

Littérature africaine francophone: de la revendication identitaire à l'altérité dans l'universel

Tunda Kitenge-Ngoy

*French Department, University of Botswana
kitengen@mopipi.ub.bw*

Abstract

The history of Francophone African literature is marked by the quest for difference, originality, and the cultural relationship of novels with public practices opposed to Western fiction. Paradoxically, this aspiration to authentic writing is accomplished in an imported language (French) which is a guarantee of the superiority of Western civilization over peripheral civilizations and a literary genre (the novel) which does not exist in African traditions. Moreover, the use of narrative techniques such as fragmentation and other inherited from some French literary schools demonstrates that it is an appendix of the French literature. Hence the question: To whom the francophone African writers write their novels? The postcolonial poetics will enable us to identify the situation of enunciation assigned in their works of fiction by some French-speaking African novelists and thus defining the statutes of enunciator and co-enunciator. It goes without saying that the enunciative strategy applied by African authors aims at a dual audience: the European public and the indigenous public, which is essentially composed exclusively of the elite because French, in a peripheral situation, is the language of a minority.

Keywords: quest for identity, authenticity, specificity, postcolonial theory, enunciation, periphery.

La quête d'identité constitue l'un des thèmes majeurs de la littérature africaine francophone postcoloniale. L'origine de cette quête trouve son fondement dans ce que Frantz Fanon et Albert Memmi ont appelé le drame du colonisé. Dans un premier temps, l'intellectuel colonisé proclame son adhésion totale à la culture étrangère. Mais il rencontre le mépris de l'autre qui nie son identité. Dévoilant alors son conflit et son malaise (la bâtardise, l'acculturation), le colonisé veut retrouver ses propres valeurs culturelles. Il faut reconnaître là l'influence des grandes idéologies, comme celle de la Négritude, qui avaient tant fasciné les intellectuels africains dans les années 1960. L'écriture était aussi en quête de sa différence. Dans la perspective postcoloniale, la revendication identitaire des peuples assujettis est considérée comme une démarche tout à fait légitime qu'entreprennent ceux qui viennent de sortir de la longue nuit coloniale marquée par la négation de leur culture et de leur identité. Par ailleurs, les déclarations intempestives faites il y a quelques années d'un certain nombre de romanciers francophones dits de la nouvelle génération devraient nous interpeler au lieu de nous laisser indifférents. En quête de l'universalité, ils refusent de s'enfermer dans des sujets afro-africains. La mondialisation n'a-t-elle pas pour objectif la standardisation de tous les aspects de la vie humaine partout dans le monde et donc la fin de l'étrangeté? Comment ces écrivains de la 'migrITUDE' vivent-ils l'hybridité de leur identité? Nous allons examiner les stratégies énonciatives mises en œuvre par les écrivains africains francophones dans leur revendication identitaire ou leur quête d'universalité pour mieux exprimer la spécificité de leurs conditions et se détourner ainsi des formes de stratégies d'exploitation impériales.

Une écriture en quête de sa différence

L'histoire de la littérature africaine francophone et de sa critique est marquée par la quête de la différence, de l'originalité du roman africain, de l'adaptation du contenu des romans à la réalité culturelle africaine, du rapport culturel des romans avec les pratiques du public opposées à l'écriture romanesque occidentale. La carence du roman parmi les genres pratiqués par les écrivains africains a été pendant longtemps expliqué par le fait que la civilisation de

l'oralité, caractéristique du monde africain, était un handicap sérieux à l'éclosion d'une littérature écrite. De fait, on considère généralement qu'avant *Batouala*, publié en 1921, il n'existait aucun roman nègre écrit en français par un nègre. Le nègre n'avait sa place que dans les romans exotiques d'un Pierre Loti, par exemple. Avec René Maran, il devient désormais un personnage romanesque. Voilà pourquoi René Maran est considéré comme le précurseur et le père du roman négro-africain d'expression française. *Batouala*, son roman ethnologique, a été qualifié, à juste titre, de « véritable roman nègre » aussi bien par le sujet développé (les personnages du roman sont nègres) que par l'écriture (introduction des éléments culturels africains). Autrement dit, utilisant une langue et un genre littéraire qui ne sont pas les leurs, les premiers romanciers africains devaient rester fidèles, par-delà les influences étrangères, à la poétique du discours traditionnel, c'est-à-dire aux formes d'expression caractéristiques de la littérature traditionnelle. La spécificité, l'authenticité de la littérature africaine est donc devenue un critère de jugement des textes littéraires écrits par les Africains. L'Afrique n'est-elle pas orientée tout naturellement vers l'oralité? On connaît les thèses de Mohamadou Kane qui soutient que « l'originalité du roman africain doit être cherchée plus particulièrement dans ses rapports avec les formes de la littérature orale de l'Afrique noire » (Kane, 1974, p. 537). On sait aussi que Giambatista Viko, le héros du roman de George Ngal du même nom, se propose d'écrire un roman 'sur le modèle du conte' pour rester ainsi fidèle au discours africain. Ainsi donc la négritude était devenue un élément de construction esthétique et toute œuvre qui ne s'y ressourçait pas n'était pas regardée comme authentiquement africaine. Les romans africains qui ne font pas référence à la culture africaine étaient donc traînés aux gémonies et leurs auteurs vilipendés. Tout un discours tendancieux voire illocutionnaire et perlocutionnaire s'est développé pour donner des prescriptions sur ce que devait être la littérature africaine en langues européennes.

