

**UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE
U.F.R. DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES**

**LA MÉDIATISATION DE LA LITTÉRATURE
AFRICAIN EN FRANCE ET EN AFRIQUE DE 1960 À
2000 : UNE ÉTUDE SOCIO-DESCRIPTIVE**

**Thèse de Doctorat Nouveau Régime
Présentée par
Marie-Pascale NTSOBE AMAH**

**DIRECTEUR DE THÈSE :
Professeur Romuald FONKOUA**

JURY :
- Professeur Mwatha Ngalasso Musanji, Université Michel de
Montaigne, Bordeaux
- Professeur Bernard Mouralis, Université de Cergy- Pontoise
- Professeur Alexie Tcheuyap, Université de Calgary (Canada)
- Professeur Romuald Fonkoua, Université de Strasbourg

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2004 - 2005

À mon père, André-Marie Ntsobé Ndjoh
ma mère, Crescence Ntsobé Bodo

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Professeur B. Mouralis qui a dirigé mes recherches initiales.

Je voudrais exprimer ma sincère reconnaissance au Professeur R. Fonkoua pour sa patience et ses conseils précieux.

Je remercie vivement mes parents de tout ce qu'ils m'ont appris et qui ont toujours cru en ma persévérance, me stimulant à chaque période de relâchement. Sans eux, le projet d'effectuer des études doctorales m'aurait été extrêmement difficile à réaliser.

Que tous ceux qui m'ont apporté leur concours, pour exécuter les étapes multiples de ce travail, trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'expansion des idées, des idéologies et des connaissances par le biais de la littérature est étroitement liée au développement des médias. Quel que soit le lieu ou l'époque, médias et littérature apparaissent comme des alliés indéfectibles. Cette vérité est d'autant plus poignante en ce qui concerne la diffusion de la littérature africaine que l'on observe, ces dix dernières années, une explosion des moyens de communication et un intérêt accru pour la fiction africaine dans les médias. La question qui se pose est de savoir comment et pourquoi, à une époque donnée, cette fiction commence à s'inscrire dans les médias en France et en Afrique. D'où le titre de ce travail : « La médiatisation de la littérature africaine en France et en Afrique de 1960 à 2000 : une étude socio - descriptive. » Le médium ciblé ici est la presse écrite, institutionnalisée dans l'hexagone depuis longtemps, et qui a plus ou moins connu une percée fulgurante dans l'univers médiatique africain à partir des années 80 à la faveur du vent démocratique qui souffla alors sur tout le continent. Comment la presse écrite diffuse ces littératures plurielles et foisonnantes ?

On retrouve les littératures écrites aussi bien en langues africaines qu'en langues européennes. Si les premières elles recouvrent des espaces géographiques et culturels aussi vastes que les pratiques linguistiques elles-mêmes, les secondes sont tributaires d'une histoire spécifique de la colonisation qui influence la création littéraire, guide l'évolution de l'histoire

littéraire et oriente les pratiques de l'édition et de la diffusion des textes.

À la différence des littératures en langues africaines dont la diffusion hors du continent est encore confidentielle, les littératures en langues européennes sont plus familières. La suprématie des langues européennes s'explique par le rôle des institutions scolaires implantées presque partout en Afrique. Une identité d'objectifs et une certaine concertation entre les administrations coloniales et les Eglises vont faire de l'école, et accessoirement de l'éducation et de l'enseignement, une grande institution sociale et un vecteur d'éducation littéraire. L'école popularise les langues européennes au détriment des langues locales : le français, l'allemand, le portugais, l'espagnol et l'italien connaissent des fortunes diverses.

La présente analyse part d'un constat : on s'intéresse à la médiatisation de la littérature africaine, mais on est rarement préoccupé par la représentation de la fiction africaine dans les médias. Combien de lecteurs vont lire, par exemple, un article sur un auteur africain ? En soulevant le problème de la médiatisation de la littérature africaine en France et en Afrique, cette étude ambitionne d'aller au-delà du simple constat pour mieux appréhender les rapports entre la presse écrite et la littérature africaine. Celle-ci peut se présenter comme la totalité des textes d'auteurs africains, produits en Afrique ou ailleurs, qui utilisent le français comme code communicationnel. Faut-il réduire la

perception des rapports entre la littérature et les médias sous l'angle de la complémentarité qui voudrait que la littérature progresse avec l'appui de la presse qui, à son tour, vit et se développe grâce à une production littéraire féconde ? Qu'apporte, en définitive, la littérature africaine dans les médias en France et en Afrique ?

Le champ culturel retenu pour cette analyse devrait être perçu comme un support, un repère dans l'appréciation des conditions pour l'essor qualitatif et quantitatif de la production littéraire et dans l'appréciation du discours médiatique. Nous essayerons d'identifier les conditions de circulation et de réception des informations engendrées dans le discours médiatique en repérant «*les différents niveaux d'organisation de sens¹*» : le symbolique, l'iconique et l'indiciel, qui participent au phénomène de médiatisation de la littérature africaine en France et en Afrique.

Nous avons formulé des hypothèses sous un aspect sociologique. La première hypothèse est de montrer que la littérature africaine est une littérature de tradition orale. La deuxième hypothèse consiste à montrer l'apport de l'écriture en Afrique. La troisième hypothèse pourra nous conduire à montrer l'universalisme de cette littérature car elle comprend une récurrence de thèmes universels et le transfert de cette littérature vers les médias.

¹ - Charles Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

La littérature pourrait être un sujet fécond qui apparaît de façon récurrente dans l'actualité médiatique. Certains l'abordent d'un point de vue sociologique ou ethnologique pour rendre compte de son authenticité culturelle. Nous rappellerons d'abord certaines données concrètes sur la littérature africaine pour mieux comprendre le contexte historique dans lequel elle a évolué ; ensuite, nous dévoilerons la part de fiction exploitée par les médias dans leur constitution de l'image de la littérature africaine.

Nous nous appuyerons sur les travaux de Pierre Bourdieu qui, en replaçant le fait littéraire dans son cadre concret d'éclosion, d'exercice et d'évolution, ont conduit à l'émergence de la sociologie de la littérature. Ces travaux ont contribué, d'une part, à une meilleure connaissance du « *champ littéraire* », de ses agents, et de ses instances de fonctionnement, d'autre part, à mettre en lumière les mécanismes qui régissent et légifèrent l'économie du marché et du livre. La sociologie de Pierre Bourdieu apparaît comme une voie entre une physique des faits sociaux où l'individu est un épiphénomène des structures sociales et une anthropologie où l'individu seul est ce qui donne sens et finalité du social.¹

Selon Bourdieu, les oppositions entre agent et structure, individu et société, sujet et objet ne peuvent rendre compte de la réalité ; car aux structures sociales objectives correspondent les structures mentales des agents dans une relation d'entre

¹ - Cf. Bourdieu Pierre, et Wacquant Loic, *Réponses*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

expression et d'interaction. Notre tâche consistera à voir ce qu'il y a de recouvert et de caché, bref, de montrer que la société n'est jamais aussi transparente qu'on ne le croit. La société est un processus de différenciation et de distinction : être c'est être différent ; exister socialement, c'est se distinguer. Au sein de l'espace social, les agents et les groupes se distribuent selon deux principes de différenciation, le capital économique et le capital culturel. La position que l'individu occupe au sein de l'espace social commande ensuite les représentations qu'il se fait de cet espace et motive ses prises de position pour le conserver ou le transformer. « *Le mot est le symbole par excellence de la communication des hommes. Mais l'univers symbolique ne se limite pas aux formes linguistiques ; il comprend aussi les formes visuelles, les gestes, les images artistiques, les symboles mythiques.* »¹

Les individus sont des agents sociaux, ni simplement soumis à des causes mécaniques ni totalement conscients, mais animés d'un sens pratique, c'est-à-dire d'un système acquis de préférences, de goûts et de schèmes d'action. L'analyse sociologique ne se contente pas de mettre au jour les structures de la société et les représentations que les individus en ont ; elle entend agir sur ces représentations même pour changer le monde. C'est là précisément que se joue le rôle de l'intellectuel. Donner la parole aux algériens « *Travail et travailleurs en Algérie* », aux exclus de « *La Misère du Monde* », et soutenir les grévistes de décembre 1995, c'est comprendre la logique sociale en s'immergeant dans la

¹ - Lohisse Jean, *La communication tribale*, Paris, Éditions universitaires, 1974, p. 49.

particularité empirique et c'est tenter de la transformer. Il convient de faire une distinction entre les classiques, qui sont les auteurs des littératures anti-coloniales et les modernes, qui sont les auteurs des littératures post-coloniales.

Sur le plan de l'organisation, ce travail comprend trois parties. La première est consacrée à l'étude diachronique de la littérature et des médias. Elle étudie les fondements de la littérature africaine, ainsi que son évolution de l'oralité à l'écriture. Elle montre également le rôle de l'institution scolaire dans l'imposition des langues européennes en Afrique ; enfin, les moyens médiatiques seront étudiés.

La deuxième partie s'appesantit sur la réception de la littérature africaine et s'interroge sur l'acheminement de la fiction vers les médias. Elle s'intéresse aux critères de la médiatisation des œuvres de fiction africaine. Elle détermine l'infrastructure éditoriale, en tant que moyen de diffusion de la littérature, propose un répertoire des œuvres les plus médiatisées et l'analyse des dossiers de presse des écrivains africains et s'appesantit sur le discours féministe tel qu'il apparaît dans la fiction africaine de la dernière décennie.

Enfin, la troisième partie fait une analyse de la fonction éditoriale des médias. Elle se penche sur les médias et la diffusion d'une culture et d'une littérature, le processus de consécration de l'écrivain par le biais de la traduction et de la distinction (prix,

etc.) et relève l'intérêt de la francophonie pour la promotion de la littérature africaine ainsi que les statuts d'écrivains par les médias.

PREMIÈRE PARTIE

**GENÈSE ET ÉVOLUTION
DE LA
LITTÉRATURE ET DES MÉDIAS**

La genèse de la littérature africaine est liée aux conditions politiques et historiques de l'évolution des colonies vers les pays indépendants. Les indépendances instaurent une coupure dans les conditions économiques, idéologiques ou politiques de la production littéraire. De même plus tard, les années 70 et les premières désillusions provoquées par la mise en place des régimes autoritaires dans les pays nouvellement indépendants engendreront des attitudes nouvelles tant sur le plan de la création littéraire que sur la vitalité de la production.

L'année 1960 marque une étape. Les décennies suivantes seront marquées par une certaine dispersion de l'évolution de la littérature africaine et des médias : le nationalisme littéraire pour l'Afrique, le grossissement d'une diaspora chassée ou en exil pour des raisons le plus souvent politiques s'opposant aux écrivains restés en Afrique, toutes ces transformations commencées à la fin des années 60 ont rendu caducs les rapprochements souvent mal gérés et évalués par la Négritude pour en esquisser d'autres plus difficilement perceptibles. Quels sont les fondements de la littérature africaine ? Pour répondre à cette question, il convient tout d'abord d'aborder la question de la civilisation africaine, afin de voir son évolution de l'oralité à l'écriture.

Le trait le plus caractéristique et séculaire du continent africain est sans conteste l'oralité. Qu'il s'agisse de l'histoire des civilisations, de la transmission des connaissances et des sagesses ancestrales, la communication en Afrique était régie par la parole.

Aujourd'hui encore, alors que les technologies de l'information et de la communication connaissent un essor fulgurant partout dans le monde, l'oralité tient encore une place prépondérante dans les sociétés africaines. La littérature africaine, comme la littérature française d'ailleurs, repose sur un fond oral. C'est, en effet, sur le socle de l'oralité qu'a prospéré la littérature écrite à la suite de la colonisation. La littérature orale s'est transmise de génération en génération à travers des objets d'art et des instruments de musique africaine tels que les idéophones, les membranophones et les aérophones. Malgré l'attrait de la modernité, avec l'invasion de l'écriture, la littérature orale continue d'occuper une place de choix dans les sociétés traditionnelles africaines.¹

La littérature africaine écrite en langue française est beaucoup plus récente. Elle est l'émanation de l'impérialisme occidental. Ainsi on s'achemine vers une nouvelle littérature à laquelle vont se superposer la langue et la culture françaises. Le choc entre les cultures européennes et africaines conduit à des mutations sociales profondes. On assiste à l'éclosion de la littérature coloniale.

¹ - Cf. Lohisse Jean, *La Communication tribale*, Paris, éditions universitaires, 1974.

CHAPITRE PREMIER : LES FONDEMENTS DE LA LITTÉRATURE AFRICAINE : DE L'ORALITÉ À L'ÉCRITURE

Deux composantes essentielles font l'unité de la littérature africaine contemporaine : la littérature orale et la littérature écrite. S'appuyant principalement sur la parole et sur d'autres formes de communication telles que les instruments de musique par exemple, la littérature orale est une source intarissable des valeurs culturelles et traditionnelles.¹

La littérature orale constitue le fond culturel des peuples africains dont le français va devenir plus tard seulement la langue d'enseignement, de promotion culturelle et sociale. Ces propos de Bernard B. Dadié, fort à propos, résument, pour ainsi dire, l'importance des traditions orales :

« L'Afrique noire, faute d'écriture, a en effet cristallisé sa sagesse dans la littérature orale. Et chaque conteur, chaînon ininterrompu d'un long passé, essaime chaque soir la sagesse des Anciens. Il la confie à ceux qui veulent en profiter et vent qui l'emportera par le monde, car la sagesse n'est pas un

¹ - Goody Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, collection « Ethnologies » presse Universitaire de France 1993.

bien que l'on conserve pour soi seul. Et c'est survivre que de dispenser sa sagesse. »¹

Autant que la littérature française, pour prendre un exemple assez courant, la littérature africaine a connu sa période orale, c'est-à-dire ses moments d'intimité avec l'individu vivant où la parole et le geste étaient sujets absolus de création artistique. Peut-être convient-il de ne pas en parler au passé, car ayant préexisté à la littérature écrite, la littérature orale subsiste dans l'ère moderne. Une meilleure compréhension de cette littérature nécessite une description de ses caractéristiques, de ses moyens d'expression, ainsi qu'une connaissance des apports de la modernité.

a) Les caractéristiques de la littérature orale

L'oralité est un art en Afrique. L'auditoire de l'artiste oral est un auditoire restreint, limité par les capacités de la voix humaine. C'est une petite communauté homogène du village, qui vit en économie de subsistance, où les fonctions sont peu nombreuses et peu différenciées, où tous partagent le même patrimoine culturel.

Selon Bernard Mouralis : *« l'oral dont il est ici question recouvre deux aspects qui doivent être distingués en fonction du point de vue auquel on se place. Par exemple, on peut mettre l'accent sur la*

¹ - Dadié Bernard, in *Présence Africaine*, n°XIV, XV, Le rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique, Paris, juin-septembre 1957, p.165.

littérature orale (d'un peuple, d'une région, d'une langue, etc.), c'est-à-dire un ensemble de textes oraux caractérisés par leur contenu, leur style, leurs structures, etc.

Mais on peut tout aussi bien mettre l'accent sur l'oralité et, dans ce cas, au lieu de s'intéresser aux textes, on envisage essentiellement le processus de production, de diffusion et de réception de ces textes. »¹

Cette littérature garde, pour le jeune africain, toutes les apparences d'une merveille. À l'écoute d'un conte par exemple, il est pris du même saisissement que le lecteur des Évangiles, à la fois intéressé, ébloui, pris de pitié et anxieux de ce qu'il adviendra de son héros, et ne se libère de son envie secrète de le venger qu'une fois le conte terminé, le même sentiment de satisfaction qu'on exprime lorsque le Christ ressuscite.

Les récits oraux africains offrent une profondeur didactique qui puise dans toutes les disciplines telles que l'histoire, le droit, la morale. Ils sont donc d'abord utiles par la vie sociale, même si par la suite ils satisfont aux besoins de l'auditoire. La fable, les devinettes, les proverbes, redonnent naissance aux grands thèmes ancestraux de la tribu, expression d'une intimité clanique dans laquelle se trouve soigneusement blottie la sagesse des ancêtres.

L'art oral africain a rempli admirablement la mission de toute « littérature » telle que Horace l'a résumée une fois pour

¹ -« *Les Contes d'Amadou Koumba* » de Birago Diop, par Mouralis Bernard, *Parcours de Lecture*. Bertrand Lacoste, p. 7 – 8, Paris, 1991.

toutes : il joint l'utile à l'agréable avec une incontestable efficacité. Le système oral d'expression et de communication est global : il reflète l'unité organique d'une perception syncrétique, totalisante du monde.

Dans le domaine littéraire, des genres mixtes comme le roman ou la science -fiction procèdent d'une même fusion du réel et de l'imaginaire. Sous la mince couche d'une élite instruite, la masse de l'art verbal des Africains restait orale. Dans les cultures pré-lettrées, l'oralité remplit toutes les fonctions de l'écrit. Les proverbes condensent la sagesse accumulée des générations en une éthique qui s'illustre aussi dans des contes animaliers. Les chants épiques et les récits légendaires conservent dans la mémoire collective le souvenir des héros dont les actions d'éclat ont assuré la survie du groupe.

Des premières sociétés sédentarisées, perdues dans la nuit des temps, aux récentes sociétés tribales subsahariennes, deux principes fondamentaux ont organisé les deux cadres différents dans lesquels se sont développées les relations sociales traditionnelles. C'est, d'une part, le principe de parenté, qui régit les rapports humains au sein des communautés villageoises formées par les familles et les lignages, parfois les clans, et d'autre part, le principe de territorialité, mais généralisé et appliqué avec des modalités diverses, qui structure les régions en chefferies, parfois en petits royaumes, plus rarement en vastes empires. La majorité des relations interindividuelles et intra- groupales,

nombreuses et intenses, s'observe au sein du village. D'autres types de relations, plus fonctionnelles, peuvent s'établir plutôt au niveau des chefferies et des royaumes.

Mais dans un cas comme dans l'autre, c'est la présence capitale et permanente de la structure collective et la mentalité du groupe qui sans cesse s'impose. Si la communication sociale dans les communautés traditionnelles premières intègre le passé et l'avenir au présent, elle permet avant tout de vivre ce présent. Écartant et réprimant les velléités ou les tentations individualistes, elle s'inscrit également dans le cadre d'une vie communautaire et collective. Elle est un élément indispensable de la vie matérielle du groupe en tant que facteur d'information et de stimulation. Nous la rencontrons comme tel dans la transmission orale des techniques, dans les cris et les chants qui accompagnent les travaux collectifs dans les champs, sur la rivière et dans la forêt, dans ces gestes- signaux et ces sons-réflexes quotidiens qui, à la limite des communications automatisées, ne sont pas sans rappeler les communications animales. La communication sociale assure aussi la cohésion et la vie du groupe dans son organisation et son fonctionnement économiques, sociaux et politiques. La communication sociale remplit également une fonction fondamentale au plan psychosocial et psychopathologique. La règle suprême de la cohésion sociale se traduisant ici par un souci de convaincre plutôt que de contraindre.

On peut aussi parler de la vocation unificatrice au plan culturel ; le conte en est un exemple. Il peut être l'expression, la critique, la justification des cadres sociaux réels ; il peut être la traduction de certains types d'agencements sociaux, de réactions sociales significatives. Les symboles ne sont effectifs que parce qu'ils sont sans cesse rendus vivants et vécus par la circulation, le partage, et l'activation qu'assume, dans son rôle fondamental, la communication sociale.

Ces fonctions exercées dans des ensembles fermés se situent surtout au niveau inter-groupe. Cependant, sur une aire géographique réduite, des relations, de bon voisinage, et de nature conflictuelle, s'établissent entre villages, lignages, parfois mêmes entre groupes ou régions plus étendus.

Si la langue apparaît comme un signe évident d'appartenance à un groupe, cette caractéristique ne porte pas uniquement sur les grands ensembles mais s'observe aussi bien que de façon moins manifeste, au niveau des groupes restreints qui recourent en certaines circonstances, à une expression qui marque la volonté d'exclusion des étrangers : la langue secrète constitue une affirmation de la fermeture du groupe.

La littérature orale ne réussit pas à se séparer de l'individu vivant : « *littérature de l'on dit et de rumeur, à fonction éducative, la littérature traditionnelle doit vivre, imprimée dans la mémoire vivante*

des membres du clan. »¹ Que la nature du texte soit descriptive, narrative, explicative ou lyrique, il a besoin de l'accompagnement, du geste, mode para-verbal d'attrait de l'auditoire, auxiliaire évanescent, mais nécessaire de l'expérience littéraire orale. Selon B. Juléat Fouda, la littérature orale est non seulement une « *littérature fonctionnelle et sociale* », mais aussi et surtout une « *littérature -archive de la parole et du geste.* »²

L'avis des critiques suscités en donne une vue simpliste, réduite à sa substance minimale car, en plus des objets d'art, la scène du soir au coin du feu est toujours nourrie d'un appareillage « littéraire » complexe, alliant quelquefois aux instruments de musique à cordes d'autres objets sonores taillés dans du bois ou obtenus de minerai ordinaire comme le fer. Il convient peut-être de présenter séparément les moyens d'expression de la littérature orale que sont les instruments de musique, les objets d'art, la parole et bien d'autres.

b) Les moyens de communication de la littérature orale

- Le tam-tam et le tambour

Ils représentent certainement les instruments de communication et de musique les plus originaux des sociétés noires traditionnelles et le moyen privilégié de communication avec les « invisibles ». Ils sont la voix du groupe. Aussi pour de

Fouda Basile Juléat, *Littérature camerounaise*, Yaoundé, CLE, 1996, p.7.

² - *Ibid.*, p. 6 -7.

nombreux peuples, le tambour et le tam-tam deviennent-ils des êtres vivants, objets de respect, de musique ou de crainte dont certains, sous peine de malheur ou de mort, ne peuvent être vus ou utilisés que dans des circonstances précises.

Dans le tambour, le son est produit par les vibrations transversales d'une membrane tendue au-dessus d'une caisse de résonance. Cet instrument fait donc partie de la classe des membranophones. En revanche, dans le tam-tam, le son est produit par les vibrations du corps de l'instrument lui-même, ce qui le range parmi les idéophones.

Notons cependant que l'on entend parler de tambour de peau pour désigner le tambour proprement dit et qu'on utilise également les termes de tambour de bois pour nommer le tam-tam ou encore gong, gong fendu, tambour à fente, tambour - téléphone ou tambour parlant. Cet instrument sert principalement dans la transmission tambourinée des messages.

Du point de vue de la communication littéraire, les tam-tams présentent un grand intérêt car ils sont capables d'émettre des phrases à transmettre. Lié au pouvoir des rois, certains tambours sont aussi le symbole du chef. Appelés parfois tambours - enseignes, ils sont à distinguer des tambours parlants et des tambours de rythme. Les tambours - enseignes constituent par excellence l'image du pouvoir.

Les instruments de la musique africaine se répartissent en quatre grandes classes :

- les idéophones, dont la vibration de la matière propre produit le son. Ils comprennent les instruments par percussion directe tels que le tam-tam, le xylophone, la cloche sans battant, et les instruments par percussion indirecte comme le hochet et la cloche à battant ;
- les membranophones, qui regroupent les tambours à peau et les curieux tambours - friction ;
- les cordophones dont font partie les harpes - cithares et les arcs musicaux ;
- les aérophones, qui regroupent les sifflets, les flûtes et les trompes multiformes qui fonctionnent grâce au souffle humain.

Tous ces instruments ne figurent pas dans toutes les sociétés. Ils servent d'abord à produire de la musique ; ils accompagnent les chants et les danses, et participent aux activités collectives, aux cérémonies et aux travaux.

Non moins utiles que le tam-tam, les instruments à cordes permettent de nourrir le lyrisme du récit oral en ceci qu'ils obligent le récitant à chanter ou à marquer des pauses mélodiques afin que la phrase grammaticale s'accorde plus ou moins parfaitement avec la phrase musicale. Tout se passe comme si le

critère de la pause n'appartenait plus à la sémantique, mais au versant musical de la parole poétique. Le lyrisme du texte prenant le dessus sur la portée didactique, le récit oral devient davantage un exercice de théâtre et satisfait ainsi la sensibilité esthétique de l'auditoire, beaucoup plus porté à s'émouvoir qu'à percevoir le contenu significatif du discours qui lui est adressé. Il n'est peut-être pas faux de dire que dans l'être social de l'Africain, l'émotion occupe une place prépondérante.

S'il est vrai, avec Senghor, que le peuple africain est celui de la danse, il convient peut-être de reconnaître que cette disposition d'esprit favorise et stimule la production artistique pour autant que le récitant a toujours besoin de l'approbation de l'auditoire, de sa participation à la récitation. Les instruments à cordes se révèlent donc d'une nécessité impérieuse dans l'art littéraire africain.

- Les autres instruments

À côté des instruments majeurs que sont le tam-tam, le tambour et les instruments à cordes, il existe d'autres, faits de métal ou creusés dans du bois. On a l'exemple de cet instrument en fer, fait de deux entonnoirs reliés à leur base par une barre courbe, sur lequel on tape légèrement et de façon cadencée, et qui produit un son semblable à celui d'une bouteille vide frappée par une pierre.

- Les objets d'art

Lorsqu'on parle de la littérature orale, on a toujours tendance à se limiter à son versant narré, alors que les formes les plus archaïques de cet art rustique ont été les peintures et les poteries découvertes par les premiers explorateurs du continent africain.

Aussi bien que le forgeron, le peintre, les potiers sont les maillons importants de la chaîne artistique orale africaine. Dans les sociétés préhistoriques, les forgerons jouissaient d'un pouvoir social presque sacré, parce qu'ils maîtrisaient le feu et le fer. C'est d'ailleurs dans les forges que se découvrent les premières formes poétiques de la littérature orale.

Toutefois, la discipline qui semble antérieure au reste est la peinture que les ancêtres africains faisaient sur des rochers exposés ou à l'intérieur des grottes, et qui ont témoigné de la vie qu'ils menaient avant la maîtrise du fer et du cuivre. Les potiers se montraient aussi habiles décorateurs, donnant ainsi aux objets fabriqués une double vertu utile et esthétique. Quelques fois, l'on y découvrait certaines activités du clan ou certaines espèces disparues. Les sculptures et les figurines se rencontrent dans de nombreuses sociétés d'Afrique noire. Les statuettes vont s'intégrer à certains objets d'usage tels les sièges des chefs et des rois, supportés par des sculptures d'ancêtres ou d'animaux -totems.

Parmi les œuvres les plus remarquables des sculpteurs, nous remarquons des statuettes commémoratives représentant les différents rois qui se succèdent dans un trône, et servent à rappeler aux générations présentes et futures les faits saillants de leur règne. La laïcisation se précise encore dans les sculptures ornementales des cases, les poteries et autres objets où le souci de communication sociale apparaît clairement. L'intention peut être ici l'illustration symbolique d'un proverbe de la tribu.

L'un des moyens de transmission de la littérature est la gestuelle. Un proverbe rwandais dit à cet effet : « *les doigts ont leur façon de parler.* » Relevant de conventions liées souvent à des croyances religieuses ou occultes particulières, les codes gestuels - les attitudes y étant incluses - varient cependant considérablement d'une société à l'autre. À cela s'ajoute que le langage du geste reste par tout encore mal connu.

Au stade actuel des analyses et en se tenant aux seules sociétés traditionnelles africaines, on ne trouve qu'une masse d'observations fragmentaires, dispersées dans les récits non scientifiques des voyageurs, dans les multiples monographies ethnographiques et les recherches portant sur d'autres objets que la gestualité.

Les gestes de salutation obéissent parfois à un cérémonial très simple, parfois compliqué. Si nous n'envisageons pas le geste religieux et magique, certains gestes de travail et plus largement

les gestes de la vie quotidienne ont, dans certains de leurs aspects, une référence à des codes de communication gestuelle. On y trouve à nouveau la main composant le geste d'invitation, d'appel, avec souvent cette caractéristique africaine que la paume est tournée vers le bas. On peut citer l'exemple de la « mimique des nombres » dont on se sert généralement pour ponctuer la parole. La position accroupie montre le caractère bref et éphémère de la conversation tandis que la prosternation, coudes par terre, mains jointes est le signe assez évident de la parole soumise.

- Les bruits vocaux et le parlé

La littérature africaine est qualifiée d'orale parce qu'elle est nécessairement suspendue à la parole. La bouche, la gorge, tout le système laryngo-buccal est à l'origine ou le chemin de quantité de bruits, grognements, éructations, cris, gémissements, sifflements qui peuvent être porteurs de communication. Moyen d'appel, le sifflement peut aussi transmettre des messages assez élaborés.

La parole jouit en Afrique d'une importance toute particulière. Ne connaissant qu'exceptionnellement l'écriture, les sociétés traditionnelles confient à l'oral le soin de vivifier leurs traditions tandis que la majorité des communications quotidiennes recourent le plus souvent et avec plaisir aux échanges parlés. La place primordiale qu'occupe le parlé dans la communication africaine peut expliquer l'origine religieuse que lui trouvèrent certaines sociétés comme les bambara. Le lieu d'élaboration de la parole est le corps humain. Toujours, le

discours s'accompagne de gestes qui ponctuent les mots, les amplifient, les suivent, les précèdent, les modèlent.

Dans la trame du récit oral, on a toujours des variants et des invariants : les invariants, c'est le thème, les clichés formulaires, ainsi que toutes les formes stéréotypées de l'art oratoire de la tribu ; les variants, ce sont les séquences du récit, les actants, le refrain, ainsi que toutes les marques prosodiques propres au conteur. Ce constat nous amène à dire que la littérature orale est solidement liée à l'individu et subit nécessairement l'altération de l'espace et du temps. La parole y est toute puissante, parce que c'est aux choses dites et à la manière de les dire qu'on juge le conteur.

Sans parole, la littérature orale n'aurait pas de médium communicatif, et les objets d'art n'en seraient qu'un pâle reflet, un témoignage injuste d'une richesse privée de moyens d'expression. Sacrée, la parole sera à jamais l'axe communicatif névralgique de la littérature orale.

Il convient de reconnaître que c'est en examinant le matériau littéraire que les ethnologues et les archéologues ont pu pénétrer l'intimité de l'Afrique, pour autant que s'y trouvaient projetés le reflet de l'âme et les traits de l'esprit de l'individu social africain.

c) L'attrait de la modernité : le fonctionnement de l'oralité et de l'écriture dans le cadre de la production littéraire

Les approches littéraires tendent à concevoir l'oralité comme un mode de pensée qui détermine non seulement le fonctionnement de la société africaine, mais aussi les procédures de cognition à l'œuvre parmi les peuples africains soumis à une rationalité qui serait irréductible à la logique graphique.

Assimiler le continent africain à l'oralité impliquerait que celle-ci est une catégorie culturelle et qu'elle est une valeur trans-historique fortifiée contre les imprévisibles révolutions électroniques qui jalonnent le XXI^e siècle, et qui illustrent sans cesse la fugacité de la graphie et de la parole qui, comme on s'en rend compte aujourd'hui, ne peuvent être perçues comme des vecteurs de civilisation. La prolifération de la radio, de la télévision et de la communication informatisée met en cause l'équilibre du champ culturel et les conventions qui le présidaient dans le temps.

La situation caractérisant l'Afrique au cours des siècles ne se réduit pas à une simple opposition entre l'écriture et l'oralité. Si l'oralité représentait le principal mode de communication utilisé par les peuples africains, il n'était pas cependant le seul mode. D'autres modes d'objectivation de la parole verbale ont depuis toujours compensé en parallèle la faible extension des techniques

de l'écriture. L'usage des idéogrammes, des peintures rupestres ou même des signes graphiques que Marcel Griaule avait repérés dans le cadre de ses recherches parmi les peuples africains confirme l'existence des procédures de la sauvegarde et de la transmission de la parole.

La polarisation oralité - écriture, si réconfortante qu'elle puisse paraître, masque en vérité des problèmes plus profonds sur lesquels il est urgent de revenir non seulement pour une meilleure saisie des langues africaines, mais aussi pour comprendre les dispositions du champ littéraire africain où des perceptions idéologiques ont fonctionné durant la période coloniale, plus tard, comme un écran de sélection frappant d'exclusion tout un secteur de la production culturelle uniquement parce qu'il ne correspondait pas à certaines idées qu'on se faisait de l'Afrique et de sa culture. C'est ce qui explique en grande partie l'image partielle des littératures africaines où la production littéraire écrite ne figure guère, alors que l'on n'a jamais manqué d'exemples concrets pour en illustrer l'importance. Par là, on finit peu ou prou par évacuer un aspect déterminant de la production littéraire africaine en faveur de la promotion systématique des œuvres où l'usage des langues européennes est de règle.

La situation des civilisations africaines s'est traduite tout au long de l'histoire par une interaction continuelle entre l'oral, l'écrit et l'imprimé. À cet égard, nous savons que la transcription

écrite, si elle est indispensable à la diffusion d'une littérature écrite, n'en est pas pour autant le seul critère : de l'état manuscrit au texte imprimé, le passage ne s'est pas effectué brusquement sans qu'interviennent d'autres paramètres comme la disponibilité des moyens techniques de production ou encore l'éclosion d'un public de lecteurs.

L'auteur analyse le mode de fonctionnement de l'oral et de l'écrit parmi les peuples africains. À ce sujet, il note que l'avènement de l'écrit a précédé de longue date, la naissance de la littérature africaine d'expression européenne.

Dans ce sens, ce sont les missionnaires européens qui ont joué un rôle de pionniers. L'évangélisation impliquait nécessairement le recours à des langues autochtones, moyen sans doute plus efficace pour répandre la parole divine que de se restreindre à une élite ayant une connaissance préalable des langues européennes. Diffuser les Saintes Écritures parmi les peuples africains signifiait donc qu'il fallait d'abord les traduire dans les langues africaines.

Pour les missionnaires, le travail linguistique n'a jamais été un acte gratuit : il visait pour l'essentiel la production d'une littérature religieuse. Il reste toutefois que les écrivains africains disposaient désormais d'un outil de communication qu'ils pouvaient utiliser à leurs propres besoins. La transcription et la traduction de la Bible serviront à créer des conditions pour

l'émergence d'une écriture africaine en dotant les écrivains non seulement d'une langue écrite mais aussi d'un modèle littéraire.

L'avènement de l'écrit sur le continent africain n'est pas un corollaire uniquement de l'expansion du christianisme car c'est d'abord l'islam qui annonce les premiers textes écrits. La pénétration islamique à travers le continent africain devait donner une impulsion à l'essor d'une culture écrite fondée sur un savoir livresque. Des bibliothèques privées existaient déjà à la veille de la colonisation dans les petites villes.

Cette culture littéraire, qui s'est édifiée sous l'influence de l'islam, n'a pas été uniquement une culture de réception livrée à l'exégèse d'une culture écrite élaborée ailleurs par des savants arabes. Au contraire, l'interprétation des textes s'est toujours accompagnée de la composition d'une œuvre écrite réalisée par des intellectuels africains. La création littéraire ne se bornait pas non plus aux grands centres universitaires comme Tombouctou. A Gonja, à la périphérie du monde islamique, l'on a retrouvé une chronique qui date du milieu du XIXe siècle, mais en outre un nombre important de textes écrits par un savant haoussa, Al Hadj Umar qui a atteint une renommée notable au Ghana et au Nigeria. Son œuvre comprend des écrits sur la théologie, l'histoire, des poèmes dogmatiques réfutant le christianisme¹.

¹ - Cf. Ricard Alain, *Livre et communication au Nigeria*, Paris, Présence Africaine, 1975.

Ces données nous conduisent à penser que même si la maîtrise des techniques de l'écriture s'est restreinte dans les mains d'une élite, les peuples africains n'ignoraient pas totalement les principes du système graphique.

Une étude historique de l'oralité nous a permis d'éclairer les conditions de développement de l'écrit sur le continent africain où la transition de l'oralité vers l'écriture semble s'être réalisée comme un absolu : les sociétés africaines étant soumises au contraire à un régime variable, à une situation d'écriture partielle. Il conviendrait d'aborder, maintenant, la question de la relation de l'oralité et l'écriture sous un autre angle pour interroger leur fonctionnement dans le cadre de la production littéraire. Où situer le partage entre l'oralité et l'écriture ? Comment et à quel moment s'opère la disjonction qui sépare indéfiniment ces deux conduites ?

Ces questions s'imposent d'autant plus qu'elles ont des implications théoriques sur le comportement qui devrait être celui du critique envers les pratiques, comme sur l'approche méthodologique qu'il devrait employer. Ce qu'il s'agit de savoir en définitive est de voir si l'oralité n'exigerait pas l'élaboration d'un nouvel appareil scientifique compte tenu de sa spécificité.

Il convient de noter que seule l'écriture permet de passer vers une structuration codifiée de la pensée, vers un travail de conceptualisation nécessitant la transition d'une ordre

syntagmatique à un ordre paradigmatique. La prolifération des schèmes classificatoires, des tableaux, des listes, des fiches, est donc liée au traitement graphique de l'information.

Pour ce qui est du domaine de la littérature, le passage de l'oral à l'écrit entraîne également des transformations importantes, car l'écriture exige la mise en œuvre d'un autre ensemble de procédures, d'une autre technique de composition qui ne serait pas certainement pas pensable à l'oral.

Le mouvement vers l'écrit peut être considéré comme irréversible. Sur ce plan, on peut relever une série de textes inclassables, défiant toute catégorisation, dérivant autant de l'oralité que de l'écriture. Alors que l'on associe l'avènement du christianisme avec l'épanouissement d'une culture lettrée et avec la croissance d'une production écrite, l'inverse s'est également produit. L'introduction de l'écriture a également été un moteur de développement de la littérature orale, surtout dans le domaine de la production religieuse.

Les compositions orales, les prières réalisées à partir des règles précises, même si elles sont rédigées, par la suite sous la forme écrite, gardent tout de même leur oralité primitive.

De même, le goût de l'actualité et de l'innovation au quotidien n'est pas plus un phénomène de l'écrit que de l'oral. L'engouement pour la métaphysique ne s'exerce pas non plus

avec plus de force chez les spécialistes de la parole, que l'on présente souvent comme les conservateurs de la tradition. L'étude à travers un corpus de la littérature orale, de l'image de la représentation de la colonisation européenne chez les africains, montre en effet que ce domaine de la production littéraire n'est pas resté totalement indifférent aux changements provoqués au cours de l'histoire, notamment en Afrique.

S'agissant de ce qu'il est convenu d'appeler littérature orale, on peut se demander si nous n'avons pas affaire à une catégorie appartenant au domaine de l'écriture, dans la mesure où c'est la scripturalité qui gouverne la production, la transmission et la conservation des textes et non pas la vocabilité comme dans le cas des textes transmis verbalement.

L'approche de l'oralité suppose donc que l'on distingue soigneusement ces deux catégories, la littérature orale et l'oralité. S'étant spécifiquement intéressés à la question de l'oralité, les écrivains africains ont souvent cherché à incorporer les éléments expressifs et thématiques de la communication orale dans leur propre écriture. On constate ainsi que l'inscription de l'oralité s'est opérée dans la littérature africaine selon trois modalités principales : la citation, la transcription et la substitution. Ainsi, souvent, la trame de la narration du roman se trouve interrompue par un ensemble de formes que l'on associe généralement avec l'univers de l'oralité, notamment les proverbes, les dictons, les chants, les contes, les mythes, etc.

Dans un deuxième cas, les écrivains africains se veulent interprètes du savoir populaire et cherchent à présenter des adaptations ou des transcriptions des récits oraux afin de dépeindre soit leur propre expérience culturelle comme le fait Birago Diop dans *Les Contes d'Ahmadou Koumba*, soit l'expérience culturelle du groupe social auquel ils appartiennent telle qu'on peut l'observer chez Camara Laye.¹ Enfin, on peut également retrouver chez les écrivains africains la volonté d'imprimer à leur écriture les modes de la parole pour créer ainsi ce que l'on pourrait appeler un effet de l'oralité. Finalité qu'ils cherchent à réaliser par l'adoption des procédés et des tournures relevant de la communication verbale, ou par l'incrustation dans leur texte des traductions d'expressions linguistiques propres aux langues africaines. C'est ce que fait Kourouma.² Le narrateur, s'attribuant les traits du griot, cherche à remplacer la structuration du discours écrit en donnant au texte le flux et le mouvement d'un échange verbal.

Le brassage des cultures, dans l'état avancé qu'il se trouve actuellement, a une incidence sur la culture africaine. Du point de vue des instruments de musique, on est allé du tam-tam, du tambour, de la flûte, à la guitare, au piano et au saxophone. Le griot du temps passé devient le chanteur ou le chansonnier d'aujourd'hui, capable de produire des symphonies davantage

¹ - Laye Camara, *Le Maître de la parole*, Édition Plon, Paris, 1978.

² - Kourouma Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Le Seuil, Paris, 1970.

complexes, mais toujours hybrides, dans lesquelles on retrouve les aspects de la culture traditionnelle.

Du point de vue de la langue, la nécessité de se servir du français ou de l'anglais amène l'auteur de « la littérature orale » à consigner bon gré mal gré sa pensée indigène dans un moule linguistique venu d'ailleurs. Le texte oral se trouve donc fortement altéré, et le défi de satisfaire les mentalités actuelles achève de donner au texte une facture par trop moderne.

La littérature orale africaine embrasse tout. Elle embrasse l'univers, elle embrasse ensuite l'histoire puisque, par des récits étiologiques, elle renseigne sur ce qui s'est passé autrefois et sur ce qui se passe actuellement. Elle embrasse aussi la morale puisqu'elle présente une déontologie communautaire en donnant des règles de conduite sociale ; elle embrasse enfin la distraction puisqu'elle satisfait les besoins ludiques.

C'est donc une littérature plus sociale que métaphysique, et poreuse à la mondialisation. Les proverbes, les devinettes, les légendes, les fables, les satires ou les rhapsodes à la harpe sont autant d'occasions pour se retremper entièrement dans les grands thèmes immémoriaux du clan et de la tribu pour se revivifier à ces puissantes et intarissables sources grâce à l'unité harmonieuse de comportement et au caractère collectif de chaque individu.

C'est cette vaste thématique qu'on retrouve dans les documents historiques comme *Les Chansons populaires bamiléké* de Patrice Kayo, *Les Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop, *Les Contes et Poèmes Foulbé* de Mohamadou Eldrige et Henriette Maysaal, *Les trois contes moraux* de Jacques Bengono, *Les Contes et Berceuses béti* de Léon -Marie Ayissi, pour ne citer que ceux-là.

Tout compte fait, la survie de la littérature orale africaine passe obligatoirement par l'écrit. Et assurément, le rôle de la collecte des traditions orales a été pour beaucoup dans la perpétuation de ce genre. C'est dans cette perspective que la suite de ce chapitre portera sur la naissance de la littérature africaine écrite.

d) La Littérature Ecrite

Pour Claude Lévi-Strauss, l'écriture serait associée de façon permanente, dès ses origines, aux sociétés fondées sur l'exploitation de l'homme par l'homme. L'écriture reste un instrument de pouvoir et de domination.

Dans le monde oral, existait une pensée mythologique où l'ordre du monde s'intégrait dans un système de correspondances symboliques avec lesquelles le contexte oral était librement coordonné, l'un renvoyant à l'autre sans subordination aucune.

L'écriture servira-t-elle l'expression et la conservation d'une pensée elle-même de plus en plus canalisée dans le raisonnement tandis que les termes analytique, logique, abstrait, rationnel s'opposeront puis prévaudront sur ceux de mythique, concret et intuitif ? Orientant l'esprit vers des considérations abstraites, l'écriture répond bien aux conditions nouvelles de la vie « civilisée ».

- Historique

Les sociétés noires traditionnelles sont, dans leur ensemble, des sociétés sans écriture. Seules quelques exceptions -dont les origines restent controversées- doivent être signalées.

D'aucuns ont pensé attribuer l'absence de l'écriture à l'ignorance des procédés de représentation de la pensée par des signes graphiques. Selon Dominique Zahan, une telle supposition néglige cependant l'importance attachée par les Bambara et par beaucoup d'autres Noirs de l'Afrique moyenne au problème de la non- aliénation des productions de la pensée, plutôt qu'à celui de leur conservation¹.

On connaît quelques tentatives négro-africaines (au Libéria, en Sierra Leone, au Nigéria, au Cameroun) d'élaboration d'une écriture, notamment celle de Vai, des Mende ou des Bamoun. Les caractères en sont fort différents : hiéroglyphique dans le Bamoun, l'écriture du Vai est syllabique.

¹ - Dominique Zahan, *La Dialectique du verbe chez les Bambara*, Paris, Mouton, 1963, p. 64.

- Avant les indépendances

L'invention de l'écriture Bamoun marque un tournant décisif, voire une révolution dans l'histoire de la littérature camerounaise, en ce qu'elle préfigure ce que seront les rapports du livre et de la littérature. Assurément, la littérature camerounaise naît véritablement en langue Bamoun. Vers 1895, le Sultan Njoya, qui vit l'arrivée des premiers colons allemands, inventa un système graphique de représentation de la pensée.

Dans son *Histoire et coutume Bamoun*, le Sultan Njoya raconte qu'un jour il eut un rêve. Une vision lui apparut et lui demanda d'aller exécuter dessins et symboles représentant divers objets et de les rapporter. Il les confronta, soumis les résultats à des lettrés musulmans de passage et en tira son premier système d'écriture.

Dès le début, les ébauches de généalogies ou des chroniques furent transcrites sur des planchettes ou des écorces avec du charbon de bois ou du suc de certaines lianes. Cette écriture connut plusieurs transformations. Parti de 466 signes selon Leroy-Gourhan, 510 selon le Révérend Père Mveng, le nombre de signes, pictographiques ou idéographiques, diminua peu à peu lorsque apparurent la notion de syllabes puis des essais sur la représentation des tonalités des phénomènes. Vers 1910, l'écriture, réduite à 80 ou 83 caractères, est devenue presque alphabétique. Une dernière évolution simplifia le dessin des caractères.

Afin de garder la fixation, la pérennité et la transmission efficace des connaissances traditionnelles orales, le Sultan Njoya trouve judicieux d'inventer un support graphique viable. Il crée un an plus tard son imprimerie et, sept ans après l'invention de l'alphabet Bamoun, la presse, pour ainsi dire, était prête à fonctionner.

Dans la pratique, l'écriture Bamoun va permettre à ses utilisateurs une transmission plus large et plus rigoureuse des traditions orales camerounaises. A ce titre, les travaux du pasteur Rodolphe Pecchandon et d'Israël Ngoucheme Yeyap au début du XXe siècle -pour ne citer que ceux-là- (*La Gerbe de proverbes Bamoun* et *Pum lerewa njanke me shu pamon*) en 1896 et 1928, donnent une nouvelle force à une littérature qui avait besoin d'un support viable.

Ainsi on s'achemine vers une nouvelle littérature à laquelle vont se superposer la langue et la culture françaises. Le choc entre les cultures aborigènes et envahissantes va provoquer des mutations sociales profondes qui s'intensifieront avec la pénétration et la domination de plus en plus irrésistibles du colon occidental. On assiste alors au Cameroun à l'éclosion de la littérature coloniale.

L'existence de l'écriture Vai est mentionnée pour la première fois en 1849 par un officier de la marine anglaise.¹

Un missionnaire allemand, S.W. Koelle, spécialiste en langues africaines, se rendit immédiatement sur place et découvrit l'inventeur de cette écriture, Momolu Duwalu Bukele. Celui-ci expliqua avoir vu en rêve un grand homme blanc, habillé d'une grande robe qui lui montrait un livre, l'invitant à écrire des mots Vai en s'aidant des signes repris sur les pages.

Avec d'autres auteurs, Delafosse crut reconnaître dans ces signes des caractères tantôt grecs ou latins, tantôt européens modernes. Il émit l'hypothèse que l'alphabet Vai avait dû être inventé au début du XVI^e siècle, au moment où la découverte de l'Amérique provoquait les premières expéditions des marchands d'esclaves à la côte d'Afrique.

Klinkenbeg repousse ces interprétations au nom de l'erreur des prémisses : les signes Vai ne dérivent pas de modèles européens mais ont un caractère pictural. L'auteur pense que, primitivement, l'écriture était pictographique. Des exemples n'ont pu être conservés ; les messages notés dans un but d'information immédiate –par exemple, des indications aux guerriers- et non de conservation, étaient gravés dans l'écorce de l'arbre sur pied. Par la suite, l'évolution transformera ces éléments en une écriture

¹ - Forbes, In les *Rencontres Internationales de Bouaké. Tradition et modernisme en Afrique noire*, Paris, Le Seuil, 1965, 388 pages.

phonético-syllabique, résultat de l'évolution de l'ancienne écriture pictographique autochtone.

Quoiqu'il en soit des hypothèses, on notera comme certains que les dessins, en dehors de justifications religieuses ou du souci de décoration, ont parfois évolué vers des signes conventionnels par lesquels, par exemple, les membres de certaines sociétés secrètes se reconnaissent.

Dans les sociétés traditionnelles africaines, les dessins sont souvent géométriques : lignes en zigzag, triangles et rectangles, cercles et demi-cercles, points, rayures et damiers. Lorsque vrilles, spirales, étoiles, lunes et croix constellent les peintures, on peut conclure que des influences étrangères ont joué.

Art du langage, la littérature a depuis toujours éprouvé le besoin de regrouper diverses formes de discours à partir de structurations typologiques appelées genres. La littérature africaine écrite n'en fait pas une exception.

e) Les genres

Le genre renvoie à l'idée d'origine, ainsi que l'atteste l'équivalent latin d'où il est tiré, **genus, generis**. C'est dans ce sens que le mot s'emploie depuis la Renaissance pour désigner approximativement la souche. D'où le glissement sémantique vers le sens de regroupement des individus ou des objets présentant entre eux des caractères communs.

Même s'il faut admettre avec Hubert Mono Ndzana que

« la détermination des genres en littérature est un problème relativement difficile, dont la difficulté tient au caractère même vivant de l'art[parce que] les frontières se déplacent toujours et les formes se modifient sans cesse »¹,

nous conviendrons que le genre littéraire regroupe des œuvres ou des ouvrages présentant des affinités et des similitudes structurales, thématiques et esthétiques. L'activité littéraire en Afrique de la période coloniale à nos jours couvre tous les genres dont nous répertorions quelques-uns.

- Contes et nouvelles

Qu'il nous suffise de mentionner que les auteurs tels que Birago Diop et Patrice Kayo se sont illustrés avec force et génie dans des contes qui satisfont à la fois au besoin ludique et à l'exigence didactique. Aujourd'hui encore *Les Contes du Cameroun* (1984) de Charles Binam Bikoï et Emmanuel Soundjock Soundjock sont inscrits dans le programme scolaire camerounais et président à la structuration intellectuelle des jeunes.

¹ - Hubert Mono Ndzana, « Le théâtre populaire camerounais d'aujourd'hui » in *Actes du Colloque national sur le théâtre camerounais*, organisé à Yaoundé les 11,12 et 13 novembre 1987, p.144.

De même lorsque l'on parle de la littérature orale en Afrique, nous ne pouvons nous empêcher de penser à Birago Diop, l'auteur des *Contes d'Amadou Koumba* (1947) et des *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* (1958), préfacés par Senghor. C'est la consécration définitive. Diop est avant tout un conteur, et c'est ce que le public retient de lui. Son œuvre naît avec le concept de Négritude.

Son inspiration est très peu livresque ; elle dérive de son contact prolongé avec l'Afrique profonde. Il est particulièrement adapté au contexte de l'oralité et au mode de vie rural.

Dans la société traditionnelle, il s'opère comme un jeu de miroirs entre le public et le conte.

Bernard Mouralis admet que « *La communication littéraire orale met physiquement en présence un interprète et un public. Les réactions de celui-ci (intérêt, désintérêt, etc.) sont immédiatement perçues par l'interprète qui peut ainsi modifier son propos ou son jeu en fonction de l'attitude du public, (...) le texte oral n'existe donc que dans la mesure où il est présenté devant un public et, à la différence de ce qui se passe dans une situation de communication littéraire écrite, le public est un élément déterminant de son existence* »¹. Tout le talent de Birago Diop est mis en œuvre pour sauvegarder le cachet oral de ses contes, par la simplicité de la structure des récits, par les

¹ -« *Les Contes d'Amadou Koumba* » de Birago Diop, par Mouralis Bernard, *Parcours de Lecture*, Bertrand Lacoste, p.10-11, Paris, 1991.

rapports complémentaires, antinomiques ou manichéens qu'il établit entre les protagonistes, par le timbre, l'accent de la phrase. Tout y est oral.

Son souci de fidélité au génie d'un peuple ne l'empêche pas de tenir un langage différent à ses deux publics. Au près du public français, il joue le même rôle que les autres écrivains de la Négritude, celui de « défense et illustration » des cultures noires. Il présente l'Afrique, ses mœurs, ses croyances et ses traditions. Presque toujours, il se contente de laisser vivre ses créations imaginaires et les choses parlent d'elles-mêmes.

À l'intention du public africain, il reprend l'ancien jeu de miroirs. Il projette devant eux l'image de leur société, souligne leurs attributs culturels, fait ressortir la richesse et la spécificité de leur personnalité. Il décrit, présente et séduit par son application à l'objectivité. Il explique les mœurs, décrit les traditions, souligne l'adéquation entre les croyances et les modes de vie.

Birago Diop est conscient de la précarité de la situation de la littérature traditionnelle. Elle se trouve, chaque jour qui passe, un peu plus menacée. Elle rend compte des mentalités, des croyances, des modes de vie que le modernisme menace d'anéantir. Il s'emploie à en faire ressortir et l'originalité et la spécificité. De là, son application à proposer au lecteur les récits traditionnels que, bien rarement, les contes de son cru. Il respecte la démarche habituelle du conteur en recourant à une action

unique et linéaire, et en se gardant de tout éclatement. Soucieux de continuité, il distingue fort nettement l'introduction et le récit, pour ne pas dire le conte.

Birago Diop, dans ses contes, ne se pose ni en moraliste ni en philosophe mais en peintre attentif et séduisant de la vie africaine. Il présente l'Africain dans la vie de tous les jours et échappe à toute accusation d'exotisme. Diop enracine son propos dans l'histoire et la sociologie du terroir. L'histoire constitue comme un système de référence commun à tous. Elle élargit le champ de l'imagination du lecteur et introduit bien souvent une note poétique.

La géographie des contes coïncide avec celle des pays parcourus par l'auteur dans l'exercice de son métier de vétérinaire ambulancier. Il arrive que le récit soit intimement lié à un environnement géographique : c'est le cas des « Mamelles » et de « Liguidi - Malgam ». Birago Diop décrit la vie de l'homme de la brousse et met l'accent sur ce qu'elle a d'humble, de répétitif. Il s'arrête particulièrement sur la mentalité du paysan. Il exalte certaines valeurs telles que l'hospitalité, mais dénonce le parasitisme social. Il défend les traditions qui constituent le ciment du groupe social et que le modernisme menace d'anéantissement.

D'une façon générale, Birago Diop précise les rapports de l'individu et du groupe social. Cette préoccupation est inhérente à

tous les contes. Elle commande le choix de l'orientation, du ton, des structures. Le conte est comique ou dramatique, divertissant ou édifiant selon les rapports du principal protagoniste et du groupe social.

L'auteur reprend les techniques les plus significatives pour rendre compte de cette situation. Il retient d'abord que le conte est avant tout une alternance des dits et des chants, d'une action récitée et d'une action chantée. Le chant ajoute une autre dimension plus particulièrement ludique au conte. En fait, ses effets sont divers et, à la limite, contrastés. Dans certains contes d'inspiration dramatique, il contribue à créer un effet de machine infernale, de fatalité qui s'accomplit comme par degrés (« Samba-de - la-nuit » ou « Djabou Ndaw »). Dans d'autres, le plus truculent s'engouffre dans le conte.

Le passage à l'écriture prive Birago Diop, de l'avantage de la musique, de la participation des auditeurs qui auraient entonné des chants. Il remédie à cette situation en renforçant les rapports du récit et du chant, qui s'appellent, se prolongent (Le tam-tam de Lion). L'auteur de «*La communication tribale*» affirme :

« Deux traits importants semblent caractériser le grand ensemble des « Contes ou fables » partout en Afrique noire –et sans doute largement dans les autres contrées du monde. C'est, d'une part, l'élément merveilleux, de l'autre, la place prise par l'animal dans les narrations.

*Le merveilleux apparaît dans les narrations de voyages étranges et d'aventures impossibles, dans la description des lieux insolites –mondes souterrains, domaines des eaux ou des airs –dans la mise en scène de personnages, d'animaux ou d'objets extraordinaires : géants, fées, animaux, plantes et arbres fabuleux ».*¹

Les Contes d'Amadou Koumba permettent d'appréhender les deux dimensions du merveilleux, sacré et profane, et de comprendre leurs effets dans l'univers du conte.

Toutes ces oppositions de la réalité et du merveilleux, des bons et des méchants, de l'individu et du groupe social, de la tradition et du modernisme, ne trouvent pas d'autres perspectives de conciliation que dans la sagesse.

En vérité, le conte n'est pas qu'édifiant, il est aussi divertissant. On a vu que Birago Diop, attentif à cette dualité, distingue toujours le conte proprement dit sur lequel il agit avec beaucoup de réserve et l'introduction où il donne libre cours à sa fantaisie.

« La portée du message contenu dans le conte peut s'inscrire à trois niveaux : il y a d'abord l'histoire racontée à laquelle tous les auditeurs ont accès ; plus profondément peut apparaître une signification dont l'entendement est réservé aux seuls initiés ; enfin,

¹ - Lohisse Jean, « *La communication tribale* », Éditions universitaires, p. 153, 1974.

*quelques contes s'enrichissent d'un sens ésotérique qui cependant, dans la plupart des cas, a été perdu».*¹

Jeux très populaires qui égalaient les veillées, devinettes et énigmes mettent à l'épreuve la sagacité ou l'imagination des auditeurs. Sans doute, l'expression lyrique est-elle présente dans toutes les formes de la littérature orale africaine. Les images, les comparaisons, les métaphores montent des traditions sans perdre pour autant leur vivante actualité, et foisonnent dans les contes.

En dehors des temps forts de la vie du village, c'est surtout quand vient le soir que l'activité intellectuelle, artistique et récréative reprend ses droits. Rassemblés autour du feu, hommes, femmes et enfants parlent et chantent, parfois jusque bien avant dans la nuit qui leur apporte sa fraîcheur et dont le mystère resserre les corps et les cœurs.

On commente les faits du jour, que l'on rattache aux souvenirs. Les vieillards sont particulièrement écoutés à cause du respect qu'on leur doit et de leur longue expérience.

Les plus brillants conteurs sont particulièrement demandés et écoutés. Ils connaissent les moyens de captiver l'attention, l'art de la monotonie, des répétitions qui font partie du bien dire africain mais qui est tempéré par l'utilisation de riches rythmes de la langue et le recours aux gestes et aux mimiques les plus

¹ - Lohisse Jean, *La Communication tribale*, op. cit.

expressifs. Les gestes et la voix permettent aussi des ellipses où l'imagination de chaque auditeur trouve toujours à compléter.

Amadou Koumba, témoin de l'histoire, gardien de la tradition au moment où se situe sa rencontre avec Birago Diop a dépassé la soixantaine. Birago lui doit un certain nombre de contes dont la critique a exagéré l'importance.

Au cours de la soirée, le conteur se comporte comme un véritable acteur, racontant toutes sortes d'histoires. Le ton général du conte reste comique. Birago Diop doit mettre son humeur à contribution pour pallier les insuffisances du comique du conte traditionnel. Les Contes et Nouvelles de Birago Diop n'ont jamais pu offrir qu'une approximation, un analogue, une transposition des récits oraux originaux. Ils appartiennent à l'ordre de la réalité verbale : l'ordre de l'écrit. Le praticien de l'écrit qui peut et souhaite être lu par le public international ou national doit se montrer explicite. Les contes restituent une image de l'Afrique et une représentation de la mentalité africaine.

D'une façon générale, on peut parler du refus du tragique. Le comique est plus dans le ton des réunions vespérales après une journée de dur labeur. La structure du conte se prête mieux au divertissement. Birago Diop reste fidèle émule des milieux populaires.

Tout compte fait, l'évocation des hommes, des faits et gestes du passé, réanimés dans les mémoires par les contes à refrains garantis par les différents conteurs professionnels, crée ainsi, dans le milieu social, un tissu de communications dont la fonction est de stimuler la vie quotidienne par l'exemple d'un passé toujours vivant.

La nouvelle, quant à elle, reste étroitement ancrée dans la vie quotidienne avec des titres comme *Boules de chagrin* de Gervais Mendo Zé (1982) et *Les Bimanes* de Séverin Cécile Abéga. Les œuvres de Paul Dakeyo *Les Barbelés du matin* ou *La Femme où j'ai mal* participent du même élan.

Incontestablement l'essor de la littérature africaine tient beaucoup au rayonnement du genre narratif.

- Le roman

Autre forme d'expression de la modernité africaine, la prose romanesque cherchait une légitimité littéraire, voulant représenter le plus fidèlement possible les « cultures nationales ». Le roman moderne africain se trouve comme le résultat de la maturation progressive d'une perfection artistique, conquise sur les états antérieurs de cette pratique littéraire en Afrique.

Le roman est le genre narratif par excellence. Il juxtapose des événements entretenant entre eux des rapports de causalité. Le genre romanesque avait été abondamment exploité pendant la

période coloniale au Cameroun, de sorte qu'il conféra une forte notabilité à la littérature camerounaise, voire africaine.

Le genre romanesque de cette époque abonde en œuvres que l'on pourrait classer sous cette rubrique « littérature édifiante » ou celle de littérature d'évasion comme le fait Jean Mfoulou dans son « Panorama de la littérature camerounaise d'expression française. »¹

Au reste, le genre romanesque continue de servir à la narration des faits sociaux contestés par les auteurs d'aujourd'hui. Il en est ainsi des œuvres de Calixte Beyala qui s'efforce, au fil des publications, d'inventer, d'affiner et d'épurer son écriture. *Les Honneurs perdus* (1996) en sont une parfaite illustration. Dans un effort de créativité tendu, Calixthe Beyala parvient à montrer que le roman africain moderne ne peut dégager une puissance d'écriture et introduire de nouveaux possibles que s'il s'inscrit dans un échange fécond entre les véritables sources de la créativité populaire et de la littérature en français, que s'il est appropriation des espaces géographique et culturel qui façonnent l'écrivain. Ce roman vient couronner d'une certaine façon l'ensemble de la production littéraire de Calixthe Beyala par le prix obtenu.

¹ - Mfoulou Jean « Le panorama de la littérature camerounaise d'expression française » in *Congrès mondial des littératures d'expression française*, Padoue, Università degli Studi di Padova, p. 99-104 1984.

Il existe d'autres auteurs de romans africains tels que Sembène Ousmane, auteur de plusieurs romans et d'un recueil de douze nouvelles. Nous présentons ici, de manière chronologique, ces œuvres. En 1956 *Le Docker noir*, en 1957, *Ô pays, mon beau peuple*, en 1960, *Les Bouts de bois de Dieu*, en 1961, *Voltaïque*, en 1963, *L'Harmattan*, en 1964, *Le Mandat* et *Véhi -Ciosane*, enfin en 1973, *Xala*.

Les Bouts de bois de Dieu, publié en 1960, c'est-à-dire pendant les indépendances en Afrique, est dédié aux syndicalistes d'Afrique noire. Ce roman évoque la grève des cheminots sur la ligne Dakar-Niger en 1947. Grève à laquelle l'auteur a lui-même participé. Le lecteur suit les activités des grévistes à Bamako, Thiès et Dakar mais aussi les manœuvres de diversion de tous genres que déploient dans le camp adverse la direction de la Régie, l'administration coloniale et les autorités religieuses.

Sembène Ousmane signale volontiers les grands courants de pensée qui ont contribué à forger sa personnalité. Il s'agit de Brecht, du socialisme, et de la tradition orale africaine. Cette dernière influence est fondamentale. C'est bien Sembène qui a ouvert la voie à la traduction de la réalité africaine dans le langage cinématographique propre. Autodidacte, ayant fini par maîtriser l'art d'écrire des livres, et d'écrire avec des sons et des images, il se réfère avant tout à la tradition orale qu'il mobilise.

De son vrai nom Alexandre Biyidi, Mongo Beti, lui aussi, fait partie des romanciers classiques africains. L'emprunt des pseudonymes (Mbu Mvondo, Eza Boto, Mongo Beti) tient à deux raisons essentielles : d'abord le désir légitime (car on était sous le régime colonial) de protéger sa famille au Cameroun, ensuite son souci de discrétion vis-à-vis de certains professeurs d'universités qui apprécient peu, à cette époque, que les étudiants osent écrire des romans.

Un esprit cartésien est tenté de distinguer quatre périodes dans l'importante œuvre romanesque de Mongo Beti : la constellation des années 50 (quatre romans), le silence des années 60, l'engagement des années 70 (trois romans et un essai), la maturité des années 80. Mais une telle classification, par trop schématique, ne tient pas compte, comme l'a montré Bernard Mouralis dans son essai sur *L'œuvre de Mongo Beti* (Editions Saint-Paul, 1981), de l'éminente cohérence de l'ensemble thématique, scriptural et structural de l'œuvre de Mongo Beti.

En 1953, il publie, sous le pseudonyme d'Eza Boto, *Sans haine et sans amour* chez Présence Africaine, n°14 et, sous le même pseudonyme en 1954, *Ville cruelle. Le Pauvre Christ de Bomba* est publié aux Editions Laffont en 1956, sous le pseudonyme Mongo Beti. *Mission terminée* est édité par Buchet -Chastel en 1957. *Le Roi miraculé* est édité dans la même maison en 1958. *Main basse sur le Cameroun* a pour éditeur Maspero et est mis en vente à Paris le 25 juin 1972. Cet ouvrage fut interdit le 30 juin et saisi chez l'éditeur

le 02 juillet 1972. L'interdiction ne fut levée qu'en 1976. *Remember Ruben* est publié en 1974 chez U.G.E. et réédité en 1982 par l'Harmattan, dans la collection « Encres noires. » *Perpétue et l'habitude du malheur* a pour éditeur Buchet-Chastel en 1974. Quant à *La Ruine presque cocasse d'un Polichinelle*, il est publié en 1979 aux Editions des Peuples Noirs. Ce roman est sous-titré *Remember Ruben II. Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama, futur camionneur* est édité toujours chez Buchet-Chastel en 1983. *La Revanche de Guillaume Ismaël* paraît chez le même éditeur. En 1993, il publie *La France contre l'Afrique*, coll. « Cahiers Libres/Essais ». En 1994, *L'Histoire du fou* montre que la démocratisation peut être un nouvel avatar du néocolonialisme.

À côté de Mongo Beti, considéré comme un ancien que africain, nous pouvons parler des écrivains modernes de la littérature africaine. La catégorie des modernes regroupe d'abord des écrivains dont la particularité est de créer une écriture littéraire qui emprunte autant aux graphies européennes qu'aux traditions anciennes. C'est le cas de Calixthe Beyala et de Henri Lopès.

La mutation que l'on peut observer chez les professionnels du livre et chez de nombreux éditeurs qui se consacrent exclusivement à l'édition des auteurs d'Afrique Noire ou en général à la promotion des auteurs nègres va une fois de plus jouer un rôle important.

Le dépassement des réalités qu'on pouvait déjà observer précédemment chez quelques auteurs africains fait place à un détachement qui n'est ni fuite, ni esquive. Une sorte de professionnalisation progressive de l'activité de l'écriture s'est opérée pour quelques auteurs qui font de l'écriture un métier. S'ils ne sont pas nombreux à en vivre, l'activité littéraire prend par ce fait même une distance non négligeable par rapport à ce qui était « classiquement » la tâche de l'écrivain en Afrique Noire : parler de son peuple, de son pays, de sa réalité sociale.

