

pays anglophones d'Afrique



le public du romain africain en langues étrangères : quelques gloses (*)

Parmi les problèmes qui se posent au critique de la littérature africaine en langues européennes (notamment en langues française, anglaise et portugaise) est celui de savoir pour quel public écrit l'écrivain africain. Certes, plusieurs critiques ont déjà traité ce sujet (2). Dans un important article, Mohamadou Kane fait remarquer, à propos de la production littéraire de la période coloniale : « En effet, c'est à l'Europe que l'écrivain s'adresse avant tout. Ce public constitue l'énorme majorité de sa clientèle, public homogène, sensible qui jouit de traditions culturelles nettement établies » (3). Faisant écho à la position de Kane, Jacques Chevrier écrit récemment : « L'œuvre des écrivains africains paraît s'adresser en priorité à un public européen... » (4).

Pourtant, le problème du public de la production littéraire africaine est, à notre sens, plus complexe que ne le laissent croire ces affirmations, comme en témoigne le rapport roman/lecteurs. Dans l'article qui suit, nous nous proposons de mettre au point certains problèmes auxquels devrait faire face le critique qui cherche à définir le public du roman africain en langues européennes.

En effet, on peut distinguer dans un roman plusieurs catégories de lecteurs. En schématisant, on peut dire qu'il y a, entre autres, le lecteur fictif ou le narrataire à qui s'adresse le narrateur du roman. Il y a aussi le lecteur virtuel, puis le « lecteur idéal » (5), et enfin le lecteur réel ou consommateur du texte. Il est vrai que le lecteur réel du roman africain en langue française, par exemple, est souvent le consommateur français ou plutôt francophone. A ce sujet, il n'est pas indifférent que des livres de plusieurs romanciers d'expression française (comme Sembène Ousmane, Ferdinand Oyono, Cheikh Hamidou Kane, Camara Laye) soient publiés en format de poche (telles la Collection 10/18; Presses-Pocket) souvent en vente aux supermarchés de France : ce qui laisse supposer qu'il y a suffisamment de lecteurs français de ces livres. Tout cela ne doit guère surprendre. En effet, étant donné que la littérature africaine moderne en langues européennes est inaccessible à la majorité de la masse africaine qui est, de surcroît, illettrée (ou lettrée seulement en langues africaines), l'œuvre de l'écrivain africain se destine, dans la pratique (mais, peut-être, indépendamment de l'intention de l'écrivain), au public occidental ou occidentalisé.

S'il est vrai que le lecteur réel du roman africain tend à être le public non africain, on ne saurait, toutefois, confondre ce dernier et d'autres types de lecteur. Il y a notamment le destinataire ou narrataire à qui s'adresse le narrateur. Ainsi, dans *Mission terminée* de Mongo Beti, le narrateur trace le profil de ses narrataires qui sont ses camarades, ayant connu les mêmes aventures que lui : « Vous qui avez parcouru le même chemin que moi ; vous qui avez accompli le même voyage, la même équipée..., vous dont les pieds nus ont foulé la même

(*) Glose : explication.

(2) Par exemple, Mohamadou Kane, « L'écrivain africain et son public », in *Présence Africaine*, Nouvelle série, n° 58, p. 8-31 ; Bernard Mouralis, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, 1969, p. 132-138 ; Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, 1974, p. 245-266.

(3) « L'écrivain africain et son public », p. 14.

(4) *Littérature nègre*, p. 269.

(5) « Pour un écrivain, le lecteur idéal serait sans doute celui qui comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre de ses mots, la plus subtile de ses intentions », Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, 1973, p. 180.

poussière de latérite... » (6). Ainsi, dans ce roman il ne fait pas de doute que le narrateur Médza s'adresse avant tout à des destinataires bien délimités qu'on ne saurait confondre avec des lecteurs quelconques. Sans doute ne saurait-on généraliser à partir d'un seul texte. Cependant, le fait que les narrataires qui se dessinent ici soient, comme le narrateur, africains, montre que l'idée selon laquelle l'écrivain africain écrirait, en priorité, pour le public européen est, parfois tout au moins, sujette à caution.