Bernard Mouralis a mis en garde la critique contre pareil abus: « On voit ainsi se développer [...] un discours sur la littérature africaine dont la fonction est moins de décrire ce qu'est la littérature africaine telle qu'elle existe [...] que de dire ce que doit être la littérature africaine authentique » (Mouralis, 1985, p. 28). La remarque d'Eileen Julien est, à cet égard, incisive: "Thus adherence to a view of orality as distinctively African complements the tenets of negritude. Senghor and Zumtor share the view that emotion, spontaneity, nature (and

orality) will serve to leaven rationality, artifice, culture (and writing)” (Julien, 1992, p. 18)¹. Cette façon de voir les choses en s'appuyant sur la vieille dichotomie : civilisation de l'écriture et civilisation de l'oralité va entraîner des conséquences dans l'analyse des textes africains. Pius Ngandu déclare à ce propos:

Le texte fictionnel est considéré comme un calque du conte [...]. Tout se passe donc comme si tous les moments de l'énoncé narratif étaient réitérables et identiques à eux-mêmes contradictoirement. Ce qui aboutit à une conclusion lourde de conséquence: la négation de l'histoire et de toute conscience historique. En effet, si en reprenant les catégories morphologiques du conte, et en les appliquant identiquement au conte traditionnel de l'oralité et au texte fictionnel de l'écriture, le contexte de l'énonciation se trouve figé dans sa signification, c'est l'auteur qui est ainsi évacué. Les aspects translinguistiques finissent ainsi par prévaloir, ce qui réduit les littératures écrites à des ensembles vides. (Ngandu, 1989, pp. 21-22).

Mais quelles sont les caractéristiques de l'oralité? Là-dessus, les critiques ne semblent pas s'accorder comme le souligne Ellen Julien : 'For some, a vestige of oral narrative in written narrative is ample use of dialogue and 'scenes' (Dehon) ; for others, it is lack of good dialogue (Larson). For some, plots are linear (Kane), for others they are cyclical (Scheub) and digressive' (Julien, 1992: 27). En ce qui concerne l'écriture, Jean Mayer considère le mélange des genres comme une des caractéristiques de la littérature orale traditionnelle. Il remarque, en effet:

La séparation des genres est le dogme d'une certaine littérature classique européenne et non une règle universelle de la littérature. Épopée, réalisme, confessions lyriques, satires se mêlent souvent dans le roman

¹.« L'adhésion à l'opinion selon laquelle l'oralité est distinctement africaine avalise les principes de la négritude. Senghor et Zumtor partagent en effet le point de vue que l'émotion, la spontanéité, la nature (et l'oralité) servent à contrebalancer la rationalité, l'artifice, la culture (et l'écriture)».

négro-africain car les tendances correspondantes existent ensemble dans l'âme africaine. (Mayer, 1967, p. 187).

D'autres critiques, comme Albert Gérard, font la différence entre une structure simple « qui relèverait de l'oralité » et une structure complexe 'qui relèverait de l'écriture' (Gérard, 1990, p. 134).

Mais un écrivain écrit pour être lu. Or, l'immense majorité du public africain était analphabète. Pour qui les écrivains africains francophones de la première génération écrivaient-ils? Les premiers écrivains africains devaient se tourner vers le seul interlocuteur du moment qui pouvait les comprendre et les juger : le public français. C'est ce public que les écrivains essaieront de persuader de reconnaître la grande valeur des traditions et des coutumes noires ; c'est à lui aussi qu'ils feront parvenir leur premier cri de révolte contre le système colonial, ainsi que leur soif de liberté. L'écrivain africain est confronté à deux difficultés majeures. Les littératures francophones sont en situation périphérique par rapport aux institutions littéraires qui sont basées à Paris et par rapport à l'espace où il vit dont la langue d'écriture, le français, est minoritaire. Pierre Boizette écrit à ce propos :

[...] d'une certaine manière, écrire dans la langue de la culture dominante, serait spécifier son appartenance à une classe spécifique et par conséquent entraver en partie le potentiel subversive d'une œuvre rédigée par un dominé, car cela résulterait d'une autre soumission, plus prosaïque encore : celle à l'institution littéraire de la colonie qui permet, ou non, leur édition ou diffusion. (Boizette, 2013, np.).

Mais une fois les luttes terminées et l'indépendance acquise, la littérature africaine a connu une crise d'autant plus grave qu'elle s'est pratiquement sclérosée, la plupart des écrivains s'étant tus. Les raisons de ce silence sont multiples dans leur diversité. C'est qu'il fallait désormais s'efforcer de traduire les problèmes de la vie quotidienne avec ses désenchantements et ses espoirs ; il fallait s'adresser au seul public valable : le public africain. Beaucoup d'écrivains, hélas!, n'ont pas accepté de se désaliéner pour ainsi se ravalier au niveau du peuple, communier avec lui. Quelques-uns ont tenté cette expérience imprimant ainsi à la littérature et plus particulièrement au roman, une nouvelle orientation.

Aujourd'hui, comme hier, l'écrivain africain 'voleur de langue', doit se situer au regard de la langue française véhiculaire de la culture dominante et au regard des œuvres de la tradition littéraire auxquelles il doit ou non se référer. Deux conceptions de l'art vont donc s'opposer selon l'image du lecteur que l'auteur se donne. D'une part, des romans qui s'inscrivent dans une tradition littéraire héritée de l'Occident et dont les auteurs sont plus ou moins préoccupés par des questions d'esthétisme. Il va sans dire que les destinataires concernés par cette catégorie de romans ne peuvent être que le public européen et les intellectuels africains occidentalises prompts à y chercher un raffinement esthétique. D'autre part, des romans dont l'intertexte de base est la littérature traditionnelle. Ces derniers prétendent viser comme destinataire le public populaire qui sert à l'écrivain de caisse de résonance.