Henri Lopès, Calixthe Beyala, et bien d'autres écrivains francophones, peuvent être considérés comme des romanciers de l'Afrique indépendante. L'accent particulier qui caractérise l'œuvre d'Henri Lopès tient d'abord, pourrait-on dire, à la période pendant laquelle celle-ci a été conçue et produite et au rapport que l'écrivain congolais entretient avec sa société.

Henri Lopès a été membre exécutif de la Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France et Président de l'Association des Étudiants Congolais dans un contexte historique précis, marqué par la fin de l'époque coloniale et toutes les premières années des indépendances.

Ces quelques indications expliquent sans doute en grande partie la différence que l'on peut observer entre la vision que Lopès va se faire de l'Afrique et celle qu'ont élaborée les écrivains qui ont commencé à écrire et à publier sensiblement avant lui.

C'est ainsi que l'évocation de la période coloniale occupe une place importante chez Mongo Beti, Sembène Ousmane ou Senghor. Il est significatif de noter que des quatre romans de Mongo Beti dont l'action évoque la période coloniale, *Ville cruelle* et *Le Pauvre Christ de Bomba*, ont pour cadre l'Afrique des années 30.

Les écrivains africains qui, à la suite de Kourouma et *Les Soleils des Indépendances* (1969), se sont attachés à l'évolution des nouveaux pouvoirs africains et les mutations dont les sociétés africaines sont le théâtre depuis le début des années 60, se sont fréquemment engagés dans la voie d'une rupture ou non avec les pouvoirs en question. C'est le cas de Fantouré, Mudimbé et c'est ce qui explique qu'une part importante de la littérature africaine produite sous les « soleils des indépendances » soit écrite par une vaste diaspora.

Le nouveau pouvoir mis en place à partir de 1963 ne résout pas bien évidemment les problèmes et n'ouvre pas non plus nécessairement la voie à une libération complète et l'expression d'une doctrine argumentée. Ce qui empêche le développement d'une réflexion concernant les problèmes qui se posent aux pays et les obstacles que celui-ci doit surmonter.

Lopès va publier, en 1971, *Tribaliques*. Il s'agit d'une œuvre marquée avant tout du souci d'évoquer, sur le mode romanesque, l'Afrique indépendante. Sur le plan de l'écriture, cette œuvre

exprime un certain éclatement de la réalité sociologique qui trouve son expression littéraire sous la forme de la nouvelle et non ou pas encore du roman.

La Nouvelle romance paraît en 1976. L'auteur y a focalisé l'attention sur l'évocation de la situation de la femme africaine. Il est question d'une satire vigoureuse de certains aspects des sociétés africaines d'aujourd'hui. Sur ce plan, les informations que le romancier apporte sur la carrière de Bienvenu, les relations qu'il entretient avec les personnalités du régime, les trafics et les malversations auxquels il se livre avec son complice Ray projettent une lumière crue sur quelques-uns des maux qui accablent l'Afrique des Indépendances.

Parallèlement, le roman constitue un plaidoyer chaleureux en faveur de l'émancipation de la femme africaine. *Sans tam-tam*, autre roman de Lopès, se présente sous la forme de cinq lettres écrites par un professeur qui enseigne dans une petite localité à l'intérieur, située à plusieurs centaines de kilomètres de la capitale. Ces lettres sont adressées à un ami de Gasté, qui occupe depuis peu un poste important dans un ministère, alors qu'on vient de proposer à ce dernier un poste à l'étranger dans une ambassade. Les cinq lettres écrites par Gasté ont pour fonction de présenter les raisons qui conduisent leur auteur à refuser la promotion qu'on lui propose.

L'option narrative retenue par Lopès dans *Sans tam-tam* permet au romancier de concrétiser de manière systématique un projet déjà présent dans quatre des huit nouvelles de *Tribaliques* («Ah, Appoline », « Ancien Combattant », « L'honnête homme » et « Le Complot ») ainsi que les lettres qu'échangent les trois jeunes de *La Nouvelle romance* : le récit de forme autobiographique. Les lettres de Gasté, et notamment la première, se présentent en effet comme un récit de vie qui permet au lecteur d'appréhender de l'intérieur l'existence du narrateur, depuis les années d'enfance, à l'époque coloniale, jusqu'à la période actuelle qui correspond, dans la fiction, aux années 70. *Le Pleurer -rire*, publié en 1982, renoue avec la perspective polyphonique déjà présentée dans *La Nouvelle romance*, mais en l'amplifiant singulièrement. Par ailleurs, alors que dans les œuvres précédentes, le pouvoir n'était pas vraiment désigné de façon explicite, parce que l'écrivain en soulignait surtout les effets, avec ce quatrième roman, le lecteur se trouve maintenant confronté à un récit qui entend représenter, en le mettant effectivement en scène, le pouvoir.

Le Pleurer -rire est une œuvre complexe, mais jamais l'intérêt du public ne faiblit ; à mesure qu'il progresse dans le récit, il découvre qu'il y a toujours un palier où il va enfin accéder et où il pourra satisfaire sa curiosité de lecteur.

Henri Lopès a également publié aux Éditions du Seuil, en 1997, *Le Lys et le Flamboyant*. Dans ce roman, le narrateur est un métis sino-congolais qui, tout en évoquant la vie de son héroïne

Kolélé, nous raconte sa propre histoire. Kolélé est un personnage virtuel. Elle est faite d'images de synthèse. La synthèse de plusieurs vies de personnages que l'auteur a connus ou dont il a entendu parler. Ce personnage virtuel entre par moments dans des points précis de l'histoire. Que ce soit en Chine, en France ou en Algérie.

- La poésie

Léopold Sédar Senghor, Birago Diop et David Diop, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas fondèrent une poésie de la négritude qui domina la période de la marche à l'indépendance. Avec une production notablement abondante, Senghor s'imposa comme figure de proue de ce mouvement. La génération qui vint juste après celle des fondateurs de la négritude (Bernard Dadié) voulut elle aussi, par le biais d'œuvres incantatoires, affirmer la présence noire au monde.

La poésie est, en général, expression des sentiments, des émotions et des états de conscience, bref, tout ce qu'il y a d'intime en l'homme. Elle est, par nature, lyrique et laisse courir plus de subjectivité que d'objectivité.

La littérature africaine est riche en matière de poésie : La poésie continue de représenter le genre littéraire le plus puissant en Afrique, qu'elle soit orale ou écrite, en langue autochtone ou dans une langue étrangère. Certains de ces poèmes

sont une glorification de la spécificité de l'Afrique ; d'autres sont un cri d'angoisse.

Pour Léopold Sédar Senghor, l'africanité c'est la féminité. Si Eve est la mère de l'espèce humaine, et l'Afrique la mère d'Eve, alors où finit l'Afrique et où commence la féminité ? Senghor répond par ces vers :

*« Femme nue, femme noire
Vêtue de la couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !
J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux.
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi,
Je te découvre Terre
Promise, du haut d'un col calciné.
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'une aigle.
Femme nue, Femme obscure... »¹*

À la veille des indépendances déjà, la poésie est en pleine effervescence, si on en juge par l'activité débordante des poètes. Les premiers fleurons sont, sans conteste, les poèmes de Senghor. Elle révèle, par sa facture et son contenu, l'appartenance du poète à deux mondes différents ; même si Senghor cherche à compenser par une insistance très marquée sur le caractère africain de ses poèmes et la prédominance objective de son héritage européen dans sa prosodie. Senghor est l'auteur de plusieurs recueils. On peut dégager dans ses poèmes deux axes de thématisation. Le

¹- *Histoire Générale de L'Afrique, VIII : L'Afrique depuis 1935*, Présence Africaine, Edicef / Unesco, 1998, page 356.

premier serait diachronique, et porterait sur la signification des principaux messages véhiculés par les recueils, ils sont donc contingents, puis marqués par les événements vécus par l'auteur. En 1945, il publie *Chants d'Ombre. Ethiopiques*, publié en 1956, est l'évocation de l'histoire de l'Afrique et de la « diaspora noire ».

Le poème le plus remarquable est sans doute le poème dramatique « Chaka », où le poète met en scène l'homme d'action, le meneur d'hommes qui justifie ses options politiques au moment de mourir. Senghor démarque Chaka de Thomas Mofolo. Ce recueil est publié aux Éditions du Seuil. Le deuxième recueil de Senghor a été publié en 1948. Il s'agit de *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée d'une préface de J.P. Sartre, « Orphée Noir », chez P.U.F.

En 1959, Senghor est élu président de L'assemblée Fédérale du Mali et, en 1960, il devient Président de la République du Sénégal. En 1961, il publie *Nocturnes*, aux Éditions du Seuil. C'est en 1959 qu'il publie *Poèmes*, toujours chez Seuil. En 1961, il publie également *Liberté I : Négritude et humanisme*, aux Éditions du Seuil. En 1969, il est élu à l'Académie des Sciences Morales et Politiques (France). En 1971, paraît *Liberté II : Nation et voie africaine du socialisme*. En 1972, on assiste à la publication des *Lettres d'hivernage*. En 1974, il est élu à l'Académie Goncourt comme membre étranger. *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'Universel* est publié en 1977 aux Éditions du Seuil. En 1979, c'est la publication de *Elégies majeures*, suivies de *Dialogue sur la poésie*

francophone. C'est en 1980 que Senghor démissionne de la présidence du Sénégal. En 1983, il est élu à l'Académie française. Il est l'auteur d'écrits tels que « Pour une relecture négro-africaine de Mallarmé » in *Cahiers de l'Académie de Mallarmé n°1*, décembre 1981. En 1988, aux Editions Grasset, il publie « Ce que je crois : négritude, francité et civilisation de l'Universel ». En 1990, aux Éditions du Seuil, il publie *Œuvres poétiques*. Senghor, écrivain considéré comme un classique de cette littérature, a une attitude moins « violente » vis à vis de la langue française que d'autres : qu'on pense à Césaire, et dans un autre genre à Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des Indépendances*. Senghor s'installe dans la logique même du langage poétique français. La thématique de la poésie africaine s'étend par la suite à la peinture des réalités sociales. *L'Innombrable symphonie* de Louis Marie Pouka, *Petites gouttes de sang pour laver l'homme* de René Philombe contribuent à cet effort de retremper le lecteur dans les sources de la société traditionnelle qui, il faut le reconnaître par ailleurs, s'intéresse davantage au théâtre.

- Le théâtre

« Le théâtre sert à domestiquer le temps et l'espace dans l'espace - temps d'une assemblée composée d'êtres humains venus voir d'autres êtres humains prêter leur corps et leur voix à des êtres humains fictifs. Donner à voir des histoires d'êtres humains fictifs sert à représenter le monde qui nous contient, et à le contenir à notre tour dans une cage de scène. Représenter le monde sert à le connaître.

Le théâtre se distingue de la vie en tant qu'expérience fonctionnelle ; il se distingue de la philosophie en tant que pratique subjective ; il se distingue de la poésie ou de la fiction romanesque, en tant qu'événement collectif ; il se distingue du cinéma (et de la télévision) en tant qu'espace unique englobant acteurs et spectateurs dans le même événement »¹.

L'existence se laisse imiter sous de séquences significatives : actes, scènes, tableaux. C'est par ce découpage, ces arrangements artificiels que le théâtre se constitue comme « art ». Il apparaît donc comme une reproduction, une mise en scène du drame de l'existence.

« Le théâtre donne à voir le mouvement du texte. Mais le texte est lui-même objet et regard, vue et point de vue, spectacle et examen, subjectivité et pensée. Le théâtre est une façon de danse entre l'objet pensé et le sujet pensant »².

Le théâtre africain est la conséquence de deux causes : il est issu des traditions de l'oralité africaine. On note une réelle vitalité du théâtre depuis l'époque précoloniale, nonobstant « *l'extrême rareté des productions de "valeur", c'est-à-dire des productions qui*

¹ -Conférence donnée le 09 mars 2001 à l'Université de Mexico (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras. Revue Action Théâtre. Centre Français du Théâtre de l'Institut de Théâtre International – UNESCO.

² - Ibid

tiennent compte de l'aspect esthétique et idéologique, garant de tout théâtre vivant »¹ que souligne André Marie Ntsobé.

C'est la pièce *Les trois prétendants...un mari* de Guillaume Oyono Mbia qui a signalé le Cameroun comme un pays de théâtre, version occidentalisée. Dans un mélange de genres parfois, beaucoup d'œuvres seront écrites, moins éditées que représentées par des auteurs camerounais. *Dairou IV* d'Adamou Ndam Njoya, *Amilcar Cabral* d'Alexandre Kum'a Ndumbè III se réclameront beaucoup plus de la dramaturgie classique cornélienne et racinienne, même si l'œuvre de Kum'a Ndumbè III se définit comme « pièce document », beaucoup plus proche de l'Allemand Erwin Piscator.

C'est avec des pièces comme *La puissance de Um* de Were Were Liking ou *La dernière aimée* (1980) de Rabiadou Njoya que le dramaturge camerounais (d'une manière plus précise) se libère peu à peu de l'emprise classique. Mais la platitude de la thématique qui tourne autour des problèmes liés à la dot et au mariage fera tôt de jeter le discrédit sur le théâtre camerounais.

Pour sortir de cette crise, l'essentiel de la thérapie repose sur une exploitation quantitative et qualitative de l'environnement socioculturel immédiat du dramaturge, comme le Prix Nobel de

¹ -Ntsobé André-Marie explique dans sa contribution au colloque sur le théâtre camerounais –« Le théâtre camerounais : crise et thérapie »- que la crise que traverse le théâtre camerounais des années 80 a pour principale cause le caractère rétrograde et suranné de sa thématique. *Acte du Colloque national sur le théâtre camerounais*, Yaoundé 1988, p. 141.

littérature en 1986, Wolé Soyinka, qui a exprimé les problèmes de toute l'humanité par des mythes Yoruba.

L'écrivain qui a obtenu le Prix Nobel de littérature en 1986 a attiré l'attention sur son pays. Wolé Soyinka est pour beaucoup un auteur difficile. Pourtant ses premières pièces hilarantes sont aussi connues par les écoliers nigériens que *Tartuffe* ou *Les Précieuses ridicules* en France.

En 1963, il publie et fait jouer *Le Lion et la Perle*, qui demeure encore sans nul doute sa meilleure pièce : elle oppose un jeune instituteur discoureur et vantard, fier de son éducation européenne, à un vieux chef de village, roué et lubrique, qui séduit la belle du village au grand désespoir du jeune homme. Le jeune public n'a toujours pas fini de méditer la leçon paradoxale de cette critique profonde et comique des nouveaux pouvoirs africains.

En 1992, Soyinka écrit une nouvelle pièce : *From Zia with love*, qui retrouve l'univers de Kongi, la pièce dans laquelle il se moquait de Nkrumah (1966). Jusqu'en 1994, il partage son temps entre le Nigeria où il espère voir revenir un pouvoir civil et de nombreuses universités étrangères. Il poursuit son travail de fiction autobiographique, qui a connu un succès avec *Akè, les années d'enfance* en 1984, et voit la notoriété de son œuvre croître à cause des multiples mises en scène. En 1994, sa belle tragédie, *La mort de l'écuyer du roi* est montée à Paris par des acteurs français.

- Le cinéma

Le cinéma africain touche une grande diversité de catégories sociales. Les conditions financières, techniques et intellectuelles de sa production le rapprochent beaucoup du monde des lettres. Cependant, à la différence des pratiques littéraires, et artistiques dont il est aisé de déterminer les modalités de manifestation dans la tradition, l'art cinématographique est tout entier compris dans la modernité africaine. Depuis l'invention du septième art au début du XXe siècle, l'Afrique avait été l'objet de la création cinématographique occidentale ; mais elle n'était le plus souvent apparue sur les écrans que sous l'allure d'un décor exotique :

« Depuis la naissance du cinéma, les pays africains sont soumis à l'image du cinéma et à son mouvement rythmique. Sur les écrans d'Afrique noire ne se projettent souvent que les histoires d'une plate stupidité étrangère à notre vie. Et si par hasard un Nègre participe à un de ces films, c'est le plus souvent comme figurant, ou dans un rôle de boy ou d'amuseur public. (...) pour l'Afrique, le septième art a longtemps été unilatéral en ce sens qu'il n'a véhiculé qu'un seul visage de notre univers ».¹

Le cinéma africain naissant a été confronté à cette vision unilatérale mais aussi à l'évolution d'un art et d'une technologie élaborés sans son concours pendant un siècle. En 1952, quelques étudiants et stagiaires africains inscrits pour la plupart à l'école

¹ - Sembène Ousmane, cinéaste, Paris, *Présence Africaine*, 1973.

de Vaugirard et à l'Institut des Hautes Etudes cinématographiques de Paris décidaient de jeter les bases d'un cinéma africain éloigné aussi bien des stéréotypes coloniaux du cinéma de grande consommation que du paternalisme du cinéma ethnographique. Ils se constituèrent en pôles d'étude et de réflexion, tel le Groupe Africain du cinéma.

En 1957, ces jeunes cinéastes, de retour en Afrique, s'engagèrent aux côtés des leaders africains de l'indépendance ; les premières œuvres africaines virent le jour dans ce contexte avec Mouramani (1959), un court métrage du guinéen Mamadou Touré, et Afrique sur Seine (1955), un autre court métrage réalisé pour un groupe d'étudiants africains sous la direction de Paulin Vieyra, Félix Houphouët - Boigny et Léopold Sédar Senghor. Ce fut le début du cinéma « national » en Afrique. Les premières années de l'indépendance (1960-1966) constituèrent une période d'essai dominée par la production de courts et moyens métrages. Le véritable départ du cinéma africain fut donné avec les œuvres de fiction : Aouré du Nigérien Mustapha Alassane, et la neige n'était plus (1965) du sénégalais Ababacar Samb Makharam, Concerto pour un exil (1967) de l'Ivoirien Désiré Ecaré, Borom Sarret (1962) du sénégalais Sembène Ousmane, avec La noire de..., présenté au premier Festival des arts nègres de Dakar en 1966, ce dernier signa le premier long métrage de l'Afrique noire francophone. Fin observateur de la société africaine contemporaine, Sembène Ousmane qui est aussi écrivain, donne à voir avec un humour grinçant, une Afrique à la recherche de ses

identités. Ses longs métrages se sont succédé au rythme d'une mise en scène puissante et concise : *Le Mandat* (1969), *Emitai* (1970) *Xala* (1974), *Ceddo* (1977). Ce démarrage bénéficia de l'engagement de quelques états africains qui lancèrent plusieurs festivals dont certains allaient connaître une grande notoriété : Journées Cinématographiques de Carthage (1965) ; Semaine du Cinéma Africain (1969), devenue ensuite Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (Fespaco, 1972). Actuellement, l'entrée du cinéma africain sur le plan international est bien amorcée.

Pour tout dire, l'art oratoire et l'éloquence sont des rameaux prospères de la littérature africaine. Néanmoins, « la littérature orale traditionnelle était en un sens une littérature sans auteur, un patrimoine collectif amassé sans référence à des individus. En revanche, les nouveaux romans et poèmes, les pièces de théâtre et les nouvelles étaient des œuvres d'artistes bien définis dont elles portaient le nom ou le pseudonyme. La naissance même d'une littérature écrite dans les langues européennes marqua une rupture importante par rapport aux traditions collectives d'un patrimoine transmis oralement. Avec la nouvelle tendance vinrent le droit de propriété littéraire, les droits d'auteurs versés individuellement. »¹

¹ - *Histoire Générale de l'Afrique, VIII l'Afrique depuis 1935*, Présence Africaine, Edicef/Unesco, 1998, p. 356.

CHAPITRE DEUXIÈME : L'ÉCOLE COMME LIEU DE MÉDIATION DE LA LITTÉRATURE AFRICAINE

La genèse et l'évolution de la littérature africaine ne peuvent pas se faire sans un mot sur la langue et l'organisation du système scolaire en Afrique. Ces deux aspects s'avèrent particulièrement importants à saisir si l'on veut comprendre la période qui s'étend de 1960 à la période contemporaine. La littérature africaine a en effet l'originalité d'être née dans les conditions exceptionnelles générées par la colonisation presque au même moment que ce que l'on a appelé les littératures coloniales, c'est-à-dire écrites par les colons français expatriés, ces deux mouvements qu'apparemment tout oppose, entretiennent pourtant des rapports pervers qu'il s'agit de définir. C'est du reste au moment de la disparition de la littérature coloniale que la littérature africaine s'autonomise.

1)- LA LANGUE FRANÇAISE

Le statut de la langue française varie selon les pays et selon qu'elle est langue maternelle, langue officielle, d'usage ou langue de culture. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration / définition des codes et, enfin, toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire.

La surconscience linguistique qui affecte l'écrivain francophone et qu'il partage avec d'autres minoritaires s'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a - normatif. Partagé entre la défense et l'illustration, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non. Comment donc se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme ?

Cette pratique a donné lieu à une série de prises de position, de réflexions et de manifestations dont l'objet était de rendre compte d'une situation vécue le plus souvent de façon douloureuse, ou tout le moins problématique.

Dans l'espace littéraire francophone, ce discours sur la langue s'éloigne assez rapidement d'une opposition centre/périphérie ou d'une dialectique de l'écart par rapport à une norme centriste pour proposer ses propres modèles théoriques qui rejoignent une interrogation plus large sur la nature même du fait littéraire. Parmi les concepts élaborés par les écrivains francophones nous notons celui de bi -langue.

Jacques Derrida affirme, dans le *Monolinguisme de l'autre*, que la situation d'un écrivain comme celle du marocain

« *hatibi dont la langue est exceptionnelle et en même temps exemplaire d'une structure universelle : « elle*

*représente ou réfléchit une sorte d' « aliénation »
originale qui institue toute langue en langue de
l'autre l'impossible propriété d'une langue »¹.*

Cette exemplarité est partagée par d'autres écrivains francophones qui, réfléchissant sur leur propre parcours dans la langue, affichent de façon manifeste l'étrangeté d'une langue, que celle-ci soit maternelle ou seconde, et renvoient par-là à la situation de tout écrivain pour qui la langue est lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique ou atypique, avec tout ce que cette projection dans un ailleurs indéfini peut avoir de paradoxal pour qui fait profession d'écrire.

Au terme de notre analyse, le commun dénominateur de la littérature africaine est de proposer, au cœur de sa problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues / littérature dans des contextes différents.

La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles ou tout au moins concurrentielles qu'entretiennent entre elles les langues donnent lieu à cette surconscience linguistique dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient un véritable langage.

¹ - Jacques, Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p.121.

Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration, enfin toute une réflexion sur la nature et l'organisation du système scolaire en Afrique.

2)- L'ORGANISATION DU SYSTÈME SCOLAIRE EN AFRIQUE FRANCOPHONE

Le Sénégal profite dès 1817 d'un système d'enseignement mutuel sous la direction de Jean Dard à Saint Louis, qui poursuivra son activité jusqu'en 1842. Pour ce qui est du contenu de l'enseignement, il est en général très succinct : il a pour but essentiel de donner des notions de base en calcul et en maîtrise de la langue française. Une nouvelle politique d'enseignement colonial semble s'instaurer à la suite de la révolution de 1848 en France. En Afrique, le maître d'œuvre de cette nouvelle politique sera Faidherbe. Le bilan, avant son arrivée est mince : un peu moins de 600 élèves scolarisés pour seulement quatre écoles pour l'ensemble du Sénégal en 1854.

Faidherbe ôte aux religieux leur monopole sur l'enseignement en créant des écoles laïques, et surtout, en 1855, en ouvrant la célèbre école des otages qui accueille les fils de chefs.

De toute l'Afrique, la ville de Saint - Louis du Sénégal est sans doute la mieux équipée en matière scolaire, dès 1865, la ville

comptait 860 élèves. D'autres villes du Sénégal comme Sedhiou, Dakar, Rufisque, Louga ont leurs écoles mais il ne s'agit en aucun cas d'un enseignement généralisé. Dans les autres pays d'Afrique sous colonisation française, la situation est bien pire. Galliéni fut à l'origine d'une forme d'enseignement dans les écoles avant le début du XX^e siècle.

La première école en Guinée fut ouverte en 1878 et en Côte-d'Ivoire, l'implantation de l'école y semble encore plus tardive : en 1893 on compte dans le pays à peine 13 écoles, dont cinq de village.

À ce stade, il apparaît que le Sénégal et le Congo sont les deux pays les plus privilégiés en matière d'enseignement. De fait, la production littéraire écrite francophone sera majoritairement sénégalaise jusqu'en 1948 (10 titres sénégalais sur 17 publiés). Le gouverneur général de l'Afrique Occidentale française (Roume) se propose enfin d'organiser l'enseignement dans les territoires colonisés le 24 novembre 1903.

Pourtant, on n'aura pas pour les élèves de la colonie les mêmes ambitions que pour ceux de la France. Les cycles de l'enseignement s'organisaient ainsi : enseignement primaire (cadre, le village ; durée, 3 à 4 ans) ; pour les meilleurs : école régionale (cadre, le chef-lieu ; durée 6 ans et obtention d'un certificat d'études primaires élémentaires indigène). Certains élèves pourront être dirigés vers l'enseignement professionnel.

Après l'école régionale, les meilleurs peuvent suivre en deux ans les cours de l'école primaire supérieure qui donne le Diplôme d'Études Primaires Supérieures. Au bout du parcours, les élèves peuvent entrer à l'échelon subalterne dans l'administration coloniale, d'autres préparent le concours d'entrée à l'école normale située dans la capitale fédérale et qui forme des instituteurs ou des interprètes. Cette organisation fonctionne en parallèle avec les écoles urbaines qui recrutent leurs élèves chez les enfants de colonisateurs et parmi quelques rares assimilés. Seuls ces élèves reçoivent un enseignement qui peut leur ouvrir les portes du secondaire.

En 1912, l'administration tente une deuxième réorganisation de l'enseignement colonial avec la création d'un service autonome pour l'enseignement sous les ordres directs du gouverneur général, dont le directeur sera nommé inspecteur de l'enseignement. C'est Georges Hardy le premier à occuper ce poste. Il deviendra par la suite Directeur honoraire de l'école coloniale. A cette période donc se crée *Le Bulletin de l'enseignement en Afrique Occidentale Française* (qui changera de titre pour s'appeler *L'éducation africaine*). Ces mesures de 1912 qui tendaient à autonomiser l'enseignement pour chaque fédération (Afrique Occidentale Française et Afrique Equatoriale Française) vont être abandonnées après la guerre pour un retour vers la centralisation. Ces différentes étapes (de 1903 à 1912 puis 1924 pour la dernière réorganisation) sont l'occasion de mise en place de réseaux d'hommes nouveaux différents des fonctionnaires coloniaux

traditionnels puisque ces hommes nouveaux s'occupent de la formation des esprits.

La grande œuvre de promotion intellectuelle des peuples colonisés sera plus qu'une doctrine, une foi. Parmi eux seront recrutés quelques écrivains que Girardet nomme « l'école des écrivains coloniaux » avec, notamment, en 1929, la publication d'une *Anthologie de la littérature coloniale* et donc la mise en place d'une chaîne de relations humaines, de complicités de l'époque. En 1921, ce même grand réseau fonde Le grand prix de la littérature coloniale.

D'une certaine façon, l'enseignement colonial en Afrique noire prend une figure définitive avec l'organisation de 1924, avec plus de bonheur en Afrique Occidentale Française. On garde à peu près les mêmes mesures pour l'école de village et l'école régionale. La formation des maîtres est simplement un peu plus exigeante.

La séparation des compétences et des formations pour les écoles urbaines est systématisée. Une véritable discrimination s'effectue entre le programme scolaire indigène et le programme de type occidental. L'école indigène, dans son ensemble sert à former les cadres subalternes de la colonisation : instituteurs, infirmiers, contre - maîtres. Les Indigènes ne peuvent prétendre à l'obtention du baccalauréat. En effet, son équivalent appelé Brevet de capacité coloniale est réservé aux enfants de colons européens

et aux Africains qui ont le statut de citoyens français (essentiellement les habitants des quatre communes du Sénégal. Dakar, Gorée, Rufisque et Saint-Louis).

Pour ce qui concerne l'enseignement secondaire réservé aux Indigènes, on compte : les lycées Faidherbe et Van Vollenhover (créé en 1925), les écoles du gouvernement général (à Saint-Louis, l'école William Ponty, en Haute-Volta, l'école normale rurale de Katibougou (1934), en Côte d'Ivoire, l'école normale de Dabou (1938)...). Il existe aussi une école de médecine et de pharmacie à Dakar fondée en 1916 qui forme des médecins et des pharmaciens auxiliaires. Une école de vétérinaire est fondée à Bamako en 1924.

En somme, l'existence d'une littérature écrite en langue française dans ces conditions tient plutôt de l'initiative ou de l'aventure individuelle. En matière d'éducation, les tendances centralisatrices et jacobines, étaient respectées dans la tradition française. C'est le ministère français de l'éducation nationale qui délègue ses pouvoirs à un recteur et à un inspecteur général pour l'Afrique Equatoriale Française, pour l'Afrique Occidentale Française. À la veille des Indépendances africaines, on peut parler d'une situation de pénurie en matière d'enseignement. De plus, les structures mises en place ne seront pas sans conséquences sur l'organisation de l'enseignement dans les états indépendants qui gardent les mêmes cycles (primaire, secondaire) sauf la Guinée et le Mali. Les structures fédérales, avec la centralisation de tous les

services administratifs dans les deux capitales Dakar et Brazzaville, seront l'origine d'un grand déséquilibre pour les conditions de production d'une littérature nationale.

La production littéraire africaine se publie donc au vu de tous ces facteurs principalement à Paris. Le premier éditeur spécialiste de ces littératures sera « *Présence Africaine* » créé en 1947 et il faudra attendre 1963 pour voir la création des éditions C.L.E. (Centre de Littérature Évangélique).

Ce n'est qu'en 1972 sur l'initiative du gouvernement sénégalais, que vont se créer les Nouvelles Éditions Africaines (N.E.A.). C'est le plus souvent dans le cadre de l'école coloniale que se mettent en place les structures, souvent informelles qui permettront la publication des premiers écrits littéraires africains.

Une étude sociologique rapide des premiers auteurs publiés montre : deux instituteurs (Ahmadou Mapaté Diagne, Paul Hazoumé), un soldat (le tirailleur Bakary Diallo), un moniteur d'école catholique (Félix Couchoro), un vétérinaire (Diop Ousmane Socè, formé à Maison-Alfort en France, après avoir été élève de l'école William Ponty), échantillon qui représente assez bien pour l'époque les possibilités d'accès à l'écriture en français, offertes par le système éducatif colonial. On trouve aussi une forte proportion d'auteurs d'origine sénégalaise (jusqu'en 1950 on compte 10 titres sénégalais 4 titres togolais, 2 titres béninois, 1 pour le Cameroun, 1 pour le Rwanda).

La décision de publication de ces premiers auteurs va répondre à deux objectifs. D'une part, avec la mise en place d'un système éducatif, il s'agissait de prouver que les Indigènes passés par l'école étaient capables de s'exprimer correctement à l'écrit en français, une sorte de preuve par le résultat. D'autre part, par le choix du type de récit, il y avait une volonté pédagogique : faire lire aux enfants des textes issus de leur propre univers. Mais cette pratique n'eut jamais rien de systématique dans ces premières années, il ne faut pas oublier une large part de hasard, de connivences ou de rencontres conduisant à la publication d'un livre. C'est dans les années 30 que la production littéraire africaine commence à se développer. On verra paraître de plus en plus de titres africains (nègres) chaque année, une progression seulement interrompue pendant les années de guerre, jusqu'en 1960, la plupart des titres seront publiés chez les éditeurs français, puis *Présence Africaine* jouera son rôle naturel de promotion des lettres africaines.

Si l'on compte de 1920 à 1940 dix titres publiés, après l'intermède de la deuxième guerre mondiale on passe, de 1946 à 1960, à 47 titres, en comptant uniquement la production romanesque. En sept ans, de 1961 à 1968, ce nombre de titres est presque égalé avec 43 romans publiés tant en France qu'en Afrique.

3)- L'ENSEIGNEMENT COLONIAL : LE CAS DE L'ÉCOLE WILLIAM PONTY AU SÉNÉGAL

L'histoire de cet établissement scolaire remonte au début du XXe siècle. Conformément à un arrêté gouvernemental, l'administration coloniale décréta la création d'une école normale à Saint-Louis (1903) avec pour objectif d'assurer la formation des indigènes. Dès 1907, elle fut dotée du statut d'école fédérale, réunissant les ressortissants de l'ensemble du territoire de l'Afrique Occidentale Française. En 1913, elle fut transférée à Gorée. Quelques années plus tard, en 1921, elle fut de nouveau transférée à Dakar où, fusionnée avec l'ancienne école Faidherbe, elle devint enfin l'école William Ponty.

L'accès à l'école se faisait sur concours et les élèves étaient recrutés à la sortie de l'école primaire supérieure pour une durée de trois ans. Ils choisissaient l'une des trois filières proposées : l'enseignement, l'administration et la médecine. Le retentissement que de telles structures d'enseignement ont pu avoir sur l'émergence d'une élite africaine peut s'observer dans le rôle que les anciens de Ponty ont joué sur le plan politique (Houphouët Boigny, Modibo Keita) que sur le plan intellectuel, notamment les précurseurs de la littérature négro-africaine d'expression française (Ousmane Socé, Bernard Dadié).

Certains attribuent la paternité du théâtre pontin à Charles Béart qui aurait pris l'initiative de lancer les élèves sur cette voie dès sa nomination en 1935. D'autres affirment, par contre, que

cette pratique était en vigueur quelques années auparavant. Le théâtre pontin peut être considéré comme une première expérience devant conduire à la création d'une culture à l'échelle du territoire colonial : les tournées théâtrales organisées pendant les vacances scolaires lui ont sans doute permis de toucher un large public.

La renommée de la troupe de Ponty devait s'étendre en dehors des frontières de la colonie pour gagner les rives de la France. Le public « métropolitain » s'enthousiasma devant cette révélation d'un renouveau culturel en Afrique. Impressionnée, la presse parisienne parla en termes très élogieux de ces productions africaines. Les propos de Delavignette illustrent bien la façon dont ces créations artistiques ont été reçues :

« Aujourd'hui, c'est une compagnie d'élèves instituteurs qui nous font sentir le charme authentique et la directe vérité de leur monde africain. Il ne s'agit pas d'exotisme pour vous ; ni d'initiation européenne pour eux. Dans une synthèse de danses et de chants, de musique et de littérature, un art dramatique s'éveille qui procède de leur pays et du nôtre, de notre langue et de la leur. »¹

¹ - Cité par B. Traoré, in *Le Théâtre négro-africain et ses fonction sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958, p. 51.

L'avènement du théâtre pontin justifiait l'entreprise coloniale, confirmant le pouvoir civilisateur des puissances occidentales, mais aussi la capacité des peuples africains à absorber les bienfaits de la civilisation.

Véritable pépinière pour les écrivains et les artistes, l'école de Ponty a exercé une incidence considérable sur l'éclosion de la vocation de quelques écrivains majeurs. Notons les premiers écrits de Bernard Dadié dont la carrière littéraire se doit en partie à cette effervescence générée sous la tutelle de Ponty.

La véritable vocation du théâtre pontin n'était pas seulement d'éveiller le goût pour la création littéraire parmi les peuples colonisés : aux yeux de Béart, le déploiement d'un théâtre africain avait comme premier objectif de répondre à des finalités pratiques. Selon lui, la colonisation devait se fonder sur la participation active des peuples colonisés. Il s'agissait donc de restituer aux peuples africains le droit à la parole pour que puissent à nouveau retentir ces voix que la colonisation avait réduites au silence.

Béart se situe dans la lignée des fonctionnaires éclairés qui, dès le début, se déclaraient soucieux de l'avancement des peuples noirs. On aura remarqué qu'il a une vision progressiste de la colonisation. Adhérant à l'idée d'une communauté franco-africaine, constituée de la fusion entre l'apport occidental et le

substrat africain, il conçoit la colonisation comme le cadre d'un renouveau culturel et politique des pays africains.

En introduisant le théâtre à Ponty, Béart voulait engendrer une situation de changement qui serait apte à canaliser la dynamique interne des civilisations africaines. Le choix du théâtre comme forme privilégiée se comprend parce que, contrairement au roman et à la poésie, l'impact d'un spectacle peut se mesurer instantanément. Puis, le théâtre se prête mieux à un travail en équipe, au niveau de l'écriture, comme au niveau de la production en pièces. Forme orale, le théâtre peut se passer des circuits de diffusion, quasiment absents dans les pays colonisés. Sans doute il était beaucoup moins fastidieux d'organiser un spectacle que de se préoccuper des pesanteurs de l'édition. Ensuite, le théâtre était un excellent exercice pédagogique conviant les élèves à perfectionner le français en les entraînant à travailler non seulement sur l'expression linguistique et grammaticale, mais aussi sur la phonétique. Enfin, aux yeux des autorités coloniales, le théâtre était sans doute plus simple à gérer dans la mesure où elles pouvaient intervenir plus facilement en vue de le surveiller alors que contrôler la circulation d'une œuvre romanesque ou poétique pouvait exiger la mise en place des structures complexes.

Pour ce qui est de l'élaboration des pièces de théâtre, les élèves de Ponty devaient procéder selon trois étapes : collecte des données ethnographiques, rédaction des œuvres dramatiques,

production théâtrale. D'après Béart, ce qui compte avant tout est la pièce elle-même, sa verve artistique et dramatique, et non pas l'exactitude des données ethnographiques et des faits historiques. Il ne s'agissait aucunement de privilégier ces données documentaires au détriment de la création littéraire.

Il en résulta que les promoteurs du théâtre pontin s'efforcèrent d'élaborer une nouvelle esthétique pouvant décrire la rencontre entre l'Afrique et l'Europe. Ainsi cette nouvelle culture naissante se fonde désormais sur la traduction en français d'une documentation ethnographique. Le choix de la langue française, langue d'expression artistique ne devait être perçu ni comme un hommage au colonisateur, ni comme une trahison de la culture négro-africaine. Au contraire, il s'agissait tout simplement de donner expression au processus déclenché par la colonisation pour dépeindre de la sorte les mutations qui s'opéraient au sein de la société africaine.

Le théâtre de Ponty emprunta de nombreux préceptes au théâtre français. Les critiques ne manquèrent pas de mentionner les similitudes entre les classiques de Molière, Corneille, Racine et les pièces écrites par les dramaturges africains. Tout en s'adaptant aux normes en vigueur dans le théâtre européen, le théâtre de Ponty réalise d'importantes innovations en vue de créer un nouveau langage dramatique. D'abord le théâtre pontin est un théâtre écrit. Pourtant cela ne conduit pas à l'abandon des formes d'expressivité à l'œuvre dans le théâtre traditionnel. Danse, chant,

jeu, musique, toutes ces formes associées à un théâtre traditionnel ponctuent sans cesse les dialogues, notamment dans les scènes célébrant la vie agraire, les fêtes ou les rites coutumiers. Mais dans la mesure où il s'agissait de créer un théâtre réaliste, l'usage de ces procédés devait se plier aux exigences de l'action dramatique et de l'intrigue. Par ailleurs, le théâtre pontin abandonnera certaines techniques employées dans le théâtre traditionnel, notamment l'usage des masques et des procédés visant à recréer l'univers du conte. En effet, ce qui caractérise ce nouveau théâtre est sa volonté d'interroger la société contemporaine. D'où le déploiement de nouveaux thèmes susceptibles de décrire les nouvelles classes montantes issues de la colonisation.

Les auteurs tenaient à créer un théâtre qui se démarquerait des cérémonies et des rituels pour être un théâtre vécu. Ce n'est donc plus dans l'espace scénique de la veillée, en plein air au centre du village que les spectacles se déroulent, mais dans les salles avec une séparation très nette entre les spectateurs et les acteurs qui jouent sur une scène à l'italienne. Ainsi le théâtre de William Ponty avait amené la spécialisation de l'art africain ; la différenciation du rôle des participants devant conduire à la création d'un corps de spécialistes, des acteurs et des dramaturges. Il avait également introduit dans le milieu artistique la notion de récompense, compensation matérielle. Le travail artistique n'était plus un travail gratuit se contentant du seul profit symbolique. Le théâtre Ponty redéfinissait largement le

marché des biens culturels en y introduisant de nouvelles modalités, de nouveaux préceptes.

Les historiens de la littérature négro-africaine se sont montrés particulièrement réservés quant à la mise en place d'un répertoire du théâtre africain d'expression française. A ce propos, certains ont avancé l'hypothèse que le théâtre pontin était d'abord « une activité dirigée », un « théâtre surveillé » par les instances coloniales, ce qui a entravé l'émergence d'un théâtre proprement africain susceptible de véhiculer les aspirations des peuples. Certes, en inculquant certaines pratiques, en circonscrivant certains thèmes, les promoteurs du théâtre de Ponty délimitaient implicitement l'orientation qui devait être celle des auteurs, ce qui ne veut pas dire non plus que l'on ait cherché à imposer des mesures visant à censurer la production théâtrale.

Par ailleurs, l'ampleur du répertoire produit sous l'initiative des élèves de Ponty témoigne de la volonté des dramaturges africains de participer à l'essor de l'activité artistique. Par conséquent, l'expérimentation lancée par Béart durera environ vingt années : en dépit de ses délimitations, il avait quand même su déclencher un élan littéraire et artistique. On a reproché au théâtre de Ponty d'être un théâtre d'élite, ce qui n'est pas totalement faux dans la mesure où il se destinait de prime abord à un public composé d'Européens et d'Africains francophones. Mais à cet égard, l'on ne saurait oublier les motivations de Béart à des visées utilitaires ; il l'envisageait d'abord comme un exercice

pédagogique destiné à sensibiliser l'élite africaine à leur propre culture afin qu'elle prenne conscience de son identité africaine par une connaissance plus intime de ses us et coutumes. Par là, la recherche ethnographique peut apparaître comme un moyen devant permettre de rétablir les liens entre l'élite occidentalisée et les masses africaines et de renouer les solidarités collectives ébranlées par l'irruption d'un savoir étranger par le biais de l'école. Sur ce plan il est certainement difficile de condamner son entreprise qui pouvait conduire, à plus ou moins long terme, à instaurer une certaine cohésion sociale fondée sur le partage des valeurs culturelles. Néanmoins, on pourra observer que l'enthousiasme pour une solidarité franco-africaine ne conduisit nullement Béart à mettre en cause les inégalités perpétrées par le régime colonial et il n'aura jamais songé à mettre en place une culture comparable, composée d'éléments africains et français, dans la métropole : l'expérience menée à Ponty pouvait au mieux être une expérience coloniale. Or, dès 1946, avec le statut décrété par l'Union Française accordant aux colonisés le droit d'accéder à l'enseignement métropolitain, la pédagogie prônée par Béart n'avait plus de pertinence.

Les limitations du théâtre de Ponty apparaissent plus clairement lorsqu'on songe au statut accordé à la langue française dans la création artistique. Ce n'est pas tant l'usage du français qui fait problème, c'est plutôt le français standard, plus ou moins neutre, dépourvu d'innovations linguistiques, mis à part quelques traductions ponctuelles d'expressions africaines pour garder une

couleur locale. Or, cette solution ne coïncidait guère avec la réalité locale où les mélanges linguistiques entre le français et les langues africaines étaient la norme. Dans la mesure où les auteurs n'osaient guère toucher la grammaire du français standard, ils ne pouvaient pas faire ressortir, dans leurs œuvres, la réalité africaine telle qu'ils la connaissaient, et telle qu'ils la vivaient. Il surgissait donc une vision dichotomique des civilisations humaines avec, d'une part, les idéaux de la langue du colonisateur et, d'autre part, l'expérience culturelle et artistique des peuples colonisés. Les auteurs africains (en ce qui concerne les contenus véhiculés par le théâtre pontin) ont fait usage du fond culturel africain ; non seulement ils ont cherché à mettre en scène des figures historiques et des récits tirés des épopées et des légendes africaines, mais ils ont également tenu à évoquer la réalité contemporaine, à décrire les frustrations et les angoisses que les africains avaient à affronter dans leur vie quotidienne. Cependant, à défaut d'une critique sociologique de la situation coloniale, leurs œuvres restent empreintes d'une certaine ambiguïté. D'une manière générale, les pièces produites dans le cadre de l'école de Ponty offrent une vision très schématique de la colonisation. Cela tient largement à leur optique, puisqu'elles tendent à réduire l'histoire africaine à un mouvement linéaire allant de la tradition vers la modernité.

Wole Soyinka tenait à élaborer un théâtre syncrétique composé de l'enchevêtrement des apports de la culture occidentale et des apports de la culture africaine ; un théâtre

inspiré à la fois du folklore africain et des conventions du théâtre européen. Son objectif était de traduire le nouvel espace africain qui se présentait à l'imaginaire pour contribuer de la sorte à l'édification de la culture.

Le caractère novateur du théâtre pontin tient au fait qu'il a été davantage un théâtre de création qu'un théâtre voué uniquement à l'imitation servile des chefs-d'œuvre européens. Son originalité provient largement des nouvelles possibilités qu'il annonçait quant à l'élaboration d'une littérature moderne issue de la synthèse de l'Europe et de l'Afrique, et susceptible de refléter les réalités quotidiennes. Indéniablement, c'était là un immense progrès : il ne s'agissait plus d'imposer aux écoliers africains un répertoire de classiques français, mais d'inventer un nouveau théâtre conforme à leur situation culturelle et qui reposait sur le fonds culturel africain.

La singularité de l'expérience pontine apparaît encore plus nettement lorsqu'on songe à la perspective de Griaule pour qui la culture africaine se réduit à une sagesse ancestrale, héritée de génération en génération, ce qui revenait à occulter totalement la capacité créatrice de l'Afrique contemporaine. Indubitablement, comparée à l'anthropologie, la conception de Béart semble beaucoup plus puissante.

CHAPITRE TROISIÈME : LES MOYENS MÉDIATIQUES

D'entrée de jeu, il convient de signaler que la littérature n'est pas un sujet attrayant pour les médias, surtout quand elle aborde les sujets de réflexion qui échappent à l'entendement de l'homme moyen ou du grand public. La littérature devient ainsi un espace privilégié dont le langage, souvent ésotérique, est déchiffré par les seuls initiés. C'est dans ce contexte que les médias doivent participer à une meilleure connaissance de la production littéraire. Pour jouer ce rôle, les médias ont besoin d'être identifiés pour participer à la diffusion et à la réception de la littérature. Pour notre part, nous appuierons notre démarche sur la radiodiffusion et la presse écrite.

Il serait donc de bon ton de s'intéresser à la radiodiffusion et à son extension en tant que premier média de masse en Afrique, avant de voir les rapports que la presse écrite entretient avec la littérature dans un continent où le taux d'analphabétisme reste l'un des plus élevés du monde. Une telle démarche permet de mieux percevoir le traitement de l'information littéraire dans la radiodiffusion depuis sa naissance en Afrique, et de relever le relais notable de la presse écrite.

1) LA RADIODIFFUSION : PREMIER MÉDIA DE MASSE EN AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE

La radiodiffusion est le premier support médiatique le plus répandu, le plus courant en Afrique. L'introduction de la radio en Afrique date de la période coloniale. L'histoire de l'origine, du fonctionnement et du public des programmes de radio au Congo belge (actuel Congo démocratique) est exemplaire de la naissance de la radiodiffusion en Afrique.

La Radio Congo Belge (RCB) a été mise en place en 1937. Cette radio, qui émettra jusqu'à l'indépendance du Congo Belge, est entièrement réservée aux Blancs. Ses programmes diffusent peu de culture, mais beaucoup de propagande coloniale. La deuxième grande radio, la Radio Congo Belge Emissions Africaines (RCBA) a été mise en place en 1949. Elle s'adresse aux Congolais qui ont eu l'éducation coloniale. Les programmes de la RCBA comprennent des émissions de culture générale, de la propagande coloniale, de l'information, des émissions de délasserment, mais aussi de la musique congolaise.

Parallèlement à ces deux radios gouvernementales, on compte quelques radios privées. Greta Pauwells-Boon cite notamment l'expérience de Radio Congolia, radio privée qui émit de 1939 à 1948. Radio Congolia fut en effet la première radio privée destinée aux Congolais. C'est un Belge, radio -amateur et vendeur de radios, qui fut à l'origine de sa création.

Dès 1942, certains programmes de la radio sont plus particulièrement destinés aux militaires congolais. Progressivement, la radio met en place un service d'information pour les autochtones. L'expérience tourne pourtant court brutalement en 1948, lorsque le gouvernement interdit à Radio Congolia d'émettre en langues indigènes. Cette expérience montre bien l'attention sourcilleuse de tout pouvoir politique, et plus particulièrement en période coloniale envers la radio.

La radiodiffusion en Afrique héritera de trois caractéristiques de l'époque coloniale : l'emprise du gouvernement sur les programmes (la radio est le premier média de propagande gouvernementale, c'est aussi l'instrument-clé dont on s'empare lors des coups d'Etat), l'importance du message religieux et la radio scolaire.

« La place de la radio dans la politique de développement a d'abord été conçue dans le cadre du développement de l'enseignement, en partie sous l'influence de l'UNESCO ; c'est le cas de la Conférence des Etats Africains sur le Développement et l'Enseignement en Afrique, qui s'est déroulée en mai 1961 à Addis-Abeba, de la Conférence sur la radiodiffusion au Tanganyika à Moshi du 11 au 16 septembre 1961. Il en est résultée une tendance des producteurs d'émissions

pour le développement à considérer leurs auditeurs comme des élèves, ce qui fut souvent mal ressenti »¹.

Mal ressentie également, la place dominante occupée par les programmes exogènes (français pour la plupart) dans les radios nationales au début des Indépendances. C'est ainsi qu'on doit lire les remarques du Nigérien Cheikh Ibrahima Diop :

« La radio était pratiquement à cette époque (Ndrl : après les Indépendances) le seul moyen d'information de masse. Or justement les structures néocoloniales qui régissaient le fonctionnement de ce média consistaient à transformer les stations radios des pays nouvellement indépendants en stations de relais. Ainsi pour l'essentiel, les programmes des radios Ouest - africaines étaient conçus et élaborés en métropole. »²

Pour les pays en voie de développement, la radio présente l'avantage d'être le moyen de communication de masse le moins coûteux et pour les foyers l'équipement est peu onéreux. Si la radio est le premier média de masse en Afrique Noire, on doit s'interroger maintenant sur les temps d'antenne dévolus à la

¹ - Tudesq AJ, *La Radiodiffusion en Afrique Noire*, Paris, Éditions Pedone, coll. « Afrique Noire »

² - Institut Culturel Africain (ICA), *La Fonction culturelle de l'information*, Dakar, Abidjan, Lomé, NEA, 1985, 224 p., p. 43.

culture, mais aussi sur les contenus et les conditions dans lesquels sont élaborés les programmes.

Une enquête (voir annexe) publiée en 1983 donne des indications sur les temps d'antenne (en pourcentage) dévolus à la culture. Ce terme de culture doit être pris au sens large car, dans ces pourcentages, sont comprises les émissions scolaires, éducatives et culturelles qui pour certains ont une valeur de divertissement.

Dans tout pays, l'histoire et la façon de la présenter relèvent le plus souvent de l'idéologie et du politique. Mais la culture au sens large relève du même domaine, c'est pourquoi quand nous nous interrogerons sur la radio comme moyen de promotion des littératures nègres dans un cadre national, nous ne saurions négliger la part de la censure exercée au niveau de l'Etat qui peut considérer la radio comme un « instrument de diffusion et d'accomplissement » de son idéologie.

La part d'émissions culturelles varie considérablement d'un pays à l'autre.

a) La radio au Cameroun

Tjade Eone fait une étude poussée des médias au Cameroun. Il constate que la radio vient, comme dans tout le reste de l'Afrique, en tête des moyens de communication :

« Ils sont très nombreux les citoyens qui au Cameroun écoutent la radio pour savoir, perplexes, si ça a changé. Sa clientèle est immense dans ce pays où ce média est véritablement le seul "mass media" au sens originel du terme, à la différence de la presse écrite et du cinéma (la télévision frappe elle aussi à la porte) qui sont encore des "class media" en raison notamment de l'effort intellectuel qu'implique leur accès ainsi restreint à la minorité. »¹

Au Cameroun, il existe actuellement plusieurs radios privées. Cependant la radio nationale comporte dix stations provinciales placées sous l'autorité centrale du poste national de Yaoundé. Tjadé Eoné a calculé que les émissions de culture et de connaissance représentent environ 5,2% du temps d'antenne pour une semaine de programmes (chiffre à mettre en comparaison avec les pourcentages dévolus à la variété (36,5 %), l'actualité (14,4 %), les communiqués et avis divers (17,6 %).

¹ - Tjadé Eoné, *Radios, Publics et Pouvoirs au Cameroun. Utilisation officielle et besoins sociaux*, Paris, L'Harmattan, 1986, 278 p.

Ces émissions de culture et de connaissance comprennent des rubriques sur les sciences et techniques, sur le patrimoine culturel camerounais où sont abordés des thèmes aussi divers que le tourisme, la géographie, l'histoire que la littérature. La radio camerounaise est financée par le Ministère de l'Information et de la Culture et vit aussi de la publicité dont les dividendes sont versées au trésor public. Les langues parlées sont pour 59% le français, 22% l'anglais et 19% les langues locales.

Pour ce qui est de la littérature, Chindji Kouleu cite trois émissions qui apparaissent comme capables d'assurer la promotion des auteurs. Ainsi, la demi-heure hebdomadaire de l'émission intitulée « Literary half hour » où sont reçus de jeunes écrivains et intellectuels autour d'un entretien ou d'un thème. Ainsi encore une émission diffusée le vendredi après-midi : « Le coin du poète » ou encore l'émission « Le rendez-vous des artistes » qui apparaît comme la plus publicitaire. En effet, cette émission accueille aussi bien les peintres que des sculpteurs, des musiciens ou des écrivains, poètes. Mais ces exemples montrent que l'effort pour instaurer des émissions de promotion littéraire doit encore être soutenu.

b)- La radio au Sénégal

La radio sénégalaise émet dans les différentes langues nationales au pourcentage des populations qui les parlent. Le wolof représente 65% du temps d'antenne (les Wolofs représentent 36% de la population), le Soniké et le Diola 5% (alors

que ces langues sont respectivement parlées par 24 et 9% de la population), 30% des émissions restantes le sont en Poular (parlé par les Peuls et les Toucouleurs).

En 1980, la radio au Sénégal avait 15 émetteurs dont huit pour les huit stations régionales départementales. Pour un parc de radios estimé à 0,5 million en 1976 (pour une population de 5,3 millions), le nombre d'heures pour une semaine était de 300.

Les émissions culturelles en français étaient, au début des années 80, l'émission « Un livre par semaine » et une série d'émissions sous l'égide de l'UNESCO, « Les grandes conférences », qui s'apparente aux émissions de connaissance. Certaines émissions sont diffusées d'abord en français puis en Wolof.

c) La promotion radiodiffusée de la littérature écrite en Afrique

En Afrique, il existe une familiarité naturelle entre les littératures orales et la radio. La radio est par définition, ici plus qu'ailleurs, généraliste. Elle doit tenir compte de la diversité des langues et offrir à ses différents publics populaires des émissions qui retiennent leur attention. Du fait du divorce constaté entre circuit lettré et circuit populaire, la radio qui cherche à s'adresser à la majorité du pays, c'est-à-dire au circuit populaire, ne peut qu'entériner le divorce. C'est pourquoi les émissions de

promotion littéraire, quand elles existent, ne sauraient toucher qu'une infime partie de l'auditoire.

La promotion radiodiffusée de la littérature écrite peut prendre plusieurs formes : ce peut être un débat organisé où l'auteur prend la parole et livre ses réflexions sur le monde ou sur son œuvre, ce peut être un entretien avec l'auteur seul ou encore une émission où seul le livre est mis en valeur et commenté par les présentateurs.

Il peut y avoir, comme dans le cas du théâtre, des retransmissions de lectures ou des représentations théâtrales. Ces techniques diverses cherchent à toucher le public le plus large possible. Dans le cas du Sénégal ou du Cameroun, il semble que la plupart des émissions littéraires s'appuient sur le contact en direct avec l'auteur présent dans le studio.

Il est difficile de mesurer l'impact de ces tentatives de rapprochement auteur - public. La tentative de médiatiser l'œuvre par son auteur et de les rendre tous deux proches du public n'est possible que si l'auteur, même s'il écrit en français, puisse s'adresser au public - cible. Les temps d'antenne sont très courts. La moyenne est d'un livre par semaine par exemple au Cameroun.

Les pays africains, dans un premier temps, réagissent à l'influence grandissante des radios internationales. Cette réaction passe souvent par le choix de la langue de diffusion.

D'autres pays acceptent la coopération avec la France principalement ou, quand cela est possible, avec d'autres états africains. Pour ce qui est de la coopération entre états africains, en 1960, nous avons la création de l'Union des Radios Télévisions Nationales d'Afrique (URTNA). En 1979, l'URTNA comptait 37 membres (en majorité des pays anglophones), mais sans qu'il y ait vraiment de coproductions africaines. Ce sont plutôt des échanges de programmes de radios et télévision, d'Etat à Etat. Des centres de formation du personnel radio existent comme le CESTI de Dakar au Sénégal ou l'ESSTIC à Yaoundé au Cameroun.

d)- La concurrence des radios

Budget, effectifs, langues et nombre d'heures de diffusion par jour des radios internationales (source : le Monde Radio-Télévision, 1 - 7 février 1993 page 28)

Radio	Budget en FF	Effectifs	Langues	Heures de diffusion par jour
Deutsche Welle	2 milliards	2 000	35	100
Voice of America	1,8 milliard	3 019	49	110
BBC World Service	1,4 milliard	3 500	39	117
Radio France Internationale	524,6 MF	2 105	16	143
Radio Japon	432 MF	-	22	60
Nederland	250 MF	420	9	50
Radio Suisse Internationale	155 MF	150	8	71
Radio Vatican	100 MF	420	34	52
Radio Canada International	71,4 MF	100	7	39

- Radio France Internationale (RFI)

RFI fut créée en janvier 1975. Nous pouvons dire qu'historiquement, elle est la fille de Radio Brazzaville qui émettait sur les ondes courtes en Afrique centrale de 1940 à 1965. Cette chaîne dépend de Radio France. A ses débuts (jusqu'en 1983), il existait un département de RFI, chaîne Sud qui était diffusé sur ondes courtes, au service de la francophonie et qui assurait 17 heures de programmes en français par jour, dont 7

heures pour l'Afrique. C'est en 1983 que RFI devient une société autonome de radio diffusion vers l'étranger, filiale de Radio France et assurant 628 heures d'émissions par semaine dont 85% sont des programmes originaux¹.

Les actions de coopération de RFI sont réparties dans quatre grandes directions :

- Le service de coopération proprement dit qui assure programmes et formation en Afrique ;
- La section de coopération interafricaine pour le théâtre, les nouvelles, les chansons ;
- Le centre de documentation ;

RFI produit également 5 heures de programmes hebdomadaires repris par les radios africaines parmi lesquels les archives sonores de la littérature noire ou de la littérature orale. L'emprise de RFI passe aussi par des actions plus spectaculaires comme les grands concours organisés une fois l'an, et qui donnent lieu à des séries d'émissions de trois heures hebdomadaires. C'est le cas notamment avec le « Concours de la Nouvelle » où sont sélectionnés et publiés les auteurs francophones des toutes les nationalités.

Par le biais de son agence de presse MFI, créée en 1982, c'est l'information elle-même qui est ainsi préparée sous la forme de

¹ - *Radio France, Radio France Internationale*, Paris, Radio France, édition mise à jour en mars 1985, 170 p.

deux émissions par ondes courtes d'une demi-heure chacune et traitant en moyenne de 15 sujets d'actualité mondiale ou africaine. Les 47 radios africaines en 1984 peuvent alors se servir de cet instrument pour leurs propres journaux radiodiffusés.

Pour ce qui est des émissions de RFI par les auditeurs africains, l'analyse qualitative donne lieu à des commentaires contrastés. Ainsi Tjadé Eoné pour le Cameroun affirme que :

« D'une manière générale [...], hormis l'émission dramatique intitulée « Anthologie du mystère », qui recueille la quasi totalité des sondés (97%) appartenant à toutes les catégories sociales, les émissions de coopération sont plutôt mal acceptées. Au-delà des prestations elles-mêmes, c'est plus fondamentalement le principe de coopération qui semble rebuter. La fourniture unilatérale des programmes tous faits sous forme de dons soulève une hostilité certaine surtout chez les étudiants et les cadres. Ceux-ci s'interrogent aussi bien sur les causes que sur les effets d'un système fondé sur les dons culturels à sens unique. »¹

Pour le Sénégal, Jérôme Carlos note que :

¹ - Tjadé Eoné, **Radios, Publics et Pouvoirs au Cameroun. Utilisation officielle et besoins sociaux.** Paris, IL'Harmattan, 1986, p.195.

« L’Afrique ainsi sous l’orbite de son temps est loin graviter autour de son propre soleil, restant encore malheureusement le satellite des autres. En effet, ses médias sont encore entre les mains d’une élite souvent acculturée sous le contrôle transnational, ce qui conduit à donner d’elle une image fausse et tronquée. »¹

Ces constats soulignent l’inégalité des échanges culturels entre l’Afrique et la France, mais aussi le malaise éprouvé à cause du principe de la coopération. C’est le sentiment qu’éprouvait encore récemment une partie du public béninois assistant en décembre 1991 à l’inauguration de la station FM de RFI, FM-90, implantée au Bénin après celle de Dakar².

FM-90 est une station en modulation de fréquence née du partenariat de RFI et l’ORTB (Office de Radiodiffusion télévision du Bénin).

Le recours à des programmes clé en main représente une facilité à long terme dangereuse à laquelle cèdent volontiers les radios nationales. Mais il y aussi que jusqu’à une époque toute récente (fin des années 80), on ne pouvait pas parler de pluralisme des médias dans la plupart des pays africains.

¹ -Carlos Jérôme, cité dans ICA, La Fonction culturelle de l’information, Dakar, Abidjan, Lomé, NEA, 1985, p.189.

² - Humblot Cathérine, « RFI, la radio mondiale en FM » in *Le Monde Radiotélévision*, semaine du 30 décembre 1991 au 5 janvier 1992, p.28.

Les activités de coopération de RFI sont dans la suite de la politique de coopération mise en place dans les Indépendances avec l'Office de Coopération radiophonique (OCORA) et des accords ainsi passés entre la France et le Bénin, le Burkina Faso, le Tchad, La République Centrafricaine, le Gabon, le Congo et le Niger. L'OCORA fournit certaines prestations comme la formation des personnels ou la fourniture du matériel. Dans le principe, ce sont les gouvernements de ces pays qui ont seuls la responsabilité des programmes, tandis que Paris participe aux dépenses de fonctionnement.

Les journalistes de Radio France Internationale (RFI) font une critique littéraire africaine de manière constante. Nous y avons rencontré Sophie Ekwè, journaliste africaine, qui nous a fait part de ses intentions : « Nous faisons régulièrement un papier où intervient la littérature africaine. Notre tâche consistera à faire connaître nos écrivains, car dès l'instant où ils ne sont pas connus, le problème de leur reconnaissance se pose ».

Toute proportion gardée, les émissions culturelles ou littéraires diffusées sont de meilleure facture que les émissions nationales. Le succès de RFI, tant par elle-même que par le biais des programmes de coopération, est à double tranchant. RFI peut sembler une alternative bien limitée puisqu'elle est elle-même l'émanation d'une structure politique et étatique non africaine et poursuivant ses propres buts.

Le grand rival de RFI est Africa Numéro 1.

Africa Numéro 1 est née en 1981 sur l'initiative d'Omar Bongo, président du Gabon. C'est une radio commerciale et internationale, une société privée de droit gabonais. Cette radio diffuse 18 heures d'émissions par jour et en 1990, son audience dépassait celle de RFI dans la plupart des pays africains francophones. Elle comptait alors 16 000 000 d'auditeurs réguliers.

Sur le plan culturel, Africa Numéro 1 connaît son succès grâce à un heureux dosage de musiques à succès, de jeux radiophoniques, et surtout grâce à une information nationale et internationale toujours à l'affût des scoops. La littérature francophone n'y occupe pas une place régulière mais épisodique, étant donné que la vocation commerciale de cette radio l'empêche de diffuser des émissions qui sembleraient trop sérieuses. Si nous avons parlé de concurrence avec RFI, c'est beaucoup moins dans le domaine de la littérature et de la culture en général que dans celui de l'information internationale et africaine. Les quelques tranches à caractère littéraire diffusées par Africa Numéro 1 ont trait aux dernières parutions (romans, pièces de théâtre, poésie) dont l'intérêt n'est pas essentiellement littéraire, mais ludique.

2) La Promotion Radiodiffusée en France :

La littérature africaine est médiatisée en France grâce à Radio France qui est composée de plusieurs stations dont France Inter, France Musique et France Culture. C'est surtout sur France

Culture que la promotion de la littérature africaine se fait, grâce à des enregistrements en studio.

L'émission « Antipodes » a le mérite d'assurer une présence littéraire africaine sur les ondes de France Culture et ce dans le domaine de la francophonie. Mais le caractère de spécialisation de l'émission fait que naturellement, les autres producteurs d'émissions littéraires sur France Culture, de même que les autres chaînes de Radio France comme France Culture, de même que les autres chaînes de Radio France comme France Inter de plus large écoute, auront tendance à ne pas vouloir marcher sur les plates-bandes des producteurs peu ou prou spécialisés dans la francophonie ou la littérature africaine. Ainsi, paradoxalement, il sera plus difficile à un jeune auteur de se faire connaître en dehors d'un public déjà averti par le biais de la radio comme ce fut le cas pour Senghor.

En 1988, une brève enquête sur les émissions littéraires de la chaîne France Culture montre que pour cette année-là, «*Antipodes*» assure 80 à 85 % de la présence littéraire radiophonique nègre. Pour l'année 1988, nous avons relevé les émissions à caractère purement littéraire de la chaîne. Dans ce décompte ne figurent pas les magazines qui occasionnellement invitent des écrivains. Nous avons eu à relever 9 magazines littéraires périodiques :

- 1) «*Un livre, des voix* » émission de Pierre Spirot, du lundi au vendredi de 14 heures à 14H30, soit 02H30mn par semaine.
- 2) «*Agora* », émission de Jean-Louis Ezine, du lundi au vendredi de 18H05 à 18H35, soit 02H30mn par semaine. Notons que des rediffusions de l'émission «*Agora* » datant des années précédentes sont données pendant la nuit de 02H30 à 03H00 du matin. Nous ne tenons compte que de l'émission de la soirée.
- 3) «*Littérature pour tous* » émission de Françoise Favier de D. Alberti, samedi et dimanche (08H04mn à 08H03mn ; 07H30mn à 7H45mn), soit 40 minutes par semaine.
- 4) «*Lecture*» émission d'Arlette Dave, le mardi, le mercredi et le vendredi en fin de matinée (11H30mn à 12H00), soit 01H30mn par semaine.
- 5) «*Lettres ouvertes*», émission de R. Vrigny, tous les mercredis de 15H30mn à 17H00, soit 01H30mn par semaine.
- 6) «*Texte*», émission de Jean Couturier, tous les jeudis de 17H00 à 17H10mn, soit 10 minutes par semaine.
- 7) «*Black and Blue*», émission qui mêle jazz et littérature, tous les

vendredis de 21H30mn à 22H30mn, soit, 01heure par semaine.