Le narrataire est fictif au même titre que le narrateur. Toutefois, celui-là nous permet d'avoir une idée de ce que pourrait être le type de lecteur à qui est destinée l'œuvre du romancier africain. Il convient ici de cerner d'un peu plus près le rôle du narrataire. Selon Tzvetan Todorov, « Dès que [l'image du narrateur] apparaît, dès la première page, elle est accompagnée de ce qu'on peut appeler « l'image du lecteur ». Évidemment, cette image a aussi peu de rapports avec un lecteur concret que l'image du narrateur avec l'auteur véritable. Les deux se trouvent en dépendance étroite l'une de l'autre, et dès que l'image du narrateur commence à ressortir plus nettement, le lecteur imaginaire se trouve lui aussi dessiné avec plus de précision. Ces deux images sont propres à toute œuvre de fiction : la conscience de lire un roman et non un document nous engage à jouer le rôle de ce lecteur imaginaire et en même temps apparaît le narrateur, celui qui nous rapporte le récit puisque le récit lui-même est imaginaire » (7).

Bien plus, le narrataire joue le rôle d'intermédiaire entre le texte et le lecteur réel : « Le rôle le plus évident du narrataire... est celui de relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s). Certaines valeurs doivent-elles être défendues, certaines équivoques dissipées, elles le sont facilement par l'entremise d'interventions auprès du narrataire... » (8). Le narrataire dessine, de biais, le lecteur véritable pour qui le livre est produit dans la mesure où le lecteur réel doit jouer le rôle de destinataire s'il veut comprendre pleinement le texte.

En racontant le récit au lecteur fictif, le narrateur relate, certes, ce qu'ignore le destinataire. Pourtant, le conteur n'a pas besoin de tout dire dans le texte. (Puisqu'en principe, son destinataire le comprend à demi-mot.) Sous cet angle, non seulement la communication narrateur-narrataire permet de dévoiler le champ socio-culturel auquel se réfère le texte, mais aussi elle désigne, en un sens, le public le plus à même de décoder les signaux culturels qu'émet l'œuvre. Autrement dit, ce qu'il y a d'implicite dans le texte met au jour le véritable public pour qui l'œuvre est faite. C'est que ce public est supposé comprendre les ellipses du texte. Comme l'écrit J.-P. Sartre :

« L'écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe... Même si le propos de l'auteur est de donner la représentation la

plus complète de son objet, il n'est jamais question qu'il raconte **tout**, il sait plus de choses qu'il n'en dit. C'est que le langage est ellipse... les gens d'une même époque et d'une même collectivité, qui ont vécu les mêmes événements, qui se posent ou qui éludent les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité, et il y a entre eux les mêmes cadavres. C'est pourquoi il ne faut pas tant écrire : il y a des mots clés » (9).

Pierre Bourdieu va plus loin encore quand il fait observer : « L'œuvre est toujours ellipse, ellipse de l'essentiel : elle sous-tend ce qui la soutient... Ce que trahit le silence éloquent de l'œuvre, c'est précisément la culture (au sens subjectif) par laquelle le créateur participe de sa classe, de sa société, de son époque » (10). Ainsi, quand le narrateur des **Soleils des indépendances** fait remarquer : « Togobala, faut-il le redire, était plus pauvre que le cache-sexe de l'orphelin, asséché comme la rivière Touko en plein harmattan » (11), il présuppose, par exemple, que le destinataire connaisse « le cache-sexe de l'orphelin » ou bien « la rivière Touko en plein harmattan ». Il est vrai qu'un roman, comme **Les soleils des indépendances** est pétri de valeurs culturelles malinke au point qu'un lecteur « étranger » doit s'initier à l'univers culturel malinke s'il veut vraiment comprendre le roman. Ainsi, Mohamadou Kane note : « Chacune des œuvres africaines fait corps avec le contexte qui l'a suscitée. Ainsi, un Malinke a plus de chances de pénétrer **Les soleils des indépendances**, de saisir ses multiples symboles et l'originalité de sa forme » (12). Certes. Cependant, il est clair que **Les soleils des indépendances** (étant en langue française) ne se destine pas, en priorité, au lecteur Malinke. Ce qui apparaît plus clairement quand le narrateur intervient dans le récit pour interpeller le véritable destinataire du roman : « De grands couteaux flamboyants fouillèrent, dépecèrent et tranchèrent. Tout cela dans le sang. Mais le sang, **vous ne le savez pas parce que vous n'êtes pas Malinke**, le sang est prodigieux, criard et enivrant. » (13).