Lors du deuxième Congrès qui, en 1959, avait réuni à Rome les hommes de culture et les écrivains noirs, ces derniers avaient émis le vœu d'écrire pour leur peuple. Or on sait que le peuple ne peut décoder le message qui lui est transmis dans une langue étrangère, le français, qui lui est encore inaccessible. Le jeu du dialogue est ainsi faussé: on s'adresse à des gens tout en sachant d'avance qu'on ne sera pas compris dans la mesure où il n'y a pas participation à un code commun de signes, de langue, de langage et de culture!

Aujourd'hui, comme hier, l'écrivain africain, "voleur de langue", qui voudrait entreprendre son projet de création romanesque, doit se situer au regard de la langue française véhiculaire de la culture dominante et au regard des œuvres de la tradition littéraire auxquelles il doit ou non se référer. Deux conceptions de l'art s'opposent donc selon l'image du lecteur que l'auteur se donne. D'une part, des romans qui s'inscrivent dans une tradition littéraire héritée de l'Occident et dont les auteurs sont plus ou moins préoccupés par des questions d'esthétisme. Il va sans dire que les destinataires concernés par cette catégorie de romans ne peuvent être que les intellectuels africains occidentalises prompts à y chercher un raffinement esthétique. D'autre part, des romans dont l'intertexte de base est la littérature traditionnelle. Ces derniers prétendent viser comme destinataire virtuel le public populaire qui sert à l'écrivain de caisse de résonance. Étrange paradoxe tout de même que de s'adresser à des gens tout en sachant d'avance qu'on ne sera pas compris d'eux ! Rien d'étonnant dès lors que le public qui capte le message transmis à travers les œuvres des écrivains soit réduit et puisse

se recruter auprès d'une maigre élite africaine et d'un nombre de plus en plus restreint d'Européens épris d'exotisme. Quoi qu'il en soit, qu'est-ce qui nous permet d'affirmer, en étudiant un roman donné, que, par-delà la langue utilisée celle de l'élite, l'auteur par la technique, la composition, l'écriture vise un public populaire plutôt que cultivé?

Par ailleurs, peut-on parler de littérature authentiquement africaine, dès lors qu'elle s'exprime en français? N'ayant pas encore trouvé son public naturel, l'écrivain africain se résigne à écrire pour le public français qui, malheureusement, ne lit plus ces romans venus d'ailleurs qui ne lui apprennent rien de nouveau et dont il n'a cure. Cette indifférence qui frise le mépris est en partie due à la soi-disant médiocrité de la plupart des œuvres d'auteurs africains qui sont jugées selon les codes occidentaux par le public français. De plus, s'interroge Dominique Combe: « [...] comment [...] des écrivains africains [...] pourraient-ils rivaliser avec les plus grands auteurs français du moment [...], et un francophone étranger à l'Europe a-t-il jamais influencé aucun écrivain français ? » (Combe, 1993, pp. 3-4).

Que faut-il conclure? La littérature africaine en langue française est une littérature étroitement dépendante de la littérature française et qui assume son infériorité. Et cela, en dépit de l'idéologie de la francophonie qu'on brandit souvent pour jeter de la poudre aux yeux des Africains pendant que leur politique est élaborée à Paris. Nonobstant aussi l'initiative de certaines anthologies et histoires de la littérature française qui accordent une place de choix à certains auteurs africains lesquels sont intégrés parmi les écrivains français. Les éditions Bordas ont, en effet, publié en 1994 un Dictionnaire de Littérature Française qui englobe des écrivains francophones et notamment quelques auteurs africains. Dans son avant-propos, Henri Lemaître note : « Voici donc un dictionnaire de littérature qui se propose de couvrir la totalité du domaine littéraire français, des origines à nos jours, en y incluant naturellement, auprès de la littérature proprement 'française', les littératures dites 'francophones' (Lemaître, 1994, p. IX). Douze noms seulement d'auteurs africains y sont répertoriés dont les œuvres font 'naturellement' partie du 'patrimoine littéraire français': Mongo Beti, Birago Diop, Mohamadou Kane, Amadou Kourouma, Aké Loba, Jean Malonga, Sembene Ousmane, Ferdinand Oyono, M. Oyono, Olympe B. Quenum, A. Sadji et Léopold Sédar Senghor.

Ces auteurs, sélectionnés sur des critères qui ne sont pas déterminés sont perdus dans la masse d'auteurs 'proprement français'. Cette tentative d'annexion de la littérature africaine n'est pas nouvelle. Elle a été amorcée, en ce qui concerne les Editions Bordas, dans un manuel à usage scolaire intitulé *La Littérature en France depuis 1945* paru dans les années 70. Dans un chapitre intitulé *Horizons élargis*, ce manuel regroupe les auteurs africains et antillais dans la section consacrée aux « Littératures francophones » (et non à la 'Littérature française d'Afrique et des Antilles').