8) «*Voix du silence*» d'A. Spire, diffusée généralement le samedi, de 10 heures à 10 heures 40 soit 40 minutes par semaine.

9) «*Antipodes*» émission de D. Maximin, le mercredi, une fois tous les 15 jours, soit 30 minutes par semaine.

Les archives conservées à Radio France permettent de définir une courbe d'intérêt à travers les années pour le fait littéraire africain à la radio nationale française. Celle-ci permet de mettre en évidence l'évolution des discours tenus sur la littérature africaine et principalement sur des écrivains tels que Léopold Sédar Senghor et Tchicaya U'Tamsi. C'est grâce à leur popularité sur le plan littéraire qu'ils sont connus en tant qu'hommes politiques. La plupart des œuvres littéraires de ces deux écrivains concernent leur optique politique et leurs prises de positions sur les problèmes fondamentaux de l'esclavage des Noirs, de la contribution que le Noir peut apporter à la « civilisation du donner et du recevoir ».

a) **Léopold Sédar Senghor**

Outre Aimé Césaire, qui est considéré comme l'un des classiques de la productions littéraire nègre, nous pouvons

mentionner Léopold Sédar Senghor qui aura été celui qui a conféré à la poésie africaine de langue française ses lettres de noblesse, tant par la qualité de ses poèmes que par la quantité de sa production.

Léopold Sédar Senghor est né en 1906 à Joal, au Sénégal. C'est en 1928 qu'il entre en Hypokhâgne, au Lycée Louis-Légrand, à Paris. Quelques années plus tard, il est reçu à l'agrégation de grammaire et devient professeur au Lycée Descartes à Tours, ensuite à Saint-Maur-des-Fossés (Lycée Marcelin Berthelot). En 1945, il est député du Sénégal à l'Assemblée Constituante.

L'œuvre de Senghor présente une certaine unité dans la forme comme dans la récurrence des thèmes. La première révèle une culture issue d'une symbiose harmonieuse, quoique parfois conflictuelle, entre les deux civilisations auxquelles le poète s'est abreuvé. C'est devenu un lieu commun de parler de Senghor comme d'un théoricien et praticien de la poésie nègre en langue française, ainsi que d'un professeur de grammaire amoureux de la langue (et de la poésie) de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Saint John Perse (encore que Senghor, qui avoue volontiers ce qu'il doit aux premiers, récuse le dernier cité, qu'il n'avait lu que plus tard).

L'une des premières émissions consacrées à Senghor, date de 1955. À cette époque, les antennes de la radio nationale française s'appelaient France 1 et France 2. Sur France 1, une

émission produite et animée par G. de Goustine, intitulée « Contes de la Croix du Sud », faisait découvrir aux auditeurs français la poésie et les contes d'Afrique. Dans cette émission, Senghor est amené à présenter la poésie noire. Le poème le plus remarquable chez lui est « Chaka », où le poète met en scène l'homme d'action fidèle à ses options politiques jusqu'à la mort. Ce recueil est publié aux éditions du Seuil.

En 1965, à une heure de grande écoute, France Culture donne lecture de sept poèmes de Senghor consacrés aux poètes de la Négritude.

Le Festival des Arts Nègres de Dakar l'année suivante avait permis de médiatiser davantage Léopold Sédar Senghor, le poète - président et la poésie africaine en général. En 1969, une émission de 45 minutes lui est consacrée tout entière, avec ce titre : « Hommage à Léopold Sédar Senghor », alternance de lecture de poèmes et d'entretiens avec l'auteur.

En 1977, c'est en quelque sorte l'apogée de la médiatisation de Senghor sur les ondes de la radio nationale française : dix émissions lui seront consacrées sur le titre de : « Léopold Sédar Senghor, le retour de l'enfant prodige ». Chaque émission d'une durée de 25 minutes alterne la lecture des poèmes et des extraits d'entretiens accordés à P. Galbeau.

En 1978, précisément le 15 mai, l'écrivain sénégalais est reçu dans l'émission hebdomadaire « Les Lundis de France Culture ». Elle dure 2h 45mn. Il s'agit en fait d'un hommage appuyé au futur académicien. D'autres écrivains accèderont aussi à une certaine notoriété par les ondes. C'est le cas de Mongo Beti, Tchicaya U'Tamsi et bien d'autres.

b) Tchicaya U'Tamsi

De nationalité congolaise, Tchicaya U'Tamsi entre dans le monde de la notoriété à l'occasion du Festival de Dakar en 1966. S'il meurt précocement à la fin des années 80, il est né en 1931 à Mpili, au Congo. Il s'appelle en réalité Gérard-Félix Tchicaya et son père Jean-Félix Tchicaya, député du Moyen-Congo sous la IV^e République française. Enfant quelque peu rebelle, il se retrouve en France avec ses parents à l'âge de 15 ans. Il quitte sa famille et exerce divers métiers : il travaille à Puteaux. C'est là que ce passionné de littérature éditera ses premiers poèmes.

Ayant quitté son travail pour se consacrer à l'écriture, il fréquente les milieux littéraires parisiens, notamment le groupe qui se réunissait au Café Radar (Luc Estang, Fombeure, Supervielle, Bosquet et Sabatier).

En 1957, il est producteur d'émissions à l'O. R. T. F., puis, après l'indépendance de son pays, il regagna le Congo et dirige à Léopoldville (ancien nom de Kinshasa) le journal *Congo*, organe du parti du Mouvement National Congolais. Il vivra ainsi de près

la tragédie de Lumumba et du Congo dont résonne un grand nombre de ses poèmes. Tchicaya U'Tamsi qui, dès son premier recueil s'imposa comme un des grands poètes universels du XXe siècle, s'est essayé depuis quelques années aux autres genres littéraires : le théâtre, la nouvelle et surtout le roman avec sa trilogie (1980-82-84).

Tchicaya appartient à la génération intermédiaire entre les écrivains nègres comme Senghor ou Césaire, premier dénonciateur du colonialisme et apôtre de la Négritude, et des jeunes écrivains noirs qui n'ont pas connu physiquement le colonialisme, mais les dictatures africaines.

Tchicaya U'Tamsi est révélé en 1966 lors de la remise d'un prix littéraire au Festival de Dakar. Il est invité dans l'émission de Astorg sur les poètes de la Négritude. Il continuera d'être régulièrement cité ou invité dans des émissions spécialisées dans les lettres africaines ou antillaises. En 1978, une émission lui est entièrement consacrée dans le magazine *Agora*, traditionnellement consacré à la littérature francophone.

Enfin, d'autres émissions du même type traiteront des écrivains noirs qui sont souvent présentés en groupe, réunis soit par affinité idéologique, soit par origine géographique. Les festivals et autres manifestations de ce genre sont des occasions de présenter sur les ondes les écrivains unis par la francophonie,

perçue comme un espace de gens ayant en partage l'usage du français.

Pour l'année 1988, la littérature (le 30/03/88) et la poésie malgaches (le 16/03/88) font l'objet d'une émission d'Antipodes. Un autre hommage appuyé est fait à Tchicaya U'Tamsi, le 24/03/88 au Salon du Livre du Parc des Expositions. Le 25/05/88, une autre émission d'Antipodes est un véritable symposium de littérature africaine de Lagos qui tente d'esquisser un parallèle entre les littératures africaines anglophones et francophones. Mais ce débat tourne court : quelques remarques sont faites sur le discours inaugural de Wole Soyinka (Prix Nobel de littérature en 1986). En effet, le thème de la liberté d'expression qui règne au Nigeria est à peine esquissé, le débat s'enferme dans des remarques ethnologiques sur le peuple nigérian. Les invités, dont un journaliste du quotidien *Libération*, une traductrice et un écrivain congolais (Guy Menga) parlent de la richesse de la littérature nigériane et de l'importance des centres culturels dans ce pays, mais le sujet du débat est ainsi escamoté, celui de la comparaison entre littérature francophone et anglophone d'Afrique.

Pour tout dire, une seule émission d'Antipodes, pour l'année 1988 assure véritablement la promotion de jeunes écrivains noirs. Il s'agit de l'émission diffusée le 08/06/1988, où étaient invités Bernabé Laye, pour *Une Femme dans la lueur de l'aube* (Seghers), Caya Makéné pour *L'Homme au lardau*

(L'Harmattan), Blaise Ndjehoya, pour *Nègre Potem Kine* (Lieu commun) et Yodi Karone pour *A la recherche du cannibale amour* (Nathan).

Comme on peut le constater, l'émission Antipodes privilégie les thèmes transversaux plutôt que la mise en vedette de tel écrivain ou groupe d'écrivains comme cela se passe dans d'autres émissions culturelles de France Culture. Si l'on peut noter qu'il existe peu d'analyse littéraire, on peut cependant reconnaître que l'actualité de la francophonie est largement développée. Seuls les écrivains confirmés comme Tchicaya U'Tamsi bénéficient d'un traitement de valeur.

Ainsi, France Culture est la chaîne la plus ouverte à la littérature africaine à la radio nationale française, mais l'on doit relever une différence de traitement entre les décennies soixante et quatre-vingts. La régularité des émissions comme Antipodes a le mérite de fidéliser un certain public, mais la tendance est que l'émission devient le seul lieu d'expression et de diffusion du fait littéraire africain.

Notons enfin que l'audience calculée par médiamétrie respectivement en janvier, février, mars 1992 pour l'ensemble des chaînes de Radio France était de 23,6%, dont 7,8% pour France Info, France Inter se taillant la part du lion. Les chiffres pour France Culture ne sont pas communiqués. Le taux d'audience importe peu pour cette chaîne qui joue sur le prestige et la qualité.

On peut cependant estimer l'audience de France Culture à 1 ou 2% au niveau national. Etant donné qu'il s'agit de la chaîne la plus ouverte à la littérature africaine et à la littérature nègre, on imagine que peu d'écrivains pourront se médiatiser en France par ce moyen. En revanche, l'impact symbolique de ces passages dans l'émission *Antipodes* en Afrique sera déterminant pour la connaissance et même la notoriété des écrivains dans leur pays d'origine, voire dans d'autres.

3) LA PRESSE ÉCRITE

La presse écrite est l'un des moyens de communication permettant de diffuser l'information littéraire. Sans doute n'a-t-elle pas le même impact que la radio, qui est accessible à toutes les couches sociales, à tous les individus, lettrés ou illettrés, citadins ou campagnards. On pourrait même dire que la presse écrite vise un public moins grand que la radio, pour la simple raison qu'il est plus facile d'écouter la radio que de lire un journal.

Nous allons étudier la médiatisation de la littérature africaine d'abord en Afrique, et principalement en Afrique Noire francophone, ensuite en Europe, et particulièrement en France.

a)- Presse écrite et littérature en Afrique

Les organes de presse africains appartiennent à trois catégories distinctes : il y a des quotidiens comme *Cameroon Tribune* au Cameroun, des hebdomadaires dont les sièges sont

tantôt généralement les villes importantes, des pays africains (Yaoundé, Douala, Lagos, Dakar, Abidjan, Libreville...), enfin des bimensuels dont la diffusion, à défaut d'être régulière, est souvent sporadique : au Congo, nous notons « Les cahiers du cercle littéraire de Brazzaville », financés en partie par le Cercle Culturel Français ou « Ici Brazza Magazine » et au Sénégal, « Ethiopiques » publié à Dakar sur la culture négro-africaine et « ICA Informations », la revue de l'institut culturel africain. La promotion littéraire par voie de la presse ou par revues spécialisées reste marginale. En général, la presse écrite est un texte quotidien ou périodique traitant de l'actualité. En Afrique, elle a des visées encyclopédistes parce qu'elle voudrait embrasser tous les faits de l'actualité indifféremment de leur nature. Le journaliste doit décrire et dire ce qu'il voit et non ce qu'il voudrait voir. Il existe des journaux et périodiques spécialisés qui répondent généralement à un besoin didactique ou à un problème urgent et précis. Au Cameroun par exemple, on retrouve tous ces types de journaux, dont les besoins vitaux peuvent être de deux ordres : la matière et les ressources financières.

Toutes ces catégories de presse ont un lien commun : elles exposent toutes des problèmes africains ou universels, tout en diffusant des nouvelles du monde entier. La presse écrite camerounaise, voire africaine a aussi ceci de particulier qu'elle n'est pas spécialisée dans le traitement de l'information littéraire. Cette dernière occupe la portion congrue dans les journaux, de

telle sorte que la littérature en tant que préoccupation culturelle n'est pas la chose du monde la mieux partagée de la presse écrite africaine.

Nous nous intéressons particulièrement à la presse écrite camerounaise, étant donné l'étendue géographique et l'ampleur du problème de la presse écrite africaine dans son ensemble. Cette façon d'aborder le problème ne nous semble pas réductrice, puisque le problème des pays africains quant à la diffusion de leur littérature se pose dans les mêmes termes.

Pour ce qui est du Cameroun donc, nous avons choisi les journaux les plus représentatifs des quarante dernières années. Il s'agit de *Presse Inter*, du *Messenger* et de *Cameroon Tribune*.

* *Presse Inter*

Presse Inter fut, dès sa naissance en 1976 et jusqu'en 1979, un bimensuel qui s'intitulait « Bimensuel d'Information Commerciale et Culturelle de l'Afrique ». Les pays africains où cette presse se vendait étaient le Cameroun, le Gabon, la Côte d'Ivoire, le Zaïre, le Sénégal et la République Centrafricaine. Elle s'achetait à la modique somme de 35 FCFA.

Aussi bien en 1976 qu'en 1978, *Presse Inter* consacre une bonne partie de ses pages à la publicité. Comme la plupart des journaux, *Presse Inter* aborde des problèmes d'actualité, les points chauds en Afrique et dans le monde, les nouvelles sportives, mais

privilégie les nouvelles à sensation. Elle met souvent à la une des titres annonçant des faits insolites, mystérieux, du genre de « Mystère à New-Bell : tombée à la vue d'un cadavre, elle meurt 24 heures après » (N° 4 du 26 février 1976).

Pour nous résumer, *Presse Inter* est un journal dont la direction se trouvait à Douala, la capitale économique du Cameroun. Il coûtait 35 F au Cameroun, 200 F au Zaïre et partout où il était vendu, sauf au Gabon où il revenait à 150 FCFA. Les trois numéros qui constituent une partie de notre corpus, à savoir le numéro 4 du 26 février 1976 ; le n° 28 du 29 janvier au 6 février 1978 et le N° 29 du 25 février au 11 mars 1978 contiennent trois pages de publicité contre vingt-six pages d'information. Les articles sont pour la plupart des faits divers et des nouvelles sportives. On peut lire quelques nouvelles du monde. En effet, les numéros de 1978 contiennent deux pages et demie consacrées au « Message du Nouvel An du Timonier coréen, Kim Il Sung à son peuple. »

Dans le n° 4, les faits divers occupent trois pages et demie, le sport quatre, la culture une demi page, ainsi que les nouvelles du monde. Le n° 29 consacre deux pages aux faits divers, deux au sport et une aux nouvelles du monde, la première servant aux grandes lignes. Le n° 28 contient une page et demie de nouvelles insolites, une demi page est consacrée à un poème sur les vingt ans de pouvoir de l'ancien chef d'Etat camerounais, une demi -

page pour le sport, deux pages et demie concernent les nouvelles du monde et une pour le Cameroun.

Comme le montre le tableau ci-dessous, nos trois numéros cités contiennent trois pages de publicité, sept pages de nouvelles à sensation, six pages et demie sur le sport, quatre pages sur l'actualité du monde, trois pages et demie sur la politique du Cameroun, une page sur la culture scientifique. Les deux premières pages des numéros 28 et 29 sont de véritables sommaires où se bousculent les titres de faits divers au Cameroun et ceux des nouvelles dans le monde.

Numéros de presse Inter	N° 4 du 26 fév 76	N° 28 du 29 jan au 6 fév 78	N° 29 du 25 fév au 11 mars 78	Total des pages
Domaines abordés				
Faits divers	3 p. et demie	1 p. et demie	2 pages	7
Sport	4 pages	demi page	2 pages	6 et demie
Dans le monde	demi page	2 pages	1 page	4
Le Cameroun et la politique	1 page	1 page	1 page et demie	3 et demie
La publicité	1 page	1 page	1 page	3
La culture	demi page			demi page

Nous notons d'abord que la presse s'intéresse à l'événement. Or, si l'on considère la période relative aux années 60, on se rend compte que c'est la littérature qui fait l'événement en raison de son engagement dans la lutte et l'action pour l'acquisition de l'indépendance. Cette marche vers l'autonomie interne focalise toute l'attention et les journaux doivent toujours se plier aux exigences du lectorat. Les médias en général et la presse écrite en particulier, avaient pour obligation de relater l'événement. La place de choix que la littérature occupe dans la presse écrite est due à l'engagement de l'écrivain de cette époque. C'est une période pendant laquelle le littéraire est un héraut, un héros et un mage pour la société entière. Telle est l'image que l'on se fait de l'écrivain dans un pays africain comme le Cameroun. Il apparaît que dans « Presse Inter » l'information littéraire est traitée de manière anachronique.

Presse Inter néglige le monde de la culture au profit du sport et du fait divers. Certaines incorrections du français pourraient remettre en cause le niveau intellectuel de ceux qui y écrivent. La plupart du temps, les « journalistes » de *Presse Inter* s'intéressent plus au fond qu'à la forme.

Outre *Presse Inter*, nous allons parler de *Cameroon Tribune* et du *Messenger*.

Ces deux journaux ont été choisis à cause de leur large impact sur le public. Un sondage d'opinions révèle les informations suivantes : sur 100 personnes enquêtées, 35 aiment lire *Cameroon Tribune*, parce qu'il est le journal de l'Etat, celui qui donne le premier le pouls des événements politiques du pays ; 44 personnes lisent le *Message*, parce qu'il traite assez froidement et de façon originale les faits qui se produisent au Cameroun et ailleurs ; 21 personnes lisent tout autre type de journal, l'essentiel étant de s'informer.

Cameroon Tribune est un quotidien et apparaît plus régulièrement que *Le Message* qui, jusqu'à tout récemment était un hebdomadaire. Aujourd'hui, *Le Message* paraît trois fois par semaine et peut par conséquent être considéré comme un quotidien.

Le rapport entre la presse écrite et la littérature, il faut bien le dire, date de l'époque coloniale. En effet, durant cette période, la liberté de presse a permis de vigoureuses diatribes. Correspondant à un effort accru d'alphabétisation, l'essor de la presse a facilité la publication de poèmes, de contes, de traditions orales qu'il ne faut pas dissocier du vaste champ des rapports entre la presse et la littérature en Afrique française. Ainsi, il faut considérer au premier chef les journaux de la chaîne Breteuil (Paris-Dakar, Abidjan-Matin, Presse du Cameroun) qui accueillait et publiaient les poèmes et les contes des jeunes écrivains.

En 1953, la chaîne Breteuil lance le magazine *Bingo*, dirigé au départ par le Sénégalais Ousmane Socé, puis par le Dahoméen Paul Joachim qui crée, en 1971, la revue *Décennie 2*. Mais c'est dans la Revue *Présence Africaine* que s'est effectué le travail le plus important.

La première série (novembre 1947-décembre 1949) regroupe sept livraisons des écrivains africains qui tentent de préciser les contours de la Négritude. Ensuite, vint la période des numéros spéciaux avec notamment « Poètes Noirs », où s'illustrent les poètes camerounais à l'instar de Francis Bebey, puis « Les Etudiants Noirs » où Mongo Beti se révèle très actif. Plusieurs écrivains camerounais se distingueront ensuite dans la nouvelle série bimestrielle de « Présence Africaine » qui paraît à partir de 1955. Signalons aussi les efforts de vulgarisation fournis par les revues universitaires, notamment celle de l'ancienne Faculté des Lettres de Yaoundé, qui contribua à la découverte de près de trois quarts des écrivains camerounais.

Après la période un peu creuse qui suivit la Deuxième Guerre Mondiale, un véritable renouveau des études africaines se manifeste au lendemain des Indépendances et dont les causes principales sont :

- l'importance nouvelle des études littéraires et linguistiques africaines dans les universités d'Afrique Noire en général ;

- la valeur accordée aux traditions orales pour une prise de conscience nationale ;
- le rôle de la radio et de la télévision ;
- la conscience qu'un trésor national des traditions historiques et littéraires risque d'être définitivement perdu.

Depuis 1990, du point de vue quantitatif, on aboutit à une représentativité édifiante grâce à une amélioration qualitative de ces journaux.

En Afrique comme ailleurs, s'il est établi que la presse écrite s'intéresse à l'événement, il est donc facile de considérer la période entre 1960 et 2000 comme une période charnière dans la vie des peuples africains et plus particulièrement celui de la littérature.

Pendant l'époque coloniale (avant 1960), les journaux africains luttent en vue de l'acquisition de l'indépendance. C'est dans ce contexte que s'inscrit le fait littéraire pour ainsi dire, l'actualité. La littérature s'implique dans l'actualité dominante qui est la marche vers l'indépendance. Cette marche vers l'autonomie interne focalise l'attention, et les journaux doivent toujours se plier aux exigences du lectorat.

La presse écrite a donc l'obligation professionnelle de relater l'événement littéraire avec tout ce que cela comporte comme engagement des écrivains de cette période. C'est une

époque pendant laquelle le littéraire apparaît comme un héraut, un héros et un mage pour la société tout entière. Il lui revient donc de dénoncer tous les abus et tous les problèmes liés au colonialisme et à la colonisation. C'est ainsi que le rédacteur du *Message* affirme que les œuvres de Mongo Beti sont des romans sociaux, dans la mesure où ils nous proposent un tableau de la société camerounaise contemporaine. Pour le journaliste, la solitude et l'échec final du héros de Mongo Beti doivent être lus non comme l'expression du pessimisme de l'auteur, mais comme la conséquence inéluctable de la désagrégation de la société camerounaise et africaine traditionnelle. Il conclut en affirmant que l'œuvre de Mongo Beti revêt une valeur exemplaire dans la mesure où elle rassemble en elle les faits fondamentaux du roman africain : la contestation de l'ordre colonial et l'impossible formation des héros aboutissant à l'angoisse d'un avenir tragiquement bouché.

D'une manière générale, la presse écrite africaine reste attentive à l'esprit du public-cible et s'adapte à la mentalité des Africains, de telle sorte que certains journaux se sont étendus jusqu'aux bandes dessinées pour satisfaire leurs lecteurs. Il en est ainsi du *Message-Popoli*, qui est une extension du journal *Le Message*, de *L'Expression de Mamy Wata*, une extension du journal *L'Expression*. Ces journaux, sérieux pour la plupart, n'hésitent pas malheureusement à recourir à la rumeur.

Nous parlerons ici exclusivement de la place du traitement de l'information littéraire dans la presse écrite camerounaise de 1990 à 2000. Signalons seulement que la littérature occupe le haut du pavé et bénéficie d'un traitement exceptionnel dans la presse écrite camerounaise durant la période coloniale. Pour avoir du succès, la presse écrite de cette époque avait besoin de se mettre à la hauteur de l'événement et d'accorder sa ligne éditoriale avec les attentes d'un peuple qui veut conjurer le joug du colon.

D'où la place accordée dans la presse écrite camerounaise aux romans de contestation de Mongo Beti ou aux développements consacrés au vaste mouvement contestataire de la Négritude.

C'est à partir de 1990 qu'il est plus objectif de visualiser la place et la gestion de la littérature dans la presse écrite camerounaise. Cette époque voit en effet l'éclosion d'une presse écrite camerounaise de plus en plus indépendante et multiple.

Mais de toute la pléthore de titres qui constituent l'univers médiatique du Cameroun en ce qui concerne la presse écrite, très peu de journaux accordent une page entière à la littérature. On peut citer en exemple les journaux *Mutations*, *Génération*, aujourd'hui en rupture de parution, *L'Effort camerounais* et d'autres titres assez irréguliers dans la promotion du livre comme *Le Messager*, *Cameroon Tribune* ou *La Nouvelle Expression*.

D'une manière générale, la rubrique culturelle apparaît à la douzième ou treizième page de ces journaux. Nous rendons bien à l'évidence que la littérature n'occupe plus les avant-postes de la littérature camerounaise. Cela peut avoir deux raisons, si l'on exclut la focalisation de l'attention des Camerounais sur les mutations sociales en cours depuis 1990 : soit les journalistes ne sont pas suffisamment informés en matière de littérature, soit plutôt ce sont les auteurs camerounais qui écrivent peu ou n'écrivent pas du tout. Si l'on s'en tient aux déclarations du responsable de la rubrique culturelle de *Mutations*, seule la première hypothèse peut être plausible : « *Nous ne sommes pas au courant des publications littéraires. En plus certains auteurs préfèrent la radio. Ils ne se font pas connaître de nous.* » Serges Alain Godong donne ainsi à voir que le circuit de communication entre les responsables de journaux et les auteurs eux-mêmes d'une part, et les maisons d'édition d'autre part, est rompu. Les suppressions et les interdictions intempestives, ajoutées à la précarité existentielle même des organes de presse ne sont pas de nature à favoriser l'épanouissement de la littérature et partant de la culture.

L'actualité littéraire, celle qui se rapporte aux livres proprement dits, est souvent traitée dans des rubriques dont il convient peut-être de présenter quelques-unes de manière descriptive et succincte.

La rubrique « Comptes-rendus et Notes de lecture » présente généralement des ouvrages sans distinction de nature.

Elle présente ainsi les commentaires d'un journaliste ou d'une personne plus ou moins avertie sur un livre récent ou non, portant sur la littérature proprement dite ou sur des disciplines aussi variées que l'économie, la médecine, la politique, la jurisprudence ou le sport. Ces comptes-rendus ont souvent un aspect mêlé : il s'agit tantôt d'explication, tantôt de polémique, tantôt d'apologie.

Mais les journaux camerounais ne sont pas réguliers dans le traitement de l'information littéraire. Celle-ci ne comble souvent qu'un espace non exploité par un annonceur publicitaire. Très souvent, les journaux sont présentés dans une succession manifestement hasardeuse. C'est le cas, par exemple, de *Mutations*, pour ne prendre que cet exemple largement représentatif des journaux camerounais. Sur cinquante et une notes en 1997, une porte sur un ouvrage paru en 1995, trente-six sur des ouvrages de 1996, et quatorze sur des ouvrages de 1997.

Bien plus que des livres, les événements à caractère littéraire retiennent l'attention de la presse écrite en Afrique. Il s'agit généralement des festivals, des actes des colloques, des représentations théâtrales ou des expositions artistiques diverses. Souvent la presse écrite en Afrique jette son dévolu sur les arts populaires tels que la musique, le théâtre, le cinéma ou même la peinture. Dans Cameroun Tribune, nous pourrions le vérifier aux numéros : 2835 du 25 février 1998, du 03 juin 1997 ; Ce constat peut aussi s'appliquer à *Mutations* dont les numéros 1,17 et 47,

respectivement du 08 juillet 1996, du 29 octobre 1996 et du 26 mai 1996, n'échappent pas à l'attrait de la musique, du théâtre et du cinéma. Cette propension des journaux aux arts populaires peut se justifier par le fait que le public apprécie plus nettement le spectacle que la littérature proprement dite. Les annonces de spectacle sont aussi les sources constantes de recettes pour les journaux africains. Nous devons interpréter cette situation comme une adaptation des journaux à l'esprit d'un public enclin au divertissement et hostile à la difficulté. De là, la prépondérance du théâtre, art du spectacle par excellence, dans l'espace aménagé pour la littérature.

Parmi tous les arts du spectacle qui bénéficient d'un traitement assez fréquent, le théâtre est celui qui occupe le plus d'espace dans les journaux. Il ne s'agit pas dans ce cadre d'un théâtre savant qui s'embarrasse de distinctions typologiques (comédie, tragédie) ; il est question souvent d'un mélange de genres, où tragédie et comédie se confondent,¹ le seul but étant de divertir un public avide de spectacle.

Selon les journalistes camerounais, africains en général, le public africain se caractérise par un esprit réfractaire à la difficulté, mais enclin au divertissement, à la difficulté et à l'évasion. Pour satisfaire à un tel public, malgré le fait que les journalistes africains n'ont pas uniquement pour lecteurs leurs

¹ - Ndachi Tagne, David, « Le théâtre camerounais : quels fondements ? Quelle autorité ? » in Actes du Colloque sur le théâtre camerounais, Yaoundé, édité par Bole Butake et Gilbert Doho, 1998.

compatriotes, l'imagination des journalistes est constamment mise à rude épreuve. Les possibilités d'évasion que le public recherche- offertes par la littérature dans les médias, pourraient être bénéfiques, parce qu'elles contribuent à l'ennoblissement de l'esprit humain et à la culture du goût. Le divertissement qu'offre la littérature peut être d'un grand apport pour la presse écrite. Il peut même se substituer aux divertissements triviaux qui remplissent souvent les pages entières en panne d'inspiration et d'imagination. Ainsi, en même temps qu'elle constitue une porte ouverte sur le divertissement, la littérature peut aussi avoir des vertus cathartiques et servir d'instrument de pédagogie à un public qui s'y regarde par le biais des journaux.

En intégrant de manière quantitative et qualitative la littérature, la presse écrite africaine peut remplir efficacement sa mission didactique et contribuer ainsi à la mise en place d'une société plus saine, éprise de valeurs humaines et universelles. Cependant, ce qui semble d'emblée justifier le manque d'intérêt de la médiatisation de cette littérature, c'est le caractère « anachronique » de celle-ci. En effet, en dehors de quelques œuvres circonstanciées qui disparaissent aussitôt que disparaît le problème qu'elles soulèvent, les œuvres littéraires ne développent pas nécessairement des thèmes qui défraient la chronique. Alors que la presse écrite s'intéresse à l'actualité brûlante, la littérature traite des thèmes universels et éternels. La littérature peut contribuer à inscrire la presse écrite dans l'ordre de l'atemporalité grâce à sa thématique éternelle. En tant

qu'instrument de vulgarisation, la presse écrite apparaît comme un collaborateur incontournable pour la littérature. En Afrique où toutes les conditions semblent réunies pour empêcher une véritable éclosion de la littérature, un effort est attendu des médias, et particulièrement de la presse écrite afin que celle-ci réanime l'âme littéraire en péril.

Il apparaît donc clairement que les journaux camerounais restent solidement liés à l'actualité, en ce qu'ils sont les lieux privilégiés de la synthèse des faits contemporains. Lorsqu'ils sont au courant de l'actualité littéraire -et c'est le principal-, les journaux camerounais consacrent un peu de leur espace à sa diffusion. Le journaliste tient à la fois de l'écrivain et de l'intellectuel, en ce qu'il mobilise des savoir-faire proches auxquels il ajoute la spécificité de sa matière première : l'information. Les capacités de contribution à la présentation formelle de l'information sont reconnues dans les postes de pure présentation et distinguées du travail journalistique de sélection et de mise en forme. La finalité de l'information est fonctionnelle. Elle permet d'enrichir la masse des outils nécessaires aux récepteurs pour aborder le monde dans lequel ils vivent. Ils préfèrent un médiateur qui s'efface derrière l'organisation de la présentation des sources d'information, et adoptent une posture de réception vis-à-vis du médiateur.

Le commerce entre presse écrite et littérature est inévitable, au moins pour deux raisons essentielles. D'abord, tous les

journaux, à l'exception de *Cameroon Tribune* financé par l'Etat, ont une existence précaire au Cameroun. Le principal handicap est pécuniaire ; il est à l'origine du manque d'information et de la médiocrité qui les caractérise. Le recours à la littérature apparaît ainsi pour la presse camerounaise comme la seule bouée de sauvetage, parce qu'elle est capable de lui offrir non seulement la vaste culture dont elle a besoin, mais surtout l'expertise et la caution scientifique qui lui font défaut.

En définitive, nous pourrions évoquer une action réciproque entre la littérature et la presse écrite camerounaises. Dans un pays où toutes les conditions semblent réunies pour empêcher une véritable éclosion de la littérature, un effort peut être attendu de la presse afin qu'elle réanime la littérature qui se trouve au creux de la vague. La littérature pourrait également être exploitée par la presse écrite camerounaise en crise d'imagination, si celle-ci veut accomplir efficacement ses visées encyclopédistes et pédagogiques.

Pour l'Afrique, la communication littéraire, dans sa plus grande partie sera élaborée à Paris. Les journaux locaux souffrent d'une fragilité chronique due à l'étroitesse du marché, au prix de revient élevé et au peu de recettes publicitaires disponibles. C'est la raison pour laquelle la presse locale est rarement « prescriptrice » de livres ; elle a plutôt un rôle de suiveur de modes intellectuelles venues de Paris.

b) Presse écrite et littérature en France

La présence de la culture, et principalement de la littérature africaine, en France est perceptible grâce à un ensemble de journaux, de magazines ou de revues plus ou moins spécialisés dans le fait littéraire africain. La question qui se pose est de savoir si l'on peut reconnaître une certaine efficacité à ces médias pour la promotion de la littérature africaine.

Parmi ces médias, on peut citer *Présence Africaine*, cette revue est la référence pour tous ceux qui, en France comme à l'étranger s'intéressent à la vie littéraire, intellectuelle, culturelle et nègre. Si l'on recense les publications ayant pour thématique principale l'Afrique, on retrouve les titres des magazines hebdomadaires ou quotidiens (plus rares) comme *Afrique - Asie*, *Amina*, *Aujourd'hui l'Afrique*, *Bingo* et bien d'autres. La caractéristique de toutes ces publications dont le thème est l'Afrique ou Les Antilles est qu'elles s'adressent, selon les cas, à des publics bien différents : certains périodiques sont destinés au public noir, d'autres financés en partie par le Ministère de la Coopération ou des DOM TOM ; d'autres enfin, plus rares, comme l'hebdomadaire *Jeune Afrique* ont une vocation généraliste et sont distribués en France et en Afrique. Leur notoriété et leur influence sont incontestables tant en France qu'en Afrique.

D'une façon générale, ces articles publiés sur les écrivains noirs se retrouveront dans cinq grandes catégories de périodiques : les périodiques nationaux français tels que *Le Monde*

ou *Libération* ou encore *Le Figaro* pour les quotidiens ; *Le Nouvel Observateur*, *Le Point* pour les hebdomadaires ; *Le Monde diplomatique* pour les mensuels. La deuxième catégorie est constituée des journaux de province comme *Le Provençal* ou *Le Dauphiné libéré*. La troisième catégorie est constituée de périodiques africains ou spécialisés sur l'Afrique et publiés à Paris, tout en ayant une diffusion sur le continent noir. C'est le cas de *Jeune Afrique* et de *Présence Africaine*. La quatrième catégorie concerne ce qu'on peut appeler les médias francophones, publiés à Bruxelles, au Québec ou à Lausanne. Ils sont un relais important de développement de la notoriété des écrivains noirs.

La publication d'articles dans les périodiques nationaux français touche mathématiquement un plus large public que les magazines ou revues spécialisées sur le monde africain. Les périodiques les plus confidentiels sont aussi ceux qui font le tri dans l'afflux des livres publiés par les éditeurs et en filtrant l'information, ils sont à leur manière indispensables pour l'accession de l'auteur à la notoriété de l'auteur. La presse africaine en France publie de manière récurrente des articles traitant de la littérature africaine. Dès lors qu'un écrivain africain est l'auteur d'un roman, le désir des journalistes africains en France est de voir ce dernier paraître dans les colonnes de leurs journaux. Les journalistes du « *Nouvel Afrique - Asie* » illustrent ces propos. Après un entretien avec chaque responsable de publication, le constat est le même : tous souhaitent que la littérature africaine soit connue et reconnue sur la sphère

nationale et internationale. Leur rôle est de promouvoir la littérature africaine. C'est dans ce sens qu'ils s'intéressent à tout ce qui est écrit sur l'Afrique. Les journalistes africains s'intéressent à la littérature, car par le biais de cette dernière, ils estiment qu'ils peuvent amener les français à connaître et à apprécier plus ou moins l'Afrique. L'objectif des journalistes africains est de montrer la pluralité des littératures africaines. Ils prétendent qu'elles ont été longtemps ignorées à cause des nombreux préjugés qui les ont réduites à la tradition parce que l'oralité était leur seul mode reconnu de transmission durant la période coloniale ; elles ont été circonscrites à des aires linguistiques plus ou moins autonomes.

Lors de l'entretien du 03/06/03 par le soutenant chez « Amina » (magazine féminin africain), Florence Dini, journaliste, nous a fait savoir que la médiatisation de la littérature africaine se fait de façon continue. Ce magazine a pour mission de promouvoir la femme. Selon Florence Dini, il n'existe pas spécialement une période pendant laquelle les écrivains africains peuvent être sollicités. Le seul fait que ce soit une femme noire l'auteur d'une œuvre peut défrayer la chronique. La promotion de la littérature chez « Amina » consiste à faire une promotion féminine. Aucune préférence n'est accordée à tel auteur plutôt qu'à tel autre. Cependant, une préférence est accordée à la littérature francophone, car ce journal car ce journal se vend bien en Afrique francophone, en France et aux Antilles françaises. Les potentiels lecteurs et lectrices sont donc en majorité francophones

et les écrivains aussi s'expriment en français. Les thèmes des romans sélectionnés sont généralement récurrents et d'actualité, et le directeur de la rédaction attend que les livres intéressants soient écrits sur les femmes ou pour les femmes. Il n'existe pas de relations particulières entre les journalistes de ce magazine et les écrivains. La médiatisation se fait de manière sélective. Les éditeurs envoient un fichier de presse aux journalistes dès qu'un ouvrage nouveau paraît ; les journalistes à leur tour prennent connaissance du livre et peuvent, soit prendre contact, soit publier directement un article en faisant des commentaires au sujet de cet ouvrage et de son auteur. De nombreux livres écrits par des africaines ont été promus par « Amina » Nous pouvons citer « *Le Silence des déshérités* » le premier roman de Marie-Danielle Aka (cf. n° 348 d'Avril 1999).

Enfin nous avons voulu distinguer de tous ces médias, ceux qui sont véritablement spécialisés dans le fait littéraire, tous genres confondus. C'est le cas, par exemple, de *La Quinzaine littéraire* ou *Lire*, qui avec *Livres hebdo* assurent un rôle important d'information auprès du libraire, des éditeurs et de façon générale de tous ceux qui de près ou de loin sont concernés par l'économie du livre. Il convient de présenter succinctement ces magazines spécialisés dans le fait littéraire.

* *Le Figaro littéraire*

Il paraît tous les jeudis et regroupe les informations du domaine de la littérature comme son nom l'indique. Une page est

réservée à la vie littéraire, une page intitulée « Dossier » n'est qu'une mise en avant d'un livre, d'un récit marquant l'actualité. Cette page fournit toutes les données du livre et démontre l'inspiration et les aspirations de son auteur. Le journaliste mène les enquêtes sur le texte et son auteur, en même temps qu'il cherche à connaître les sources du livre. La première page du *Figaro* laisse déjà apparaître le livre de la semaine.

Toute une page avec plusieurs colonnes est consacrée à la critique et est intitulée de ce fait « Critiques ». Dans cet espace, des appréciations et des jugements divers sont émis. Il s'agit souvent d'une exploration en profondeur de l'œuvre, qui essaie de montrer son bien-fondé et d'en ressortir la problématique. Le journaliste ou le chroniqueur doit faire une synthèse de l'œuvre, afin de permettre au lecteur actif et passif de participer au débat. La critique est accompagnée d'illustrations et de la signature du feuilleton d'André Brincourt.

Des colonnes, dans le *Figaro Littéraire*, traitent aussi de la littérature étrangère ou littérature non francophone. Il s'agit des écrivains de langues étrangères, non francophones. Les *Essais* ainsi que *En toutes lettres* et *L'Histoire* complètent ce magazine spécialisé dans le fait littéraire.

* *La Quinzaine littéraire*

Elle paraît sous la direction de Maurice Nadeau et est constituée de romans et de récits comme *Le Figaro littéraire*, les

« Essais Critiques », « L'Histoire littéraire » et la rubrique « Religions ». La présentation du corpus sur le plan quantitatif se fait de manière régulière.

Pour ce qui est du *Magazine littéraire*, il comprend des événements littéraires suivis d'un dossier qui relate l'œuvre d'un écrivain, des idées émises, des polémiques, un inédit et une enquête. Les critiques rassemblent aussi bien le domaine littéraire français qu'étranger. « L'histoire littéraire », « Les livres de poche », « l'Art », les « Entretiens » et les « Notes de lectures » constituent également les rubriques de ce magazine.

* *Lire*

C'est une revue littéraire divisée en trois parties. La première, intitulée « Le Magazine » comprend six sous-parties : « Infos », « Echo », « A travers la presse mondiale », « Univers d'un écrivain », « Racines d'un écrivain » et « Entretien ».

La deuxième partie est constituée d'un « Dossier d'actualité ». L'exemple de *Lire* n° 249 d'octobre 1996 : « Nos intellectuels servent-ils encore à quelque chose ? »

La troisième partie, quant à elle a pour titre : « Les livres, extraits et critiques ». Elle comprend un sommaire, des « Romans français » et des « Romans étrangers », de « La poésie », « Romans policiers » ; une rubrique « Histoire/Idées », des documents, un

espace classique, une page jeunesse, le courrier des lecteurs et les mots croisés.

Depuis l'époque coloniale, la presse africaine semble exercée à la critique de l'administration, et essaie d'attirer l'attention du public sur les travers sociaux. Depuis la lointaine antiquité gréco - latine, la littérature contribue à la pédagogie populaire et à l'assainissement moral de la société. Bien plus, la littérature peut soutenir la presse dans son entreprise de dénonciation des abus sociaux, contribuant ainsi à l'éradication de certaines tares sociales.

La presse s'intéresse en général à l'actualité brûlante, tandis que la littérature traite des thèmes universels et éternels. En effet, la littérature peut contribuer à inscrire la presse dans l'ordre de l'atemporalité grâce à sa thématique éternelle.

En somme, la presse française à grande diffusion publie des articles sur la littérature africaine de façon sporadique. La médiatisation de la littérature africaine dans les journaux français souffre de son insuffisance. Le rapport entre presse écrite et littérature africaine est plus étroit dans les journaux africains et dans les magazines littéraires français. Les rapports entre presse et littérature en Afrique doivent être régis par la complémentarité. Autant la littérature a besoin de la presse écrite en tant que structure efficace de promotion, autant la presse écrite a besoin

d'élargir ses vues culturelles en améliorant sa facture scientifique grâce à la littérature.

Les écrivains africains qui résident à Paris tels que Lopès, Beyala, sont plus connus dans la presse en France ; mais les journaux français ne font pas vraiment allusion à la littérature africaine, car la demande est faible.

DEUXIÈME PARTIE :

RÉCEPTION DE LA LITTÉRATURE
AFRICAINES

Etant donné la difficulté de procéder à un « dépouillement » de toute la presse tant en Afrique qu'en France pendant plus de quarante années, les articles et dossiers de presse étudiés ici sont issus d'une sélection, forcément subjective. L'étude des articles portant sur la réception de la littérature africaine est donc réalisée à partir d'une liste de journaux et revues à périodicité et politiques éditoriales différentes, cette liste n'est pas exhaustive mais a le mérite d'être assez représentative de la presse africaine.

CHAPITRE QUATRIÈME : L'ÉDITION COMME MODE DE DIFFUSION DE LA LITTÉRATURE

L'objectif de ce chapitre consiste à connaître le rôle que joue l'édition dans le cadre de la médiatisation de la littérature africaine. L'édition occupe une place prépondérante dans la promotion du livre.

La fonction éditoriale consiste à choisir, fabriquer et distribuer. Ces opérations forment un cycle qui constitue l'acte de l'édition. Le problème majeur de l'édition est d'introduire un fait individuel à la vie collective. La sélection suppose que l'éditeur se présente un public possible et taille dans la masse des écrits qui lui sont soumis, ce qui convient le mieux à la consommation du public.

Cette représentation a un caractère double : elle comporte d'une part un jugement sur ce que désire le public possible, sur ce qu'il achètera d'autre part, un jugement de valeur sur ce que doit être le goût du public, étant donné le système éthico -moral du groupe humain à l'intérieur duquel se déroule l'opération. Pris entre les propositions des auteurs et les exigences du public telles qu'il les représente, l'éditeur moderne ne se limite d'ailleurs pas à un rôle passif du conciliateur. Il essaie d'agir sur les auteurs au nom du public et sur le public au nom des auteurs. Il s'agit donc de se procurer un public et des auteurs mesurés l'un sur l'autre. Il serait important pour un éditeur de trouver un auteur « à

suivre ». L'efficacité d'un auteur étant reconnu, on peut, sans trop de risques, lui demander de continuer à produire selon le prototype éprouvé. Lié à un contrat de longue durée, l'auteur entre alors dans l'univers de l'éditeur.

Cependant, la vente est presque indispensable pour que le fait littéraire soit complet. En France, la vente est la preuve de la réussite ou de l'échec d'un livre. L'éditeur doit toucher dans la réalité ce public théorique que, depuis le début, il suppose ou cultive. Il emploie des techniques publicitaires. Cela peut être le feuillet d'un critique possédant une clientèle de lecteurs habitué à suivre ses indications. Un soin particulier est donc accordé au service de presse.

Nous distinguons un circuit lettré et des circuits populaires. Le circuit de la littérature lettré présente donc l'aspect d'une série de sélections successives se limitant les unes aux autres. Le choix que l'éditeur fait dans la production des auteurs limite le choix du libraire qui lui-même limite le choix du lecteur, et ce choix, d'une part répercuté par le libraire jusqu'au département commercial, d'autre part exprimé et commenté par la critique, puis traduit et amplifié par le comité de lecture, limite à son tour les choix

1. Historique de l'édition coloniale et des médias.

La naissance de *Présence Africaine* en 1947 marque le début du mouvement irrésistible d'appropriation des lettres africaines par des éditeurs d'origine africaine.

Avec l'expansion coloniale, dès la fin du XIXe siècle, certains auteurs vont se spécialiser dans la réalisation d'ouvrages ayant trait aux colonies. Les éditions Challamel sont un bon exemple de ce type de maison. Challamel est l'éditeur de l'abbé David Boilat pour ses *Exquises sénégalaises* publiées en 1853. Challamel est un bastion des coloniaux : outre ses accréditations auprès de plusieurs ministères de l'époque, la maison édite le périodique « La Quinzaine coloniale » un des organes les plus importants de l'époque.

Avec la réorganisation de l'Empire colonial et la création des deux entités de l'A.O.F. et de l'AEF, la demande de connaissances et d'informations sur les colonies va s'amplifier. Les éditions Emile Larose existent depuis 1860. Cette maison d'édition va se spécialiser au début du XXe siècle dans l'édition de périodiques de sociétés d'études coloniales. Ainsi, pour exemple, Larose édite le « Bulletin de l'institut national d'agronomie tropicale ». « *La revue d'ethnographie et des traditions populaires* ». La librairie édite également *L'Afrique française* (bulletin mensuel du comité de l'Afrique française et du comité du Maroc) ou encore, pour le

compte du gouvernement général de l'A.O.F. le Bulletin du Comité d'études historique et scientifique de l'A.O.F.

La part d'ouvrages consacrés à l'Afrique s'avère désormais plus importante. On distingue deux rubriques : l'Afrique équatoriale française et l'Afrique Occidentale française avec une prépondérance d'ouvrages consacrés au Sénégal.

La maison Larose était un lieu de rassemblements.

En se chargeant d'éditer les publications officielles ou les études commandées par les gouvernements des colonies, il ne fait aucun doute que la maison Larose est plus un prestataire de service qu'une véritable entreprise d'édition commerciale avec les risques que cela implique. Autrement dit, les ouvrages édités par Larose étaient conçus pour des coloniaux, par des coloniaux et bénéficiaient de certaines subventions officielles. Ce type de communication de type institutionnel ne rencontre jamais le grand public.

Il n'est pas facile de répertorier avec exactitude toutes les publications qui menaient un combat anti-colonial. Grâce aux archives de police, on a pu retrouver un certain nombre de collections de ces périodiques.

La plupart de ces publications étaient aussi des organes politiques quelquefois subventionnés par des partis politiques.

Dans certaines de ces publications, les Antillais et les Guyanais seront très actifs.

Le Paria qui était l'organe de l'Union Inter-coloniale (UIC) paraît pour la première fois en 1922, soit trois ans après le congrès panafricain de Paris. Il avait pour objectif d'informer et de rassembler. Jusqu'en 1926 il paraîtra de façon irrégulière. C'est en effet en 1920, lors du deuxième congrès de l'internationale Communiste qu'est lancé ce mot d'ordre du déplacement de la révolution dans le monde colonial.

En ôtant à la Bourgeoisie européenne ses profits coloniaux, les communistes espèrent hâter la chute du capitalisme. Au niveau tactique, il sera possible de collaborer avec les mouvements de libération nationaux, même bourgeois. La lutte anti-impérialiste s'intensifie.

La majorité des articles du Paria porteront sur l'Indochine et le Maroc. Les membres de L'Union Inter -coloniale (UIC) sont un mélange composite d'assimilationnistes, de réformistes et de révolutionnaires. Ainsi les Antillais Safoutte, Blancourt et Monnerville sont secrétaires de cet organe.

Il y a peu d'Africains mais une majorité d'hommes issus du Maghreb ou de l'Indochine dans ce mouvement. Du reste, en 1923, certains membres font scission en fondant «Le Libéré», proche de la gauche radicale socialiste. De nombreuses tentatives témoignent d'un effort d'une presse nègre à Paris.

Pour exister, de nombreux périodiques doivent s'assurer du soutien de partis politiques français. Faute de ce soutien, c'est la disparition à brève échéance. Ainsi on peut citer « La voix des Nègres », organe du Comité de défense de la Race nègre fondé par Lamine Senghor qui ne publia que deux numéros en janvier et mars 1926.

En 1924, dans la suite de l'affaire *Batouala*, Kojo Toualo Hovènou et René Maran fondent la ligue Universelle de Défense de la Race noire et le journal *Les continents*.

En 1925, *Les continents* fusionnera avec *Le libéré*. Un autre organe de presse, *La Race nègre*, mensuel de la Ligue de la Race Nègre (LDRN) semble avoir eu une longévité exceptionnelle par rapport aux autres publications de l'époque. Créé en 1927, ce mensuel paraîtra avec quelques interruptions jusqu'en 1936. La ligue du mensuel oscillait entre l'alignement sur le parti communiste et la recherche de l'autonomie. *La Race Nègre* est un témoignage exceptionnel sur cette période et ses enjeux, ses luttes idéologiques.

Tout compte fait, il n'y a pas de synergie entre les médias anticolonialistes, la presse africaine et les membres de cette littérature nègre encore naissante. Si l'édition coloniale échoue à médiatiser la littérature africaine, comment s'y prend l'édition commerciale ?

Julliard : exemple de l'édition commerciale (Ferdinand Oyono et Cheikh Hamidou Kane).

C'est dans le contexte de la décolonisation que Julliard publie Ferdinand Oyono et Cheikh Hamidou Kane.

Julliard a fait un pari littéraire en misant sur une génération d'auteurs venus d'Afrique. Cette maison d'édition a publié l'écrivain noir américain Richard Wright désormais très célèbre en France et l'un des auteurs les plus prestigieux de la maison Julliard. L'on pourrait penser que le choix du titre *Une vie de boy* pour le premier roman d'Oyono publié chez Julliard visait à placer le roman dans la filiation littéraire et commerciale de Richard Wright avec le roman qui fit la notoriété de ce dernier *Black boy*. Le troisième roman d'Oyono paraît du reste en même temps que *Fishbelly* de Richard Wright. Le roman de l'écrivain noir américain est présenté comme l'événement littéraire du mois dans le n°3 de la revue dirigée par Maurice Nadeau *Les Lettres nouvelles*.

Le catalogue de 1960 (page 15) présente dans la rubrique *La presse de nos livres*, des extraits significatifs d'articles parus sur les auteurs de la maison. Ferdinand Oyono y a sa place (sur 11 auteurs cités). J. Bariol, journaliste à Carrefour a en effet consacré un article au roman d'Oyono dont est tiré l'extrait :

« *M. Oyono a du talent et du style.* »

Mais plus intéressant dans le press book d'Oyono, l'article que lui consacre dans *Combat* A. Bosquet :

« Une enfance noire qui voudrait éclore en adolescence européenne. Les problèmes que posent le livre s'insinuent en nous avec une facilité peu commune. Toute la froideur d'une langue sûre de soi. »¹

Nous notons donc une bonne mise en place éditoriale commerciale pour Oyono.

Le catalogue Julliard en date du 1^{er} juin 1961 (2), présente dans la rubrique *Essais, Documents, Récits* la première œuvre du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, 10 mois après la parution du dernier roman d'Oyono. On peut être surpris du choix de la rubrique pour présenter le très beau roman de Cheikh Hamidou Kane. *L'Aventure Ambiguë*. En effet, la présentation du roman est coincée entre un livre sur *L'Homme et l'espace* et un autre sur *La guerre de sécession*.

On peut penser que la stratégie de Julliard de l'époque était de se constituer une écurie d'écrivains issus du monde noir de Richard Wright à Oyono ou Kane et d'aborder ainsi les différentes

¹ - Cité in *Combat* par A. Bosquet

composantes esthétiques et culturelles de cette nouvelle littérature.

Le roman d'Oyono narrait l'histoire de l'initiation du jeune Africain au « Chemin d'Europe », celui de Kane apparaît comme la confrontation spirituelle de deux mondes Afrique et Occident, Islam et Christianisme. En résumé, ces trois romans traitent des rapports monde blanc, monde noir d'une part ; d'autre part, comme pour Ferdinand Oyono, l'éditeur vend la fonction professionnelle, le notable plus que le romancier quand il présente Cheikh Hamidou Kane.

En dernière analyse, nous pouvons dire que le passage à l'édition commerciale est un net progrès par rapport au sort des écrivains publiés dans les maisons d'édition coloniale. On peut parler d'une insertion assez réussie des écrivains africains dans le tissu éditorial parisien même si la communication du livre a tendance à reposer plus sur l'importance sociale de l'auteur que sur ses qualités littéraires.

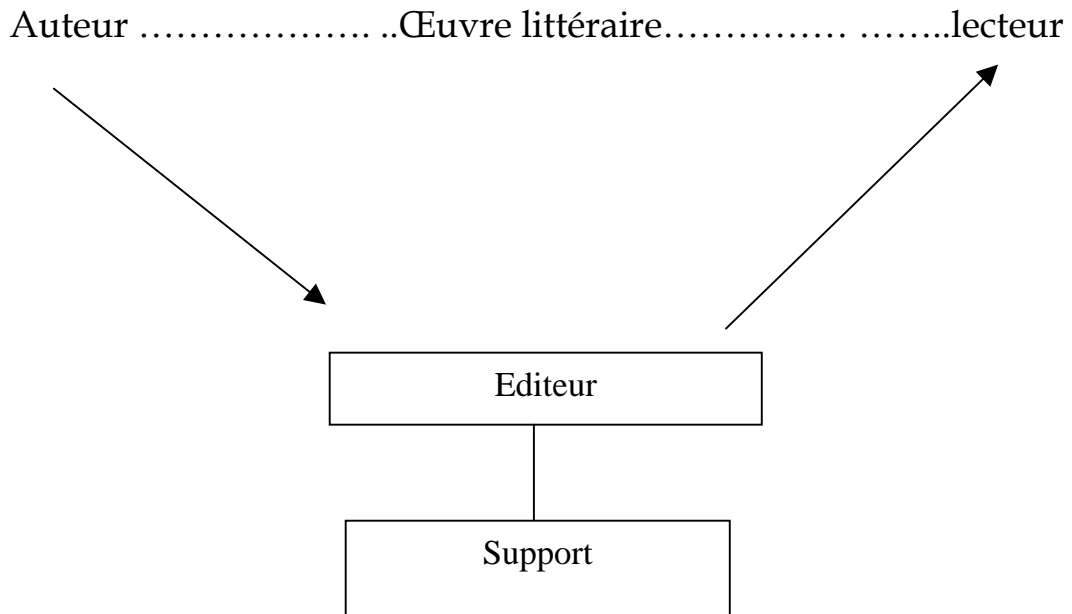
L'édition commerciale française a commencé de s'intéresser aux écrivains africains (surtout nègres) au début des années 50 avec une mention particulière pour les années 1956 et 1961, les rythmes de publication épousant l'actualité de la décolonisation. Cet intérêt s'est semble-t-il poursuivi jusqu'en 1968, date à laquelle Yambo Ouologuem obtient le prix Renaudot pour *Le devoir de violence*.

Ces éditions (Julliard, le Seuil, Gallimard) ont pour caractéristique d'être avant tout des entreprises commerciales. Contrairement à l'édition coloniale, elles traitent les auteurs africains sans faire de différence particulière avec les autres auteurs du catalogue. La notion de média est à définir. L'idée de média fait appel à une certaine technicité de la communication.

Si la communication peut être schématisée comme un processus d'émission et de réception d'un message entre un émetteur et un destinataire, le média est le support nécessaire à la compréhension et à la circulation et s'inscrit dans une situation, un ensemble de conditions matérielles dans lesquelles le message est produit.

L'objet à communiquer au niveau de notre recherche pourrait être difficile à définir. La littérature africaine se présente matériellement sous forme de roman, poésie, essai, théâtre. L'écrivain africain est aussi un objet à communiquer (un discours, une interview). À la question comment? La réponse est les médias. Le premier média de la littérature est l'éditeur. L'édition elle-même devra se servir pour promouvoir le livre déjà conçu d'un certain nombre de supports techniques : radiodiffusion, presse.

Schéma de la communication du livre.



Le premier média pour son efficacité en matière de communication de l'œuvre littéraire est la presse. Dès 1976, une enquête menée à la demande de l'Association des Attachés de Presse de l'Édition révélait que 37 % des acheteurs de livres le faisaient sous l'influence d'un article de presse. C'est pour cette raison que la presse écrite est l'un de nos supports techniques choisis.

Notre recherche devra explorer l'espace éditorial des pays concernés (l'espace national) et l'espace éditorial français (essentiellement parisien) et pour ce dernier, le contexte socio-culturel dans lequel s'inscrira la littérature africaine.

Un livre aujourd'hui n'existe que s'il est publié, répertorié, archivé, commenté, s'il est passé par le dépôt légal, s'il figure en bonne place dans les répertoires bibliographiques. Dans ce processus, l'existence ou l'inexistence de moyens techniques (imprimerie, papier) et quand ces derniers existent, la possibilité d'une bonne diffusion du livre, les moyens financiers mis à la disposition de l'entreprise et l'exigence commerciale sont autant d'obstacles à l'existence du livre.

Enfin, la prise de décision éditoriale elle-même, la décision de publication est liée à toutes sortes de facteurs non quantifiables comme les milieux socio - culturels d'appartenance, les personnalités de l'auteur et de l'éditeur, le moment (l'actualité, l'histoire). C'est ainsi que la communication littéraire africaine auteur - lecteur prend une complexité plus grande encore que se laisse entendre le schéma de communication élaboré par Robert Escarpit (confère tableau).

2. La Hiérarchie du Lieu d'Édition

On peut se demander, au vu des difficultés économiques rencontrées par les pays d'Afrique francophone, au vu de l'étroitesse d'un lectorat francophone en Afrique et au vu du manque d'intérêt du lectorat français en général pour la littérature africaine, ce qui peut motiver un éditeur français à publier ce type de littérature.

En 1980, les pays africains francophones importent 90 % de leurs livres. Ce chiffre n'a guère évolué depuis, malgré les politiques des gouvernements africains visant à promouvoir les éditeurs locaux. Plusieurs raisons militent en faveur de ce fait : nous pourrions affirmer qu'un livre édité à l'étranger coûte moins cher qu'un livre produit sur place et le manque de moyens techniques débouche sur une production de qualité médiocre.

a) L'édition en France :

- Les éditions Hatier et Hachette (éditeurs de livres scolaires)

Hatier est une vieille entreprise éditoriale créée en 1810, spécialisée dans le domaine du livre scolaire. Elle offre cette particularité aujourd'hui, d'être une entreprise de taille très moyenne par rapport à de grands groupes d'édition comme Hachette et d'être confrontée à une grande concurrence sur son marché du livre scolaire.

Les activités du Groupe Alexandre Hatier sont diverses. Nous notons des ouvrages scolaires pour l'école, le collège et le lycée, dans les principales disciplines, des références en parascolaire comme le « Bescherelle », « Profil », « Anabac », « Prépac ». Nous remarquons un fort développement dans les filières d'enseignement technique et l'apprentissage des langues (Fourcher et Didier).

Hatier s'efforce d'accompagner la naissance des éditeurs africains et participe dans leur capital ou conclue des accords de co-édition.

Le groupe Hachette quant à lui est partout présent en Afrique grâce à sa filiale EDICEF qui s'est donné pour objectif de créer un réseau d'auteurs africains pour le scolaire.

Créé en 1826 par Louis Hachette, Hachette Livre est aujourd'hui l'un des acteurs majeurs de l'édition en France et dispose d'une solide assise internationale.

Il a pour vocation d'éditer et de diffuser auprès du plus grand nombre des livres de qualité et publie chaque année plus de 5000 nouveautés dans les genres éditoriaux les plus diversifiés : Littérature générale, Education, Jeunesse, Pratique, Tourisme, Art de vivre, Encyclopédies et Dictionnaires.

En 1864, à la disparition de son fondateur, et 38 ans après la sortie de son premier ouvrage, la librairie Hachette, forte de ses différentes collections est le premier éditeur au monde.

La branche Littérature générale compte 10 maisons de renom, qui éditent les plus grands noms de la littérature française et étrangère. Leurs catalogues affichent un large éventail de genres littéraires (romans, essais, documents) et de domaines tels que l'histoire, la musique, les sciences, la philosophie. Hachette

Littératures, Grasset et Fasquelle, Fayard, les Editions du Stock, les Editions Jean-Claude Lattès, Calmann -Lévy, Editions1, Le Livre de Poche, Le Masque et Harlequin constituent ces 10 maisons d'édition de la Littérature Générale de Hachette.

Hachette Education est spécialisé dans le domaine de l'éducation depuis sa création il y a près de deux siècles. Les activités d'Hachette Education sont nombreuses. De la maternelle à l'université, il fournit des manuels scolaires, une formation pour les enseignants, des méthodes de français langue étrangère, des outils périphériques multimédia, parascolaire et dictionnaires. Des noms prestigieux tels que : « Bled », « Passeport », « Dictionnaire Hachette »

Hachette Illustrated édite des ouvrages illustrés, pratiques, innovants et internationaux. Ils sont le plus souvent conçus et édités avec des partenaires étrangers : guides de tourisme, livres pratiques, livres de jeunesse, albums.

La branche dispose d'un département « Partenariats », chargé d'élaborer des éditions spéciales de ses nombreux ouvrages : livres signés au nom de l'entreprise, éditions dans le cadre d'opérations de parrainage, insertions publicitaires. Plusieurs maisons d'édition constituent ce groupe de Hachette. Il s'agit de Hachette Tourisme, Marabout Diffusion, Éditions du Chêne, Hachette Pratique, Hachette Jeunesse, Gautier-Languereau/Deux coqs d'or, Disney Hachette Edition, Phare,

Hazan, Cassell et Co, The Watts Group, Wiedza i Zycle, et Octopus.

La branche Encyclopédies et Collections édite des milliers de pages à savoir : les encyclopédies « Axis », « Tout L'Univers » et « BBC » vendues en courtage, « Disney » vendue par correspondance et « Harley » vendue en kiosques. Sur le web, elle propose le site www.toutunivers.com. Compagnon des écoliers.

Hachette Collections compte trois filiales : Salvat en Espagne, au Portugal et en Amérique Latine, Hachette Patworks au Royaume-Uni et Hachette Fascicoli en Italie.

Les missions principales de Hachette Industrie et Services sont celles de logistique, distribution, développements et maintenance informatiques. La distribution nationale des ouvrages est pilotée à partir du Centre du Livre de Maurepas en Yvelines ; les « Livre-Service Hachette » assurent une offre de proximité aux libraires. À l'étranger, Marabout Diffusion (Belgique), Diffulivre (Suisse) et Hachette Canada, filiales d'Hachette Livre, prennent le relais commercial et logistique.

De plus Hachette est le plus grand distributeur - diffuseur de livres en Afrique avec plus de 400 points de vente en Côte d'Ivoire par exemple.

L'originalité d'Hatier par rapport à Hachette tient dans la création de la collection *Monde noir Poche* créée par Jacques Chevrier qui édite en livre de poche des romans ou des œuvres classées *Littérature générale* d'écrivains africains.

- Présence Africaine

Alioune Diop fonde en 1947 la revue « Présence Africaine » qui publie principalement les articles écrits par l'élite intellectuelle africaine et française du moment. C'est en 1949 qu'est créée la maison d'édition du même nom sous le patronage d'intellectuels et d'artistes prestigieux comme Sartre ou Picasso. Pendant longtemps, cette maison d'édition a fait figure de pionnière. Elle a été à l'origine de la révélation de grands noms de la littérature et de la culture africaines. S'y trouvent les signatures de Bernard B. Dadié, de Léopold Sédar Senghor, d'Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop ou de Frantz Fanon devenus des classiques de cette littérature. Mais le succès de « Présence Africaine » est aussi dû à la rencontre du meilleur de l'élite intellectuelle des deux mondes : ainsi ont participé à la notoriété de la revue les grands intellectuels de l'après-guerre comme Gide, Camus, Mounier et pour le continent américain, des écrivains comme Richard Wright.

Les premières années d'existence de « Présence Africaine » s'inscrivent donc dans l'histoire d'une époque : celle de l'après-guerre et celle du règlement de la question coloniale. C'est sur l'initiative de « Présence Africaine » que va se tenir en 1956 le premier congrès des écrivains et artistes noirs à la Sorbonne. Y

viendront aussi bien les étudiants africains ou antillais que les délégations de la grande diaspora des cultures dites négro-africaines des trois continents : Europe, Afrique, Amérique. L'histoire de « Présence Africaine » épouse les luttes politiques, esthétiques et culturelles de l'époque. C'est aussi un vrai laboratoire de l'édition. Son échec, quarante années plus tard, n'en est que plus retentissant. L'ambition d'Alioune Diop était un défi : faire connaître l'Afrique et les civilisations africaines dans le monde. Mais il s'agissait aussi (et c'est un rôle d'éditeur) d'assurer la conversion de tout un continent à un nouveau mode de connaissance de lui-même par le livre. D'où l'importance des publications sur l'histoire africaine.

Il ne faut pas s'étonner si l'une des meilleures ventes de « Présence Africaine » assura un rôle de premier plan pour la diffusion des idées issues du mouvement de la Négritude ou les thèses de l'historien Cheikh Anta Diop.

