sont en mal de grandes figures historiques, de héros épiques susceptibles de cristalliser sur leur personne l'enthousiasme de ces peuples qui doivent se forger une identité. L'épopée de Soundjata, le fondateur de l'empire Mandingue, sera fixée en 1960 par le Guinéen Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Niane fait véritablement œuvre d'écrivain dans ce texte qui réussit à transmettre une exaltation épique. La transcription romanesque de la geste de Soundjata ne s'arrêtera pas avec Niane et sera reprise, en 1975, par le Malien Massa Makan Diabaté dans *L'Aigle et l'épervier* – d'après le



Plaque de bronze représentant un Oba entouré de dignitaires et de musiciens.

récit du griot Kele Monson Diabaté – puis, en 1978, par Camara Laye dans *Le Maître de la parole* – d’après le récit du griot Babou Condé.

Le Nigérien Abdoulaye Mamani raconte dans *Sarraounia* (1980) la résistance exceptionnelle qu’offre la reine des Azna à l’avancée de l’armée coloniale en pays Haoussa. Le roman de Mamani reprend la tradition orale locale pour créer une figure nationale fédératrice. L’auteur cherche à provoquer l’enthousiasme patriotique par le récit de l’héroïsme admirable d’une femme et de son peuple.

La retransmission du souffle épique dans toutes les adaptations écrites qui viennent d’être évoquées suppose un travail stylistique de compensation qui fait de ces textes des œuvres d’auteur. Le roman épique dont la fonction est d’insuffler un élan devient le complément idéal du roman à thèse qui pose les jalons de l’avenir dans le cadre d’une littérature responsable, concernée par le devenir des peuples africains.

### ÉLOGE DE L’IRRESPONSABILITÉ ROMANESQUE

---

**1968** sera une année révolutionnaire pour le roman africain. Un jeune Malien totalement inconnu, Yambo Ouologuem, reçoit le prix Renaudot pour *Le Devoir de violence*. Le roman iconoclaste s’empare du matériau épique pour le retourner, pour en montrer le versant sadique – voire lubrique – en le déportant dans un roman halluciné qui fait de la violence un principe d’écriture. L’entreprise est démystificatrice. Tout recours à une authenticité africaine est discrédité. L’option européenne est à son tour malmenée à travers le voyage de Raymond Spartacus, un fils d’esclave qui ira étudier en France où il vivra « une vie de nègre blanc » avant de revenir au pays pour prendre le pouvoir. Le parcours royal de tant d’élites africaines est dénoncé comme un chemin de boue où se réaliseront dans l’abjection toutes les transgressions.

Le roman de Ouologuem apparaît comme une démystification de la littérature. On l’a accusé de plagiat. Il reprend, adapte, des textes venus d’horizons littéraires allant du Coran au roman européen contemporain. Ouologuem brasse des textes, il amalgame, désacralise la création littéraire. Avec *Le Devoir de violence*, l’auteur tombe de son piédestal, il devient irresponsable. Cela ne lui sera pas pardonné. Ouologuem disparaîtra de la scène littéraire après nous avoir donné ce texte profanateur accompagné d’un pamphlet – *Lettre à la France Nègre* (1969) – dans lequel il revendique une écriture irresponsable.

Cinq ans plus tard, un Guinéen, Saïdou Bokoum, publie *Chaîne* (1973), un roman qui à bien des égards s’inscrit dans la voie ouverte par Ouologuem. L’univers de *Chaîne* est empreint d’une violence qui vient de loin et nous entraîne loin. L’écriture incandescente de Bokoum emporte tout sur son passage. La narration est explicitement subjective. Elle se fait au présent et à la première personne par Kanaan, étudiant africain dans la France pompidolienne. Le récit est une plongée visionnaire dans les milieux de l’immigration estudiantine et prolétaire à Paris. Kanaan est un narrateur halluciné. Il n’analyse rien, il capte la violence d’une situation qui entre en résonance avec l’histoire. La chaîne est autant celle qui entravait les esclaves pendant la traite que celle qui asservit les O.S. dans les usines françaises. C’est aussi le fil de chaîne du métier sur lequel se tisse le réel, « entre le peigne et la navette ». Mais cette chaîne est prise dans une circulation folle qui a perdu son axe.

Le narrateur revendique une subjectivité absolue et refuse d'enraciner son identité dans une hypothétique négritude :

*Eh bien, moi, je ne suis pas un Noir. Moi, c'est moi. (p. 81)*

Ce refus de toute détermination identitaire va faire éclater le réel. Kanaan s'enfoncera dans la nuit du sexe et de la violence. Il erre « entre Barbès et Saint-Denis, Pigalle et Saint-Lazare dans de sales histoires de fric-frac dans lesquelles le cran d'arrêt a beaucoup à luire » (p. 67). Cette émergence du sexe brut dans le roman africain, annoncée par Ouologuem et qui rompt avec l'érotisme sensuel de l'époque coloniale, est un signe du renouvellement profond du régime narratif. Les rencontres sexuelles ne sont plus contrôlées par un environnement culturel – ou interculturel – qui en tire des effets érotiques. Chez Bokoum, le sexe est le heurt de corps qui se pénètrent, pure violence.

Au bout de cette nuit, Nakaan retrouvera ses frères. Non pour s'engager dans un combat politique ou idéologique au nom de ses frères noirs mais pour les entraîner dans une violence anarchiste qui fait délirer les races, l'histoire et les mythes. On comprend que le roman de Saïdou Bokoum ait choqué. L'auteur refuse toute responsabilité : comment l'intellectuel pourrait-il se sentir responsable de l'avenir de son peuple, lui qui, le premier, a vécu les effets du déracinement ?

Les romans de l'écrivain zaïrois Vumbi-Yoka Mudimbé expriment cette déchirure qui affecte le cœur du réel. *Entre les eaux* (1973) raconte l'itinéraire d'un prêtre zaïrois qui rejoint la guérilla marxiste puis vit en couple avec une jeune fille qu'il quitte pour aller se réfugier dans un couvent cistercien. Le parcours de Pierre Landu n'a d'autre unité que la subjectivité de celui qui se le remémore. Mudimbé bouleverse la chronologie et met au centre de son texte l'expression d'une conscience malheureuse à la recherche d'un pôle de stabilité.

Dans *Le Bel Immonde* (1976), la liaison entre un ministre et une prostituée de bar va déstabiliser l'ordre trompeur du réel : le couple « immonde » se construit sur une déchirure irréductible qu'il projette sur le monde. Le titre du troisième roman de Mudimbé, *L'Écart* (1979), révèle le principe dynamique de l'écriture du romancier. Nous entrons par effraction dans les dernières pages du carnet intime d'Ahmed Nara, brillant historien, qui travaille à sa thèse sur le peuple Kouba et que l'on retrouvera mort. Comme dans *Entre les eaux*, l'expression d'une subjectivité s'accompagne d'un refus de la linéarité chronologique. Les réminiscences du séjour d'études en Europe hantent le présent africain. Tout concourt à exprimer ce « schisme fantastique du cœur » du personnage.

L'œuvre romanesque de Mudimbé est travaillée par l'écart, la déchirure, la fracture. Ce thème, qui avait été magistralement inauguré par Cheikh Hamidou Kane, est détaché de l'opposition culturelle entre l'Afrique et l'Occident. Si Samba Diallo, dans *L'Aventure ambiguë* devient un être hybride, cela est lié à son voyage et à l'incompatibilité de deux cultures qu'il a assimilées avec la même ardeur : la scission vient du monde extérieur. Les personnages de Mudimbé ne font plus cas de l'opposition culturelle et ne gardent que la fracture. L'Afrique et l'Europe se confondent dans un tourbillon dont le point de déstabilisation est cette fracture préexistante. Alors que Kane racontait la genèse de l'écart, Mudimbé en montre les effets sur la conscience.

En 1968, paraît, aux Presses de l'Université de Montréal, le roman de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, dont le caractère novateur explique, sans doute, l'absence de reconnaissance littéraire par les éditions Présence africaine et du Seuil auxquels l'auteur l'avait proposé.

Pour la première fois, un romancier africain francophone semblait renoncer aux « anneaux du beau style ». Le français employé par Kourouma mime le malinké, lui emprunte des tournures, y puise des comparaisons. Tout un patrimoine culturel vient se couler dans la langue et l'entraîne vers une expression nouvelle. Chaque titre de chapitre<sup>7</sup> constitue une énigme stylistique pour le lecteur démuné de repères et provoque un effet de rupture important.

Le travail stylistique de Kourouma n'est pas gratuit. La contamination du français par le malinké est la condition pour faire apparaître un nouveau regard. La langue mixte de Kourouma est le mode d'expression d'une conscience mixte ; il ne s'agit pas de présenter la culture ou de révéler l'âme malinké mais d'exprimer le monde moderne à partir d'un fond malinké.

À l'aide de cette nouvelle stratégie stylistique, le roman de Kourouma va totalement revisiter l'opposition – piège hérité de l'idéologie coloniale – entre la tradition et la modernité, qui ne cesse de hanter le roman africain depuis les indépendances. Kourouma met en fiction cette opposition par l'intermédiaire du protagoniste masculin, Fama – prince du Horodougou, dernier représentant, irrévocablement stérile, de la lignée Doumbouya – qui ne cesse de dénoncer la « bâtardise » qui l'entourne. Ce que Fama appelle la « bâtardise », c'est ce foisonnement indéchiffrable du réel, qui ne repose plus sur aucun ordre sacré, dont la grande ville est la manifestation. La bâtardise est le mélange. Ce qui était distingué, hiérarchisé, se retrouve pris dans le flux de l'Histoire. Sous « les soleils des indépendances », le prince n'a plus ni ressources ni pouvoir et doit, à sa grande honte, fréquenter, tel un vautour, les enterrements malinké dans l'espoir de récupérer quelques miettes. Fama est lui-même devenu un bâtard toujours prêt à s'arranger avec sa conscience pour faire des compromis avec l'ordre nouveau. Le souvenir du Horodougou et de l'ordre des choses qui y régnait est le seul point de référence sur lequel Fama peut s'appuyer pour dénoncer la « bâtardise ».

L'opposition entre une tradition pure et une modernité bâtarde est donc le fruit du mal de vivre de Fama, elle est le réflexe de survie d'un déclassé. Cette distinction est inopérante du point de vue de Salimata, l'épouse de Fama, qui travaille au marché, en prise directe avec la réalité urbaine, et prend en charge sa vie individuelle et familiale. Dans son effort pour prolonger la vie, Salimata donne consistance à cette réalité constamment dénigrée par Fama. Le socle du roman de Kourouma est cette réalité mouvante et imprévisible dans laquelle Salimata trace sa ligne de vie.

Le royaume du Horodougou – que Fama ne cesse d'invoquer – est, lui aussi, contaminé par la bâtardise. Même si la frontière, issue des indépendances, qui le traverse n'existe pas pour Fama, il lui faudra bien reconnaître que l'or en est parti et que seuls les compromis avec la bâtardise permettent d'y survivre. Les conditions du maintien de

7. « Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir » (chap. 1) ; « Sans la senteur de goyave verte » (chap. 2) ; « Le cou chargé de carcans hérissés de sortilèges comme le sont de piquants acérés, les colliers du chien chasseur de cynocéphales » (chap. 3).

la pureté dans ce monde de bâtardise l'entraînent donc sur une ligne de mort. Fama échappera à la mauvaise conscience en accomplissant son destin qui est d'éteindre sa lignée. Il trouvera la mort à un poste-frontière au cœur de son royaume. Et si le nouvel ordre des choses ne comprend pas le sens de cette mort, tout le Horodougou y participe :

*Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique du cri de l'homme, du grognement de la bête et du coup de fusil qui venait de troubler le matin. [...] Les forêts multiplièrent les échos, déclenchèrent des vents pour transporter aux villages les plus reculés et aux tombes les plus profondes le cri que venait de pousser le dernier Doumbouya. (p. 200-201)*

Cet événement n'existe que sur un plan narratif que Kourouma fait apparaître et où s'inscrivent des destins. Tout le dispositif du roman consiste à nous faire passer d'une opposition tradition/modernité à un parallélisme entre deux niveaux de réalité aussi solidaires que le sont Salimata et Fama : la Vie et le Destin.

