

De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain

CHRISTIANE NDIAYE

Bon nombre d'ouvrages sur l'histoire littéraire de l'Afrique comportent un chapitre ou une section consacrés au passage de l'oral à l'écrit¹ où l'on rappelle d'abord que les sociétés africaines se caractérisaient par l'expression orale avant l'arrivée des colonisateurs européens. Si les termes désignant ce « passage » sont ici intervertis, c'est pour mieux insister sur le fait que la critique littéraire, elle, a fait le cheminement inverse en supposant, dans un premier temps, que les romanciers² avaient adopté les conventions de la « tradition écrite » européenne ; elle s'est ensuite ravisée en affirmant que les écrivains s'inspirent en réalité depuis le début de la tradition orale africaine. Ainsi, Mohamadou Kane, par exemple, précise pour expliquer sa démarche critique :

Les romanciers font jouer leur double héritage traditionnel et moderne. C'est en cela que réside l'originalité des œuvres africaines. Pendant longtemps, celles-ci ont été étudiées et appréciées en fonction exclusivement du contexte culturel européen. Ces dernières années, la tendance s'est accusée de revenir de ces vues étroites et partiales et de privilégier le contexte de formation de l'écrivain qui se trouve être aussi celui de référence³.

1. Citons, à titre d'exemple, le livre de Jacques Chevrier, où figure un chapitre intitulé « De la tradition orale à la littérature écrite » (*Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 212-244). Dorénavant désigné à l'aide du sigle LN, suivi du numéro de la page.

2. Comme la problématique de l'écriture de l'histoire littéraire africaine est déjà assez complexe en soi, la réflexion qui suit se limite au genre romanesque.

3. Mohamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982, p. 79. Dorénavant désigné à l'aide du sigle RAT suivi du numéro de la page. Dans la suite de cette étude, il sera nécessaire de citer fréquemment les textes d'histoire et de critique littéraire, vu que la formulation même des idées importe grandement dans une relecture de l'histoire littéraire.

Kane cite en exemple un article de E. N. Obiechina datant de 1967 où celui-ci « insiste sur l'empire de l'esthétique traditionnelle sur la littérature moderne » (RAT, 80). Cette « nouvelle tendance » se manifeste donc à partir des années 1970, environ, et produit forcément une autre histoire et une autre lecture du roman africain que celles qui prédominaient jusque-là. Comme cette évolution de la critique littéraire africaine est un sujet trop vaste pour être traité adéquatement en quelques pages, il ne s'agira ici que de faire une rapide synthèse de la situation et de proposer quelques exemples des « effets de lecture » qui résultent de ce déplacement du point de vue critique. Il faut souligner également que, quel que soit le point de vue adopté, les lectures de la critique seront toujours « partiales » (pour reprendre le mot de M. Kane) et susciteront plusieurs interrogations.

En simplifiant, on peut dégager essentiellement trois tendances dans le déplacement des interprétations critiques. La première est celle évoquée par M. Kane, c'est-à-dire celle qui suppose que les romanciers africains ont pris pour modèle le roman français⁴ et que cela constitue une impulsion positive ayant « donné naissance » à une « vraie littérature » sur le continent africain. Les représentants de cette tendance sont surtout européens, naturellement. Ensuite il y aurait un « héritage » de cette première critique, soit une perspective « afrocentriste » qui ne révisé toutefois pas les *a priori* des Européens. Les tenants de cette lecture sont majoritairement africains, mais ils admettront que le modèle est en effet le modèle français ; ils estiment néanmoins que cela constitue une « aliénation » dont il faut s'efforcer de sortir. Les travaux de Jean-Pierre Makouta-MBoukou sont sans doute parmi les plus éloquents eu égard à ce positionnement critique. Le dernier courant de pensée (chronologiquement) est celui des critiques qui voient dans la tradition orale la source de la littérature écrite, parmi lesquels on peut citer Mohamadou Kane et Amadou Koné, notamment, et bien d'autres encore, aussi bien africains qu'européens et américains⁵.

4. Il ne s'agira ici que de la littérature d'expression française.

5. Mon analyse des lectures critiques recoupe ici celle de J. Semujanga, sans être identique. La démarche adoptée dans cette synthèse est essentiellement chronologique, tandis que les différentes tendances identifiées peuvent en effet coexister. Ainsi Josias Semujanga retient-il aussi trois perspectives de la critique : « la critique afrocentriste, la critique eurocentriste et la critique scientifique » (*Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 199, p. 15). Il souligne (p. 20), entre autres, que la critique « eurocentriste » existe encore et trouve des partisans africains (Makhily Gassama, Keith Waterhouse et Jean-Pierre Ndiaye, par exemple), et il rappelle que, depuis la « défense et illustration » quelque peu passionnée de l'oralité, certains ont tenté de procéder à des lectures moins idéologiquement marquées. Pour ma part, je distingue dans la tendance

Les critères de sélection et d'évaluation des textes littéraires mis en œuvre par ces trois approches critiques sont assez connus, mais il peut être utile de les rappeler et d'en donner quelques exemples pour dégager les présupposés qui les sous-tendent. La critique « coloniale » (eurocentriste) considère en effet que le roman africain est une « imitation » plus ou moins réussie du roman français dans sa forme et dans son style. C'est à cette optique que s'oppose Amadou Koné lorsqu'il affirme que : « Les critères de jugement du roman africain ne sauraient être les mêmes que ceux du roman occidental ou d'un certain roman occidental — celui du XIX^e siècle⁶. » Cette dernière précision est essentielle car elle explique l'orientation de la critique des débuts de la littérature écrite et ses jugements de valeur. La critique de l'époque de la « naissance » du roman en Afrique ne se pose pas souvent de questions sur la définition du roman et de sa fonction sociale : un « bon roman » est un roman *réaliste* ; il offre au lecteur un reflet fidèle de la société à laquelle appartient son auteur.