Au cours d'un entretien à la maison d'édition « Présence Africaine », Madame Diop nous fait part de ses impressions. Elle pense que la littérature africaine n'est pas suffisamment médiatisée. Elle estime qu'il existe une masse d'informations dont les journalistes décident de parler ou de ne pas parler : » Je conçois le fait que le journaliste doit être un diffuseur, un intermédiaire un annonceur d'informations » nous confie-t-elle. Selon elle, le travail des médias consiste à diffuser des informations. Leur influence, contrairement à l'écrivain vient du

tri qu'ils opèrent et le danger réside dans leur capacité de rétention d'informations. Elle craint le mensonge par omission : « ils me mentent qu'ils taisent l'information » ajoute-t-elle. La plupart des éditeurs de la littérature africaine considèrent le médiateur comme un analyste de l'information, un dénonciateur, enfin comme quelqu'un de discret et d'effacé. L'œuvre quant à elle est la base de l'information, le reflet de la société. Les modalités de cette diffusion ou médiatisation dépendent soit du journaliste, soit de l'éditeur. Dans le premier cas, le journaliste envoie une demande à une maison d'édition qui lui fournit un justificatif, un livre. Dans le second cas de figure, l'éditeur peut envoyer l'œuvre au journaliste, mais celui-ci ne se trouve pas dans l'obligation de publier un article y afférant dans la presse ; Quelquefois, aux dires des éditeurs, les journalistes ne sont pas souvent intéressés par le livre, ce qui fait qu'ils ne lisent pas et n'en font pas écho dans la presse.

Les éditeurs tels que Alioune Diop et les journalistes africains pensent qu'il existe une indifférence de la part des journalistes français vis-à-vis de la littérature africaine. Pourtant les journalistes africains ne parlent pas de façon systématique eux-mêmes de cette dernière. À la question de savoir à quel public s'adresse la littérature africaine, les éditeurs et les journalistes répondent qu'il ne s'agit pas d'un public large, car la plupart des lecteurs de journaux qui parcourent les pages qui évoquent un écrivain africain sont généralement ceux qui jouissent d'une culture générale très étendue.

Le discours des fondateurs s'articulait autour d'un objet théorique mal défini, la Négritude, ensuite, il s'agissait de faire connaître l'Afrique et les civilisations négro-africaines aux Africains. Il était donc question de diffuser en Afrique même la culture africaine. Cette maison d'édition fut très soutenue par les nouveaux Etats en obtenant subventions et commandes d'Etats en livres scolaires. Mais elle ne su pas développer un réseau de distribution en France même, pas plus qu'elle n'a pu créer en Afrique un monopole dans la distribution du livre, malgré sa position pionnière.

L'entreprise a ainsi failli à sa deuxième mission qui était de faire connaître les richesses des civilisations nègres en France et dans le monde. Sévèrement intitulé « Absence africaine », un article du journal *Le Monde* dresse un constat d'échec : « *Nous avons jeté la semence, mais nous avons manqué de terre !* », résume la directrice gérante, Mme Christine Diop. Les Semeurs n'ont jamais eu le sens du commerce. Par idéal ou par inconscience ? « Présence Africaine » a, « depuis le début » choisi l'Afrique comme cible exclusive (...). Frappé par la faillite économique, le continent noir ne lit plus ou si peu ! Entraînant dans sa chute ceux qui rêvaient à son éveil, misaient sur son essor !¹

¹ - Simon Catherine, « Absence africaine, Les difficultés des éditeurs de Présence Africaine sont un symptôme de la crise d'un continent », in « Le Monde », 02 août 1990.

Le militantisme louable des fondateurs ne suffira pas à pallier l'absence de stratégie commerciale ; pas de réseau de distribution fiable en Afrique, amateurisme reconnu par la veuve d'Alioune Diop : « *Nous avons toujours fonctionné comme une association* », et qui décourage les meilleures volontés. Ajoutés à cela les problèmes rencontrés par tous les éditeurs, dont l'impossibilité de baisser raisonnablement le prix du livre, et qui font que « Présence Africaine » se trouve aujourd'hui au bord de la faillite.

- L'Harmattan

Elle apparaît comme l'une des maisons d'édition spécialisée dans la littérature africaine les plus sûres. Dès 1978, les deux fondateurs de cette maison rachètent les fonds de l'éditeur P. J. Oswald qui contenait dans son catalogue une bonne part d'œuvres littéraires ou d'essais spécialisés dans les problèmes du tiers-monde en général et de l'Afrique en particulier. Le but affirmé par les fondateurs de L'Harmattan était, en 1975, de faire connaître, faire découvrir l'Afrique en France.

Pour ce faire, la maison crée la collection « Encre noire » en 1979 dirigée par G. Da Silva. L'Harmattan édite des écrivains d'origine sud-américaine dans la collection « Conte-chant ». C'est aussi un éditeur de revues spécialisées comme « Afrique et Langage » sur le cinéma africain et « Itinéraires et contacts culturels ».

La grande force de cette maison d'édition est sa librairie dont un quart des ouvrages est spécialisé sur l'Afrique. L'Harmattan a surtout réussi à créer un bon réseau de diffusion en Afrique Occidentale où l'éditeur se diffuse lui-même, mais aussi en Afrique Centrale où ses ouvrages sont distribués par les éditions C.L.E. L'activité de L'Harmattan semble rentable. La maison existe depuis 1975 et a su résister à la séparation de ses fondateurs (R. Ageneau est parti en 1980 pour fonder Karthala, maison aujourd'hui spécialisée dans les essais et les ouvrages de fond sur le Sud et l'Afrique en particulier) et a su se créer une structure spécialisée et rentable au sein de petites maisons d'édition parisiennes.

Depuis quelques années en effet, L'Harmattan ouvre son champ de spécialisation vers ce qu'il est convenu d'appeler le Sud.

Il semble que chez l'éditeur, l'essentiel de la promotion et de la vente des livres est assuré par l'auteur lui-même. Il est certain que si l'auteur se charge lui-même d'assurer la diffusion et la publicité de son œuvre, il ne pourra le faire qu'à l'intérieur des frontières de son pays, à moins d'avoir, ce qui est rarement le cas, une notoriété internationale.

- Les éditions du Seuil

Les éditions du Seuil ont été fondées en 1935 par Paul Flamand et Jean Bardet, le premier étant le littéraire de l'équipe, le

second le commercial. Dès ses débuts, et surtout après la Deuxième Guerre Mondiale, la jeune maison d'édition est le lieu de rencontre de personnalités variées telles que le directeur de la revue « Esprit », Emmanuel Mounier, Hubert Beuve-Morg, le futur fondateur du journal *Le Monde*, et plus tard Lacan ou Barthes édités dans la collection « Pierres vives », ou Jean Cayrol pour la collection « Ecrire ». Le Seuil occupe une place très particulière au sein des maisons parisiennes d'édition. C'est aujourd'hui une entreprise de taille moyenne avec un chiffre d'affaires de 256 millions de francs en 1987, 270 salariés et environ 6 500 titres édités.

L'originalité du Seuil vient aussi de la répartition de son capital : un tiers pour les héritiers de Bardet, un tiers pour les héritiers de Flammand et 29 % pour la SCPS, c'est-à-dire le capital du Seuil jouera un rôle de premier plan dans les débats de la décolonisation. En effet, les intellectuels de la revue « Esprit » étaient (sont encore) pour ainsi dire en prise directe avec le Seuil.

Tout en étant à l'avant-garde, le Seuil sait observer une certaine prudence sur l'opportunité de la publication d'une œuvre. Le deuxième essai de Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, sera refusé par Maspero et deviendra l'un des livres les plus marquants et les plus vendus de la seconde moitié du XX^e siècle. Il reste de cette période un accueil assez favorable des écrivains africains par le Seuil. Sur les trois écrivains nègres qui ont eu le pris Renaudot, deux étaient publiés au Seuil : Edouard Glissant

pour *La Lézarde* en 1958 et Yambo Ouologuem pour *Le Devoir de violence*.

En 1968, le troisième Renaudot est René Depestre, écrivain haïtien, publié chez Gallimard. Pourtant, trente ans après *Le Devoir de violence*, le Seuil n'a pas réussi à couronner de nouveau un de ses écrivains nègres. Mais la maison perpétue une tradition d'accueil des écrivains nègres ou issus du Maghreb pour des raisons historiques, mais aussi pour des raisons de prestige : ces auteurs enrichissent l'image de la maison et son catalogue.

- Les Éditions Karthala

Cette maison d'édition a été créée en 1980. Cette date est symbolique pour la création d'un catalogue spécialisé sur l'Afrique et plus généralement sur le Tiers-monde ou les rapports Nord-Sud. Elle marquait le début d'une période de bilan sur les vingt ans d'indépendance des pays du Tiers-monde, avec les échecs et les évolutions positives qui en résultaient. Le projet de la maison était également d'enrichir le catalogue de 30 à 35 titres par an, pari qui a été tenu jusqu'en 1990. Karthala compte à peu près 300 titres à son catalogue. La production est spécialisée principalement sur l'Afrique sub-saharienne, mais des livres ont été aussi publiés sur le Maghreb, l'archipel de la Caraïbe, l'Amérique latine. Karthala a choisi de se distribuer et de diffuser elle-même. Produire des œuvres littéraires était un des objectifs de départ de cette maison d'édition. Peu à peu, elle a choisi d'y renoncer, car la littérature se vendait difficilement, surtout en

France. La production n'est pas représentée de la même manière à la FNAC par exemple dans les rayons d'histoire, d'économie ou des sciences politiques, et dans le rayon de littérature.

Dans une interview de Robert Ageneau, fondateur des éditions Karthala, celui-ci nous dit :

« Un autre aspect qui illustre ce statut de la littérature africaine, c'est le comportement d'une machine show-business comme l'émission de Pivot par exemple. Pendant quinze ans, il n'a jamais donné véritablement la parole à la littérature africaine francophone, alors qu'il a consacré deux ou trois émissions au Québec. Et quand il a reçu Soyinka, après son prix Nobel, il n'a jamais été très correct. Enfin, je ne sais pas... La littérature africaine, ça ne prend pas en France de la même manière que des littératures plus fortes, comme les littératures du Nord ou les littératures sud-américaines. En plus, c'est un domaine... Une œuvre se juge différemment d'un essai politique, économique ; c'est beaucoup plus proche de la subjectivité, de l'imaginaire, l'accueil en est d'autant plus difficilement prévisible.

C'est pour toutes ces raisons que depuis 1986, j'ai tenu à mettre un bémol à la production littéraire proprement dite, à la fiction pure, en produisant seulement un ou deux romans par an.

Par contre, on a gardé la collection « Contes et Légendes » basée sur la tradition orale, parce que c'est une production qui marche beaucoup mieux que la littérature. Les critères de sélection sont basés sur la qualité. Car on tient à une image de qualité. Il faut que les gens qui achètent ces romans sachent que ce sont de bons bouquins. Pour la production littéraire africaine, c'est un problème difficile parce que les meilleurs romans ont tendance à partir dans les grandes écuries littéraires.

La littérature africaine est en chantier. De même que l'Afrique a beaucoup évolué en trente années, les années 80 ont été des années de désillusion, de désenchantement, de prise de conscience aussi, au niveau politique et économique. Et au niveau littéraire, on risque aussi une remise en question. C'est-à-dire qu'il faudrait que les éditeurs soient plus exigeants

qu'ils ne le sont actuellement vis-à-vis de cette production littéraire. »

À la question de savoir comment s'effectuent la promotion et la production de Karthala, le fondateur répond :

« La promotion se fait à plusieurs niveaux d'intervention. Tout d'abord, à l'aide d'un catalogue soigné, tiré à 30.000 exemplaires par an, grâce à des services de presse aussi – bien sûr, on n'a pas accès aux grands médias, quotidiens ou émissions télévisées –, et toujours par une qualité de production qui, dans un milieu spécialisé, peut présenter des aspects « captifs ». Et puis on a aussi un petit « budget publicité », ce qui n'est pas souvent le cas des petites maisons d'édition. Il n'est pas très élevé et se chiffre à 30-40, 50.000 F par an maximum.

Le gros client reste l'Afrique. Dans les exportations, on prend aussi en compte les Antilles, les Départements d'Outre-Mer, pour lesquels nous ne payons pas de taxe à l'exportation. Pour la diffusion, on a un certain nombre de librairies en compte avec lesquelles on travaille régulièrement, y compris en

Afrique. Il existe des points de vente qui demeurent, en Afrique, au Maghreb, dans les Antilles et aussi en France. Et dès qu'un ouvrage paraît, on l'envoie d'office dans ces librairies. Bien sûr, il faut les revisiter de temps en temps, on a quelqu'un pour cela qui voyage un peu plus. Et puis, il existe des compléments qui sont la vente par correspondance, c'est un secteur qu'on essaie d'ailleurs de développer en mettant à jour un fichier de clients. Enfin, pour ce qui est des exportations, il existe à Paris une place internationale où il y a pas mal de « commissionnaires » de librairies spécialisés dans les marchés étrangers qui nous achètent tous les jours des livres. »

Outre les Éditions Karthala, nous pouvons évoquer les éditions Silex.

- Silex

Les éditions Silex sont nées à Paris en 1980 de plusieurs écrivains et poètes dont Alfred Melon Degros, Paul Dakeyo et Hédi Bouraoui, avec pour mission d'être un espace de rencontres et de réflexions.

À Paris, se dessinait la possibilité de promouvoir l'Afrique non seulement à l'échelle continentale, mais aussi à l'échelle

mondiale. Au début, cette maison d'édition a publié exclusivement de la poésie, sans doute parce que la majorité des membres fondateurs étaient des poètes. Mais très vite elle a ouvert ses portes au roman, à l'essai, en créant plusieurs collections. La collection « Perspectives Africaines » dirigée par Samir Amin, la collection « Convergence » et la collection « A3 » qui est dirigée par Bernard Mouralis et qui se propose de réunir des textes critiques consacrés aux écrivains de l'Afrique, de l'Amérique noire et des Antilles. Toutes ces collections proposent une vision originale, nouvelle de l'Afrique, susceptible de renouveler les points de vue prévalant jusqu'alors tant sur le plan littéraire qu'économique ou social.

Les auteurs envoient leurs manuscrits parce qu'ils entendent parler de la maison d'édition par les médias : la presse, la télévision, la radio. Les auteurs préfèrent être édités en France, cela pour des raisons évidentes de possibilités de « fabrication », mais aussi pour des raisons psychologiques, parce que Paris sera toujours Paris ; il s'agit de l'héritage colonial, l'auteur a souvent des complexes par rapport à son propre environnement.

À la question de savoir comment s'effectue la diffusion, Paul Dakeyo admet :

« Nous essayons, dans le cadre des voyages que j'effectue, de prendre contact avec des librairies en Afrique, en Europe ; nous faisons alors des

dépôts avec relevé mensuel ou trimestriel et, au fur et à mesure, on réassortit le stock. En Europe, il s'agit de quelques grandes librairies, de Londres, de Bruxelles par exemple, qui s'intéressent à la littérature africaine. On travaille aussi avec des associations de promotion des littératures africaines ; il y a le Centre d'Etudes Culturelles, le CEG à Bruxelles qui nous diffuse ; les FNAC également. »

En ce qui concerne la littérature générale, les anthologies et les essais critiques offrent de bons résultats commerciaux. Pour les essais, nous citerons *Littérature et développement* de Bernard Mouralis consacré au statut, à la fonction et à la représentation de la littérature africaine, qui doit son grand succès à la rigueur de l'analyse menée par le Professeur Mouralis et à la conclusion à laquelle il aboutit : la spécificité littéraire africaine n'existe pas.

Le fondateur des éditions Silex constate d'une manière générale que le livre africain est beaucoup plus consommé à l'étranger qu'en Afrique, sauf quand un ouvrage correspond à une demande locale comme ce fut le cas par exemple pour *La Vérité en sursis* de Ndachi Tagne pour lequel 90% des tirages ont été vendus dans le pays d'origine de l'auteur, les 10% restants dans le reste du continent africain et en France. C'est d'ailleurs de là qu'est apparue la nécessité pour l'éditeur africain d'avoir à son

catalogue un éditeur local, des ouvrages qui soient l'expression d'une particularité régionale, nationale, ceci bien sûr, en plus des grands classiques « tout continent » comme par exemple *Nègre de paille* de Yodi Karone qui a reçu le grand prix littéraire de l'Afrique Noire. Paul Dakeyo estime que la réception de la littérature africaine par les médias est insuffisante. C'est dans cette optique qu'il affirme :

Il y a très peu d'articles concernant cette littérature ; ou lorsqu'ils paraissent, ils sont relativement mauvais. On a toujours l'impression que la littérature africaine c'est une production secondaire. Les médias par exemple consacrent beaucoup plus d'espace à la musique africaine, mais pas à la peinture, à l'écriture, à ces choses qui font partie du domaine de la pensée. On ne peut pas reconnaître au Noir uniquement sa valeur dans la musique et dans la danse. C'est bien connu, on peut danser, mais pas cogiter ; d'ailleurs Senghor ne disait-il pas que « l'émotion est nègre et la raison hellène » ?

b) L'édition en Afrique

Au Cameroun, les éditions C.L.E. (Centre de Littérature Evangélique) et la SOPECAM (Société de Presse et d'Éditions du Cameroun) s'orientent vers la production d'œuvres littéraires. La SOPECAM est une entreprise de presse et d'édition. Elle est de ce fait un vecteur culturel indispensable.

- La SOPECAM

La Société de Presse et d'Éditions du Cameroun, en abrégé SOPECAM est née en 1977. Son siège est fixé à Yaoundé, et son capital évalué à 250 millions de francs CFA. La SOPECAM couvre cinq principaux domaines :

- La recherche des éléments d'une information complète par tous les moyens appropriés à l'intérieur et à l'extérieur du Cameroun.
- La recherche d'un service constant d'informations mondiales par conventions ou alliances avec les agences étrangères d'information.
- La mise à la disposition de tous les usagers sans discrimination des informations sur la vie de la nation par tous les moyens.
- L'édition des livres et brochures, journaux et publications périodiques pour le compte des administrations et des particuliers.
- L'impression des travaux de toute nature qui peuvent lui être confiés par des particuliers.

La structure générale de la SOPECAM s'articule autour de trois organes principaux chargés d'assurer le fonctionnement normal de la société, à savoir : un conseil d'administration

- une direction générale
- une commission financière.

Après les indépendances, peu de centres d'informations existent en fait au Cameroun. Les structures que l'on trouve dans les grandes villes comme Yaoundé, Douala et Buéa se réduisent à des centres culturels, à l'instar du Centre Culturel Français (C.C.F.), le Centre Culturel Américain (C.C.A.), le British Council et l'Institut Goethe d'une part, et à des centres d'informations d'organismes internationaux ou de certains organismes nationaux tels que la Bibliothèque Universitaire et l'A.C.A.P. (Agence Camerounaise de Presse) d'autre part.

L'avènement de *Cameroon Tribune* en 1974 fournit donc l'occasion de la mise sur pied d'un centre de documentation de presse dont la première configuration sera loin de cadrer avec une structure digne de ce nom. L'histoire de ce centre sera marquée par cinq étapes importantes :

- La création du centre en 1974

Créé en même temps que le quotidien national *Cameroon Tribune* en 1974, le centre de documentation de la SOPECAM hérite du fonds documentaire de l'ancienne ACAP (Agence Camerounaise de Presse) et celui de la *Presse du Cameroun* qui fut l'ancêtre de *Cameroon Tribune*. Ce dernier fonds est essentiellement composé du *Bulletin de l'ACAP* et de la défunte *Presse du Cameroun*.

- La mise à disposition des documents

Les deux modes de diffusion des documents demeurent la consultation sur place et le prêt à domicile. Si le second doit être généralisé au maximum, le premier reste particulièrement nécessaire dans certains cas : utilisation des moyens de repérage constitués par les ouvrages de référence (bibliographies, encyclopédies, dictionnaires, annuaires, ...), lecture d'autres documents ne pouvant faire l'objet d'un prêt à domicile. C'est par exemple le cas d'ouvrages précieux ou rares sur le marché du livre.

D'autres modes de diffusion peuvent être aussi utilisés à l'instar de la duplication ou de la reprographie. Ces procédés doivent être généralisés, donc accessibles à tous.

La plupart du temps, l'accès aux documents doit être le plus aisé possible. Raison pour laquelle deux principes président en la matière : le libre accès et le gratuité des services. Même quelques exceptions explicitement fondées devraient être faites dans le souci de sauvegarder, autant que faire se peut, le centre de documentation. C'est ainsi que la conservation en magasin n'est justifiée que pour les documents anciens.

Le centre de documentation de la SOPECAM doit pouvoir être un lieu où les utilisateurs trouvent les moyens de s'épanouir dans les rapports qu'ils entretiennent avec les livres et la documentation encyclopédique. Et s'il est superflu de vouloir distinguer de manière absolue les activités d'information, de

culture et même de recherche, il est néanmoins clair que plusieurs comportements ou plusieurs types de comportement sont susceptibles d'animer les usagers du centre de documentation.

La conjugaison, dans une même institution, d'attitudes multiples qui doivent être toutes prises en considération au même titre, influe nécessairement sur la manière de concevoir les équipements, la constitution des collections d'ouvrages de références, des périodiques et celle des livres ainsi que la qualification du personnel. En dépit de la diversité des documents que possède le centre, les ouvrages de références, les livres et les périodiques occupent toujours une place de choix dans les collections constituées faisant partie du fonds documentaire. Pour maniabilité, la densité et la richesse des informations qu'ils sont susceptibles de contenir justifie pleinement le fait que cette place n'ait été jamais mise en cause. Toutefois, ce centre collecte d'autres types d'objets. La tradition a ainsi introduit une quantité et une variété de manuscrits, estampes, photographies, cartes et plans.

Aujourd'hui, l'utilisation de l'outil informatique et le développement de nouveaux supports audiovisuels, nécessitant l'intermédiaire d'un appareil de lecture, a sensiblement élargi le champ de la documentation et ouvert de nouvelles perspectives dans le domaine de la recherche documentaire. Ainsi, les diapositives et les négatifs des photographies occupent une place non négligeable dans la photothèque du centre. Cependant, les

microformes (microfilm et microfiche), les disques, les cassettes, les films et les vidéocassettes font encore défaut. Mais tout porte à croire que l'extension actuelle du centre va insuffler un nouvel élan à la documentation de cette unité documentaire.

Les équipements doivent être adaptés aux différents besoins du public (espace calme pour la concentration). Les collections doivent également être diversifiées et suffisamment riches, présenter un éventail de tous les niveaux de lecture ou de connaissance. Enfin le personnel, dans sa spécificité professionnelle doit être polyvalent afin d'être en mesure de répondre à des attentes très variées (aptitudes aux recherches d'information, célérité dans l'analyse et le traitement des documents, création des produits documentaires...)

Les canaux sont habituellement empruntés par les utilisateurs à la recherche d'informations.

- Les canaux d'informations des utilisateurs

Nous notons deux canaux : les canaux formels ou écrits d'une part, et les canaux informels ou oraux d'autre part.

Les canaux d'informations usités par les utilisateurs

Canaux d'informations	%
1. Canaux écrits	
- Presse écrite.....	96,67
- Livres.....	6,67
- Etudes.....	3,33
- Correspondances.....	13,33
2. Canaux oraux :	
- Radio.....	93,33
- Télévision.....	76,67
- Rumeur.....	10
- Collègues et amis.....	6,67

Les canaux formels ou écrits

- La presse écrite : Elle constitue une source d'information très usitée par les utilisateurs dans le cadre de la recherche d'informations nécessaires à leurs activités, puisque 96,67 % des usagers interrogés font appel à ce média.

L'explication de ce phénomène découle du fait que certains utilisateurs, notamment les journalistes, doivent passer quotidiennement en revue tous les journaux rentrant dans le champ de leur profil d'intérêt afin de rester branchés à l'actualité de dernière heure. La lecture quotidienne des journaux tels que *Jeune Afrique*, *Le Soleil*, *Fraternité-Matin*, *L'Union* apparaît comme un impératif qu'il convient de respecter et de tenir dans la perspective d'une mise à jour complète des informations dont disposent les journalistes.

- Les correspondances diverses : Nous entendons tout document écrit parvenu à la Direction des rédactions, et susceptible d'apporter des informations utiles aux journalistes.

Nous mentionnons les dépêches d'agences qui parviennent aux téléscripateurs, les télex confidentiels expédiés par voie de télécommunications et les lettres écrites par les correspondants extérieurs à l'organisme. Une analyse fait donc apparaître que 13,33 % des utilisateurs interrogés ont recours à ce canal d'information. Cela semble se justifier par le fait que la moitié des personnes interrogées est composée essentiellement de journalistes.

- Les livres

Seulement 6,67 % d'utilisateurs y ont recours dans le cadre de leur travail. Cela s'explique par le fait qu'en général, les

journalistes rencontrés lisent peu ou pas les monographies à cause de leur volume.

- Les études

Cette rubrique comprend les rapports, les thèses, les mémoires et les comptes-rendus d'activités. L'analyse des statistiques montre en effet que seulement 3,33% des utilisateurs interrogés font appel aux études lorsqu'ils recherchent des informations.

- Les Nouvelles Éditions Africaines (N. E. A.)

Elles ont été créées en 1972 avec l'Etat sénégalais pour principal actionnaire et une participation au capital de cinq maisons d'édition françaises (Hachette, Colin, Nathan, le Seuil et Présence Africaine). Plus tard, l'Etat ivoirien se joint au Sénégal et en 1978, les deux pays détiennent un tiers du capital. Le but poursuivi est de diminuer progressivement la part des éditeurs parisiens. Le statut particulier des N. E. A. permet à leurs débuts de profiter des droits exclusifs de publication de certains documents officiels publiés sous l'égide gouvernementale. Les N.E.A. publieront principalement des livres scolaires. Ces derniers sont pré-vendus et les tirages assurés autour de 30 à 50.000 exemplaires et en font une activité très rentable. C'est à partir de 1974 que les N. E. A. commenceront à publier des ouvrages dits de littérature générale avec une progression constante en nombre de tirages publiés : ainsi, de 20 titres en 1974,

on passe à 25 en 1975, 47 en 1976, 50 en 1978. Mais ces ouvrages ne se vendent pas à la même échelle que les livres scolaires. Les tirages ne dépassent pas 4 000 exemplaires en moyenne.

La maison a ouvert plusieurs collections dans cette rubrique : romans, nouvelles, théâtre, poésie, essais, biographie, sociologie et civilisation... Le roman ne constitue qu'une partie du total malgré une forte quantité de manuscrits envoyés chaque année aux N. E. A., l'épreuve d'un véritable engouement pour l'écriture.

La plus grande réussite littéraire des N. E. A. reste à ce jour le roman de Mariama Bâ : *Une si longue lettre*, qui fut couronnée par le plus important des prix littéraires attribués en Afrique. Ce prix fut créé par le grand éditeur japonais Shoichi Noma, directeur de l'une des plus grandes maisons d'édition du Japon, les éditions Kodansha. Il fut créé en 1979, à l'occasion de la IV^e foire du livre au Nigeria et attribué pour la première fois à Mariama Bâ. Doté de 3 000 \$, ce prix fut sans doute à l'origine de la plus belle réussite d'un roman africain francophone sur le continent puisqu'il fut vendu à plus de quarante mille exemplaires et traduit en dix langues. Preuve s'il est qu'il existe des gisements de lecteurs pour peu qu'on leur vende un produit dans lequel ils se reconnaissent. Mais il faut bien le dire, de façon générale, le roman africain francophone se vend mal. 1990 marque le temps des désillusions en matière d'édition francophone africaine. Les difficultés politiques et économiques ont balayé les efforts consentis par les N. E. A. pour la promotion de la culture et de la littérature.

- Les éditions C. L. E (Centre de Littérature Evangélique)

Outre ces éditions évoquées, les éditions C. L. E sont l'une des grandes maisons d'édition francophone en Afrique. Le siège est à Yaoundé, au Cameroun. L'idée de la création de cette maison est née, selon l'un de ses fondateurs, lors de la conférence du S.E.T.A. donnée à Kampala en 1962 :

« La plupart des pays de l'Afrique d'expression française sont devenus indépendants en 1960 et cette indépendance demandait une expression de soi sur le plan culturel.

Contrairement à ce que l'on pouvait penser, cette idée fut mise en chantier non par des Camerounais, mais par des Missions de l'Eglise Réformée des Pays-Bas et d'Allemagne qui ont assuré les premiers financements. Créées en 1963, les éditions C .L. E furent fortement imprégnées de leur mission religieuse. En effet, pendant les dix premières années de leur existence, le parti pris de publication est fortement orienté : sept ans après leurs débuts, les éditions C. L .E ont maintenant un fonds de 32 titres dans la littérature générale et 26 dans la littérature chrétienne (...). »

Les tirages sont en moyenne de 2 000 à 5 000 exemplaires et l'éditeur assure aussi bien la fabrication du livre que sa distribution et sa diffusion. Dès leurs débuts et auréolées du titre de première maison d'édition africaine établie en Afrique, (si l'on excepte le Congo Belge), les éditions C .L .E ont tiré une certaine expérience pratique sur le terrain, et leurs équipes, mieux que

d'autres, sont à même de bien connaître les caractéristiques du marché africain du livre. En 1978, les éditions C. L. E comptaient quatre collections principales en littérature générale : « Etudes et documents » destinée aux universitaires, « Point de vue » pour les essais, « Roman, récits, nouvelles » pour les romanciers et la collection « Pour tous » faite de courts récits de 64 pages pour un public qui maîtriserait médiocrement le français. En 1978, ces quatre collections représentaient 186 titres publiés. L'auteur le plus connu publié aux éditions C. L. E est le regretté Francis Bebey pour son roman *Le fils d'Agatha Moudio* qui reçut le prix littéraire d'Afrique noire et qui fut traduit en anglais.

Il ressort de cet aperçu sans doute non exhaustif qu'on ne peut pas dresser véritablement une liste complète des multiples structures éditoriales que l'on trouve en Afrique. En effet, l'auto-édition et sa variante, le compte d'auteur plus ou moins avoué (ce sont souvent les écrivains qui sont à l'origine de ces petites structures éditoriales qui survivent souvent grâce au charisme de leur fondateur : c'est le cas de la tentative d'édition indépendante du regretté Alexandre Biyidi avec la revue « Peuples noirs, peuples africains »), sont avec les entreprises éditoriales créées sur l'initiative de l'Etat et celles créées par les organismes religieux, les trois sources principales de publication de livres en Afrique francophone. Cela constitue, à n'en point douter, une série d'écueils et de difficultés liées à l'édition.

Les canaux informels ou oraux

Ces canaux consistent en des moyens de communication utilisés pour diffuser une information véhiculée oralement par les utilisateurs.

- La radio

Elle constitue le médium le plus important parmi les canaux oraux, puisque 93,33% des utilisateurs interrogés y recueillent leurs informations. L'explication la plus pertinente semble résider dans le fait que c'est le moyen de communication le plus répandu dans les sociétés africaines, à cause de son coût qui demeure à la portée sinon de tous les citoyens, du moins de la plupart d'entre eux.

Par ailleurs, depuis des lustres, la radio a toujours constitué la source privilégiée d'informations pour les populations aussi bien urbaines que rurales.

- La télévision

C'est en 1985, à l'occasion du congrès extraordinaire de l'UNC, parti unique au Cameroun, à Bamenda qu'elle a commencé à diffuser ses premières images. 76,67% d'utilisateurs lui accordent leurs faveurs, pour la recherche et la diffusion d'informations.

- La rumeur

Il s'agit d'une information orale véhiculée de bouche à oreille d'une manière rapide et avec des interprétations diverses, entre les personnes faisant partie d'une même communauté. 10% des utilisateurs déclarent lui accorder un certain intérêt.

- Les entrevues entre collègues ou amis

Dans le cadre de leurs activités, certaines personnes sont amenées à discuter avec leurs collègues ou amis sur des sujets dont l'importance est particulièrement prononcée. Ce phénomène peu courant participe du souci de recueillir un maximum d'informations afin d'avoir des convictions.

C'est la raison pour laquelle 6,67% des utilisateurs interrogés font appel à ce canal pour vérifier la véracité et la crédibilité des informations dont ils disposent sur un point intéressant leur domaine d'investigation. Ce support est surtout utilisé par les journalistes et par les chercheurs scientifiques soucieux de profiter de leurs entretiens avec des collègues plus expérimentés qu'eux dans un domaine précis.

De ce fait, le phénomène tend à prendre de fortes proportions lorsque des collègues ou amis se rencontrent dans le cadre de conférences au cours desquelles ces assistants se concertent, échangent des informations, nouent des relations professionnelles ou amicales. C'est ainsi que naissent ce qu'il est convenu d'appeler « les collègues invisibles » qui favorisent, au

demeurant, la collecte d'un volume inestimable d'informations à l'intention des utilisateurs.

Tout compte fait, les utilisateurs du centre de documentation doivent utiliser les documents mis à leur disposition avec plus de tact et de circonspection, de façon à épargner la lacération des ouvrages ou la détérioration des équipements. La littérature africaine existe et comporte des noms et des thèmes dignes d'intérêt, mais ses rapports avec les maisons d'édition ne sont pas harmonieux. Il convient de rechercher le répertoire des œuvres littéraires médiatisées.

CHAPITRE CINQUIÈME : RÉPERTOIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES MÉDIATISÉES

Comment est traitée l'actualité littéraire africaine dans la presse française ? Un constat s'impose d'emblée : à l'instar de la plupart des régions du Tiers-monde, l'Afrique est frappée de marginalisation, d'indifférence, voire d'oubli dans les médias du Nord en général.

La presse occidentale, qu'elle soit de droite ou de gauche, passe généralement sous silence les divers aspects de la vie et de l'actualité politique, économique, sociale et culturelle des pays tropicaux. Mais si cette marginalisation est le lot du Tiers -Monde dans sa globalité, les statistiques régulièrement publiées par l'UNESCO montrent que c'est l'Afrique qui est la principale victime de ce silence des grands médias. Dans les journaux imprimés, à la radio et à la télévision, il n'est pas très souvent question de l'Afrique.

Hegel va s'employer le mieux à exclure les nègres du champ de la philosophie. C'est dans ce sens qu'il dit :

« L'Afrique est le pays de l'enfance du monde enveloppé dans la couleur noire de la nuit. Le caractère particulier de l'Afrique est difficile à saisir

parce qu'il nous faut renoncer ici à tout ce qui chez nous se mêle à toute représentation, à la catégorie du général. Le Nègre représente l'homme naturel dans toute sa sauvagerie et sa pétulance ; il faut faire abstraction de tout respect, de toute moralité, de ce que l'on nomme sentiment, si on veut bien le comprendre ; on ne peut rien trouver dans ce caractère qui rappelle l'homme. »¹

1 - Répertoire des œuvres littéraires publiées de 1960 à 1970

Nous pouvons parler d' « afro-pessimisme » qui, bien que d'apparition récente, remonterait en fait aux thèses développées, dès 1963, par l'agronome français René Dumont, et selon lesquelles l'Afrique noire est mal partie². Aujourd'hui, elle est pourrait-on dire, très mal partie, avec ses violences politiques, ses échecs économiques et les catastrophes de tous genres qui l'affectent. D'aucuns en arrivent à se demander s'il n'est pas sage de « lâcher » l'Afrique et de l'abandonner à son sort. Mais un courant d'opinion, le « cartiérisme », ne s'est jamais embarrassé de telles questions. Animé par un journaliste de *Paris-Match*, Raymond Cartier, ce courant s'était opposé, dès 1958, à toute aide de la France à ses anciennes colonies.

¹ - Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, trad. J. Gobelin, 1954, pp. 75-76.

² - Voir René Dumont, *L'Afrique est mal partie*, Paris, Le Seuil, 1963.

À l'époque, le « cartiérisme » avait ébranlé l'attachement des Français à l'empire colonial, et il n'est pas exclu aujourd'hui que sa rémanence dans l'opinion et la presse soit une des sources et déterminations de la mauvaise image de l'Afrique dans les médias en Occident.

Quelle est l'image de l'Afrique dans la géopolitique mondiale ? À l'égard de l'opinion européenne, il s'agit de toucher la corde sensible, de vaincre les réticences d'une opinion publique de plus en plus perméable aux sirènes du pacifisme et de forcer ainsi son adhésion, ou tout au moins sa neutralité à toutes sortes d'actions visant soit à « sauver des vies », surtout lorsqu'elles sont européennes, soit à « arrêter la barbarie ». L'image de l'Afrique sert ainsi de paravent idéologique, de prétexte commode ou de justification morale à des opérations de sauvetage des Européens menacés, par exemple par des hordes de « barbares » et de « sauvages », de restauration de la démocratie ou de l'espoir. Ce faisant, du reste, la presse parvient, comme l'estime un essayiste sénégalais, Jean-Pierre Ndiaye, à couper les masses européennes des réalités africaines et à priver ainsi les africains du soutien de ces masses qui, objectivement informées, pourraient apporter leur soutien à ce qu'il appelle la « lutte anti-impérialiste. »¹

À l'égard des Africains, la lutte anti-impérialiste semble bien constituer l'enjeu essentiel de la participation africaine au « village planétaire » et du rapport de l'Afrique aux médias

¹ - Jean-Pierre Ndiaye, *La Jeunesse africaine face à l'impérialisme*, Paris, Maspero, 1971, p. 20 et sq.

français. Si hier, la presse française s'était distinguée par ses invectives contre le nationalisme, hâtivement assimilé au communisme, il s'agit aujourd'hui en anathémisant les « mauvais élèves » et en célébrant les « bons élèves », de promouvoir, de vendre un modèle idéologique unique : le libéralisme triomphant.

La presse en France irrigue le quotidien et l'imaginaire de l'Africain d'images fortes, brutales, puisées dans son propre environnement et destinées non seulement à nourrir son complexe d'infériorité et son sentiment de culpabilité, mais aussi à lui faire douter de lui-même et de sa capacité à faire face aux nombreux défis qui l'interpellent. Les médias en viennent ainsi à tenter de modifier à la fois la vision qu'a l'Africain du monde et, par effet d'imitation, le regard qu'il pose sur lui-même, sur ses semblables, sur son environnement. De la sorte, l'Africain penserait, réfléchirait et agirait à partir des schémas et des modèles élaborés ailleurs, les siens propres ayant, au préalable, été disqualifiés et dévalués.

Tout compte fait, l'Afrique dans les médias français n'est guère reluisante. Certes, cette description du continent noir a pu être marquée par quelques ruptures, et la presse française a pu alors écrire de très belles pages sur l'Afrique, telle cette rubrique « Idées » du journal *Le Monde*, où Gabriel Matzneff prend fait et cause pour les « indigènes » du Congo démocratique :

« *Tant que ce sont les Noirs qui meurent, écrit-il, Les guerres d'Afrique n'intéressent personne. S'il n'y avait pas d'Européens au Zaïre, le conflit qui déchire présentement ce pays ne susciterait pas chez nous un tel émoi.* »¹

L'Afrique doit modeler elle-même sa propre image et créer ainsi les conditions d'une meilleure perception de ses réalités par la presse étrangère et partant, par l'opinion internationale.

a) Les auteurs

- Cheikh Hamidou Kane : *L'Aventure ambiguë*

Il se signale comme écrivain par son *Aventure ambiguë*. C'est l'histoire du jeune Samba Diallo, fils d'un fonctionnaire sénégalais musulman et neveu du chef de la tribu des Diallobé. Le jeune Samba Diallo entre à l'école coranique où il reçoit un enseignement sévère et rigoureux de la part du vieux Maître Thierno. Celui-ci est considéré comme un véritable ascète, un saint, qui voudrait faire de son jeune disciple son successeur. Ainsi, tandis que le pays «se meurt à l'assaut des occidentaux », le maître d'école s'estime voué à la tâche de former en Samba Diallo « *un homme comme le grand passé en a produit* ». C'est sur ces entrefaites qu'intervient la Grande Royale, la très politique tante de Samba Diallo qui estime que, pour admirable qu'elle soit, l'orientation de Thierno ne correspond plus aux impératifs d'une réalité en profondes mutations que les nouvelles générations

¹ - Cité par Gabriel Matzneff in *Le Monde*, « Idées ».

devront tôt ou tard affronter : « *Le temps est venu d'apprendre aux enfants à vivre, non plus seulement à mourir.* » Samba Diallo devient ainsi l'enjeu d'un pathétique affrontement qui va opposer les tenants de la tradition aux partisans des valeurs occidentales. Le pauvre Samba Diallo est ainsi retiré de l'école coranique pour être envoyé là où on apprend « *à lier le bois au bois* », c'est-à-dire à acquérir les connaissances pratiques qui permis au blancs de vaincre sans avoir raison : « *ce que je propose, déclare la Grande Royale à tous les Diallobé réunis, c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre.* » Pendant ce temps au village, le Maître mesure chaque jour davantage son désarroi et son impuissance devant un monde qu'il ne comprend plus, tandis que, inquiétant et prophétique, un étonnant personnage, celui du fou, témoigne par sa propre expérience de l'impossible synthèse des deux cultures. En effet, après un court séjour en Europe, il a dû regagner son village, l'esprit définitivement égaré.

Quant à Samba Diallo, une fois le baccalauréat obtenu, il a rejoint Paris où il partage son temps entre ses études de philosophie et de longues conversations avec des amis de rencontre, le pasteur Martial, sa fille Lucienne, militante communiste, Pierre-Louis, un magistrat antillais également engagé dans l'action politique.

Mais le doute habite Samba Diallo et, ni ses préoccupations intellectuelles, ni les lettres qu'il échange avec son père ne

parviennent à l'arracher au sentiment de sa solitude et de son déracinement. Si bien qu'il en vient à évoquer la figure du vieux Thierno désormais disparu : « *Que me reste-il ? Les ténèbres me gagnent. Je ne brûle plus au cœur des êtres et des choses.* »

Rentré au pays à la demande de son père, Samba Diallo échoue à concilier les tendances contradictoires qui le déchirent et à l'ambiguïté d'une métamorphose inachevée, il espère, semble-t-il, finalement la mort de la main du fou.

Cette œuvre de Cheikh Hamidou Kane a été largement diffusée, commentée et discutée dans les médias africains et européens. Elle est parue en 1961 aux éditions Julliard et a obtenu, en 1962, le grand prix littéraire de l'Afrique Noire d'expression française. Au moment de sa publication, la problématique du roman se trouvait déjà en partie dépassée puisque la question politique avait été réglée par l'Indépendance du Sénégal et que la question religieuse évoluait dans le sens d'une adaptation de l'Islam aux réalités économiques du monde moderne.

Le véritable problème de *L'Aventure ambiguë*, celui qui reste d'actualité, celui qui échappe à l'usure du temps, est le fameux conflit des cultures. Autrement dit, comment concilier deux cultures en apparence opposées et n'ayant, à vrai dire, rien en commun ? Comment concilier, en d'autres termes la culture cartésienne et la culture traditionnelle ?

Toutefois, Cheikh Hamidou Kane tente de résoudre ce problème, lui qui pense que désormais les temps ont changé et que les jeunes frères de Samba Diallo vivent actuellement l'expérience d'une synthèse moins dramatique entre la tradition et la modernité. Ainsi il estime de son devoir d'écrivain de mettre en garde ses compatriotes africains contre les graves conséquences que peut entraîner pour le continent africain l'abandon de ses valeurs les plus profondément authentiques. Cheikh Hamidou Kane n'en estime pas moins nécessaire, avec toutes les précautions qui s'imposent, d'opérer un véritable métissage culturel avec l'Occident. « *Nous revêtirons le bleu de chauffe,* confiait-il il y a quelques années à un journaliste, *mais nous laisserons notre âme en lieu sûr.* » Ce roman a été plus fortement médiatisé par rapport aux autres œuvres littéraires africaines. Le catalogue *Julliard* 1^{er} juin 1961 présente dans la rubrique « Essais, Document, Récits » cette première œuvre de Cheikh Hamidou Kane.

On peut être surpris du choix de cette rubrique pour présenter le très beau roman de Cheikh Hamidou Kane *L'Aventure ambiguë*. En effet, la présentation du roman est coincée entre un livre sur *L'Homme et l'espace* et un autre sur *La guerre de sécession*.

On peut penser que la stratégie de *Julliard* de l'époque était d'avoir un grand nombre d'écrivains issus du monde noir de Richard Wright à Kane et d'aborder ainsi les différentes

composantes esthétiques et culturelles de cette nouvelle littérature. Le texte accompagnant la photo de C. H. Kane était ainsi rédigé :

« *L'Aventure ambiguë, c'est la rencontre difficile, douloureuse même de deux mondes. L'Afrique et l'Occident. Le petit M.G. que son maître conduit sur les chemins de la sainteté coranique, est envoyé à l'école des Français. Brusquement, il découvre un monde nouveau dont il ignore tout. Ces pages ne relatent pas seulement une expérience intellectuelle et mystique. Elles présentent une critique singulièrement élevée de l'Occident faite au point de vue d'un spiritualiste musulman et d'un Noir imprégné de valeurs propres à la civilisation africaine. Enfin, c'est l'histoire essentiellement double, comme l'indique son titre, d'une finalité de déracinement.* »¹

Les Gardiens du Temple retrace une histoire qui se situe entre la tradition et la modernité, entre le sous-développement et l'industrialisation, entre la tyrannie et la démocratie.

¹ - Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure Ambiguë*, éditions Julliard, 1961.

Dans une interview proposée par Tropik FM en novembre 1996, Cheik Hamidou Kane rappelle l'histoire qu'il raconte dans cette œuvre :

« Les Gardiens du Temple est un livre qui a pour héros et pour lieu d'action les mêmes personnages et les mêmes lieux que l'Aventure Ambiguë. On y trouve le pays des Diallobé et ses habitants, on y trouve le pays dans lequel se trouve inclus le pays es Diallobé. Mais la différence entre les deux livres est que Les Gardiens du Temple couvre une période de l'histoire qui va des indépendances jusqu'aux années 1995.

Il s'agit de suivre à la trame l'histoire de ce continent depuis qu'il est devenu indépendant c'est-à-dire que depuis que nos pays ont cessé d'être gouvernés par des colons, et sont gouvernés désormais par des ministres, des présidents, des ingénieurs et techniciens africains. C'est cette expérience que j'ai décrite dans Les Gardiens du Temple. Comment avons-nous remplacé les colonisateurs, quels problèmes avons-nous eu à affronter ? »¹

À la question de savoir où se situe la nouveauté dans *Les Gardiens du Temple* par rapport à *l'Aventure Ambiguë*, il déclare :

« Il est vrai que c'est toujours la même problématique. Mais dans le cas de Les Gardiens du Temple, j'ai été beaucoup plus concret. Un des éléments des Gardiens du Temple consiste dans le

¹ - In Tropik FM, novembre 1996, « interview ».

combat que les dirigeants africains du pays où se passe l'action ont dû mener contre une superstition qui est en reste de la culture traditionnelle, qui comportait des dangers au plan de l'égalité entre les hommes puisque c'est une communauté de paysans qui a eu l'habitude de mettre les griots qui décidaient dans les feuilles de baobab sous prétexte que si on les enterrait, cela aurait pour effet d'empêcher la pluie de tomber. C'est quelque chose que la communauté Sessene avait l'habitude de faire pendant la période coloniale et que l'administration coloniale n'avait pas compris et qu'elle considérait comme signe de sauvagerie. Quand les dirigeants africains sont venus au pouvoir, gouverneur de région, président du conseil, président de la République, il leur a bien fallu affronter ces problèmes. L'histoire des gardiens du Temple c'est celle de la manière dont ces cadres ont pu faire comprendre à ces communautés, que cette superstition n'avait aucun rapport avec la réalité, et ils ont réussi à faire disparaître cette superstition puisqu'ils ont réussi à augmenter la production agricole par les moyens modernes. Ce qui fait que certains qui avaient cette superstition l'ont abandonnée. Il y a donc là un cas concret du comment la fidélité à la culture peut être un obstacle, un blocage pour arriver à la modernité. Dans cette hypothèse, il faut que les dirigeants africains noirs que nous sommes aient le courage de faire face à ces superstitions même si c'est une donnée culturelle, avoir le courage d'aller à l'encontre en expliquant et en éduquant. »¹

Les Gardiens du Temple, classique littéraire à la limite d'un best-seller comparable à *L'Aventure ambiguë* ne pourrait compléter l'œuvre que Cheikh Hamidou Kane n'a pu accomplir pendant sa carrière politique. C'est dans cette optique qu'à Radio Lomé, dans

¹ - In Tropik FM, op.cit.

le cadre des temps des livres 96 du mois de novembre que cet illustre écrivain argue :

« Ma responsabilité pendant les 30 dernières années était principalement une responsabilité de cadre africain qui a été formé à la discipline de gouvernement, de développement, et dès que j'ai commencé à travailler, je me suis investi et j'ai pensé que ma responsabilité consistait à participer à l'édification et à la construction de mon pays à une période où il connaissait une situation importante qui était le passage de la colonisation à l'indépendance. C'est parce que j'ai la chance de savoir écrire et de pouvoir exprimer les réalités que d'autres éprouvent mais qu'ils ne peuvent pas exprimer ; c'est parce que j'ai la chance que dans les intervalles de congés que je me mets à écrire pour exprimer mes idées. Mais je n'ai pas l'impression d'avoir échoué dans mes responsabilités aussi bien politique que technique. Chacune des responsabilités qui m'ont été confiées soit par des responsables de mon pays, soit par des organisations internationales, j'ai essayé de m'en acquitter et je pense avoir pris les initiatives qu'il fallait, avoir créé les innovations qu'il fallait. Je vais vous en donner un exemple. Quand j'étais directeur régional de l'UNICEF pour l'Afrique de l'Ouest et du Centre, l'UNICEF était

une organisation qui donnait de l'assistance à l'enfance sous forme de secours d'urgence. Très rapidement j'ai observé qu'en Afrique on ne peut pas prétendre atteindre l'enfant si du même coup on n'aide pas les mères, qui étaient en majorité des ménagères et qui étaient obligées de faire des kilomètres pour aller chercher de l'eau et du bois. J'ai fait comprendre aux gens de l'UNICEF qu'il fallait qu'on étende l'appui apporté aux enfants, si on veut atteindre nos objectifs, aux mères. Et j'ai fait faire une enquête dans dix pays africains pour savoir quel était le thème « Enfance par le Développement », et à partir de là, toute la famille des Nations -Unies a compris qu'il n'était pas possible d'aider la société africaine, si on n'aidait pas les femmes. Et aujourd'hui, si la famille attache une importance à la femme en Afrique et dans le monde, c'est à partir du travail que j'ai fait faire, à partir de la réalité africaine. »¹

Outre Cheikh Hamidou Kane, nous pouvons également citer Ahmadou Kourouma.

- Ahmadou Kourouma : Les Soleils des indépendances

Il s'est fait remarquer par *Les Soleils des Indépendances* en 1970, chez le Seuil. Cette œuvre fait partie des classiques africains.

¹ - In **Radio Lomé**, dans le cadre des temps de livres 1996, mois de novembre.

Jusqu'en 1990, ce fut le seul roman publié par cet écrivain. Mais la force de l'œuvre et les thèmes abordés, de même que le courage de l'auteur dénonçant dix années après les lendemains des Indépendances africaines, ont fait de Kourouma un romancier de grande stature.

Le destin de Fama, le héros des *Soleils des Indépendances*, apparaît sinon exemplaire, du moins symptomatique de la crise qui a affecté le groupe social dont il est le représentant. Fama est en effet le descendant des Malinké venus du Nord par vagues successives et qui, aux confins de la Sierra Leone et de la Côte-d'Ivoire, ont réussi à affirmer leur prééminence culturelle et économique, en particulier dans la région d'Horodougou, ce qui signifie littéralement "le pays de la Kola". Cette aristocratie a joué, à l'époque de Samory, un rôle à la fois militaire, religieux et économique.

Au moment de la colonisation, l'aristocratie Malinké s'est trouvée en butte avec l'hostilité des Français qui, peu soucieux de composer avec un pouvoir traditionnel fort et bien structuré, ont préféré lui substituer une chefferie de circonstance, constituée pour l'essentiel d'individus d'origine plébéienne, et dont le pouvoir procédait directement de l'administration coloniale.

Face à ces usurpateurs, la caste Malinké a cru pouvoir compenser la perte du pouvoir politique par un renforcement de son pouvoir économique, mais encore, elle s'est heurtée soit aux

structures mises en place par les puissantes Maisons de commerce de Bordeaux et Marseille, soit aux réseaux laborieusement tissés par les Levantins.

Dans ces conditions, on comprend mieux les motivations qui ont pu pousser Fama et les siens à entrer en lutte contre le pouvoir colonial, et à jouer dans les mouvements de libération de l'Afrique de l'ouest un rôle non négligeable.

En chassant les Français, il s'agissait pour les Malinké spoliés de reconquérir leurs anciennes prérogatives économiques et politiques, et de reprendre la direction des affaires de la cité. L'indépendance, pour laquelle elle a combattu n'apportera pourtant à cette aristocratie malinké qu'amertume et désillusion, dont les causes sont multiples et complexes. À un premier niveau, il semble que la caste à laquelle appartenait Fama ait été victime d'un mirage passéiste qui consistait à vouloir rétablir en plein XXe siècle des structures culturelles, politiques et économiques, et des mentalités incompatibles avec l'évolution des techniques et des comportements.

Ahmadou Kourouma serait sans doute le premier à poser le réel comme un fait global, une époque justement nommée « Les soleils des indépendances ».

L'effacement de l'ancienne classe dirigeante s'explique aussi par son analphabétisme. Comme l'a si bien montré Yambo

Ouologuem dans *Le Devoir de violence*, l'aristocratie a su ruser avec l'obligation qui lui était faite par le pouvoir colonial d'envoyer ses enfants à l'école occidentale ; aux véritables fils de famille étaient en effet parfois substitués des fils d'esclaves qui, au terme d'une scolarité souvent brillante, se sont brutalement trouvés aux postes de commande laissés par le départ précipité des anciens colonisateurs.

Ce sont les nouveaux maîtres d'Afrique, ces « bâtards » contre lesquels Fama ne tarit pas d'injures et d'imprécations.

Au total, l'aventure de la société malinké du Horodougou, telle qu'elle apparaît au travers d'une approche historique, et telle que nous la restituons le romancier, est celle d'une décadence. Décadence qui s'explique à la fois par le dépérissement du pouvoir politique et économique d'une société progressivement dépouillée de ses prérogatives, mais aussi par l'émergence d'une nouvelle caste, bâtarde aux yeux de la précédente, mais sans doute mieux outillée intellectuellement et techniquement pour affronter le monde moderne. Dans l'éternelle querelle des anciens et des modernes, l'aristocratie malinké apparaît donc comme une victime de l'Histoire.

Trente cinq années après sa publication, *Les Soleils des Indépendances* se vend toujours. Les Éditions du Seuil l'ont réédité, par exemple, en collection de Poche, en 1986. Toutes les éditions confondues, le roman serait vendu à plus 100.000 exemplaires. Ce

qui est considérable pour une œuvre à vocation littéraire et non commerciale. Ce roman appartient à la catégorie qu'on a coutume d'appeler les long - sellers, qui trouvent leurs public avec le temps (les best-sellers sont des livres vendus massivement sur une courte période, avec le danger de se voir oubliés une fois l'engouement passé).

Si l'on devait résumer l'intrigue de façon schématique, on dirait qu'il s'agit de l'histoire d'un prince malinké, Fama, et de son épouse stérile, Salimata, qui ont vu, avec les Indépendances, s'écrouler un monde où Fama occupait, par sa haute naissance, une position de pouvoir et d'opulence. Le couple vit maintenant dans la misère et la frustration à la fois sociale et symbolique : l'épouse ne pourra pas assurer de descendance. Le rythme de ce roman est soutenu, l'impression est immédiate. Ainsi sont évoqués les regrets de Fama pour la spoliation dont il s'estime victime :

« C'est pourquoi à tremper dans la sauce trop salée à son goût, Fama aurait choisi la colonisation et ce malgré que les Français l'aient spolié, avec la bénédiction de celui qui...Parlons-en rapidement plutôt. Son père mort, le légitime Fama aurait dû lui succéder comme chef tout le Horodougou. Mais il buta sur intrigues, déshonneurs, maraboutages et mensonges. Parce que d'abord un garçonnet,

un petit garnement européen d'administrateur, toujours en culotte courte sale, remuant et impoli comme la barbiche d'un porc, commandait le Horodougou. Evidemment Fama ne pouvait pas le respecter, ses oreilles ont rougi et le commandant préféra, vous savez qui ? Le cousin Lancina, un cousin lointain qui, pour réussir, marabouta, tua sacrifices sur sacrifices, intrigua, médit et se rabaissa à tel point que...Mais l'homme se presse, sinon la volonté et la justice divine arrivent toujours tôt ou tard. Savez-vous ce qu'il advint ? Les Indépendances et le parti unique l'ont destitué, honni et réduit le cousin Lancina à quelque chose qui ne vaut plus que les chiures d'un charognard. »¹

Fama a lutté contre « cinquante années de domination et de spoliation » contre le colonialisme français. Mais « Fama avait comme le petit rat de marigot creusé le trou pour le serpent avaleur de rats, ses efforts étaient devenus la cause de sa perte car comme la faille avec laquelle on a fini de se torcher, les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches. »²

Cette brutale accélération de l'histoire a fait de Fama le prince, un mendiant et tout cela parce que pour profiter des jours

¹ -A. Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Le Seuil, 1986, p.22.

² - Ibid., p.87.

nouveaux, Fama ne possède pas l'essentiel : il est analphabète. C'est à l'occasion du décès du cousin Lancina tant haï de son vivant que Fama retrouve un peu de cette splendeur pour laquelle il était né :

« Fama fut salué par tout Bindia en honoré, révééré comme un président à vie de la République, du parti unique, du gouvernement , pour tout dire, fut salué en malinké mari de Salimata dont la ville natale était Bindia. Dans sa case les salueurs se succédèrent, puis en son honneur s'alignèrent des plats de tô, de riz et même on mit à l'attache un poulet et un cabri. »¹

Arrêté et mis en prison, accusé d'agitation politique, Fama est pourtant gracié par le Président de la République des Ebènes. La scène du discours de réconciliation fait par le Président ne manque pas d'humour :

« Il parla, parla de fraternité qui lie tous les Noirs, de l'humanisme de l'Afrique, de la bonté de cœur de l'Africain. Il expliquait ce qui rendait doux et accueillant notre pays : c'était l'oubli des offenses, l'amour du prochain, l'amour de notre pays. Fama n'en croyait pas son ouïe. De temps en temps, il enfonçait

¹ - Kourouma A, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Le Seuil, 1986, p.180.

l'auriculaire dans ses oreilles pour les déboucher. »¹

Le discours du Président est une caricature à peine voilée de la Négritude mêlée à un peu de tradition chrétienne.

Pourtant, malgré ce revirement spectaculaire du destin, il est trop tard pour Fama qui préférera retourner chez lui et quitter la capitale. Il se sent trahi par sa femme Salimata qui l'a quitté pour un autre homme et il se trouve entouré de faux amis qui ne cherchent qu'à profiter de son soudain retour de grâce. Mais le retour est dramatique. Arrêté par l'employé des douanes, Fama se voit refuser l'entrée du pays parce qu'il n'a pas des papiers d'identité et parce qu'il est ancien détenu politique. Fama tente un passage en force, en misant sur son autorité naturelle :

*« Fama avec sa dignité habituelle, marcha encore quelques pas puis s'arrêta et scanda ces mots :
« Regardez Doumbouya, le prince de Horodougou
Regardez le mari légitime de Salimata Admirez-moi
fils de chiens, fils des Indépendances » »².*

Mais dans l'affolement que crée sa tentative, Fama en traversant le pont se fait happer par un crocodile et est mortellement blessé. La dernière phrase du roman, inachevée,

¹ - Kourouma A, *« Les Soleils des Indépendances »*, Op. cit.

² - Kourouma A, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Le Seuil, 1986, p.199.

laisse entendre que l'histoire n'est pas achevée : « *Suivant les jours jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour, puis se succèderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et...* »¹

La publication de ce roman survient après la thématique récurrente des années 60 et 70 et l'événement littéraire de l'attribution en 1968 du Prix Renaudot à Yambo Ouologuem pour *Le Devoir de violence*. Le roman de Ouologuem introduit une véritable rupture dans la littérature Négro-africaine d'expression française. Rupture parce qu'il met en scène une Afrique précoloniale traversée par des violences qui n'ont rien à envier à celles de l'époque coloniale.

- Ferdinand Oyono

C'est aussi un classique qui a publié, en 1959, *Une Vie de boy*. C'est un récit tragique qui raconte la vie d'un jeune Camerounais dans le cadre d'un chef-lieu de Cercle à l'époque coloniale. A en croire l'auteur, ce roman ne serait que la traduction de l'éwondo au français d'un journal intime rédigé par Toundi Ouanda, un pauvre boy persécuté et acculé à la mort par la méchanceté et la sottise de ses employeurs blancs.

Le Vieux nègre et la médaille, quant à lui, est publié en 1956, chez U.G.E, et raconte les aventures, mieux les mésaventures de Meka, un vieux paysan du Sud du Cameroun, que

¹ - Kourouma A., Opt. Cit., p.20.

l'administration coloniale a décidé de récompenser pour son dévouement. En effet, deux de ses fils sont « morts pour la France » sur les lointains champs de bataille d'Europe, et la plus grande partie de ses terres a été donnée à la mission catholique.

Dans le premier chapitre, nous apprenons ainsi que Meka vient d'être convoqué par le Commandant de Cercle et cette nouvelle angoissante a plongé tout le village dans une grande perplexité. Toutefois, alors que la nuit tombe, Meka surgit à bord d'une automobile conduite par un blanc et annonce à tous la formidable nouvelle le 14 juillet prochain il sera décoré sur la place de la résidence par le grand chef blanc, venu tout spécialement à cet effet.

Naturellement cette révélation fabuleuse va se trouver rapidement véhiculée et amplifiée. La gloire subite qui inonde le cœur de Meka, non sans susciter chez lui une certaine angoisse, est amplement partagée et récupérée par ses proches parents et ses alliés, Engamba le beau-frère de « *celui que le grand chef des blancs a décoré* », Mbogsi, « *le frère du beau-frère de celui que le grand chef des blancs a décoré* » et Nkolo, l'étranger, « *l'ami de l'ami du beau-frère de celui que le grand chef des blancs a décoré* ».

Sur ces entrefaites, Engamba et son épouse Amalia se mettent en route en direction de Doum, le chef-lieu du cercle, emportant en prévision des festivités futures un lourd panier chargé de victuailles et un bouc destiné au sacrifice. À Doum

cependant, en cette veille de 14 juillet, règne une vive animation mêlée de grandes inquiétudes car, chacun s' imagine que tous les préparatifs de la cérémonie du lendemain, arcs de triomphe de palmes, drapeaux et déploiement de tirailleurs « sénégalais » sont le prélude à une guerre imminente.

Quant à Méka, il s'est rendu en ville en vue de renouveler sa garde-robe et se laisse persuader par le tailleur de choisir une veste à la dernière mode « ezazou » qui le rendra ridicule, et achète des chaussures qui le mettront à la torture.

Le 14 juillet, date de la remise des décorations, ne va pas pourtant apporter que des déconvenues à Méka. Pendant la cérémonie, puis au cours d'un vin d'honneur qui lui succède, les malentendus s'accumulent et aboutissent à un véritable désastre : tandis que les discours officiels vont bon train au village africain, Méka et ses compagnons vident allègrement des bouteilles de whisky et déclenchent la retraite discrète et scandalisée des blancs. À ce moment, une tornade ravage la case du banquet d'où le héros émerge en titubant, avant d'être arrêté, accusé de vol et finalement conduit sans ménagement à la prison. Brutalisé et maltraité par des policiers trop zélés qui obéissent aux ordres de « gosier d'oiseau » le commissaire de police, Meka, qui entre-temps a perdu sa médaille, peut alors mesurer l'écart entre les propos humanistes du haut-commissaire et les tristes réalités de la colonisation.

Totalement désabusé, il retrouve le chemin de son village natal pour y retrouver la paix et la sérénité, tandis que les villageois entonnent des malédictions contre les blancs sous la conduite sonore de Nti et d'Essomba. Un vent de révolte souffle sur la communauté villageoise, mais Nti le danseur formule le souhait qu'au lieu de se lamenter, tout le monde boive à cette journée afin que revive l'esprit des ancêtres.

Dans *Chemins d'Europe*, U.G.E., 1973 (1960), Oyono narrait l'histoire de l'initiation d'un jeune africain au «chemin d'Europe». *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane apparaît comme la confrontation de deux mondes, Afrique et Occident, islam et christianisme. En réalité, les deux romans traitent bien des rapports monde blanc -monde noir.

En confrontant le monde de l'Afrique traditionnelle avec celui des blancs, le romancier entend témoigner d'une réalité précise, celle de la colonie, et faire justice du mythe de la mission civilisatrice de la France. Ainsi, l'un des thèmes les plus fréquents dans les romans d'Oyono est celui du racisme qui s'exerce à l'égard des indigènes et qui se traduit par une séparation rigoureuse de l'espace dans lequel évoluent Blancs et Noirs.

À l'intérieur de cette société dichotomique à base raciste, les rapports existant entre les individus ne peuvent qu'être dégradés ou pervertis. Entre les Blancs et les Noirs, les seuls rapports possibles sont ceux de domination et de soumission. Exploités,

asservis et méprisés par les fonctionnaires, les commerçants et les missionnaires, les nègres baissent la tête et tentent de parer les coups.

La peinture des réalités africaines ne se limite pas au seul portrait du milieu européen dans les colonies car, les romans d'Oyono étant situés en Afrique, il va de soi que la description du milieu autochtone constitue également une des préoccupations majeures du romancier. Ferdinand Oyono se range dans la catégorie des romanciers dits « réalistes ».

Ses romans constituent autant de tableaux et de témoignages de l'Afrique coloniale des années qui ont précédé l'indépendance du Cameroun, et qu'il s'est attaché, en particulier, à montrer les conséquences d'une rencontre interculturelle dans laquelle l'Afrique a joué vis-à-vis de l'Occident le rôle peu enviable de pot de terre face au pot de fer. Toutefois, l'œuvre d'Oyono n'en exprime pas moins certaines réserves de l'auteur à l'égard de ses compatriotes. S'il critique l'administration coloniale en dépeignant des fonctionnaires violents, injustes et déterminés à maintenir les noirs dans une situation d'infériorité perpétuelle, l'auteur de *Une vie de boy* n'en stigmatise pas moins les colonisés en mettant en scène des indigènes naïfs et ridicules qui se laissent humilier par les Européens et acceptent avec résignation leur infériorité comme une fatalité.

Si l'on prend comme exemple *Le Vieux Nègre et la médaille*, on peut dire en effet que le roman constitue un document irrécusable sur la société coloniale africaine puisqu'il décrit avec beaucoup de précision et d'exactitude les deux milieux antinomiques qui le composent. D'une part la société villageoise africaine imprégnée de ses valeurs traditionnelles auxquelles sont venues se surimposer les valeurs plaquées par la colonisation telles que le christianisme ou une certaine conception du courage et de l'héroïsme. D'autre part, la société des Blancs, constituées d'administrateurs, de policiers et de missionnaires conjurés dans un même projet de domination et d'exploitation.

En nous donnant un fidèle tableau de la réalité coloniale et en nous montrant la place respective qu'y occupent les individus, selon qu'ils sont blanc ou noirs, Ferdinand Oyono fait preuve de réalisme, attentif qu'il est à bien saisir les traits et les mœurs des personnages et du milieu dans lequel ils évoluent.

- Sembène Ousmane

Pendant les années 60, fort heureusement, la plupart des pays africains ont accédé à l'indépendance. Mais cette dernière n'a pas entièrement satisfait le peuple africain puisqu'en réalité, le colonisateur n'a fait que changer le mode d'exploitation. L'Afrique indépendante a donc connu de nouveaux problèmes, en particulier celui du néo-colonialisme. La colonisation n'avait donc engendré qu'une autodétermination incomplète puisque l'Afrique continuait de subir une exploitation au profit de l'Europe comme

nous venons de le laisser entendre. Beaucoup d'auteurs africains, dont Sembène Ousmane, se sont donné pour mission de lutter contre cette situation qui arrangeait très peu le sort de l'Africain indépendant.