Dans ces deux publications mentionnées ci-dessus, les auteurs africains et antillais sont marginalisés et exclus de la littérature française proprement dite. Ils sont relégués dans l'espace francophone pour bien montrer qu'il s'agit d'une littérature venue d'ailleurs mais qui peut être consommable en France. Cet esprit d'annexionnisme à titre purement décoratif dévoile les intentions latentes de sacrifier à l'exotisme. Car rien ne justifie une intégration de la littérature africaine dans la littérature française. Ce qui serait d'ailleurs paradoxal puisque la littérature des Français de couleur (les auteurs des Départements d'Outre-Mer ayant de droit la nationalité française) continue à être singularisée. On ne parle pas de « Littérature française des Antilles » mais de « Littérature des Antilles et Guyane Française ». Il est vrai que des difficultés énormes vont surgir qui rendraient inopérante une intégration dans ce sens mais on trouve normal que Milan Kundera, écrivain d'origine tchèque qui a pris la nationalité française en 1981, soit classé parmi les écrivains français. Alors que, près de 100 ans après la parution de son *Batouala* (1921), René Maran ne figure toujours pas dans la plupart des anthologies et histoires de la littérature française. Dans les rares cas où son nom y est mentionné, il est tout de suite identifié comme 'auteur martiniquais'. Dans le *Guide culturel. Civilisations et Littératures d'expression française* publié en 1977 chez Hachette, René Maran est classé parmi les écrivains des Antilles et Guyane Française. Pourtant, bien que noir, René Maran revendique dans la Préface de son *Batouala* la nationalité française et c'est en tant que citoyen français qu'il fut nommé administrateur colonial. Son exclusion de la littérature française ne peut donc résulter que du racisme.

Face aux recommandations péremptoires de la critique lesquelles imposent aux textes une orientation idéologique lourde de conséquences, certains auteurs africains vont réagir en essayant, comme l'écrit Serge Bourjea, de « se défaire

de l'identification et de la ressemblance obligées » (Bourjea, 1982, p. 27). V.Y. Mudimbe, par exemple, s'est détourné de l'esthétique négro-africaine prônée par la négritude senghorienne laquelle s'efforçait à mettre en avant l'originalité de la littérature africaine par rapport à la littérature française mais en utilisant les arguments du discours occidental. Chez V.Y. Mudimbe, l'oeuvre romanesque peut être considérée comme l'application des réflexions qui ont été développées dans ses essais théoriques écrits précédemment à savoir, *L'Autre face du Royaume* (1973) et *L'Odeur du Père* (1982). La grande préoccupation de V.Y. Mudimbe, c'est d'inciter les Africains à créer ou à reformuler un discours africain authentique pour ainsi pouvoir librement parler de soi et pour soi. Il faut, selon lui, que les Africains apprennent à se dépêtrer de l'odeur du père, à décoloniser les connaissances occidentales acquises.

En somme, écrit-il, il nous faudrait nous défaire de l'odeur d'un Père abusif: l'odeur d'un ordre, d'une région essentielle particulière à une culture, mais qui se donne et se vit paradoxalement comme fondamentale à toute l'humanité. Et par rapport à cette culture, prendre la parole et produire différemment. (Mudimbe, 1982, p. 35).

La question que se pose V.Y. Mudimbe est de savoir comment l'écrivain africain, qui voudrait entreprendre son projet de création romanesque, peut parler de l'Afrique sans tomber dans les travers des modèles dominants, sans courir le risque de reproduire le discours violent de nos anciens maîtres sur l'Afrique? Il s'agit donc là d'une révolution, d'une insurrection que prêche Mudimbe pour que les Africains puissent expulser le discours occidental de leurs discours en français.

On a encore présentes à l'esprit les déclarations intempestives faites il y a quelques années par un certain nombre de romanciers francophones dits de la nouvelle génération. Fatou Diome, l'auteur de *Ventre de l'Atlantique*, a déclaré : « Je ne parle pas au nom d'une société. Je ne suis pas le porte-parole de l'Afrique » tandis que Kossi Efoui a été même plus catégorique :

La Littérature africaine n'existe pas. L'écrivain africain ne saurait être enfermé dans l'image folkloriste qu'on se fait de son origine. [...] il faut en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une oeuvre dans laquelle on ne trouverait pas une soi-disant spécificité africaine. [...] La

littérature africaine est quelque chose qui n'existe pas. (Voir Zanganeh, 2005, np.)

Comme l'a souligné Odile Cazenave dans son *Afrique sur Seine*, il s'agit donc là d'une remise en question radicale des préceptes du 'roman canonique de langue française'. Beaucoup de livres ont aussi été écrits pour signaler les 'modifications formelles ou esthétiques' qui ont marqué une 'coupure épistémologique' que Georges Ngal qualifie de 'rupture' au plan de la création dans la littérature africaine. Dans son livre intitulé *Création et rupture en littérature africaine* il écrit, en effet :

Pour nous, ce qui importe, c'est la notion de coupure en tant que concept opératoire, en tant que grille de lecture de l'histoire littéraire africaine. Coupure qui se définit par la conscience que les écrivains d'une tranche donnée peuvent avoir, dans leur rapport spécifique au langage de la spécificité de leur travail sur les formes et le langage romanesques, poétiques (Ngal, 1998, p. 17).

Avec la seconde génération des écrivains africains, celle « des romanciers du chaos: 1985-2000 » (L. Kesteloot on assiste à un renouvellement du discours romanesque. Les exemples des expériences parfois originales des écrivains abondent. Le roman témoignage cède la place à la fiction et à l'imaginaire. Alain Ricard remarque à cet effet: « L'écriture de représentation, d'abord soucieuse de son rapport à la réalité, coexiste maintenant avec une écriture de l'énonciation dans laquelle la priorité est donnée au jaillissement verbal » (Ricard, 1995, p. 226).

Dans la note d'avertissement qui accompagne son roman *La vie et demie*, Sony Labou Tansi annonce: « J'invente un poste de peur en ce monde qui fout le camp [...] Je n'enseigne pas, j'invente [...]. Ce livre se passe entièrement en moi ». Les comparatistes ont établi une parenté entre la littérature latino-américaine et la littérature africaine. Des auteurs comme Gabriel Garcia Márquez, Jorge Amado etc. ont sans aucun doute influencé certains écrivains africains. Signalons que Tierno Monenembo reprend, non pas de façon innocente, un passage de *La boutique aux miracles* de Jorge Amado parmi les citations liminaires du roman *Les écailles du ciel* (1986).