Les travaux de Jacques Chevrier sont assez typiques et explicites à cet égard. Pour lui, comme pour la majorité des lecteurs de cette génération, ce qui fait la *force* et l'*intérêt* du roman africain, c'est d'être un roman de *témoignage* qui a pris pour modèle Balzac et Zola.

[Il] faut bien reconnaître [écrit Chevrier, en 1974] que le roman est, dans une large mesure, un fait occidental qui s'est imposé à l'Afrique à la faveur de la rencontre brutale des deux cultures et il est aisé de reconnaître en Balzac et Zola les modèles dont s'inspirent le plus souvent les romanciers négro-africains d'expression française (LN, 161-162).

Les objectifs et la fonction du roman africain seraient donc les mêmes que ceux du roman français du XIX^e siècle :

Stendhal estimait déjà qu'un « roman est un miroir promené le long de la route » mais on peut penser qu'à cette fonction témoin du paysage social s'en ajoute une autre, beaucoup plus importante, qui est le désir des hommes de se situer dans une continuité historique et par conséquent de retrouver au niveau du récit romanesque leurs préoccupations les plus concrètes. [...]. [Ainsi] on peut estimer que l'émergence du roman africain est la traduction littéraire de la renaissance nationale dans les pays colonisés : objet exotique à la manière de Pierre Loti, le Nègre se fait enfin homme et par conséquent personnage romanesque (LN, 126-127).

« afrocentriste » ceux qui adhèrent à l'hypothèse du modèle écrit de ceux qui préconisent les genres oraux comme source principale.

6. Amadou Koné, « Les problèmes de l'origine du roman africain et leurs rapports avec la critique », dans *Littérature et méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, p. 15.

Pour cette orientation critique, les « classiques » de la littérature africaine sont donc les œuvres qui *témoignent* le mieux de ce passage des Africains du statut de *nègres* à celui d'*hommes* : bref, l'histoire littéraire se construit à partir de tout ce qui est perçu comme roman de témoignage et roman engagé.

Et pour mieux marquer leur valeur comme « classiques », les romans africains vont alors être accompagnés de maintes références aux canons et aux géants du roman français du XIX^e siècle :

Selon un procédé *balzacien* éprouvé, Oyono concentre l'attention du lecteur sur deux personnages antithétiques [...].

En nous donnant un *tableau fidèle* de la réalité coloniale [...] Oyono fait donc œuvre de romancier *réaliste* [...].

C'est tout l'art de F. Oyono d'avoir fait de son héros Meka un *Huron* camerounais [...] (LN, 129-130)⁷.

L'aventure ambiguë de C. H. Kane sera inséré dans la catégorie des « romans de formation », les « Bildungsroman » :

[...] ce qui frappe en effet le lecteur de *L'aventure ambiguë* c'est son classicisme, dû autant à la retenue du ton qu'à la portée universelle de la réflexion philosophique (LN, 145)⁸.

Kourouma posera néanmoins quelques problèmes, comme on le sait, puisque son style n'a rien de cette « retenue classique », mais il est possible de le « récupérer » malgré tout :

Ahmadou Kourouma excelle à broser des scènes rapides (marchés, palabres), et à camper des silhouettes saugrenues. Ahmadou Kourouma ne prétend pas au témoignage, mais cette œuvre romanesque est nourrie de réflexion sociologique. [...] Kourouma trouve parfois des accents voltairiens [et] nous promène à travers une métropole africaine grouillante d'une humanité inquiétante, où la tradition et le modernisme forment un mélange souvent baroque (LN, 159).

Et c'est ainsi que la littérature africaine acquiert ses lettres de noblesse ; bien d'autres textes en fournissent d'innombrables illustrations.

Il faut noter toutefois que cette première critique n'ignore pas entièrement la tradition orale. Pour reprendre l'exemple du texte de Chevrier, il prend soin de souligner qu'il faut « bien voir que le roman s'enracine dans une très vieille tradition de mythes, de récits et de légendes [...] »

7. Je souligne.

8. Il paraît tout de même étonnant que personne n'ait songé à attribuer cette « retenue du ton » et la « réflexion philosophique » à un comportement et un discours (musulmans) très caractéristiques de certains milieux sénégalais...

(*LN*, 163). Cependant, dans le chapitre intitulé « Le passage de l'oral à l'écrit » (232-244), Chevrier se borne à décrire les manifestations traditionnelles de la littérature orale et à évoquer les difficultés de recension et de transcription des « textes » de l'oralité. Il n'envisage pas que ces « œuvres » de la tradition orale puissent être des *modèles* — au même titre que celles de Balzac et Zola — pour les romanciers.

L'on sait par ailleurs que, si cette « imitation » du roman réaliste fait l'intérêt des romans africains aux yeux de cette critique, c'est aussi selon ce « modèle » qu'elle juge ses faiblesses. Ainsi est présenté comme « maladresse » ou « manque de maîtrise » tout ce qui, chez les romanciers africains, s'écarte des conventions du roman réaliste. Une seule illustration permettra de résumer la démarche de la critique dans ses jugements négatifs. Victor Bol écrit :

Dans tous ces romans, ce qui m'a frappé, c'est la ténuité de l'affabulation : seul y existe, dirait-on, le narrateur ou le personnage central. Les autres ne sont guère que silhouettes. On y trouve peu de complexité psychologique, pas ou guère de caractères dont on pressente la richesse intérieure. Le milieu social lui-même dans lequel se meuvent les personnages ne semble pas décrit en profondeur, dans ses lignes de force essentielles et dans son épaisseur, mais par touches et traits séparés qui composent bien rarement un tableau total avec sa profondeur et ses perspectives. Nous restons dans la chronique plutôt que dans le roman, nous sommes au niveau de l'anecdote et non dans un monde qui se soutienne soi-même, qui porte sa propre justification et son autonomie [...]⁹.