« *Les Bouts de bois de Dieu* » évoquent les mauvais traitements des cheminots noirs par les patrons blancs pendant la construction du chemin de fer Dakar - Niger en 1947. Aussi l'auteur ne laissera-t-il pas de faire des conditions de vie lamentables des travailleurs noirs, de dénoncer les abus des capitalistes blancs et de revendiquer les droits de la classe laborieuse. Le cheminot Mamadou Keita déplore :

« *Nous avons notre métier, mais il ne nous rapporte pas ce qu'il devrait, on nous vole. Il n'y a plus de différence entre les bêtes et nous tant nos salaires sont bas.* »¹

L'administration dans l'Afrique libre a aussi été visée par la critique des écrivains. Ils se sont en effet montrés hostiles à la bourgeoisie locale qui s'y est installée. Fils de pêcheur et neveu d'un paysan en Afrique, Sembène Ousmane s'insère, en Europe, dans un milieu aussi modeste, celui des dockers. Non seulement il a lui-même travaillé comme docker à Marseille, mais surtout il a milité dans des syndicats, ce qui lui a permis de connaître certains problèmes qui opposent employeurs et employés. Il a vu, en Afrique et en Europe, traiter les ouvriers différemment selon

¹ - Sembène Ousmane, « *Les Bouts de Bois de Dieu* », Paris, Le Livre Contemporain, 1960, réédité par Presse Pocket p 23.

qu'ils étaient des noirs ou des blancs. Il s'est aperçu que le Blanc violait impunément les droits du Noir, que l'on tentait de juger de la valeur intrinsèque d'une personne sur la couleur de son épiderme.

Dans le répertoire des œuvres publiées en 1960, le thème de la colonisation est au premier plan. Sembène Ousmane n'a pas fait exception à cette règle et a essayé, comme Alexandre Biyidi et Ferdinand Oyono, de faire de ses écrits une arme de combat : il s'en est servi pour la libération de son pays comme de tout le continent africain du joug colonial.

b) Les Thématiques

Les thèmes analysés dans ces différentes œuvres sont récurrents.

- La colonisation

Elle a consisté, pour les Occidentaux, à occuper de force les terres étrangères en vue de les exploiter tant économiquement que moralement. L'Afrique, aux dires des Européens colonisateurs, était peuplée de sauvages qu'il fallait civiliser, et de païens qu'il fallait christianiser. Elle n'avait donc pas de civilisation, la seule civilisation, la salvatrice étant le christianisme. La pénétration européenne en Afrique aurait donc été motivée par une « mission civilisatrice » dont le « Bon Dieu » et la « Civilisation » auraient chargé les Blancs. Un passage du *Docker noir* met en évidence

l'opinion des Blancs selon laquelle le Noir n'est pas civilisé. C'est ainsi qu'au sujet de Diaw Falla, héros de ce roman, qui vient de commettre un meurtre involontaire sur la personne de Ginette Tontisane, un journal français écrit : « *On a l'impression de se trouver devant un être n'ayant jamais subi la colonisation.* »¹

Un peu plus loin dans cette même œuvre de Sembène Ousmane, il nous expose un exemple du comportement des Blancs, qui met en cause la valeur de la civilisation que l'on prétendait inculquer de gré ou de force à tous les « sauvages » de la terre. En effet, le personnage de Paul Sonko se rappelle avoir lu dans les journaux le reportage des faits suivants : un Anglais étrangle sa femme, baigne son corps dans l'acide pour le faire dissoudre... et ce personnage de conclure : « *Voilà leur patati-patata. Les êtres primitifs n'ont jamais commis une telle boucherie* ».²

Cette « mission civilisatrice » a aussi été ridiculisée par Césaire dans *Une Tempête* à travers le personnage ivrogne de Stéphano, un Blanc qui entend civiliser le nègre Caliban en le faisant absorber quelques gouttes d'alcool : « *Laisse-moi accomplir ma mission civilisatrice* », dit-il à son ami Trinculo en offrant à boire au Noir. Même si l'on est en droit de penser et à juste titre que l'Afrique n'avait réellement besoin d'aucune « mission civilisatrice »³, même si les Africains ont sans conteste bénéficié des techniques occidentales, il demeure que les Blancs pouvaient

¹ - Sembène Ousmane, *Le Docker noir*, Présence Africaine, Paris, 1973, p. 27.

² - Sembène Ousmane, *Le Docker noir*, Présence Africaine, Paris, 1973, p. 35.

³ - Césaire Aimé, *Une Tempête*, Éditions du Seuil, 1974, p. 61.

accomplir leur « mission » sans coloniser ce peuple. E. Youkov, dans *Le Tiers-monde : Problèmes et perspectives*, oppose une objection formelle à ceux qui tentent de justifier la colonisation par une prétendue mission civilisatrice :

« L'exemple du Japon que les puissances impériales ne sont pas parvenues à asservir, prouve aussi que les pays de l'Orient pouvaient en empruntant les réalisations des autres peuples, se développer indépendamment sans aucune intervention étrangère. »¹

La colonisation, nous l'avons souligné, n'était pas exempte de tout abus. L'exemple du génocide culturel en est un. Beaucoup d'écrivains africains ont dénoncé ces abus. Ferdinand Oyono dont nous avons parlé en fait l'évocation dans *Le Vieux Nègre et la Médaille*. Il nous parle d'un homme dont on a usurpé les terres pour bâtir la mission catholique et le quartier administratif et qui a perdu ses deux fils à la Guerre Mondiale, guerre qui ne présentait aucun intérêt réel tant pour son pays que pour lui-même. Pour compensation, il est donné à ce pauvre père une médaille qu'il perdra d'ailleurs.

Ces deux fils morts à la guerre, ce sont tous ces enfants d'Afrique que la France, l'Angleterre et l'Allemagne mobilisèrent pendant les deux guerres mondiales et qui moururent pour des

¹ - Youkov E, in *Le Tiers-monde : Problèmes et perspectives*, Édition du Progrès, Moscou, 1970

raisons étrangères à l’Afrique, aux leurs et à eux-mêmes. Dans *Les Bouts de bois de Dieu*, Sembène Ousmane nous parle également d’une mère qui a perdu son fils aîné à la seconde guerre mondiale, et son mari à la première, et qui détient trois médailles de la part de l’administration coloniale : une Croix de Guerre, une Médaille de grands blessés ; une Médaille coloniale. Elle ignore en effet la valeur des médailles :

« *Aucun boutiquier n’en veut, dit-elle, et je n’ai plus rien à manger. Je me demande pourquoi les toubabs donnent ces choses. Pour moi, elles sont signe de mort.* »¹

Ces médailles, au lieu de lui servir de motif de fierté, au lieu de la consoler même, attristaient au contraire la pauvre vieille en lui rappelant constamment la mort des siens.

Eza Boto (Alexandre Biyidi) dénonce, dans *Ville Cruelle* le vol de cacao au colonisé Banda par les colonisateurs, la brutalité donc ce personnage sera ensuite victime. Non seulement les Blancs achetaient à un prix excessivement bas les produits africains, mais encore, ils se permettaient de s’en accaparer de force. C’est donc avec raison qu’un personnage des *Bouts de bois de Dieu* s’écriera : « *Alors, ça ne suffit pas de marcher sur les colonies, il faut encore qu’on piétine les colonisés.* » Ces différents abus de la colonisation ne pouvaient que déterminer les Africains à se

¹ - Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, l’Harmattan, 1964

défaire de leurs chaînes de colonisés pour lutter résolument contre l'oppression et acquérir des droits légitimes : la liberté, l'autodétermination et l'indépendance.

Les personnages de Sembène Ousmane nous donnent une idée de cette revendication des Africains de leur liberté totale. Nous devinons aisément à travers ces propos du narrateur des *Bouts de bois de Dieu* ce que voulaient les nationalistes africains après l'indépendance de la Guinée de Sékou Touré à l'issue du référendum du 28 septembre 1958 :

« Que leur importait qu'un fragment de cette terre fût arrachée de la dictature occidentale : c'était une Afrique unifiée, sa totalité, qu'il leur fallait. Lutter pour cette indépendance totale, prendre leur destin en main, asseoir cette indépendance pour laquelle ils étaient prêts à tout donner. »¹

- Le néocolonialisme

Ces nouveaux dirigeants jouissent d'une indépendance qui leur est propre et qui s'avère malheureusement étrangère au reste de leurs peuples respectifs, l'indépendance égoïste de jouir personnellement de ce qui appartient à tout le peuple. Nous voulons dire que le seul changement proviendrait du fait que ce

¹ - Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, L'Harmattan, 1964, p. 80.

sont les Africains eux-mêmes qui ont pris la relève des Blancs dans l'exploitation du pays pour leurs intérêts personnels et surtout pour servir à l'Europe les ressources économiques de leurs pays.

La disparition du système colonial n'est qu'un leurre. La très grande douleur du colonisé réside dans le fait que c'est le Noir qui continue à faire le Blanc sur le dos du nègre, comme le redoutait le Roi Christophe dans la tragédie de Césaire. C'est la raison pour laquelle on pourrait affirmer sans grand risque d'erreur que les dirigeants africains qui ont suivi cette gabegie, de la vénalité et du népotisme, sont pires que les colonisateurs qui, maintenant, continuent à exploiter l'Afrique par leur déshonorante entremise.

En réintroduisant ce problème du néocolonialisme dans son oeuvre publiée en 1973 -*Xala* -, Sembène Ousmane voudrait nous rappeler que beaucoup de choses n'ont pas changé dans ce domaine précis de l'indépendance économique de nos pays d'Afrique noire.

Il ressort de toutes nos constatations que la décolonisation des années 1960 n'avait pas entraîné en Afrique une indépendance totale pour beaucoup de pays. Mais la bonne foi exige que nous reconnaissons objectivement qu'elle a constitué un début indispensable, elle a procuré une infime liberté. Mais une attitude européenne non moins grave et humiliante pour

l'Afrique noire que le vol, les tromperies et les crimes coloniaux, déterminera une autre revendication : la reconnaissance de l'homme blanc de la dignité de l'homme noir, l'abandon de l'ignoble complexe de supériorité de la race blanche vis-à-vis des Noirs, l'abandon du complexe d'infériorité raciale qui torture le Noir, en un mot, le rejet du racisme.

- Le racisme

C'est également l'un des thèmes récurrents de la littérature africaine, surtout avant 1980. La supériorité de la race blanche est le corrélatif européen de l'infériorisation noire, comme le soulignait Frantz Fanon dans *Peau noire, masque blanc* :

« Un toubab vient s'asseoir en face de lui. La peur le prenait au ventre. Son regard rencontra une troisième fois celui du toubab. Il vit les yeux du toubab s'attarder sur son visage, sur ses bras qui tremblotaient. Un étrange sentiment indéfinissable le possédait, comme un sentiment de culpabilité ; sous l'emprise de la crainte, il lui semblait qu'il violait quelque chose. L'instant coulait en lui les versets protecteurs du coran. »¹

¹ - Sembène Ousmane, *Le mandat*, Présence Africaine, Paris, 1966, p. 146.

Cette scène se déroule dans une banque où le personnage d'Ibrahima Dieng allait toucher un chèque. Sa peur ne peut s'expliquer autrement que par cette habitude de se sentir en état d'infériorité par rapport au Blanc. Si Dieng a un sentiment de culpabilité lorsqu'il se surprend face à un Blanc, c'est parce que ce dernier l'a toujours écarté de lui et n'a jamais toléré la moindre communion avec le Noir. Dieng se sent dégoûtant, gênant vis-à-vis du Blanc.

L'impuissance des deux races à opérer une interpénétration ne laisse donc planer l'ombre d'aucun doute. Cette interpénétration n'est d'ailleurs l'objet d'aucune recherche puisque la peau sert de cloison qui emprisonne chacune des deux races dans sa couleur : les Blancs redoutent la « nausée » que le Noir provoque chez eux. Les Noirs, comme Ibrahima Dieng qui se sent coupable parce que son voisin à la banque se trouve être un Blanc.

Le champ de bataille de Sembène Ousmane pour la sauvegarde des droits de son peuple s'avère très vaste. En plus de la condamnation sans appel de l'exploitation coloniale et du racisme, il a aussi tenu à défendre les paysans et les ouvriers noirs contre la rapacité flagrante de l'impérialisme occidental. *Les bouts de bois de Dieu*, dont nous avons parlé dans notre première partie au chapitre II en est un exemple.

2 – La production littéraire des années 80 et 90 : l’afro -optimisme

Sans être complètement opposée à la littérature des années 70 et 80, la production littéraire des années 80 et 90 est différente. Dans cette décennie, l’enjeu culturel parut moins nettement affirmé, oscillant entre la synthèse universaliste et l’affirmation identitaire, entre le désir d’un engagement au monde et à la tentation du repli sur soi.

a) Les auteurs

Calixthe Beyala tout comme Henri Lopès et bien d’autres écrivains francophones peuvent être considérés comme des romanciers de l’Afrique indépendante. La même veine littéraire anime aussi les écrivains de langue anglaise de la même époque qui ont entrepris au cours des années 80 de forger une langue littéraire qui est, depuis longtemps déjà, devenue un modèle d’écriture de nombreux écrivains africains où la truculence verbale côtoie des réalités sociales sordides, et où le rire malicieux permet d’évoquer des situations tragiques.

L’accent particulier qui caractérise l’œuvre d’Henri Lopès tient d’abord, pourrait-on croire, à la période au cours de laquelle celle-ci a été conçue et produite et au rapport que l’écrivain congolais entretient avec sa propre société. Cet écrivain a été membre exécutif de la Fédération des étudiants d’Afrique noire

en France et président de l'Association des étudiants congolais dans un contexte historique précis, marqué par la fin de l'épique coloniale et les toutes premières années de l'indépendance. Ces quelques indications expliquent sans doute en partie la différence que l'on peut observer entre la vision que Lopès va se faire de l'Afrique et celle qu'ont élaborée les écrivains qui ont commencé à écrire ou à publier sensiblement avant lui.

b) Les Thèmes

- Le métissage

Le métissage est très présent dans *Le Lys et le Flamboyant* d'Henri Lopès.

À l'époque où se déroule le roman, le Congo, la Belgique, l'Oubangui, la France, et l'ensemble du monde colonial vivent au rythme des dichotomies qui ont dominé la première moitié du XXe siècle. (Noir-Blanc, Métropole-Colonie). Les mythes fondateurs de l'idéal colonial en appellent à l'homogénéité des masses, à la supériorité du colonisateur sur le colonisé et à la ségrégation des races. *Le Lys et le Flamboyant* nous entraîne sur les traces de personnages qui refusent tout comme l'auteur de sacrifier une partie de leurs origines à la conformité. Le voudraient-ils, d'ailleurs, qu'ils ne le pourraient guère car, s'il n'est jamais simple d'assumer un héritage atypique, il est tout à fait impossible de s'en débarrasser complètement, même au prix de faux-semblants, de décisions administratives ou de biographies de circonstance. À cet égard, l'auteur pousse le

narrateur du roman à souligner la propension de son ami Lopès -personnage secondaire du roman- à jouer des rôles et à forcer la note lorsque les circonstances semblent exiger qu'il prouve ses origines.

Pour rendre plus aléatoire le hasard de sa naissance, le narrateur suggère que s'ajoute le hasard de son éducation bien que, dit-il, à l'échelle de notre vécu, «*Seules subsistent (...) des images fragmentaires et disparates, incohérentes et insaisissables*».¹

«*Etre métis (...) ce n'est pas (qu') une question de peau (...). Le métissage c'est (aussi) dans la tête. Les métis (...) ce sont tous les individus dotés d'une âme à deux ou plusieurs cultures* »².

Pour Lopès il s'agit de débarrasser l'espace socio-culturel des ethnocentrismes et des racismes de tout poil qui l'encombrent. Il convient de porter un regard nouveau sur l'altérité en termes de relation essentielle. Il ne s'agit plus de choisir en excluant mais de réconcilier en intégrant. Kolélé dit :

«*Par métis, je n'entends pas seulement les sang -mêlés qui , comme moi, ou vous , monsieur Dieng, avec votre peau noire, sont métis dans leur tête et dans leur cœur.(...) Telle que vous me voyez, j'ai plus de vingt siècles. Peut-être des millions d'années. (...) . J'incarne mes ancêtres les bantous et j'incarne aussi mes ancêtres les Gaulois. Je suis*

¹ - Lopès Henri, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 61

² - Lopès Henri, *Le Lys et Flamboyant*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 387.

en même temps Kolélé, moi-même irréductible, qui n'a jamais existé avant et qui disparaîtra avec moi, dans ma tombe».¹

Au total, le thème du métissage est une nouveauté entre les années 80 et les années 90 ; l'écriture féminine n'est pas à exclure non plus à cette période pouvant être qualifiée d'afro-optimisme.

- L'écriture féminine

Des écritures africaines modernes, le sujet féminin reste celui qui a fait une entrée remarquable dans le domaine des littératures eurographes.

L'évolution de l'image littéraire de l'Africaine est, elle aussi, un indicateur précis des changements profonds à l'œuvre de l'Afrique actuelle. Longtemps absentes du monde de l'édition, les femmes - écrivains prennent, en ce moment, une revanche éclatante et il n'est pas un pays qui ne s'enorgueillisse de romancières, de dramaturges ou de poétesses reconnues, revendiquant le droit, le devoir d'écrire. Cette impétuosité d'écrire vient du désir de rattraper le temps perdu, de compenser des décennies pendant lesquelles les hommes avaient pu parler d'elles. Si l'on prend l'exemple du Sénégal, où Léopold Sédar Senghor publie, dès 1945, ses premiers poèmes, il faut attendre plus de trente ans pour voir paraître le premier ouvrage féminin d'importance, à savoir l'admirable « Une si longue lettre de

¹ - Ibid. p. 404.

Mariama Bâ publié aux Nouvelles éditions africaines. Le même phénomène-retard se retrouve partout en Afrique où, malgré les conditions assez différentes, on perçoit la même volonté de dresser, de l'intérieur, un bilan quasi-exhaustif de la condition féminine. Il y a là un désir de revanche évident que l'évolution de l'Afrique. Les femmes ont en effet commencé par être négligées à la fois dans l'histoire des pays et dans la représentation littéraire que les hommes ont donnée de leurs rôles. Cette conception de la femme soumise au désir de l'homme trouve, en fait ses origines dans l'adoration dont elle est entourée. Depuis les poèmes hiératiques de Senghor : « *Femme nue, femme noire/Vêtue de ta couleur qui est vie, de/Ta forme qui est beauté/Je chante ta beauté qui passe* ». ¹

La femme est célébrée comme un objet de possession et les auteurs se plaisent à évoquer sans fin leurs « *sourires qui s'épanouissent comme une fleur de foléré à son éclosion* ». ²

La plupart des récits prennent peu à peu la forme de plaidoyers pour l'émancipation des femmes. Dans son dernier roman « *Monnè, outrages et défis* », Ahmadou Kourouma dénonce fortement le sort qui leur est toujours imposé : « *Dans ce monde, les lots des femmes ont trois noms qui ont la même signification : résignation, silence, soumission* ». ³

¹ - Senghor Léopold, « *Chants d'ombre* », dans *Œuvre poétique*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 16.

² - Kamara Lamine, *Safran*, Paris, Présence Africaine, 1985, p. 96.

³ - Kourouma Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, p. 130.

Il ne fait que reprendre là les thèmes de son premier roman. « *Les soleils des indépendances* » qui, entre autres mérites, a celui de présenter un des plus beaux portraits des femmes africaines qui aient été jamais brossés. Tout au long du texte, Salimata la femme du héros navigue entre des souvenirs douloureux de l'excision, de viol et de stérilité : « *Son ventre restait sec comme du granit* ». ¹

Et connaît, pour finir une déchéance sociale extrême car elle en est réduite à « *vendre à la criée des assiettes de bouillie aux travailleurs* » ².

Le romancier condense ainsi sur ce personnage tous les problèmes qui accablent les compagnes des hommes. Du mariage arrangé et forcé à la répudiation, la plupart des héroïnes des romans ou de pièces de théâtre sont maintenant présentées comme des victimes éplorées mais impuissantes.

Une Si dans Une longue lettre, par exemple, Mariama Bâ parvient à doter son héroïne de « l'intelligence du malheur » qui lui permet d'affronter avec lucidité et résignation sa condition d'épouse abandonnée, la plupart des auteurs se font un devoir de consigner avec une violence très militante les souffrances des femmes.

¹ - Kourouma Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris le Seuil, 1970, p. 27.

² - Ibid.

Peu à peu, la prostituée devient le personnage - référence de nombreux récits. « Le bel immonde » de Mudimbé est une réflexion assez sophistiquée sur le thème de la dépendance sexuelle. Les protagonistes en sont une jeune prostituée et un ministre et l'amour vénal qui les unit est à la fois exaltant et réducteur. Le livre est fait de ces interrogations sur l'absolu de l'amour charnel et s'il se clôt de façon mélodramatique (le ministre est assassiné par les membres d'une rébellion dirigée par le père de sa maîtresse), il n'en demeure pas moins une étude intéressante sur le mal d'être, au sein d'une sexualité libérée.

Au contact de la violence endémique qui s'est abattue sur leur pays et sur leurs vies, les femmes africaines sont amenées à perdre graduellement leur réserve ancestrale et à passer à l'action avec une fougue qui en dit long sur les souffrances qu'elles ont dû supporter pendant des décennies de mise à l'écart. Toute une série de femmes - soldats traversent ces récits et en sont même les personnages principaux : c'est par exemple le cas chez Sony Labou Tansi, en particulier, dans « La vie et demie » où la perversité sexuelle de Chaidana se transforme en une redoutable efficacité révolutionnaire. Sans toujours faire montre d'autant de violence, plusieurs femmes sont à la tête des combats : elles deviennent maquisardes comme dans « Kotawali » de Guy Menga.

Lorsque la femme est chantée par ses consoeurs, on retrouve la même vibration sensuelle qui peut se traduire de manière

sophistiquée : «*Eternelle Mère/Mère de la mer/Femme de toujours/Lumière du grand sentier* ». ¹

Dans le cadre de la fiction féminine, nous nous sommes intéressés à Calixthe Beyala qui revendique une écriture brutale. Consciente de la difficulté de vivre entre deux cultures, elle n'a pas moins assumé le risque.

C'est le soleil qui m'a brûlée (Paris : Stock, 1987).

Ateba a 19 ans. Abandonnée par sa mère, elle vit depuis de nombreuses années chez sa tante, sage, rangée, obéissante. Cependant, sous cette soumission apparente gît un volcan et c'est le comportement de Jean, un nouveau locataire, qui va provoquer l'explosion. A la fin du roman, alors que l'héroïne quitte le champ de bataille vers la clarté diffuse d'un avenir meilleur, elle ne laisse derrière elle que les ruines d'une grandeur masculine démythifiée. La forme narrative du roman est intéressante : l'ombre de l'héroïne devenue personnage n'hésite pas, dans une sorte de complémentarité du corps et de l'esprit, à jouer les rôles d'observatrice, de raisonneuse et de narratrice quand l'occasion se présente. Les thèmes abordés, à savoir : la prostitution, l'oppression des femmes et la violence sont aussi dignes d'intérêt.

Tu t'appelleras Tanga (Paris : Stock, 1988). Deux jeunes femmes ont été jetées dans la même cellule. La première, Tanga, a été

¹- Were Were Liking, 1983, *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, l'Harmattan, page 96.

entraînée dans un tourbillon de débauche et de misère depuis le jour où elle a été violée par son père et soumise à tous les excès et à tous les vices d'une société en pleine déchéance. La police veut la faire parler et elle est sur le point de mourir. La seconde, Anna-Claude, considérée comme folle car elle ne peut pas se faire à la pourriture qui l'entoure, n'est qu'un pion dans le jeu policier. Torturées, les deux femmes développent une complicité spirituelle qui leur permet de surmonter tous les sévices qui leur sont infligés. Sans pitié pour les hommes dans son premier roman, Calixthe Beyala condamne dans le deuxième un univers africain qui est tout à la fois pourri jusqu'à la moelle et sourd aux appels désespérés de ses enfants et de sa jeunesse.

Seul le diable le savait (Paris : Le Pré aux Clercs, 1990). Les personnages de ce roman sont troublants car ils appartiennent à un monde où la réalité et le surnaturel se chevauchent sans cesse. Mégri a les cheveux rouges et cette particularité physique est à l'image d'une destinée non moins étonnante. De filiation incertaine, elle vit entre sa mère et les deux maris de cette dernière. Elle s'éprend d'un étranger aux pouvoirs surnaturels mais, loin de lui permettre de s'épanouir, cette relation représente le début d'une succession d'épreuves douloureuses qui s'achèvent par la mort de son amant et la nécessité de partir vers d'autres cieux. Beyala revendique une écriture de revendication. C'est un écrivain qui a été controversé ; elle déclare avoir une identité plurielle, car elle se considère comme un écrivain francophone qui écrit pour un public francophone. Elle est sans

doute l'une des personnalités les plus connues des lettres africaines en France et dans cette Afrique qu'elle a quittée, mais qu'elle retrouve régulièrement. Dans son roman : *La petite fille du réverbère*, publié chez Albin Michel, la petite fille n'a pas peur de son passé parce qu'elle a des racines très ancrées. L'on voit donc le rôle déterminant de la femme, car l'avenir ne pourra pas se construire sans la femme.

Tout comme Calixthe Beyala, Henri Lopès possède une écriture féminine. Lopès, dans *La Nouvelle Romance* publiée en 1976 et non dans les années quatre-vingts, a focalisé son attention sur l'évocation de la situation de la femme africaine. Il est question d'une satire vigoureuse de certains aspects des sociétés africaines d'aujourd'hui. Sur ce plan, les informations que le romancier apporte sur la carrière de Bienvenue, les relations qu'il entretient avec les personnalités du régime, les trafics et les malversations auxquelles il se livre avec son complice Ray projettent une lumière crue sur quelques-uns des maux qui accablent l'Afrique des indépendances. Les lettres de Gatsé, et notamment la première se présentent en effet comme un récit de vie qui permet au lecteur d'appréhender de l'intérieur l'existence du narrateur, depuis les années d'enfance, à l'époque coloniale, jusqu'à la période actuelle qui correspond à celle de la fin des années 70. *Le Pleurer-rire* publié en 1982 renoue avec la perspective polyphonique déjà présentée dans la Nouvelle Romance, mais en l'amplifiant singulièrement. Par ailleurs, alors que dans les œuvres précédentes, le pouvoir n'était pas vraiment

désigné, de façon explicite, parce que l'écrivain en soulignait surtout les effets, avec ce roman, le lecteur se retrouve maintenant confronté à un récit qui entend représenter, en le mettant effectivement en scène, le pouvoir.

3 - La production littéraire depuis 2000

Les romanciers africains des années 2000 sont les héritiers du conteur de l'Afrique traditionnelle. Le récit a toujours un objectif, une finalité. L'écrivain africain contemporain participe à la réflexion sur les innombrables problèmes qui agitent sa société. Toutes proportions gardées, le roman est le genre littéraire le plus lu en Afrique. L'écrivain africain a le devoir de prendre part à la construction de la cité en participant à la recherche de solutions aux multiples problèmes socio-politiques qui assaillent la société et qui ne peuvent laisser indifférent aucun homme de bonne volonté. L'écrivain guinéen Thierno Monémbo disait dans une interview que le romancier africain avait pour rôle « d'éveiller la conscience du peuple »¹. L'écrivain contemporain est moralement tenu de susciter le débat, de donner son point de vue, de lutter aux côtés de ses concitoyens comme ses aînés l'ont fait pendant la période coloniale. Il a également un devoir élémentaire de solidarité auquel il ne peut pas se soustraire. C'est ainsi que le romancier africain est un homme-orchestre, car, au gré des circonstances, il est à la fois, chroniqueur, journaliste, moraliste, historien, pamphlétaire, et bien d'autre encore. L'écrivain contemporain a également pour objectif de divertir. Face aux

¹ - Interview accordée au quotidien ivoirien **Fraternité matin**, n°s 8929 du 19 juillet 1994

maux dont souffrent pratiquement tous les pays africains, tels que le chômage, la misère, la famine, l'ignorance, ce n'est pas rien que de procurer au moins à ceux qui savent lire la possibilité d'oublier leur condition ne serait-ce qu'une fraction de seconde. Le romancier contemporain a pleinement conscience qu'il doit témoigner, car il appartient à une génération charnière. C'est un témoin privilégié parce qu'il appartient à deux univers qui semblent s'exclure mutuellement à savoir l'Afrique des villages et l'Afrique des villes. Il sait qu'il est issu d'une civilisation déchirée, fragilisée qui fait face à une profonde crise identitaire. Devant les profondes mutations qui vident lentement mais inexorablement sa civilisation de sa substance, il incarne la mémoire collective, et à ce titre, il a le devoir de se souvenir. Le romancier africain doit donc favoriser l'enracinement culturel et appuyer les efforts de sa société dans sa quête d'une identité propre. A cet égard, nous constatons que dans les écoles primaires et secondaires, de plus en plus, l'enseignement se fait en partie à l'aide de textes écrits par des auteurs africains.

Dans le même ordre d'idées, certains critiques qui estiment qu'on a déjà fait le tour du passé de l'Afrique, reprochent régulièrement aux écrivains africains qui l'évoquent de s'attarder sur un thème suranné et sans intérêt. C'est pour répondre à ces critiques dont la mauvaise foi serait manifeste que le romancier et historien congolais Sylvain Bemba fait remarquer que l'étude du passé de l'Europe ne suscite aucune objection ; c'est ainsi que de nos jours on continue d'écrire des livres d'histoire, des romans et

de tourner des films sur la première et la deuxième guerres mondiales sans que cela ne paraisse dépassé. Il pense qu'il y aurait un piège tendu par : « (...) ceux qui souhaitent nous voir sombrer dans l'amnésie (...) »¹

¹ - Revue, **Nouvelles du Sud**, Edition Silex, août-septembre 1985, p. 131.

CHAPITRE SIXIÈME : LES ÉCRIVAINS DANS LA PRESSE ÉCRITE

La plupart des écrivains qui ont été cités dans le cinquième chapitre de cette deuxième partie font l'objet de la critique des médias.

1 - Ahmadou Kourouma : *Les Soleils des Indépendances*

Comment cette œuvre d'Ahmadou Kourouma est-elle présentée ? *Combat* (le journal d'Alain Bosquet) est le premier périodique à publier un article sur le roman d'Ahmadou Kourouma le 29/01/1970, sous la plume de Martine Favario. La journaliste paraît à la fois désorientée par le roman, ses thèmes et par son écriture :

« Livre déroutant parce que tout est faux dans cette histoire (...) Fausse la situation du lecteur parce que Ahmadou Kourouma ne lui laisse aucune illusion sur sa position d'étranger (...) Fausse enfin cette langue française, pure, sobre et classique mais qui par le simple biais d'un rythme nouveau se mêle de transcrire les palabres et les contes oraux. »¹

¹ - Cité par Martine Favario, in *Combat* (journal d'Alain Bosquet) du 29 janvier 1970.

Dans un article du *Monde* (21-02-1970), Jacques Chevrier dans la rubrique "Francophone" met l'accent sur les personnages qui évoluent dans un univers qui pourrait être irrationnel :

« Ironie, amertume, humour et fausse désinvolture donnent à ce récit une tonalité insolite et savoureuse. Par son choix de proverbes et d'expressions qui font image, Ahmadou Kourouma excelle à broser des scènes rapides (marchés, palabres), à camper des silhouettes saugrenues. »¹

Le discours sur les Indépendances n'est pas évoqué. L'article de Jacques Chevrier présente l'œuvre comme une réflexion sociologique sur l'opposition tradition/modernité. Ainsi est mise en valeur la dimension exotique de l'œuvre et sa valeur de témoignage.

Paul Leclercq dans *Drapeau rouge* du 06-03-70 écrit :

« Par une écriture très imagée, à la fois ironique, tendre et désinvolte, Ahmadou Kourouma, de naissance malinké, conte en l'agrémentant de proverbes populaires savoureux, la tragédie d'une inadaptation sociale dans un pays sous-développé, révolutionné par les techniques en équilibre instable

¹ - Jacques Chevrier, in *Le Monde* du 21 février 1970.

entre les traditions et les apports culturels extérieurs. »¹

La conclusion de cet article fait de Kourouma un descendant des conteurs en voie de disparition et insiste sur le fait que la littérature écrite en Afrique est presque inexistante. Les œuvres romanesques des écrivains noirs

« (...) ne peuvent être recueillies que par ceux à qui ces livres et ce postulat n'étaient pas destinés : une minorité de lecteurs blancs. Espérons que ceux-ci puissent enfin apprécier à sa juste valeur ce cadeau qui leur est fait. »²

Le numéro de juin 1970 de *Peuples du monde* insiste pour sa part sur l'étrangeté du roman. « *Ce roman nous introduit pourtant à une mentalité peu connue dans une langue française exubérante, mais pensée en africain. »³*

Une première conclusion à ce stade nous amène à dégager trois thèmes essentiels dans ce panel d'articles qui ont tous pour caractéristique d'être a priori favorables à l'auteur et à l'idée de défendre une littérature africaine : l'insistance sur le côté « étranger » du roman, de cet univers et enfin, insistance sur l'opposition thématique du roman : tradition/modernité.

¹ - Leclercq Paul, *Drapeau rouge* du 06 mars 1970.

² - *ibid.*

³ - *In Peuples du monde*, juin 1970.

Les articles parus dans les journaux français diffèrent par leur tonalité. Ainsi, dans *Le Provençal* en date du 15 mars 1970 est souligné :

« Comme le lecteur peut s'en rendre compte, l'auteur n'a pas négligé l'humour, noir, évidemment, et comme son style imagé n'est en rien académique, qu'il bouscule parfois les images littéraires, ce roman a une saveur particulière à laquelle s'ajoute une candeur, une naïveté et une poésie propre à ce pays. »¹

Le mythe de l'Africain grand enfant est encore à l'œuvre car, il est mentionné dans ce même journal : *« Donner l'indépendance à un pays, c'est très beau ! Encore faut-il que son peuple ait la maturité nécessaire pour l'assumer. »²*

Dans un article paru à la fois dans *La Dépêche de Saint-Étienne* et dans *Le Dauphiné Libéré*, Madame Suzaw s'interroge : Est-ce un roman écrit en français ? Décidément, non ! *« Il ne suffit pas d'accrocher des mots et des adjectifs les uns aux autres comme on enfile des perles sur un collier pour écrire un roman. »³*

¹ - In *Le Provençal* du 15 mars 1970

² - Ibid.

³ - Mme Suzaw, in *La Dépêche de Saint-Etienne* et in *Le Dauphiné Libéré*

Pour comprendre Kourouma, ajoute Madame Suzaw, il faut « être initié à la dialectique particulière des Africains. » On ne peut pas lire un Africain sans passer par un cours d'ethnologie, pas plus sans doute qu'on ne saurait par cœur l'histoire de la France et la sociologie des Français. La journaliste, du reste, s'empresse d'étaler ses connaissances sur l'Afrique : « A moins que Kourouma n'ait pensé directement en dioula, la langue employée par les commerçants dans toute l'Afrique de l'Ouest (...) Ce roman est surtout accessible aux lecteurs ayant une bonne connaissance de l'Afrique ou aux curieux d'ethnologie. »¹

Un autre article, de tonalité plus universitaire est consacré au roman dans *L'Afrique Littéraire et Artistique* n°10, écrit par Moncef S. Badday. Dès les premières lignes, le problème de la langue est abordé :

« Il ne plaira pas aux puristes de la langue effrayés par tant de libertés prises par le français. (...) Le viol de l'usage littéraire n'est pas choquant. Au contraire, le renouvellement de la langue par cet homme qui ne se prétend pas écrivain a quelque chose de déconcertant et la beauté de sa phrase n'en est que plus "évidente" » (p.2)²

¹ - Mme Suzaw, op.cit.

² - Moncef S. Badday, in *L'Afrique Littéraire et Artistique* n° 10.

Cet usage de la langue française : place des adjectifs, utilisation des conjonctions de coordination..., la présentation de Kourouma comme le Zola africain avec le sens des images, des invectives sans concession au folklore, tels sont les thèmes principaux de l'analyse littéraire. Mais l'interview qui suit, accordée par Kourouma au journaliste est encore plus édifiante. A la question du roman lu comme un livre "politique", Kourouma répond :

« (...) Moi je n'ai fait qu'écrire pour exprimer une situation autant sociale que politique propre au pays où je suis né sans me préoccuper des recherches formelles. Il faut en finir avec ceux qui veulent bien nous accorder la grâce de l'innocence et de la virginité culturelle. »¹

Et pour ce qui est du style :

« En ce qui me concerne, je n'écris pas en malinké mais en français. Sans plus. M'étant aperçu que le français constituait un carcan qu'il me fallait dépasser. Ecrivain de tradition orale ? C'est une formule qui ne veut rien dire. Un stupide contresens. Quant à la difficulté ressentie par l'Africain qui prend la plume pour dire son peuple, elle n'est pas due à

¹ -Moncef S. Badday, in *L'Afrique Littéraire et Artistique* n°10.

l'existence d'une tradition orale, mais constitue un problème de création que doit rencontrer n'importe quel écrivain digne de ce nom. » (p.6)¹

On constate une certaine gêne de l'auteur qui s'insurge contre les critiques qui cherchent chez l'écrivain africain « quelque chose de nouveau » par rapport à l'écrivain français. L'écrivain africain « se trouve piégé par les qualificatifs les plus spécieux. » Kourouma s'insurge également contre « le fétichisme de la langue » que les français vouent à leur langue et prend l'exemple du Nigeria où a pu se développer une littérature « anglo-africaine », les Anglais étant moins susceptibles que les Français sur l'usage qui est fait de leur langue :

« Je sais que mon livre, Les Soleils des indépendances a dérouté le lecteur français. Ça ne me gêne pas parce que ce n'est pas à lui qu'il s'adresse. Les impératifs de l'édition ont voulu qu'il soit édité en France. Ce livre s'adresse à l'Africain (...) » (p.7)²

Le commentaire de Kourouma devient à son propre insu un commentaire sur la forme (langue) plutôt que sur le fond (l'histoire) : ce qu'exprime le roman, ce que symbolise le personnage de Fama, quelles leçons pour l'Afrique à qui il

¹ -Moncef S. Badday, op. cit.

² - Ibid.

destine ce roman ? De même, l'incompréhension que l'auteur a rencontrée chez le public français le pousse à replier son œuvre sur elle-même : bien qu'écrite en français, elle se destine uniquement aux Africains. Et le piège se referme sur Kourouma.

Les périodiques spécialisés en littérature ont eux aussi salué la sortie du roman de Kourouma comme il se doit. *Lettres françaises* du 15 février 1970 y consacre sous la plume de Jean Gaugeard un long article au titre éloquent : « *Une surprenante saveur* ». Le début de l'article est pour le moins ambigu. « *C'est une aubaine qu'un nouveau romancier francophone d'Afrique noire. S'ils sont une espèce rare par la qualité, ils le sont aussi par le nombre.* »¹ Le roman de Kourouma ne serait que l'exception qui confirme la règle. Un vague parallèle est esquissé entre Ouologuem et Kourouma sur le thème de la violence :

« *La direction de cette violence chez Yambo Ouologuem pourrait paraître ambiguë. La violence chez Kourouma est au contraire, fort explicite mais on se demande si elle n'est pas limitée et même si elle ne forme pas une impasse.* »²

Mais l'article est surtout l'occasion d'aborder un quatrième thème, celui de l'exotisme. Le titre de l'article, « saveur », est glosé plus loin : « (...) *cette simple et belle histoire, odorante comme un plat*

¹ - Gaugeard Jean, in *Lettres françaises* du 15 février 1970, «Une surprenante saveur».

² -Ibid

d'épices et juteuse comme un fruit tropical. » Pour ce qui est de la dimension politique du roman, le critique souligne le fait que Kourouma ne prend vraiment pas position sur les ravages dus à la colonisation et sur ce nouveau pouvoir « à l'image du pouvoir colonial. » Quant au style, Kourouma est décrit comme

« (...) un charment conteur populaire (...) beaucoup plus proche de son peuple par le langage, par toute l'attitude, qu'un Ouologuem chez qui l'influence européenne se situe non seulement au niveau intellectuel mais encore à celui du romanesque. De nombreuses pages, d'ailleurs, du Devoir de violence pourraient tout aussi bien figurer dans un roman français, Les Soleils des Indépendances, cela tient encore, par des fils déjà ténus, au palabre (...). »¹

Et de rattacher au final le roman de Kourouma à la forme du conte transmise par l'ethnologue Michel Groce Spinelli, « *Enfants du Poto Poto* ». Outre l'exotisme, point ici un certain paternalisme colonial où le parallèle entre Ouologuem et Kourouma, le premier écrivain comme un Blanc, le second à l'instinct comme un Nègre :

« Et l'on sent bien que l'auteur ne se force pas, ne se casse pas la tête, qu'il ne cherche pas à faire de la

¹ Gaugeard Jean, op. cit.

littérature, que cela lui vient au bout de la plume, comme je suppose, celui qui doit lui venir aux lèvres quand il parle. »¹

On relève le fait que Kourouma est dépeint comme un grand enfant s'exerçant à la littérature ("tous les verbes sont transitifs") et l'article a une dimension insultante pour les capacités intellectuelles de l'auteur et pour les qualités de son roman décrit comme «*un billet d'avion pour Bamako*». Cet article se place très directement dans la filiation des critiques de la littérature coloniale et aurait pu figurer sous la plume d'un Georges Hardy. Il marque, comme pour les articles de la presse provinciale un certain archaïsme de la pensée et des référents imaginaires.

Exotisme encore dans l'article de Bernard Vives paru dans *Nouvelles littéraires* du 19 février 1970. La poésie africaine contamine le style du journaliste : «*Cet ouvrage est à l'image d'un buisson dense, épineux, empli de feulements fauves et de grincements d'hommes fantômes.* »² Le style est «*à la fois palabre africaine et imprécation dadaïste* », mais l'obscurité de l'écriture est dénoncée :

« Mais l'abus d'hyperboles fausse souvent l'intention de l'auteur qui était de saisir les convulsions d'un peuple en proie aux convulsions

¹ -Gaugeard Jean, op. cit .

² - Vives Bernard, in *Nouvelles littéraires* du 19 février 1970.

*de l'histoire. De ce raffinement littéraire exagéré
(...) naît une gêne qui se dissipe difficilement. »¹*

Si l'on met en parallèle la lecture de cet article et celui qui le précède on aboutit à un paradoxe très éclairant : d'un côté on dénonce l'extrême simplicité des moyens de l'écriture (proche de l'indigence comme il est suggéré), de l'autre « *le raffinement littéraire exagéré* ». C'est dire qu'un article sur un roman africain ne laisse pas indifférent : s'y révèlent plus qu'ailleurs les présupposés idéologiques, esthétiques, voire raciaux ou culturels des journalistes qu'ils soient ou non favorables à l'idée même qu'une littérature africaine puisse exister et qu'elle trouve sa légitimité en elle-même. Car nous sommes à l'orée des années 70. En expliquant Kourouma comme un conteur qui écrit et bien rarement comme un romancier à part entière. Retrouve-t-on ces mêmes caractéristiques dans les articles de la presse francophone ou étrangère ?

Notons tout d'abord que *La Gazette de Lausanne* du 15 février 1970 consacre une courte notice au roman : « *Le Soleil des Indépendances des Etats africains s'est levé, mais on continue à y gesticuler, à mélanger les croyances musulmanes ou autres, avec la sorcellerie.* »² L'aspect exotique de ce roman est fortement souligné, mais ici, aucun commentaire n'est fait sur l'usage de la langue française, les Suisses étant sans doute moins sourcilleux

¹ - Vives Bernard, in *Nouvelles Littéraires* du 19 février 1970

² - In *La Gazette de Lausanne* du 15 février 1970.

que les Français sur l'usage de cette langue qu'ils ont reçue en partage, tout comme les Africains francophones. On distingue plusieurs points de vue suivant l'origine géographique des périodiques :

Kourouma est soutenu par les journaux de gauche. Une forte différence existe entre la province, conservatrice et imprégnée de la vulgate coloniale et Paris. Les points de vue de la critique française, africaine, francophone ou anglo-saxonne divergent aussi sensiblement. Pour ce qui est des périodiques spécialisés, dans la littérature, au début des années 70, le roman nègre n'a pas encore accédé, dans l'esprit des rédacteurs, au rang de véritable littérature.

De façon générale, il y a un véritable malaise à la rédaction de ces articles, malaise que Kourouma lui-même montrerait en prétendant ne pas écrire pour les Français. Quoi qu'il en dise, le roman publié par Kourouma lui échappe, il est destiné à être lu par tout public, africain ou non. Le ton devient plus serein et moins émotionnel lorsqu'on quitte les périodiques publiés en France. Kourouma, dans un article publié dans *Zaire* en date du 23 février 1970, fait ainsi la genèse de son roman :

« Le roman que s'apprêtent à publier les éditions du Seuil et qui a été imprimé au Québec n'est pas complet. Mon manuscrit comportait de longs passages politiques. Ils ont été supprimés. (...) »

L'ouvrage risquait, d'après mon éditeur, d'être considéré comme un simple reportage. Ainsi expurgé, il devenait un excellent roman de mœurs ! Mais cela ne me satisfait pas totalement. »¹

Il ne faut pas négliger que chaque fois qu'un roman africain est publié chez un éditeur français, la part de modifications plus ou moins bien acceptées et vécues par l'auteur décidées par l'éditeur, soit pour des raisons politiques, soit pour se plier aux goûts supposés des lecteurs (ici en majorité européens pour les premiers acheteurs) est considérable. Cette ambiguïté est doublée du fait que les médias africains ne font toujours pas leur travail de promotion littéraire. Un exemple est donné dans le numéro d'*Africa* de décembre 1977 :

« Hommage tardif » parce que "Soleils" ayant tout de même paru il y a sept ans, cette chronique qui depuis un an, a parlé des meilleurs, n'avait pas encore mentionné ce livre truculent, amusant parfois, finalement amer, écrit dirait-on à l'ombre de Louis -Ferdinand Céline, le meilleur, l'avouable, celui du "Bout de la nuit. »²

Nous allons aborder une autre période, celle des dossiers de presse des années 80.

¹ - In *Zaire* du 23 février 1970.

² - In *Africa* de décembre 1977.

2 - Sony Labou Tansi : *L'Anté peuple*

Les articles consacrés à *L'Anté peuple* se retrouvent surtout dans la presse francophone. *Le Monde* en date du 20 septembre 1983 est le seul quotidien à consacrer un article au roman sous le titre « *Le désarroi de M. Moche* ». Jacques Cellard commence du reste son article par l'éloge de la ville de Kinshasa :

« Le Zaïre est un monde et Kinshasa est son nombril. (...) Une ville à la fois rieuse et sérieuse, confiante en son avenir et désespérant du présent. Qui ne connaît pas Kinshasa ne connaît pas grand chose à l'Afrique. »¹

Après un résumé de l'intrigue, vient le commentaire littéraire :

« Ne nous attardons pas sur les défauts du roman de Sony Labou Tansi : ils sont vraiment mineurs. Il est peut-être un peu long, un peu bavard, et parfois inutilement vulgaire. Mais c'est là aussi la réalité africaine ; en tout cas de l'Afrique noire francophone. »²

Si les défauts du roman sont les défauts de l'Afrique noire, le roman est présenté comme tout à la fois « roman de mœurs »,

¹ - Cellard Jacques, in *Le Monde* du 20 septembre 1983, «*Le désarroi de M. Moche*»

² - Ibid.

« roman politiques », « roman d'amour ». Le journaliste cite le Camus de *L'Etranger* pour marquer son admiration et ajoute :

« Mais d'être amené, aussi fortement et à une telle comparaison entre les deux récits sans que l'originalité du dernier venu ne soit en cause, n'est pas une mince éloge. »¹

Les autres périodiques français parlant du roman sont nouveaux dans notre corpus : on trouve un magazine féminin *Elle* du 17 mars 1983, *Actuel* du mois de décembre 1983, *Valeurs actuelles* du 12 mars 1984 et *Sans Frontières* d'octobre 1983. Ce sont des hebdomadaires ou des mensuels qui s'adressent à des publics ciblés : les femmes, les « branchés » ou les amateurs d'aventures. Ce qui est important ce sont les périodiques disparus : les journaux ou magazines de gauche ou tiers-mondistes. Il semblerait que l'on assiste ici à un déclin d'intérêt pour les littératures africaines qui perdent leurs défenseurs traditionnels.

C'est sous le titre « *Rire noir* », dans la rubrique « Roman » de *Elle* que l'on trouve le compte-rendu de lecture de *L'Anté-peuple* :

« La littérature sud-américaine a largement pénétré en Europe, et surtout en France. Celle venant de l'Afrique commence seulement à naître et à sortir

¹ - Cellard Jacques, op. cit.

*du folklore, des fausses impressions romanesques.
Sony Labou Tansi est un artisan des plus virulents,
et certainement des plus doués. »¹*

L'auteur de l'article n'est pas familier des lettres africaines. En 1983, on en est encore à découvrir qu'il existe une littérature nègre, voire africaine :

« Un auteur africain pas comme les autres, qui sait reconnaître les faiblesses, les erreurs et le courage de son peuple et s'insurger contre toute tentative d'exercice exagéré du pouvoir. »²

Cette conclusion ne donne aucune indication sur les lieux où se passe le roman (glosé par l'Afrique en général) et sur l'actualité politique où le commentaire esthétique (les autres romans africains étant simplement qualifiés de « folkloriques ». *Actuel*, le magazine des « branchés », à la mode pendant les années 80, fut aussi l'auteur d'une formule qui fera florès : « *la culture black* ». Cet article consacré à *L'Anté-peuple* dans *Actuel* s'intitulera « *Le plus fendard* ». Après un résumé de l'intrigue :

« L'Anté -peuple, comme La Vie et demie et L'Etat honteux est une satire politico -sociale féroce. Il ne faut guère d'imagination pour voir le portrait

¹ - In « *Elle* » du 17 mars 1983, « Rire noir ».

² - Ibid.

*déguisé de Mobutu ou de n'importe quel chef d'Etat africain dans L'Etat honteux ».*¹

Pour justifier le titre et l'emploi de l'adjectif « fendard », les références littéraires et le commentaire sur le style :

*«Quel style ! Un mélange de Rabelais, d'Ubu-roi et de Vian dans ses jeux de massacre les plus inspirés. La philosophie de l'absurde vue d'Afrique noire, par l'un des plus étonnants écrivains francophones de la jeune génération.»*²

Si *Actuel* est sans doute le seul magazine à trouver «fendard» le roman de Labou Tansi, les références littéraires (toutes françaises) citées au sujet du roman rappellent surtout ce thème maintenant dominant dans les dossiers de presse : la francophonie. Il n'est plus question de se demander de façon systématique si l'œuvre est pensée par un peuhl ou un mandingue, mais de célébrer l'utilisation du français par les Africains.

Une page est consacrée à Sony Labou Tansi présenté comme « *le maître incontesté de la nouvelle génération de romancier* », comme un « *écrivain majeur* ». La critique rejoint des thèmes déjà connus :

¹ - In *Actuel* (« le plus fendard »), décembre 1983.

² - Ibid.

« (...) *Sony Labou Tansi plie, module le français à sa guise, tord la syntaxe, brise les carcans. La jouissance d'une langue truculente, éclate à chaque instant. C'est un Dadou rabelaisien qui dresse son portrait.* »¹

On trouve un écho de ce type de commentaire, pour Kourouma. Pour ce qui est de la thématique : « *Car sous l'humour, pointe la satire politico -sociale. L'Anté - peuple est un constat sévère de l'échec des décolonisations et des régimes autoritaires que celles-ci ont engendrés.* »² Dans *Valeurs actuelles*, une courte notice dans une rubrique intitulée « copies africaines » où l'on trouve des comptes-rendus de lecture de livres aussi divers que *Balta* de Paule Constant qui a séjourné pendant plusieurs années en Afrique, présente le roman de Sony Labou Tansi comme une satire cruelle. Le commentaire : « *Le découpage et le langage de Tansi sont souvent confus. Les dix dernières pages expliquant la guérilla sont pourtant magnifiques.* »³

Cette étude des articles parus sur le roman dans la presse nationale française nous mène à trois remarques :

- La première est la quasi-disparition du soutien de la presse de gauche ou d'extrême gauche dans ce corpus. Jusqu'à la

¹ - Article paru in *Sans Frontières*, octobre 1983.

² - In *Valeurs actuelles*, 12 mars 1984

³ - Constant Paule, Gallimard, Paris, 1983

fin des années 70, les communistes notamment pratiquèrent une véritable politique culturelle à l'égard des lettres nègres ou africaines. Mais l'on pourrait penser que la montée des dictatures de gauche dans le tiers-monde et les critiques induites dont elles firent l'objet dans le roman africain ont cassé cette alliance, en même temps que la participation au pouvoir par les communistes en France annonçait la perte d'influence future de ce parti dans la vie politique et intellectuelle française.

- La deuxième remarque est que les supports de presse dispersent, perdent de leur cohérence et que si *Le Monde* poursuit sa politique de soutien aux lettres nègres au nom de la francophonie, les articles qui s'écrivent le sont désormais par des non connaisseurs et des non spécialistes des lettres nègres. C'est sous le titre «*Avec les écrivains français venus d'ailleurs : L'Espoir* » que *Wallonie-Liège* consacre un article à ce que les français auraient appelé « littérature francophone ». Le point de vue belge sur la francophonie est du reste assez éclairant :

« Le français est-il une langue rongée ? Beaucoup lui prédisent un avenir littéraire particulièrement sombre, sans commune mesure avec les perspectives ouvertes aux champs anglo-saxon et latino-américain. Le sectarisme parisien, sa rage de mettre sous séquestre l'ensemble du monde francophone, contrastent tristement avec l'efflorescence et l'heureuse interpénétration des mentalités, des

parlers, voire des continents (...) L'avènement de nouveaux messies est une nécessité. (...) Les voici cet automne, venus de l'extérieur de la langue, conquérir cette monotone culture hexagonale en instance de désertification. »¹

La presse francophone a donc salué la sortie du roman avec l'objectif de prouver que les grands écrivains de langue française n'étaient pas forcément français ou parisiennes, les envies de prouver que les français ne sont pas les dépositaires d'une langue figée et immuable. Ce thème du renouvellement de la langue, voire de la culture française et francophone par les apports venus de l'extérieur deviendra dominant à la fin des années 80.

Les années 80 marquent un tournant décisif dans la communication littéraire nègre. Si nous concluons pour les années 70, sur la force des idéologies (discours de gauche communiste) dans tout discours médiatique sur un auteur africain, les années 80 sont celles de la remise en question de ce que J.M. Moura a appelé le courant radical fondé sur l'idée que

« (...) le développement réside d'abord dans les capacités des sociétés sous-développées à dépasser les blocages imposés par l'Occident. La notion devient ainsi historique et politique. Le sous-développement est désormais conçu

¹ - Wallonie-Liège, «Avec les français venus d'ailleurs : l'Espoir », article in Le Monde.

comme la conséquence de la dépendance dans laquelle les économies dominantes maintiennent le tiers-monde, et sa persistance se confond avec la continuation de l'impérialisme. La tendance fondamentale de la société pauvre à se développer selon ses propres critères est donc entravée. Une vision morale impose de considérer la rupture avec le système occidental de domination comme une nécessité. »¹

Ce courant radical s'opposant au courant libéral tel qu'il trouve à s'exprimer dans la presse de province. Les critiques du courant radical débouchent donc sur un éclatement des médias faisant généralement des comptes-rendus des romans nègres au profit d'une autre alliance, plus ambiguë, avec les francophones au sein de la francophonie. L'un des effets induits de cette stratégie est la médiatisation individuelle de l'auteur et de lui seul, coupé à la fois d'une réalité culturelle que l'on continue de méconnaître, d'une réalité sociale, politique ou économique africaine, coupé de son propre discours, au profit de la défense de la langue française.

En 1988, Sony Labou Tansi publie *Les yeux du volcan* (Paris, Seuil, 1988, 92 pages). Un article du *Monde diplomatique* de mai 1988 écrit par Michel Lobè Ewanè sous le titre « *L'Afrique qui ne*

¹ –Moura Jean Marc, *L'Image du tiers-monde dans le roman français de 1968 à 1980*, p.35.

croit plus en rien » et avec le chapeau « La révolution est une bière » symbolise à notre sens la transformation du discours sur le roman nègre et marque l'afro -pessimisme culminant à la fin des années 80. Parlant du roman de Sony Labou Tansi :

« Ce roman est chargé d'une force symbolique qui interroge la brutale réalité de l'Afrique d'aujourd'hui. Sony Labou Tansi grossit les traits, se sert avec humour et dérision de la caricature. La démesure, le goût pour le détail burlesque et cocasse, pour le morbide et le funeste viennent soutenir le parti -pris de l'absurde et renforce le pouvoir d'allusion. »¹

Si Sony Labou Tansi poursuit la même veine « ubuesque » dans ses précédents romans, il y a là encore une tentative de se rapprocher de ce qui a fait le succès en France des littératures sud-américaines : en témoignent, les noms à consonance espagnole des personnages (Francesca Rovillo Moses ou Etienne Carbanzo) et ce personnage onirique du colosse aux yeux « *d'un éclat de métal blessé* » débarqué dans la ville des *Yeux du volcan*. Plus d'espoir pour l'Afrique, place à la dérision, tel semble être le message du roman.

Sony Labou Tansi est devenu en quelque sorte un personnage officiel de la littérature, comme l'explique Bernard

¹ Lobè Ewanè Michel, article in *Le Monde diplomatique*, mai 1988, « *L'Afrique qui ne croit plus en rien* ».

Génies dans *Le Nouvel Observateur* du 19 au 25 août 1988 à la page 60 :

« Sony Labou Tansi. Profession : fonctionnaire au ministère de la culture au Congo. Et surtout, poète, dramaturge, romancier. Il dirige depuis plusieurs années à Brazzaville, le Rocado Zulu Théâtre. »¹

Selon le journaliste, l'écrivain afficherait sa « tropicalité », définie comme « *un brin d'insolence, un cœur gros comme un continent, une plume de feu, rougie par le soleil, le sang.* » Si le discours du journaliste a des connotations fortement exotiques, le discours de Sony Labou Tansi a des ambitions politiques :

« On est tous un peu déboussolés. Alors que l'Europe prétend nous aider, elle fiance le sous-développement et l'arbitraire. On étouffe tous les dynamismes. L'aide humanitaire ne sert strictement à rien. Il y a une seule urgence pour nous : c'est la démocratie. »²

Dans ce même article du *Nouvel Observateur*, on peut lire une sorte de présentation générique de la littérature africaine sous le titre « *Africains d'accord, écrivains d'abord* ». Cet article fut écrit lors du symposium sur les littératures africaines qui se tint à

¹- Génies Bernard, in *Le Nouvel Observateur* du 19 au 25 août 1988, p. 60.

²- Génies Bernard, in *Le Nouvel Observateur* du 19 au 25 août 1988, p. 60.

Lagos (Nigeria) en 1988. Les problèmes de la langue (français, anglais ou langues africaines), les problèmes de diffusion, celui du coût du livre de même que le manque d'éditeurs et les problèmes de censure sont évoqués. L'article tente aussi de définir ce qu'est la nouvelle génération d'écrivains africains dont la devise serait « *Africains d'accord, écrivains d'abord* ». L'Afrique n'est pas en mesure de vendre (« *Les Français s'intéressent peu à l'Afrique* ») et puisque

« L'Afrique noire n'a trop souvent livré d'elle-même qu'une caricature. Ses nouveaux écrivains sont en train de lui façonner un véritable visage. L'académisme d'hier, largement emprunté au modèle européen, disparaît peu à peu. L'Afrique des lettres commence à naître. »¹

Dans les dossiers de presse que nous avons étudiés, nous n'avons pas remarqué l'académisme dont les écrivains africains étaient accusés. Bien au contraire, le discours dominant était que ces écrivains imposaient un rythme africain à la langue française. Il reste qu'il est symptomatique que tout article de réflexion sur la littérature africaine conclut sur sa naissance prochaine. Ce déficit d'image des littératures africaines fut du moins l'un des thèmes abordés pendant le symposium de Lagos dont les actes sont édités par les éditions "Nouvelles du Sud" sous le titre 200

¹ - In *Le Nouvel Observateur*, «Africain d'accord, écrivains d'abord », lors du symposium sur les littératures africaines, Nigéria (Lagos) 1988.

*écrivains africains à Lagos*¹. On peut y lire en effet la contribution de Véronique Tadjó dans la section intitulée «*La littérature et les médias*», qui dresse les insuffisances de la critique journalistique africaine :

« (...) pour la plupart, ils ne sont pas des spécialistes de la littérature. (...) Ce ne sont plus les œuvres qu'il examine (le critique) mais la personnalité des écrivains. Les actions et les déclarations de ceux-ci prennent ainsi plus d'importance que leurs écrits et les lecteurs restent sur leur faim quant à l'appréciation réelle du contenu des ouvrages.

Le journaliste -critique a également du mal à trouver le juste milieu dans ses analyses. On se rend compte que soit il fait systématiquement les éloges de certains auteurs, au point de perdre toute crédibilité auprès de ses lecteurs, soit au contraire, il est si destructif qu'il peut faire dégénérer le débat en querelle personnelle.»²

En contrepoint, Guy Menga dresse l'acte de contrition des professionnels de la littérature :

¹ - 200 écrivains à Lagos, Nouvelles du Sud, Paris, 1993, 384 pages.

² - Tadjó Véronique, « *La critique journalistique* » in *200 écrivains africains à Lagos*, Paris, Nouvelles du Sud, 1993, pp. 203 - 207.

« Pour avouer nos manquements, nous, écrivains et auteurs, face au pouvoir de plus en plus tyrannique des mass -médias qui fait des africains une fois de plus, de simples " consommateurs réduits à leur rôle de consommateurs. »

« Pour battre notre coulpe, nous professionnels africains des médias, toutes catégories confondues, pour avoir pêché par mimétisme et par manque de discernement dans l'utilisation des moyens d'information et de communication, négligeant par là, ou faisant semblant d'ignorer, l'immensité des richesses qu'apporte la littérature orale et écrite de nos peuples.»¹

Guy Menga milite en effet pour

« Que les responsables des médias soient encouragés à prendre conscience du rôle que jouent les médias sur le plan culturel afin de compléter leurs connaissances pratiques et leur compétence et d'approfondir leur collaboration avec les écrivains et les artistes en utilisant les

¹ - Menga Guy, « *La critique journalistique* » in *200 écrivains africains à Lagos*, Paris, Nouvelles du Sud, 1993, pp.203-207.

médias pour promouvoir la littérature et les arts »¹

3 - **Henri Lopès : *Le Lys et le Flamboyant***

Le Figaro littéraire du jeudi 18 décembre 1997 dans sa page « Critiques » s'est penché sur *Le Lys et le Flamboyant* de l'écrivain congolais Henri Lopès. Cet article de Nadine Gordimer fait l'objet d'une réception littéraire. Le thème de la colonisation dont nous avons déjà fait un récapitulatif constitue pour l'essentiel cette information.

Au cours du référendum de septembre 1958, les colonisateurs faisaient croire au peuple africain, au peuple qui avait soif de liberté du vote du « oui » était un vote pour l'indépendance. C'est ainsi que la plupart des Africains furent amenés à voter malgré eux contre leur aspiration : la fin de l'exploitation coloniale. Le « non » était réellement l'acceptation de l'indépendance et le refus de l'entrée dans la communauté préconisée par les Européens. Il s'agissait donc du refus du colonialisme. Tous les pays africains sous la domination française à l'exception de la Guinée de Sékou Touré, avaient opté pour l'entrée dans la communauté.

¹ -- Menga Guy, « *La critique journalistique* » in *200 écrivains africains à Lagos*, Paris, Nouvelles du Sud, 1993, pp.203-207.

Les séquelles de la colonisation sont indélébiles et *Le Lys et le Flamboyant* d'Henri Lopès apparaît comme l'expression de ce phénomène. Nadine Gordimer le relève fort à propos :

« La critique dynamique qui sous tend tout ce roman dans lequel des personnalités passionnées s'affrontent, s'orientent pour finir vers ces lendemains projetés durant l'ère coloniale, et maintenant atteints. En héritage, Kolélé laisse cette déclaration publique : L'indépendance n'est plus qu'un drapeau, plus qu'un hymne national. L'indépendance suppose une restructuration de nos mentalités, de nos comportements, de nos propres valeurs. Je me demande même si certains d'entre nous n'ont pas été traumatisés par cette prise en main de notre sort. »¹

Nous pouvons donc affirmer que la colonisation et le néocolonialisme ne sont pas différents dans les faits. Les Occidentaux savaient que si les Africains arrachaient par la force leur indépendance, ils perdraient totalement leur domination politique et leur exploitation économique.

D'aucuns pensent que le colonialisme a été remplacé par des rapports d'égalité entre les anciennes puissances occidentales et

¹ - Gordimer Nadine, in *Le Figaro littéraire* du jeudi 18 décembre 1977, «Critiques »

les pays nouvellement indépendants. Malheureusement, le colonialisme n'avait fait que changer de forme, car

« l 'écoulement du système colonial ne signifie nullement la liquidation du colonialisme. Les peuples du tiers-monde sont bien placés pour comprendre que l'indépendance politique et la disparition des régimes coloniaux ne les ont pas pour autant affranchis ni de l'exploitation, ni de l'ingérence étrangère systématique, parfois même très brutale. »¹

Cette exploitation et cette ingérence réalisées avec des méthodes adaptées aux nouvelles conditions internationales constituent le contenu du colonialisme actuel, qu'on appelle encore néo-colonialisme. »²

En d'autres termes, la disparition du régime colonial, comme nous l'a déjà laissé entendre Kolélé du *Lys et le Flamboyant*, n'entraîne pas nécessairement l'abolition de toute exploitation. Seule la forme change. La réalité demeure et parfois, elle devient plus aiguë. La souplesse de la manœuvre, l'action indirecte, traits caractéristiques du néo-colonialisme, remplacent de nos jours les interventions directes contre les intérêts nationaux et la souveraineté des anciennes colonies.

¹ -Gordimer Nadine, in *Le Figaro littéraire*, 18 décembre 1997, « Critiques »

²-. Youkov E, in *Le Tiers-Monde. Problèmes et perspectives*, Editions du Progrès, Moscou, 1970, p.77.

Les nouveaux dirigeants africains jouissent d'une indépendance qui leur est propre et qui s'avère malheureusement étrangère au reste de leurs peuples respectifs, l'indépendance égoïste de bénéficier personnellement de ce qui appartient à tout le peuple. Nous voulons dire que le seul changement qu'il y ait aux yeux du peuple viendrait purement et simplement du fait que ce sont les Africains eux-mêmes qui ont pris la relève des Européens dans l'exploitation des anciennes colonies pour des intérêts personnels et surtout pour servir à l'Europe les Ressources économiques de leurs pays.

Il ressort en définitive du *Figaro littéraire* que la compromission hâtive des indépendances a été considérée comme un « choc ». Nadine Gordimer rapporte les propos de Kolélé en ces termes :

« Le basculement du monde nous a donné le vertige. Psychologiquement, cela a été un choc. Certains ont été si grisés qu'ils ont adopté des comportements de jouisseurs, d'autres ont été traumatisés et ont craint que le monde vacille sous leurs pieds. Non, je vous dis, nous n'avons pas bien étudié les conséquences de l'indépendance dans la tête de M. Tout -le - Monde et nous n'avons pas encore compris ce qu'implique une véritable indépendance. »¹

¹ -Gormier Nadine, in *Le Figaro littéraire*, op. cit.

