
la littérature africaine en question ?

Lorsqu'on examine l'ensemble de la littérature africaine au moment de son émergence, c'est-à-dire dans les années précédant la deuxième guerre mondiale, on est frappé par un double phénomène :

— d'une part, l'importance prise par la dimension du politique (au sens étymologique du terme, c'est-à-dire tout ce qui touche à la vie de la cité) dans cette littérature (y compris la poésie) qui se veut le plus souvent militante : contestation du colonialisme ou de certains abus de la société coloniale, évocation nostalgique de la société traditionnelle dégradée au contact de la civilisation européenne, difficile rencontre de l'homme de la brousse avec la ville des blancs...;

— d'autre part, et ceci est une conséquence de cela, la proportion non négligeable d'essais

théoriques, débats, controverses, manifestes, congrès enfin consacrés aux problèmes de la littérature africaine, à son engagement, à sa fonction à l'égard des peuples d'Afrique.

Cette importance du social et du politique nous conduit donc, tout naturellement, à nous interroger :

- sur les conditions d'émergence de la littérature africaine, c'est-à-dire sur sa genèse;
- sur la configuration de cette littérature hybride (puisqu'elle prétend exprimer l'âme africaine en français);
- et enfin, à examiner les conséquences de l'apparition d'une littérature écrite dans des sociétés à culture orale dominante.

genèse de la littérature africaine

Les raisons de cette émergence

Période 1939-1945 :

● Lorsqu'en 1939, éclate la seconde guerre mondiale, l'Afrique, à l'exception du Libéria et de l'Égypte, constitue encore un vaste empire colonial que se partagent les grandes puissances européennes et où elles détiennent la totalité du pouvoir politique et économique. Aucune ne met en doute la légitimité et la pérennité de sa puissance, toutes méprisent les mouvements nationalistes dont elles mésestiment d'ailleurs largement l'importance réelle.

Pourtant, face au maître blanc, des hommes se lèvent qui refusent le racisme et l'injustice sociale; ils entendent prouver que la prétendue « infériorité » des peuples colonisés n'est pas éternelle et leur recherche d'une personnalité négro-africaine s'ordonne autour de trois grandes idéologies :

- la Bible et le panafricanisme pour les anglophones;
- la Déclaration des Droits de l'Homme pour les francophones;

la condition de la masse agglutinée autour des grandes villes au soleil des indépendances mal conquises. **La Noire de...** expose, en termes presque cliniques, le processus qui contraint nombre d'Africains, et en l'occurrence d'Africaines, à émigrer dans l'ancienne métropole et relate la manière dont ils y sont traités.

(...) De son côté le Mauritanien Med Hondo dans son film **Soleil O** dénonce à la fois cette nouvelle traite des Nègres et le mécanisme du néo-colonialisme qui la sous-tend. Thèmes qu'il développe dans son second film : **Les Bicots Nègres, vos voisins**. Ces deux cinéastes sont sans doute ceux qui sont parvenus à la plus grande plénitude esthétique. Dans deux directions sensiblement différentes Sembène s'attache à conter des histoires qui sont didactiques par leur contenu en lui-même ou encore par la morale qui s'en dégage. Hondo, plus moderne de ce point de vue conçoit le cinéma comme une sorte de cours illustré par des saynètes qui frappent l'imagination mais qui font aussi appel directement au raisonnement. Leurs objectifs, quoi qu'il en soit de leur méthode respective, sont les mêmes : il s'agit de convaincre le spectateur de certaines vérités fondamentales afin de l'amener à participer à un processus de transformation, de renversement, du pouvoir établi.

Dans l'ensemble, les films tournés par les cinéastes de l'ancienne Afrique occidentale et de l'ancienne Afrique équatoriale françaises se ressemblent par le style et se recoupent par leur thématique. Ce fait se comprend puisque les peuples de ces régions affrontent des situations analogues. Les quelques vingt long métrages et les quelques cent courts ou moyens métrages qui ont été tournés depuis 1960 au sud du Sahara sont presque tous inspirés par une observation amère de la réalité quotidienne. Un seul long métrage échappe à cette définition : « La femme au couteau » de l'Ivoirien Bassori Timité qui emprunte beaucoup à l'arsenal psychologique et psychanalytique d'un certain cinéma européen dominé par l'obsession de l'aliénation.

Tous les autres traitent de l'un ou de plusieurs des six thèmes suivants :

- La lutte contre l'apartheid sud-africain et l'ultra-colonialisme portugais (**End of Dialogue**, de Phela Ndeba, **La dernière tombe à Dimbaza**, anonyme et **Sambizanga** de Sarah Maldoror).
- L'illustration de la résistance passée à l'agression coloniale (**Emitaï**, de Sembène Ousmane, **Hier, aujourd'hui, demain**, de Diagne Costades, **Lat Dior**, de Blaise Senghor).
- Les maladies infantiles de l'indépendance : problématique elle-même divisée en trois catégories :
 - le drame des anciens combattants dans l'armée française qui éprouvent de la difficulté à se réinsérer dans la vie africaine (**Cabascabo** d'Oumarou Ganda,

Niaye de Sembène Ousmane, **Sarzan** de Momar Thiam) ;

- le drame des intellectuels nègres-blancs (**Et la neige n'était plus**, de Babacar Samb Makha Ram) ;

- le drame du déchirement entre l'attrance de la civilisation occidentale et la nostalgie de la civilisation traditionnelle africaine (**A nous deux France !** de Désiré Ecare, **Mouna** ou **Le rêve d'un artiste** d'Henri Duparc, **Kodou** de Babacar Samb Makham).