Certes, dire, par exemple, que la littérature africaine en langues européennes s'adresserait, en premier lieu,

(6) *Mission terminée*, Paris, Buchet/Chastel, 1957, p. 9-10.

(7) « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, 8, p. 147.

(8) Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », p. 192.

(9) Qu'est-ce que la littérature ? Paris, 1948, Gallimard (idées), p. 88-89. C'est l'auteur qui souligne.

(10) « Champ intellectuel et projet créateur », in *Les temps modernes*, nov. 1966, p. 897.

(11) Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 131.

(12) « Sur la critique de la littérature africaine moderne », in *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973, Paris, Présence Africaine, 1977, p. 274.

(13) *Les soleils des indépendances*, p. 147. C'est nous qui soulignons.

(14) Voir Adeola James, « African Literature : Definition and Function », *Journal of the Nigeria English Studies Association*, vol. 2, n° 2, 1968, p. 132.

(15) « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », in *Roman et Société*, Colloque, Paris, Armand Colin, 1973, p. 71.

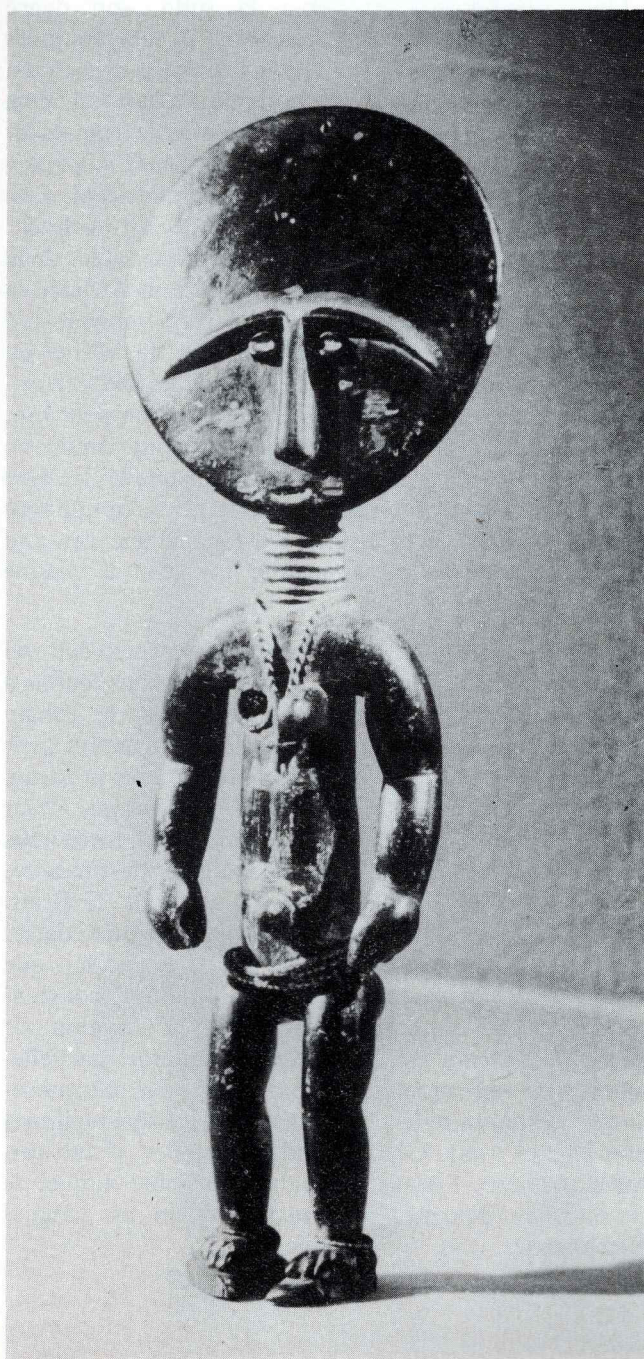
(16) *Kill Me Quick*, Londres, Heinemann, 1973, p. 77.