Trente-sept ans (1997) après les indépendances, nous constatons que ce thème est toujours d'actualité aussi bien chez les écrivains africains que dans les dossiers de presse. Claude Wauthier a publié un article à la page « Romans, Récits » de *La Quinzaine littéraire* du 15 octobre 1997. Le métissage constitue l'un des points dominants de cette critique du *Lys et le Flamboyant*. D'où la titraille « *Blanc -Manioc* », Claude Wauthier explique donc cet intitulé ambigu :

« C'était le sobriquet insultant dont les Noirs affublaient les métis au Congo dans les années 50. Un sobriquet que l'auteur, Henri Lopès, a entendu siffler à ses oreilles quand il était encore enfant et qui l'a suffisamment marqué pour que le métissage soit le thème de son dernier roman, qui raconte l'histoire d'une métisse, imaginaire celle-là, Simone Fragonard, alias Kolélé, femmes eux passions aussi multiples que ses vocations. »¹

Henri Lopès relate effectivement, avec beaucoup d'humour et de gravité, à travers la vie tumultueuse d'une belle chanteuse métisse Kolélé, les péripéties de cette Afrique ou de ces « Afriques » humiliées, exclues, rejetées, mais toujours soumises, toujours courageuses, indociles, tolérantes, cette métisse incarne l'histoire du Congo.

¹ -Wauthier Claude, in *La Quinzaine littéraire* du 15 octobre 1997, « Romans, Récits ».

La colonisation interpelle l'individu dans la mesure où elle pose, précisément, le problème de la continuité de la domination dans le temps. En d'autres termes, ces événements permettent d'interroger ce qui s'est déroulé hier en relation avec ce qui se joue aujourd'hui, dans les lieux nouveaux. A ce titre, elle constitue un récit qui raconte un itinéraire historique et en retransmet le souvenir, en dévoile les traces. Ils peuvent par conséquent être racontés, et jouer une fonction de signification dans le contexte actuel.

La colonisation, telle qu'elle fut vécue chez Lopès, fait partie de la déclaration de l'identité de l'indigène et cristallise ce que fut sa singularité dans l'histoire du monde à un moment donné. Ce rappel de la colonisation en Afrique nous conduit inévitablement à une « mémoire métissée ». La colonisation au Congo joue une fonction figurative, dans la mesure où elle convoque une mémoire, c'est-à-dire l'ensemble des choses qui sont arrivées à l'indigène, les virtualités inaccomplies de son passé et de l'aventure de ses relations avec le monde.

Il est pourtant vrai que la conscience historique des Congolais de ce temps s'est forgée, dans le souvenir ou le vécu de ces périodes traumatiques. C'est dans cet espace cognitif que sont nées les premières ébauches d'interprétation d'une existence nouvelle, riches de possibilités nouvelles que les indépendances n'ont pas traduites dans le vécu. C'est dans cette mesure que la

mémoire de ces événements est indissociable des efforts indigènes de résistance à la domination.

Le retour vers la colonisation ne peut être utile à l'indigène que s'il lui permet, dans sa réflexion et dans sa pratique du pouvoir, de se laisser bousculer par ce que tous les Africains considèrent comme « inacceptable » parce qu'indigne de l'homme dans la structuration des sociétés post-coloniales. Ce n'est que dans cette mesure que les possibilités humaines vaincues dans l'aventure des relations avec le monde extérieur peuvent recevoir un autre sens et sauver l'indépendance des risques qui visent à faire d'elle un non événement. Lorsque l'on évoque « l'identité multiple », il s'agit de réarticuler un récit des événements coloniaux de telle manière qu'ils puissent révéler à l'individu de nouvelles façons d'être et de se relier au monde. Le contentieux post-colonial exige en effet une « remise en ordre » de ces événements de telle sorte que, de la prise de sens qui en est opérée, puisse être dégagé pour le présent et l'avenir un sens de l'identité historique, dans les circonstances de notre âge.

Cependant, cette reprise de sens n'est possible que si les événements peuvent jouer une fonction d'alerte au sein des États indépendants, et si l'indigène admet qu'il représente précisément ce qu'il est interdit de recommencer. Pourtant, les sociétés post-coloniales portent les stigmates de la violence exercée par les Noirs eux-mêmes sur leurs compatriotes. C'est dans cette optique

que Nadine Gordimer fait allusion à une « *une nouvelle forme de grossièreté toute post-coloniale* ». ¹

La soumission est organisée socialement et institutionnellement. Les pratiques de terreur encouragées par les partis uniques, les milices dites « populaires », les divers « comités de défense » des « révolutions », les « brigades mixtes mobiles », la police politique, l'exercice de la censure ont condamné de milliers de gens à l'exil. Tel est le cas de Kolélé du *Lys et le Flamboyant*.

La singularité historique dont résulte l'agencement politique actuel imposerait, ne serait-ce que provisoirement, une phase provisoire au cours de laquelle le caractère autoritaire de l'état s'imposerait. Ce que l'on simplifie sous le thème de « culture africaine » serait le vecteur même et le facteur de légitimation du principe autoritaire.

L'irruption coloniale a sommé les identités de se recomposer. Cette recomposition se déroule dans un périmètre international au sein duquel les sociétés contemporaines sont invitées à exercer leur historicité. L'indigène, tel est le cas d'Henri Lopès, est travaillé par un faisceau de représentations multiples de l'identité. Les personnes s'identifient à des environnements régionaux, qu'ils soient géographiques, économiques, culturels ou raciaux. L'explosion de ces micro -identités montre a

¹ -Gordimer Nadine, *Le Figaro littéraire*, 18 décembre 1977.

posteriori comment les sociétés indigènes sont en train de prendre leur revanche sur les réflexes centralistes de l'Etat post-colonial et témoignent de la dimension culturelle et universelle des pays africains.

L'œuvre d'Henri Lopès est l'expression d'une thématique actuelle faisant étalage des problèmes de culture et d'affirmation de l'identité nègre. Dans une interview accordée au journal *Pages des libraires* d'octobre 1998 n°53, Lopès affirme lui-même :

« Auparavant, j'occultait systématiquement ma personnalité métisse dans le souci de me réintégrer dans la société africaine après mes années d'études en France. Puis, j'ai pris conscience qu'il fallait faire éclater la coquille et puiser dans la veine du métissage pour atteindre un imaginaire qui me soit propre. Et en Afrique, même ceux qui ne sont pas métis se retrouvent désormais dans mes livres. »¹

Il s'agit là d'un problème éminemment actuel et préoccupant qui fait d'Henri Lopès un des partisans d'une recherche d'une personnalité et d'une identité propres. Le métissage biologique n'est pas un handicap pour s'exprimer ou revendiquer son identité, sa culture, son pays, sa raison d'être. Cette personnalité d'Henri Lopès est d'autant plus expressive qu'il la traduit dans la langue de son apprentissage : le français.

¹ – *Pages des libraires, Lettres d'Afrique* n°53, octobre 1998 p.54

Mieux encore, l'écrivain congolais affirme qu'après avoir appris trois langues africaines, il est arrivé à la connaissance du français qui aujourd'hui est sa langue de communication. Il affirme lui-même, toujours dans le magazine suscité : *« J'ai alphab t s  en français... alors que je parlais à l'époque trois langues africaines, de la palabre, je joue, je m'amuse en écrivant. »*¹

Enfin, Henri Lopès estime jouer un rôle important dans l'actualité et les événements qui se déroulent dans son pays. Il ne peut pas être indifférent aux souffrances de son peuple (peuple congolais) surtout quand celui-ci est victime des errements d'un fasciste ou d'un dictateur. Son rôle est donc dû dénoncer, de témoigner et de prendre position pour une meilleure prise en compte des revendications sociales. Il affirme encore :

*« Pleurer - Rire, le roman que j'ai publié en 1982 était un texte tragique comique sur les errements d'un dictateur... L'écrivain travaille à long terme et sans lui il n'y a pas de véritable progrès culturel... Le rôle de l'écrivain est de montrer ces dérapages sans faire de morale. »*²

¹ -Lopès Henri, in *Pages des libraires, Lettre d'Afrique* né 53, octobre 1988.

² -Ibid.

4 - Sembène Ousmane

Pour le cas de Sembène Ousmane, un article a été consacré à ce cinéaste et écrivain sénégalais dans le numéro 311 de février 1998 d' « Africa International », « Sembène à L'honneur ». Le cinéma des cinéastes a présenté en janvier une rétrospective des films d'Ousmane Sembène orchestrée par Med Hondoret ; un hommage a été rendu à l'écrivain - cinéaste.

A la question d'Olivier Barlet de savoir si Sembène Ousmane travaille d'abord sur le livre ou sur le film, le cinéaste écrivain affirme :

« Je travaille sur les deux et c'est ce qui est difficile. L'un agit sur l'autre. Je travaille depuis une semaine sur une petite scène. Sur le plan littéraire, c'est gagné, mais sur le plan cinématographique, j'y travaille encore, car c'est difficile ; quelques secondes à trouver. Ce n'est plus de l'émotion, c'est un cadre mathématique pour arriver à dire des choses, tout en gardant en tête que je m'adresse aux paysans du Sénégal comme à celui de Limpopo ».¹

Sembène Ousmane estime qu'il n'est pas simple de filmer :

« Filmer c'est très difficile : outre le travail du scénario, il faut courir trouver l'argent, les acteurs, les costumes, procéder aux répétitions. Alors que

¹ - Sembène Ousmane, in *Africa International* n° 311 du 19 février 1988.

*pour écrire, tout se passe dans ma tête : j'ai le décor que je veux, les acteurs, l'expression, les qualitatifs que je veux ».*¹

Lors de cet entretien, il semble ne pas avoir suffisamment exploré la mémoire. Il poursuit :

*« Je vis sur une mine d'or de créativité ! Il n'y a pas de culture sénégalaise ou malienne ou ivoirienne, mais des différentes facettes d'une mosaïque d'une grande richesse. Regardez les couleurs ou les dessins des tissus des forgerons ou des potiers ...Le rap provient-il des Etats-Unis ou puise-t-il ses sources dans les déclamations traditionnelles africaines ? On n'invente rien : on met en valeur, on distingue Emitai et Ceddo sont basés sur une mémoire populaire et une oralité. Le cinéma africain doit avoir une pédagogie, une école du soir, ce dont le cinéma occidental peut-être se dispenser. Ce qui m'intéresse c'est de trouver le langage qui me permettra de toucher le paysan de Limpopo quand je suis sur les rives du Sénégal ».*²

¹ - Sembène Ousmane, op.cit.

² -.Ibid.

TROISIÈME PARTIE

FONCTION AUCTORIALE DES MÉDIAS

CHAPITRE SEPTIÈME : MÉDIAS ET DIFFUSION D'UNE CULTURE ET D'UNE LITTÉRATURE

Vue au prisme des médias français, l'Afrique apparaît comme un continent aux multiples facettes. Les écrivains africains s'intéressent à leur vécu quotidien. C'est ainsi que les œuvres deviennent «une sorte de miroir que l'on promène le long du chemin » selon l'expression de Stendhal.

Nous ferons une approche socio -culturelle de la littérature africaine, ensuite la représentation de l'Afrique dans les médias ou dans les romans français sera étudiée ; enfin, la question francophone ne sera pas en reste.

1- LE FACTEUR SOCIO -CULTUREL DE LA LITTÉRATURE AFRICAINE

Le feedback des littératures nègres est fortement connoté. Les études abondent justement, qui dressent cette image des Noirs dans le regard des Blancs. On doit distinguer cette approche de l'approche socioculturelle car il s'agit du résultat même de la confrontation des deux univers : réponse multiple et souvent illogique qui ne sera jamais simple intersection des deux ensembles socioculturels européen et africain (recherche de points communs universels), mais interaction. William Cohen

dresse un bon inventaire historique et analytique de cette confrontation. En effet, si dès le départ (depuis 1550),

« les Européens se penchèrent beaucoup sur la couleur des Africains, c'est qu'elle faisait une impression profonde sur eux. Le Noir symbole à leurs yeux du mal et de la dépravation humaine, les avait inévitablement conduits à attacher de l'importance au fait que certains hommes étaient noirs.(...) C'est en Occident que l'on trouve le plus fréquemment le noir associé à des connotations péjoratives. »¹

Le résultat, s'il prit bien souvent la forme du racisme, connut aussi une dérive scientiste qui expliquait par le milieu, l'hérédité, la génétique, l'infériorité des Noirs sur le plan intellectuel. Dès lors qu'il en est ainsi, les productions littéraires sont reçues, au mieux, avec une certaine circonspection.

C'est peut-être par l'analyse des représentations de l'homme noir dans la publicité que l'on cerne mieux le résultat du feedback dans notre monde contemporain. Car la publicité s'adresse par définition au grand public, lequel est l'idéal visé par toute communication littéraire commerciale.

¹ –William Cohen, *Français et Africains, les Noirs dans le regard des Blancs (1550-1880)*, NRF Gallimard, 1981.

L'image publicitaire est par définition mise en scène du stéréotype, simplification du message. Elle doit être directe, accessible, et le plus souvent conformiste. Si les années 80, avec l'élection d'un président de gauche en France ont pu permettre l'expression d'un discours anti-raciste et semblé bouleversé les représentations traditionnelles du monde noir en Occident, il reste pourtant un socle dur des représentations qui trouve son ancrage dans la longue histoire des préjugés et malentendus. (La décennie 80 préparait la mise en abîme médiatique du continent noir. Se développaient les discours critiques sur l'Afrique qui n'étaient pas sans conséquence sur l'accueil fait aux productions culturelles africaines.

En apparence, comme le remarque M. C. Peyrière, nous constatons une nouvelle approche iconographique allant dans le sens de l'intégration. Les personnages blancs ou noirs des affiches publicitaires sont pareillement beaux, bien habillés. Ils distillent cette image du bonheur qui n'appartient qu'à la publicité contemporaine. De Yannick Noah à Grace Jones en passant par la célèbre publicité de Benetton qui déclinait sur les tons « United Colours », couleurs des peuples, couleurs des pulls, les modèles noirs symbolisent le nouvel art de vivre des années 80 : branché et cosmopolite :

« La différence semble bannie. Mais comme le furet d'ébène, elle ressurgit... Sous forme de fascination idéologique. Mon second se nourrit d'exotisme. Du

noir on ne retient que sa couleur taboue, fruit défendu maudite par Cham, prétexte à une recherche esthétique publicitaire. La peau d'ébène érotise l'objet trivial, donne du cachet (...) Mon troisième dérive vers le spectaculaire. Cette production est très récente. Ni « assimilés » ni « exotiques » mais « stars » : le Noir est un personnage hors du commun. »¹

Hors du commun mais toujours incompréhensible, irréductible. Si on ne l'utilise plus, comme dans l'entre-deux-guerres pour vanter les qualités du cirage X ou de l'eau de javel qui blanchit jusqu'aux petits nègres, l'exploitation publicitaire de l'image des Noirs sera toujours ciblée autour d'une gamme de produits très précis : jus de fruits, boissons, épices connotées tropicales et/ou exotiques, sauf exception, l'image du Noir véhiculée par la publicité est toujours assignée à résidence.

La sensualité est aussi un pilier de ce genre de représentations :

« De vieux poncifs se maintiennent accolés à l'image des Noirs. Leur sensualité décrite comme l'émanation d'un mi-ange, mi-démon demeure un thème récurrent depuis des siècles. L'Afrique exploite ce filon sans le bouleverser. A de rares

¹ – *Négripub, l'image des Noirs dans la publicité depuis un siècle*, pp.97-99.

exceptions (...) le couple mixte adulte n'a pas droit de cité. »¹

On ne trouve jamais de modèle noir associé à des activités de réflexion : le jeune cadre dynamique tout fier de son ordinateur portable est blanc. Pour le grand public, la représentation du Noir écrivain, homme de lettres, intellectuel ou grand scientifique est iconoclaste.

Du reste, à ce stade, l'analyse d'un dossier datant de l'année 90 du *Nouvel Observateur* consacré aux Noirs en France est des plus éclairantes. Le sous-titre « *Enquête sur une communauté qui bouge* » associé à la photographie du chanteur sénégalais Youssou N'Dour (lequel est photographié avec en arrière plan la cathédrale de la butte Montmartre, haut lieu parisien) place immédiatement la série d'articles de 9 pages dans la dynamique du culte de la différence, mot slogan des années 80.

Le malaise des banlieues, la formation des bandes de jeunes qui seraient calquées sur le modèle des gangs ethniques américains, tel sera le discours dominant sur les Noirs en France. S'il y a « communauté », elle n'existe qu' par le potentiel de peur et de crainte qu'elle provoque dans la société française. Quitter la rubrique « sociale » avec ses développements larmoyants sur le racisme et la pauvreté pour celle des « faits divers » et la délinquance débouchant sur une violence inacceptable débouche

² – Ibid.

logiquement sur l'impossibilité de ladite communauté à s'intégrer à la société française. Qui plus est, la notion de communauté, même sans contenu, interdit toute possibilité de « métissage culturel » :

« La hantise du métissage (croisement interethnique et « métissage culturel » (...) fait surgir a norme d'une préservation inconditionnelle des entités communautaires telles qu'elles sont (ou auraient dû rester et devraient être à nouveau) avec toutes les caractéristiques particulières dont l'envers est une angoisse centrée sur la vision d'une destruction finale des entités collectives. »¹

Les articles du *Nouvel Observateur* trouvent tout leur intérêt dans ce qu'ils ne disent pas. S'il y a méconnaissance totale du sujet, les articles sont révélateurs des clichés qui hantent la perception des Noirs en France. Si la peur domine, elle n'est pas assez puissante pour provoquer une réelle curiosité sur la forme et le contenu de cette menace que représenterait les Noirs en France.

La présence d'un sous-ministre noir parmi les membres du gouvernement français de la V^e République n'est attestée que depuis 1986. Le Noir reste le plus souvent, qu'il soit d'origine antillaise ou africaine cantonné à quelques domaines non

¹ – Taguieff, P.A. *La force du préjugé, Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, Tel, Gallimard, 1990, p.15.

stratégiques (sport, musique, danse). Les années 80 ont vu la consécration de l'archétype du Noir roublard et rigolard vivant en France grâce au film de Thomas Gilou, « Black Mic Mac », avec succès puisque le film totalisa un million et demi d'entrées.

Tout compte fait, ces différents exemples de feedback pris volontairement hors du contexte de la communication auteur-lecteur sont singulièrement cohérents. A titre provisoire, nous concluons en effet que les civilisations et les cultures africaines sont très mal connues en France, même si confusément, nous percevons les Africains comme formant une entité distincte (une « communauté » quand ils vivent en France). Quand elles sont étudiées, elles le sont par des spécialistes et les connaissances ne parviennent jamais jusqu'au grand public.

Il sera donc difficile pour un auteur nègre d'établir un contact privilégié (autre que folklorique et réducteur comme on peut le voir dans la publicité ou dans la presse) avec un public large.

2- L'IMAGE DE L'AFRIQUE DANS LES MÉDIAS OU DANS LE ROMAN FRANÇAIS

La socio -anthropologie constitue le secteur le plus important en matière de sous-développement, à la fin de l'ère coloniale. Le chef de file incontesté de la sociologie française du

développement dès les années 60 est Georges Balandier. La sociologie de Georges Balandier pose les problèmes essentiels de la dialectique « dedans/dehors » ou « autonomie/dépendance » et en restituant dans leur complexité les dynamiques majeures inhérentes aux sociétés dépendantes : « tradition/modernité. »

Deux thèmes importants de l'approche socio - anthropologique de Georges Balandier peuvent être rapprochés de la théorisation radicale : le refus de l'Occident comme modèle de développement et la description de la situation de dépendance. Ils n'y jouent en fait que le rôle de présupposés ou d'acquis méthodologiques nécessaires à la validité scientifique. La sociologie de Balandier se développe non seulement contre le statisme du formalisme ou du structuralisme, mais aussi en réaction à la sociologie de la modernisation en vogue dans les années 60.

Celle-ci tente alors de reconnaître les processus qui concourent à l'établissement de la modernité. La modernité devient dès lors l'ensemble des tentatives et donc des aspirations et des demandes qui les engendrent visant à réaliser le modèle occidental. L'analyse de la dépendance quant à elle est essentielle à la compréhension des sociétés qui la subissent. Cette situation oriente les changements sociaux, « induit des antagonismes et des réactions spécifiques, conduit à une prise de conscience donnant naissance aux mouvements « nationaux », et provoque une sorte

de dérobade à la faveur de techniques culturelles radicalement « étrangères » au colonisateur. »¹

L'intérêt porté à la dynamique du dehors et à ses effets déstructurants est donc une condition nécessaire du discours sociologique sur les sociétés néo-coloniales.

La réfutation des thèses concernant l'impérialisme a pour effet d'invalidier la conception radicale du développement comme arrachement de la « dépendance ». Elle nie aussi a fortiori le potentiel révolutionnaire des pays sous-développées et la marche de ce prolétariat mondial vers l'utopie marxiste. La démonstration de la triple supériorité de la société libérale occidentale l'institue de facto comme modèle de réussite sociale. Les cinq étapes de la croissance – société traditionnelle, conditions initiales du démarrage, démarrage, maturité, ère de la consommation de masse – constituent un modèle valide pour toutes les sociétés, quelles que soient leurs conditions économique - sociales. Le développement d'une société est, pour ainsi dire, naturellement orienté vers l'entéléchie du régime capitaliste. L'impérialisme n'est pas nié, mais peut être compensé sans difficulté par le pays qui a réussi à réunir les conditions initiales du démarrage.

Le développement se réalise par l'intégration au marché mondial d'une société ayant réuni les conditions initiales du

¹ – *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, nouvelle édition, Paris, P.U.F., 1982, p.494.

démarrage. A partir de ce moment, le pays considéré doit s'industrialiser progressivement et tendre vers l'état de société industrielle ; le modèle est évidemment la société libérale occidentale, quoique le « malaise communiste » puisse le frapper durant la période de transition. La supériorité politique et économique de la société occidentale, appelée tantôt libérale tantôt capitaliste, est soulignée par ces théoriciens qui en font un modèle in : « *L'économie capitaliste s'est révélée beaucoup plus productive et créatrice, dans tous les domaines, que les économies socialistes.* » Il s'agit du « seul système politico-économique qui, dans l'histoire de l'humanité, a réussi à élever la productivité des sociétés très au-dessus du seuil de subsistance. »¹ Elle est en outre le bastion de la démocratie et du respect des droits de l'homme.

Le complexe idéologique libéral peut se définir globalement comme l'affirmation de l'excellence du primat de l'Occident libéral (ou capitaliste) sur l'ordre international et la justification consécutive de l'ordre qui assure ce primat. Contre l'idéologie radicale, il refuse la mauvaise conscience du dominateur ou les craintes du puissant appelé à être balayé par le soulèvement irrésistible d'un prolétariat mondial. La décolonisation a certes modifié les relations de l'Occident et du tiers monde, mais dans le sens indiqué par les tenants des thèses radicales. Il s'agit, pour les « libéraux », de préciser ces mutations en préservant l'axiome de la supériorité, qui peut mener à l'autorité occidentale. La seconde tendance du courant libéral, la dénonciation des théories

¹ –Renget C, *L'Occident...*, p.29 et 31

radicales, s'élabore moins à propos de l'Afrique que contre les postulats de l'idéologie concurrente.

C'est en fait une stratégie critique dirigée contre une idéologie et revêtant la forme avouée d'une entreprise de démystification. La tactique s'avèrera payante vers 1980, au moment où l'eurocentrisme libéral n'aura plus guère de rival dans le champ intellectuel.

A ce signalement provisoire peut succéder une spécification plus approfondie grâce aux enseignements tirés des différents textes. On peut ainsi constituer une sorte d'idéaltype, fait de la sélection, de l'accentuation et de la réunion de certains traits distinctifs. En l'occurrence, ce modèle peut être formé à partir d'une proposition axiale sur le sous-développement et les idées-forces qui s'y rattachent. Des diverses théories examinées, il ressort en effet que le sous-développement est considéré comme un retard de l'Afrique sur l'Europe, dû principalement à des caractéristiques internes aux pays pauvres. La proposition axiale du discours libéral pourrait donc se formuler ainsi : le sous-développement est un facteur essentiellement endogène des sociétés africaines.

A partir d'elle, s'organisent des idées-forces dont nous reprenons ici la logique. La conception du sous-développement comme retard essentiellement endogène mène à considérer le développement socio-économique comme une évolution

favorisée par l'intégration des sociétés du tiers-monde à un marché international dominé par l'Occident. Dans ce cadre, l'Afrique doit connaître un progrès économique, politique et social qui lui soit propre. L'Occident n'est alors nullement un obstacle à celui-ci, mais au contraire un auxiliaire -partenaire sur le marché et soucieux de coopérer - en même temps qu'un modèle de réussite. La décolonisation, si valorisée par les tenants des thèses radicales, est certes bénéfique, mais n'a pas la portée révolutionnaire universelle qu'ils lui ont attribuée. Elle doit, comme toutes les dynamiques historiques des pays pauvres, être considérée comme un fait et peut-être une nécessité de l'histoire, mais non comme le prélude à l'instauration d'un monde totalement transformé.

Cette vision de l'histoire répond donc à un évolutionnisme probabiliste ou déterministe qui fait de la société industrialiste libérale soit le modèle de réussite sociale relativement le meilleur, soit la référence socio-historique majeure vers laquelle doivent tendre les pays africains. Cette loque met donc en jeu : une conception du développement, une distribution des rôles de l'Occident et du tiers-monde dans l'ordre international, une lecture de l'historicité de la décolonisation et des dynamiques historiques du tiers-monde, et une théorie de l'histoire. On peut résumer en affirmant :

- Le développement est une évolution favorisée par l'intégration à un marché international dominé par l'occident.

- Le tiers-monde évolue vers un modèle social spécifique, et l'Occident libéral peut jouer dans cette évolution le rôle d'auxiliaire et/ou de modèle.

- La décolonisation a été bonne, mais certainement pas révolutionnaire au sens où l'ont entendu les « radicaux ».

- La vision évolutionniste libérale fait de la société occidentale libérale une référence historique majeure ou le modèle social relativement le meilleur.

Un tel schéma, avec la clarté d'épure de sa proposition axiale et les ramifications qu'elle engendre, constitue certes une simplification par rapport à la complexité des textes, mais une simplification rationnelle qui restitue le niveau le plus profond de la vulgate libérale sur le tiers-monde sans en dénaturer les significations. Cette opération se justifie donc doublement : elle favorise la compréhension de ce qui apparaît autrement comme un magma idéologique (valeur conceptualisante), elle prépare l'analyse de la production littéraire qui lui est contemporaine en constituant une référence récupérable par le critique des Belles Lettres (valeur opératoire).

L'idéologie radicale développe une accusation de la France selon deux tendances complémentaires : l'Afrique, orientée vers l'apocalypse révolutionnaire, et un discours culpabilisant, qui souligne la responsabilité française dans le sous-développement. Les récits constituent des romans d'apprentissage : la découverte de l'impérialisme français ou de l'impuissance d'un monde

développé, trop épuisé pour servir de modèle aux autres sociétés. Ils dévoilent les ravages du néocolonialisme.

La représentation de l'univers néo-colonial, principalement l'Afrique francophone est celle d'un système social annulant toute possibilité d'évolution (développement) ou d'involution (retour vers des origines plus heureuses). Dans ces récits, transparaît moins la haine de soi occidentale, pour reprendre une expression chère aux contempteurs du tiers-mondisme que, le péché de domination commis par l'Occident, péché contre les origines (autochtones) en même temps que péché originel propre à tout Occidental qui s'égare dans le tiers-monde.

Le monde primitif représenté constitue la société holiste par excellence : un groupe humain qui valorise la totalité sociale et néglige ou subordonne l'individu humain. Dans un tel système social, l'individu est pris en charge par une organisation globale cohérente alignant les règles de vie sur le marché intelligible du monde. La société, tirant ses règles d'un ordre mythique de l'univers, subordonne la personne individuelle à sa totalité. Cette idéologie est opposée à l'individualisme, caractéristique des sociétés modernes.

L'expérience individuelle n'est plus référée à la totalité sociale, d'où l'angoisse, ou du moins le malaise, d'une coupure entre l'individu et la société. Diverses valeurs, au lieu d'émaner de la société, sont déterminées par l'individu à son propre usage

d'où l'inquiétude portant sur la légitimité des hiérarchies ainsi adoptées. La société se détache du cadre naturel pour instaurer un ordre humain autonome, d'où le trouble ainsi exprimé par Louis Dumont :

« Il faut bien admettre que, dès qu'on se détourne du milieu et qu'on essaie de raisonner à partir des premiers principes, l'idée que l'homme doit faire est sans relation aucune à la nature des choses, à l'univers et à sa place dans l'univers, une telle idée apparaît bizarre, aberrante, incompréhensible. »¹

Au total, les inquiétudes nées de l'organisation individualiste de la société industrialisée expliquent le processus utopiste poussant le sujet occidental à composer un contre-modèle où l'univers primitif est institué en société holiste exemplaire. L'évolution du bonheur et de la beauté primitifs, ruinés par l'intrusion occidentale, comprend trois invariants qui composent le modèle minimum de ce primitivisme romanesque : les figures de l'euphorie primitive, les figures du désir occidental, la destruction du monde primitif. La mise en présence de ces trois éléments permet les conflits essentiels et l'enchaînement des principaux épisodes de la représentation du Bonheur primitif. Dans cette forme tragique, le personnage occidental fasciné assiste à la catastrophe consécutive à son entrée dans le monde qui le fascine.

¹ –Dumont Luis, *Essai sur l'individualisme*, Paris, Le Seuil, 1983, p.273.

A l'instar de la structure dramatique des mythes littéraires, cette forme peut être considérée comme le reflet symbolique d'une aporie existentielle confusément perçue par les auteurs et leur public.

Comme tout mythe de l'origine, le Bonheur primitif « présume ce qu'il prétend engendrer » (Gilles Deleuze), mais cette aporie est précisément supprimée par le récit, confirmant la thèse de Ricœur. Mieux vaut considérer les invariants. Par l'intrusion occidentale renvoyant au monde moderne comme, indirectement, au présent de l'écriture, la temporalité est réintroduite, de sorte que le désir de régression vers les origines signifié par les deux invariants, se réalise d'une manière désastreuse avec le troisième, annulant purement et simplement l'euphorie primordiale. Ainsi, ce qui est reconfiguré ici est le rêve d'une nostalgie originelle dont la malédiction est de ne pouvoir s'accomplir sans ruiner par là même son objet ; paradoxe familier du désir, en l'occurrence réintroduit dans le jeu de la temporalité.

La fiction romanesque ne signale plus l'inaliénable distance qui la sépare de tout univers originel. Elle ne propose plus un idéal, motivant sinon accessible, mais une idéalisation, désir dépouillé de toute espérance par l'histoire. La tragédie u tiers-monde primitif est au fond celle du roman contemporain aussi bien que celle des contemporains du roman. La multiplicité des représentations de l'Afrique s'ordonne donc selon quatre

inspirations dominantes. Accusation ou défense de l'Occident, désir ou effroi de l'altérité composent autant d'ensembles de romans aux structures narratives fort identifiables. L'histoire de l'idée de tiers-monde a permis l'étude des œuvres romanesques selon une perspective autorisant l'évaluations de leurs apports et de leurs emprunts à l'esprit du temps. Il s'ensuit que la constellation tiers-monde apparaît formée de quatre complexes à la fois doctrinaux et (para) littéraires, répartis en couples de représentations rivales : d'un côté, le couple libéral/radical, de l'autre, le couple Barbarie/Bonheur primitif.

La mise au jour de ces isomorphismes de l'imaginaire social et littéraire est un apport non négligeable à la connaissance de la vie intellectuelle et littéraire françaises.

Nous pouvons définir l'imaginaire social comme l'ensemble des représentations collectives propres à une société. Nous n'en avons observé qu'une partie -peut-être pas la plus révélatrice-, en tout cas, pas la plus vaste, l'intellectuel et littéraire.

A partir de la mutation historique de la décolonisation, fondatrice d'un nouveau partage Occident/non - Occident, deux ensembles de représentations s'orientent vers le maintien simultané du modèle social occidental et de l'ordre mondial qu'il domine (les inspirations libérales et de « Barbarie »), tandis que deux autres visaient la destruction de ceux-ci. (Les inspirations radicales et du « Bonheur primitif »). Selon K. Mannheim, les

premières dans leur fonction de préservation, peuvent être tenues pour des idéologies, tandis que les secondes, contestatrices, sont à considérer comme des utopies.

Pour le phénomène idéologique, le philosophe déploie trois couches de sens constitutives, correspondant à trois niveaux de concept :

- L'idéologie comme distorsion-dissimulation : elle est le procédé général par lequel le processus de la vie réelle, la praxis, est falsifiée par la représentation imaginaire que les hommes s'en font.

- L'idéologie est ce processus de justification nécessaire à toute autorité.

- L'idéologie a une fonction d'intégration sociale. Elle ne conserve son pouvoir d'intégration qu'au prix de la légitimation de l'autorité.

Le problème est celui de toute identité collective, qui est à la fois réalité historique, communauté vécue et phénomène imaginaire. L'Occident est une réalité historique : il peut être défini comme le groupe de pays dominant politiquement et économiquement les relations internationales, par opposition au tiers-monde. On voit bien que cet ensemble politico-économique correspond imparfaitement à ce que les écrivains, et même les intellectuels français évoquent dans leurs romans et leurs essais.

La France est une communauté vécue. Les représentations qui en sont données débordent l'histoire politique, diplomatique, institutionnelle ou événementielle pour former une histoire totale. Elles viennent de ces structures profondes enracinées dans l'épaisseur du vécu et de la durée d'une culture. Ainsi, ce qu'elles décrivent, ce sont les éléments concrets d'une communauté culturelle, il s'agit des usages de la parole et du geste, du travail et du loisir, de l'habitat, des vêtements, usages de la fête et manières de la mort, de la conversation ou de la narration, manières de rites... C'est l'évocation de l'ensemble de ces usages, vérités unites concrètes d'un groupe, qui restitue la réalité de la communauté culturelle occidentale.

Les auteurs français sont liés à l'ensemble occidental par ce que les sociologues appellent la territorialité de l'identité et par un sentiment de co-appartenance. Cette identité se présente sous une diversité d'aspects, elle n'en existe pas moins. Jacques Berque le souligne bien lorsqu'il écrit qu'une « *identité collective ressemble à un polyèdre, dont sous tel éclairage un angle s'illumine, sans que disparaissent les autres.* »¹

Quant au sentiment de co-appartenance, il se détache avec d'autant plus d'évidence que c'est sur le fond d'un tiers-monde aux traits accusés. C'est par la médiation des images du tiers-monde que l'idéologie propose ses interprétations de la positivité

¹ – « *Qu'est-ce qu'une identité collective ?* » in *Echanges et communication*, Mélanges offerts à C. Lévy-Strauss par J. Pouillon et Maranda P, t.1, Paris-La Haye, Mouton, 1970, p.479.

occidentale. L'Occident des romans et des essais étudiés précédemment est donc présentée dans ses rapports avec l'étranger qui, lui, est représenté. Ce qui n'empêche nullement le phénomène fondamental de l'intégration idéologique. Mais le dessin des relations entre deux complexes culturels met en jeu, presque fatalement, la catégorie du pouvoir. D'où le second niveau de l'idéologie à l'œuvre dans les représentations française de l'Afrique.

A partir de la dimension primaire de présentation, de répétition, pourrait-on dire, de l'identité française ou occidentale, on passe aisément à celle de la légitimation de l'autorité de l'Occident. L'inspiration libérale est justification du primat de l'Occident sur l'ordre international, et les représentations de la barbarie, rejet de toute altérité de l'Occident, comporte un aspect de défense du pouvoir des pays « avancés », cette puissance étant conçue comme l'unique garantie contre la menace étrangère. Ce processus de justification se corrompt à son tout au dernier niveau du phénomène idéologique.

Ce troisième niveau est celui de la distorsion - dissimulation. Il apparaît nettement dans la simplification outrancière de la réalité de l'Afrique. Il se manifeste aussi par l'obturation du nouveau propre à l'évolutionnisme libéral, prévenant tout mouvement historique échappant aux cadres à l'avance posés par la France. L'idéologie est ici, classiquement,

grille d'interprétation simplifiante, plaquée sur le réel. L'idéologie se définit par sa fonction. Elle se déploie selon trois couches de sens, parallèles à celles de son complément, le phénomène idéologique.

Fondamentalement, l'utopie met la réalité sociale en question, là où l'idéologie tend à la préserver. C'est sa « fonction libératrice ». A un second niveau, elle remet en question, dans chaque domaine de la vie en société. Les représentations radicales et du « Bonheur primitif » le sont au sens très précis où l'entend P. Ricœur. Accusation d'un monde corrompu et/ou corrompteur, elles mettent essentiellement l'Occident en question, l'interrogeant sur son identité à partir du devenir de l'altérité nommée tiers-monde. Elles critiquent féroce­ment le pouvoir occidental sur les pays pauvres, évoquant les ravages du néo-colonialisme ou la puissance destructrice de la modernité.

La différence entre les deux couches de représentations s'explique donc par celle des niveaux de sens auxquels ils se situent principalement. Le couple libéral/radical privilégie le niveau 2 des concepts d'idéologie et d'utopie, celui de la justification ou de la critique du pouvoir. Les deux ensembles abordent plus spécialement le problème de l'autorité occidentale sur l'Afrique, sans exclure pour autant les deux autres niveaux conceptuels, mais en les plaçant au second plan. Cette focalisation sur la problématique du pouvoir explique leur rencontre avec les paradigmes scientifiques qui, eux aussi, posent

la question de la puissance, dans les termes plus spécifiques de « développement » et de « sous-développement ». Pour le couple Barbarie/Bonheur primitif, il se situe principalement au niveau fondamental des phénomènes idéologique et utopique, celui de l'identité occidentale. Elle est en effet valorisée avant toute autre société ou radicalement contestée par les représentations de l'altérité qu'elle donne. Avec ces mouvements de fondation, ces images sont amenées à croiser le mythe, grand récit des origines ou de l'étrangeté menaçante du monde.

Les modalités de représentation de l'Afrique ne s'ancrent pas à la même profondeur. Les images du Tiers-monde libéral ou radical se déploient selon un axe socio-historique, peut-être l'axe socio-historique par excellence, celui du pouvoir. Les représentations de la barbarie et du bonheur primitif traitent des fondements culturels et visent au-delà de l'histoire dont le mode favori d'exposition est l'hyperbole.

Depuis les années 60, c'est-à-dire le moment où l'intelligentsia française dessine pour son propre compte les contours du tiers-monde, l'immense majorité des représentations du tiers-monde dans l'imaginaire social français s'inscrit entre les pôles que nous avons signalés. Entre l'idéologie libérale et l'utopie radicale se situent celles qui se concentrent plus particulièrement sur les relations d'autorité établies de la France à l'Afrique. Entre l'idéologie « de la barbarie » et l'utopie « du

Bonheur primitif », s'inscrivent celles qui abordent spécialement la question de l'identité occidentale.

La tension, propre à l'imaginaire social, entre l'idéologie et l'utopie permet d'envisager une typologie des images de l'étranger. On pourra ainsi identifier comme représentations idéologiques celles qui, tendant à la réintégration de valeurs profondes sur lesquelles s'appuie l'existence du groupe, ont une fonction d'intégration à ce groupe (lui donnant donc consistance et permanence). Mettant l'étranger en scène selon les schèmes dominants du groupe, elles font prévaloir l'identité de celui-ci sur tout autre élément du réel. Ces interprétations unificatrices, rapportant l'altérité au groupe et à ses conceptions, re-décrivent donc l'étranger à leur société dans les termes mêmes selon lesquels elle se conçoit. Il s'agit d'un monisme interprétatif qui projette les valeurs endogènes sur les espaces étrangers, à l'instar des représentations libérales et « de la Barbarie ».

Ces représentations idéologiques peuvent être analysées selon les trois niveaux du concept idéologique distingués par P. Ricoeur : 1) en tant que réitération de valeurs fondatrices du groupe (interprétation archétypale du monde). 2) en tant que légitimation du rapport d'autorité liant le groupe à l'étranger représenté (interprétation hiérarchisante). 3) en tant que schématisation de l'étranger par référence au groupe, à son histoire, à sa place dans le monde (interprétation réductrice).

Le répondant narratif des deux premiers niveaux est le symbole (voire le mythe), celui du troisième est le stéréotype, figeant l'étranger et le groupe dans les représentations monosémiques, parfois caricaturales. Une poétique des images de l'étranger pourrait ainsi se déployer, selon cette hiérarchie des fonctions de la représentation. Les représentations utopiques de l'étranger ont en revanche caractérisées par leur fonction de mise en question ou en accusation des valeurs du groupe. Elles mettent l'étrange en scène selon des schèmes excentriques par rapport à ceux du groupe, imposant un durcissement dualiste de cet « autre ». Interprétations erratiques, rebelles aux conceptions du groupe, elles re-décrivent l'étranger à la société en des termes radicalement éloignés de ceux qui lui sont coutumiers.

Ce dualisme interprétatif multiplie indéfiniment l'extériorité, insistant sur la coupure qui sépare le groupe et son altérité. Les représentations radicales et « du Bonheur primitif » sont exemplaires. Elles peuvent être analysées selon trois couches de sens : 1) en tant que mise en question de l'identité du groupe (interprétation proprement utopiste) ; 2) en tant que critique des relations d'autorité qui lient le groupe à l'étranger représenté (interprétation anarchiste) ; 3) en tant qu'idéalisation de l'altérité (interprétation idéalisante).

On voit le bénéfice que l'imagologie littéraire pourrait retirer de cette typologie appliquée à l'objet de son étude, l'image de l'étranger. Dans un cas, la représentation d'autrui sert de

prétexte à l'affirmation, voire à la célébration de l'identité du groupe (idéologie) ; dans l'autre, elle est l'instrument privilégié de la critique de celle-ci. Aucune réduction dans cette polarisation de l'imaginaire social et littéraire, puisque l'ampleur des variations de la représentation réglée par les significations plus ou moins profondes des concepts d'idéologie et d'utopie est considérable : allant des mythes où s'enracine une culture jusqu'aux stéréotypes les plus simplistes. Images idéologiques et utopiques constituent les limites entre lesquelles se déploie l'ensemble des mises en scène de l'étranger, mais de l'une à l'autre, la latitude est immense, accorde de fait aux infinies virtualités de la rêverie sur l'Autre.

Les mises en scènes de l'étranger se jouent toutes sur le fond d'une stratégie se rapportant à l'imaginaire social. Qu'elles le représentent à des fins d'adhésion ou de contestation de l'identité du groupe, images idéologiques et images utopiques font d'abord de cet étranger l'élément central d'une problématique « autochtone ».

Dans les représentations utopiques, pour paraphraser Michel Foucault, l'identité et ce qui la marque se définissent par le résidu des différences étrangères. Chaque fois, l'Autre est réduit à une différence opératoire dans la sphère d'intérêt du groupe, et son altérité est ignorée. Nous pouvons définir cette différence comme une simple association entre le différencié et le différenciant, au sein de laquelle celui-ci rompt en sa faveur

l'égalité de droit qui en constituait la légitimité. L'étranger devient le différent. A cet égard, l'utopie qui exalte la différence afin de mieux lui faire servir son dessein, n'est pas moins réductrice que l'idéologie, qui exalte l'identité du groupe. Contre ce mouvement de comparaison, qui est aux racines de la différence, l'altérité apparaîtra dans la dissociation. Présence pour toujours irréductible au groupe et à ce qui le marque, elle ne peut être cernée par l'écriture, mais seulement rapprochée par des récits qui en captent les bribes étranges, sans jamais les rassembler en une cohérence signifiant sa clôture.

Il est de tradition, dans les études d'imagologie littéraire, de conclure à l'inadéquation de l'image et de la réalité qu'elle prétend représenter. Sauf à transformer la littérature en anthropologie, peut-il en aller autrement ? L'intérêt des analyses imagologiques n'est pas dans la restitution du « réel », mais dans le dévoilement des figures qu'un imaginaire social et littéraire borde à propos de l'étranger. « L'exotisme est une denrée obligée des récits d'aventure. Non pas celui qui, répondant à « une perspective de décentrement », permet l'introduction dans le champ littéraire d'autres hommes dont la présence va constituer une nouvelle interrogation (...) sur le bien-fondé et la validité de celui-ci »¹, mais cet exotisme qui réalise la confrontation des grands ensembles socioculturels sommairement définis et confirme préjugés et représentations hâtives des autres cultures.

¹ Mouralis B, *Les Contre-littératures*, Paris, P.U.F., 1975, pp.67 et 72.

A partir de la décolonisation, le tiers-monde s'érige en complexe voué à toutes les interprétations, désigné à toutes les mises en scène. Pour la littérature, l'impression dominante est celles de représentations surgissant au hasard, selon les caprices d'une création toujours imprévisible, diluant dans la profusion de ces images jusqu'à l'acceptation commune du mot « exotisme ». Ces deux paradigmes - libéral et radical - rendant compte du Tiers-monde à partir de l'opposition développement/sous-développement, jusqu'aux nébuleuses intellectuelles projetant les images d'un espace idyllique ou effrayant, ont ainsi été restituées les grandes idéologies et utopies prétendant en germer le devenir historique des pays non occidentaux dans la grille schématique de leurs options.

Cette configuration de l'imaginaire social dessine l'espace mental dans lequel s'inscrivent les romans, non pas évidemment l'ensemble des possibles représentations de l'Afrique, mais celles à partir desquelles, pour cette époque, dans la vie intellectuelle et littéraire françaises tout au moins, il peut être question de l'Afrique.

La décolonisation, première manifestation de l'Afrique comme source de l'initiative historique, confronte cette littérature réaliste moderne à d'insurmontables problèmes, du moins dans l'immédiat.

Tout compte fait, le destin de l'Afrique dans les lettres françaises et dans les médias français n'a pas encore atteint son apogée ; qu'en est-il de la francophonie ?

3 - Les institutions francophones

a) Les moyens mis en place

En France, de nombreux moyens ont été mis en place en vue de médiatiser la littérature africaine. Cette littérature est née il y a plus de quatre-vingts ans pour l'Afrique noire, une centaine d'années pour l'océan indien et les Caraïbes. Depuis, la production littéraire des pays africains n'a cessé de croître. Pourtant, malgré cette diversité, cette littérature reste peu connue.

Les salons littéraires favorisent l'accès de cette littérature aux médias en France. Il en est de même de l'art. La musique est un facteur de médiatisation de la littérature africaine. Le zouk, les rythmes musicaux d'été (Wes) peuvent être un facteur de médiatisation de l'art africain en général.

Dans un article signé par Gérard Arnaud : « L'avenir des musiques africaines », l'auteur écrit : « Nous sommes nombreux de par le monde à être devenus des «Africains d'adoption», par amour de la musique » Ces propos du journaliste Français nous conduiront à croire que dès l'instant où un Français peut s'intéresser à la littérature africaine, il souhaiterait lire aussi l'œuvre littéraire d'un Africain. Les groupes tels que Bisso na

Bisso, MC Solar (le chanteur philosophe) et Youssou Ndour (après apparition au stade de France lors de la coupe du monde 1998 dans un duo musical) pourraient conduire le téléspectateur curieux à faire un détour du côté du livre africain. L'art, (la musique plus précisément) constitue l'une des voies d'accès aux médias certes, mais les salons du livre jouent un rôle déterminant dans ce domaine.

Fondée en février 1995 par une femme d'origine ivoirienne, Dominique Loubao, **La Plume Noire** est une association culturelle régie par la loi du 1^{er} juillet 1901. Sa vocation est la promotion des littératures noires d'Afrique noire, de l'Océan indien, des Caraïbes et du Pacifique. En novembre 2000 fut crée à Lille le premier salon du livre africain. Le Salon de **La Plume Noire** a lieu chaque année en octobre dans des espaces privilégiés à Paris. Il s'inscrit dans le cadre de « Lire en fête », manifestation organisée par le Ministère de la Culture (1995 au Ministère de la Coopération, 1996 à la Bibliothèque nationale de France, 1997 au toit de la Grande Arche, 1998 au Musée de l'Homme et d'histoire naturelle. En 1999 au Centre Louis Lumière).

En mars 1999, s'est tenue à Paris une conférence de presse : Vues d'Afrique à la délégation générale du Québec à Paris. En avril 1998, avant l'organisation du 4^{ème} Salon du Livre de La Plume Noire, une conférence de presse intitulée « Vues d'Afrique » a eu lieu (Journées africaines et créoles). En

décembre de la même année, il y a eu participation au Téléthon : organisation d'un débat sur la Francophonie.

En octobre 1996, nous avons assisté au quatre-vingt-dixième anniversaire de Senghor au siège de l'UNESCO et Vernon (Normandie) en partenariat avec l'Agence de la Francophonie, (ACCT) et l'UNESCO. Les salons pourraient favoriser en quelque sorte la réconciliation d'une population étrangère et d'une population française. La Plume Noire participe également à l'opération « Contes et Nouvelles sur la scène » (lecture de textes d'auteurs francophones à bord d'un bateau-bus) et aux rencontres sur l'Afrique Noire organisées par la Bibliothèque du Tremblay - en -France.

L'association fondée en 1979 à l'initiative de Jacques Chirac alors maire de Paris, Paris Pour les jeunes (PLJ), grande association qui se met à l'écoute des jeunes de l'Ile de France grâce à d'importants moyens a tenu à participer au cinquième salon des Plumes Noires. La participation de la ville de Montreuil au salon de La Plume Noire s'inscrit dans un double projet : d'abord, valoriser culturellement les populations d'origine africaine très nombreuses dans les bibliothèques françaises et qui sont souvent ignorantes de leurs propres cultures. Ensuite, promouvoir une littérature africaine qui, si elle commence à sortir de l'ombre n'est pas encore très médiatisée en France. Il s'agit de l'aborder à travers l'originalité de l'écriture de ses auteurs. Dans cette perspective, la Bibliothèque de Montreuil

s'est associée à d'autres bibliothèques du département de la Seine Saint-Denis pour commander à six écrivains des textes courts destinés à être diffusés sous forme de tracts et à être lus en public par des comédiens.

Cette association, enfin, a participé à l'élaboration de la librairie « Folie » afin que les littératures africaines soient largement représentées dans ses collections.

Moussa Konaté, auteur malien, était l'invité d'honneur de la ville de Montreuil et Yélimané au Mali. Une attention particulière a été portée sur la ville à une collaboration avec les associations issues de l'intégration. Le Gueloir poétique de la table ronde sur le roman policier noir favorise la rencontre vivante entre les poétiques/auteurs de la population montreuilloise, encourageant ainsi le dialogue interculturel sur un territoire cosmopolite contribuant à l'intégration déjà à l'œuvre dans les bibliothèques.

Le salon du livre de **La Plume Noire** constitue l'une des voies d'accès aux médias. Nous avons répertorié quelques extraits de presse qui confirment ces propos. Nous lisons donc : « **La Plume Noire** est à l'origine du premier salon du livre de l'Outre-Mer (...). Iles, femmes en écriture, langue française en francophonie figurent parmi les thèmes qui seront débattus en public (...). **La Plume Noire** compte agir pour accroître la connaissance des œuvres du Sud en français dans les écoles en

France, démarcher dans les librairies métropolitaines pour une meilleure diffusion de ces auteurs, former les bibliothécaires et libraires d'Outre-Mer (...).¹

A Créteil, les professeurs d'université donnent des cours de littérature francophone aux enseignants du lycée afin que ces derniers puissent transmettre les bases de la littérature à leurs élèves.

L'année 1998 a été consacrée aux différentes périodes de l'abolition de l'esclavage (1748-1793) et leurs influences sur la diaspora aux quatre coins du monde. Cet événement a été fortement médiatisé. Des éditeurs, des librairies et des auteurs parmi lesquels Calixthe Beyala (Cameroun), et bien d'autres étaient présents aux manifestations. Plusieurs tables rondes se sont succédé autour des thèmes suivants : Les jeunes et le 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage (débat avec de jeunes collégiens et lycéens) ; un homme, une œuvre, Terre d'Afrique et Terre d'exil constituant trois thèmes (Les résistances à la Traite Négrière dans les anciens comptoirs de départ d'esclaves, le système esclavagiste dans les Caraïbes et l'Océan Indien ainsi que l'apport de L'Afrique dans les cultures des pays du Nouveau Monde). Plusieurs représentations théâtrales se sont succédées telles que « *Histoire à lire debout* » J-P. Alègre interprétée par les

1 - Le Monde des livres, octobre 1995.

collégiens. Des spectacles musicaux et des conférences comme celles sur la collection Histoire Générale de l'Afrique ont suivi.

En France, il y a plusieurs partenaires, à savoir : le Ministère de la Culture et de la Communication, le Ministre délégué à la Coopération, le Ministère de l'Homme, Riche Afrique, Radio France International (RFI), Jeune Afrique, la Fondation Rockefeller, le Groupe des ambassadeurs de l'Afrique à Paris.

Les voies d'accès aux médias se font ici par le biais des ateliers.

- D'abord Faustin Rwanfizi, président de l'Association pour la radiodiffusion de la culture francophone au Rwanda (ADCFR) a proposé la promotion du livre et de la culture francophone au Rwanda : une exposition itinérante de trois cents (300) livres pour enfants et adolescents a eu lieu ainsi qu'une exposition pour caricature de presse.

- Ensuite, Multimédia : thèmes abordés en salle informatique.

- Le désenclavement de l'Afrique et des pays créoles par le biais d'internet.
- La presse satirique en Afrique Noire dans le monde créole.

Les débats se font de manière interactive. Les cafés littéraires et les cybercafés concourent à la connaissance de la littérature africaine. Les bibliothèques pour enfants ne sont pas en reste. Claire d'Aurélié, conteuse, éditrice, mail artiste, va, entre deux animations (contes et chants), établir une correspondance entre les élèves d'une classe de sixième d'un collège du XXe arrondissement de Paris et une classe équivalente du Rwanda, et/ou du Sénégal. Les jeunes visiteurs du salon pourront prendre part à cet échange. Le Musée de l'Homme est un organisme de recherche sous co-tutelle du Ministère de l'Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie, et du Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement. Il regroupe trois laboratoires du Muséum National d'Histoire Naturelle ; les laboratoires d'anthropologie biologique, de préhistoire et d'ethnologie. Au sein de cet ensemble, s'expriment les quatre vocations du musée : la conservation des collections, la recherche fondamentale, l'enseignement supérieur et la diffusion des connaissances.

Le Musée fonction de médiatisation de la littérature africaine dans la mesure où il a pour volonté de réunir en un seul lieu tout ce qui concourt à situer et à définir l'Homme.

b) La francophonie

Dans le cadre de notre étude, il s'agit des politiques culturelles mises en place en France ou dans certains pays africains francophones dans le but de promouvoir le livre et les auteurs (foires, expositions, colloques).

A travers les différents dossiers de presse, à travers les émissions de radiodiffusion, nous avons en effet constaté que la référence à la francophonie devenait importante depuis les années 80. Son action se retrouve dans différents supports médiatiques comme Radio France International ou certaines émissions de France culture. La francophonie est l'une des facettes de la politique culturelle de la France à laquelle sont associés les Canadiens, les Suisses ou les Belges et les pays d'Afrique francophone. Des organismes sont mis en place comme le Haut Conseil de la Francophonie ou le secrétariat d'état à la francophonie. De même les manifestations internationales s'organisent autour du thème. Nous notons :

Le festival « francophonies » de Limoges (créé en 1984), les « Francofolies » (pour la chanson) créés à La Rochelle en 1985, poursuivies en 1989 au Québec (Canada) ou le festival panafricain de Ouagadougou pour le cinéma.

Des organismes ou associations comme l'A D E L F (association des écrivains de langue française créée créée au

Canada, Québec, en 1982), le CLEF (club des lecteurs d'expression française créée en 1963 par le ministère de la coopération et du développement), le CIRTEF (conseil international des radiotélévisions regroupant 41 radios et télévisions dans 30 pays francophones), l'I C A F (institut pour la coopération audio-visuelle francophone créée en 1982 qui a produit par exemple sur France3 un magazine intitulé « Espace francophone »), le T I L F (théâtre international de la langue française créée en 1985 à l'initiative de Garang) se veulent comme autant d'espaces où trouverait à s'exprimer la francophonie culturelle.

Cette francophonie aurait pour objectif, selon le Président de la République française, dans son discours prononcé à l'occasion de l'ouverture de la VIIe session du Haut Conseil de la Francophonie le 19 mars 1991 :

« (...) A travers ses expressions multiples, la francophonie regroupe les cinq continents. Elle doit constituer pour tous un moyen de répondre ensemble aux défis du monde moderne ».

Dans une interview, Claude Hagège, linguiste et professeur au Collège de France déclare :

« La France a déjà connu au moins deux grandes périodes de rayonnement européen, l'une au XIIe – XIVe siècle ; l'autre au XVIIIe siècle. Son intégration dans l'Europe ne signifie rien d'autre qu'un retour : retour en force même, puisqu'elle arrive avec le poids supplémentaire de la francophonie, conséquence

*directe de l'aventure coloniale. (...).Le rayonnement d'une langue s'inscrit le plus souvent dans le sillage de sa réussite économique. Si donc le dynamisme de l'économie se renforce, et si, en outre, l'engagement européen de la France s'affirme, alors les chances du français en Europe, seront sérieuses ».*¹

Dans *Le Dictionnaire historique de la langue française*, Dirigé par Alain Ray (éditions Robert de 1993), le français n'arrive qu'en neuvième position en nombre de locuteurs de langues parlées dans le monde.

N°s D'ordre	Langues parlées
1.	Chinois (mandarin)
2.	Anglais
3.	Hindi Urdu
4.	Espagnol
5.	Russe
6.	Arabe
7.	Portugais
8.	Japonais
9.	Bengali et Français

¹. Dossier intitulé « **Nostalgies coloniales** » publié dans le Figaro littéraire (26 octobre 1992)

C'est dire que le français soit langue officielle ou administrative dans certains pays d'Afrique est essentiel. Selon Claude Hagège, c'est un « poids supplémentaire » dans la lutte qui va opposer le français à l'anglais en Europe ; mais il est certain que les Africains francophones ne doivent pas être considérés comme une simple force d'appoint. Comme l'écrivait encore Claude Hagège dans un ouvrage précédent : *Le Français et les siècles* (Paris, Odile Jacob, 1987) :

« (...) On a une raison supplémentaire de croire que la belle carrière qui attend peut-être le français dans le monde de demain est liée à une conception égalitaire du patrimoine qu'il représente, solidairement géré par toutes les parties prenantes sans que l'une d'elle se flatte d'apparaître comme centre régulateur ». ¹

Ce positionnement n'est pas facilement observé nous l'avons vu pour les journalistes parisiens ou provinciaux qui font les recensions des romans africains. Les médias qui véhiculent l'information sont en effet le fer de lance de tout rayonnement culturel de la littérature africaine. Si les écrivains africains dont on parle acquièrent une certaine notoriété, les médias français sont-ils assez puissants pour propulser les écrivains vers une audience internationale ?

¹- In Claude Hagège, *Le Français et les siècles*, Paris, Odile Jacob, 1999 (première Édition 1987), 318 pages. p. 254.

Jean-Paul Pigasse, journaliste au quotidien de Paris et auteur de : **Le dossier noir de la presse française** (Paris, éditions de Forgues, 1991) lance un cri d'alarme :

*« La presse française est, sur le plan financier la plus fragile, la plus faible de tous les grands pays industriels ».*¹

Si l'on ajoute à la défaillance internationale la crise de l'édition en France, régulièrement dénoncée à chaque rentrée littéraire, la littérature africaine est donc singulièrement marginalisée dans un secteur où le manque de confiance en soi fait craindre toute concurrence.

Dans une enquête menée par BIPE Conseil, pour le compte de la direction du livre et du Centre National des Lettres en 1992, fut établie une liste des auteurs francophones les plus traduits en Europe. Les enquêteurs établirent une liste de cinq cents noms d'auteurs en suivant le double critère de la légitimité commerciale (les best-sellers) et celui de la légitimité culturelle (les auteurs réputés vrais écrivains). L'établissement de cette liste privilégiait sans doute les auteurs ayant plusieurs titres au catalogue de leurs éditeurs. Quant à la légitimité culturelle, elle fut sans doute la plus subjective à établir. Cette enquête publiée aux éditions Payot (Traduire l'Europe, ouvrage collectif sous la direction de Françoise Barret - Ducrocq, Paris Payot, 1992) donne ces résultats :

¹ - Pigasse Jean-Paul, « *Le dossier noir de la presse française* », Paris, Édition de Forgues, 1991.

Tableau des auteurs francophones

les plus traduits en Europe en littérature (source : BILE) :

les chiffres indiquent le nombre de titres traduits disponibles.

▪ Marguerite Duras	361
▪ Eugène Ionesco	209
▪ Françoise Sagan	181
▪ Michel Tournier	167
▪ Julien Green	163
▪ Serges Alain Godong	145
▪ Alain Robbe - Grillet	101
▪ Gérard de Villiers	99
▪ Emile Cioran	85
▪ Jorge Semprun	80
▪ Patrick Modiano	77
▪ Claude Simon	76
▪ Paul-Loup Sulitzer	72
▪ Frédéric Dard	70
▪ Marie Cardinal	68
▪ Michel Butor	68
▪ Nathalie sarraute	61
▪ Christiane Rochefort	56
▪ Fernando Arrabal	54
▪ Yves Bonnefoy	54
▪ Régine Desforges	52

▪ JMG le Clézio	51
▪ Benoîte Groult	47
▪ Janine Boissard	47
▪ Tahar Ben Jelloum	46
▪ Joseph Joffo	
▪ Maurice Druon	43
▪ Robert Merle	40
▪ Jean Ziegler	38
▪ Ousmane Sembène	37
▪ Amin Maalouf	35
▪ Bernard Clavel	35
▪ Robert Sabatier	33
▪ Léopold Sédar Senghor	33.

Parmi les premiers auteurs francophones les plus traduits en littérature, en nombre de titres disponibles, on trouve deux auteurs africains : Sembène Ousmane avec trois titres traduits disponibles. Ce classement n'a bien sûr qu'une valeur indicative. Plus intéressant est de constater que c'est la Grande-Bretagne qui traduit le plus d'auteurs africains, Sembène Ousmane est par exemple au programme d'examen de plusieurs universités britanniques. Le repliement de l'édition en France dont souffrent les écrivains français eux-mêmes est également dû à l'étroitesse du milieu de l'édition en France. Le constat fait en 1981 par Hamon et Rotman reste donc d'actualité :

« (...) Les livres se vendent de moins en moins bien, pour cause de crise et de modification des pratiques culturelles. Le climat est plus tendu, la durée de vie des nouveautés plus brève, la trésorerie des éditeurs et des librairies plus fragile. (...) C'est en plus un problème de déontologie. Ce qu'aime l'intellocrate, c'est écrire sur lui-même à propos de l'œuvre d'un autre ».¹

Comme nous l'avons constaté dans les dossiers de presse des écrivains africains, en apprennent davantage sur le journaliste que sur l'écrivain africain lui-même. De plus, la critique chronique en France use de pratiques bien différentes de celles du modèle anglo-saxon.

Blake Morisson, critique littéraire au quotidien britannique « **The Independent** » en parle :

« *Editeurs, auteurs, critiques ont des relations extraordinairement incestueuses. Le prix Goncourt en est sans doute le plus bouffon. (...) C'est comme dans une république bananière* ».²

Ce repliement hexagonal fait que la francophonie est souvent ignorée des éditeurs. Le positionnement de la littérature africaine au sein de la francophonie est donc ambigu. L'existence de cette littérature pourrait constituer une force pour le

¹ - Hamon Hervé, « *Le niveau baisse, suite !* » in L'Événement du Jeudi, 10-11 décembre 1992 p.91

² - Interview de Morisson Blake, par Isabelle Girard, in L'Événement du Jeudi, 10-16 décembre 1992 p. 87

rayonnement du français en Europe notamment mais aussi au sein de la francophonie, comme le montre l'exemple de la réforme de l'orthographe ou les réactions à l'attribution du prix Goncourt à un écrivain nègre . Le fonctionnement de la presse hexagonale ou de l'édition fait qu'aucune synergie ne semble pouvoir s'accomplir sur le plan commercial et international entre francophonie, édition commerciale et littérature africaine sauf exception.

CHAPITRE HUITIÈME : MÉDIAS ET CONSÉCRATION DES ÉCRIVAINS

Le capital littéraire s'incarne dans tous ceux qui le transmettent, s'en emparent, le transforment et le réactualisent. Il existe sous la forme des institutions littéraires, dont la légitimité se mesure au nombre, à l'ancienneté et à l'efficacité de la reconnaissance qui le décrète. Nous verrons d'une part les prix littéraires qui constituent une reconnaissance de l'excellence littéraire des écrivains, d'autre part la francophonie et la traduction, enfin la configuration de l'espace parisien.

1. Les prix littéraires :

Les prix sont décernés pour l'excellence littéraire à des auteurs de premières éditions littéraires d'intérêt général du genre romans et nouvelles, études et essais, théâtre ou poésie qui favorisent la compréhension mutuelle entre l'Afrique et la France.

Le capital littéraire a une autre caractéristique : il repose sur des jugements et des représentations. En littérature, la référence est le « nom » de celui qui écrit. Au bout d'un certain temps, ce nom est une référence. « Lorsqu'un écrivain devient une « référence », lorsque son nom est devenu une valeur sur le marché littéraire, c'est-à-dire lorsque l'on croit que ce qu'il fait a une valeur littéraire, qu'il est consacré comme écrivain, alors on lui « fait crédit » : le crédit, la « référence » de Pound, c'est le

pouvoir et la valeur consentis à un écrivain, à une instance, à un lieu ou à un « nom », en vertu de la croyance qu'on lui accorde ; c'est donc ce qu'il croit avoir, ce que l'on croit qu'il a le pouvoir dont, le croyant, on le crédite. « Nous sommes, dit Valéry, ce que nous croyons être et ce que l'on croit que nous sommes ».¹

Premier signe du succès et de l'écho du prix dans le monde entier, universalité devient unanimité et l'œuvre digne du Nobel doit désormais être accessible au public le plus large. Cette soumission des critères littéraires au goût du plus grand nombre annonce la formation d'un autre pôle essentiel pour comprendre la structure du champ mondial : le pôle économique, qui trouve des relais dans tous les espaces nationaux au sein desquels émergent les puissants marchés nationaux.

A tous ces critères concurrents, il a fallu ajouter l'universalité comme internationalité. Le jury Nobel a dû élaborer de nouveaux critères pour sortir de sa définition trop européocentrique de la littérature. L'ouverture à de nouveaux protagonistes, c'est-à-dire à de nouveaux types de capitaux littéraires, a fait l'objet de réticence, comme si, précisément parce qu'elle touchait aux fondements mêmes de l'idéologie littéraire sur lesquels est construit le Nobel, elle était restée longtemps comme un point aveugle. Le premier prix hors d'Europe est attribué en 1913 à Rabindranath Tagore, le grand poète indien de

¹ -Valéry Paul : « *Fonction et mystère de l'Académie* », Regards sur le monde actuel, oeuvres, Paris, Gallimard, 1960, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1120.

langue bengali. Sont reconnus enfin, très tardivement, le premier Africain, Wolé Soyinka en 1986, et le premier Arabe, l'Égyptien Naguib Mahfouz en 1988. La position dominante du prix Nobel dans la pyramide de la reconnaissance et de la circulation de la littérature mondiale implique un modèle général qui place toujours l'Europe en position et maintient en périphérie, parce que son jugement est resté mono -politique, tout ce qui ne vient pas d'elle.