- Les lendemains qui déchantent : (...) les bourgeoisies nationales qui se détournent des réalités intérieures des pays pour se tourner vers les anciennes métropoles. La majorité des films négro-africains abordent ces thèmes : **Le Mandat**, de Sembène déjà cité, bien sûr ; mais aussi **Lambaye** et **N'diangane**, de Traore, **Pour ceux qui savent**, de Tidiane Aw, **F.V.V.A.**, de Moustapha Alassane, **Le wazzou polygame** et **Saïtane**, d'Oumarou Ganda, **Abusuan**, d'Henri Duparc et tant d'autres encore !

- La nouvelle traite des Nègres : le blocage de l'Afrique de l'Ouest (pour reprendre une expression de Samir Amin) provoque l'émigration d'un nombre grandissant de travailleurs vers l'Europe et plusieurs films s'attachent à dénoncer cette situation, encore que de manière généralement allusive.

- La subordination de la femme : ce sujet intéresse beaucoup les nouveaux cinéastes africains. Il a été traité principalement par Mahama Traoré dans **Diankha-bi** et **Diegue-bi** (la jeune fille et La femme) mais il transparait aussi dans nombre de films consacrés à d'autres sujets.

Cette recension permet de constater que les cinémas négro-africains collent de très près à la réalité concrète telle qu'elle est vécue par la grande masse des spectateurs. La tentation de la fuite dans le psychologisme ne paraît pas avoir, pour le moment, sévi dans l'inspiration des cinéastes qui, sauf exceptions, ne vivent pas coupés des préoccupations de la majorité de leurs compatriotes. Au total, les films de ces jeunes cinémas offrent un miroir assez fidèle de leur société.

Mais en général, ils ne se contentent pas de refléter passivement une situation. Au contraire, on sent chez la plupart des auteurs une volonté d'agir sur la réalité décrite afin de la modifier. Cette attitude extrêmement positive correspond sans doute à deux phénomènes : d'une part, elle s'inscrit dans la tradition orale des contes populaires qui sont tous volontiers moralisateurs, à la manière des fables de La Fontaine en quelque sorte ; d'autre part, elle répond aux exigences du « troisième cinéma » (1).

(1) *Troisième cinéma appelé aussi tiers cinéma : cinéma d'incitation ou de conscientisation. Parce qu'il est aussi appelé Tiers cinéma, il est quelquefois confondu avec l'ensemble du cinéma du tiers monde. C'est une erreur : il y a des cinémas du tiers monde qui relèvent du premier ou du second cinéma et des cinémas (ou des films) occidentaux qui relèvent du troisième cinéma.*

La négritude. Cette prise de conscience de la spécificité et de la dignité des cultures africaines n'allait pas tarder à être assumée et reprise en charge par les intellectuels noirs rassemblés à Paris, donnant ainsi naissance au mouvement de la négritude.

On se souvient qu'en 1932 avait paru, sous le titre provocateur de « Légitime Défense », une sorte de manifeste-programme rédigé par un groupe d'intellectuels antillais.

Ses auteurs, Etienne Lero, René Méné et Jules-Marcel Monnerot y dressaient un sévère réquisitoire contre leurs compatriotes accusés de mimétisme littéraire et de conformisme social, et proposaient simultanément un programme qui définissait dans ses grandes lignes la voie à suivre par l'écrivain antillais : une plus grande sincérité dans sa démarche et le recours à une thématique authentiquement africaine, recouvrant aussi bien le sentiment de sa révolte devant l'injustice sociale dont il est victime que l'expression de son lyrisme viscéral.

Pour diverses raisons, la tentative de Légitime Défense plus politique que littéraire, fut sans lendemain et ne dépassa pas le niveau théorique. Elle devait toutefois éveiller des échos durables dans les rangs des intellectuels négro-africains du monde entier.

L'étudiant noir : A l'apparition fulgurante de Légitime Défense succéda en effet un petit périodique corporatif intitulé « l'étudiant noir », rédigé par un groupe d'étudiants africains et antillais, réunis autour d'Aimé Césaire, de Léopold Senghor et de Léon Damas.

On sait en réalité peu de choses sur les activités de l'étudiant noir qui, si l'on en croit Léon Damas, se proposait surtout « de mettre fin au système clanique en vigueur au Quartier Latin » et de rattacher les noirs à leur histoire, leurs traditions et leurs langues ».