En 1973, paraît un texte qui, à bien des égards, prolonge la démarche : *L'Étrange Destin de Wangrin*, du Malien Amadou Hampaté Bâ. L'auteur se défend d'avoir écrit une œuvre de fiction, il s'agit d'un récit de vie : rien de ce qui est raconté n'est inventé, seuls les noms ont été changés. La parution de cet ouvrage marque cependant une étape importante dans l'évolution du roman africain.

Hampaté Bâ raconte un itinéraire. Wangrin se donne tous les moyens d'une réussite matérielle et sociale dans le contexte de la société coloniale de l'A.O.F. Tous les appuis, toutes les roueries, seront bonnes pour évincer les rivaux et accumuler richesses et prestige. Wangrin est un stratège qui n'a comme seul objectif que sa réussite sociale. Il prend la société telle qu'elle se présente à lui. La distinction entre le moderne et le traditionnel est inopérante. Wangrin crée sa trajectoire à l'aide d'éléments pris indifféremment aux deux domaines. À la différence du Fama de Kourouma, Wangrin assume totalement sa vie et n'y voit aucun signe de bâtardise.

Tout bascule au bout d'un moment et Wangrin finira sa vie en mendiant. La chute de Wangrin lui avait été annoncée, dès l'enfance, par le devin. Le récit de la vie de Wangrin est encadré par les prédictions sur son destin et son accomplissement à la fin de l'ouvrage. Tout comme dans le roman de Kourouma, la vie du héros, profondément engagée dans le réel, trouve son unité dans un destin. Nous ne sommes plus dans le cadre du roman d'apprentissage, encore moins dans celui du roman à thèse. Le destin est aveugle. Il ne demande qu'à être accompli. C'est pourtant lui qui donnera son unité et son sens à la vie des personnages romanesques.

Il est révélateur que l'émergence de la notion de destin dans le roman africain soit contemporaine du refus de certains romanciers de se sentir responsables. Loin d'être une nouvelle catégorie idéologique, le destin est le principe par lequel l'auteur n'est plus solidaire d'aucune catégorie *a priori*. Le destin est le sceau d'une perte de contrôle idéologique de son univers fictionnel par le romancier.

Comme cela était prévisible, la substitution d'un nouveau pouvoir africain au pouvoir colonial ne modifie en rien l'écriture de Sembène. L'outil reste intact. Le roman restera militant. Dès *Les Bouts de bois de Dieu*, Sembène avait annoncé son scepticisme quant aux indépendances en faisant parler ainsi l'un des grévistes :

*Nos députés, dit-il avec un sourire ironique qui tira sa bouche jusqu'à la grande balafre qui lui fendait le visage, nos députés, savez-vous ce que nous en pensons ? Pour nous, leur mandat est une patente de profiteur. Voilà ce que nous en pensons. Nous les connaissons. Il en est parmi eux qui, avant de se faire élire, ne possédait même pas un deuxième pantalon.*

*Maintenant ils ont appartement, villa, auto, compte en banque, ils sont actionnaires dans des sociétés. Qu'ont-ils de commun avec le peuple ignorant qui les a élus sans savoir ce qu'il faisait ? Ils sont devenus les alliés du patronat et vous voudriez que nous portions notre différent devant eux ? (p. 281)*

Rien d'étonnant dans ces conditions que Sembène n'ait pas eu à réajuster son écriture après les indépendances. *L'Harmattan* (1963) dénonce les conditions dans lesquelles s'est produit le référendum de 1958. Toutes les instances du pouvoir dans la société issue des indépendances sont successivement dénoncées : les pouvoirs traditionnels dans *Véhi-Ciosane* (1965), l'administration dans *Le Mandat* (1965), la bourgeoisie affairiste dans *Xala* (1973) la classe politique dans *Le Dernier de l'Empire* (1981), les antagonismes religieux et les effets pervers de l'aide alimentaire dans *Gelwaar* (1996). L'activité romanesque de Sembène vient, à partir des années soixante, en complément d'un travail cinématographique important. Le cinéma est le moyen d'aller à la rencontre du public africain qui n'a pas accès aux romans. La plupart de ses romans sont doublés d'une version filmée et le dernier roman est, en fait, l'adaptation romanesque d'un film. Les deux modes d'expression sont solidaires chez cet auteur dont la principale préoccupation est de faire passer un message susceptible de faire changer le cours des choses.

Contrairement à Ousmane Sembène, le romancier Mongo Béti se taira pendant seize ans après les indépendances. Il ne recommencera à publier des romans qu'en 1974 avec une trilogie – *Remember Ruben, Perpetue et l'Habitude du malheur* suivis, en 1979, de *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle* : trois nouveaux romans où il dénonce vigoureusement les nouveaux pouvoirs africains et les exactions auxquelles ils se livrent. Les principes de l'écriture de Mongo Béti restent inchangés bien que la tonalité soit parfois plus sombre. L'objectif est de débusquer, avec la plus grande lucidité, tous les mécanismes oppressifs à l'œuvre sur le continent africain. Le roman est, avant tout, le lieu de la critique du pouvoir en tant que tel.

Le destin tragique de Perpétue est l'axe de la trilogie. La jeune fille est morte par effacement progressif et le roman doit prendre la forme d'une enquête pour rendre visible un processus qui n'a laissé aucune trace. En faisant sortir de l'ombre les victimes, le roman jette la lumière sur les bourreaux. Le point de vue tragique de *Perpetue* est compensé par l'élan épique des deux autres romans qui racontent le développement d'une résistance populaire liée au mouvement rubéniste – né

dans le sillage de l'action syndicale et politique du leader, Ruben Um Nyobé, mort en 1958. *Les Deux Mères de Guillaume Ismaël Dzawatama, futur camionneur* (1983) et *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzawatama* (1984) ouvrent un cycle, pour le moment interrompu, qui associe à la critique des pouvoirs africains la dénonciation des manœuvres néocoloniales de la France. *L'Histoire du fou* (1994) démonte avec acuité les rapports complexes qui se tissent entre les pouvoirs militaires en place, le peuple et les élites intellectuelles. La succession des coups d'État ponctue l'incessante redistribution des rôles dans un ballet maléfique où manipulateurs et manipulés se retrouvent solidaires pour le plus grand malheur du pays concerné. La vision désenchantée qui amorce le roman est un constat impitoyable sur le devenir de l'Afrique :

*Dans cette ville où, bien que les fous y fourmillent, il n'y a pas d'asile de fous, ni d'hôpital acceptant de les accueillir, on voit un jeune homme<sup>8</sup>, trente ans au maximum, nu comme le fut, dit-on, le premier homme au jardin de l'Éden, déambuler le jour dans les rues populeuses du grand port, ou s'absorber dans un soliloque zébré de sourires sporadiques et incohérents, tandis qu'il fourrage mécaniquement et en gloussant dans les ordures où il se nourrit. (p. 9)*

De nouvelles voix se mêlent aux anciennes dans cette critique du nouvel ordre social. Le poète congolais Jean-Baptiste Tati Loutard, en adoptant un angle narratif strictement social, écrit implicitement des nouvelles engagées avec ses *Chroniques congolaises* (1974). C'est la société congolaise avec ses faiblesses, ses tares et ses scandales, qui intéresse Tati Loutard ; l'auteur éclaire, dans chaque nouvelle, avec une lampe de poche, un recoin obscur de la réalité sociale.

En adoptant le point de vue de Robert Bilanga – le politicien jouisseur et corrompu des *Chauves-souris* (1980) –, le Camerounais Bernard Nanga nous permet de comprendre la logique humaine qui sous-tend l'organisation socio-politique d'une société malade. Les victimes de l'ordre social en place sont les paysans, les femmes, les jeunes, tous ces personnages dont Bilanga fait usage au cours du roman et qui tendent à échapper à son contrôle par un frémissement annonciateur de grandes crises.

## LE ROMAN FAMILIAL

C'est peut-être dans le cadre intime des romans familiaux que les tensions se manifestent en premier lieu. Dans l'espace privé vont se répercuter les grands enjeux politiques. Au sein des familles se dessinent les lignes d'évolution globales des nations africaines. Les romans vont investir la famille en expérimentateurs sociaux. Ils ne se feront jamais intimistes, la psychologie familiale ne les intéresse pas. Il s'agit plutôt de politique familiale.

Nul mieux que le Camerounais Francis Bebey n'a montré cette étroite intrication du privé et du public, du familial et du collectif. La question matrimoniale, au centre du *Fils d'Agatha Moudio* (1967), de *La Poupée ashanti* (1973) et du *Roi Albert d'Effidi* (1976),

8. Ce *fou* est un ancien acteur des manipulations politiques broyé par la machine du pouvoir, à l'image du pays qu'il habite.

se trouve toujours relayée par la parole publique. Les circonstances d'une fête de fiançailles mettent en danger l'ordre public dans *Le Ministre et le griot* (1992). Dans tous les cas, le mariage est l'occasion, pour le romancier, de mettre en jeu de grands clivages sociaux entre communautés professionnelles, entre générations, entre castes, entre classes.

Trois pierres de touche des romans familiaux sont successivement abordées par le Sénégalais Cheik Aliou Ndao qui traite du conflit de générations dans *Buur Tillen* (1972), de la polygamie dans *Excellence, vos épouses !* (1983) – dont le titre est une bonne illustration de l'intrication du politique et du familial – et de l'indépendance des femmes dans *Un bouquet d'épines pour Elle* (1988). Les romans de Cheik Ndao projettent les personnages dans des situations concrètes qui les obligent à revoir leur vie familiale : une jeune fille enceinte, un ministre polygame « démissionné », une bonne violée par son patron. L'auteur, qui est aussi dramaturge, sait tirer toutes les conséquences de ces points de rupture. Les environnements sociaux varient au gré des mutations familiales vécues par les protagonistes. Le Sénégal de Cheik Ndao est un univers multiforme qui tire toute sa vie de la diversité des modèles familiaux.

L'intensité des romans de la Sénégalaise Mariama Ba vient de la quête qui ne cesse de sous-tendre le témoignage. *Une si longue lettre* (1979) et *Un chant écarlate* (1981) se placent du point de vue de femmes émancipées victimes du comportement polygame de leur mari. Ces deux beaux textes sont tendus par la recherche lucide et courageuse d'un mode d'existence sociale pour les femmes. Le recensement douloureux des obstacles familiaux qui se dressent sur le chemin des femmes est le préalable à l'invention, hautement politique, d'une voie féminine pour vivre dans ce monde. Ramatoulaye termine sa « longue lettre » à Aïssatou par un appel à la quête :

*Je voudrais tellement t'entendre freiner ou nourrir mes élans, comme autrefois et comme autrefois, te voir participer à la recherche d'une voie. [...] Le mot bonheur recouvre bien quelque chose, n'est-ce pas ? J'irai à sa recherche. Tant pis pour moi, si j'ai encore à t'écrire une si longue lettre. (p. 131)*

Tout le dispositif traditionnel de la magie noire va être utilisé par le roman familial. Les Gabonais Angèle Rawiri et Okoumba-Nkoghe – avec, respectivement, *Élonga* (1980) et *La Mouche et la Glu* (1984) – intègrent la magie noire dans des intrigues familiales où sont dénoncés des abus de pouvoir et l'oppression dont sont victimes les femmes. Les attaques magiques suivent les lignes de tension qui traversent les différents modèles familiaux africains.