Le fait de considérer les œuvres littéraires à l'échelle internationale conduit à découvrir d'autres principes de contiguïté ou de différenciation, qui permettent de rapprocher ce qu'on sépare de l'ordinaire et de séparer quelques fois ce qu'on a coutume de rassembler, faisant ainsi apparaître les propriétés ignorées. La dépendance littéraire favorise la création d'une sorte de gamme littéraire inédite que tous les écrivains dominés du monde ont à la fois à réinventer et à revendiquer pour créer la modernité c'est-à-dire pour provoquer de nouvelles révolutions littéraires.

Les prix littéraires sont la partie émergée et la plus apparente des mécanismes de consécration, sorte de confirmation à l'usage du grand public. Ceci dit, conformément aux lois du monde littéraire, plus un prix est international plus il est spécifique.

2. La traduction

La traduction est une forme de reconnaissance littéraire et non un simple changement de langue. Le point de vue adopté sur ce transfert linguistique dépend du sens dans lequel il s'opère (traducteur ou traduit) et de la relation entre les langues entre lesquelles il s'accomplit. La notion de crédit littéraire attachée à une langue, indépendamment de son capital proprement linguistique, permet donc de considérer la traduction des dominés littéraire comme un acte de consécration qui donne accès à la visibilité et à l'existence littéraires. Ceux qui créent dans des langues peu ou pas reconnues comme littéraires, très démunies de traditions propres, ne peuvent être d'emblée consacrés littérairement.

Puis Ngandu Nkashama, intellectuel et écrivain Zaïrois relève et souligne, tout en le déniait, le rôle central de la traduction- consécration pour les écrivains africains :

« Le défaut des auteurs d'Afrique a été souvent de croire qu'un texte littéraire n'avait de valeur que s'il se faisait accréditer en tant que tel par un Occident magnanime [...]. Tout se passe comme si un auteur en une langue africaine n'accédait objectivement à l'acte littéraire qu'à partir du moment où il produisait un texte en des langues autres, en l'occurrence ceux du

*colonisateur [...] Un crédit moral pourrait lui être accordé, sur une base des traductions dûment mandatées dans le monde ».*¹

La transmutation littéraire est assurée par le passage de la frontière magique qui fait accéder un texte rédigé dans une langue peu ou non littéraire, c'est-à-dire inexistante ou non reconnu sur le marché.

Pascale Casanova dans la république mondiale des lettres définit la littérature comme étant :

« Toute opération - traduction, auto -traduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante par laquelle un texte venue d'une contrée démunie littérairement parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes. Quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits, ces textes doivent « être traduits », c'est-à-dire un certificat de littérarité ». p. 92²

Pascale Casanova perçoit donc la traduction comme une sorte de reconnaissance de l'œuvre et de l'auteur. Afin qu'un auteur devienne universellement connu et reconnu, lorsqu'il écrit en langue littéraire, en langues africaines par l'exemple, son œuvre devait être traduit par une langue dominante. En d'autres termes, les écrivains qui rédigent leurs œuvres en langues africaines, doivent avoir recours à la traduction en français s'ils

¹ - Ngandu Nkashama Puis, *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 24 -30

² Casanova Pascale, *La République mondiale des lettres*, éditions du Seuil, Paris 1999,

font partie des pays de la Francophonie, ou en anglais s'ils font partie du Commonwealth. Cette traduction leur permet ainsi d'accéder à la sphère internationale. Quels sont les lecteurs s'ils écrivent en langues africaines ?

Dans la plupart des cas, les pays colonisés doivent avoir recours aux nations européennes. En exportant leurs langues, les nations européennes ont exportés aussi leurs luttes ; ou plutôt les écrivains excentrés sont devenus l'un des enjeux majeurs de ces luttes. La puissance littéraire d'une nation centrale peut désormais se mesurer aux innovations, aux bouleversements littéraires produits dans sa langue par des écrivains excentrés et reconnus universellement. L'on pourrait affirmer que ce serait pour une langue une nouvelle façon de « prouver » en acte sa capacité à créer une modernité et à réévaluer ainsi son propre capital à travers des écrivains sur lesquels elle a exercé une domination.

La France n'a aucune tradition en matière de consécration culturelle spécifiquement linguistique et la politique dite de la francophonie ne sera jamais qu'un pâle substitut politique de l'emprise que Paris exerçait. Les quelques prix littéraires nationaux qui ont été décernés à des écrivains issus de l'ex-empire français ou des marges de l'aire linguistique ont bénéficié de considérations néo-coloniales évidentes.

La langue est l'enjeu majeur des luttes et des rivalités distinctes : elle est la ressource spécifique ou contre laquelle vont s'inventées les solutions à la domination littéraire, le seul véritable matériau de création des écrivains permettant les innovations les plus spécifiques : les révoltes et les révolutions littéraires s'incarnent dans les formes créées par le travail sur la langue.

Dans l'espace littéraire mondial, les « petites » langues peuvent être classées en quatre catégories principales (et non exhaustives) définies par leur littérarité. D'abord les langues orales dont l'écriture, non fixée, est en voie de constitution. Par définition dépourvue de capital littéraire puisque sans écriture, elles sont inconnues dans l'espace international et ne peuvent bénéficier d'aucune traduction. Il s'agit par exemple de certaines langues africaines qui n'ont pas d'écriture fixée. Ahmadou Kourouma, a écrit *Les Soleils des Indépendances* à partir d'une sorte de traduction française de la langue malinké.

Le processus qui unit le lecteur français à l'auteur africain est complexe. En effet, quand on cite au sein de l'édition française les œuvres dites de littérature étrangère, on s'attache, pour les connaître, au décompte des traductions. Seront classés livres étrangers les romans ou essais traduits de l'Espagnol, du russe, de l'anglais ou autre.

Les autres classés dans la rubrique auteurs étrangers jouissent de deux traits au moins : la prime de l'étranger, c'est-à-dire un certain dépaysement, une rencontre par delà les différences culturelles. Le deuxième atout est la notoriété. En effet, la plupart des auteurs traduits ont déjà été reconnus et la traduction de leur œuvre n'est alors qu'un phénomène d'amplification, de reconnaissance. Il est plus rare de voir classer en littérature étrangère les auteurs francophones issus d'Europe (Suisse, Belgique), ces derniers perdent vite leur nationalité dans la réception qui leur est faite par le public.

Par contre, les auteurs francophones d'origine africaine subissent un traitement différent. L'utilisation de la langue française qui devrait rendre ces littératures immédiatement accessibles n'est pas toujours un atout parce que le plus souvent, c'est en France même que ces auteurs doivent gagner leur notoriété. C'est une doléance qui revient souvent lors des manifestations culturelles où s'expriment les auteurs nègres : la multiplicité des langues nationales concurrentes au français en Afrique, les problèmes d'alphabétisme et le peu d'importance numérique d'un lectorat national, ajoutés aux contingences économiques et politiques locales rendent difficile l'autorisation du fait littéraire africain hors de Paris.

Les mythes véhiculés par les écrivains francophones sont de nature différente auprès du grand public. Le fait colonial qui mit un temps ces pays sous domination française, a encore prise dans

l'imaginaire. De plus, la langue française telle qu'elle est utilisée par ces écrivains est porteuse d'une réalité sociale, culturelle et philosophique différente des réalités françaises. C'est pour cette raison que Robert Escarpit a écrit

« (...) L'idée d'une francophonie est profondément naïve. L'extension territoriale d'une langue véhiculaire la condamne à la fragmentation et le niveau d'incompréhension qu'elle permet peut s'en trouver abaissé considérablement, ce qui d'ailleurs n'a rien de surprenant puisque la fonction d'une langue n'est plus d'interconnecter des sous-systèmes mais de les relier de manière univoque (...) à la machine maîtresse d'un système »¹

Aux origines du fait littéraire, règne chez le destinataire une ambivalence. A qui adresser le message littéraire ? Cette question était déjà au centre du mouvement de la Négritude. Michel Hauser a justement étudié le procès de communication de la Négritude. Le destinataire est ambigu :

« Dans son ensemble (...) le procès de communication présente une dualité originaire : d'un côté, mais rare, une destination simple mais avouée vers le public nègre, de l'autre, mais fréquente, une absence de destination impliquant objectivement un public indifférencié de

¹ - Escarpit Robert, *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette, Université, 1976, p.115.

récepteurs et, tacitement, une relation équivoque avec le public français ».¹

Les caractéristiques de ces facteurs socio -culturels de la communication littéraire africaine sont difficiles à cerner. Après les indépendances africaines, il est plus exact de parler d'espaces culturels nationaux. Dans tous les cas, les auteurs s'entendent à exprimer farouchement leur singularité.

Les littéraires nègres ne sont pas de la littérature française :

« (...) l' « école nègre » affiche ses particularismes et revendique un caractère farouchement marginal. C'est dit-elle à son corps défendant qu'on cherche à l'inféoder à la littérature française. L'une des raisons qui motivent ce refus et contribue à donner à cette « école » un caractère original est la fonction politique et sociale, ou mieux : la fonction historique qu'en attendant ses promoteurs. Ils n'ont cessé de proclamer qu'ils exprimaient les besoins, les désires, les pensées, l'être, non seulement de leur peuple mis d'une race entière, qu'ils parlaient donc au nom de millions d'individus, qui pendant des millénaires, s'étaient tus »,²

écrit Michel Hauser à propos des poètes de la négritude.

¹ - Michel Hauser, *Pour une poétique de la négritude*, Paris, Silex, 1988, t.1, p. 150.

² - Hauser Michel, Op. cit., p. 4.

Dès lors qu'il est en est ainsi, avec l'affirmation de cette étrangeté radicale, le point de rencontre lecteur - auteur nègre devient très ambigu. L'utilisation de la langue française se combine avec l'affirmation de l'altérité nègre. Le destinataire français ira au plus court : d'abord il s'intéressera à ces littératures par le biais d'un certain exotisme, puis par l'utilisation du français qui nuance cette apparence d'étrangeté, même si par une sorte de transfert, le lecteur français veut reconnaître cette utilisation de la langue française comme étrangère. C'est ainsi que les écrivains nègres sont à la fois « *intérieurs et extérieurs à notre système culturel. Ils sont et ne sont pas exotiques* ». ¹

Le public auquel s'adresse l'auteur nègre est éclaté. Il existe en réalité plusieurs sphères de lecteurs et la communication auteur - lecteur s'en trouve rendue plus complexe puisque ces lecteurs de littérature africaine sont motivés par des pulsions contradictoires : les points de convergence sont inexistantes. De fait, il reste la langue française pour tout viatique. La consécration par la critique autonome et la traduction est une sorte de passage de la frontière littéraire. La consécration d'un texte est la métamorphose, presque magique, d'un matériau ordinaire en « or », en valeur littéraire absolue. En ce sens les instances consacrant sont les gardiennes, les garantes et les créatrices de la valeur. La consécration parisienne est un recours

¹ - Hauser Michel, op. cit., p. 9.

nécessaire pour les auteurs internationaux de tous les espaces littéraires dominés : traductions, lectures critiques, éloges et commentaires sont autant de jugements et de verdicts qui donnent valeur littéraire à un texte jusque là tenu hors des limites de l'espace ou non perçu. Du seul fait que ce jugement est prononcé par des instances littéraires relativement autonomes, il a des effets réels sur la diffusion et la reconnaissance du texte.

La traduction est la plus grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire. Elle est une forme de reconnaissance littéraire et non pas un simple changement de langue, pur échange horizontal qu'on pourrait quantifier pour connaître le volume des transactions éditoriales dans le monde.

Les œuvres de grande rupture littéraire, celles qui ont fait date au centre, sont souvent traduites par les écrivains eux-mêmes généralement internationaux et polyglottes et qui voulant rompre avec les normes de leur espace littéraire, cherchent à introduire dans leur langue les œuvres de la modernité centrale (dont ils contribuent, par là même, à perpétuer la domination).

Lorsque la traduction est l'importation au centre de textes littéraires écrits dans de « petites » langues ou dans des littéraires peu valorisées, la translation linguistique et littéraire est une façon d'annexer, de détourner des œuvres au profit des ressources centrales. « *Le capital universel s'accroît* », dit Valéry, grâce à l'activité des grands traducteurs consacrant.

La notion de « littérarité », c'est-à-dire de crédit littéraire attaché à une langue, indépendamment de son capital proprement linguistique, permet donc de considérer la traduction des dominés littéraires comme un acte de consécration qui donne accès à la visibilité de l'existence littéraire. Ceux qui créent dans des langues peu ou pas reconnues comme littéraires, très démunies de traditions propres, ne peuvent être d'emblée consacrés littérairement. C'est la traduction dans une grande langue littéraire qui va faire entrer leur texte dans l'univers littéraire : la traduction n'est pas une simple « naturalisation », ou le passage d'une langue dans une autre ; mais il s'agit d'une littérisation ; c'est-à-dire un changement d'état, la transmutation littéraire est assurée par le passage de la frontière magique qui fait accéder un texte rédigé dans une langue peu ou non littéraire, c'est-à-dire inexistante ou non reconnue sur le « marché verbal », à une langue littéraire. Pascale Casanova définit la littérisation dans son œuvre comme :

*« toute opération - traduction, auto - traduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes. Quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits, ces textes doivent « être traduits », c'est-à-dire obtenir un certificat de littérarité ».*¹

¹ - Casanova Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, 1999, p. 192.

L'histoire littéraire telle qu'elle est envisagée ordinairement empêche de comprendre le rôle réel et central joué par les traductions dans l'univers littéraire mondial. Alors que ce sont les traducteurs des romans de Faulkner par Maurice Edgar Coindreau qui ont permis sa consécration et sa reconnaissance universelle.

Le traducteur, devenant l'intermédiaire indispensable pour « traverser » la frontière de l'univers littéraire, est un personnage essentiel de l'histoire du texte. Lorsque l'auto-traduction est impossible, le traducteur est un personnage clé, il devient un alter ego, un auteur de substitution chargé de faire passer, de transporter un texte d'une langue inconnue et peu littéraire dans l'univers de la littérature même. L'écrivain peut être obligé de passer par la nécessaire méditation de traducteur, il arrive souvent que l'auteur d'une œuvre collabore lui-même à sa propre traduction.

La traduction est une opération ambiguë. Elle est le mécanisme d'annexion systématique aux catégories esthétiques centrales, sources de détournements, de malentendus, de contresens. L'universel est en quelque sorte, l'une des inventions du centre : au nom d'un déni de la structure antagoniste et hiérarchique du monde, sous couvert d'égalité de tous en littérature, les détenteurs du monopole de l'universel convoquent l'humanité toute entière à se plier à leur loi.

L'universel est ce qu'ils déclarent acquis et accessible à tous à condition qu'il leur ressemble.

La langue est l'enjeu des luttes et des rivalités distinctives. Elle est la source spécifique avec ou contre laquelle vont s'inventer les solutions à la domination littéraire, le seul schéma matériel de création des écrivains permettant les innovations les plus spécifiques. Les révoltes et les révolutions littéraires s'incarnent dans des formes créées par le travail sur la langue. Du fait que la langue est la composante majeure du capital littéraire, on retrouve un certain nombre de solutions, ce qui imposera sans doute des retours nécessaires du fait de leur similitude.

Dans l'espace littéraire mondial, les « petites » langues peuvent être classées en quatre catégories principales, l'a écrit Pascale Casanova dans son ouvrage déjà cité :

*« D'abord les langues orales dont l'écriture, non fixée, est en voie de constitution. Par définition dépourvues de capital littéraire puisque sans écriture, elles sont inconnues dans l'espace international et ne peuvent bénéficier d'aucune traduction. Il s'agit notamment de certaines langues africaines qui n'ont pas encore d'écriture fixée, ou de certains créoles qui commencent, grâce à l'action des écrivains, à conquérir un statut littéraire et une écriture codifiée ».*¹

¹ - Casanova Pascale, Op. cit. p. 350.

La traduction peut avoir un impact. Puis Ngandu Nkashama, intellectuel et écrivain congolais (kinshassa) relève et souligne, tout en le déniait, le rôle central de la traduction – consécration pour les écrivains africains :

« Le défaut des auteurs d' Afrique a été souvent de croire qu' un texte littéraire n'avait de la valeur que s' il se faisait accréditer en tant que tel par un Occident magnanime[. . .] .Tout se passe comme si un auteur en langue africaine n'accédait objectivement à l'acte littéraire qu'à partir du moment où il produisait un texte en des langues autres, en l'occurrence du colonisateur [. . .] . Un crédit moral pourrait lui être accordé, sur la base des traductions dûment mandatées dans le monde ».¹

Outre la traduction qui joue un rôle déterminant dans la consécration de l'écrivain, les instances parisiennes ne sont pas en reste.

3. La configuration de l'espace littéraire : Paris

Paris est considérée comme la capitale de la littérature. Ce serait une capitale qui continuerait à donner l'existence littéraire aux écrivains des pays les plus éloignés des centres littéraires.

Dans le domaine du cinéma, la cinéphilie parisienne est un héritage direct du capital littéraire parisien. C'est au nombre de

¹ - Ngandu Nkashama Puis, *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 24 - 30.

candidats à la légitimité et à l'activité réelle de consécration autonome (traduction, commentaire, critique, prix) qu'on peut évaluer le crédit proprement littéraire d'une capitale.

Chaque «territoire » linguistique comprend un centre qui contrôle et polarise les productions littéraires indépendant de lui. Londres est aujourd'hui central pour les Australiens, les Canadiens, les Indiens et Africains anglophones ; Paris est central pour les écrivains d'Afrique francophone et du Maghreb, ainsi que pour ceux de Belgique de Suisse, du Québec auxquels il est lié, au demeurant, par des relations de domination littéraire et non pas politique.

Chaque aire linguistico -culturelle conserve une forte autonomie par rapport aux autres : elle est « une littérature monde » pour transporter la nation braudelienne « d'économie monde », c'est-à-dire un ensemble homogène, autonome, centralisé, dans lequel (presque) rien ne vient remettre en cause la circulation univoque des œuvres et la légitimité du pouvoir central de consécration. Si l'ancienne métropole met logiquement tout en œuvre pour se conserver une position culturelle dominante dans son ancienne colonie, quelles sont les capacités de riposte dans les pays africains nouvellement indépendants ? la population des lecteurs a-t-elle su développer une culture de résistance au flot culturel issue de l'ancienne métropole ? Car la caractéristique du statut du livre en Afrique noire est qu'il vient

se greffer comme un corps étranger dans le tissu social. La demande de livres reste utilitaire :

*« En Afrique, on lit beaucoup plus à des fins de formation que pour le plaisir (...) une fois le diplôme en poche, on se tourne généralement vers les romans d'amour et les romans photos, la plupart du temps importés qui sont des best-sellers ».*¹

L'élite au sein de laquelle se recrutent les lecteurs est ainsi décrite par Basseck Ba Kobhio :

*« La bourgeoisie démocratique fournit l'essentiel du monde qui toutes les fins d'après-midi envahit la librairie Hachette de Yaoundé(...) et se rue sur les journaux et les livres qu'on lira superficiellement certes, mais qu'il faut bien acheter ».*²

Quant aux « ouvriers intellectuels » (cadres administratifs, enseignants, journalistes, ingénieurs, étudiants...).

« Malheureusement pour ce groupe qui lit relativement beaucoup, une fois parti l'espoir du groupe qui lit relativement beaucoup, une fois parti l'espoir au groupe de pouvoir et donc abandonnée la frénésie d'acquérir de nouveaux diplômes, le besoin

¹ -. Ndiaye M Kebe, « L'Afrique à livre fermé » in *Jeune Afrique* n° 1113, 5 mai 1982, pp. 70 – 71

² Basseck Ba Kobhio, *Cameroun, la fin du maquis ?*, Presse, livre et « Ouverture démocratique », Paris, L'Harmattan, 1986, p. 40.

de lire ne se fait plus sentir et le niveau de culture stagne ou baisse lamentablement».¹

Cette élite le plus souvent urbaine, ne constitue qu'une minorité de la population. Quand elle ne se préoccupe plus de lectures utilitaires et qu'elle cherche à se cultiver, accorde-t-elle une place à l'écrivain national issu de son sein ? Faute d'une étude rigoureuse, on peut suivre certaines indications données par les éditeurs, écrivains et essayistes sur le terrain.

« L'écrivain « national », c'est-à-dire celui-là que l'étranger n'a pas encore consacré, est pris pour un amuseur public, un citoyen qui passe sa vie à dérider ses compatriotes après les dures journées de labeur (...) le peu de sérieux des écrivains eux-mêmes est à l'origine du manque de considération dont ils souffrent» .

Cette remarque de l'essayiste camerounais est à rapprocher à celle de l'éditeur Y-E Dogbe :

« (...) c'est tout simplement un rejet jaloux de l'œuvre de certains écrivains qu'on envoie soi-même (...) les critiques africains aussi (...) ont tendance à donner dans la fantaisie, jaloux, envieux et copineux. Ils dénigrent plus qu'ils ne cherchent à construire une œuvre qui réponde aux questionnements du

¹ - Basseck Ba Kobhio, Op. cit., pp. 118 - 119.

public africain à moins qu'ils s'agisse d'auteurs qu'ils connaissent personnellement.»¹

La publication d'un livre, pourrait être l'enjeu d'un pouvoir. Pouvoir dont paradoxalement le lieu de décision n'est pas le pays d'où vient l'auteur et où l'œuvre a été publiée. « *L'impression que donne le critique français aux jeunes écrivains africains est de détenir le sort et le succès de ceux-ci.* » Situation stigmatisée par l'Africain anglophone S.I.A. Kotei :

«Un certain nombre d'auteurs francophones écrivent, dit-on, non seulement en fonction du public européen, mais aussi en fonction des « élites » locales, instruites comme eux en Occident. En conséquence, leurs lecteurs ont des réactions émotionnelles et intellectuelles plus européennes qu'africaines. »²

La remarque excessive de Kotei vient sans doute du divorce idéologique observé entre Africains anglophones et francophones, mais elle souligne à dessein le divorce entre une culture populaire et une culture d'élite, tétanisée par le regard de l'Occident. Il reste que le statut de l'écrivain en Afrique francophone est ambigu.

« La plupart des écrivains africains ne communiquent qu'avec les représentants d'une sous-culture dans la société. Ils jouissent dans ce

¹ - Dogbe Y E, *Réflexion sur la promotion du livre africain*, Paris, Akpagnon, 1984, pp. 23 -24.

² -. Kotei S.I.A, *Le Livre d'aujourd'hui en Afrique*, Paris, Presses de l'UNESCO, 1982, p. 142.

*groupe d'une position sociale enviable : hors du groupe, ils ne reçoivent qu'une reconnaissance passive ».*¹

Il est certain que le statut d'auteur reconnu international est très enviable dans tous les pays du monde. En Afrique francophone, cette reconnaissance est paradoxale car dans la plupart des cas, l'écrivain doit obtenir la consécration de Paris avant d'être reconnu dans son propre pays. Les écrivains expatriés ont en effet une reconnaissance plus importante dans leur propre pays que ceux qui sont restés sur place. Cette situation rend très artificiel le statut de l'écrivain africain francophone. Cet arrière-plan économique, politique et psychologique ne sera pas à oublier sur fond de guerre culturelle face à laquelle l'Afrique francophone semble désarmée.

Paris permet donc aux écrivains d'être reconnus universellement un écrivain africain dès lors qu'il est publié à Paris et qu'il fait l'objet d'une médiatisation à de l'ampleur dans son pays d'origine. La configuration de l'espace littéraire à Paris est déterminante pour les auteurs africains expatriés.

Depuis que le processus d'unification de l'univers littéraire mondial est engagé, chaque écrivain entre dans le jeu muni de tout son « passé » littéraire.

¹ - Kotei S.I.A, Op. cit., p. 158.

En d'autres termes, chaque écrivain est situé d'abord inéluctablement, dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu. Lorsqu'on cherchera à caractériser un écrivain, il faudra le situer deux fois : selon la position de l'espace littéraire national où il est situé dans l'univers mondial, et selon la position qu'il occupe dans ce même espace.

D'une part l'origine nationale et linguistique est rapportée à la totalité de la structure hiérarchique de l'univers littéraire mondial, et d'autre part chaque écrivain n'hérite pas de la même façon de son passé littéraire.

La configuration de l'espace littéraire est difficile à dessiner. Nous sommes dans une phase de transition où l'on passe d'un univers dominé par Paris à un monde polycentrique et pluraliste où Londres et New York principalement, mais aussi dans une moindre mesure, Barcelone, Francfort, disputent à Paris l'hégémonie littéraire. La littérature allemande écrite ces dernières années, par exemple est l'objet d'un désintérêt presque systématique en Grande Bretagne. La production littéraire Américaine est divisée entre deux pôles distincts. D'une part tous les textes qui appartiennent à ce que Pierre Bourdieu appelle « champ restreint » c'est-à-dire la production autonome et d'« avant-garde » tenue hors des circuits de grande diffusion éditoriale. Ils bénéficient en France d'une grande attention critique et éditoriale. La grande tradition américaniste française

qui, depuis Sartre a permis de consacrer Faulkner ; d'autre part le pôle autonome de plus en plus menacé aux Etats-Unis, de même qu'en France, un panthéon spécifique, des prix littéraires, des genres privilégiés par une histoire, des traditions propres, et même des rivalités internes donnent forme et contenu à une production littéraire dans un ensemble linguistique donné. En fonction de leur histoire et de leurs traditions propres, ces ensembles imposent ou supposent des normes différentes (Francophonie, Commonwealth).

A l'intérieur de chaque aire, la structure est sensiblement la même que celle de l'espace mondial. Une hiérarchie subtile s'établit entre les différents satellites en fonction de leur distance symbolique -esthétique et non géographique- au centre. Chaque « lieu capital » tente d'imposer l'évidence de sa centralité et de son autorité sur le territoire linguistique qui dépend de lui, mais surtout d'établir sur ces territoires sous contrôle scolaire, linguistique et littéraire, son monopole de la consécration littéraire.

Ainsi les grandes capitales littéraires mettent en œuvre différents systèmes de consécration, leur permettant de garder une sorte de « protectorat » littéraire : elle continuent à exercer, grâce à l'ambiguïté de l'usage des langues centrales, un pouvoir politique à base littéraire.

La position des écrivains francophone est tragique. Paris est pour eux inséparablement, la capitale de la domination politique et/ou littéraire, ils sont les seuls à ne pouvoir évoquer Paris comme tiers -lieu spécifique. Aucune alternative, aucune solution de recharge ne leur permet, en dehors d'un retrait dans leur espace national, d'échapper à Paris ou de se servir de Paris pour inventer une dissidence esthétique. Le pouvoir de Paris est plus violent encore, plus implacable, d'être sans cesse dénié et refuse au nom de la croyance universelle dans l'universalité de la France, au nom des valeurs de liberté promues et monopolisées par la France elle-même. Aucune capitale ne peut offrir de véritable issue en dehors de Paris.

Certains auteurs ont trouvé des stratégies afin de lutter contre cet assujettissement. Des écrivains antillais à l'instar de Patrick Chamoiseau, Edouard Glissant, Raphaël Confiant) pour échapper à l'omnipotence française revendiquent le modèle faulknérien, alors que Faulkner a été consacré à Paris. Paris est certes la capitale de l'univers littéraire, mais aussi la porte d'entrée du « marché mondial des biens intellectuels » comme le disait Goethe, le lieu consacrant majeur du monde de la littérature. La consécration parisienne est un recours nécessaire pour les auteurs internationaux de tous les espaces littéraires dominés : traductions, lectures critiques, éloges et commentaires sont autant de jugements et de verdicts qui donnent valeur littéraire à un texte jusque-là tenu hors des limites de l'espace ou non perçu.

Du seul fait que ce jugement est prononcé par des instances littéraires (relativement) autonomes, il a des effets réels sur la diffusion et la reconnaissance du texte. La croyance dans l'effet de la capitale des arts est si puissante que non seulement les artistes du monde entier acceptent sans réserve cette prééminence parisienne, mais aussi que, étant donné l'extraordinaire concentration intellectuelle qui en est résultée, elle est devenue le lieu à partir duquel, les écrivains aiment s'exiler et leurs livres peuvent devenir universels. La plupart des écrivains africains s'y exilent afin de bénéficier d'une totale autonomie littéraire. Paris est donc le dernier recours contre les censures nationales : la constitution historique de Paris comme capitale de toutes les libertés : politique, esthétique et morale ont fait également le lieu de la liberté de publication.

Paris est le lieu où convergent à la fois le plus grand prestige et la plus grande croyance littéraires. La capitale française combine en effet des propriétés à priori antithétiques, réunissant étrangement toutes les représentations historiques de la liberté. Elle symbolise la révolution, le renversement de la monarchie, l'invention des droits de l'homme. C'est cette image qui vaudra à la France de terre d'asile pour les réfugiés politiques et de tolérance à l'égard des étrangers.

La configuration unique parisienne a été renforcée et manifestée par la littérature elle-même. L'apparition presque

systematique du thème de l'universalité dans les évocations de Paris est l'un des indices les plus probants de son statut universellement reconnu de capital littéraire. C'est parce qu'on lui fait presque universellement crédit de cette universalité qu'elle est investie d'un pouvoir de consécration universelle qui lui-même a des effets sensibles sur la réalité.

CHAPITRE NEUVIÈME

STATUTS D'ÉCRIVAINS PAR LES MÉDIAS

Les études de sociologie appliquée à la littérature ont déjà montré qu'il existe un rapport étroit entre les structures sociales et les structures de l'œuvre d'art. Il apparaît, en effet, que la littérature se nourrit des faits sociaux, les exploite et les diffuse suivant une chaîne de production dont les maillons les plus importants sont, entre autres, l'infrastructure éditoriale et les médias. Les écrivains que nous avons choisis ont chacun un statut particulier. Nous nous intéresserons à Léopold Sédar Senghor, ancien Président de la République du Sénégal (Poète - Président - Académicien), Henri Lopès, écrivain et Homme politique également, Ahmadou Kourouma qui a acquis la notoriété grâce à ses succès littéraires. Calixthe Beyala quant à elle, fut très médiatisée dans un domaine particulier qui fera l'objet de notre réflexion.

Enfin, nous ne manquerons pas de faire un arrêt sur Wolé Soyinka qui est un écrivain anglophone, qui a par conséquent un statut différent des précédents auteurs cités.

1- Léopold Sédar Senghor, Ahmadou Kourouma et Henri Lopès : la notoriété de ces trois écrivains

- Léopold Sédar Senghor : la Négritude, la Francophonie

Président du Sénégal de 1960 à 1981 et francophone reconnu s'est vu déferler de nombreux articles dans les journaux. Président du Sénégal, Senghor s'est aussi affirmé comme l'un des principaux intellectuels africains et francophones.

Issu d'une famille chrétienne aisée, son père est un riche propriétaire qui commerce avec la métropole. Il effectue une scolarité brillante à Dakar et poursuit ses études en France où il est reçu, en 1935, à l'agrégation de grammaire, premier agrégé africain. Parallèlement à ce parcours universitaire, Senghor suit un cheminement intellectuel qui en fait, par le biais d'une œuvre poétique particulièrement riche, l'un des initiateurs de la Négritude. Pour lui, ce concept recouvre l'ensemble des valeurs culturelles qui participent à la spécificité des civilisations d'Afrique noire par rapport à l'Occident. Cependant, plutôt que de prôner une rupture avec la métropole, il se prononce pour la symbiose entre les dimensions contradictoires que sont Occident/Afrique, modernité/tradition, ruralité/urbanité.

Professeur à Tours puis à Saint-Maur, il débute sa carrière en 1936 en adhérant à la S F I O. Elu député du Sénégal en 1936, il participe activement à la Constitution de la IV^e République et tente de faire de l'Union française une structure réellement fédérale. Il se détache progressivement de la SFIO pour animer des groupements politiques plus engagés en faveur de la décolonisation : le Bloc démocratique sénégalais puis, à partir de

1958, l'Union progressiste sénégalaise qu'il tente d'ériger, sans grand succès hors du Sénégal, en concurrent du RDA d'Houphouët-Boigny (ancien président de la Côte-d'Ivoire). Il participe à la conception de la communauté érigée avec la V^e République et dirige, dans ce cadre l'autonomie du Sénégal. Après l'échec de l'union avec le Soudan français (futur Mali) en 1959-1960, Senghor quitte le gouvernement du Général de Gaulle pour devenir le premier président de la République du Sénégal. En 1962, sa popularité lui permet de faire échec à la tentative de coup d'Etat de son premier ministre, Mamadou Dia ; il obtient alors l'instauration d'un régime présidentiel qui lui donne une marge de manœuvre accrue.

Sa politique, si elle ne renie pas ses idéaux socialistes et son engagement pur la Négritude, se caractérise par son pragmatisme. Grâce à une planification modérée, il cherche à moderniser le Sénégal en développant le système de santé et l'éducation, ou en soutenant les cultures d'exportation comme l'arachide. Mais sa volonté de développement industriel rencontre peu de succès. Les difficultés économiques, mais aussi l'absence de libéralisation politique provoquent des émeutes à plusieurs reprises, notamment chez les étudiants (1968, 1971). En 1974, Senghor instaure un tripartisme. Cette démocratisation progressive s'accompagne d'une politique extérieure axée sur la recherche de la paix avec les pays voisins, la promotion du panafricanisme et la coopération Nord/Sud. Il se consacre à son œuvre poétique après s'être retiré de la politique du Sénégal.

Léopold Sédar Senghor est l'un des écrivains qui a défrayé la chronique. Il est intéressant de savoir à quel moment cet écrivain est ou a été médiatisé. La plupart du temps, les auteurs font la une des médias lors des faits marquant l'actualité.

En octobre 1996, l'UNESCO célèbre le quatre-vingt-dixième anniversaire de Léopold Sédar Senghor. Cet événement constitue l'occasion pour une pléiade d'intellectuels et d'hommes d'Etat d'évoquer sa carrière à la fois exemplaire et instructive. Pour conserver la trace de cette palabre historique en l'honneur du poète-président, Frederico Mayor demanda à l'écrivain mauricien Edouard J. Maunick, ami et confident de longue date de Senghor, de rassembler les différentes contributions et d'en faire une "anthologie unique pour saluer un être unique dont le nom restera dans les temps et dans les mémoires".

Dans le magazine *Jeune Afrique* du 24/02/98, figure l'extrait de la lettre d'Aimé Césaire. Il y évoque leurs années de combat pour la reconnaissance de l'homme noir :

« Léopold t'en souvient-il [...] de ces fiévreuses années où dans le monde de l'avant-guerre, à l'âge où l'on se forme et l'on peut rêver sa vie, nos cœurs et nos esprits cherchaient à démêler les fils d'une histoire universelle où la page africaine restait vaine, et où l'on déniait à

*l'homme noir le droit à l'humanisation ? (...)
Léopold, tu restes pour moi le frère
fondamental, celui qui a apporté au jeune
déraciné que j'étais quand tu m'as ouvert les
bras au lycée Louis - Le - Grand, en ce jour de
septembre 1931, la clé de moi-même :
l'Afrique, les Afriques, notre Afrique avec sa
philosophie et son humanisme profond. Cette
fin du siècle que nous avons cheminé ensemble
y est grave. Lourde et parfois triste. Mais ce
n'est pas l'Afrique perdue. Refusons de le
croire.*

*Plus qu'hier encore, il est place pour
tous au rendez-vous de la conquête, car
l'universel à refondre questionne l'urgent
dépassement des identités particulières. Que
resterait-il à l'Histoire si l'homme abdiquait à
l'impasse et au renoncement. »¹*

Senghor était une personnalité dotée d'un génie. Plusieurs personnalités françaises lui ont adressé des messages élogieux lors de son 90^{ème} anniversaire. Dans cet extrait de Maurice Druon, ce dernier écrit :

¹ - Césaire Aimé, in *Jeune Afrique* du 24 février 1998

« Toute grande action commence par les mots qui contiennent sa semence. A la fin de l'entretien historique qu'il eut avec le général de Gaulle, au cours duquel celui-ci lui exprima son accord à l'indépendance du Sénégal, Léopold Sédar Senghor, avant de se retirer, dit : « Et maintenant ce qui importe, Monsieur le Président, c'est de penser à la manière dont vont être maintenus les liens de mon pays avec la France et sa culture. »

La première pierre de la francophonie était donc posée. En 1986, François Mitterrand ouvrait à Versailles, dans la salle des congrès la Conférence des chefs d'Etat et de gouvernement des pays ayant en commun l'usage du français en partage. Lors de cette séance inaugurale, Senghor, qui, de sa propre décision, n'était plus chef d'Etat depuis le 31 décembre 1980, apparut en costume d'académicien français, lui le premier Africain entré dans la compagnie fondée par le cardinal de Richelieu. Il y était salué comme le serait l'année suivante à Québec et deux ans après à Dakar, comme véritable père fondateur de la francophonie organisée.

L'extrait de la lettre de Chirac n'est pas en reste. Ce dernier a écrit :

« Au-delà du Sénégal, c'est l'Afrique tout entière qui a reconnu en vous son ambassadeur. Vous vous saviez investi d'une mission, vous qui avez écrit dans Ethiopiques : « J'ai la confiance de mon peuple. On m'a nommé l'Itinérant ». Pétri de culture humaniste, philologue érudit, vous avez lutté avec les armes de l'intelligence : celles de la finesse diplomatique, de la patience, de la priorité, animé par la conviction de défendre une cause juste. Vous avez lutté aussi avec votre plume. Dans la revue que vous fondez avec votre ami Aimé Césaire, vous employez pour la première fois ce terme de « négritude » qui, parce qu'il rencontre une vérité vivra dans sa propre vie. »

Abdou Diouf a également rédigé une lettre à son honneur :

« Pour ceux de ma génération qui ont pensé, qui ont vécu l'Afrique de l'Ouest comme un espace unique, la balkanisation, contre laquelle le Président Senghor s'est toujours exprimé avec vigueur, il s'est opposé avec la dernière énergie, a constitué un véritable déchirement... ».

Tout compte fait, Senghor est un illustre personnage qui a défrayé la chronique en tant qu'artisan du dialogue des cultures,

et l'un des pères de la francophonie. Cet homme avait reçu des honneurs tant en France qu'en Afrique.

« *Senghor six fois exemplaire* », par Maurice Druon de l'Académie Française.

Dans un article du *Figaro littéraire* en date du 29 janvier 2002, Maurice Druon fait l'éloge de Senghor en tant que personnalité ayant joué un rôle déterminant au sein de l'académie française. C'est dans ce sens qu'il déclare :

« Qu'est-ce qu'un grand homme, sinon celui qui propose à l'humanité future un exemple qui demeure un fournisseur de références idéales, et inspire des volontés d'accéder, de quelque manière, à sa ressemblance ? Senghor fut et restera six fois exemplaire. Exemplaire d'abord, le Français d'Outre-mer. Quel destin que celui de ce petit Sénégalais qui courait pieds nus parmi une volée d'enfants noirs sur la plage de Joal couverte de coquillages, qui émerveilla ses maîtres, dès l'école primaire, par son intelligence sérieuse, qui grimpa avide de connaissances, d'un collège religieux au Lycée de Dakar, puis à la Khâgne de Louis - Le - Grand où il se lia avec Georges Pompidou, qui devint en 1935 le premier agrégé de grammaire

africain, fut professeur de français en France, combattant français en 1940 et prisonnier de Guerre, s'engagea en politique dès la libération, siégea dans les deux assemblées constituantes d'où sortit la IV^e République, puis pendant treize ans, continûment, à l'Assemblée nationale comme député français du Sénégal, et participa comme ministre dans le cabinet d'Edgar Faure, au gouvernement de la France ! » (p.14)¹

La médiatisation de Senghor s'effectue dans *Le Figaro* du 29 janvier 2002 non seulement parce qu'il fait partie des écrivains de la Négritude, mais aussi parce qu'il s'agit d'une personnalité célèbre en France. Senghor est non seulement un grand poète africain, mais aussi un Français d'Outre-mer qui a laissé ses empreintes en métropole. A la première page du *Figaro*, il est mentionné :

« Se proclamant « métis culturel » et prouvant en sa personne tous les bienfaits qu'il y avait à l'être, il aura été l'un des grands artisans de l'égalité désormais acquise de l'homme noir. Exemplaire encore, le poète et le pédagogue. »²

¹ - Druon Maurice, in *Le Figaro littéraire* (article) du 29 janvier 2002

² - Ibid.

Dans ce même journal, Senghor fait l'objet d'une lecture triste. Il s'agit de l'annonce de son décès, le 21 décembre 2001. Jacques Dhaussif relate cette triste nouvelle :

« L'ancien président sénégalais Léopold Sédar Senghor est décédé hier à son domicile de Vernon, en Normandie, à l'âge de 95 ans. Poète et homme d'Etat, premier président du Sénégal indépendant qu'il a dirigé pendant vingt ans, M. Senghor vivait en France avec son épouse Colette, depuis qu'il avait quitté le pouvoir, de son plein gré, le 31 décembre 1980... Jacques Chirac a rendu hommage à Léopold Sédar Senghor, en s'inclinant devant la mémoire de celui qui fut « l'un des acteurs majeurs de l'histoire de l'Afrique. »¹

Cet article nous montre donc le rôle de cet illustre personnage :

« Il nous apportait son admirable connaissance la langue française, il était le symbole de tout ce qui nous unissait à l'Afrique. J'étais très impressionnée par son immense culture, son sens de la langue. C'était un agrégé de grammaire qui disait d'une façon poétique des

¹ - Jacques Dhaussif, in *Le Figaro littéraire* (article) du 29 janvier 2002

choses très précises. Quand il parlait, on sentait toujours le poète derrière les mots », a poursuivi Hélène Carrère d'Encausse.

Un article est également consacré à Senghor dans *Le monde* du 22/12/2001. « *Léopold Sédar Senghor, l'Euronègre* ». L'évocation de sa disparition y est mentionnée. Le commentateur nous rappelle la perte de l'ancien président sénégalais le 20 décembre à son domicile de Vernon, en Normandie à l'âge de 95 ans. Il a contribué massivement à fonder et à enraciner les concepts de négritude et de francophonie. Ces colonnes lui confèrent la grandeur universelle qu'est le don de poésie. Dans *Ethiopiennes* en 1956, il soulignait : *Le poète est comme la femme en gésine : il lui faut enfanter. Le nègre singulièrement, qui est d'un monde où la parole se fait rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité.*

Dans cet article du 22 décembre 2002 rendant hommage à l'« Euro -nègre », le chroniqueur conclut en disant que

« Senghor appartient de droit au cercle très restreint qui, de Jules César à Charles de Gaulle, en passant par Constantin Porphyrogénète ou Marguerite de Navarre, réunit les chefs de nation qui furent tout autant hommes de lettres dont le détachement politique, le moment venu, doit sans doute

beaucoup à leur profonde imprégnation littéraire. ».

Tous les articles dont Senghor a fait l'objet dans la presse écrite depuis décembre 2001 ont pour but de relater sa vie, de lui rendre un dernier hommage. C'est dans ce sens que *Le Monde* du 22 décembre 2001 en a résumé sa biographie :

« Auteur, politicien, Senghor fut également, et pleinement, professeur agrégé de grammaire. Après avoir été boursier à Khâgne à Louis -Le-Grand en 1928, avec le futur président gaulliste Georges Pompidou, puis s'être allié avec un étudiant noir, le futur député communiste de la Martinique, Aimé Césaire, Senghor fut, à partir de 1935, professeur de lettres au lycée Descartes de Tours, puis à Marcellin - Berthelot, à Saint-Maur, en banlieue parisienne. Contrairement à la colonisation anglo-saxonne, celle de la France, parce assimilatrice, savait dépasser les barrières ethniques. (...) Ce choix religieux aura une immense importance pour le jeune homme au double prénom euronègre « Léopold Sédar », qui devait être tenté par la prêtrise et restera toujours pratiquant. Plus tard membre du conseil pontifical pour la culture, où il

serait « chargé du problème du latin », il proclamerait, à contre-courant des modes : « l'église catholique a, bien avant l'Etat colonial français, avant même les nouveaux Etats africains, découvert la négritude. C'est ainsi que, pendant mes études primaires à la mission catholique de Ngazobil (au Sénégal), j'ai appris en même temps à lire et à écrire en Ouolof, la langue principale du Sénégal, comme en français. »¹

Dès 1960, avec la discrète bénédiction de De Gaulle, le premier des grammairiens d'Afrique noire commençait à rompre les lances francophones, participant au numéro spécial d'*Esprit* (novembre 1962) sur « *Le français langue vivante* », bientôt considéré comme le manifeste « spontané » de la francophonie. Senghor y mêlait ses voix à celles des autres, (Kateb Yacine (Algérie), Vincent Monteil (France) ... Une fois retiré de la vie publique, il devint « militant de base » de la francophonie, aussi bien à l'académie française que devant le moindre groupe d'écoliers croisé dans sa Normandie adoptive. Ce militantisme linguistique lui valut notamment de laisser derrière lui l'Université francophone Senghor d'Alexandrie d'Egypte.

Dans un article du *Figaro* en date du 20 novembre 1996, « *La musique de Senghor* » de Jérôme Strazzula, article qui constitue une

¹ - Biographie in journal *Le Monde* du 22 décembre 2001.

recherche originale sur la musique des mots de l'écrivain poète, ancien président du Sénégal, l'auteur mentionne qu'un « *Siècle d'écrivains* » vient à point rappeler, quelques jours après l'« affaire » NTM, que le rap est une part d'actualité, qu'il est d'autre part pluriel et enfin qu'entre les générations, le fossé n'est peut-être pas aussi profond qu'on le clame (...) Les prudences académiques n'en sont pas violées pour autant. La réalisatrice a réussi son pari : nul besoin d'être un expert en musique, en poésie africaine, en histoire ou en littérature contemporaines pour admettre que cette tentative de diction musicale de l'œuvre poétique de l'ancien président de la République sénégalaise (1960-1980) en valorise le texte. (...) Soutenu par la diction d'Amadou, et remarquablement servi par d'étonnantes images de l'Afrique sèche, de la France normande, ou des diverses facettes de Paris dans le dernier demi-siècle, le royaume d'enfance de Senghor apparaît dans son intégrité. Senghor a écrit : « *Nous ne faisons rien d'autre, nous autres poètes, que chanter le royaume d'enfance, c'est-à-dire un monde où tout était transparent.* »

Dans un article du 14/11/1996, intitulé « *Noëls à Dakar* », publié par Jean Daniel, le chroniqueur relate dans quel contexte il a eu à passer Noël à Dakar. Il s'agit bien d'une initiative de Senghor qui commentait tous les ans les sources des différentes civilisations (gréco-sahélienne ou indo-africaine).

Senghor était l'un des hommes politiques les plus poètes qui soient et il était amoureux de la langue française ; c'est la

raison fondamentale pour laquelle la presse française lui a toujours réservé une part belle. La médiatisation de Senghor n'avait pas uniquement pour objectif de parler de lui en tant qu'écrivain africain, mais en tant qu'homme politique, car il a été le premier président de la République du Sénégal, il a préconisé le métissage.

La presse écrite tant française qu'africaine ayant appris le décès de l'ancien président du Sénégal, élu à l'académie française en 1983, lui a réservé de belles colonnes. Un article du *Nouvel Observateur* du 27/12/2001 montre les mérites de cet écrivain et remarquable homme politique. Il a chanté à la fois la négritude et la mixité. Il entend « assimiler mais non être assimilé ». Partisan de l'indépendance de son pays, il fut l'un des rédacteurs de la Constitution de la IV^e République. Jean Daniel, l'auteur de cet extrait affirme que Senghor était

« tout sauf un « aliéné ». Grâce à quoi il a ignoré tous les complexes des colonisés et des noirs. S'il intégrait les valeurs d'autrui, ce n'était jamais au prix de son reniement. Rien de la fameuse « haine de soi » dans son amour de la France. »

Léopold Sédar Senghor a prôné les civilisations métisses. La plupart des commentaires qui ont été faits dans la presse écrite et à la radio sont unanimes. Tous les journalistes le décrivent comme un être remarquable à plus d'un titre. La démission de cet

homme politique à la force de l'âge et en l'absence de toute contestation. On sait que l'on peut compter sur les doigts d'une main (Cincinnatus, Charles Quint, Ben Gourion, de Gaulle) les détenteurs du pouvoir qui ont démissionné. Senghor a impressionné par le fait qu'il a réalisé un autre exploit qui a très peu de précédents : réussir à ne jamais transformer des complexes virtuels en provocations réelles. Noir, il met au point, après son ami Césaire, le concept de la négritude, mais sans jamais céder à la tentation des Black Muslims. Pour lui, « black is beautiful », mais le blanc est loin d'être laid. A commencer par sa femme, qui est une Normande. Senghor enfin a eu la même conception de la décolonisation que Bourguiba : elle doit être gradualiste pour être complète et choisir la progressivité de la libération plutôt que le radicalisme du chaos.

- Ahmadou Kourouma : l'Échec des Indépendances

Cet auteur est né en Côte-d'Ivoire en 1927. En 1964, il publie *Les Soleils des indépendances* qui ne trouve pas d'éditeur, puis en Algérie. En 1970, son roman refusé paraît au Seuil : succès international. En 1974, il publie une pièce de théâtre, *Le Diseur de vérité*, puis s'exile dix ans au Cameroun. En 1990, il vit au Togo. Nouveau roman, *Monnè, Outrages et défis*. En 1999, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, prix du Livre Inter. En 2000, *Allah n'est pas obligé*, prix Renaudot et Goncourt des lycéens.

Ahmadou Kourouma fait l'écho de la presse écrite tant en France qu'en Afrique grâce à sa notoriété. Il s'agit d'un écrivain africain connu et reconnu sur la sphère aussi bien nationale qu'internationale. C'est un géant de la littérature africaine. Dans le numéro du magazine *Le Point* du 10/11/2000, le chroniqueur note :

« Il devient donc urgent de célébrer cet auteur de 72 ans. On se souvient que Cohen dut attendre le même âge pour qu'on veuille bien le récompenser pour *Belle du seigneur*. Les jurés du Renaudot et les lycéens ont déjà eu la grâce de lui décerner leur prix. Alors ruez-vous à votre tour sur le roman d'Ahmadou Kourouma qui vous parle. »¹

Cet écrivain africain est très médiatisé en France depuis 1999. Il a remporté le 25^e prix Inter, présidé cette année-là par J.M.G. Le Clézio, pour son roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, au 3^e jour, à dix voix contre huit à Michèle Desbordes pour *La demande* (Verdier), sept à Denis Lachaud pour *J'apprends l'allemand* (Actes Sud) et une à Mongo Beti pour *Trop de soleil tue l'amour* (Julliard). Paru le 28 août 1998 au Seuil, l'ouvrage, déjà couronné par le prix littéraire de la SGDL et le prix Tropiques (attribué par l'Agence française de développement), avait plusieurs fois figuré dans les sélections des prix Renaudot et

¹ - In magazine *Le Point* du 10 novembre 2000.

Médicis à l'automne. Ahmadou Kourouma est devenu célèbre sur le continent africain après la publication des *Soleils des indépendances* en 1970.

Depuis août 1999, les ventes du livre *En attendant le vote des bêtes sauvages* n'ont jamais vraiment cessé et atteignaient avant la proclamation du prix 20.000 exemplaires. Sur France-Inter, Kourouma dont le roman avait été présenté à « Côté Culture » avec les neuf autres en compétition pour le prix était l'invité le 03 mai 1999, jour de sa proclamation de l'« Inter -Treize » et du « Téléphone sonne ». La veille dans « Le choix d'Inter », France-Inter consacrait un reportage au tournage par Michel Deville de *La maladie de Sacho*, (Prix Inter 1998 déjà vendu à 300.000 exemplaires). *Le Figaro* du 31/10/2000 a réservé une part belle à Ahmadou Kourouma :

« C'était la meilleure façon de préserver le secret des six tours du scrutin qui ont été nécessaires pour départager Jean-Jacques Schul et Ahmadou Kourouma, les deux grands favoris (...) Du côté des jurés Renaudot, c'est leur secrétaire général qui annonça la victoire de l'Ivoirien Kourouma (...). »¹

Aujourd'hui en tout cas, les académiciens Goncourt comme les jurés du Renaudot ont choisi de couronner des sujets dans

¹ - In journal *Le Figaro* du 31 octobre 2000.

l'air du temps. Schul à travers sa femme, la chanteuse Ingrid Caven retrouve la magie des années 70, et Kourouma, par l'intermédiaire de son jeune héros, évoque la folie et les cruautés de l'Afrique plus que jamais d'actualité.

Ahmadou Kourouma a acquis une notoriété considérable en tant qu'écrivain. *Les soleils des indépendances* est devenu un classique africain, car il a été étudié dans des établissements scolaires. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, son dernier livre a également eu beaucoup de succès. En Côte-d'Ivoire, il n'a pas dû dépasser les 2000 ventes alors qu'il s'en est vendu plus de 100.000 en France.

« *Goncourt des lycéens : Kourouma encore* » est le titre d'un article du *Figaro* en date du 07 novembre 2000 consacré au 13^e prix Goncourt des lycéens qui a été décerné à Rennes à Ahmadou Kourouma pour *Allah n'est pas obligé*. Déjà récompensé par le prix Renaudot de la semaine d'avant, le roman de l'écrivain africain a obtenu 13 voix contre 03 à *Mazaz* de Robert Solé. L'un des lycéens a déclaré : « *C'est un livre de dénonciation. Nous l'avons choisi parce que nous vivons trop souvent dans notre petit monde, étrangers à la réalité. Il est important qu'on en prenne conscience.* »

Dominique Bona traduit le message délicat dans *Le Figaro littéraire* du 19 octobre 2000 :

« *Birahina explique les mots du vocabulaire : ses mots à lui, les mots de sa tribu, imagés, savoureux, et qu'on retient sans peine, mais surtout ses mots usés et abusés, compliqués, abstraits, qui, soudain, transposés sur la scène d'un monde désorganisé, chaos où règnent l'horreur et l'injustice, rendent des sons étranges, déconnectés, vides de tout sens étymologique. Dans ce magnifique livre, la vie palpite dans chaque phrase, brûlante comme un remords, acide comme un reproche.* »¹

Les trois romans et chefs-d'œuvre écrits par Kourouma font remonter trois crans à la question. Dans *Les Soleils des indépendances*, le prince Fama, totem panthère, essaie de se rendre en selle. Dans *Monnè, Outrages et Défis*, le roi Djïgui, totem hippopotame, vieillit dans sa fonction en parant au plus pressé. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, le dictateur Koyoga, totem faucon, est réduit à étudier l'art d'assujettir son pays auprès de quatre collègues en titre, Houphouët (totem caïman), Bokassa (totem hyène), Mobutu (totem Léopard) et Hassan II (totem chacal).

La dimension du pouvoir, plus redoutable de livre en livre faisant sentir l'exigence d'une littérature vivante, impose la création moderne comme solution. L'enjeu de ces romans, écrire

¹ - In *Le Figaro littéraire* du 19 octobre 2000, par Dominique Bona.

du neuf sur les actes de la vie politique, est relié par métonymie à la vieille oralité griotique. Les griots sont les historiens à gage des chefs. *En attendant le vote des bêtes sauvages* réussit l'exploit d'être à la fois un jeune romancier et un vieil écrivain. Dès les premières lignes de ce texte en bataille, épineux et dissonant, le lecteur se sent pris en charge par un puissant demiurge. On s'abandonne à la lecture d'*Allah n'est pas obligé* comme à celle d'un classique – mais d'un classique moderne.

Le texte en question est le récit de Birahima, enfant -soldat qui a peut-être 19 ans et qui, à la recherche de sa tante, traverse les guerres du Libéria et de la Sierra Leone dans les années 90. C'est une satire de la guerre, non loin de *Candide*, satire horrible qui saute à pieds joints dans l'effroi et raconte les scènes de torture, de viol, de massacre, de folie des chefs et l'aliénation des soldats à travers les yeux sans compassion d'un soldat.

Allah n'est pas obligé est un livre capable de résumer l'absurdité des guerres par une formule encore inouïe : « *Quand on voit quelqu'un qui fuit, ça signifie que c'est quelqu'un qui te veut du mal.* » Birahima devient un enfant -soldat au Libéria : small-soldier. L'enfant -soldat, écrit Kourouma, est le personnage le plus célèbre de cette fin du XX^e siècle. Un inédit de l'histoire, qui, pourtant, n'invente pas grand chose en matière d'horreur. Des gamins encore barbouillés du lait de leur mère auxquels on fait cadeau d'une kalachnikov.

Allah n'est pas obligé creuse plus profond. Birahima l'enfant -soldat est à jamais séparé de lui-même. Irréconciliable. A la fois bourreau et victime, innocent et coupable, fruit vert et graine pourrie, aveugle et affreusement clairvoyant, naïf et cynique, animé d'une farouche volonté de survivre et quotidiennement visité par la mort. Il n'a rien qui lui appartienne et surtout pas son avenir. Rien, pas même sa parole, pas même les histoires qu'il raconte. Car enfin, qui va les entendre, qui va les lire ? Pour essayer de se faire entendre à la fois des colonisateurs et des Noirs africains, Birahima, le petit nègre chassé de l'école, s'ide de quatre dictionnaires. Il y a chez lui un besoin compulsif d'être entendu et compris. Kourouma tire de ces jeux de traduction et d'explication des effets comiques parfois très réussis, mais il se même au rire, à l'insolence, à la naïveté feinte quelque chose d'inquiétant, d'obsessionnel, comme si l'enfant -soldat était sans cesse frappé par la certitude de parler dans le vide d'une réalité trop monstrueuse pour être crédible. Pourtant, tout ce qu'il raconte est vrai. Les chefs de bande, civils et militaires, rebelles le samedi, au pouvoir le dimanche, renversés le lundi, qui, depuis des années, ne cessent de vouloir « libérer » les populations de Guinée, du Libéria ou de Sierra Léone qu'elles rançonnent ou massacrent selon les humeurs et les saisons. Les villages désolés, les villes ruinées, les familles éclatées.

Et puis les fortunes fabuleuses des trafiquants et des bandits, la mégalomanie des tyrans voisins, l'indifférence lassée, méprisante des puissances internationales. Et par-dessus tout

cela, plus grave encore, l'impossibilité de croire encore en quelque chose. Quand les bonnes sœurs luthériennes de Monrovia s'adonnent aux joies de la machette et de la mitrailleuse pour préserver la vertu des pucelles qui leur sont confiées. Quand un chef de guerre, sincèrement idéaliste et révolté par la misère, paraît-il, fait couper les mains – manches longues – ou les bras – manches courtes – des populations de son secteur pour qu'elles ne puissent pas voter.

Le décès d'Ahmadou Kourouma a été médiatisé. L'auteur des « *Soleils des Indépendances* » est décédé le 11 décembre 2003 à Lyon. Son décès a été communiqué par la maison d'édition, Le Seuil.

A une époque où les écrivains africains critiquaient plutôt l'esclavage et le colonialisme, Kourouma était déjà en rupture. Ses deux autres ouvrages les plus connus sont « *Allah n'est pas obligé* » paru en 2000 et qui obtint le prix Renaudot (il y raconte l'odyssée d'un enfant soldat, Birahima, englué dans les guerres civiles de la Sierra Léone et du Libéria). « *En attendant le vote des bêtes sauvages* » (1998) était une féroce satire des chefs des juntes militaires africaines, et largement inspiré du parcours du chef de l'Etat togolais, le Général Gnassingbe Eyadema. Le titre de cet ouvrage consacré à la critique du processus de démocratisation en Afrique est inspiré d'une remarque que lui fit un cuisinier alors qu'il résidait au Togo : « Si les hommes refusaient de voter pour Eyadema les bêtes sortiraient de la brousse pour voter pour

lui». La maison d'édition du Seuil lui a rendu hommage. Il a marqué Le Seuil et tous ses lecteurs par la richesse de sa personnalité, son courage et son exceptionnel talent.

Considéré comme un opposant au régime d'Houphouët Boigny (ancien Président de la Côte-d'Ivoire), il vivra cinq années d'exil en Algérie de 1964 à 1969. Puis demeurera de nouveau à l'étranger (Cameroun de 1974 à 1984 et Togo de 1984 à 1994) où Houphouët Boigny l'avait nommé pour le tenir à distance (il était directeur de l'Institut national des assurances de Yaoundé).

Ahmadou Kourouma fut l'éveilleur du peuple ivoirien, un écrivain de grand talent qui s'est révolté dès 1969.

« *En attendant le vote des bêtes sauvages* » démontre et démonte tout le système corporatiste qui lie les chefs d'état africains entre eux, les anciens pays colonisateurs. Ce livre peut être l'un des chef-d'œuvres de la littérature africaine.

Dans « *Allah n'est pas obligé* », Ahmadou Kourouma dénonce l'extrême violence des guerres en Afrique de l'Ouest, et plus particulièrement en Sierra Léone avec le soutien des grands parrains africains et occidentaux.

Selon l'auteur d' « *Allah n'est pas obligé* », ce livre ressemble à un «classique allemand». C'est ainsi qu'il dit :

« Tous les allemands, en le parcourant, avaient l'impression de lire quelque chose de connu. Ils croyaient l'avoir déjà lu. Les raisons de ce sentiment de l'avoir lu, des intellectuels me l'ont expliqué après : mon livre ressemble à un classique allemand, le premier roman de la littérature allemande. Dans ce livre, un jeune homme déambule en Allemagne pendant la guerre de cent ans, et raconte les atrocités auxquelles il assiste, des atrocités pires que ce qui est raconté dans « *Allah n'est pas obligé* ».

Tout compte fait, Ahmadou Kourouma est un écrivain africain médiatisé aussi bien en France qu'en Afrique. La notoriété de cet auteur lui doit plusieurs pages dans les journaux. Il s'est taillé une renommée internationale avec *Les soleils des indépendances* où il révélait les tiraillements et les mélancolies d'une Afrique qui émergeait du déni et du mépris où l'avait plongé la colonisation. Kourouma n'est ni sociologue, ni historien, ni moralisateur patenté. C'est un immense romancier qui montre et démontre la mécanique des dictateurs.

- Henri Lopès : Le Métissage

Henri Lopès est également un écrivain dont la renommée n'est plus à faire. La plupart des journaux parlent de ses œuvres ou de sa personnalité. *Le Lys et le flamboyant* a été cité dans plusieurs revues. Il s'agit d'un grand reportage intimiste, d'un roman dépouillé de parti pris, de rancœur ou de revanche ; il s'agit d'un hymne à la gloire des métis. Le lecteur se passionne

pour une histoire individuelle qui absorbe et éclaire l'histoire d'un peuple.

Cet écrivain a obtenu en 1972, avec son œuvre *Tribaliques*, le Grand Prix de la Littérature Noire. *Le Pleurer-rire* est considéré comme un classique de la littérature africaine. En 1990, il se voit décerné le Prix Jules - Vernes, et en 1993 il reçoit le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre. C'est donc un écrivain comblé sur le plan de la consécration et de la notoriété. Il convient de dire que très peu d'écrivains ont été, de leur vivant, autant appréciés et reconnus. Le cas d'Henri Lopès est donc significatif à plus d'un titre. Son œuvre est l'expression d'une thématique actuelle faisant étalage des problèmes de cultures et d'affirmation de l'identité nègre.

L'un des thèmes qui font la notoriété d'Henri Lopès est la recherche d'une identité métisse. Il affirme lui-même dans une interview accordée dans le journal *Pages de Librairies* d'octobre 1998, n°53 :

« Auparavant, j'occultais systématiquement mon identité métisse dans un souci de me réintégrer dans la société africaine après mes années d'études en France. Puis j'ai pris conscience qu'il fallait faire éclater la coquille et puiser dans la veine du métissage pour atteindre un imaginaire qui me soit propre. Et

en Afrique, même ceux qui ne sont pas métis se retrouvent désormais dans mes livres. »¹

Il s'agit donc là d'un problème éminemment actuel et préoccupant qui fait d'Henri Lopès un des partisans de la recherche d'une personnalité et d'une identité propres. Le métissage biologique n'est pas un handicap pour s'exprimer ou revendiquer son identité, sa culture, son pays, sa raison d'être.

Cette personnalité d'Henri Lopès est d'autant plus expressive qu'il la traduit dans la langue de son apprentissage, le français. Mieux encore, l'écrivain congolais affirme qu'après avoir appris trois langues africaines, il en est arrivé à la connaissance du français qui aujourd'hui est sa langue de communication. Il affirme lui-même, toujours dans le journal précité, que :

« J'ai alphabétisé en français...alors que je parlais à l'époque trois langues africaines. Pour rendre le sens et l'esprit des conversations africaines, de la palabre, je joue, je m'amuse en écrivant. »²

Enfin, Henri Lopès prétend jouer un rôle important dans l'actualité et les événements qui se déroulent dans son pays. Il ne peut pas être indifférent aux souffrances de son peuple (peuple

¹ - *Pages de Librairies*, Paris, Lettres d'Afrique n°53, octobre 1998, p.54.

² - *Pages de Librairies*, op. cit.

congolais), surtout quand celui-ci est victime des errements d'un fasciste ou d'un potentat. Son rôle est donc de dénoncer, de témoigner et de prendre position pour une meilleure prise en compte des revendications sociales. Il affirme encore à propos de l'un des ses romans que :

« Pleurer-rire, le roman que j'ai publié en 1982 était un texte tragique et comique sur les errements d'un dictateur...L'écrivain travaille à long terme et sans lui il n'y a pas de véritable progrès culturel...Le rôle de l'écrivain est de montrer ces dérapages sans faire de morale. »

Le thème du métissage est très présent chez Henri Lopès. En effet, *La Quinzaine Littéraire* du 15 octobre 1997 lui a consacré un article dont la titraille : « Blanc-Manioc » est le synonyme de métis. Voici l'explication que Wauthier donne de cet intitulé ambigu :

« C'était le sobriquet insultant dont les Noirs affublaient les métis au Congo dans les années 50. Un sobriquet que l'auteur, Henri Lopès, a entendu siffler à ses oreilles quand il était encore enfant et qui l'a suffisamment marqué pour que le métissage soit le thème de son sixième roman, qui raconte l'histoire d'une métisse imaginaire, celle-là, Simone

*Fragonard, alias Kolélé, femme aux passions
aussi multiples que ses vocations. »¹*

Dans cette œuvre, Henri Lopès relate effectivement avec humour et gravité, à travers la vie tumultueuse d'une belle chanteuse métisse Kolélé, les péripéties de cette Afrique ou de ces "Afriques" humiliées, exclues, rejetées, mais jamais soumises, toujours courageuses, indociles et tolérantes. Cette métisse incarne l'histoire du Congo.

La colonisation interpelle l'indigène dans la mesure où elle pose précisément le problème de la continuité de la domination dans le temps. En d'autres termes, ces événements permettent d'interroger ce qui s'est déroulé hier en relation avec ce qui se joue aujourd'hui. A ce titre, elle constitue un récit qui raconte un itinéraire historique et en retransmet le souvenir, en dévoile les traces. Ils peuvent par conséquent être racontés et avoir une signification dans le contexte actuel. La colonisation, telle qu'elle a été vécue par Lopès, fait partie de l'identité de l'indigène et cristallise ce que fut sa singularité dans l'histoire du monde à un moment donné.