Il n'est pas rare, en effet, que la critique reproche aux romanciers africains de ne pas savoir produire une trame narrative bien structurée et de créer des personnages « sans épaisseur ». Ce sont ces jugements de valeur que la critique des années 1970 tentera de corriger en montrant que ces « faiblesses » sont au contraire l'effet des emprunts faits à la tradition orale et constituent toute l'originalité et la spécificité du roman africain.

9. Cité par M. Kane (*RAT*, 64). Amadou Koné cite d'autres exemples de ces jugements critiques « mal fondés » dans son essai *Des textes oraux au roman moderne. Études sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain* (Francfort, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p. 9-12). En guise de comparaison, voici comment Glissant décrit les conventions de l'oralité : « L'apparition des contes, proverbes, dictons, chansons, tant dans le monde créolophone qu'ailleurs, est marquée du signe du discontinu. Les textes semblent négliger l'essentiel de ce que le réalisme en Occident a, dès le départ, si bien su parcourir : la position des paysages, la leçon des décors, la lecture des mœurs, la description motivée des personnages. On n'y trouve presque jamais la relation concrète des faits et gestes quotidiens, mais en revanche l'évocation symbolique des situations. Comme si ces textes s'efforçaient de déguiser sous le symbole, de dire en ne disant pas. C'est ce que j'ai appelé ailleurs une pratique du détour [...] » (« Lieu clos, parole ouverte », dans *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 82-83).

Cependant, avant cette revendication de l'oralité comme « ancêtre » du roman, un autre courant critique continue à accréditer la thèse des origines *écrites* (européennes) du roman africain, mais pour en déplorer les effets et pour appeler à un dépassement de cette « imitation ». Les travaux de Makouta-Mboukou méritent ici une relecture puisque ses prises de position comme critique « afrocentriste » sont révélatrices de cette orientation de la critique africaine, à certains égards, tandis que d'autres aspects de sa réflexion aboutissent à des interrogations qui ouvrent des perspectives nouvelles sur la littérature africaine contemporaine. Dans un ouvrage paru en 1980 et intitulé *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*¹⁰, l'auteur commence par préciser ce qu'il considère être la *mission* de la critique littéraire — laquelle est en corrélation, bien entendu, avec sa conception de la littérature.

Car ici, n'en déplaise à Roland Barthes, la littérature n'est pas bourgeoise ; elle répugne au gaspillage de temps, d'hommes et de papier. La littérature est ici, et plus qu'on ne le dit, œuvre et phénomène de lutte pour la construction nationale et négro-africaine : le critique a pour mission de reconstituer le message de l'œuvre, de le décrypter, de le rendre plus clair à l'esprit faiblement muni de moyens intellectuels nécessaires à sa saisie, c'est-à-dire, d'apprendre à lire au lecteur moyen, de lui indiquer le chemin qui conduit à la pensée de l'auteur (*IER*, 11).

De surcroît, pour « apprendre à lire au lecteur moyen », le critique-guide n'a pas besoin de s'occuper du fonctionnement des signes, ni des diverses théories critiques occidentales qui, selon notre auteur, se caractérisent surtout par leur « terminologie ésotérique ».

Le conseil de Roland Barthes peut parfaitement convenir à une littérature de l'art pour l'art, pas à la littérature de combat qu'est celle de l'Afrique Noire. Cet auteur dit, en effet : « [...] la littérature n'est bien qu'un *langage*, c'est-à-dire un système de "signes" son être n'est pas dans son message, mais dans ce "système". Et par là même, le critique n'a pas à reconstituer le message de l'œuvre, mais seulement son système, tout comme le linguiste n'a pas à déchiffrer le sens d'une phrase, mais à établir la structure formelle qui permet à ce sens d'être transmis » (*IER*, 11)¹¹.

« Je préfère ne pas avoir compris Roland Barthes ici », rajoute Makouta-Mboukou. De telles affirmations, publiées en 1980, peuvent surprendre en Occident, mais elles ne sont pas rares chez les critiques, et même chez les écrivains africains encore aujourd'hui.

10. J.P. Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Dakar, NEA, 1980. Dorénavant désigné à l'aide du sigle *IER*, suivi du numéro de la page.

11. La référence de la citation de Barthes n'est pas fournie dans le texte.

Ainsi, d'une certaine manière, Makouta-Mboukou adhère aux hypothèses de la critique de la première heure ; le roman africain est un roman de *témoignage* ou un roman engagé dont l'esthétique est celle du roman réaliste, esthétique qui semble aller tellement de soi qu'elle peut se passer de toute analyse et n'intéresse donc pas la critique.

Nos écrivains ont choisi leur camp : ils sont engagés. Toute la littérature négro-africaine l'est. Tout texte négro-africain, publié ou inédit, est engagé. Chacune de ses pages, chacun de ses paragraphes, chacune de ses lignes, chaque terme qui le compose sont engagés, et portent comme la marque de la misère des hommes qu'il défend. [...] Il est donc indispensable que le message d'un auteur négro-africain ne soit pas défiguré par la critique, mais restitué avec ses multiples facettes (*IER*, 170).

Pour ne pas « défigurer » le message, il faut d'abord et avant tout une bonne connaissance du contexte sociohistorique et géographique de l'œuvre.