Qu'elle soit traditionnelle dans *Le Revenant* (1976) ou occidentale dans *L'Appel des arènes* (1982), romans de la Sénégalaise Aminata Sow Fall, la famille souffre d'instabilité chronique. La crise familiale est liée à l'impossibilité pour la famille à se refermer sur la sphère privée. Nulle part mieux que chez Aminata Sow Fall n'est mise en récit cette solidarité inextricable du public et du privé.



Ondongo, Marché, sans date. Huile sur toile.

## LE ROMAN ENTRE MYTHE ET PHILOSOPHIE

L'approche sociologique de tous ces romanciers qui traquent les malfaçons ou les points de tension dans les nouvelles sociétés africaines va être complété par un travail de remise en question des grandes catégories idéologiques de décryptage du réel.

Au début des années soixante-dix, Boubou Hama – un érudit nigérian spécialiste du peuple songhaï – publie un récit initiatique préfacé par le cinéaste Jean Rouch : *Le double d'hier rencontre demain* (1973). Boubou Hama nous permet de pénétrer dans les différents mondes invisibles qui environnent la réalité songhaï, lui donne sens et intensité. L'auteur nous plonge, comme ses personnages, dans des univers peuplés d'êtres invisibles matériels ou immatériels. Des distinctions extrêmement précises sont faites entre les différents ciels, entre les différents statuts ontologiques des êtres qui les occupent, leurs degrés d'intervention dans les grandes sphères philosophiques de la morale et du pouvoir. Dans la suite qu'il donne à ce texte, *Hon si suba ben (Aujourd'hui n'épuise pas demain)* (1973), Boubou Hama tente de déchiffrer la situation du continent africain à partir de cette vision du monde. L'initiation des personnages leur permet de jeter un autre regard sur la situation difficile de l'Afrique en cette période de désenchantement qui suit les indépendances. L'initiateur Hama insiste sur le fait que ces mondes merveilleux qu'il ouvre à ses disciples n'est en aucune façon une fuite de la réalité :

*Je crains que vous ne soyez impressionnés par le spectacle que vous venez de voir. Ce qui vous intéresse en ce moment, ce n'est plus les Gandji mais d'autres images, toujours plus neuves, toujours plus tragiques, capables de subjuguier votre imagination. Faites, mes enfants, attention à l'imagination : je ne vous aide pas à imaginer, je vous aide à porter vos yeux sur la réalité, même quand la vision de celle-ci est insupportable, même quand elle exaspère votre entendement. (Le double d'hier rencontre demain, p. 122)*

Après Boubou Hama, une lignée d'écrivains va se constituer, chez lesquels la lecture philosophique, politique, idéologique de la réalité africaine se fait à partir d'une réactualisation romanesque des mythes dont les récits initiatiques vont être le vecteur. La forme dialoguée sera un moyen de faire apparaître la capacité de dépassement de cette nouvelle lecture qui a l'avantage de prendre en compte un univers mythique totalement étranger à l'interlocuteur non initié. Les romans du Zaïrois Georges Ngal – *Giambattista Viko ou le Viol du discours africain* (1975), *L'Errance* (1977) et *Une saison de symphonie* (1994) – racontent des parcours d'intellectuels africains en quête d'un sens qu'ils ne trouvent que par une reprise de contact avec la terre, le peuple, la culture de leur continent. Les personnages de Ngal, qui vont toujours par paires, ponctuent leur itinéraire de dialogues ou de réflexions à haute teneur conceptuelle sur l'Afrique, conditions d'une véritable création. Le Camerounais Yodi Karone contruit son roman *Le Bal des caïmans* (1980) sur la confrontation de deux récits de vie qui sert de support à un dialogue philosophique entre deux visions du monde. Avec *Nègre de paille* (1982), le dialogue devient interne à la narration qui fait alterner récit réaliste et récit onirique pour tisser un conte philosophique sur le thème de la liberté.

Sommé par les autorités coloniales de présenter ses papiers, Méléoudouman, le héros de *La Carte d'identité* (1980) de l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi, se lance dans une quête identitaire qui se déroulera sur une semaine sacrée et lui permettra de renouer avec l'âme profonde du peuple akan. Tous les grands problèmes des sociétés africaines – l'art, la religion, l'école, le pouvoir politique – seront successivement abordés. Le second roman d'Adiaffi, *Silence, on développe* (1992), approfondira cette réflexion sur le pouvoir et sa capacité à s'appuyer sur les véritables forces créatrices du pays, toujours proches des mythes, de la poésie et de la parole vive.

La Camerounaise Werewere-Liking franchit un pas supplémentaire, dans *Orphée-Dafric* (1981), en récupérant un des mythes fondateurs de la tradition occidentale – celui d'Orphée – pour renouveler la lecture de la réalité africaine. La romancière livre le sens profond de sa démarche dans *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire)* (1983), un « chant-roman » présenté comme un texte-jeu qui croise, sous le regard concerné d'une femme « misovire », les voix opposées mais consonnantes de Babou et de Grozi, experts en bilans et prophéties de tous genres sur l'Afrique. Werewere-Liking déjoue la prétention masculine à évaluer un monde par des mots-bilans, peut-être vrais mais ignorant d'autres vérités :

*Dans notre jeu, il n'y aura pas de solution magique ni de dogme. Nos héros nous laisseront sur notre faim : ils n'iront pas assez loin (pensez donc, la nouvelle race serait déjà sur pied !). Ils tâtonnent papillonnent ronronnent et ronflent ! Et avec eux une femme incroyable, fragile dans sa chair, les suivant juste du regard de l'oreille et de loin, à l'afût du mot-force qui formulera et manifesterà son rêve, un rêve chaud dans un corps qu'elle craint n'être que de la "viande"... Une misovire quoi ! (p. 8-9)*

Avec *Au bout du silence* (1985), le Gabonais Laurent Owondo nous livre un beau roman initiatique qui, en puisant son inspiration dans la culture myènè, nous propose un déchiffrement philosophique de la réalité africaine contemporaine. La vie difficile d'un peuple livré aux grands fléaux sociaux que sont l'exode rural incontrôlé, le chômage, l'alcoolisme, ne concerne pas seulement le temps historique mais aussi un temps mythique qui double celui-ci et le surplombe comme une ombre silencieuse. Au bout de son voyage au sein des difficiles réalités quotidiennes, Anka, le jeune héros, rencontrera Ombre, la fille de l'au-delà, pour des épousailles mythiques qui lui permettront de se comprendre. C'est cette affirmation constante du parallélisme des niveaux narratifs qui donne au roman d'Owondo sa charge poétique et philosophique. Aucun événement n'est jamais simple dans un roman qui ne cesse d'en répercuter l'impact sur deux niveaux solidaires mais distincts. La doublure de silence qu'Owondo coud à ce monde de bruits et de fureur est une caisse de résonance aphone où s'opère, de façon silencieuse, la réappropriation d'un destin devenu fou.

### ÉCRIRE LES DICTATURES

---

La mise en scène des fléaux modernes des sociétés africaines – corruption, sécheresse, arbitraire du pouvoir... – est un préalable à la dénonciation d'un fléau qui va entraîner le roman africain dans des voies plus inédites : la représentation des grandes dictatures paranoïaques. Le roman des années soixante-dix va s'engouffrer dans la mise en scène des dictatures africaines qui sévissent sur une bonne partie du continent.

Un des pays les plus durement touchés est la Guinée, avec le régime paranoïaque de Sékou Touré. Et c'est en effet de Guinée que viendra un des romans les plus percutants, *Le Cercle des tropiques*, d'Alioum Fantouré, paru en 1972. Ce roman politique raconte, de façon réaliste, la prise du pouvoir par Baré Koulé au moment de l'indépendance des Marigots du Sud, le caractère totalitaire de son régime et sa chute. Ce pan d'histoire d'un pays africain est vu par les yeux d'un homme du peuple, Bohi Di, qui se retrouve d'abord au service de Baré Koulé puis dans l'opposition.

Bohi Di n'a qu'une compréhension partielle de ce qui lui arrive. Ses motivations ne sont pas politiques mais personnelles. Il cherche avant tout à survivre et à se tirer de mauvais pas. Bohi Di ne maîtrise pas son destin. Son parcours est erratique. Il se retrouve au service de forces politiques qui le dépassent. C'est un agent inconscient de l'Histoire. Ce que tend à montrer le roman de Fantouré, c'est que personne n'échappe à cette loi. Même Baré Koulé – le grand manipulateur qui prend le pouvoir en devenant une figure charismatique, « Messie Koï » – sera dépassé par les forces qu'il aura lui-même éveillées et son régime s'effondrera dans un chaos déclenché par de nouveaux manipulateurs. Le cercle se referme.

Le second roman de Fantouré, *Le Récit du cirque... de la vallée des morts* (1975), continue cette exploration des mécanismes du totalitarisme par d'autres moyens. La forme romanesque elle-même tente d'en capter la logique. Des spectateurs sont enfermés dans un théâtre et contraints de participer au spectacle interactif qui leur est présenté. Plus qu'un spectacle, il s'agit d'une cérémonie : le culte du « Rhinocéros tacheté » (*sic*). Théâtre, cinéma, enregistrements sonores, toutes les technologies du spectacle sont utilisées pour mettre en scène le pouvoir. Dans ce spectacle interactif où les spectateurs peuvent influencer sur le déroulement de l'action, l'emprise

totalitaire est sans échappatoire, le spectacle se nourrit des spectateurs, le cercle totalitaire se referme sur eux. Fantouré utilise le roman pour explorer les arcanes du pouvoir totalitaire. Il plie l'outil à son objectif et lui donne une forme inédite. Les romans de Fantouré font corps avec le pouvoir. Ils sont eux-mêmes paranoïaques. Ses univers fictionnels sont inquiétants. À l'image des dictatures qu'ils évoquent.

En 1979, Fantouré inaugure une tétralogie – *Le Livre des cités du termite* – avec *L'Homme du troupeau du Sahel* suivi, en 1985, par *Le Voile ténébreux* puis, en 1995, par *Le Gouverneur du territoire* et qui devrait s'achever avec *L'Arc-en-ciel sur l'Afrique*. Ce grand cycle romanesque retrace les combats pour l'indépendance menés par les peuples africains et leurs leaders. Le héros de ce cycle est Mainguai, que l'on suit depuis son renvoi du lycée pour lectures subversives jusqu'à la maturité politique d'un leader syndical responsable. Mais sous cette fiction historique, Fantouré met en œuvre toutes les grandes conjonctions de forces qui ont pu aboutir à la dictature. Le projet du *Cercle des tropiques* est en quelque sorte développé et approfondi. Le parcours de Mainguai, le principal protagoniste, nous est retracé en pointillés. De longues périodes de sa vie restent dans l'ombre. Il en est de même pour tous les personnages du cycle. Par ces zones d'ombre, le récit échappe à la lecture biographique de l'histoire et rend compte du danger de dérive dictatoriale – non comme l'accident biographique d'un leader devenu fou, mais comme un phénomène historique profondément lié aux luttes indépendantistes. Chaque épisode de la vie de Mainguai, y compris parmi ceux qui ne sont pas racontés, est pris dans un faisceau complexe d'enjeux politiques. Mainguai, qui n'a aucun statut social déterminé, n'a de visibilité que dans le champ politique. Il est un héros de légende pour le peuple et un pion difficile à manipuler pour les autorités coloniales. Hors de ces deux déterminations, Mainguai n'existerait pas s'il n'avait, dans un épisode totalement enclavé au cœur du *Voile ténébreux*, renoué le contact avec l'héritage ancestral. La conjonction de la figure charismatique et de la manipulation politicienne est la formule de toute dérive dictatoriale. Fantouré lui donne un nom : « le sauveur ». Tout l'effort de Mainguai est d'échapper à cette fatalité qui entraînera son compagnon Antoine Bêhi sur les voies du pouvoir dictatorial et en fera son adversaire politique. En faisant de ses personnages des silhouettes qui passent et repassent dans le champ de bataille politique, Fantouré fait affleurer, dans ses romans, les grandes forces indomptées qu'elles catalysent parfois dans des configurations politiques précaires et qui menacent toujours de s'investir dans des systèmes clos, où la force se retourne sur elle-même en un redoutable « cercle des tropiques ».