Quant à la langue française, le traitement qui lui est réservé dans les œuvres des nouveaux romanciers n'est qu'un prolongement de ce que l'on peut appeler la politique de l'écriture inaugurée par Amadou Kourouma. On se souvient, en effet, des effets stylistiques intéressants produits par *Les soleils des indépendances*. Amadou Kourouma a pu traduire le malinké en français pour ainsi « trouver et restituer le rythme africain » (Gérard, 1990, p. 57). Mise à part la traduction littérale de la langue africaine en français, le procédé de 'relexification' est aussi utilisé par les romanciers. On trouvera toujours attachantes les « tropicalités » de Sony Labou Tansi qui s'est proposé de « faire éclater cette langue frigide qu'est le français [...] en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues » (Labou Tansi cité par Mpoyi Buatu, 1985, p. 26). Une autre remarque concerne les interférences culturelles présentes dans les textes littéraires. Qu'elles soient « diatopiques » ou « diastratiques » (Maingueneau, 1991) ces interférences créent une rupture dans la continuité discursive.

Comme on l'a vu chez les écrivains de la première génération, les textes de la plupart de « nouveaux romanciers » africains sont aussi émaillés de proverbes, chansons, dictons, maximes puisés dans « le fond commun à l'énonciateur et au destinataire » et qui parfois déroutent les récepteurs du message. Les mots exotiques ainsi produits sont parfois suivis de leurs équivalents en français. Rappelons que Maran utilise, de façon systématique, ce procédé d'écriture dans son *Batouala, véritable roman nègre*. Dans certains romans comme *La vie et demie* et *Le pleurer rire*, il est même question d'une langue inventée par souci de réalisme. Il faudrait voir dans ce phénomène de renouvellement de l'écriture une tentative délibérée d'imposer les langues africaines dans les textes écrits en français et donc d'indigéniser la langue française en réaction au phénomène de 'glottophagie' (Calvet, 1974, p. 31). Cette tentative s'apparente par bien des côtés au baroque latino-américain. Severo Sarduy, écrivain cubain, le définit ainsi:

les connotations renaissantes qu'ils corrodent ou minent. On part d'un Le baroque sud-américain peut être lu comme une guerre des langues: entrecroisement et greffes d'idiolectes locaux, ruraux, souterrains, archaïques, avec une langue colonisatrice - l'hispanique - porteuse de

toutes modèle de base importé, autoritaire, colonial, qui ne se trouve pas seulement confirmé ou répété dans un nouvel espace régional, mais va peu à peu se craqueter sous l'effet d'une prolifération d'apports: ce sont comme autant de phrases subordonnées (allogènes) envahissant une période syntaxique préexistante (Sarduy cité par Mpoyi Buatu, 1985, p. 26).

Compte tenu de ce qui précède, on peut dire que la plupart de romans africains sont émaillés de marques du discours relevant de l'oralité. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître, contrairement à ce qu'on pense, que cette pratique discursive n'a rien de spécifiquement africain. On sait, en effet, que le roman est un genre narratif qui consiste à raconter une histoire fictive. Après avoir souligné que cette faculté de raconter est essentiellement orale, Bernard Valette conclut: «L'oralité du *roman-qui-raconte* rattacherait donc celui-ci à la chantefable, aux contes médiévaux et au folklore » (1993, p. 20). Peut-on alors continuer de parler de spécificité de la littérature africaine d'écriture française et la déterminer en fonction de l'oralité ? Après avoir démontré que l'utilisation des traits de la littérature orale par les écrivains, loin d'être gratuite, sert un projet formel ou esthétique, Ellen Julien en arrive à cette conclusion: [...] it is no longer viable and certainly not instructive to read "traces" (the forms) of oral traditions in the novel as the sign of authenticity. [...] Demands for authenticity are a prescription for mystification (Julien, 1992, p. 155)².

Mouralis, qualifiant d'illusoire cette notion de spécificité, propose ce qui suit:

(...) avant de s'engager dans une lecture des œuvres destinée à souligner le caractère proprement africain des textes, tel qu'il pourrait apparaître au niveau du style, du lexique, du rythme, de l'image ou des références culturelles, interroger l'objet - Afrique du point de vue social, politique, culturel pour dégager des particularités qui autorisent à parler de spécificité (Mouralis, 1985, p. 29).

² [...] il n'est plus viable et certainement pas instructif de lire les "traces" (les formes) des traditions orales dans le roman comme le signe de l'authenticité. [...] Les demandes d'authenticité sont une prescription de mystification (Julien, 1992, p. 155).