C'est [...] de l'intérieur même de l'œuvre qu'il faudra toujours partir. Ce qui exigera la connaissance parfaite du « terroir », c'est-à-dire, la connaissance de tous les contextes ci-dessus signalés. Il ne s'agit pas, bien entendu, de les assimiler en spécialiste [...], ni même de connaître tout l'espace géographique, sociologique, ethnologique, religieux négro-africain ; il faudrait commencer par assimiler parfaitement une fraction de cet espace (*IER*, 11).

On voit que le défi est de taille, mais il apparaît également que l'objectif principal de cette orientation critique est de *détacher* à la fois la critique et les écrivains, une fois pour toutes, de la tutelle occidentale.

Car le principal problème de la littérature africaine, tout engagée qu'elle est, est d'avoir adopté les conventions occidentales. Ainsi, en présentant le genre de la nouvelle, tel que pratiqué en Afrique, Makouta-Mboukou écrit :

Nous avons donc suivi, tous tant que nous sommes, de manière consciente ou inconsciente, en littérature, comme dans beaucoup d'autres domaines, les modèles occidentaux. Si pour le *roman*, qui en fait n'a pas de règles rigoureuses, nous avons tâché de faire comme en Occident, pour obtenir le label de qualité de la critique occidentale, pour la *nouvelle* notre condition d'aliénés est apparue à son plus grand jour (*IER*, 216).

En effet, l'auteur a déjà fait le même constat pour le roman, tout en jugeant le cas « moins grave » :

Ce genre informel est, en fin de compte, un genre très difficile. Car il est à la fois sans archétype et pourtant régi par de nombreux principes. Ce qui

permet de dire qu'un roman n'a de chance d'être réussi que dans la mesure où il est bâti sur une forme propre. Jusque-là, la plupart des romanciers négro-africains se sont alignés sur les romanciers occidentaux, en appliquant les principes élaborés par eux. Ce qu'il faut reconnaître, c'est que, imitateurs inconscients, les romanciers négro-africains ont soigneusement évité de pratiquer une imitation servile. Il faudrait maintenant aller au-delà de cette application des principes romanesques occidentaux, pour prendre des initiatives véritablement créatrices du genre romanesque négro-africain (*IER*, 204).

Il apparaît dans ces propos que Makouta-Mboukou estime que jusqu'en 1980 les écrivains africains font, dans une large mesure, œuvre d'aliénés, ce qu'il souligne en précisant, par exemple, que « Senghor se trompe ; le métissage est une aliénation. [...] Sans doute Senghor est-il le plus aliéné de nous tous [...] » (*IER*, 162).

Il faut bien noter cependant que toutes ces prises de position bien tranchées n'ont rien de gratuit. En effet, l'orientation de la réflexion critique de Makouta-Mboutou se précise davantage dans un chapitre intitulé « Origines inavouées du genre romanesque négro-africain » (195-221). Le lecteur pourrait s'attendre ici à ce qu'il fasse état, comme d'autres le font depuis 1970 (M. Kane, A. Koné, etc.), des sources de la tradition orale et qu'il conseille aux écrivains qui chercheraient à prendre des « initiatives véritablement créatrices » de s'inspirer plutôt des modèles « du terroir ». Or, ce n'est pas de cette « oralité » qu'il s'agira et c'est en cela que la réflexion de Makouta-Mboukou s'écarte d'autres approches critiques. L'auteur s'attache ici à rappeler les origines du roman français pour expliquer l'orientation du roman africain :

Tous les romanciers, même ceux qui n'ont pas spécialement appris l'histoire de la langue française, ont intuitivement compris que l'espèce *roman* a des origines populaires [...]. Comme on peut le voir, le roman négro-africain partage, sans le savoir, les mêmes origines lointaines que le roman français d'aujourd'hui. Ces origines inavouées, parce que tout simplement inconscientes ou ignorées, expliquent que le romancier négro-africain comme son confrère français, au 20^e siècle, utilise la *prose* comme langage de choix pour peindre son écologie, c'est-à-dire, ce qu'il a vu et vécu. Le romancier ne veut pas seulement suggérer ni transposer, comme le ferait le poète, mais *énoncer, décrire*, et parler comme parlent les hommes qu'il côtoie ; il parle donc la langue du peuple qui est la prose [...] (*IER*, 201-202).

On comprend mieux dès lors la charge contre l'idée d'une littérature bourgeoise car ici apparaissent les assises idéologiques des travaux de Makouta-Mboukou qui, malgré sa recommandation à la critique d'éviter les interprétations idéologiques, n'y échappe pas lui-même.

Toute son entreprise critique est manifestement fondée sur une définition largement socialiste du roman et est vouée, si l'on peut dire, à rendre la littérature au peuple. Ainsi s'explique par exemple, au-delà de l'importance accordée au message, sa valorisation des éléments « folkloriques » du roman et sa critique de toute approche qui les minimise :

[Les critiques littéraires] passent très rapidement sur l'aspect permanent de ce cadre, à savoir la vie quotidienne négro-africaine : la coutume, la foi, la croyance animiste, la polygamie, le pouvoir du clan, la sorcellerie, l'hospitalité, les mariages, les semailles, les récoltes, le changement de saisons et les conséquences sur les rites religieux, les maladies, les deuils, la sagesse africaine, la vie du totem, l'initiation, les génies protecteurs, la solidarité, la vie communautaire, etc. Pour les critiques occidentaux il s'agit là d'éléments exotiques, sans doute savoureux à inventorier, mais sans grandes conséquences sur le plan littéraire. Pour tous, il s'agit d'éléments *folkloriques*, donc trop loin des grandes idées pour qu'on s'y attache avec un certain sérieux. Mais si l'on se souvient que *folklore* remonte à deux termes anglais, *folk* = peuple et *lore* = science, et que *folklore* signifie étymologiquement « science du peuple », on admettra que ces éléments *folkloriques* sont d'une grande noblesse parce que justement leur étude permet d'accéder à l'âme du peuple concerné. Les critiques, pour le respect des peuples dont ils étudient les littératures, et au nom de la Vérité, devraient, dans leurs études, consacrer à ce sujet plus qu'une page (*IER*, 143).