Un autre romancier guinéen, Tierno Monémbo – lui aussi hanté par la dictature de Sékou Touré – publie son premier roman en 1979 : *Les Crapauds-brousse*. Le même regard halluciné est porté sur la dictature qui étouffe son pays. Le héros Diouldé est un petit cadre administratif qui se laisse entraîner dans une conspiration manipulée par un agent de la dictature. Le « complot » sera dénoncé et la répression impitoyable.

La même année que *Les Crapauds-brousse*, en 1979, paraît un livre-événement : *La Vie et demie* du Congolais Sony Labou Tansi. L'impact de ce roman fut immense. Sony avait inventé une nouvelle façon d'aborder la politique dans le roman. Alors que l'axe directeur de son texte est la génération des Guides Providentiels de la Katamalasie, l'auteur se défend d'avoir écrit un livre sur les dictatures africaines et revendique un livre sur la vie, « la vie que nous avons cessé de respecter ». Cette dénégation est révélatrice du regard que Sony Labou Tansi porte sur le réel. Les dérives politiques du continent

africain ne sont que l'expression d'une dérive beaucoup plus grave. C'est l'ordre politique de la vie qui est menacé. Car la vie est affaire de politique. Labou Tansi est certainement le romancier le plus profondément politique des lettres africaines.

Les tableaux qu'il brosse des dictatures africaines, dans *La Vie et demie* tout comme dans son second roman *L'État honteux* (1981), sont irrigués par cette écriture qui les sauve de la coloration angoissante que nous avait fait connaître un auteur comme Alioum Fantouré. L'humour qui imprègne les romans de Labou Tansi va dans le sens de la vie. Ce que montrent ces romans c'est que les dictatures sont d'autant plus violentes qu'elles n'ont aucune prise sur la vie. Voilà ce qui les rend caricaturales, risibles. Le comique et l'horreur font bon ménage chez Labou Tansi.

Avec *Le Pleurer-Rire* (1982), un autre écrivain congolais, Henri Lopès, rend à la fois un hommage à Sony Labou Tansi et nous livre un roman qui lance un nouvel éclairage littéraire sur les dictatures africaines. Le tyran – Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, appelé Tonton par « radio-trottoir » – est dépeint du point de vue de son maître d'hôtel, un homme du peuple qui a un pied dans le palais présidentiel et l'autre dans la rue. Une suite de tableaux décrit la vie publique et privée de Tonton. Les coulisses de la vie politique du pays nous sont présentées en même temps que le traitement que lui fait subir la rumeur publique. Le roman montre à la fois la folie d'un homme possédé par le pouvoir qu'il croit détenir et la façon dont le peuple diffracte son image, fabule sur la vie politique, distord les événements.

La construction polyphonique de ce roman fait apparaître le caractère collectif de la folie du tyran dans le jeu duquel entre le peuple. En ce sens, *Le Pleurer-rire* est un cauchemar dont l'auteur nous dit qu'il lui fallait se débarrasser en l'écrivant. Apparemment, ici encore, le rire – beaucoup plus grinçant que chez Sony Labou Tansi – l'emporte sur les pleurs. Tonton, parce qu'inculte, ridicule et caricatural provoque le rire. Mais cette figure grotesque se maintient au pouvoir et anéantit – avec l'aide de l'inquiétant Monsieur Gourdain – toute forme d'opposition. La lumière que Lopès jette sur les dictatures africaines est aussi noire que celle de Fantouré, mais il s'en détache par une ironie tout aristocratique qui tient à distance ce cauchemar et nous l'offre à contempler et à méditer.

À la différence de Lopès, Aminata Sow Fall choisit comme dictateur un homme « normal », dans *L'Ex-père de la nation* (1987), pour tenter de serrer au plus près les mécanismes politiques qui génèrent la dictature. La force du roman est de nous présenter un président plutôt bien disposé envers son pays, désireux de bien faire, mais que les enjeux politiques et les logiques de pouvoir amènent à l'autoritarisme et à la répression. Le roman épouse les mécanismes du pouvoir. La démonstration est convaincante.

## LES ROMANS DE L'ANOMIE

---

Au bout de ce voyage à travers la dictature le roman ne pouvait déboucher ailleurs que sur un paysage de pure violence devant lequel l'analyse sociologique reste impuissante. Dans un roman visionnaire, *Princesse Mandapu* (1972), le Centrafricain Pierre Bamboté fait éclater la cohérence de l'intrigue sous la ligne

de force d'un conflit d'une « violence inouïe » entre deux notables d'une bourgade centrafricaine à l'époque coloniale. La grande place centrale sur laquelle la narration revient incessamment est totalement vide, elle est ce champ vierge dans lequel la violence absolue pourra se déployer. Aucune motivation n'est donnée à ce combat par une intrigue qui, en échouant à se construire, fait apparaître l'acuité de la violence. L'Ivoirien Amadou Koné, dans *Jusqu'au seuil de l'irréel* (1976), livre un village à la violence aveugle de la sorcellerie. Le Malien Ibrahima Ly fait, dans *Toiles d'araignées* (1982), le tableau d'une société africaine en proie à une violence intense dont l'épicentre est l'univers carcéral.

Avec *Le Pacte de sang* (1984), du Zaïrois Pius Ngandu Nkashama, la fiction romanesque se coule dans un univers de violence et de mort dont toute forme de mise à distance est exclue. Trafics de corps humains, d'organes, de fœtus, orchestrés par un pouvoir paranoïaque et meurtrier : rien n'arrête un récit qui se termine dans un climat d'apocalypse. L'extrême violence du *Pacte de sang* trouve une surenchère dans un autre roman zaïrois, *Cannibale* (1986), de Baenga Bolya, qui évoque sans aucune retenue la guerre totale entre deux clans dans un pays totalement livré à l'anarchie. De la dénonciation des dictatures africaines à l'exploration d'un espace en état d'anomie, il n'y avait qu'un pas que le roman zaïrois avait sans doute de bonnes raisons de franchir en priorité.

Cette violence sociale qui envahit l'espace romanesque des années quatre-vingts trouve son écho dans la sphère privée. Toute l'œuvre romanesque du Malien Moussa Konaté se fonde sur des actes de violence familiale, viol d'une femme par son mari sous les yeux du fils dans *Le Prix de l'âme* (1981), révolte d'un mari contre son père adoptif qui s'était permis de battre sa femme dans *Une aube incertaine* (1985), autant de violences qui laissent des traces et dont les héros répercutent les effets dans la société. Avec *Fils du chaos* (1986), Moussa Konaté dresse un réquisitoire implacable contre un système :

[...] les hommes achètent les jeunes filles après avoir jeté les épouses usées à la poubelle, [...] les co-épouses s'entretuent par l'intermédiaire des sorciers, [...] le demi-frère est élevé dans la méfiance envers le demi-frère, [...] les mères apprennent à mentir à leurs enfants, [...] des vieillards au bord de la tombe font l'amour au pied d'une mosquée, [...] tous les mensonges ont pour voile l'hypocrisie... (p. 156)

Le narrateur, qui a grandi dans une famille polygame, tente d'échapper à ce monde en choisissant le mode de vie européen et se sent rattrapé par le chaos dans un final saisissant où il annonce sa volonté de prendre une seconde épouse. Il dénie toute cohérence à la vie traditionnelle mais cette dénégation ne se fait pas au nom de valeurs progressistes. Le mode de vie occidental s'avère inconsistant. Aucun ordre illusoire ne pourra réguler cette réalité chaotique qui est le point de départ incontournable de toute vie humaine. Une semblable critique de la polygamie est faite, de façon plus distanciée, par le romancier camerounais Gaston-Paul Effa dans *La Saveur de l'ombre* (1993) qui nous montre l'inéluctable glissement dans la folie de Barnabé – le fils rebelle d'un polygame insatiable.

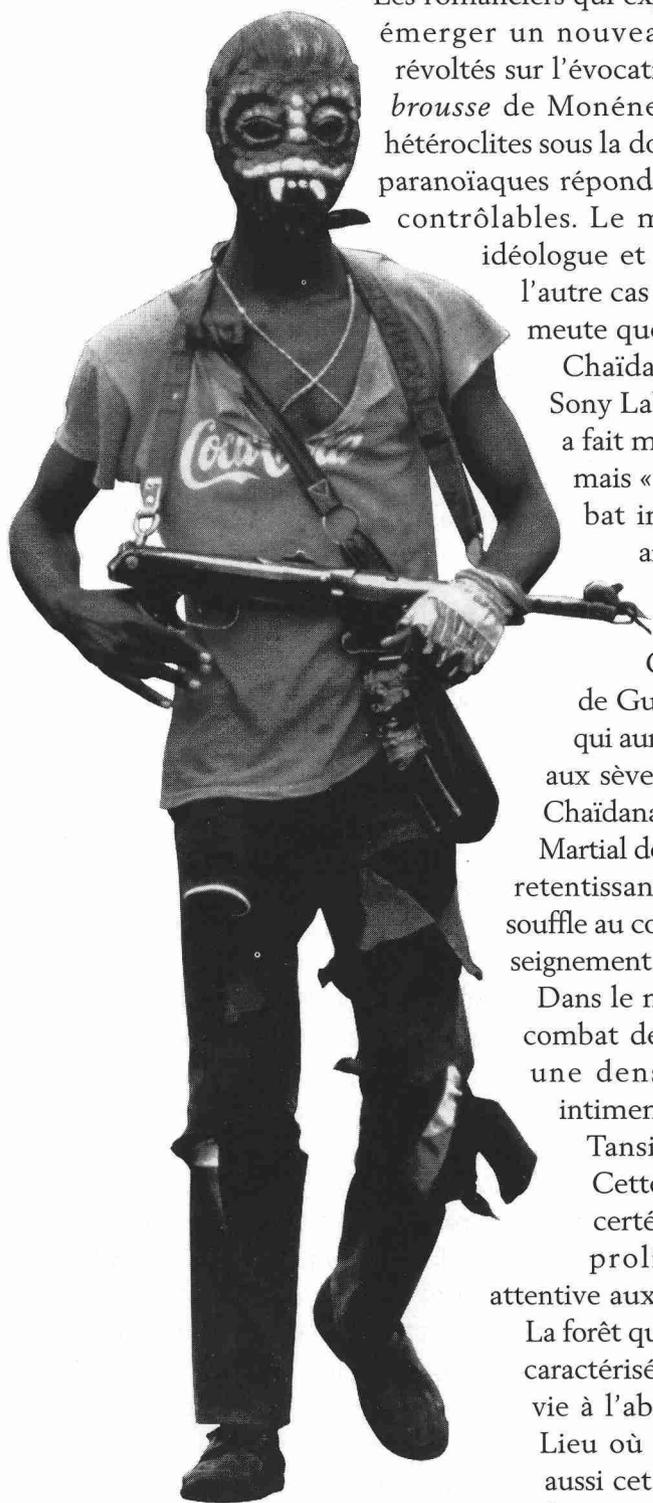
Les métamorphoses de la perception romanesque de l'espace social au cours des années quatre-vingts vont avoir des répercussions directes sur la représentation romanesque du révolutionnaire. Notons d'emblée qu'à la différence des romans de combat sous la période coloniale, la révolte n'est plus relayée par des structures syndicales ou politiques mais est le fait d'individus isolés.