(17) *Morning Yet On Creation Day : Essays*, Londres, Heinemann, 1975, p. 61. Voir aussi Gerald Moore, *The Chosen tongue*, Londres, 1969, p. IX-XXII.

(18) « African Fiction : Language revisited », in *Journal of African studies*, vol. 5, n° 4, 1978, p. 415.

aux Africains c'est présupposer, entre autres, que le point de référence de cette littérature soit la réalité socio-culturelle africaine (14). Or, rien n'est moins sûr. Tout semble ici dépendre de l'idée de « hors-texte » que Claude Duchet formule ainsi : « Quelle connaissance implicite du réel, à tous les niveaux, suppose la perception de ce que le texte dit ? Quels sont les éléments de la réalité désignés par le texte pour assurer sa propre émergence ou son effacement ? Quels codes sont nécessaires à son déchiffrement ? » (15). Pour cerner ce problème, lisons un texte du romancier Meja Mwangi :

« Maina essaya d'imaginer ce qu'ils avaient été avant de devenir des truands et des drogués. Il les vit petits



garçons courant dans quelque village avec leurs chemises au vent telles des bannières, sans shorts. Leurs corps rudes et durs présentaient une peau, comme imprimée par la boue... Les laver causait une émeute, et tout le voisinage était au courant de par le bruit... Leur arracher une dent était une révolution, et toute une armée de villageois devait venir prêter main-forte à leur mère, tandis qu'elle arrachait la vieille dent pour laisser pousser la nouvelle. » (16).

Il est visible que le texte renvoie ici à une certaine réalité sociale africaine. Ainsi, on est peut-être fondé à dire que le référentiel contribue, dans une certaine mesure, à déceler les codes socio-culturels de l'œuvre africaine moderne et, par conséquent, à éclairer le public auquel l'œuvre se destine réellement.

Et pourtant, on ne saurait dire avec une certitude absolue que le roman africain moderne, par exemple, s'adresse surtout aux Africains. Car, étant donné que le roman africain moderne est en langue européenne, les codes dont parle Claude Duchet, indispensables au « déchiffrement » du texte, ne relèvent pas uniquement de l'espace socio-culturel africain. C'est ce que Chinua Achebe semble ignorer quand il écrit :

« Le prix qu'un langage universel doit être prêt à payer est d'être soumis à beaucoup de différentes sortes d'usage. L'écrivain africain devrait tendre à utiliser l'anglais en sorte que le message passe sans sensible modification de cette langue qui pourrait entraîner une perte de sa valeur comme moyen international de communication. Il faudrait qu'il tende à modeler une langue anglaise qui soit à la fois universelle et capable de faire passer sa propre expérience. Je pense, en particulier, à l'écrivain qui a quelque chose de neuf, de différent à dire » (17).

Et le romancier-critique, Isidore Okpewho, pour sa part, enchaîne :

« Une culture est beaucoup plus qu'une langue. Tout d'abord, il est une question pertinente à se poser au sujet de la littérature africaine écrite en quelque langage que ce soit : le message qu'elle porte enrichit-il le conscient de cette partie de la population qui peut lire et lit effectivement l'œuvre ? Car il y faut aussi penser. Par ailleurs, ceux qui stigmatisent l'écrivain africain à cause de son utilisation d'une langue étrangère, devraient se souvenir qu'il ne fait qu'employer la langue officiellement reconnue dans son pays » (18).