C'est ce qu'il fera lui-même dans une bonne partie de cet ouvrage consacré à relever ces éléments « folkloriques » représentés dans le roman africain, pour mieux faire comprendre le message de contestation des écrivains.

Il n'est donc pas étonnant que les « classiques », les œuvres les plus significatives, dans son optique, soient celles qui valorisent la vie du peuple dans un langage direct et accessible, « la langue du peuple », sans hermétisme ni références inutilement savantes (*IER*, 222-225) : les romans des Camara Laye, Ousmane Sembène, Oyono, Seydou Badian, René Philombé, etc. Ceci ne l'empêche pas de s'arrêter aussi sur des romans comme *L'aventure ambiguë*, non pas pour en souligner la portée philosophique universelle comme le faisait la critique européenne, mais pour analyser Samba Diallo en tant que figure des méfaits du métissage culturel (*IER*, 51-54). Ainsi, tandis que Lilyan Kesteloot, par exemple, n'hésite pas à affirmer que « ou bien l'Africain arrivera à faire la synthèse entre ces deux cultures antagonistes, ou bien il périra. C'est cela que signifie la mort finale du héros¹² », Makouta-Mboukou estime

12. Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. La littérature de 1918 à 1981*, Paris, Marabout, 1981, p. 277.

que C.H. Kane s'efforce au contraire d'illustrer que « le métissage culturel dépersonnalise », que le métissage « n'est pas une liberté, c'est un esclavage » (*IER*, 51). Cependant, même les fous et les aliénés ont droit à l'existence et la société africaine leur a toujours fait une place, rappelle-t-il. Ainsi le geste du fou fait de ce personnage énigmatique la figure des dictateurs à venir :

[...] puisqu'il [Samba Diallo] ne sait plus prier, il n'est propre qu'à être éliminé de la société Diallobé. Il est tué par l'Afrique intolérante. Une seule alternative lui a été proposée : obéir à la tradition et vivre, ou désobéir et mourir. Cheikh Hamidou Kane annonce et dénonce ici le trait dominant qui caractérisera l'Afrique nègre indépendante : les coups d'État y succéderont aux coups d'État, les assassinats aux assassinats, souvent gratuitement (*IER*, 245).

On voit ici à quel point les lectures d'un même texte peuvent diverger en fonction de l'orientation critique du lecteur.

Cependant, si l'on peut ne pas adhérer à certaines lectures (des romans) que propose Makouta-Mboukou, il faut reconnaître que l'astuce et l'intérêt de son approche, dans son ensemble, est de contourner adroitement les débats concernant les langues et les formes d'expression qui conviendraient le mieux aux sociétés africaines. En définissant le roman comme *un art populaire qui se fait en prose*, dans la langue du peuple, il déplace entièrement ces débats. L'important n'est plus alors de savoir si l'on s'inspire des traditions orales indigènes ou des traditions écrites venues d'ailleurs, ni même dans quelles langues naturelles, « ou secondes », il faut s'exprimer, puisque dans toutes les langues se forge « une langue du peuple » qui n'est pas celle des élites et que, en tant qu'art populaire, le roman appartient à tous les peuples¹³. Ce qui importe est d'éviter d'en faire un art réservé à une minorité, il faut plutôt développer des formes et des contenus qui correspondraient au goût du peuple. C'est dire que Makouta-Mboukou postule que l'art romanesque africain n'en est encore qu'à ses débuts et ses travaux ont manifestement pour objectif de promouvoir le développement d'une littérature écrite à la portée de tous. Son ouvrage date d'avant « l'entrée en scène » de Calixthe Beyala, mais ses romans ne seraient-ils pas les plus représentatifs de cette voie d'avenir que Makouta-Mboukou dessine pour le roman africain ?

Si Makouta-Mboukou prône une lecture critique de la littérature qui tienne mieux compte du contexte africain, d'autres le font aussi

13. La « langue du peuple » est-elle d'abord la langue parlée ? Même la distinction entre l'oral et l'écrit perd de son importance dans l'optique adoptée par Makouta-Mboukou.

mais dans une optique différente. Comme l'indiquent les remarques de M. Kane citées plus haut, nombreux sont ceux qui, depuis les années 1970, s'appliquent à démontrer que le roman africain, même à ses débuts, s'inspire autant, sinon plus, des traditions orales africaines que des conventions du roman français. Aussi, s'il choisit le thème de la tradition pour son étude majeure sur le roman africain, c'est que Mohamadou Kane estime que c'est ainsi qu'il pourra faire ressortir le mieux « la continuité relative du discours traditionnel oral au discours écrit, du conte au roman » (*RAT*, 19). Dans cet ouvrage, il commence cependant sa démonstration de cette continuité en soulignant d'abord le rôle joué par le roman colonial dans l'histoire du roman africain. Cette démarche lui permet d'établir qu'il se produit plusieurs convergences à l'époque de l'émergence du roman africain, lesquelles ont fait en sorte que la critique coloniale et ses héritiers n'ont pas reconnu les emprunts faits par les écrivains africains à l'esthétique traditionnelle. Par ailleurs, cette réécriture de l'histoire du roman africain à laquelle se livre ici M. Kane révèle que sa démarche s'apparente à l'approche socio-critique, car il s'attarde souvent à montrer comment les discours dominants influent sur l'évolution du roman, comment le roman intègre divers discours sociaux pour y réagir ou les transformer et comment la critique elle-même y participe.