L'Ivoirien Charles Nokan publie, dès les années soixante, deux romans à la forme novatrice et d'inspiration ouvertement révolutionnaire. Avec *Le soleil noir point* (1962) et *Violent était le vent* (1966), Nokan met en scène des figures révolutionnaires, dévouées corps et âme à l'action au service du peuple et de la liberté. Les héros de Nokan se heurtent à des résistances d'ordre sociopolitiques qui n'entament en rien la pureté de leur idéal. La charge poétique des fictions de Nokan, qui mêlent étroitement le romanesque, le théâtral, le poétique, dans une écriture qui veut serrer au plus près l'esthétique baoulé vient de cette confrontation d'un élan idéal et d'une inertie sociale. Les révolutionnaires de Nokan échouent, mais leur message est porté par un cri dont l'intensité poétique est renforcée par l'échec lui-même.

Alors que le roman anticolonialiste était resté étonnamment pacifiste, on voit apparaître, au cours des années soixante-dix, des textes qui magnifient la lutte armée. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973) du Congolais Emmanuel Dongala, *Wirriyamu* (1976) du Guinéen Williams Sassine, *Kotawali* (1977) de Guy Menga, *Sahel, sanglante sécheresse* (1981) du Malien Mandé-Alpha Diarra tentent l'alliance problématique des intellectuels – autodidactes, étudiants ou professeurs déclassés – et du peuple dans l'action révolutionnaire armée. Le maquisard devient une figure romanesque qui associe héroïsme et marginalité. Les combattants rubénistes dépeints par Mongo Béti passent à la lutte armée, adoptent des noms de guerre – « Ouragan-Viet », « Jo Le Jongleur » –, lancent une guérilla à travers tout le pays, réalisent des utopies dans les zones « libérées ». À bien des égards les romans rubénistes s'inscrivent dans la mouvance d'une littérature de combat qui s'est développée dans le courant des années soixante-dix. L'héroïsme est d'autant plus exalté que le combat de ces groupes de révoltés est, le plus souvent, voué à une répression annoncée.

Tout se passe comme si l'échec était une condition de ces révoltes d'autant plus violentes qu'elles sont solitaires et impuissantes. Monsieur Baly, le héros de *Saint Monsieur Baly* (1973) – le premier roman de Williams Sassine –, est un instituteur à la retraite qui décide de fonder une école pour les plus pauvres. Il commence par s'entourer du rebut de la société – mendiants, lépreux... – pour mener à bien son projet. Aucun obstacle ne viendra à bout de l'obstination de Monsieur Baly, toujours prêt à repartir à zéro pour réaliser son rêve. Le héros du *Jeune Homme de sable* (1979) est un fils de ministre entré en révolte contre la corruption et le cynisme des hommes au pouvoir. Mais Oumarou est mal placé pour se révolter : il n'appartient pas au peuple et la révolte d'un jeune homme, rendue impuissante par l'absence d'assise sociale du personnage, n'aura aucune prise.

*Tu veux que je te dise la vérité, Oumarou ? Tu ne sais même pas qui tu es ; tu es un jeune homme de sable ; à chaque coup de vent, tu t'effrites un peu et tu te découvres autre. Un jour, il ne restera rien de toi. (p. 180-181)*



Les romanciers qui explorent les logiques dictatoriales font émerger un nouveau type de révolté. Le groupe de révoltés sur l'évocation duquel se termine *Les Crapauds-brousse* de Monénembo rassemble des personnalités hétéroclites sous la domination d'un « fou ». Aux dictatures paranoïaques répondent des révoltes de moins en moins contrôlables. Le meneur oscille entre l'intellectuel idéologue et le prophète halluciné. Dans l'un et l'autre cas il est bien plus en position de chef de meute que de cadre révolutionnaire.

Chaïdana – l'héroïne de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, à qui le Guide Providentiel a fait manger son père en pâté et qui a désormais « un corps et demi » – engage un combat impitoyable contre le Guide avec les armes de son sexe. Celle qui a dévoré son père deviendra une mangeuse d'hommes. Des générations de Chaïdana combattront des générations de Guides Providentiels dans un combat qui aura moins recours aux idées qu'aux corps, aux sèves, à la chair du monde. Le combat de Chaïdana dépasse largement celui de son père Martial dont elle reçoit, d'outre-tombe, des gifles retentissantes. Le combat prendra un nouveau souffle au cœur de la forêt où Chaïdana reçoit l'enseignement des pygmées.

Dans le monde de la forêt où va s'enraciner le combat de Chaïdana, les mots ont une odeur, une densité. La chair et le langage sont intimement mêlés. L'écriture de Sony Labou Tansi est à la recherche de cette fusion. Cette langue nouvelle, qui a parfois déconcerté, se répand comme un torrent. Elle va proliférer de roman en roman, attentive aux circulations de la vie.

La forêt qui est l'espace de repli du maquisard est caractérisée comme lieu de multiplication de la vie à l'abri des prédatons gouvernementales. Lieu où s'enracinent les utopies, la forêt est aussi cet espace magique des métamorphoses, hanté par les animaux et les esprits et où ne pénètrent que les chasseurs et les fous. D'où le

ton volontiers messianique de ces romans qui exaltent des maquisards généralement porteurs d'un message idéologiquement progressiste mais engagés dans de mystérieux univers. C'est dans ce contexte que les pygmées, les Autres par

excellence, font leur apparition dans le roman africain, comme en témoignent *Le Silence de la forêt* (1984, du Centrafricain Étienne Goyémidé et *Le Dernier des cargonauts* (1984) de Sylvain Bemba. À la périphérie de cette scène de violence pure ouverte par les dictatures se déploie un univers à partir duquel une nouvelle écriture est possible.

## LA MONTÉE DES MARGINAUX

---

À cours des années soixante-dix, les romans qui se consacrent à la critique sociale font naturellement apparaître les marginaux. Dès 1967, le roman du Sénégalais Malick Fall, *La Plaie*, annonçait l'émergence romanesque des exclus du nouvel ordre social. Magamou, le héros de ce roman, est affligé d'une plaie répugnante qui ne veut pas guérir et qui lui interdit toute insertion professionnelle. Réduit à la mendicité et reconnu par tous comme le gueux le plus repoussant de la ville, Magamou accepte progressivement son statut pour la vérité du regard qu'il lui procure. La parution de ce roman à la fin des années soixante manifeste que quelque chose est en train de changer. Une scène saisissante des *Soleils des Indépendances* racontait le pillage du marché par une meute de mendiants. La maison de El Hadji – le nouveau riche de *Xala* (1974) de Sembène – est dévastée, à la fin du roman, par une bande de miséreux qui lui crachent, l'un après l'autre, au visage. La Sénégalaise Aminata Sow Fall, avec *La Grève des Battù* (1980), imagine une grève des mendiants et ses conséquences sociales et politiques sur la société. La romancière rend visible la fonction sociale des marginaux par rapport auxquels, par le biais de la charité, les différents niveaux de la hiérarchie sociale se définissent. La particularité de tous ces romans est de faire des mendiants des acteurs au service d'une critique sociale.

À partir des années quatre-vingts, la frontière entre le peuple et les marginaux devient de plus en plus poreuse et ces hordes informes de mendiants en guenilles constituent l'avant-garde d'une foule grouillante de vie que les romanciers vont renoncer à appréhender comme un peuple et qui va commencer à se multiplier dans les romans. Au plus près des centres de pouvoir, à la périphérie des grandes capitales, se développe un espace générateur de résistance qui a beaucoup à voir avec la forêt. À la solitude des « exilés de la forêt vierge », génératrice d'utopies, répond la multitude des déguerpis en bidonvilles, génératrice de grandes figures de résistance. Le second roman de Monénembo, *Les Écailles du ciel* (1985), montre une prédilection pour les bas-fonds, ces lieux où vit le petit peuple et qui échappent au contrôle du pouvoir. Monénembo est le romancier des foules, des bidonvilles, des périphéries urbaines. Alors que Fantouré parlait du petit peuple pour montrer comment celui-ci était circonscrit par le pouvoir, Monénembo y puise une écriture rebelle. Le peuple est doté d'un génie créatif que le romancier s'efforce de capter. Il produit des contre-mythes capable de tenir tête à des générations de dictateurs. Le peuple, progressivement repoussé dans la marginalité, est devenu une foule incontrôlable, toujours prête à se réveiller en une immense meute révoltée sous l'égide d'une figure légendaire qu'elle aura elle-même générée.

Sous l'emprise de dictatures carnassières et prédatrices qui se nourrissent du pays qu'elles gouvernent, le peuple glisse dans la marginalité et l'informel – comme le montre l'Ivoirienne Véronique Tadjou qui met face à face, dans *Le Royaume aveugle* (1990),

un palais menaçant hanté par les Aveugles et des bas quartiers où prolifèrent les Autres, multiplicité innommable où s'est pourtant réfugiée la vie.

La force des romans de Sony Labou Tansi et de Tierno Monénembo est d'avoir ouvert des voies nouvelles à la création romanesque par une plongée sans retenue dans la violence dictatoriale et d'avoir su faire apparaître les modalités d'une résistance qui relève moins de l'engagement idéologique que du réflexe de survie. Il en ressort des romans dont le souci est moins d'illustrer des idées que de coller à la vie.

## VERS UNE ÉCRITURE POLYPHONIQUE

Une des caractéristiques les plus marquantes du roman des années quatre-vingts est la montée du collectif. L'énonciation éclate, les narrateurs se démultiplient, le roman devient polyphonique. Le peuple n'est plus objet de discours mais sujet d'énonciation. À travers sa trilogie de Kouta – *Le Lieutenant de Kouta* (1979), *Le Coiffeur de Kouta* (1980) et *Le Boucher de Kouta* (1982) – Diabaté laisse s'exprimer une bourgade. Le récit se diffracte en une multitude d'anecdotes. Aucune intrigue dominante ne l'unifie mais plutôt des personnalités – le lieutenant, le coiffeur, le boucher –, autant de figures fédératrices où vient s'investir une parole multiple. La ville de Kouta est la somme des lieux, des personnages, des conflits, des scandales qui s'y racontent.

Le projet de Diabaté rejoint celui des premiers auteurs africains : il veut faire vivre un peuple, faire exister une vision du monde. La nouveauté tient à ce souci de respecter la parole collective. L'auteur disparaît comme metteur en scène. Il s'efforce de devenir simple médiation, de laisser monter sous sa plume cette parole collective. Diabaté nous met en relation intime avec son peuple, il nous fait pénétrer les replis de la société mandingue. Les conflits ne sont pas camouflés et constituent au contraire la matière même du tissu narratif. Pourtant, la somme de ces anecdotes prend corps et le monde que présente Diabaté tend à l'unité. Le collectif sur lequel se fonde l'écriture de Diabaté se soude en une communauté qui en est l'expression. L'unité est l'horizon de l'écriture apparemment dispersée de Diabaté.

Un roman comme *La Poubelle* (1984), du Sénégalais Pape Pathé Diop, reprend ce projet, dans le cadre d'une métropole. Le romancier nous raconte Dakar du point de vue du petit peuple et nous entraîne dans les rues, les marchés, où circule une parole anonyme et plurielle. Dakar acquiert une unité par-delà les écarts de niveaux de vie, les différences d'atmosphère entre les quartiers. L'écriture plurielle se met au service de l'expression de la singularité d'une communauté.

Les choix éditoriaux font partie de l'histoire de la littérature et ce n'est pas un hasard si les romans du Congolais Tchicaya U Tam'si – dont l'écriture commence dans les années cinquante – ne furent publiés que dans les années quatre-vingts. Tchicaya est certainement le romancier africain qui a poussé le plus loin la logique de l'écriture polyphonique. Sa trilogie romanesque – *Les Cancrelats* (1980), *Les Méduses* (1982) et *Les Phalènes* (1984) – nous replongent dans l'Afrique coloniale à travers la chronique de la vie quotidienne d'une famille congolaise depuis le début du siècle.

Si la succession des trois romans suit la chronologie historique – de 1890 à 1945 pour *Les Cancrelats*, les années 1943-1944 pour *Les Méduses* et les années cinquante pour le dernier roman –, celle-ci est largement perturbée à l'intérieur de chaque texte.