« Nous étions alors plongés, a écrit Senghor, avec quelques autres étudiants noirs, dans une sorte de désespoir panique. L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n'avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, ni sculpté, ni peint, ni chanté... Pour asseoir une révolution efficace, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation et affirmer notre être, c'est-à-dire notre négritude. »

Désireux de se démarquer par rapport à son prédécesseur, « l'Etudiant noir » rejeta en grande partie les thèses de Légitime Défense, jugées trop assimilationnistes, et préconisa un repliement fervent autour des valeurs culturelles spécifiquement négres. Le rejet porta en grande partie sur le marxisme et le surréalisme, soupçonnés d'être des forces de

récupération. C'était l'époque où le mouvement de l'Internationale Communiste recherchait l'amitié des peuples colonisés, mais cette motivation n'était rien moins que désintéressée, et l'approche des problèmes coloniaux se faisait unilatéralement en fonction d'une stratégie révolutionnaire dont l'Europe continuait à constituer l'unique pivot.

Conscients que les voies africaines et les voies du Marxisme divergeaient sur bien des points, les membres du groupe de l'étudiant noir restèrent donc à l'écart du mouvement communiste, tout en reconnaissant au socialisme son incontestable valeur en tant que méthode de recherche et technique de révolution politique.

Quant au surréalisme, en dépit des liens qui unissaient le groupe de l'étudiant noir à Philippe Soupault et à Robert Desnos, il ne fut semble-t-il, qu'un moyen passager au service d'une recherche originale. Dans la post-face des « Ethiopiques », Léopold Senghor prétend en effet avoir été finalement peu marqué par l'esthétique d'André Breton :

« La vérité est que j'ai surtout lu, plus exactement écouté, transcrit et commenté des poèmes négro-africains... Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. » Cette double prise de distance par rapport aux maîtres occidentaux s'accompagne d'une véritable déclaration de guerre à l'Europe : en même temps que le conflit des cultures est posé comme essentiel et définitif, on proclame la nécessité d'une révolution culturelle, ayant pour objectifs la réconciliation des noirs avec eux-mêmes, l'affirmation de leur singularité ethnique et la reprise en main de leur propre destin :

« Que veut le jeune noir ? s'interroge Léopold Senghor. » Vivre. Mais pour vivre vraiment il faut rester soi. L'acteur est l'homme qui ne vit pas vraiment. Il fait vivre une multitude d'hommes, mais il ne se fait pas vivre. La jeunesse noire ne veut jouer aucun rôle, elle veut être soi.

L'histoire des nègres est un drame en trois épisodes. Les nègres furent d'abord asservis (des idiots et des brutes, disait-on)... Puis, on tourna vers eux un regard plus indulgent. On s'est dit : ils valaient mieux que leur réputation. Et on a essayé de les former. On les a assimilés. Ils furent à l'école des maîtres de grands enfants, disait-on. Car seul l'enfant est perpétuellement à l'école des maîtres.

Les jeunes nègres d'aujourd'hui ne veulent ni asservissement, ni assimilation. Ils veulent l'émancipation. « Des hommes, dira-t-on, car seul l'homme marche sans précepteur sur les grands chemins de la pensée... »

Ainsi est né le mouvement de la négritude; peu importe l'origine et l'histoire du mot, l'essentiel est qu'il existe désormais une voix africaine dont les échos n'ont pas fini de retentir et dont il importe désormais d'analyser brièvement les manifestations sur le plan littéraire.

Les modalités

La littérature négro-africaine de langue française s'est déployée dans trois directions successives : la poésie, le roman et le théâtre.

Lorsqu'on dresse le tableau synoptique des œuvres publiées de 1937 (parution de *Pigments* de Léon Damas) à nos jours, on s'aperçoit en effet qu'il y a eu trois couches, trois strates successives correspondant chacune à une situation déterminée de l'écrivain dans la société coloniale ou post-coloniale.

Cet ordre n'est, à notre avis, nullement arbitraire et si la poésie s'affirme en priorité, c'est parce qu'elle seule permet à l'homme négro-africain de renouer avec ses racines et de retrouver, enfouis au plus profond de lui-même mais intacts, les chants et les mots de son enfance (1). Puis vient le temps de la prise de conscience avec lequel coïncide l'âge du roman, sans doute parce qu'au moment où elle accède à l'autonomie, l'Afrique a besoin de romanciers pour lui renvoyer sa propre image. Enfin, dans un troisième temps, tandis que la poésie s'essouffle et que les romanciers hésitent sur la voie à suivre, le théâtre semble vouloir prendre la relève et tenir aux Africains le langage qu'ils attendent. Pour Aimé Césaire, autour du « Roi Christophe » et d'« Une saison au Congo », cette évolution ne fait aucun doute :

« Les Noirs désormais, doivent faire leur histoire. Ça me paraît assez naturel qu'au moment où on accède à la responsabilité, on jette un regard en arrière; on s'interroge soi-même, on essaie de comprendre; or dans le siècle où nous sommes, la poésie est un langage qui nous paraît plus ou moins ésotérique. Il faut parler clair, parler net pour faire passer le message, et il me semble bien que le théâtre peut s'y prêter et il s'y prête bien. »

configuration de la littérature africaine

Une littérature tournée vers l'Occident

Dès 1921, « Batouala » s'adressait exclusivement à la conscience française, incarnée par ses écrivains, auquel René Maran lançait un appel pathétique en vue de mettre un terme à certains abus commis dans les colonies.