Les travaux de M. Kane, comme ceux d'Amadou Koné par la suite, s'efforcent par conséquent de montrer que ce que l'on a pu reprocher aux écrivains comme des « défauts » dans la structure du récit ou la création des personnages relève en fait des conventions de l'oralité, tandis que d'autres éléments dont on supposait qu'ils étaient empruntés au roman français caractérisent tout autant certains genres de la tradition orale — ce qui expliquerait pourquoi le roman a si vite obtenu la faveur des écrivains africains. C'est le cas notamment de ce qu'on appelle le réalisme, sur lequel repose le premier des multiples malentendus de la critique, que M. Kane s'applique à « corriger ». Ainsi, pour expliquer certaines des caractéristiques des œuvres des premiers romanciers des années 1920 et 1930, Kane écrit :

Il va sans dire qu'une longue tradition d'oralité pèse sur les œuvres africaines, dont les romanciers n'essaient en aucun cas de s'évader. Socé et Hazoumé n'hésitent pas, pour ajouter à l'authenticité africaine de leurs romans, à reprendre à leur compte maints aspects du discours traditionnel [...]. Au risque d'interrompre abusivement le fil de l'action ou de la faire piétiner, l'un recourt au mélange des genres, l'autre, pour faire ressortir le passéisme, l'attachement à leurs traditions des protagonistes, n'hésite pas

à reproduire un discours traditionnel lent, répétitif, alourdi de références à l'histoire, à la légende et à la mythologie. Ces littératures traditionnelles, qu'ils prolongent volontairement ou qui s'imposent à eux du fait de l'environnement socio-culturel de leur enfance, ont pour caractère essentiel d'être des littératures réalistes. Ce n'est certes pas dire pour autant qu'elles ne recèlent pas de dimension poétique, symbolique ou, à l'occasion, ésotérique. Elles constituent un moyen d'assurer l'unité et la continuité du groupe social. Leur mission première étant de sauvegarder les traditions, elles ne peuvent parvenir à cette fin que par le biais du réalisme. Cet héritage peut être décelé dans les œuvres africaines modernes [...] (RAT, 60-61).

Ce réalisme des traditions orales expliquerait donc à la fois le « succès » du roman comme genre, en Afrique, et le fait que « les romanciers africains soient restés très attachés au réalisme » (RAT, 61), alors qu'en Occident celui-ci a été largement délaissé.

Ce n'est donc pas tant que les romanciers aient pris pour modèle le roman français du XIX^e siècle, mais simplement que les goûts de deux publics se soient rejoints : « [...] on peut parler de convergence entre cette tradition [africaine] de réalisme et l'attente du public français, des africanistes et romanciers coloniaux » (RAT, 61), précise Kane. De la même façon, les techniques narratives, les modalités spatio-temporelles, la structure du récit et bien d'autres éléments encore seraient aussi inspirés de l'esthétique des genres traditionnels. Ainsi le choix et la lecture des « classiques » se transforment à nouveau et l'on ne s'étonne pas que, pour Kane, *L'aventure ambiguë* fasse partie des romans qui illustrent le pessimisme des écrivains africains face au progrès (RAT, 320) et que, selon lui, le roman soit structuré de manière fort « traditionnelle » puisqu'il fait faire à son héros un parcours initiatique, parcours échoué puisque le protagoniste est insuffisamment préparé à affronter les épreuves qu'il est appelé à surmonter. Il est vrai, comme le note Locha Mateso, que cette démonstration des sources orales du roman africain que fait M. Kane est basée surtout sur la production romanesque d'avant les indépendances¹⁴, mais d'autres ont largement confirmé ses hypothèses, notamment Amadou Koné qui a consacré plusieurs études à la structure « traditionnelle » du récit, chez Kourouma, Ouologuem, Saïdou Bokoum, Hampâté Bâ, Seydou Badian, Ayi Kwei Armah, Tidiane Dem, Nazi Boni, et bien d'autres.

Il est à noter que Koné entreprend explicitement de lever les malentendus en choisissant un corpus d'œuvres des années 1960 et 1970

14. Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, p. 347.

(principalement) jugées peu réussies par la critique eurocentriste. Ainsi il précise, dans l'introduction de son étude de 1993, *Des textes oraux au roman moderne* :

Les œuvres étudiées ici présentent, soit au niveau de la structure, soit au niveau du traitement des personnages, du temps, de l'espace, une « originalité » qui peut, à première vue, paraître suspecte. Il s'agira donc d'examiner cette singularité et d'étudier ces « faiblesses » évidentes ou cachées, de les expliquer en les exposant sous l'éclairage de la littérature traditionnelle¹⁵.

Pour mieux faire ressortir cette « singularité » attribuable aux conventions des genres oraux, Koné s'attachera, en particulier, à l'étude de l'intégration des modes de narration traditionnels dans le roman, de même qu'à celle des structures empruntées aux contes, légendes et épopées. Il s'efforcera également de démontrer dans quelle mesure la constitution de personnages-types, bon nombre de thèmes et motifs, de techniques de représentation du temps et de l'espace relèvent des traditions orales. L'intérêt de ses travaux réside donc non seulement dans le fait qu'il poursuit la réflexion critique dans la voie tracée par M. Kane en se servant notamment des acquis du structuralisme et de la narratologie, mais qu'il construit un corpus d'œuvres « dignes d'intérêt » selon les critères mêmes des conventions de l'oralité, ramenant ainsi au sein de l'institution littéraire des textes largement ignorés jusque-là.