La distribution des événements obéit à une logique textuelle et non chronologique. L'œuvre romanesque de Tchicaya remet en cause notre représentation du temps, non seulement par une déconstruction habile – montage de souvenirs et d'anticipations – mais, plus profondément, par la volonté de serrer au plus près la véritable nature de l'événement.

En appréhendant l'histoire d'un continent par la vie quotidienne d'une famille, Tchicaya s'intéresse moins aux événements historiques qu'à leur réfraction et à leur éclatement en micro-événements dans la chair du réel. *Les Méduses* est, à plusieurs égards, le roman charnière du triptyque. En trois jours, trois personnages ayant fait connaissance quelques mois auparavant sont victimes de trois accidents qui coûtent la vie à deux d'entre eux et provoquent un coma chez le troisième. La coïncidence fait événement. La rumeur publique va s'en emparer. Le triple accident va être pris dans un tourbillon textuel qui brassera les explications psychologiques, politiques, surnaturelles... Tous les niveaux de lecture du réel vont se fondre autour d'un événement pour en décupler la portée et en faire le point aveugle où se jette le temps des *Cancrelats* et d'où naît celui des *Phalènes*.

La rumeur publique est le véritable narrateur des *Méduses*. Mais, à la différence de Diabaté, cette parole plurielle ne prend pas consistance par le tableau d'une société ou le portrait d'un personnage : elle trouve son point d'appui dans un événement unique qu'elle répercute, démultiplie, pour finalement le faire éclater. La logique de l'écriture de Tchicaya est vertigineuse : rien ne résiste à la démultiplication, le plus infime événement quotidien est toujours susceptible d'une infinité de lectures.

L'univers fictionnel de Tchicaya est un fourmillement, un grouillement d'événements et de paroles. On a parfois vu de l'hermétisme, des énigmes, dans un texte qui éventre au contraire le réel, déjoue toutes les stratégies narratives qui tendent à constituer la réalité africaine en mythe, à en faire un espace du secret. Les romans de Tchicaya sont, certes, difficiles car ils refusent tout code préétabli et ne répondent à aucun horizon d'attente. Le lecteur doit construire ses références de lecture au moment même où il lit. Il s'agit de l'œuvre d'un poète habitué à ne faire confiance à aucun mot, à aucun code, à aucun genre, mais à inventer son univers verbal.

Le réel proliférant de Tchicaya ne s'arrête pas aux frontières fixées par la raison, et le surnaturel en fait partie intégrante. Mais plutôt que les êtres invisibles – les esprits – Tchicaya privilégie, dans *La Main sèche* (1980) – un étonnant recueil de nouvelles –, ceux qui sont au carrefour : les fous, les miraculés, les revenants. C'est la frontière qui intéresse Tchicaya, les points de ramification du réel, ces espaces intermédiaires où le réel se dédouble, où le pullulement trouve sa genèse.

Le dernier roman de Tchicaya, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* (1987), concerne la période qui suit les indépendances. Tous les ingrédients romanesques caractéristiques des romans des indépendances se retrouvent dans ce texte : l'opposition ville/campagne, les tendances schizo-phrènes d'un juge qui a étudié en France, la pression inquiétante d'un régime politique dictatorial qui s'insinue dans la vie quotidienne des citoyens. Tous ces éléments s'imbriquent dans un roman-synthèse qui débouche significativement sur une dernière partie au titre évocateur, « Le fou et la mort », qui épouse les délires d'un citadin en loques, halluciné, marchant de nuit à travers la brousse, magnétiquement attiré vers un village où réside une jeune voyante. La logorrhée finale du dernier roman de Tchicaya nous mène à la frontière

du romanesque et du poétique, sur une ligne de crête qui sonne comme un testament littéraire.

C'est la notion de *délire* qui caractérise le mieux *Le Désert inhumain* (1989), l'unique roman du Malien Mamadou Soukouna, publié avec précautions par les éditions Belfond – avertissement au lecteur, préface explicative, lexique final. Soukouna est visiblement un lecteur de Tchicaya et amplifie sa prédilection pour le grouillement animal et les tourbillons de la rumeur. Le *délire* de Soukouna est global. Le politique, l'économique, le cosmique, l'érotique, le familial, le biologique..., rien n'échappe à cette bouffée délirante qui projette un personnage – Amara – dans une ville labyrinthique – Trentimou – qui ne cesse de se déformer ou de se déréaliser. Le mot joue souvent le rôle-moteur d'un bloc d'opacité que le flux verbal charrie et oriente. L'auteur arrache les mots à leur sens conventionnel et les laisse dériver dans un texte qui les dote de significations flottantes. C'est au moyen de ces mots devenus opaques que Soukouna défait le monde. Le roman met en mouvement un décor qui ne cesse de divaguer entre l'urbain et le rural. Tous les quadrillages qui nous servent à stabiliser le réel sont anéantis par les tempêtes, les pullulements, les déflagrations. Par tous les moyens, Soukouna nie la stabilité et l'ordonnancement du monde réaliste :

*Les faisceaux de sauterelles, de criquets, de grillons gazouillaient à la dérive. Le soleil n'était pas encore dans les profondeurs cosmiques des cieux ; mais les rayons illuminaient toute la vallée de Trentimou. Les phantasmes de la nature se voyaient partout ; des cris et des brouhahas envahissaient les lieux jusqu'à provoquer en moi un malaise infime. J'écoutais la musique ; et je passais en revue toutes mes rêveries enfantines. Je voyais l'avenir en extase. (p. 260)*

Ainsi se termine le roman de Soukouna, véritable défense et illustration de la polyphonie du monde, annoncée comme génératrice du sujet visionnaire.

L'écriture polyphonique est étroitement associée à la question de l'exil dans les romans de Monénémbou parus dans les années quatre-vingt-dix. L'agglomération lyonnaise dans *Un rêve utile* (1991), Abidjan dans *Un attiéké pour Elgass* (1993), Salvador de Bahia dans *Pelourinho* (1995), sont les lieux où l'exil s'exprime par une parole décentrée. Dans tous les cas, les narrateurs sont des personnages instables, en situation précaire, à la moralité douteuse et que le texte plonge dans un tourbillon de bruits et de paroles qui les dépasse. Ces personnages picaresques ne parviennent pourtant pas à tracer leur trajectoire dans ce réel multiforme qui ne cesse de s'ouvrir en abîme sous leurs pas. La narration double de *Pelourinho* – qui alterne entre un voyou de la favela et une aveugle visionnaire recluse dans une pièce obscure – écartèle le récit entre celui qui véhicule la rumeur et celle qui l'entend s'élever.

C'est encore une parole plurielle que capte le romancier guinéen Cheikh Oumar Kanté dans *Fatoba, l'archipel mutant* (1992) qui tente de ressaisir, par le bas, les péripéties de la vie politique d'un pays imaginaire. Les portraits de ministres, les anecdotes politico-amoureuses, que file le roman, relèvent des conversations de bar, des rumeurs de rues, d'une parole débridée au moyen de laquelle le peuple cherche à avoir prise sur son destin.

La réflexion que mène Tchicaya sur l'histoire de son peuple au cours du siècle a des assises réalistes, même si, comme nous venons de le voir, ce réel se disloque, contaminé par les discours de tous ordres. Se servir du roman pour remettre en question l'histoire coloniale et ses trompeuses évidences, tel semble être le projet d'un grand nombre des romans africains des années quatre-vingts. Il s'agit désormais de revivre l'histoire « à niveau », en se débarrassant de toutes les grilles de lecture trop évidentes dont le principal effet est de mettre à distance un drame qui n'a eu autant d'importance que parce qu'il a été vécu dans l'intimité innommée de tant de peuples. C'est cet ineffable de la colonisation que les romans vont tenter d'appréhender, moins par un travail d'introspection psychologique – qui ne serait rien d'autre qu'une nouvelle mise à distance – que par une mise en mouvement des catégories de l'espace et du temps. Le roman va s'attaquer aux fondements du savoir historique pour mieux faire surgir la vérité d'un passé muet.

Le Congolais Sylvain Bemba fait monter le passé depuis le présent. Ses personnages ne sont pas narrateurs mais vecteurs d'un voyage halluciné dans le passé. C'est un vieux phonographe acheté aux enchères qui permettra aux protagonistes du *Soleil s'est levé à M'Pemba* (1982) de prendre « un petit bain d'histoire ». Sylvain Bemba nous plonge dans un espace-temps labyrinthique dans lequel vient se glisser un siècle d'histoire du Congo. Le récit, répété sur deux générations, de la trajectoire divergente de deux frères jumeaux – dont l'un passe par la France tandis que l'autre reste au Congo et qui se retrouvent, de façon aléatoire, dans la forêt avec une culmination de violence, de magie et de mort – est, avant tout, un redoutable jeu avec le temps. Effets de miroir, bifurcations imprévues, coïncidences, accélérations, mises en abyme, c'est un temps devenu fou qui entraîne les personnages à travers le siècle. Cet emballement du temps dans le roman se fait sous l'égide de la trajectoire solaire qui, selon la cosmogonie kongo, se perd chaque soir au royaume des morts – M'Pemba – avant de réapparaître au matin. C'est à une lecture de l'Histoire depuis un « au-delà », ou plutôt un « en-deçà », que se livre Sylvain Bemba qui déclare s'être appuyé sur les mythologies kongo, teke et vili. Le même procédé de résurrection de l'Histoire est utilisé dans *Léopolis* (1984) où deux personnages, égarés dans la forêt équatoriale, réveillent le passé. Le destin fulgurant de Patrice Lumumba – alias Fabrice M'Pfum dans le roman – est évoqué dans un récit qui suit davantage la pente de la légende que de l'Histoire. Le leader qui, comme tout héros épique, a sacrifié sa personne – ici sa mère – à son destin est engagé dans un combat aveugle contre des manipulateurs omniprésents qui transforment le jeu politique en une guerre aléatoire :

*La politique, poursuivait Fabrice M'Pfum dans son soliloque, n'a rien de commun malheureusement avec le jeu de dame où chaque déplacement de pion crée pratiquement une situation nouvelle, favorable ou critique. De plus, sur le damier politique, rien ne se répète jamais, et la règle d'usage est plus rigoureuse ici que dans le jeu proprement dit : toute pièce touchée est une pièce jouée. (p. 79)*

En se plaçant dans la sphère politique, Sylvain Bemba prolonge son expérimentation d'un nouvel espace-temps historique.

Les trois derniers romans de Sony Labou Tansi – *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985), *Les Yeux du volcan* (1987) et *Le Commencement des douleurs* (1995) – nous invitent à une exigeante méditation sur le temps de l’Histoire. Les villes – Valancia, Hozanna – ou les bourgades – Hondo, Noote – où se situe l’action sont, accidentellement ou intentionnellement, mises en marge de l’Histoire. Le romancier raconte cette vacance du temps qui met les foules en attente d’un événement improbable.

Les personnages de Labou Tansi perdent toute épaisseur parce que le temps dans lequel ils vivent a perdu son orientation. Ceux qui s’accrochent à une fonction sociale – les maires, les curés – deviennent pures caricatures. Les autres se fondent dans une foule indistincte d’où émergent quelques puissantes figures de femmes, commères ou prostituées, ces parias de l’Histoire officielle, en prise directe avec la chair et les mots. Labou Tansi met entre parenthèses l’Histoire pour en explorer les soubassements. Il nous révèle un monde mouvant, collectif, festif. Un monde où les mots circulent de façon débridée, dégagés de toute responsabilité, se refusant à porter le poids du monde.