En effet, contrairement à ce que pensent ces deux romanciers, une langue n'est pas un instrument de travail innocent que l'écrivain manie à son gré. Mohamadou Kane est peut-être le premier critique africain à avoir mis cela en évidence : « En effet, l'écrivain oublie souvent qu'en empruntant une langue et un cadre, il est contraint de se plier, en contrepartie, au génie propre de ces éléments, qu'en littérature, ni la langue, ni le cadre, ne constituent des outils à l'état pur, que tous deux ne vont pas sans des exigences

particulières » (19). La critique marxiste, France Vernier, éclaire l'aspect idéologique du problème : « écrire, ou lire, en français, implique que l'on se serve d'un instrument qui n'est pas innocent et dont le fonctionnement, tout comme la remise en cause, ne dépendent pas d'une décision individuelle, ni de tel écrivain, ni de tel lecteur » (20). Ainsi, quand, par exemple, le narrateur du *Roi miraculé* fait remarquer, à propos du petit Gustave, « Cette médaille n'était malheureusement pas sans son envers : l'enfant était une plaque sensible, reproduisant tout, et aussi les manies de langage de Joseph Schloegel... » (21), non seulement il use du français, mais il recourt aussi à un « sociolecte » non africain (« l'envers de la médaille », « une plaque sensible », par exemple) pour s'exprimer. Ce qui montre qu'en un sens il s'entretient avec un lecteur français imaginaire.

Certes, il n'est pas dans l'intention du narrateur-auteur de s'adresser consciemment à un lecteur européen, même fictif. Toutefois, le langage que parle le narrateur (et implicitement le destinataire) crée, en un sens, une ambiguïté quant à l'identité du public auquel le texte est réellement destiné. Sous cet angle, la littérature africaine moderne en langues européennes n'est pas tout à fait africaine (22).

Reconnaître le caractère ambigu de la littérature africaine moderne, c'est tenir compte de la double appartenance de cette littérature. En fait, elle est le point de rencontre de l'Afrique et de l'Occident. Certes,

cette littérature est africaine en ce sens qu'elle se réfère, au moins en partie, à un hors-texte plus ou moins africain. Pourtant, elle évoque aussi, dans une certaine mesure, une aire socio-culturelle non africaine. Comme l'observe Mohamadou Kane : « toute analyse du roman africain doit, sous peine d'insuffisance dans les conclusions, tenir compte de la dualité de ses composantes et orientations. C'est un genre qui s'enracine dans deux traditions littéraires, qui n'ont pas évolué dans le même sens » (23).

Mais est-ce à dire que le critique de la littérature africaine ne doive pas tenir compte de la spécificité africaine de celle-ci ? On sait que M. Kane, par exemple, ne cesse d'insister sur l'importance de l'étude « des formes traditionnelles » du roman africain : « Quel que puisse être, par la suite, son degré d'adaptation à la culture française, il sera toujours impossible d'expliquer [l'œuvre de l'écrivain africain] en faisant abstraction de son origine. C'est en cela d'ailleurs que réside la différence entre le romancier africain et le romancier étranger qui écrit sur l'Afrique » (24). D'autre part, pour le critique sud-africain, Dorothy Blair, la question fondamentale est celle-ci : « Quelles sont les qualités artistiques indiscutables de la littérature de la négritude, telle qu'un non-Africain la voit ? » Car D. Blair croit à « une certaine universalité d'esthétique basée essentiellement sur la vérité ou plutôt des vérités, par conséquent, applicable à n'importe quelle culture » (25). Or, dire que l'on peut lire, par exemple, un texte romanesque sans tenir compte de l'aire socio-culturelle par rapport à laquelle le livre prend sens, c'est méconnaître, entre autres, ce que tout lecteur attentif sait d'instinct : « Hors d'une certaine aire culturelle, le texte appelle la glose à chaque ligne » (26).