La quête de l'universalité

La nouvelle génération englobe les écrivains appelés communément à la suite de Jacques Chevrier 'de la migritude'. Il s'agit, précise Didier Amela, de « ceux qui tentent par tous les moyens d'affirmer leur extranéité, en créant une écriture hybride où l'on puisse retrouver leur origine étrangère, par l'utilisation singulière qu'ils font du français (*Ethiopiennes*, no. 77). En quête de l'universalité, et en réaction contre la normalisation du réel, ils refusent de s'enfermer dans des sujets afro-africains et dans une identité unique. Ils revendiquent ainsi leur métissage culturel dans la mesure où ils sont situés au croisement de deux traditions culturelles et de deux littératures. Du coup, les classifications auxquelles nous nous sommes habitués deviennent obsolètes. D'autant plus qu'on découvre en relisant l'article de Xavier Garnier intitulé « Entre définitions et étiquettes : les problèmes de catégorisation des littératures du Sud » (2005/2006) à quel point la plupart de ces nomenclatures, si pas toutes, étaient idéologiquement marquées: Littératures nègres, Littératures périphériques, Littératures postcoloniales, Littératures migrantes, Littératures émergentes et même Littératures nationales etc. Écrivains français, belges ou africains? Question fondamentale, en effet, qu'il convient de se poser, car si dans ces romans le référent est, dans une certaine mesure, africain, étant donnée la récurrence thématique de la migration, les lieux d'énonciation du dire et de réception sont européens. Quelle nomenclature appliquer pour classer ces textes littéraires dont la "valeur" (au sens saussurien) change selon la nationalité de l'écrivain quand on sait que l'étiquetage des textes fournit, qu'on le veuille ou non, une référence de lecture? En d'autres termes, pour qui ces écrivains de la 'migritude' écrivent-ils?

Pour illustrer cette nouvelle configuration, nous avons recours à un de ses représentants : Tshisungu wa Tshisungu. Son roman *La Flamande de la gare du Nord* est au carrefour du roman, de la poésie, du journal intime, de la nouvelle et de l'essai. Ce qui prouve s'il en était besoin à quel point le roman est un genre protéiforme se trouvant au confluent de tous les genres. L'on sait que les structures spatio-temporelles d'un texte participent de la vision du monde et du système de valeurs de son auteur qui a délibérément choisi de placer ses personnages dans un espace-temps qu'il estime utile au déroulement de la fable. S'il faut s'en tenir aux indicateurs spatio-temporels, *La Flamande*

de la gare du Nord a pour cadre référentiel la Belgique en « l'an I du troisième millénaire de l'ère chrétienne » (Tshisungu, 2001, p. 9). La protagoniste est désignée par son appartenance géographique à la fois topologique et ethnique. Il s'agit d'une citoyenne belge, Flamande de surcroît qui, vraisemblablement, habite Bruxelles dans un quartier de la gare du Nord. On saura en lisant le roman qu'il s'agit du quartier Brabant et qu'elle habite sur la rue Verte qui existe effectivement dans ce quartier populaire bruxellois connu surtout pour ses fameuses vitrines où l'on pratique la prostitution. La mise en intrigue s'inspire des modèles du pacte de lecture réaliste. Nous pouvons donc identifier les trois repères qui s'y rapportent : les repères spatiaux, les repères temporels et les actants. C'est dire que ce roman ne se démarque pas du modèle romanesque classique où les éléments de l'appareil fictionnel sont situés dans le temps et l'espace.

Le roman s'ouvre sur une rencontre entre Monika Huysmans, jeune militante politique qui a à cœur la défense de la Flandre, et Laurent Bilolo, qui va l'aider à accomplir son rêve. Elle entreprend un projet qui revêt une importance capitale : «la rectification du regard des Flamands sur eux-mêmes» à partir de poèmes des poètes congolais de l'exil sur la Flandre. Journaliste, Laurent Bilolo a pris la peine, par dilettantisme, d'analyser les poèmes écrits par neuf poètes congolais de l'exil et d'en faire des commentaires critiques. Dans l'une de ses lettres adressées à Monica, il déclare en effet:

J'ai voulu montrer le paradoxe entre le contexte social ou, si l'on veut, le vécu quotidien du poète au Congo et l'exil dans l'imaginaire, qui le ramène constamment en Flandre. C'est l'idée maîtresse qui transparaît dans chacun des commentaires que tu liras (Amela, 2006, np).

La nouvelle amitié qui vient de se nouer entre Laurent Bilolo et Monica va-t-elle continuer jusqu'au bout ou s'arrêter en chemin? Tel est l'enjeu de l'intrigue. La mise en relation du seuil romanesque et de l'état final montre dans ce roman une cohérence et un parallélisme. La fin comporte des signes de l'aspect terminatif et continu. Ceci est tout à fait conforme à la configuration réaliste qui sert de modèle au roman de Tshisungu. Laurent et Monika ont décidé de vivre ensemble. Cette fin heureuse comporte une signification idéologique car elle exprime la vision du monde de l'auteur pour qui l'amour est en quelque

sorte un plaidoyer pour l'imaginaire. S'il faut s'en tenir au récit tel qu'il est rapporté par le narrateur et non aux lettres sous forme de poèmes insérées dans le roman et écrites par Laurent Bilolo à neuf poètes congolais de l'exil, on peut dire que la base référentielle chez Tshisungu wa Tshisungu est l'esthétique du genre romanesque traditionnel français. Mais il s'en écarte en même temps pour démontrer, en paraphrasant le philosophe camerounais Achille Mbembe, « la possibilité de s'auto écrire et de se penser hors des prescriptions de l'Occident, l'ancien pouvoir colonisateur » (*À propos des écritures africaines de soi*, PA, mars 2000). Faut-il pour autant s'en offusquer au point de clouer au pilori le romancier dès lors que le référent, c'est-à-dire ce à quoi le récit renvoie, est imaginaire et non réel ? Qui plus est, l'action de l'histoire imaginaire se situe dans un espace réel, certes, mais qui n'a rien à voir avec celui de son pays d'origine, le Congo. Il y a donc absence par rapport à un élément ou à un événement extérieur, c'est-à-dire par rapport à un savoir déjà écrit et inscrit.