« Honneur du pays qui m'a tout donné, mes frères de France, écrivains de tous les partis, vous qui souvent disputez d'un rien et vous déchirez à plaisir et vous réconciliez tout à coup chaque fois qu'il s'agit de combattre pour une idée juste et noble, je vous appelle au secours car j'ai foi en votre générosité... Il

vous appartient de signifier que vous ne voulez plus, sous aucun prétexte, que vos compatriotes établis là-bas déconsidèrent la nation dont vous êtes les mainteneurs. »

C'est encore la même volonté qui motive la démarche de la plupart des écrivains africains appartenant à la génération qui nous intéresse. Leur action vise en fait deux objectifs :

- d'une part se faire la conscience de l'Occident ;
- d'autre part apporter la démonstration sur le plan littéraire que l'Africain n'est ni sans histoire, ni sans passé et qu'il est capable de faire la preuve de son génie culturel par la création d'œuvres littéraires originales.

« L'état d'infériorité, écrivait André Gide, dans le n° 1 de *Présence Africaine* en 1947, où nous avons jusqu'à présent maintenu, par rapport à nous, le monde noir, entretient celui-ci dans la croyance que pour être digne de nous intéresser, il lui faut d'abord accepter une grande part de notre culture, se mettre à notre école, montrer que lui aussi peut sentir, raisonner, être ému, émouvoir comme nous. »

Le but poursuivi par l'écrivain est donc d'insuffler à l'Africain la conscience de l'authenticité de sa personnalité et de l'armer pour la reconquête de sa dignité.

En outre, et ce n'est pas là un de ses moindres paradoxes, cette littérature africaine a l'ambition de s'adresser à un double public, africain et européen, et par conséquent de vouloir proposer la synthèse des traditions culturelles de l'Occident et de l'Afrique, ce qui fait dire à Mohamadou Kane qu'on l'aura convoquée trop tôt au rendez-vous de l'universel !

Une littérature élitiste

Mais en s'efforçant de convaincre l'Européen de conformer sa conduite à ses idéaux démocratiques, l'écrivain français a fait le choix de la langue du colonisateur. Choix douloureux, si l'on en croit Jean-Paul Sartre ou Franz Fanon, choix facile, au contraire selon certains critiques sensibles à l'aisance manifestée par de nombreux intellectuels au sein de la culture occidentale, dans la mesure où, par le moyen de sa langue, l'Europe fournit à l'écrivain un instrument commode pour appréhender le réel et l'interpréter selon des critères plus ou moins occidentaux.

« Pourquoi écrivons-nous en français, interroge Léopold Senghor ? Parce que nous sommes des métis culturels, parce que si nous nous sentons nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue de gentillesse et d'honnêteté. »

(1) Nous consacrons un long développement à ce problème dans notre « *Littérature Nègre* ».

En réalité, on pourrait estimer, comme le fait d'ailleurs Thomas Melone, que si Senghor écrit en français, c'est parce que son œuvre s'adresse non pas aussi, mais **d'abord** aux français à qui il entend donner mauvaise conscience de leur civilisation.

Bref, si le négro-africain se trouve prisonnier des charmes de la langue de l'Occident, ce n'est pas parce que la langue de l'Occident est la langue des Dieux et que les langues négro-africaines sont langage de la mort, c'est parce que la langue d'Occident offre pour le moment le meilleur, le plus efficace et le plus opérant support de la littérature africaine.

Il n'en reste pas moins vrai que dans ces conditions l'univers des écrivains africains demeure inaccessible à la grande masse du public africain, pour des raisons à la fois linguistiques, sociologiques et économiques dont nous aurons l'occasion de parler plus loin.

Une littérature calquée sur des modèles occidentaux

Quelles que soient les délégations des écrivains africains, il est bien évident qu'ils ont été fortement marqués par l'influence des cultures littéraires occidentales. C'est vrai des poètes, mais peut-être encore plus des romanciers et des dramaturges.

Ainsi, l'influence des surréalistes est-elle incontestable dans bien des œuvres d'Aimé Césaire et si elle apparaît moins profonde dans l'œuvre de Senghor, il n'en reste pas moins vrai que l'auteur des « Chants d'Ombre » a été fortement marqué à la fois par ses humanités classiques et par la poésie française contemporaine.

Comme l'écrit son biographe Armand Guibert : « C'est un voyage au pays du Tendre, chanté par William Morris et traduit en français par un griot qui aurait lu Saint John Perse ».

Même influence chez Birago Diop, dont la poésie porte les traces de Verlaine et des romantiques français.

Au niveau du roman, l'influence occidentale est encore plus nette puisque le roman est un genre littéraire inconnu de l'Afrique avant la pénétration occidentale.

Qu'il s'agisse des romans de témoignage, des romans d'apprentissage, ou des romans historiques, il faut bien reconnaître en effet que le roman est dans une large mesure un fait occidental qui s'est imposé à l'Afrique à la faveur de la rencontre des deux cultures, et il est facile de reconnaître en Balzac ou Emile Zola les modèles dont s'inspirent le plus souvent les romanciers négro-africains d'expression française.