Le texte nous parle à travers un espace socio-culturel que nous sommes obligés de connaître si nous tenons à comprendre ce que dit le narrateur. Car le roman « postule une complicité » culturelle de « l'auteur avec son lecteur ». Cette image du lecteur que crée la parole du narrateur-auteur renvoie au destinataire. Pour déceler le public du roman africain moderne, force nous est donc de passer par l'intermédiaire du destinataire. Parallèlement, pour décoder l'œuvre, il faudrait, comme le dit Jacques Dubois, « pouvoir situer, dater, décrire » le destinataire (27), car c'est à lui que s'adresse, avant tout, le narrateur-auteur. Il convient cependant de noter que la langue d'adoption de l'écrivain africain est susceptible d'orienter, partiellement tout au moins, la communication narrateur-auteur/destinataire-lecteur vers un espace socio-culturel non-africain (28). Ce qui tend à brouiller, d'une certaine manière, l'image du public véritable auquel se destine, en priorité, le roman africain en langues européennes (29).

Pr Kwabena BRITWUM,

Directeur du département de Langues Modernes,
Université du Ghana, Legon, Ghana.

(19) « L'écrivain africain et son publi », p. 15.

(20) Une science du littéraire est-elle possible ?, Paris, 1972, p. 43. Nous trouvons ici très éclairante l'observation d'un sémanticien de l'œuvre littéraire : « Les possibilités sémantiques d'une langue peuvent être considérées comme données par le système de traits sémantiques ou « semes » — certains étant universels, mais la plupart d'entre eux spécifiques à la communauté — selon lesquels les signifiants sont construits, et les mots reliés ou mis en contraste... Dans la fiction moderne « réaliste », le semes tend à refléchir les clichés et les stéréotypes de la manière dont la voit la société, porteuse de ce langage littéraire. » Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, Londres, 1977, p. 35.

(21) Paris, Buchet/Chastel, 1958, p. 39.

(22) Voir Abiola Irele, « The Criticism of Modern African Literature », in Christopher Heywood, *Perspectives on African Literature*, Londres, 1971, p. 15; Mohamadou Kane, « L'écrivain africain et son public », p. 15.

(23) « Sur les formes traditionnelles du roman africain », in *Revue de littérature comparée*, numéro spécial, nos 3-4, juillet-décembre 1974, p. 567.

(24) M. Kane, *ibid.*, p. 549. Voir aussi Thomas Melone, « La critique littéraire et les problèmes du langage : point de vue d'un Africain », in *Présence Africaine*, 73, 1970, p. 5.

(25) « La place de la littérature négro-africaine dans l'enseignement universitaire », in *Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française*, Dakar, 1965, p. 253. C'est l'auteur qui souligne.

(26) Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, 16, 1973, p. 252.

(27) « Pour une critique littéraire sociologique », in Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Paris, 1970, p. 67.

(28) Voir Kwabena Britwum, « La socialité du texte et/ou le texte du réel : pour une socio-critique du roman africain », in *Text and Context : Methodological Explorations in the Field of African Literature*, par un collectif, sous la direction de Mineke Schipper-de Leeuw, Afrika-Studiecentrum, Leyde, 1977, p. 135.

(29) Nous avons rédigé ce travail avant de prendre connaissance de l'importante communication d'Abiola Irele, « African Literature and the Language Question ». Nous remarquons que notre thèse rejoint celle de M. Irele lorsqu'il note, par exemple, « Cette anomalie particulière (i.e. la littérature africaine en langues européennes) porte en elle une quantité d'implications et de conséquences dont la plus importante est, à mon sens, la distorsion des valeurs critiques, et la difficulté de déterminer son vrai public à cause de la distance placée entre cette littérature et la majorité des Africains par le facteur du langage », article cité, dans *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, p. 495.