Entre temps, d'autres opèrent ce même déplacement de la perspective critique vers l'oralité en relisant des œuvres déjà devenues « classiques », comme en témoigne l'essai de Jacques Ndongo¹⁶ intitulé *L'esthétique romanesque de Mongo Beti* et sous-titré « Essai sur les sources traditionnelles de l'écriture moderne en Afrique ». Si l'on compare cette étude avec celle de Thomas Melone datant de 1971, *Mongo Beti, l'homme et le destin*¹⁷, la transformation qui se produit dans la lecture des œuvres apparaît on ne peut plus clairement. Melone, quoique compatriote de Mongo Beti, possédant une connaissance étendue du « terroir » tel que le préconise Makouta-Mboukou, s'en tient encore essentiellement à l'hypothèse de l'écrivain témoin qu'il suppose être partagée par Mongo Beti. Les créations romanesques de Mongo Beti seraient, grosso modo, une extension de son travail de journaliste : « Le roman et la nouvelle, si substantiels soient-ils par rapport à l'article de journal, n'en

15. Amadou Koné, *op. cit.*, p. 15.

16. Jacques Ndongo, *L'esthétique romanesque de Mongo Beti. Essai sur les sources traditionnelles de l'écriture moderne en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1985.

17. Thomas Melone, *Mongo Beti, l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971. Dorénavant désigné à l'aide du sigle MB, suivi du numéro de la page.

constituent pas moins le prolongement, le développement», écrit Melone (*MB*, 216).

L'œuvre romanesque devrait en quelque sorte jouer le rôle du journal. Elle devrait en tout cas en posséder l'attrait et la variété, le désir de traumatiser la sensibilité, la passion de l'événement sensationnel, le goût de l'actualité. Ce n'est qu'en utilisant ces techniques du journal — écrit, parlé, télévisé — que l'artiste pourra choquer le petit bourgeois, lui donner mauvaise conscience sur ce qui est fait en son nom [...] (*MB*, 215)¹⁸.

Telle serait la conception que se fait Mongo Beti du romanesque, selon ce que Melone dégage de ses écrits divers ; le romancier est avant tout un « chroniqueur » (*MB*, 227). Par ailleurs, dans son analyse de l'esthétique romanesque de Mongo Beti, Melone fait état de ses « techniques de distanciation » (*MB*, 255) et des « procédés de dissimulation » lui permettant de critiquer le régime colonial sans trop s'attirer les foudres de la censure. Ce n'est qu'à la toute fin de son ouvrage, dans la conclusion, que Melone intègre dans sa lecture l'un des éléments empruntés à la tradition orale, mais déjà quelque peu banalisé, soit la notion d'un parcours initiatique :

Il y a du reste, à travers toute l'œuvre de Mongo Beti, comme une profonde obsession de processus initiatiques inachevés, dont l'échec, les tensions et les frustrations, les complexes qui en résultent, pourraient bien être l'écho significatif de cette expérience personnelle (*MB*, 270).

Expérience personnelle que Melone suppose d'ailleurs être celle de toute la génération de Mongo Beti : « L'initiation [manquée] se présente ainsi comme la progression historique de la jeunesse africaine dans le voyage de la vie, un voyage entrecoupé de multiples rivières qui sont autant d'étapes difficiles » (*MB*, 272). Ces remarques illustrent bien qu'il ne s'agit pas ici d'une analyse esthétique de l'œuvre supposant que les *techniques d'écriture* relèvent, même en partie, des conventions de l'oralité, mais plutôt d'une conclusion générale qui prend la forme d'une analogie.

Jacques Ndong, quant à lui, procède systématiquement — sans doute trop, au goût de certains — à l'analyse de ce qui, dans l'œuvre de Mongo Beti, s'apparente à l'esthétique traditionnelle, en s'inspirant, entre autres, des théories sémiotiques. Il établit d'abord ce qui constitue, à toutes fins pratiques, un dictionnaire parémiologique pahouin (dictons, proverbes, maximes, etc.), pour analyser les structures, le lexique

18. On retrouve ici, par ailleurs, le postulat du roman comme « objet bourgeois » dénoncé par Makouta-Mboutou.

et les figures de ces formes orales, avant de passer à l'étude des romans de Mongo Beti afin de démontrer comment l'écrivain «récupère» et intègre ces éléments sémiotiques traditionnels dans son écriture qui, du coup, apparaît beaucoup moins journalistique ! De même Ndongo, à la manière de Koné, illustrera en quoi la structure actantielle des romans de Mongo Beti relève de celle des contes et en quoi ces personnages correspondent à des «types» qui existent déjà dans la tradition orale. Le chercheur étudie également la symbolique des images et l'onomastique en y dégagant toujours ce qui est «emprunté» aux genres traditionnels. Cette étude manque sans doute quelque peu de cohésion, mais elle illustre amplement l'hypothèse des «sources traditionnelles» de l'écriture de Mongo Beti¹⁹.

Conclusion

Au cours des années, l'écrivain qui, aux yeux de la critique, était témoin, chroniqueur, contestataire et porte-parole du peuple, est donc devenu *griot*. Mohamadou Kane «justifie» en quelque sorte ce «déplacement» de la «définition» de l'écrivain africain, dans ses propos sur le «réalisme» des traditions orales qu'il appuie sur quelques remarques de Sembène :

Le réalisme s'est ainsi institué comme une tradition dans le roman africain. Nombre d'écrivains s'en recommandent. [...] Sembène dans «l'Avertissement au lecteur» qui précède *L'harmattan* place son œuvre sous le signe d'un réalisme qui se bornerait à prolonger celui inhérent à la littérature orale. Il se veut un simple émule du griot. C'est ainsi qu'il déclare : «Je ne fais pas la théorie du roman africain. Je me souviens pourtant que jadis, dans cette Afrique qui passe pour classique, le griot était non seulement l'élément dynamique de sa tribu, clan, village mais aussi le témoin patent de chaque événement. C'est lui qui enregistrait, déposait devant tous, sous l'arbre à palabres, les faits et gestes de chacun. La conception de mon travail découle de cet enseignement : rester au plus près du réel et du peuple [...].» Il est vrai que, romancier engagé, Sembène ne peut espérer agir sur son public que dans la mesure où son œuvre atteste un réalisme certain. Jetant un regard d'ensemble sur le roman africain, Ngal ne se trompe pas en définissant ce dernier comme «une œuvre qui se veut liée au flux et au reflux du réel [...]» (*RAT*, 63)²⁰.