La fragmentation diégétique choisie comme projet d'écriture par certains romanciers africains fait aussi partie de cette rupture évoquée plus haut. Il s'agit en effet d'une révolution de déstructuration du discours littéraire et donc d'une subversion du principe de l'ordre esthétique de l'unitaire et d'homogénéité lequel fait place à une rhétorique du chaos, du désordre, du discontinu et de l'hétérogénéité pour ainsi appréhender l'opacité de la réalité. En effet, dans sa *Poétique du divers*, Edouard Glissant considère la réalité comme étant discontinue, fragmentée et « archipélique³ ». L'intrigue simple et unique du roman traditionnel cède donc la place à une énonciation polyphonique qui se caractérise par une multiplication des intrigues et des histoires au sein d'autres récits fragmentés.

Dans son roman *Verre cassé*, par exemple, Alain Mabanckou opte pour une écriture de la fragmentation et de la diversité. Les bris et débris de glace qu'évoque le titre de son roman sont autant de brisures narratives disséminées

³ « Edouard Glissant : de la pensée archipélique au Tout-monde », « Entretien avec Edouard Glissant », *Le français aujourd'hui*, n°75, sept. 1986, p. 120.

tout au long du roman. On peut en dire autant des fragments dont le principal énonciateur est le « Narrateur sans qualités » du roman *Cola Cola Jazz* (2002) d’Kangni Alem, lesquels se déploient aux côtés de fragments provenant de deux autres instances narratives. De même, les multiples récits qui constituent la structure du roman *Rift Routes Rails* (2002) d’Abdouraman Waberi, sont des fragments ou « variations romanesques ». Il y en a au total 13. *Transit* (2003), du même auteur, connote le rapport discontinu de la narration et démontre à quel point son esthétique déroge à la loi de la continuité narrative. C’est ce roman que nous avons choisi d’analyser pour cerner la fonction que la fragmentation assume dans la structuration du récit. Les scènes tragiques dont le monde entier est témoin concernant ceux qu’on appelle communément les « boat people » ont été déterminantes dans ce choix. Ce qui, à l’évidence, montre que bien que publié en 2003, *Transit* reste toujours d’actualité puisqu’il aborde comme catégories thématiques, la problématique de l’immigration à l’époque coloniale et postcoloniale et les problèmes d’inclusion et d’exclusion qui nous taraudent qu’on le veuille ou non.

L’histoire du roman se passe à Paris aux alentours de l’année 2000. Il s’agit d’une succession de monologues émanant de cinq personnages suivants : Bachir Assoweh alias Benladen : un ancien enfant-soldat djiboutien; Harbi: un intellectuel djiboutien opposé au régime en place à Djibouti; Alice, la Française, qui est l’épouse de Harbi; Abdo-Julien: le fils de ces deux derniers personnages ; Awaleh : le grand-père d’Abdo-Julien. Chacun de ces personnages rapporte à sa manière son histoire personnelle mais aussi celle de Djibouti. On apprend ainsi que ce petit pays coincé entre la Somalie, l’Érythrée et l’Éthiopie qui a accédé à l’indépendance en 1977, a connu une transition difficile dont la grande part de responsabilité revient à l’ancienne puissance colonisatrice. La France n’a, en effet, jamais quitté Djibouti puisqu’elle y possède une importante base militaire. La famine qu’a connue ce pays désertique n’est pas non plus la seule cause de la désastreuse situation économique et sociale qui perdure même de nos jours. Le régime au pouvoir qui tient à écarter l’opposition de la gestion du pays a mis en place l’un des systèmes de répression les plus oppressifs d’Afrique. Les cinq histoires qui structurent l’œuvre de Wabéri sont narrées sous forme de soliloques. Elles se distinguent les unes par rapport aux autres par le style qui dépend de la personnalité de chaque personnage narrateur. Toutes ces voix sont autant de

visions fragmentées au travers le prisme de l'histoire, l'exil et le sens de l'absurde. Les cinq personnages sont tous en transit d'une manière ou d'une autre entre Djibouti et la France ou entre deux histoires. Mais seuls Harbi et Béchir sont physiquement présents à l'aéroport de Roissy-Charles de Gaulle, en France.

Telle qu'elle est appliquée dans *Transit*, la fragmentation a effectivement valeur de rupture puisque cette polyphonie narrative fait éclater le modèle réaliste cartésien ou balzacien du récit chronologique lequel est délégué le plus souvent à une seule instance narrative, un narrateur-écrivain selon son point de vue narratif. On pourrait sans doute parler d'innovation en ce qui concerne la littérature africaine mais sûrement pas d'originalité puisque avant que la poétique post-moderne n'en fasse l'un de ses critères de prédilection, l'écriture en fragments est une pratique très ancienne qui remonte à l'antiquité et que l'on retrouve au 20^e siècle dans la Littérature française chez plusieurs auteurs. Elle est aussi présente dans la Littérature maghrébine d'expression française chez Kateb Yacine qui fait figure de pionnier dans la mesure où il se sert de la fragmentation comme mode d'écriture dans son roman *Nedjma*. Certes, ce dialogue intertextuel entre différentes cultures loin d'appauvrir la littérature africaine d'écriture française ne peut que l'enrichir.

Une nouvelle écriture s'affirme après 2000 chez des romanciers africains émigrés (Kossi Efoui, Baenga Boya, A. Waberi) qui se caractérise par une rupture plus radicale n'ayant en commun avec la génération précédente que le refus de l'identité. Kesteloot la décrit ainsi:

Ces auteurs s'exercent à une écriture différente [...] ils suppriment toute ponctuation et tout paragraphe. De même la distinction entre narrateur, sujet, narrataire et autres acteurs du récit disparaît ou se brouille. Concernant le lexique, l'introduction très fréquente de l'argot ou des vocables africains locaux ajoute à l'opacité du texte ; cependant que la difficulté de lecture qui s'ensuit devrait être surmontée par des scènes

d'extrême violence ou d'érotisme brûlant, qui désormais ont pour rôle d'épicier ces «nouveaux romans»⁴ (Kesteloot, 2006, np.)