L’espace lui-même entre dans la ronde. Les éléments naturels, l’océan, les falaises, les pierres, ne cessent d’émettre des signes qui s’insèrent sans difficultés dans cette grande dérive. Tout fait sens dans les romans de Labou Tansi, mais le sens lui-même est à la dérive. Les grandes figures révolutionnaires que les foules construisent dans *Les Yeux du volcan*, comme pour se donner des pôles de stabilité, sont emportées par le flux. L’auteur nous propose une lecture non historique du messianisme. Si les mouvements messianiques ont des effets sur l’Histoire, les dynamiques qui les animent sont invisibles aux historiens et il aura fallu le regard de l’écrivain non pour les expliquer, mais pour les reproduire dans des univers qui, pour être fictifs, n’en sont pas moins réels.

On a beaucoup insisté sur l’influence<sup>9</sup> de l’œuvre de Gabriel García Marquez sur l’écriture de Sony Labou Tansi. Ce dernier n’a jamais voulu écrire au nom du Congo, ni même de l’Afrique. Ses problématiques ne sont pas nationales, continentales ou raciales. Labou Tansi donne des mots à la Vie, celle qui est trop souvent enterrée par l’Histoire. Ce qui était latent dans les trois premiers romans, occulté par une critique implacable des pouvoirs africains, remonte à la surface du texte pour faire des trois derniers romans des textes plus déroutants mais qui offrent une infinité de pistes interprétatives.

Avec *Le Temps de Tamango* (1981), le Sénégalais Boubacar Boris Diop a recours à la politique-fiction pour tenter de comprendre l’histoire d’une aliénation qui explique l’échec des indépendances. Le récit de l’insuccès d’une grève dans les années soixante et de la dérive d’un intellectuel militant – qui finira sa vie comme mendiant et sera lapidé par la foule – est reconstitué par les historiens du XXI<sup>e</sup> siècle, d’après les notes d’un Narrateur et leur comparaison avec des témoignages parallèles. Diop ouvre la question vertigineuse de l’interprétation des faits. La multiplication des narrateurs, la mise à distance des interprétations, tout ce dispositif d’énonciation mis en place par Diop a pour but de faire surgir des personnages et des actions d’un passé qui les a ensevelis. *Les Tambours de la mémoire* (1990) reprend ce projet à partir de

9. Celle-ci est par ailleurs revendiquée par l’auteur, le choix des noms propres à consonances espagnoles à partir des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* en est un signe.

l'évocation de la reine Johanna, égérie de la révolte anticoloniale et dont la mémoire est ressuscitée par les opposants au régime en place. La figure de Johanna qui flotte, dans le roman, entre le mythe, l'histoire et le souvenir personnel, est sujette à toutes les manipulations mais doit avant tout son existence au formidable potentiel de révolte qu'elle véhicule. La mise en perspective temporelle devient vertigineuse dans *Les Traces de la meute* (1993) où Boubacar Boris Diop combine, autour d'un meurtre collectif, un double mouvement de remontée à un passé archaïque et de projection dans un futur toujours ouvert. L'événement personnel ou historique est toujours pris dans les feux croisés du passé et de l'avenir qui rendent dérisoire toute forme de jugement de l'Histoire.

Avec *Le Feu des origines* (1987), Emmanuel Dongala nous livre un roman sur l'histoire de son continent qui renoue avec la linéarité chronologique. Le héros de légende de ce texte traverse plus d'un siècle d'Histoire et voit son nom s'accroître à chaque nouvelle étape historique, il mourra sous le nom de Mandala Mambou Mankunku Maximilien Massini Mupepe. Légèrement décalé par rapport à son peuple, ce héros – qui a peur de n'être jamais né et de ne jamais mourir – cherche à comprendre le monde, le pouvoir, les mécanismes de l'Histoire qui traverse sa vie. Mankunku est animé du désir de comprendre. Il a comme références l'héritage de la tradition et l'observation de la nature. Le regard qu'il porte sur ce siècle est à la fois engagé et distant.

Le même projet de raconter, à travers la vie d'un homme, plus d'un siècle de l'Histoire de l'Afrique sous-tend *Monnè, outrages et défis*, le deuxième roman d'Ahmadou Kourouma, paru en 1990, vingt-deux ans après *Les Soleils des Indépendances*. Kourouma fait la chronique du règne de Djigui, le roi de Soba, qui dut collaborer avec le pouvoir colonial. Rien de glorieux dans cette chronique, récit d'une suite de compromissions et d'outrages que la parole épique aurait dû taire ou transfigurer. Le décalage entre le pouvoir royal avec la vision du monde qui le sous-tend et le pouvoir colonial qui le circonscrit crée la fracture, provoquant l'éclatement du discours épique. Le griot du roi est éclipsé par l'interprète – Soumaré –, un des personnages-clés de ce roman qui sert de médiateur entre le roi mandingue vaincu et le pouvoir blanc. Le travail de l'interprète ne consiste pas à traduire mais à adapter, à créer l'espace dans lequel peuvent se rencontrer les deux mondes. Cet espace que Soumaré invente sous nos yeux est l'espace d'écriture du roman de Kourouma. La seule évidence admise par tous et qui ne nécessite pas le recours de l'interprète est que les Noirs sont vaincus et les Blancs vainqueurs. La forme que prendra cette domination sera la colonisation. Avec ce mot commence le travail de l'interprète.

L'ambition du roman de Kourouma est de trouver les mots pour *dire* la colonisation. Il n'est pas question de dénoncer ni de justifier quoi que ce soit mais de nommer. Et, pour que la nomination devienne possible, il faut d'abord relativiser tous les points de vue. Les narrateurs vont se succéder, se relayer sans prévenir, au cours du récit. Certains seront parfois difficiles à identifier. Les versions qu'ils donneront des événements seront souvent contradictoires. Des romans comme ceux de Tchicaya, Boubacar Diop ou de Lopès nous avaient habitués à des effets de rupture dans l'énonciation, à la multiplication des narrateurs. Dans le roman de Kourouma, il n'y a aucune rupture, le récit n'y est pas éclaté mais se déroule en une seule longue trame à partir de ces narrateurs multiples. Le roman s'écrit entre les points de vue, entre les visions du monde.

L'interprète, un des seuls personnages à ne jamais servir de narrateur, est le véritable artisan de ce tissage du récit. Il aménage un espace viable pour Djigui et son peuple. Un espace « éhonté » – celui des *Monnew* –, fait de compromis, de reculades, mais viable et que le roman de Kourouma fait exister. Il repose sur des arrangements avec les mots. Chaque mot nouveau – « travaux forcés », « train », « Renouveau », « député »... – fait l'objet d'un aménagement qui rend acceptable le coût en hommes et en douleur qu'il entraîne dans son sillage. La langue malinké s'enrichit de syntagmes nouveaux qui sont autant de compromis avec l'Histoire. Avec *Monnè, outrages et défis*, Kourouma nous fait une magistrale démonstration du potentiel heuristique de l'écriture romanesque, de sa capacité à faire apparaître un réel qui n'avait jamais été véritablement nommé. L'hybridation du langage dont nous avons parlé à propos des *Soleils des Indépendances* trouve, ici, un prolongement dans l'hybridation du récit lui-même. Kourouma déploie un espace intermédiaire entre deux mondes, espace des *Monnew*, mais espace de vie et de créativité.

### LA TRAJECTOIRE PICARESQUE

La paupérisation de toute la société va mettre le roman des années quatre-vingt-dix sur la voie du picaresque. Dans un univers où la seule morale viable est le combat pour la survie, les personnages romanesques multiplient les rencontres, exploitent les occasions, décrivent des trajectoires toujours plus dynamiques. Sur fond de grouillement informel, les romans vont tracer des lignes à l'aide de leurs personnages. Le Camerounais Pabé Mongo ouvre la voie avec *L'Homme de la rue* (1987). *Une vie de crabe* (1990), de l'Ivoirienne Tanella Boni, révèle une société totalement embourbée dont les enfants subsistent par le vol et la mendicité, où plus aucune loi n'a de sens et où la survie dépend de l'affiliation à des réseaux de toute nature. Les institutions comme l'école, la police, la douane, les confréries religieuses, sont autant de filières possibles dans un monde laminé par la « conjoncture ». Les protagonistes de *Kin-la-joie, Kin-la-folie* (1993), du Zaïrois Achille Ngoye, ou du *Paradis du Nord* (1996), du Camerounais J. R. Essomba, sont confrontés aux mêmes problèmes de survie en Afrique et à Paris où se prolonge leur parcours. Le complexe de réseaux – que les personnages doivent emprunter, s'ils veulent survivre dans un monde régi par les trafics en tous genres – a des ramifications en Europe. Le grand clivage entre l'Afrique et l'Europe n'a plus cours dans un univers de « débrouille tous azimuts ». Par cette tendance picaresque, le roman africain renoue avec la narration linéaire mais selon un modèle qui n'a plus rien de commun avec la grande tradition du roman d'éducation où il s'agissait, pour le meilleur ou pour le pire, de faire l'apprentissage des valeurs occidentales. À l'heure de la mondialisation, l'espace est uniformisé par des réseaux, clandestins ou officiels, que les personnages empruntent pour survivre et non pour se former. *Bamikilé* (1996), du Béninois Tidjani Serpos, tente de mettre la mouvance picaresque au service d'une lecture du renouveau démocratique. Le héros – un entrepreneur au tempérament picaresque – devient une figure de la lutte pour la démocratie, en constituant des réseaux de résistance qui ignorent le clivage ville/campagne et se mettent au service du combat politique.

Par-delà la logique des multiplicités, par-delà l'écriture polyphonique, les romanciers des années quatre-vingt-dix cherchent à renouer avec une nouvelle subjectivité. Dans *Le Chercheur d'Afriques* (1990) et *Sur l'autre rive* (1992), Henri Lopès semble de plus en plus à l'écoute d'une voix intime qui donne consistance à ses personnages en dépit de toutes les forces centrifuges. Le retour à la monodie narrative et à la forme du journal intime s'accompagne, dans ces romans, d'un brouillage de la linéarité spatio-temporelle provoqué par les impulsions imprévisibles de la mémoire ou du désir. Les personnages de Lopès sont moins la résultante d'un jeu de déterminations psychologiques ou sociologiques que l'affirmation *a priori* d'une subjectivité dont les romans tentent de retrouver la voix singulière. L'érotisme est, peut-être, un moyen que Lopès se donne pour retrouver cette voix nue, assez sûre d'elle-même pour se déployer en lyrisme. On retrouve la même fonction de l'érotisme comme auxiliaire de la constitution du sujet dans les romans du Béninois Barnabé Laye – *Une femme dans la lumière de l'aube* (1988) ou *Mangalor* (1989) – qui rendent compte des poussées démocratiques dans les pays africains. La vie du héros d'*Après les nuits les années blanches* (1993) de Cheikh Oumar Kante nous est livrée au gré de réminiscences inspirées par la silhouette de la « Belle d'en face ».

Cette voix qui se constitue comme sujet par la prise de parole sera résolument féminine dans les romans de la Camerounaise Calixthe Beyala qui tracent des destins de femmes dans une société marquée à tous les niveaux par la domination masculine. La violence d'une révolte irréductible est le moteur d'une écriture qui fait une large place à l'exploitation sexuelle du corps féminin et aux rapports de pouvoir qu'elle sous-tend. Le combat de Calixthe Beyala dépasse le contexte africain et chaque roman ménage des ouvertures sur l'Europe où la condition de la femme africaine reste difficile mais où brille peut-être « cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir » qui conclut *C'est le Soleil qui m'a brûlée* (1987). Comme chez le Congolais Caya Makhele – *Le Cercle des vertiges* (1992) – ou chez Véronique Tadjou – *À Vol d'oiseau* (1986) –, la narration ne construit pas l'univers fictionnel mais le fait apparaître par bribes sur les traces de sujets qui parlent d'abord pour se sentir exister. C'est cette restitution de la réalité par bribes qui conduit, jusqu'ici, le Djiboutien Waberi à préférer la nouvelle au roman. *Le Pays sans ombre* (1994) et *Cahier nomade* (1996) sont des recueils de fragments de la complexe réalité djiboutienne. Tous ces fragments sont explicitement subjectifs et prennent sens par une écriture subtilement raccordée à tout un panthéon littéraire : Shakespeare, Rimbaud, Glissant... sont autant de prismes grâce auxquels Waberi parvient à exprimer son propre pays.