Il y a d'ailleurs là, il faut bien le dire, un paradoxe, dans la mesure où une telle structure romanesque traduit de la part de son auteur, un accord au moins relatif avec la société de son époque, ce qui est loin d'être le cas des romanciers qui nous intéressent.

On serait donc enclin à penser que la forme la plus appropriée pour exprimer le sentiment de déracinement de l'écrivain dans la situation d'anarchie culturelle de l'Afrique contemporaine s'apparenterait plutôt à la structure romanesque pratiquée par un Joyce ou un Kafka.

N'y a-t-il pas, en effet, quelque imposture à proposer au lecteur, par le truchement d'une histoire cohérente, l'image rassurante d'un monde dont nous savons par ailleurs qu'il est défait et par rapport auquel l'écrivain vit l'expérience douloureuse de la séparation.

Le miroir le plus propre à le réfléchir serait alors un miroir brisé. Il est évidemment difficile de répondre à ce dilemme, mais on peut aussi estimer qu'une trop grande recherche esthétique risquerait de détourner le public africain d'une forme littéraire qui a précisément pour fonction de l'exprimer et dans laquelle il lui est possible de se reconnaître.

Enfin, jusqu'à une date récente, le théâtre négro-africain a donné le sentiment de chercher sa voie, à mi-chemin d'un didactisme à la fois pesant et timoré et d'une recherche de l'au-delà du langage dans la perspective tracée par Bob Wilson avec « Le regard du sourd ».

Ces orientations trop occidentales de la littérature africaine lui ont parfois valu l'hostilité de certains Africains qui dénoncent :

- son exotisme : retour au mythe du bon sauvage, exaltation d'un passé pré-colonial présenté comme idyllique, etc. (voir à ce sujet les sarcasmes de Yambo Ouologuem dans « Le devoir de violence »).
- le paternalisme de la critique européenne à l'égard de cette littérature, paternalisme qui se traduit par une complaisance excessive à l'égard de productions notoirement médiocres, attitude d'ailleurs déjà dénoncée par Jean-Paul Sartre qui, dans Orphée Noir, compare cette attitude à « l'indulgence charmée qu'ont les parents au jour de leur fête pour le compliment de leurs enfants ».

conséquences de l'apparition d'une littérature écrite

Je voudrais maintenant, dans un troisième et dernier point, examiner quelles sont les conséquences de l'apparition de la littérature africaine dans le système de la communication.

Un des premiers phénomènes que l'on peut observer c'est que l'émergence d'une littérature, au sens propre du terme, (c'est-à-dire un ensemble de textes fixés par l'écriture) entraîne nécessairement une rupture dans le système de communications et d'échanges traditionnels.

Rupture dans le système de communication traditionnel

La littérature orale africaine est liée à la vie de tous les jours et à ce titre, elle peut être proférée à tous moments par n'importe qui, une maman en train de chanter des berceuses pour endormir son bébé, ou des enfants jouant aux devinettes.

Cette activité poétique populaire et spontanée se manifeste et s'exprime dans les circonstances les plus diverses, et, loin de s'opposer à l'action (comme c'est souvent le cas en Europe où le mot poète comporte une connotation péjorative et s'emploie souvent pour désigner un rêveur, peu apte à la vie pratique), la poésie l'accompagne toujours, quand elle ne la provoque pas.

Les rapports entre le conteur et le public sont très importants, et leur complémentarité explique en grande partie le succès du conte en tant que phénomène littéraire plus connu de la société traditionnelle.

Dans bien des cas d'ailleurs, le public connaît par avance la trame du conte, et l'entente instaurée entre le conteur et son public ne se réalisera que dans la mesure où celui-ci ne s'écartera pas trop de la tradition généralement admise.

Donc, si le conteur subit dans une large mesure la contrainte de la tradition dans le choix de ses thèmes et dans l'orientation morale de ses contes, son champ d'imagination et d'élaboration est toutefois assez large pour procurer au récit une certaine diversité de ton et de présentation.

La liberté du public vis-à-vis du conte n'est pas moins négligeable : arrivé à la fin de son récit, le conteur laisse en effet à son auditoire la possibilité de conclure et de tirer les leçons qui lui paraissent s'imposer. Ceci est important car en révélant à travers son récit les vérités qui y sont contenus, le conteur oblige les auditeurs à réfléchir et par là même à chercher le sens caché de ces leçons et à les appliquer dans leur vie quotidienne.

Même lorsque le conteur n'est pas un professionnel, il se distingue de ses compatriotes par un certain nombre de critères : son appartenance à une classe d'âge déterminée, le fait qu'il ait passé des rites d'initiation donnant accès à la sagesse traditionnelle, et enfin et surtout ses qualités personnelles qui lui valent l'attention du public.

Dans la mesure où le récit du conteur est aussi musique, danse et chant, la participation intellectuelle du public se double d'une large participation affective que traduisent les claquements de mains, les interpellations et les encouragements qui le soutiennent et le relancent pendant des heures d'affilée et parfois même toute la nuit.