19. Ces deux études portant sur l'œuvre de Mongo Beti illustrent encore les deux tendances de la critique africaine identifiées par Semujanga, Melone étant plutôt eurocentriste, tandis que Ndongo s'adonne peut-être à une «valorisation excessive de l'africanité», sinon à un «culte farouche de l'originalité africaine», selon l'expression de Semujanga (*op. cit.*, p. 18-19).

20. Il cite des textes d'Ousmane Sembène (*L'harmattan*, Paris, Présence africaine, 1964, p. 10) et de Mbwil aMpang Ngal (*L'état présent du roman négro-africain et malgache de langue*

Sembène écrit cet avertissement en 1964 et Kane le cite en 1982. Bien d'autres ont repris ce qualificatif depuis, au point où il est devenu un autre des clichés qui jalonnent l'histoire littéraire africaine et qui appellent aujourd'hui des analyses moins complaisantes, plus rigoureuses. Si ce renvoi au griot avait un sens bien précis pour Sembène et M. Kane, qui s'intéressent au réalisme dans l'art verbal des conteurs, cela n'est pas le cas à chaque fois que l'on fait de l'écrivain un griot.

En fait, un nouveau problème se fait jour : lorsqu'on évoque la tradition orale et son esthétique comme « sources » du roman, de quelle tradition s'agit-il exactement ? Isidore Okpewho a effectué des études minutieuses sur l'épopée, recherches qui l'ont amené à proposer une véritable poétique de la performance orale²¹. Cependant, très peu des éléments de cette « poétique » peuvent se retrouver dans des textes écrits : si l'on prend comme point de référence ce type d'étude sur les traditions orales, aucun écrivain ne peut véritablement se déclarer ou être déclaré « griot », car, selon ces spécialistes, l'essentiel de l'art du griot se perd avec la disparition de la présentation publique des « paroles » traditionnelles²². Des chercheurs comme Jacques Ndongou et Amadou Koné étudient avant tout *l'art verbal* : métaphores, thèmes et motifs, structures syntaxiques et narratives, polysémie des noms, construction d'un personnage-type : ils relèvent ce qui, dans l'art du griot ou du conteur, peut entrer dans la constitution d'une poétique du texte écrit. Mais beaucoup reste à faire dans ce domaine.

De quelle oralité s'agit-il ? Bernard Mouralis a posé les bases d'une nouvelle interrogation sur l'« oralité » en soulevant la question de savoir si cette « tradition africaine » (comme l'Afrique de Mudimbe²³) dont on se réclame tant ne serait pas aussi une construction de l'Occident. Dans sa lecture de l'œuvre de Mongo Beti, Mouralis soutient que :

française, actes du Colloque portant sur « Le roman contemporain d'expression française », Sherbrooke, Celef, 1971, p. 78).

21. Voir en particulier Isidore Okpewho, *The Epic in Africa : Toward a Poetics of the Oral Performance*, N.Y., Columbia University Press, 1979, et *African Oral Literature : Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

22. Rappelons cette remarque du griot Mamadou Kouyaté, cité par D. J. Niane : « D'autres peuples se servent de l'écriture pour fixer le passé ; mais cette invention a tué la mémoire chez eux ; ils ne sentent plus le passé car l'écriture n'a pas la chaleur de la voix humaine. Chez eux tout le monde croit connaître alors que le savoir doit être un secret [...] ; les prophètes n'ont pas écrit et leur parole n'en a été que plus vivante. Quelle piètre connaissance que la connaissance qui est figée dans les livres muets » (*Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 78-79).

23. Voir Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Parce qu'il se propose de substituer à une image ethnologique de l'Afrique une vision sociologique, marquée par les tensions et les conflits, l'écrivain écarte résolument de son univers le monde « traditionnel ». Certes, celui-ci est présent, mais Mongo Beti prend bien soin de montrer que ce que l'on appelle la « tradition » n'est pas vraiment ce qui existait effectivement à l'époque pré-coloniale. L'utilisation de la notion de « tradition » est seulement un moyen de pouvoir, habile parce qu'il démobilise les gens en les invitant à penser que leurs problèmes se réduisent à un affrontement entre Blancs et Noirs [...]. La « tradition africaine » se révèle en fait être pour une très large part un produit de l'Occident²⁴.

Si l'on est passé d'une lecture fondée sur une conception dix-neuviémiste du roman à une lecture qui valorise l'oralité, il faut aujourd'hui mieux définir cette oralité qui n'est pas seulement celle des « sources traditionnelles » et qui n'est pas, en ce qui concerne l'orientation critique, sans impliquer des choix d'ordre idéologique. C'est aussi le défi lancé par l'œuvre d'un Makouta-Mboukou, par exemple. Qu'est-ce que la prose ? Qu'est-ce que la « langue du peuple » ? Où se situent précisément les lieux de jonction entre l'oral et l'écrit ? Cependant, un fait a été établi par la théorie et s'avère actuellement incontournable : africaine ou occidentale, traditionnelle ou moderne, cette « oralité » est certainement une *construction*, une convention discursive (des genres littéraires et d'autres discours sociaux) et il reste à la critique littéraire à mieux saisir les différentes modalités de cette construction complexe et mouvante.

24. Bernard Mouralis, « Mongo Beti, le savoir et la fiction », *Présence Francophone*, n° 42, 1993, p. 30-31.