On peut donc dire qu'aujourd'hui, le 'je' collectif est voué au dépassement. Bouc émissaire de tous les malheurs de l'Afrique, la négritude est devenue un vieil arbre qui ne peut plus nourrir même s'il nous couvre de son ombre. Nous assistons donc à l'épanouissement du "je" individuel. L'écrivain africain semble avoir choisi d'écrire non pour le peuple, mais pour le public français.

Conclusion

L'influence de la littérature orale et particulièrement du conte sur le roman africain francophone de la première génération d'écrivains procure une illusion de désaliénation et donc d'authenticité de la littérature africaine d'expression française qui a du mal à se défaire de sa dépendance à l'égard de la littérature française. Écrire pour qui et en quelle langue? C'est ce paradoxe inhérent à cette littérature qui fait d'elle une littérature «de l'intranquillité»⁵ selon la belle formule de Lise Gauvin. On ne peut en effet prétendre à l'authenticité quand l'acte d'écriture s'accomplit dans une langue importée, le français, qui est minoritaire dans la périphérie. Il va donc de soi que la stratégie énonciative optée par les romanciers africains francophones émigrés en France vise en premier lieu le public français. C'est pour se rapprocher de lui qu'on note chez certains de ces écrivains noirs comme Alain Mabanckou (*African Psycho*), Patrice Nganang (*Temps de chien*), Kangni Alem (*Cola Cola Jazz*) et Sai Tchak (*La Place des fêtes*) ce que Lilyan Kesteloot appelle « le refus de l'exclusivité du référent culturel [...] africain au profit [...] des influences très françaises du nouveau roman (dépassé déjà en France) et du roman 'hard' branché sur le sexuel et l'homosexuel » (Kesteloot, 2006, np.). Faisant d'une pierre deux coups, ils visent aussi le public autochtone composé exclusivement de l'élite. Ce qu'il faudrait pour éviter que toute une littérature disparaisse faute de public par ignorance de la langue, c'est une littérature en langues africaines. Autrement

⁴ Kesteloot, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1539>

⁵ Gauvin, Lise (1997). *L'écrivain africain à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala, p.10.

dit, la littérature africaine cessera d'être une littérature sous tutelle le jour où les écrivains se décideront à écrire pour leur peuple.

À en croire Ricard, certains parmi eux commencent déjà à prendre conscience de leur responsabilité: «Les romanciers africains [...] veulent mettre fin au statut subalterne de leur écriture et savent qu'ils ne le pourront qu'en échappant au statut dépendant et périphérique de leur langue, en prenant donc en mains leur histoire (Ricard, 1995, p. 225). Ainsi pourrait-on assister à la naissance, à l'épanouissement de toute une littérature populaire où viendraient s'abreuver, du moins faut-il l'espérer, frustes paysans et ouvriers analphabètes d'hier, désormais acquis aux secrets de la lecture. Mais au point où nous en sommes, le roman, comme toute la littérature écrite, ne peut concerner que l'élite, l'intellectuel. C'est pour lui qu'on écrit, c'est lui qu'on vise, même à son corps défendant.

Références

- Amela, D. (2006). Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne: *La Polka* de Kosi Efoui. Retrieved from http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=impremer-article&id__article=1516.
- Boizette, P. (2013). Introduction à la théorie postcoloniale. Retrieved from http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=liv&livre_id=174
- Calvet, L. (1974). *Linguistique et colonialisme*. Paris: Payot.
- Combe, D. (1995). *Poétiques francophones*. Paris: Hachette.
- Garnier, X. (2005/2006). Entre définitions et étiquettes: les problèmes de catégorisation des littératures du Sud. *Notre Librairie* 160, 25. Retrieved from <http://www.academica.edu>
- Gauvin, L. (1007). *L'écrivain africain à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala.,
- Gerard, A. (1990). *Contexts of African Literature*. Atlanta, G. A: Rodopi.

- Julien, E. (1991). *African Novels and the question of orality*. Bloomington: Indiana, University Press.
- Kesteloot, L. (2006). Observations sur la Nouvelle Génération d'écrivains africains. *Éthiopiennes* 78. Retrieved from <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1539>
- Lemaître H. (1994). *Dictionnaire Bordas de littérature française*. Paris: Bordas.
- Maingueneau, D. (1991). *L'Analyse du discours*. Paris: Hachette.
- Mayer, J. (1967). Le roman africain francophone, tendances et structures. *Études françaises* 2(3), 169-195.
- Memmi, A. (1996). La patrie littéraire du colonisé. *Le Monde Diplomatique* 12.
- Moura, M. (1999). *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris: Le Seuil.
- Mouralis, B. (1985). La littérature négro-africaine : quelle critique pour quelle littérature? *ALA*, 29.
- Mpoyi-Buatu, T. (1985). Sciences sociales, esthétique et littérature. *Notre Libraire* 7, 21-29.
- Ngal, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris: L'Harmattan,
- Ricard, A. (1995). *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris: Karthala..
- Valette, B. (1993). *Esthétique du roman moderne*. Paris: Nathan.
- Encyclopaedia Universalis*. 1977.
- Wa Tshisungu, T. (2001). *La Flamande de la gare du Nord*. Ontario: Glopro.

Zanganeh, L. A. (2005). De la négritude à la migitude. *Jeune Afrique*. Retrieved from <http://www.jeuneafrique.com/55755/archives-thematique/de-la-negritude-la-migitude/>