Il serait donc faux de penser que l'oralité se borne à emmagasiner et à restituer le moment venu des textes immuables. En réalité, la mémorisation ne serait rien sans la mise en rapport directe de la matière littéraire avec un groupe qui lui donne vie et mouvement par l'intermédiaire d'une relation efficace dont Claude Lévi-Strauss a souligné le caractère d'authenticité par opposition à ce qui se produit dans nos sociétés fondées sur l'écriture.

« Nous sommes liés à notre passé non plus par une tradition orale qui implique un contact vécu avec des personnes — conteurs, prêtres, sages ou anciens —, mais par des livres entassés dans des bibliothèques et à travers lesquels la critique s'évertue, avec quelle difficulté, à reconstituer le visage de l'auteur.

Et sur le plan du présent, nous communiquons avec l'immense majorité de nos contemporains par toutes sortes d'intermédiaires — documents écrits ou mécanismes administratifs — qui élargissent sans doute immensément nos contacts, mais leur confèrent en même temps un caractère d'inauthenticité. »

Ce caractère d'inauthenticité, ou en tout cas ce caractère problématique, se retrouve dans le rapport ambigu qui unit le lecteur au livre, particulièrement en Occident, mais aussi vraisemblablement dans l'Afrique contemporaine.

D'abord, il y a le fait, signalé par Jean-Paul Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature ? » que « l'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier ».

Ensuite, il faut bien reconnaître que le développement de la lecture en Afrique se heurte encore à de nombreux obstacles qui tiennent à la fois à des facteurs matériels et culturels et à des facteurs psychologiques et sociologiques.

Retenons, d'une manière très schématique :

- l'analphabétisme qui touche 80 % de la population;
- l'absence quasi-générale des maisons d'édition;
- la rareté et la cherté du livre;
- la concurrence du transistor;
- la pression d'un système culturel où prédomine la notion de communauté affective (or la lecture est un acte solitaire);
- le caractère encore insolite du livre dans les sociétés africaines où règne une civilisation de l'oralité.

Modifications du statut de l'objet littéraire

Si le livre introduit une rupture dans le système de communication traditionnel, il entraîne également une importante modification du statut de l'objet littéraire.

Il n'y a pas en effet, dans l'Afrique traditionnelle, disjonction entre l'art et la vie, et par conséquent entre l'artiste et ses contemporains. L'art y apparaît fonctionnel et semble avoir pour fonction de répondre à un certain nombre de critères. Nous en retiendrons ici trois principaux : l'efficacité, la participation et l'émotion.

A l'inverse de ce qui se produit souvent en Occident, la parole littéraire africaine n'est en effet jamais gratuite. Elle n'a pas davantage pour but de répondre à l'attente d'une élite seule capable d'en goûter les subtilités, ni d'offrir à l'écrivain blasé une tour d'ivoire à l'abri des tourments de l'existence. Contrairement à son confrère occidental, l'artiste africain est parfaitement intégré à sa communauté d'origine au sein de laquelle il occupe toujours une fonction très précise : en même temps qu'il prononce la parole pour forger le fer ou encore moissonner la récolte, capturer un animal sauvage, il manifeste la cohésion et la cohérence des valeurs du groupe.

« En Afrique Noire, déclare Léopold Senghor, l'art pour l'art n'existe pas. Tout art est social... Sous les apparences du lion, de l'éléphant, de l'hyène, du crocodile, du lièvre, de la vieille femme, nous lisons clairement avec nos oreilles, nos structures sociales et nos passions, les bonnes comme les mauvaises ».

L'accomplissement de cette fonction a pour corollaire la participation à l'acte littéraire de tous les membres du groupe rassemblés dans une même ferveur. La voie de l'oralité qu'empruntent le chanteur et le poète favorise évidemment au plus haut point cette fusion de la communauté soutenue par l'action conjuguée du rythme et de la scansion.

Enfin, la parole littéraire africaine est émotion et sa profération met en jeu tout le système des forces vitales dans lesquelles l'homme et la nature sont étroitement enserrés.

Les symboles, les images et les rythmes dont se sert le poète renvoient donc l'auditeur spectateur à une certaine vision du monde dont il participe étroitement et dans laquelle il a sa place aux côtés des ancêtres et des Dieux.

Si l'on se tourne maintenant du côté de l'Europe, on se rend compte que la littérature y remplit une fonction diamétralement opposée, et on peut se demander si le statut de l'objet littéraire africain n'est pas entrain de devenir celui de la littérature occidentale.

Dans « Qu'est-ce que la littérature ! », Jean-Paul Sartre a bien montré, en effet, que si le clerc médiéval et l'écrivain du 17^e siècle avaient essentiellement pour fonction de transmettre l'idéologie constituée (et par conséquent ne se posaient absolument pas la question de leur « mission »), une brusque mutation s'opère à partir du 18^e siècle, quand l'écrivain, cessant de refléter l'ordre établi se met brusquement en tête de le contester.

Il en résulte un extraordinaire épanouissement de la littérature et, pour une brève période, un accord parfait entre l'écrivain et son public. Mais cette lune de miel est de courte durée et dès 1848, l'écrivain est amené à écrire, non pas pour, mais contre ses lecteurs. Ce malentendu croissant explique donc une littérature conçue le plus souvent comme un moyen de contestation du réel.