Le Congolais Daniel Biyaoula publie, avec *L'Impasse* (1996), un roman psychologique qui suit un Africain – vivant en France – dans son combat pour trouver une façon viable d'être au monde. La création est pour Biyaoula une entreprise d'élucidation. *L'Impasse* démêle, de façon implacable, toutes les ambiguïtés de l'insertion de l'individu africain aussi bien en Europe qu'en Afrique. Le principe d'écriture du roman est l'affirmation forte d'une conscience individuelle qui pose la question de son rapport à d'autres consciences. Les données raciales, économiques, sociologiques, viennent compliquer la relation intersubjective et enferment le héros dans autant de « constrictions » qui le mènent à l'impasse.

La question existentielle prend un tour familial dans les œuvres du Camerounais Gaston-Paul Effa – *Tout ce bleu* (1996) – et de la romancière franco-sénégalaise Marie NDiaye, qui nous propose une exigeante méditation sur l'identité familiale et sociale. Dans les romans de NDiaye, tous situés en France, la famille est un cocon au sein duquel se recroquevillent des jeunes installés dans une vacance perpétuelle. Le principal problème que pose l'appartenance familiale est celui des projets d'avenir.

Les récits de NDiaye sont peuplés de corps instables, à l'image de cet animal singulier qui accompagne un personnage de *La Femme changée en bûche* (1989) :

*À deux ou trois pas derrière lui sautillait une sorte d'animal, une boule de poils bruns et jaunâtres d'où sortaient quatre pattes d'égale longueur. Cette chose singulière, pour certains, était un singe, pour d'autres elle s'apparentait à un chien, ou même à un volatile très particulier, les poils, selon l'avis de ceux-ci, ressemblaient plutôt à des plumes.*  
(p. 92)

Cette allégorie de la métamorphose qui ne quitte pas le personnage et l'empêche de trouver du travail se retrouve dans *La Sorcière* (1996), sous les traits d'enfants polymorphes et américanisés qui flanquent leur mère. Les enfants ou les animaux domestiques inscrivent dans les romans ce substrat du corps repu, aveuli par la satisfaction du moindre besoin, véritable tombeau de tout projet d'avenir.

La maison familiale est l'espace clos où poussent ces corps polymorphes sous la lumière chaude de l'écran de télévision. La télévision, avec son chatoiement de couleurs, toujours allumée au sein des foyers, se substitue à toute élaboration de projet. La dualité entre les corps avachis des jeunes spectateurs et l'immatérialité de l'image colorée qui flotte sur l'écran est le point de départ de tout l'univers fictionnel de Marie NDiaye. Ce face à face statique est interrompu par l'introduction de ruptures qui excluent les personnages de cette cellule et les mettent en lisière. Le jeune Z de *Quant au riche avenir* (1985), qui « avait pris l'habitude de considérer la jeunesse comme un état permanent, comme un poste convoité où quelque heureuse circonstance survenue en une vie antérieure lui eût donné le privilège d'une situation inamovible » (p. 73) prend soudain conscience de changements irréversibles qui le projettent dans un processus de déréalisation.

Une mère qui assassine son bébé – *La Femme changée en bûche* –, une jeune femme que l'on n'a pas invitée à l'anniversaire de l'aïeule – *En famille* (1991) –, un professeur dont la femme et le fils ont disparu alors qu'ils allaient chercher des œufs à la ferme – *Un temps de saison* (1994) –, une épouse abandonnée par son mari et dont les parents sont séparés – *La Sorcière* –, la rupture est toujours d'ordre familial. Tous ces personnages se retrouvent sur le seuil ; exclus du domicile familial, ils fréquentent les cars, les hôtels, les vestibules... Ils ne pénètrent plus dans les foyers qu'en tant que visiteurs de passage auxquels on fait comprendre poliment qu'ils ne doivent pas s'éterniser. À la temporalité confortable de la cellule familiale se substitue une temporalité dynamisée par la quête inquiète de la famille. La narration de Marie NDiaye suit cette ligne extrêmement instable qui cherche, sans succès, à s'infiltrer par tous les moyens dans la sphère privée et s'en retrouve toujours exclue. Condamnés à errer dans des espaces mi-publics mi-privés – dont l'hôtel d'*Un temps de saison* est une excellente manifestation –, les personnages s'engagent dans d'étranges devenir.



Assane N'Doye, *La Quête*, 1987. Huile sur toile.

En tuant Bébé, « la femme changée en bûche » se déleste d'un monstre informe qui lui vole son avenir mais se retrouve, du même coup, elle-même projetée dans un cycle de métamorphoses qui l'amène à la disparition totale. La ligne d'exclusion des personnages de NDiaye les entraîne dans une irrésistible dématérialisation. La métamorphose échappe à une matière informe pré-narrative, pour s'égrener sur une ligne narrative déréalisante. Au bout de la course des personnages, se trouve le fantôme, pure forme évidée de toute matière. Les spectres sont le point de fuite de toutes ces quêtes, ils sont le principe de dynamisation de la temporalité romanesque, à l'horizon de tous les paysages. Le monstre polymorphe et le fantôme encadrent la dualité familiale du corps avachi et de l'image télévisuelle, ils en sont la véritable assise dynamique. Les romans familiaux de Marie NDiaye emportent, sur leurs tracées, toutes les questions relatives à l'identité pour les renouveler par une admirable méditation romanesque sur la puissance érosive du temps qui fait, de la disparition, notre unique horizon.

Si Marie NDiaye, qui a toujours vécu en France, ne se rattache que de façon problématique à la littérature africaine, son œuvre romanesque – tout entière écrite sous le sceau de l'instable – est emblématique de l'évolution d'un roman qui, depuis la fin des années soixante, refuse tout positionnement littéraire. La multitude de pistes ouvertes en trente ans ne permet de relever aucun axe fort appelé à caractériser le roman africain. Sans école ni courant, les romanciers tracent leur chemin en ordre dispersé, à l'écart des mots d'ordre, de plus en plus en phase avec ce qui se passe d'inédit dans l'épaisseur sociale d'un continent que les grands médias planétaires de cette fin de siècle ont tellement tendance à caricaturer.



## ET S'IL FALLAIT CONCLURE...

À l'issue de ce parcours diversifié, l'état des lieux du roman francophone à la fin des années quatre-vingt-dix se ferait sous le terme, sans doute le plus fédérateur, de *cosmopolitisme*.

Le roman est passé, au cours du siècle, d'une conception universaliste du cosmopolitisme – avec des écrivains qui se proclamaient « citoyens du monde » – à une conception singularisante que manifeste la figure de l'exilé : un citoyen de sa propre destinée. Des auteurs aux identités multiples composent des romans peuplés d'étrangers, d'exilés, de réfugiés, de migrants. Des Antillais vivant en Afrique, des Africains en Europe, des Haïtiens au Québec, des Orientaux en Suisse, un Maghrébin en Scandinavie, etc., autant de romanciers qui nous parlent d'un monde bousculé de tous côtés par les chocs culturels. À l'heure où la France se retranche de plus en plus frileusement derrière ses frontières, les romanciers francophones rendent compte du grand brassage des populations. Les passages, les traversées, les départs, les arrivées, les retours, tels sont les événements romanesques les plus sollicités. D'une certaine façon, le roman francophone nous met sur la route, met en mouvements nos paysages familiers, y compris lorsque ceux-ci sont exotiques, et nous invite à repenser trois notions qui sont au cœur de la configuration géopolitique mondiale : l'exil, l'étranger, l'asile.

Si la poésie se charge de recueillir la grande plainte élégiaque de l'exilé, le roman fait de l'exil un principe narratif qui renouvelle le statut du personnage. L'exilé n'est pas un personnage romanesque comme les autres, il porte en lui un monde dont les frontières sont sa propre peau. La multiplication de ces personnages-monades dans le roman francophone diffracte les univers fictionnels selon une dynamique baroque. Chaque personnage a la densité et l'opacité du symbole. Loin d'être une silhouette vide, l'exilé est un corps plein, aux contours tendus à l'extrême sous la poussée d'un monde. Si l'exilé crée du vide, c'est au dehors de lui, dans ce pays d'accueil qui ne peut être pour lui qu'un désert. Le roman francophone contemporain fait un usage désertificateur de l'exil, et l'une de ses évolutions les plus voyantes en cette fin de siècle est l'érosion du paysage-cadre et, plus généralement, la mise hors jeu du descriptif. Tout se passe comme si, sous l'effet de l'exil, le monde s'était évidé pour mieux charger d'énergie ces corps exilés qui errent, étrangers les uns aux autres, dans ce champ cosmopolite.

Le roman francophone est né sous le sceau de l'altérité. Une des lignes d'évolution a été une progressive mise à nu de l'extériorité absolue. La présence forte du Dehors dans les univers fictionnels est, peut-être, la meilleure signature du roman francophone contemporain. Une des conséquences les plus importantes du travail de désertification de l'exilé est de transformer tous les interlocuteurs en étrangers. Sur fond d'une terre désolée, le roman tissera la toile de ces destins croisés, racontera la

violence inhérente à toute rencontre dans un univers véritablement cosmopolite. Cendrars lui-même, ce « bourlingueur » qui en connaissait long sur la violence du monde, ne voyageait certainement pas pour le plaisir, cette idée saugrenue dont seul le touriste occidental est capable. La naïveté des théoriciens du multiculturalisme est, parfois, de ne pas prendre en compte le coefficient de violence de la rencontre avec l'Autre. Aucun roman ne fera jamais croire que l'exil ne se conjugue pas avec la souffrance. *Tout-monde* d'Édouard Glissant, *Passages* d'Émile Ollivier, *L'Infante maure* de Mohammed Dib, sont autant de lieux cosmopolites nés de rencontres douloureuses. Le rêve d'une grande chaîne humaine fraternelle est de faible rendement romanesque, car il détourne le roman d'une de ses fonctions principales qui est de mettre à nu la relation d'altérité, de comprendre ce qui se joue dans la rencontre entre étrangers.

Souffrances de l'exil, rudesse des contacts, le roman cosmopolite ne s'écrit pas en fonction d'un idéal universaliste béat mais se déploie sur fond de rencontres problématiques. Pierre Mertens a su trouver la formule dans le titre d'un de ses romans : convertir une zone de turbulence en une *Terre d'asile*, telle est l'opération romanesque par excellence. Dans *La Main coupée*, Cendrars, qui est peut-être le premier véritable romancier cosmopolite, a su transmuier un champ de bataille meurtrier en terrain de jeu. Se placer sur toutes les lignes de front, capter l'énergie libérée par la violence des chocs et déployer à partir d'elle un espace de coexistence, voilà l'enjeu. Indépendamment de tous les terroirs, le roman francophone forme lui-même un territoire, une terre d'asile, pour tous les personnages sortis de leur décor.

Le roman cosmopolite n'apportera jamais aucune réponse pratique au problème de la gestion des flux migratoires, ou de l'intégration des populations migrantes ; mais il nous aide à voir les limites du prêt-à-porter idéologique et de l'opposition trop claire entre le natalisme et le multiculturalisme. Le cosmopolitisme est la voie d'accès romanesque à une mondialisation qui procède par la mise en connexion d'histoires singulières et se fait, de proche en proche, en une succession de contacts, de frictions, de malentendus, qui sont autant d'événements littéraires.

La polarisation souvent remarquée du roman francophone entre l'universel et le local rend mal compte de ce que l'exil met en jeu. Les pôles s'effacent au profit d'un réseau décentralisé tissé par ces romanciers errants dont les fictions n'appartiennent à personne et qui nous apprennent à conjuguer la mondialisation avec la diversité plutôt qu'avec l'uniformisation.