Modification de la fonction de l'écrivain

Une telle modification du statut de l'objet littéraire a évidemment pour conséquence d'entraîner un changement de la fonction de l'écrivain.

Il nous semble en effet que l'introduction des littératures écrites en Afrique a profondément bouleversé les rapports qui existaient naguère entre le détenteur de la Parole et son public, et qu'en particulier ce public a été dépossédé de tous les privilèges qu'il détenait dans l'ancien système : privilège de participer, de jouir esthétiquement, et d'assurer la continuité entre l'œuvre présente et le patrimoine de toute la communauté.

Dans un tel contexte, le griot ou le conteur apparaissent comme les détenteurs, les interprètes et les gardiens d'une culture commune à tous, en vertu du principe dégagé par L. Senghor, qui veut qu'en Afrique « toute manifestation d'art (soit) collective, faite par tous, avec la participation de tous... ». Ainsi le conteur enseigne-t-il aux jeunes gens la nécessité d'une bonne conduite et leur montre que le plein épanouissement de l'individu n'est possible que si son comportement s'inscrit dans le cadre de la collectivité toute entière. D'une façon générale, tout le monde apprend qu'il a tout à gagner en obéissant aux croyances de la communauté.

Toutes proportions gardées, le conteur traditionnel se trouve donc dans la même situation que le clerc médiéval ou l'écrivain du 17^e siècle pour lesquels ne se posait absolument pas la question de leur « mission » dans la mesure où les uns comme les autres étaient fortement intégrés dans une société hiérarchisée à idéologie politique et religieuse très contraignante.

A cette transparence des rapports entre le détenteur de la Parole et son auditoire s'oppose désormais l'opacité d'une relation qui évoque, à bien des égards, le dialogue de sourds. Dans le temps même où la Parole littéraire se désacralisait, l'écrivain africain se trouvait en effet engagé dans une critique radicale de la société, contestation sans doute nécessaire, mais qui a pour conséquences, d'une part d'introduire une rupture entre le public et l'écrivain, d'autre part d'installer ce dernier dans une situation de mauvaise conscience dont témoigne assez bien le malaise actuel de la littérature africaine.

conclusion

En conclusion, je voudrais brièvement évoquer quelques uns des problèmes qui me paraissent liés à la littérature considérée comme système de signes entretenant un certain nombre de rapports avec la société dont elle procède et qu'elle a, en principe, mission d'exprimer.

Ma première remarque sera pour dire que la littérature africaine traverse actuellement une crise dont on peut se demander si elle n'est pas due, en partie, à la soudaineté des indépendances.

En effet, l'essentiel de la thématique de cette littérature se cristallisait autour de la dénonciation du colonialisme et la brusque mutation qui s'est opérée dans les années 60 et qui a mis fin au colonialisme a peut-être, en quelque sorte, privé l'écrivain de son objet et l'a contraint à une reconversion difficile.

En second lieu, il faut bien reconnaître que les quelques œuvres qui voient actuellement le jour sont, à de rares exceptions près, des œuvres médiocres ou redondantes, tandis que la génération précédente semble frappée de stérilité ou de mutisme : silence de Cheikh Hamidou Kane, de Ferdinand Oyono, d'Aimé Césaire, de Camara Laye, de Tchicaya... Alors qu'un certain nombre d'écrivains ont choisi l'exil, d'autres paraissent consacrer à des organisations internationales prestigieuses ou à des fonctions officielles accaparantes l'essentiel de leur temps et de leurs forces.

En troisième lieu, il faut signaler que certains esprits critiques en viennent même à récuser l'existence de la littérature négro-africaine estimant que le développement d'une véritable littérature africaine est inséparable de la promotion des langues africaines. N'est-ce pas Senghor qui, traitant du problème culturel en A.O.F., estimait déjà que l'enseignement devrait y être axé sur la pratique du bilinguisme car, disait-il, « il n'y a pas de civilisation sans une littérature qui en exprime les valeurs, et sans littérature écrite pas de littérature qui aille au-delà de la simple curiosité ethnographique. Or, ajoute Senghor dans cette intervention, comment concevoir une littérature qui ne serait pas écrite dans une langue indigène ? »

Cela se passait en 1937. Depuis, en dépit de la multiplication des prises de position et des vœux pieux, on n'a pas tellement le sentiment que la cause des littératures africaines en langue africaine ait beaucoup progressé, tout au moins en Afrique de l'Ouest.

Enfin, pour terminer ces remarques de conclusion, je voudrais proposer un certain nombre de réflexions portant à la fois sur le statut de la littérature et sur la

fonction de l'écrivain dans la société africaine contemporaine.

En ce qui concerne le problème du rôle et de la fonction de l'écrivain, il existe déjà une abondante littérature. On a parlé d'engagement, de message à délivrer et il s'est même trouvé certains esprits pour estimer que la meilleure façon pour un écrivain africain de participer à la révolution culturelle, était, par exemple, de prendre les armes, de descendre dans la rue et de s'emparer de la radio de son pays.

Ces propositions téméraires formulées à l'occasion d'un colloque réuni à Stockholm en février 1967 par quelques intellectuels décidés, ont suscité des débats passionnés et des réactions dont je retiendrais ici celles qui m'ont semblé les plus pertinentes et les plus propres à marquer la disparité des opinions en ce domaine.

● **Tchicaya** : « La révolution ne se fait pas sur la place publique pour l'écrivain... Je crois que la participation de l'écrivain, puisqu'il s'adresse chaque fois individuellement à la personne, c'est individuellement qu'il doit atteindre la personne dans son tréfonds, dans sa plus stricte intimité, et s'il y arrive et qu'il lui a été possible d'atteindre une seule intimité, il a fait une très grande œuvre... »

Je pense que l'écrivain que je pourrais être, que je suis peut-être, militerait plutôt pour trouver l'intimité la plus stricte auprès de 200 lecteurs et leur communiquer ce que je pense être le message plutôt que d'aller le dire sur la place publique... Donc, pour ma part, je ne vois pas d'autre devoir pour un écrivain que d'écrire et d'être un homme tout simplement ».

● **Kateb Yacine** : « Personnellement, je n'aime pas le mot engagement parce que peut-être je ne le comprends pas bien, mais pour moi le mot engagement sonne comme s'il s'agissait de s'engager dans une armée ou d'entrer dans une caserne.

Je préfère le mot écrivain révolutionnaire, c'est-à-dire l'homme qui marche coûte que coûte, quelles que soient les contradictions, qui marche, qui continue, qui avance puisqu'il faut qu'il avance... Bien sûr les hommes politiques représentent une espèce de pot de fer et nous sommes une espèce de pot de terre. Chaque fois qu'ils se heurtent aux hommes politiques, les écrivains perdent ; ils sont congédiés, ils sont humiliés, ils sont réduits à l'obéissance.

Pourtant, ce contact, nous ne devons pas le fuir. De la même façon que nous voulons avoir des contacts avec le peuple, il faut aussi que nous ayons des contacts avec le Gouvernement et des contacts francs, des contacts bruts, des contacts de conscience et de lutte. Il faut que nous puissions dire au Gouvernement « merde » et il faut que nous puissions aussi être associés à ce qui se passe chez nous. »

● **Albert Memmi** : « Je ne veux pas dramatiser la situation de l'écrivain, mais, d'une certaine manière, l'écrivain est destiné, presque, s'il est loyal envers lui-même, à représenter un certain nombre de choses que la société ne peut pas supporter d'entendre, et par conséquent, à se trouver en conflit presque régulièrement. Pourquoi? Une société c'est comme un individu, elle a une conscience claire, elle a aussi de l'inconscience, voir l'inconscience n'est jamais très agréable.

La société ne peut pas supporter ce que l'écrivain va chercher dans les profondeurs de l'inconscient... C'est ça la vraie mission de l'écrivain, ce n'est pas de signer des manifestes. Bien sûr, il faut en signer de temps en temps, mais ce n'est pas là la vraie mission. C'est le problème de l'engagement par exemple. Le vrai engagement de l'écrivain, ce n'est pas de signer des manifestes, ce n'est pas de prendre position sur les votes ou sur les non-votes, c'est d'oser représenter la réalité telle qu'elle est pour de bon. Et ça mènera nécessairement à un conflit avec la majorité des gens parce que en général, ils ne peuvent pas voir cette réalité... »

Enfin, pour ce qui touche le statut de la littérature dans la société africaine contemporaine, on peut se demander si cette littérature a vraiment réussi à se faire saisir d'une parole originale, et non plus seulement, comme c'est trop souvent le cas, imitation des modèles existants.

Dans un pays comme l'Afrique où la parole appartient encore pour une large part au registre du sacré, il est en effet permis de s'interroger sur la pertinence de l'écriture en tant que lieu de l'expression profonde. Un certain refus de nommer les choses (visible en particulier chez les écrivains du Maghreb) ne découlerait-il pas du fait que la langue française constitue, par excellence, l'expression d'une certaine forme de pensée laïque foncièrement étrangère à la sensibilité africaine?

Jacques CHEVRIER
Universités de Paris XII
et de Paris III.

COMMUNIQUÉ DE LA FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS (F.I.P.F.)

Troisième Congrès Mondial
26-30 décembre 1975

Ce Congrès se déroulera à la Nouvelle-Orléans (Louisiane, U.S.A.) conjointement avec le Congrès de « l'American Association of Teachers of French » (A.A.T.F.).

THEMES

- Plurilinguisme et enseignement du français langue maternelle, langue seconde ou langue étrangère.
 - Différentes approches méthodologiques pour la lecture des textes littéraires.
- Deux autres thèmes ont été retenus en fonction de la célébration du bicentenaire des Etats-Unis.

D'autre part, un groupe de réflexion se consacrera au sujet suivant : « Connaissance des cultures d'expression française et enseignement du français ».

Pour recevoir un programme détaillé (titres des communications, noms des orateurs, possibilités de tourisme et frais de voyage et de séjour) et, éventuellement, une fiche d'inscription, s'adresser au :

Secrétariat Général de la F.I.P.F., Centre international d'Etudes Pédagogiques
1, avenue Léon-Journault, 92310 Sèvres.