Ce rappel de la colonisation en Afrique nous conduit sans doute à une "mémoire métissée". La colonisation au Congo tient une fonction figurative, dans la mesure elle convoque une mémoire, c'est-à-dire l'ensemble des événements vécus par

¹ - Wauthier Claude, « Blanc-Manioc » in *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 15 octobre 1997, p.7.

l'indigène, les virtualités inaccomplies de son passé et de l'aventure de ses relations avec le monde. L'indigène ne fut pas innocent dans les transactions au terme desquelles il en vint à être assujéti et dominé. En plusieurs endroits, il voulut se servir de la domination externe comme d'une ressource utilisable dans le règlement de comptes domestiques et l'arbitrage des conflits que les techniques locales de régulation sociale ne parvenaient plus à maîtriser. Il est pourtant vrai que la conscience historique des Congolais de ce temps s'est forgée dans le souvenir ou le vécu de ces périodes traumatisantes. C'est dans cet espace cognitif que sont nées les premières ébauches d'interprétation d'une existence nouvelle, riche de possibilités nouvelles que les indépendances n'ont pas traduites dans le vécu. C'est dans cette mesure que la mémoire de ces événements est indissociable des efforts des indigènes de résistance à la domination.

Lorsqu'on évoque l'identité multiple, il s'agit d'articuler un récit des événements coloniaux de telle manière qu'ils puissent révéler à l'indigène de nouvelles façons d'être et de se relier au monde. Les sociétés post coloniales portent les stigmates de la violence exercée par les Noirs eux-mêmes sur leurs compatriotes. C'est dans cette optique que Nadine Gordimer fait allusion à « *une nouvelle forme de grossièreté toute post coloniale.* »¹

Dans un article du Monde, en date du 7 novembre 1997, une colonne est destinée au *Lys et le flamboyant* de Lopès. Hugo

¹ - Gordimer Nadine, cité dans *Le Figaro Littéraire* du 18 décembre 1997.

Marsan en a fait un commentaire. Pour lui, Kolélé, la chanteuse métisse est

« l’emblème du passé mouvementé d’un pays riche de sa mixité. Femme libre, sensuelle et obstinée, attachée aux bonnes manières apprises dans un pensionnat catholique, elle aspire aux valeurs et aux codes véhiculés par la langue française mais s’imprègne sans ces d’un héritage plus complexe où se mélangent traditions, superstitions, chansons et rêves, les hommes métis enrichis ou blancs représentent la possibilité d’une évasion et d’une ascension sociale. Le Congo et l’Oubangui qu’Henri Lopès restitue renaissent dans leur ambiguïté. Le romancier ressuscite une réalité sculptée dans le plaisir et le travail, le sacrifice et le combat, loin des clichés et de réhabilitations. Conquis par Monette, nous comprenons mieux le deuil de celles qui, en se mariant, épouse aussi la France métropolitaine sans perdre leur âme. Monette participent activement aux événements politiques qui conduiront à l’indépendance du Congo. »

Pour pasticher André Malraux, on peut soutenir que le XXI^e sera métis ou ne sera pas. Pour comprendre ce que signifie existentiellement le métissage, il convient de le prendre là où il s’enracine le plus cruellement. Tous les héros d’Henri Lopès sont

de père inconnu et, consciemment ou non, passeront leur vie à le chercher ou à l'imaginer. La vie de la belle chanteuse métisse, Kolélé, revêt quelque chose d'exemplaire. Elevée chez les bonnes sœurs du Congo français, elle jouit, étant claire de peau, d'un statut privilégié qui va l'éloigner des africains pour lui permettre de mieux s'assimiler aux Européens. Le plus savoureux du roman, sans doute, réside dans la description de la vie quotidienne de ce milieu de passion et d'humour, grâce à l'éloquence naturelle de Lopès qui donne à la langue et aux événements une émouvante drôlerie. Palabrer est un art que l'auteur a su adapter au roman, et qui lui permet de dérouler, avec un parfait naturel, les quartiers et les rues de la ville, le plateau des Blancs, le poto-poto des Noirs. Dans ce milieu aux cent personnages, la personnalité de Monette, qui deviendra Kolélé, s'impose. Après avoir eu de nombreux enfants et de nombreux amants, elle gagne la France et y découvre sa vocation de chanteuse. Elle connaîtra le succès et le triomphe. Mais elle découvre surtout la liberté. Elle aimera le récitant qui avait bercé son enfance, mais le quittera dès que la liaison menacera son indépendance. Lopès évoque, avec autant de passion que pour Brazza, le Paris des "évolués", avec pour pôle complémentaire, la cité universitaire et une discothèque : la Canne à sucre. Ici et là, les mêmes conversations politiques, les mêmes slogans généreux, le même idéalisme.

Kolélé va participer de tout son cœur à ce mouvement. Ayant gagné son indépendance, elle veut servir celle de son pays,

de l'Afrique, de la Négritude et donner aux métis les ambitions qui sont les siennes, sa voix merveilleuse issue du lys autant que du flamboyant, de la France autant que du Congo, qui les réunit et a conquis les foules. Elle sera de tous les combats. Elle découvre la richesse du métissage qui permet non seulement de comprendre mais aussi d'assumer le lys autant que le flamboyant, de sentir sans cesse en son intimité leur présence rivale et leur antagonisme désespéré.

En définitive, la presse a accordé de nombreux articles à Henri Lopès, à son œuvre ainsi qu'à son idéologie. Il s'agit d'un écrivain et d'un homme politique dont la renommée n'est plus à établir. Son seuil de notoriété contribue à sa médiatisation. Dans *Le Monde* du 22 mars 2002 Henri Lopès, pour saper avec humour les discours convenus sur les avatars des « *identités variables* » de l'écrivain africain ou congolais ou métis ou francophone, écrit :

« J'ai une première identité, originelle, qui me rattache à mes ancêtres les Bantous. C'est l'héritage que je n'ai pas choisi, et que j'assume. En termes littéraires, mes ancêtres bantous sont les écrivains de la Négritude, plus ou moins ceux de la diaspora noire. Mais si je reste enfermé dans cette identité originelle, j'en arrive à des attitudes qui peuvent se traduire, par exemple, à considérer que celui qui est de l'autre côté de la rivière, pourvu d'un tatouage inconnu, issu d'une tribu éloignée...est un ennemi.

Donc je dois dépasser cette communauté familiale pour aller vers une communauté des esprits, et j'ajoute une identité internationale. C'est-à-dire que je me considère aussi héritier de ce qu'ont écrit Confucius, Flaubert ou Aragon, ceux dont l'œuvre m'inspire. C'est dans ce réseau international que j'échappe aux préjugés inhérents à mon identité originelle. Mais à cette identité internationale j'ajoute l'identité personnelle, essentielle à tout créateur, particulièrement à tout créateur africain.»¹

2 - Wole Soyinka : le premier Nobel africain

Wole Soyinka est un écrivain africain anglophone fortement médiatisé. Il serait judicieux de porter un regard attentif sur ce « Nobel ». La plus grande consécration littéraire qui désigne et par là même définit l'art littéraire est le prix Nobel. Celui-ci est connu à travers la presse par son idéologie politique et grâce à son statut et talent d'écrivain. Wole Soyinka, premier africain Nobel de littérature a connu la prison (plus de deux ans, pendant la guerre du Biafra). Il a également connu les chemins de l'exil. A 61 ans, ce dernier a dû quitter son pays natal le Nigéria. Une décision qui intervient après la pendaison de Ken Saro Wiwa et

¹ - In journal *Le Monde* du 22 mars 2002

de huit autres membres de la communauté Ogoni, tous accusés de meurtre et jugés dans des conditions pour le moins expéditives.

Soyinka est très préoccupé par la situation africaine. A ses yeux, l'Afrique a été trahie de l'intérieur. Guerrier de la paix, cet écrivain de grande renommée, sans renier l'héritage pervers du colonialisme, dénonce la classe dirigeante africaine. Un article du *Figaro* (21/02/1996) lui a consacré quelques colonnes. Wole Soyinka est considéré comme un révolté. C'est dans ce sens que Guy Baret a rédigé :

« Sa révolte et son œuvre se nourrissent de la dérive de l'Afrique noire après la décolonisation. Il lutte, certes, contre la corruption, la dictature, les oligarchies diverses qui mettent sa terre en coupe réglée. Mais il s'en prend également au concept de la « négritude », dont Léopold Sédar Senghor fut le prophète admiré. Soyinka ne craint pas de répliquer au prestigieux poète : « Un tige ne proclame pas sa » tigritude », il bondit ! »¹

Cet écrivain de culture anglophone fut le premier africain à recevoir le prix Nobel de littérature en 1986. Il a également succédé à Salman Rushdie à la tête du parlement international

¹ - Article In *Le Figaro* du 21 février 1996 par Guy Baret.

des écrivains. Soyinka est obnubilé par les problèmes politiques qui sévissent en Afrique. Il est membre fondateur de l'Académie universelle des cultures, créée il y a quelques années sous l'impulsion d'Elie Wiesel. Il éclaire le destin actuel de l'Afrique.

Soyinka présume que la démocratie a des difficultés à s'implanter en Afrique à cause des conditions dans lesquelles s'est faite la colonisation. Avant leur départ, les puissances coloniales ont mis en place des pouvoirs qui représentaient les groupes d'intérêts qui leur étaient proches. Il était naturel que tôt ou tard, la légitimité de ces gouvernements soit contestée. Ce système hégémonique, fondé sur la domination d'un groupe minoritaire servant le plus souvent des intérêts extérieurs, a aussi exacerbé les différences religieuses ou ethniques.

Une interview est accordée au successeur de Salman Rushdie dans *Libération* du 03/04/1997.

Le Parlement international des écrivains a été fondé en novembre 1993 à Strasbourg par une soixantaine d'écrivains pour « *organiser une solidarité concrète avec les écrivains persécutés* » :

« C'est donc un écrivain physiquement en danger qui prend la présidence du Parlement international des écrivains. Mais c'est toujours avec humour et détachement, et un certain

laconisme, que l'auteur d'Aké, les années d'enfance évoque sa propre situation. »

A la question du journaliste sur le but d'un tel organisme, Wole Soyinka répond :

« Nous vivons une époque bizarre, et les fleurs du mal de notre jeunesse sont peu de chose en regard du jardin infernal de cet fin de siècle. Rushdie condamné à mort, Maguib Mahfouz poignardé, Ken Saro-Wiwa pendu : ce bref extrait du catalogue est déprimant pour l'humanité toute entière. Il y'a donc beaucoup de travail pour le Parlement, qui symbolise le fait que tout n'est pas perdu, qu'il ne faut pas jeter l'éponge, au contraire. »

L'écrivain a pour priorité de développer le réseau des villes et il se sent en parfaite symbiose dans l'écriture et la politique. Lors de la réunion des écrivains qui s'est tenue à Strasbourg du 26 au 28 mars 1997, les membres du parlement ont fait le point sur leurs activités. La plus spectaculaire d'entre elles est sans doute la constitution en deux ans d'un réseau de « villages-refuges ». Vingt-quatre villes européennes sont disposées à accueillir pur des séjours de six mois à un an des écrivains contraints à l'exil et à leur fournir appartement et bourse de subsistance. Ont répondu

à l'appel Strasbourg, La Rochelle, Caen, Barcelone, Séville, Francfort, Amsterdam, Venise...

En 1997, Wolé Soyinka est venu présenter son livre *Ibadan* en France, et surtout, mener sa croisade en faveur de la démocratie dans son pays. Il revient de Jamaïque où il a rédigé la mise en scène de l'une de ses pièces, *The Beatification of Area Boy*. L'auteur de *Ibadan* admet :

« *J'éprouve de la nostalgie pour la compagnie Orisun Theatre, que j'avais fondée en 1964 au Nigeria et dont je parle dans mon livre, **Ibadan**. J'ai retrouvé le même enthousiasme avec cette dernière création, dans le cadre d'un projet pour les jeunes des quartiers défavorisés du centre de Kingston. Pendant deux mois, nous avons intégré au spectacle ces jeunes complètement amateurs qui vivent dans un milieu très violent. Leur talent caché jusque-là, a éclos magnifiquement sur scène.* »

En parallèle de ses œuvres, le Nobel de littérature mène une intense activité de critique des littératures africaines. Polémiste, il récuse à la fois les œuvres marquées par la colonisation mentale (dans lesquelles il englobe par exemple *L' Aventure Ambiguë* de

Cheikh Hamidou Kane) et le rejet des traditions par les idéologues modernistes.

La voie de l'exil n'est pas inconnue à la médiatisation des auteurs africains. C'est dans cette optique que l'écrivain Wolé Soyinka déclare dans *Le Monde* du 21/11/1997 :

« Je suis en exil. Je me suis enfui avant d'être arrêté, et je me suis réfugié à l'ambassade française d'un pays voisin pour obtenir des papiers me permettant de voyager, puisque le gouvernement nigérian m'avait confisqué mon passeport. Je trouve que la France soutient bien les écrivains, dans ce genre de cas. Mais je crois que ce pays, qui est l'un des principaux partenaires commerciaux du Nigeria, pourrait montrer plus de dynamisme pour nous aider à réagir contre les violations des droits de l'homme. »

Le Nigéria a été exclu du Commonwealth à cause de sa dictature, il entretient cependant des rapports (de flirt) avec la France, jouant sur les traditionnelles rivalités entre Français et Anglo-Saxons en Afrique. Invité au Sommet Franco-africain à Ouagadougou en décembre 1996, le général Abacha a déclaré que le français allait devenir la deuxième langue de son pays. Une

promesse irréalisable dans l'état actuel du système scolaire de ce pays et de son nombre minoritaire d'enseignants de français.

Wolé Soyinka affirme :

« C'est un régime fondamentalement hostile à la culture. La langue fait partie de la culture et l'intérêt soudain du gouvernement nigérien pour le français est purement opportuniste. Etre un défenseur de la langue française implique, à mes yeux, de défendre aussi les droits de l'homme. La Déclaration des droits de l'homme a été rédigée en français. »

Une douzaine de ses pièces sont traduites en français, dont *La Récolte de Kongi (Silex)*, *La Métamorphose de frère Jero* (Éditions Présence Africaine).

Wolé Soyinka est l'un des écrivains les plus remuants d'Afrique. Au-delà du Nigeria, c'est toute l'Afrique qui pourrait s'exprimer à travers la voix rebelle de ce Prix Nobel. L'auteur de *Cet Homme est mort* (récit de ses deux années de prison pendant la guerre du Biafra) est à la fois l'emblème et la conscience d'un continent mutilé.

Quant à son œuvre, elle s'enracine dans les mythes africains pour évoquer la mémoire et l'identité, réinventer une fureur, rallumer le feu de la parole ancestrale. Dans *Aké*, son livre le plus célèbre, il ressuscitait sa lointaine enfance en pays yoruba, le royaume de sortilèges. Voici avec *Ibadan, les années pagaille*, le second volet de cette autobiographie : des de 1946 à 1965 où le Nigeria passe du colonialisme à l'espoir et de l'espoir à l'enfer. Dans cette tourmente, l'écrivain restera un perturbateur, lequel zigzague à travers les souvenirs en fustigeant la pathologie politique de son pays. Un livre de colère donc, mais aussi de tendresse, quand Soyinka évoque son enfance, ses séjours en Angleterre ou à Paris, sa rencontre avec Jacques Tati qui représentait le président Chirac, ses premiers pas dans la dramaturgie. Il côtoie les futurs grands noms du théâtre britannique. Ses compagnons ont pour noms : John Osborne, Edward Bond, Harold Pinter ou Bloke Modisare. *Ibadan, les années pagaille* est un livre qui éclaire en effet d'un jour nouveau un prodigieux touche-à-tout, dramaturge, romancier, poète, essayiste, critique d'art, théoricien de théâtre, traducteur, universitaire et militant politique.

Toute proportion gardée, Wolé Soyinka est un écrivain fortement médiatisé non seulement grâce au Prix Nobel de littérature obtenu en 1986, mais aussi par ses prises de position politiques. Militant des droits de l'homme, Soyinka s'est élevé contre le coup d'état militaire en 1966 et la guerre du Biafra. Ses positions lui ont valu 26 mois de cachot qu'il a décrits dans *Cet*

Homme est mort (Belfond, 1986, 1^{ère} édition en 1972). En 1994, Soyinka a dû s'exiler à Londres après l'arrivée au pouvoir du général Abacha ; il rentre au Nigeria en 1998 après le mort du dictateur. Il y observe aujourd'hui ce qu'il qualifie de « *transition démocratique* ».

Le Nobel est le prix le plus prestigieux et plus indiscuté au-delà des frontières littéraires.

3 - Calixthe Beyala : Une voix de Femme

Calixthe Beyala s'est vue décerner le Prix François Mauriac en 1994 pour son roman *Assèze l'Africaine*. Elle figure régulièrement sur la liste des best-sellers. Elle a été couronnée par l'Académie Française pour *Les Honneurs perdus* en 1996. Calixthe Beyala a été sujette à une polémique journalistique. Pierre Assouline du magazine littéraire *Lire* porte des accusations contre la romancière camerounaise dont l'œuvre, dit-il, « *est truffée de plagiats* ». Comparant plusieurs passages des ouvrages de Beyala avec les romans de Romain Gary (*La Vie devant soi*), de Paule Constant (*White spirit*), d'Alice Walker (*La Couleur pourpre*) et de Ben Okri (*La Route de la faim*), dont les similitudes sont plus que troublantes, il dit qu'il ne s'agit pas en effet de plagiat caractérisé mais d'un système d'emprunts. Qu'en est-il exactement ? Quels sont ces faits reprochés à Calixthe Beyala, et dont la presse s'est fait écho ?

D'après le tableau synoptique ci-dessous, on remarque que les personnages du *Petit Prince de Belleville* ne sont pas très différents de ceux de *La Couleur pourpre*.

<i>Le Petit Prince de Belleville</i> (Calixthe Beyala)	<i>La Couleur pourpre</i> (Alice Walker)
Mamadou	Célie
Aminata	Shug Avery
Abdou	Hanpo
M'am	Sofia
Ra Soumana	Squeak
Bianchon	Champion
P. Pelletier	Nettie
Mamzelle Esther	Eléanor Jeana

Ces deux écrivains ont un même souci : la libération de la femme noire. L'imitation de la romancière camerounaise ne se limiterait pas seulement aux écrivaines. Dans *Lire* de février 1997, à la page 8, Pierre Assouline signale, en effet,

« les ressemblances frappantes entre des personnages, des caractères, des situations, des détails même de son roman Le Petit Prince de Belleville (Albin Michel) avec le best-seller de Howard Buten : Quand j'avais cinq ans je m'ai tué(Seuil) et, dans une moindre mesure, un classique de la série noire signé Charles Williams. »

Dans *Lire*, 251/ de décembre 1996, le directeur de la revue s'écrie :

« On est consterné à la pensée que l'Académie n'a rien trouvé de mieux à honorer dans le lot de quelques trois cents romans parus depuis la rentrée. Ni livres, ni auteurs moins suspects !... Interrogés sur leur choix, certains Académiciens ont haussé les épaules, rappelant que l'ouvrage incriminé était ancien et que, de toute façon "tout le monde a plagié, de Corneille à Stendhal. »

Calixthe Beyala se révèle comme une grande lectrice de la littérature française, et ceci apparaît dans ses œuvres. Celles-ci sont faites d'éléments tirés du vaste champ de la littérature. Elle puise dans les œuvres de la littérature française depuis le classicisme. Nous reconnaissons toutefois que Beyala s'est surtout inspirée des écrivains du XX^e siècle, et notamment de ses contemporains. Ainsi, lorsque Assèze, décrivant les circonstances d'inhumation de sa grand-mère décédée, déclare : *« Ensuite, tout se passa avec tant de précipitation que je ne me souviens plus de rien. Une chose seulement [...] la terre couleur de sang qui roulait »*¹.

La mise en parallèle publiée par *Lire* fait ressortir les correspondances et les ressemblances qui jettent un doute sur l'authenticité de la poétique de certains textes de Beyala, surtout

¹ -Beyala Calixthe, *Assèze, l'Africaine*, p.44.

pour un public qui n'est pas familier de son œuvre, et qui peut être sensible aux sources médiatiques. L'écrivain guinéen Thierno Monénembo n'hésite pas à lui donner des conseils à ce sujet :

« J'ai pour ce Rastignac en jupon une affection teintée d'admiration, qui restera, quelque soit l'issue de ses déboires éditoriaux. Cela m'autorise à lui suggérer une idée. Qu'elle prenne un peu de distance pour travailler dans la sérénité et dans la durée. L'abattage médiatique risque de l'ensevelir avant qu'elle n'ait fini de produire son œuvre. Ah ! les lumières de Paris. »¹

Dans une interview publiée dans *Paris-Match* de la deuxième semaine de février 1997, Calixthe Beyala s'explique et annonce même son projet d'avenir :

« On est tous lecteur et écrivain à la fois. Il y a des livres et des passages de nos lectures qui nous ont marqués. Nous sommes des éponges qui absorbons tout ce que nous vivons et ressentons. Avec quelques auteurs, j'ai envie d'écrire un livre dans lequel aucune phrase ne serait de nous. Composé uniquement d'emprunts, ce livre serait cependant une création originale. »

¹ - Monénembo Thierno, in *Jeune Afrique* n°1876-1877, décembre 1996, p.72.

Le grand critique de la littérature africaine francophone, Jacques Chevrier, avait bien exprimé des idées presque semblables dans *Jeune Afrique* n°1876-1877 de décembre 1996, en réponse aux premières accusations d'Assouline contre l'œuvre de Beyala :

« Il est temps où toute création digne de ce nom se devait impérativement de passer par l'imitation des modèles anciens, jugés, une fois pour toutes, universels et indépassables.

Racine et Corneille, souvenons-nous, n'ont de cesse de nous "avertir", préfaces et dédicaces interposées, qu'ils composent leurs tragédies "classiques", l'œil rivé sur leurs illustres devanciers, Sophocle, Euripide ou Plutarque...

Un texte, observe Roland Barthes, "est fait d'écriture multiples issues de plusieurs cultures, et qui entrent les unes dans les autres en dialogue, en parodie, en contestation".

Dans ces conditions, tout livre renvoie nécessairement à d'autres livres et telle une rivière, toute création littéraire possède obligatoirement une double orientation, d'une part vers l'amont d'où elle puise ses sources, d'autre part en aval dans l'accomplissement de son dire.

Moins que d'autres, les écrivains africains ne sauraient échapper à cette écriture de l'hétérogène, dont ils se réclament d'ailleurs en toute lucidité- n'a-t-on pas défini la francophonie comme un lieu d'identités multiples ? [...] Dans ce véritable procès en sorcellerie, Calixthe Beyala qui en fait ces jours-ci les frais n'est malheureusement pas la seule à figurer au banc des accusés, si l'on veut bien se souvenir de quelques précédents, plus ou moins retentissants. »¹

Le numéro 642 de *L'Événement* du 20 au 28 février 1997 met également en cause la validité de l'accusation d'Assouline contre Beyala en montrant que les écrivains français se sont inspirés les uns des autres depuis le XVII^e siècle jusqu'au troisième millénaire. Il semble que les arguments utilisés par la défense soient surtout ceux que relèvent de l'intertextualité. Dans le plaidoyer en faveur de la romancière du journal *Le Figaro Littéraire* en date du 25 février 1997, Calixthe Beyala considère l'intertextualité comme l'un des procédés essentiels et légitimes de la création littéraire. L'intertextualité peut alimenter le processus créatif pour produire une œuvre originale comme c'est le cas en musique où on peut retrouver un air de Mozart retravaillé dans Beethoven.

¹ -Chevrier Jacques, in *Jeune Afrique* n° 1876-1877 de décembre 1996.

Selon Assouline, des ressemblances frappantes ont été trouvées entre *Assèze l'Africaine* de Beyala et *White spirit* (Folio, 1992) de Paule Constant. Ironiquement, Paule Constant était membre du jury qui a couronné *Assèze l'Africaine* du Prix Tropiques. Voyons un exemple de ressemblances reprochées à la romancière camerounaise. Dans *White spirit*, on peut lire ceci :

« Son paradis à lui avait un furieux goût d'enfance, il eût pu le déterminer sur une carte, exactement sous l'arbre à palabres du village, énorme et rouge comme une flamme pendant l'hivernage, étalé, vert et somptueux à la saison sèche, avec des poules qui grattaient la poussière et les lézards pulsateurs au torse jaune qui donnaient la chasse à leurs petites femelles grises. »¹

Dans *Assèze l'Africaine*, Beyala écrit :

« J'étais dans un paradis, et ce paradis avait le goût de l'Afrique de mon enfance. J'aurais pu déterminer sur une carte, l'emplacement de mon village. Je voyais l'arbre à palabres, énorme et rouge en saison sèche, vert et majestueux en saison de pluie. J'entendais les caquètements des poules qui grattaient la

¹ -Constant Paule, *White spirit*, Paris, Folio, 1992, p.171.

poussière, de gros lézards qui donnaient la chasse à leurs petites femelles. »¹

Non moins importante est la place qu'occupe Romain Gary dans l'œuvre de Calixthe Beyala. En voici un exemple de *La Vie devant soi* : « *Monsieur N'Da Amédée, qui est l'homme le mieux habillé que vous pouvez imaginer. C'est le plus grand proxénète et maquereau de tous les Noirs de Paris. »²*

Ce passage est repris par Beyala dans son roman paru en 1999 :

« Monsieur Kaba nous vient de la Guinée. C'est le monsieur le mieux habillé de Paris que vous pouvez imaginer. Il a des chemises roses et des cravates de luxe. C'est le plus grand maquereau des Noirs de Belleville. »³

La logique de l'emprunt est régie dans ce contexte par analogie des thèmes. Romain Gary, comme Calixthe Beyala, décrit les conditions de vie des immigrés noirs de paris.

On peut constater que la polémique dans laquelle Calixthe Beyala est impliquée a alimenté la presse au point d'en faire un événement médiatique capable de focaliser l'attention des

¹ - Beyala Calixthe, *Assèze l'Africaine*, op.cit., p.232.

² - e Ajar Emile, *La Vie devant soi*, Paris, Mercure de France, 1975.

³ - Beyala Calixthe, *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1999, pp.14-15.

lecteurs de journaux. En fait, il faut reconnaître qu'il s'agit d'un fait littéraire tellement rare qu'une fois constaté, ne peut passer inaperçu. Le plagiat dont on accuse Beyala est donc comparable à un scoop que tout journaliste tient à publier le premier pour défrayer la chronique.

A la suite de ces accusations, Calixthe Beyala répond à ses contradicteurs dans *Le Figaro* du 25 février 1997 :

« Aujourd'hui, je m'interroge : peut-on naître dans un bidonville et être reconnu comme un écrivain dans sa totalité à Paris ?

Soyons précis : je ne suis ni Racine, ni Molière. Mais moi... simplement. Avec mes faiblesses de femme, mes rires d'africaine, mes angoisses d'écrivain [...] Qu'est-ce que la littérature ? Je me pose cette question avec acuité, car je viens d'une civilisation de l'oralité, où la connaissance se transmet de bouche à oreille, d'oreille à bouche pour à chaque fois s'enrichir, se développer d'idées nouvelles, se régénérer. De ce fait, l'histoire est à tous, à personne, à celui qui l'habite, la transmet, la fait vivre ! Qu'est-ce que la littérature ? N'a-t-elle aucun mouvement, ne se transmet-elle pas ? Si c'est le cas, pourquoi les écrivains écrivent-ils ? Pour qui ? Pourquoi ? [...] Rejoignant en cela certains intellectuels français- que la littérature était en

perpétuel mouvement, qu'un texte n'était jamais fermé, mais que, semblable à une rivière, il ne trouvait son intérêt, son inscription dans le tout - universel qu'en s'enrichissant en amont de par ses sources, et en aval de par ses rencontres. »

Calixthe Beyala dément ainsi cette accusation, et prétend être victime de son appartenance à un sexe et à une race différents :

« Je reconnais plagier, ajoute-t-elle, dès que j'écris Je, car je appartient forcément à un autre. Je reconnais être à la fois conteuse, lectrice, et que, lorsque je m'attelle à l'exercice qu'est l'écriture, certaines phrases gravées dans ma mémoire peuvent spontanément jaillir sous ma plume.

Je reconnais mon ignorance quant à ce qui est le sens du plagiat car j'ignorais jusqu'alors qu'une phrase ou dix ou vingt- soyons Africains et exagérons- constituaient l'essentiel du livre.

Je croyais qu'un livre était un tout, qu'une phrase sortie de son contexte revêtait automatiquement un autre sens, car, dès lors, elle portait en elle-même un autre dynamisme, celui de la nouvelle histoire et du style de son auteur. »

Calixthe Beyala s'attaque dans sa réponse à Pierre Assouline. Elle ne reconnaît pas avoir plagier les auteurs qui ont été cités et présume que l'attitude de son accusateur serait purement discriminatoire :

« Je m'en remets à sa grande générosité pour qu'il me pardonne, une fois de plus, de n'être qu'une Africaine, une Africaine ignorante de tant de choses du monde littéraire parisien, une Nègresse qui est là où elle ne doit pas être.

Qu'il me pardonne d'avoir gagné le Grand Prix du roman de l'Académie Française, qui apporte tant de joies à l'Afrique ; c'est connu, nous ne méritons pas autant de bonheur.

Merci encore à la France qui m'a accueillie, qui m'a donné mon pain, un toit pour mes enfants.

Merci encore aux membres de l'Académie Française. »

Le *Nouvel Observateur* du 26 février 1998 a également publié une autre réponse -bien plus violente celle-là- de Beyala face aux accusations de plagiat :

« Ma reconnaissance aux Immortels qui m'ont récompensée de leur Grand Prix du Roman est éternelle. Vous n'en croirez pas vos yeux mais il m'en pousse encore des plumes multicolores et par moments il me semble avoir au-dessus de mon crâne

crépu un éventail arc-en-ciel semblable à une queue de paon. Toute mon Afrique en chante encore, ma France en cocorise toujours. Excusez, Madame de vous avoir imposé une telle souffrance, celle de lire un livre, sur la connaissance et non le savoir, mais mérite-t-il seulement le nom de "livre" ? [...] Il m'urgeait enfin de vous répondre, tant mon déplaisir eut été grand si, à la lecture de La Petite fille du réverbère, vous aviez fait abstraction du "plagiat". Ma mémoire est un amas de "plagiats" successifs. Mes premiers mots tata -papa -maman l'étaient déjà. Je reste convaincue que la création dans l'absolu n'existe pas, qu'un écrivain n'est qu'un griot qui utilisent des signes, qu'un griot est une mémoire et que cette mémoire appartient à tous. Ou à personne.

Recevez donc, Madame, cette lettre plagiée, reflet de ma mémoire et de mes lectures, de mes rencontres avec des femmes et des hommes, blancs ou noirs, qu'importe ! et de mes vies vécues ou suggérées. Ce n'est pas ma faute, Madame, je suis une très bonne élève de la francophonie, mais les très bons élèves, c'est connu, sont parfois des cancre ! »

Dans le numéro 311 de février 1998 d'*Africa International*, un article lui est encore consacré. Il est sous-titré : Polémique ou non, l'écrivain proluxe continue d'écrire des romans à succès qui

figurent régulièrement sur la liste des best-sellers. Rachid N'diaye l'a interviewée. Elle fait l'évocation de son œuvre intitulée « La Petite Fille du réverbère ». Il s'agit d'une œuvre autobiographique. Elle n'oublie pas la polémique dont la presse s'est fait l'écho. C'est dans ce sens qu'elle dit :

« Un livre d'introspection. La polémique sera toujours autour de moi ; cela m'a permis de voir mes origines, mon chemin ».

A la question de savoir où s'arrête l'originalité et où commence le plagiat, Calixthe Beyala répond :

« Il commence quand l'auteur vole histoire et personnages qui ne lui appartiennent pas, change les lieux, quand il ne se situe pas au niveau de quelques phrases, sinon c'est de la connerie ... Nous ne demandons pas à un auteur d'être original sur 100 pages, mais d'écrire une page originale, tout le reste a été fait par quelqu'un de plus grand ; c'est l'apport personnel qui compte ».¹

Comme on le voit, les accusations de plagiat ont révolté Calixthe Beyala ; elle n'en a pas été abattue. *Le Monde* du 10 octobre 1999 lui a consacré une colonne intitulée : « Calixthe Beyala : il n'y a pas de Navarro ou de Julie Lescaut noirs. » Cette romancière française d'origine camerounaise est connue dans la sphère des médias pour ses prises de positions, pour les prix et

¹ - « *Africa International* », numéro 311, février 1998.

les polémiques qu'elle ne manque pas de susciter. Dans une interview qui lui a été accordée pour son statut de Présidente de l'Association Collectif Egalité, qui dénonce les formes de discrimination à la télévision française, elle aborde le problème de la non-représentativité des minorités, précisément des Noirs français à la télévision. Florence Hartmann lui a consacré une interview au cours de laquelle elle lui posait la question de savoir quelle critique elle faisait de la représentativité de gens de couleur. Voici sa réponse :

« Aucune chaîne n'a de journalistes, de producteurs ou d'animateurs noirs en prime time : il y a Rachid Arhab ou Nagui, mais ils ne sont pas noirs. Michel Reinette a présenté un journal télévisé de France 3, mais a disparu de l'écran. En fiction, Pascal Légitimus ou Dieudonné apparaissent à l'écran, mais il n'y a pas de Navarro ni de Julie Lescaut noirs... Enfin, on voit des films de cinéastes afro-français, mais surtout sur Arte, dont l'audience est sans comparaison avec celles de TF1 ou France 2. »

Le problème de la non-représentativité des minorités est d'ordre politique, et Beyala l'exprime de manière formelle lorsqu'elle déclare avoir interpellé la ministre Catherine Trautmann. L'affaire a également été portée en justice. Beyala ajoute :

« Nous venons d'être reçus par le Conseil Supérieur de l'audiovisuel (CSA), qui a promis d'essayer de modifier le cahier des charges des chaînes publiques et les conventions des privées, avec un calendrier. Depuis quelques mois, sur les chaînes publiques, il y a un petit effort, avec davantage de journaliste d'origine arabe ou africaine. »

Depuis l'année 2000, Calixthe Beyala est fortement médiatisée non seulement en tant qu'écrivain mais aussi en tant que Présidente du Collectif Egalité. Elle estime que l'exclusion n'est pas un sujet très abordé sur le plan politique. Le monde aurait-il évolué sans l'Afrique ? Se demande-t-elle. Dans un article paru dans *Le Monde* du 12 mars 2002, elle mentionne ceci :

« Il est à croire que clamer aux vents " J'aime l'Afrique et ses bambous, j'aime ses gazelles et ses odeurs" saurait suffire à nous séduire. Rencontrer des chefs d'Etats africains influence-t-il nos votes ? [...] "La raison est hellène et l'émotion est nègre", disait Senghor. Nous osons le contredire : les peuples sont en nuances. Il convient d'en informer Denis Tillinac : elle est lointaine, cette époque où les binationaux originaires d'Afrique croyaient que leur destin sur le sol français dépendait des Chefs d'Etats africains et de leurs intermédiaires sur cette terre de France. Elle est morte, cette époque-là, n'en

déplaise à certains. Le reste n'est que fantasmes à but non lucratif.

Il est plus qu'urgent d'informer les esprits bien intentionnés à notre égard que notre destin est bien ici, en République française, avec nos enfants et nos concitoyens français et européens. Que ce destin s'accomplit dans les banlieues [...] »

Beyala apparaît donc comme une romancière franco-africaine très médiatisée. Personnalité controversée, elle choque, provoque et trouble ses contempteurs.

Au bout du compte, Calixthe Beyala est un écrivain qui a acquis la notoriété grâce aux prix qui lui ont été décernés. Actuellement, son implication profonde aux problèmes politiques fait d'elle une Mais à tout prendre, ce qui compte ce sont ses idées, ses convictions qu'elle croit justes et fondées. Pour elle, l'exil résout beaucoup de problèmes, car étant à Paris, elle peut écrire et avoir un rayonnement international. Elle pense que la question de l'exil est un faux problème, car l'écrivain est exilé perpétuel, qui traîne avec lui ses angoisses et ses interrogations. L'exil parisien ne coupe pas le cordon ombilical qui la relie à son Afrique natale ; elle garde son authenticité africaine. Son œuvre fait partie du riche patrimoine africain. Mais elle n'est pas seulement une femme noire, elle est un écrivain à vocation universaliste et humaniste. Sa lutte pour l'émancipation de la femme africaine prend en compte l'affranchissement de toutes les

femmes du Tiers Monde et de toutes les minorités écrasées de par le monde. L'exil lui offre un cadre de travail idoine et une ouverture sur le monde.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il était question de savoir pourquoi la fiction africaine n'était pas suffisamment médiatisée en France et en Afrique, et ce qu'il fallait faire pour remédier à cette situation qui n'est pas loin d'un échec. Après avoir constaté que la littérature africaine intéresse peu ou prou les médias, le public français et africain, force est de reconnaître que cette littérature africaine, vieille d'un siècle environ, mérite qu'on s'y attarde. Elle a besoin d'être connue et reconnue. La thématique de la littérature africaine s'amplifie chaque jour et dépasse, aujourd'hui, le cadre d'une littérature de contestation qu'elle a été pendant l'époque coloniale pour devenir une littérature aux multiples facettes et capable d'éveiller toute conscience humaine.

Au bout du compte, il convient de dire que la présente étude a permis d'établir que la littérature africaine est encore à découvrir aussi bien dans la presse française qu'africaine. Dans le discours journalistique qui se voudrait par définition réducteur, tout ce qui échappe aux structures imaginaires forgées unilatéralement au cours de l'histoire est aussitôt connoté africain sans que le lecteur se soucie de savoir ce qu'il en est au juste de ces cultures sur les plans éthique, philosophique ou esthétique. C'est que la fiction africaine n'est jamais regardée comme porteuse de transcendance à l'image d'un Melville ou d'un Conrad, d'une vision du monde à portée universelle.

En un mot, la fiction africaine est d'abord reçue comme un document ou comme un témoignage, comme un reportage d'une réalité dont on se fonde à penser qu'elle est vraie simplement parce que seul un africain aurait écrit sur les Africains comme au temps colonial. Ce n'est que lorsqu'un auteur atteint une notoriété certaine qu'il devient, qu'il le veuille ou non, une sorte de porte-parole de son peuple sur le plan idéologique et politique. Du reste, l'événement littéraire nègre (prix, récompense, manifestation culturelle) est toujours d'une façon ou d'une autre, lié au politique.

La médiatisation de la littérature africaine souffre de son insuffisance. La littérature qui la sous-tend souffre elle-même de son enfermement, enfermement dû à l'inefficacité de la francophonie de promouvoir les littératures francophones. Du point de vue de la réception du message, les médias électroniques ont transformé les modalités de notre rapport au temps et à l'espace. Du point de vue de la circulation, les discours journalistiques sur la littérature sont conditionnés par les structures institutionnelles de chaque pays.

Quel rôle peut donc jouer la Francophonie dans le cadre de la promotion et de la médiatisation de cette littérature ?

Au départ communauté linguistique et espace culturel, la francophonie cesse peu à peu d'être un simple don de la langue pour se constituer, au fil des années, en une vaste dynamique de solidarité à l'échelle mondiale où s'affirment et s'assument

diverses identités. En tant qu'institution, la Francophonie a mis sur pied, en France et au-delà, des moyens financiers et politiques culturelles susceptibles d'aider à la promotion et à la médiatisation de la littérature africaine. Par le biais des conférences, des salons du livre, comme celui de Lille, les tables rondes en partenariat avec l'ACCT, la coopération avec le Ministère de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie, des festivals tels que celui de Limoges, la Francophonie participe à révéler, à subventionner, à produire, à diffuser, à promouvoir et à médiatiser la fiction produite en Afrique ou par des Africains.

Cependant cet effort mérite d'être accru et soutenu. Il s'agit maintenant pour la Francophonie de relever le défi de la médiatisation de la fiction africaine par le renforcement de toutes ses structures de diffusion et de promotion. Car on pourrait postuler que le sort de la littérature africaine repose sur la Francophonie, et vice-versa, dans ce sens où la Francophonie assure la diffusion, en vue d'une plus grande consommation, de la littérature africaine, alors que cette dernière permet de diversifier et d'étendre le lectorat francophone et, par conséquent, d'étendre la sphère de rayonnement de la langue française elle-même mise en mal par l'invasion et l'extension exponentielle de l'anglo-américain. L'institution francophone doit prendre à cœur d'encourager les associations culturelles comme celle de l'Ivoirienne Dominique Loubao, La Plume Noire, et de favoriser la tenue régulière des salons, des débats, des cafés, des cafés et

des cybercafés littéraires, afin de promouvoir une meilleure pratique de la littérature africaine, et donc de la langue française.

Une initiative, comme l'expérience des professeurs d'université qui dispensent des cours de littérature francophone à Créteil au bénéfice des enseignants du secondaire afin que ces derniers transmettent à leurs élèves les bases de cette littérature, est digne d'encouragements. Il ne fait aucun doute que plus la littérature africaine sera médiatisée, en France et en Afrique, plus elle touchera un public plus grand et, logiquement, son lectorat s'élargira et il en sera de même pour ceux qui s'intéresseront à cette littérature.

Les Techniques de l'Information et de la Communication ont un rôle non-négligeable à jouer dans la médiatisation de cette littérature en France et en Afrique. La médiatisation de la littérature africaine par cette voie aura un impact certainement plus grand grâce aux journaux en ligne, aux revues électroniques, aux formes en ligne et aux cybercafés littéraires interactifs.

Malheureusement, ce n'est pas là le moindre frein à l'épanouissement de sa littérature, l'Afrique reste encore le continent de la pauvreté et de l'illettrisme. Les maisons d'édition qui doivent accueillir les œuvres de fiction africaine ne sont pas des maisons caritatives. Elles ont besoin, pour vivre et s'épanouir

harmonieusement, de s'autofinancer grâce à des œuvres pouvant être lues et par conséquent achetées par de nombreux lecteurs. Pour sortir la littérature africaine de son sommeil il n'y a guère dix mille solutions à envisager, sinon celle d'engager l'intelligentsia africaine à un combat pour la survie des écrivains et artistes africains, insuffisamment connus et mal préparés aux nouveaux défis de la mondialisation.

BIBLIOGRAPHIE

I - OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

- Barthes, Roland, in « *L'Obvie et l'obtus* » Paris, Le Seuil, 1982.
- Debray, Régis, *Cours de Médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1993.
- Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1958.
- Bourdieu, Pierre et Wacquant, Loïc, *Réponses*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Mouralis Bernard, *Les Contre - Littératures*, Paris, PUF, 1975, 206 pages.
- Mouralis Bernard, *Littérature et Développement, essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex, 1984, 572 pages.
- Ngandu Nkashama, Pius , *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris, Silex - Agecop, 1984, 672 pages.

- Fonkoua, Romuald, Mémoire, Mémoires, Editions, novembre 1999.
- Hagège Claude, Le Français et les siècles, Paris, Odile Jacob, 1992, 296 pages
- Hommage à Alioune Diop, éditions des italiens de **Présence africaine**
- Basseck Ba Kobhio, Cameroun, à la fin du maquis ? Presse, livre démocratique, Paris, l'Harmattan, 1986.
- Chevrier, Jacques. , Littérature nègre, Paris, A Colin, 1984.
- Gassama, M. Une interrogation sur la littérature nègre de langue française, Dakar, N.E.A., 1978.
- Kesteloot Lylian, Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature, Bruxelles, institut de sociologie, 1965 (2^{ème} édition) 343 pages.
- Levy - Strauss, Anthropologie Structurale, Paris, plon, 1958.
- Sartre, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Le Seuil, 1964.

- Todorov, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.

II - OUVRAGES SUR LA COMMUNICATION DU LIVRE ET LES MÉDIAS

- Aliquid Novi (sous la direction de Semper),
Littérature comparée et littératures d'Afrique,
Mélanges offerts à Albert Gérard, Tubingen, Gunter
Narr, Paris, 1990.
- Baticle, Y. R., *Message, médias, communication*, Paris,
Magnard Université, 1973.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des
Lettres*, Editions du Seuil, 1999.
- Debray, Régis, *Le Pouvoir intellectuel en France*,
Paris, Ramsay, 1979
- « Discours » prononcé lors des Rencontres Afrique
en Créations, Paris, 15-16 janvier 1990, in *Dossiers et
documents préparatoires à la VIIe Session du Haut*

Conseil de la Francophonie, Paris, 19-20-21 mars 1991, p. 75-76.

- Dogbé, Yves Emmanuel, *Réflexion sur la promotion du livre africain*, Paris, Akpagnon, 1984
- Durand, J., *Les Formes de la communication*, Paris, P.U.F., 1984.
- Dyan Brigitte, Mandel J-J, *L'Afrique à Paris*, Paris, éditions Rochevignes, 1984, 261 pages.
- Eone, Tjadé, *Radios, publics et pouvoir au Cameroun. Utilisation officielle et besoins sociaux*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Escarpit, Robert, *L'Écrit et la Communication*, Paris, PUF., coll. « Que sais-je ? », 1973. *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette-Université, 1976.
- Fame Ndong, J. *Un regard africain sur la communication. A la géométrie circulaire*, Yaoundé, Ed. Saint-Paul, 1996.
- Gaillard, P., *Techniques du journalisme*, Paris, P.U.F., 1971.

- Kotei, S.I.A., *Le Livre aujourd'hui en Afrique*, Paris, Presses de l'U.N.E.S.C.O, 1982.
- Gaillard, P., *Techniques du journalisme*, Paris, P.U.F., 1971.
- Lohisse, J., *Communication et société, essai*, Paris, Ed. Galilée, 1980.
- *La Communication tribale*, Paris, Editions Universitaires, 1974.
- Menga Guy, « Littérature et nouveaux médias », in *200 écrivains africains à Lagos*, Paris, Nouvelles du Sud, 1993, 384 pages
- Ricard Alain, *Livre et Communication au Nigéria*, Présence africaine, 1975, 136 pages.
- Minc, Alain, *Le Média choc*, Paris, Grasset, 1993.
- Escarpit, Robert, *L'Écrit et la communication*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1973.
- *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette Université, 1976.

- Eone, Tjade, *Radios, publics et pouvoir au Cameroun. Utilisation officielle et besoins sociaux*, Paris, L'Harmattan, 1986
- Hamon, Hervé et Rotman, L., *Les Intellocrates*, Paris, Ramsay, 1981.
- Heissler, Nina, Lavy, P. et Candela, A., *Diffusion du livre et développement de la culture en Afrique (Tchad-Sénégal)*. Etude réalisée par le Ministère de la Coopération, Paris, Culture et développement, 1965.
- Institut Culturel Panafricain, *La Fonction culturelle de l'information*, Dakar-Abidjan-Lomé, NEA, 1985.
- Lillet, Remy, *Pour une Europe du livre*, Paris, La Documentation française, décembre 1989.
- Mattelard, Armand et Michèle, *Penser les médias*, Paris, La Découverte, 1986.
- Messerlin, Patrick, *Le prix du livre, analyse économique de la loi Lang*, Paris, Institut la Boétie, 1985.
- Menga Guy, « Littérature et nouveaux médias », in *200 écrivains à Lagos*, Paris, Nouvelles du Sud, 1993, 384 pages, pages 208-211

- Mukala Kadima Nzuji « Le livre africain et sa diffusion » in **Présence africaine** n° 115, 3^{ème} trimestre 1980, pages 97-107.
- « Les écrivains africains et l'édition » in Revue d'ethnopsychologie n°s 2 - 3, septembre 1980, p. 13-18.
- « La condition de l'écrivain africain de langue française » in Culture française 1, printemps 1980, page 79-82
- Morin Edgar, Aspects sociaux de la radio et de la télévision, Paris, Mouton, 1966
- Ricard, Alain, Livre et Communication au Nigéria, Paris, Présence Africaine, 1975.

III - LES AUTEURS ET LES ŒUVRES DE LA MÉDIATISATION

- Beyala Calixthe, *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1999, page 14-15
- Beyala Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris.
- Kane, Cheik Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961
- Kourouma, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1968 (2^{ème} édition Seuil 1970)
- Kourouma Ahmadou, *Monnè, Outrages et défis*, Paris, Nathan, 1990.
- Labou Tansi Sony, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983
- Labou Tansi Sony, *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988
- Lopès Henri, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.
- Lopès, Henri, *Le Chercheur d'Afrique*, Paris, Seuil, 1990
- Monénembo, Tierno, *Les crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979
- Mudimbé, V.Y. *Le bel immonde*, Paris, Présence africaine, 1976.
- Ouologuem, Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968

- Ousmane Sembène, *Vehi-Ciosane* ou *Blanche Genèse* suivi de *Le Mandat*, Paris, Julliard, 1966.
- Ousmane, Sembène, *Les Bouts de Bois de Dieu*, Paris, le Livre Contemporain, 1960, réédité par Presse Pocket.
- Oyono, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956
- Oyono Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956
- Senghor, Léopold Sédar ; *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964.
- Tchicaya U Tam'si, *Les cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980.
- Tchicaya U Tam'si, *Le bal de Ndinga*, Paris, Seghers, 1987

INDEX

REVUES CONSULTÉES :

- Abidjan-Matin	119
- Actuel	249
- Africa	245
- Africa International	269, 270, 393, 394
- Afrique-Asie	130
- Amina	130, 132, 133
- Annales de la Faculté des Arts et Lettres de Yaoundé	41, 69, 120
- Anthologie de la littérature coloniale	74
- Aujourd'hui l'Afrique	130
- Bingo	120, 130
- Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'A.O.F.	143
- Bulletin de l'ACAP	172
- Cameroon Tribune	113, 119, 123, 125
- Combat	147, 233
- Carrefour	146
- Décennie 2	120
- Drapeau rouge	235
- Elle	247, 248
- Esprit	162, 353

- Exquises sénégalaises 142
- Fraternité-Matin 230
- Générations 123
- Jeune Afrique 130, 131, 332, 345, 385, 386
- La Dépêche de Saint-Etienne 236, 237
- L'Afrique française 142
- L'Afrique littéraire et artistique 237, 238, 239
- La Gazette de Lausanne 243
- Le Bulletin de l'enseignement en Afrique
Occidentale Française 73
- L'Education africaine 73
- L'Effort camerounais 123
- Lettres françaises 240, 241, 242
- Les Etudiant noirs 120
- L'Expression 122
- L'Expression de Mamy Wata 122
- La Nouvelle Expression 123
- La Quinzaine coloniale 142
- La Quinzaine littéraire 134, 135, 263, 369.
- La Race nègre 145
- La Voix des Nègres 145
- Le Dauphiné libéré 131, 236, 237
- Le Figaro 131, 358, 375, 390.
- Le Figaro littéraire 133, 134, 260 261, 262, 266, 308, 349, 350,
353, 354, 359, 360, 370, 387.
- Le Libéré 145
- Le Magazine littéraire 135

- Le Messenger 115, 118, 122
- Le Messenger-Popoli 122
- Le Monde 131, 160, 189, 234, 246, 247, 252, 353, 370, 371,
374, 379, 394, 396.
- Le Monde des livres 303
- Le Monde diplomatique 131, 254
- Le Nouvel Observateur 131, 255, 256, 365, 392, 393.
- Le Paria 144
- Le Point 131, 357
- Le Provençal 131, 236
- Les Continents 145
- Le Soleil 177
- Libération 131, 376
- Lire 135, 382, 383, 384
- Livres hebdo 133
- L'Union 177
- Mutations 123, 124, 125
- Négripub 275, 276
- Nouvelles du Sud 232
- Nouvelles littéraires 242, 243
- Pages de librairies 267, 268, 367
- Paris-Dakar 119
- Paris-Match 385
- Peuples du monde 235
- Présence Africaine 13, 67, 79, 120, 121, 130, 131
- Presse du Cameroun 119, 171, 332, 333
- Presse-Inter 115, 116 - 118.

- Revue d'ethnographie et des traditions populaires 142
- Sans frontières 247, 251
- Valeurs actuelles 247, 251
- Wallonie-Liège 252
- Zaïre 245

MAISONS D'ÉDITION CITÉES :

- Actes Sud 357
- Akpagnon 334, 335
- Albin Michel 389
- Armand Colin 178
- Belfond 382
- Buchet/Chastel 52, 53
- C.L.E. 18,76, 180, 181
- Challarmel 142
- Editions du Progrès 214, 261
- Editions Kodarshz (Japon) 179
- Editions Universitaires 6, 11, 46, 47
- Emile Larose 142, 143
- Folio 388
- Gallimard 250, 273, 277, 316
- Grasset 61, 154
- Hachette 152, 153, 154, 156
- Hatier 152, 156
- Julliard 146, 147, 148, 149, 193, 357
- Karthala 161, 164, 166

- L'Harmattan 53, 93, 100, 112, 160, 161, 211, 215, 216, 227, 319,
330, 332, 333
- Laffont 52
- Le Seuil 4, 5, 39, 60, 61, 186, 202, 203, 204, 205, 213, 222, 223, 224,
225, 253, 277, 319, 327, 361, 364
- Maspero 52, 187
- N.E.A. 76, 91, 173
- NATHAN 112
- Nouvelles du Sud 257, 258, 259
- Odile Jacob 309
- Oswald, P.J. 160
- P.U.F. 12, 60, 280, 297
- Peuples noirs, peuples africains 53, 181
- Plon 33
- Présence Africaine 29, 33, 52, 59, 76, 77, 156, 213, 218, 220, 380
- Presses de l'UNESCO 62, 67, 334
- Saint-Paul 52
- Silex 167, 169, 232, 324, 325, 380
- SOPECAM 171, 172, 173
- U.G.E. 53, 205, 208
- Verdier 35

AUTEURS CITÉS

A

- Abéga Séverin Cécile 49
- Ageneau, Robert 161, 164, 166
- Ajar, Emile 389

- Amin Maalouf 312
- Arrabal, Fernando 311
- Assouline, Pierre 383, 386, 387
- Ayissi, Léon-Marie 35

B

- Bâ, Mariama 179, 224, 225
- Balandier, Georges 279
- Bouraoui, Hedi 167
- Bardet, Jean 161
- Baret, Guy 375
- Bariol, J. 146
- Barret-Ducrocq, Françoise 311
- Barthes, Roland 162
- Basseck Ba Kobhio 332, 333
- Baudelaire, Charles
- Béart, Charles 78, 80, 84, 85, 87
- Bebey, Francis 120, 181
- Beethoven 387
- Bemba, Sylvain 231
- Bengono, Jacques 35
- Béti, Mongo 52, 120, 122
- Beuve-Morg 162
- Beyala, Calixthe 50, 53, 54, 137, 384, 389
- Binam Bikoï, Charles 41
- Biyidi, Alexandre 52, 181

- Boigny, Houphouët 78, 364
 - Boissard, Janine 312
 - Bona, Dominique 360
 - Bond, Edward 381
 - Bonnefoy, Yves 311
 - Bosquet, Alain 109, 147, 233
 - Boto, Eza 52, 215
 - Bourdieu, Pierre 5, 336
 - Bourguiba, Habib 356

 - Brecht 51
 - Brincourt, André 134
 - Bukele, M. Duwalu 39
 - Butor, Michel 311
- C**
- Camus, Albert 156
 - Cardinal, Marie 311
 - Carlos, Jérôme 101
 - Carrère d'Encausse, Hélène 351
 - Cartier, Raymond 186
 - Casanova, Pascale 319, 327, 329
 - Caya Makéné 111
 - Cayrol, Jean 162
 - Cellard, Jacques 246, 247
 - Césaire, Aimé 218, 345
 - Chamoiseau, Patrick 338
 - Chevrier, Jacques 218, 345

- Chindji Kouleu 94
- Chirac, Jacques 301, 347, 381
- Christ (Jésus) 14
- Cioran, Emile 311
- Clavel, Bernard 312
- Cohen, William 273
- Coindreau, M. Edgar 328
- Confiant, Raphaël 338
- Constant, Paule 250, 382, 388
- Corneille, Pierre 63, 82
- Couchoro, Félix 76

D

- Da Silva, G. 160
- Dadié, Bernard B. 13, 78, 80
- Dakeyo, Paul 49, 167, 169, 170
- Daniel, Jean 354, 355
- Dard, Frédéric 311
- Dard, Jean 71
- Debordes, Michèle 357
- Desforges, Régine 311
- Delafosse 39
- Delavignette 78
- Deleuze, Gilles 287
- Depestre, René 163
- Derrida, Jacques 70
- Diallo, Bakary 76
- Diop, Alioune 156, 157

- Diop, Birago 14, 33, 35, 41, 42, 43, 44 - 48
- Diop, Cheikh Ibrahima 91
- Diouf, Abdou 347
- Dogbé, Yves Emmanuel 334
- Druon, Maurice 312, 346, 348, 349
- Dumont, Louis 277
- Dumont, René 186
- Duras, Marguerite 311

E

- Eone, Tjade 93, 100
- Escarpit, Robert 151, 323
- Estang, Luc 109

F

- Faidherbe 71, 75
- Fanon, Frantz 156, 162, 218
- Fantouré, Alioune 55
- Favario, Martine 233
- Flamand, Paul 161, 162
- Fombeure 109
- Forbes 39
- Foucault, Michel 296
- Fouda, Baile-Juléat 18

G

- Galliéni 72
- Gary, Romain 382, 389
- Gaugeard, Jean 240, 241, 242

- Gaulle, Charles (de) 353, 356
- Gide, André 156
- Gilou, Thomas 278
- Girardet 74
- Glissant, Edouard 163, 338
- Goethe 338
- Goody, Jack 12
- Godong, Serges Alain 124, 311
- Gordimer, Nadine 260, 261, 626, 266
- Green, Julien 311
- Griaule, Marcel 27, 87
- Groult, Benoîte 312

H

- Hagège, Claude 308, 309
- Hamon, Hervé 313
- Hardy, Georges 73
- Hausser, Michel 324, 325
- Hazoumé, Paul 74
- Hegel 186
- Hugo, Marsan 371
- Humblot, Catherine 101

I

- Ionesco, Eugène 311

J

- Joffo, Joseph 312

K

- Kabindranagh, Tagore 316
- Kamara, Lamine 224
- Kane, Cheihk Hamidou 146, 147, 148
- Karone, Yodi 112, 170
- Kateb Yacine 353
- Kayo, Patrice 41
- Kebe Ndiaye, M. 332
- Keita, Modibo 78
- Ken Saro Wiwa 374
- klinkenbeg 39
- Koelle, S.W. 39
- Kojo Toualo, Hovènou 145
- Kotei, S.I.A. 334, 335
- Kourouma, Ahmadou 33, 202, 203, 205, 224, 225
- Kum'a Ndumbè III, Alexandre 63

L

- Labou Tansi, Sony 246, 253
- Lacan 162
- Lachaud, Denis 357
- Laye, Barnabé 111
- Laye, Camara 33
- Leclercq, Paul 235
- Le Clézio, J.M.G. 312, 357
- Leroy-Gourhan 37
- Lévy-Strauss 35
- Liking, Were Were 63, 227
- Lobè Ewanè, Michel 254

- Lohisse, J. 6, 11, 46, 47
- Lopès, Henri 53, 54, 137, 222, 223, 268

M

- Mallarmé, Stéphane 107
- Malraux, André 371
- Mannheim, K. 288
- Mapaté D., Ahmadou 76
- Maran, René 145
- Maranda, P. 290
- Matzneff, Gabriel 189
- Maunick, Edouard J. 344
- Maysaal, Henriette 35
- Mbu Mvondo 52
- Melon Degros, Alfred 167
- Mendo Ze, Gervais 49
- Menga, Guy 12, 58, 259
- Merle, Robert 312
- Mfoulou, Jean 50
- Mitterrand, François 346
- Modisare, Bloke 381
- Mofolo, Thomas 60
- Mohamadou, Eldrige 35
- Molière 82
- Moncef S. Badday 237, 238, 239
- Modiano, Patrick 311
- Monénembo, Thierno 385
- Mono Ndzana, Hubert 41

- Monteil, Vincent 353
- Morisson, Blake 313
- Mounier, Emmanuel 156, 162
- Moura, J.M. 252, 253
- Mouralis, Bernard 14, 42, 52, 169, 297
- Mozart 387
- Mudimbé, V.Y. 55, 226
- Mveng, Engelbert (R.P.) 37

N

- Nadeau, Maurice 134, 146
- Naguib, Mahfouz 317
- Ndachi Tagne, David 126, 169
- Ndam Njoya, Adamou 63
- Ndiaye, Jean-Pierre 187
- Ndjehoya, Blaise 112
- Ngandu N., Pius 319, 330
- Ngoucheme Y. Israël 38
- Njoya (Le Sultan) 37
- Njoya, Rabiadou 63
- Nkrumah, Kwame 64
- Ntsobé, André-Marie 63

O

- Okri, Ben 382
- Osborne, John 381
- Ouologuem, Yambo 148, 163, 200
- Oyono Mbia, Guillaume 63
- Oyono, Ferdinand 146, 147, 148

P

- Pecchandon, Rodolphe 38
- Perse, Saint John 107
- Peyrière, M.C. 275, 276
- Philombe, René 61
- Pierce, Charles 4
- Pigasse, Jean-Paul 310
- Pinter, Harold 381
- Piscator, Erwin 63
- Pouillon, J. 290
- Pouka, Louis-Marie 61

R

- Racine, Jean 82
- Renget, C. 281
- Ricard, Alain 29
- Ricoeur, Paul 287, 292, 294
- Rimbaud, Arthur 107
- Robbe-Grillet, Alain 311
- Rochefort, Christiane 311
- Rotman, L. 312

S

- Sabatier, Robert 109, 312
- Sagan, Françoise 311
- Sartre, Jean-Paul 60, 156, 337
- Sarraute, Nathalie 311
- Sembène, Ousmane 51, 211, 213, 215, 216, 218, 269, 270,

- Semprun, Jorge 311
- Senghor, Lamine 145
- Senghor, Léopold Sédar 21, 58, 59, 106, 109, 224, 312
- Shoichi Noma 179
- Simon, Claude 311
- Socé, Ousmane 76, 78, 120
- Solé, Robert 359
- Soundjock S., Emmanuel 41
- Soyinka, Wole 64, 86, 317
- Strazzula, Jérôme 353, 354
- Sulitzer, Paul-Loup 311
- Supervielle 109
- Suzaw 236, 237

T

- Tadjou, Véronique 257
- Taguieff, P.A. 277
- Tahar Ben Jelloun 312
- Tchicaya U Tam'si 106, 107, 108, 109
- Tournier, Michel 311
- Traoré, B. 79
- Tudesq, A. J. 91

V

- Valéry, Paul 316
- Villiers, Gérard (de) 311
- Vives, Bernard 242, 243
- Vollenhover, Van 75

W

- Walker, Alice 382
- Wancquart, Loïc 5
- Wauthier, Claude 263, 369
- Wright, Richard 146, 156

Y

- Youkov, E. 214, 261

Z

- Zahan, Dominique 36
- Ziegler, Jean 312

AUTEURS AFRICAINS MÉDIATISÉS

- Bâ, Mariama 179
- Bebey, Francis 120, 181
- Beti, Mongo 120, 122, 123
- Beyala, Calixthe 382 - 398
- Dadié, Bernard B. 78, 80
- Diop, Birago 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48
- Kane, Cheikh Hamidou 189, 193 - 197
- Karone, Yodi 112, 170
- Kourouma, Ahmadou 197 - 205, 356 - 365
- Labou Tansi, Sony 246 - 259
- Lopès, Henri 365 - 374
- Oyono, Ferdinand 146 - 148, 205 - 210
- Sembène, Ousmane 210 - 216, 269 - 270
- Senghor, Léopold Sédar 106 - 109, 342 - 356.
- Soyinka, Wole 374 - 382
- Tchicaya U Tam'Si 106 - 109.

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace	
Remerciements	
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE :	
GENÈSE ET ÉVOLUTION DE LA LITTÉRATURE ET DES	
MÉDIAS	9
Chapitre premier : Les fondements de la littérature africaine :	
de l'oralité à l'écriture	12
a) Les Caractéristiques de la littérature orale.....	13
b) Les moyens de communication de la littérature orale.....	18
c) L'attrait de la modernité : le fonctionnement de l'oralité	
et de l'écriture dans le cadre de la production littéraire.....	26
d) La littérature écrite.....	35
e) Les genres.....	40
Chapitre deuxième : L'école comme lieu de médiatisation	
de la littérature africaine	68
1 - La langue française.....	68
2 - L'organisation du système scolaire en Afrique	
francophone.....	71
3 - L'enseignement colonial : le cas de l'école William	

Ponty au Sénégal.....	78
-----------------------	----

Chapitre troisième : les moyens médiatiques..... 88

1 - La radiodiffusion : premier média de masse en Afrique Noire Francophone.....	89
a) La radio au Cameroun.....	93
b) La radio au Sénégal.....	94
c) La promotion radiodiffusée de la littérature écrite en Afrique.....	95
d) La concurrence des radios.....	98
2 - La promotion radiodiffusée en France.....	103
a) Léopold Sédar Senghor.....	106
b) Tchicaya U' Tamsi.....	109
3 - La presse écrite.....	113
a) Presse écrite et littérature en Afrique.....	113
b) Presse écrite et littérature en France.....	130

DEUXIÈME PARTIE : RÉCEPTION DE LA LITTÉRATURE AFRICAINE..... 138

Chapitre Quatrième : Mode de diffusion de la littérature 140

1 - Historique de l'édition coloniale et des médias.....	142
Julliard : exemple de l'édition commerciale (Ferdinand	

Oyono et Cheick Hamidou Kane).....	146
2 - La hiérarchie du lieu d'édition.....	151
a) L'édition en France :	152
Les éditions Hatier et Hachette (éditeurs de livres scolaires)	
- Présence Africaine	
- L'Harmattan	
- Les éditions du Seuil	
- Les éditions Karthala	
- Silex	
b) L'édition en Afrique.....	170
- La SOPECAM	
- Les NEA	
- Les éditions CLE	
Chapitre cinquième : Répertoire des œuvres littéraires médiatisées.....	185
1 - Répertoire des œuvres littéraires publiées de 1960 à 1970	186
a) Les auteurs	
- Cheikh Amidou Kane : <i>L'Aventure Ambiguë</i>	
- Ahmadou Kourouma : <i>Les Soleils des Indépendances</i>	
- Ferdinand Oyono : <i>Le Mandat et Une Vie de Boy</i>	
- Sembène Ousmane	
b) Les Thématiques.....	212

- La Colonisation	
- Le Néo-colonialisme	
- Le Racisme	
2 - La Production Littéraire des années 80 et 90 :	
L'afro-optimisme.....	220
a) Les auteurs	
- Calixthe Beyala	
- Henri Lopès	
b) Les Thèmes	
- Le Métissage	
- L'écriture Féminine	
3 - La production littéraire depuis 2000	230
Chapitre Sixième : Les Ecrivains dans la presse.....	233
1 - Ahmadou Kourouma : <i>Les Soleils des indépendances</i>	
2 - Sony Labou Tansi : <i>L'Anté Peuple</i>	
3 - Henri Lopès : <i>Le Lys et le Flamboyant</i>	
4 - Sembène Ousmane	
TROISIÈME PARTIE : FONCTION AUCTORIALE	
DES MÉDIAS	271
Chapitre septième : Médias et diffusion d'une culture	
et d'une littérature	272
1 - Le facteur socio -culturel d'une littérature africaine ...	272

2 - L'Image de L'Afrique dans les médias et dans le roman français.....	278
3 - Les Institutions Francophones	299
a) Les moyens mis en place	
b) La Francophonie	

Chapitre Huitième : Médias et consécration

des écrivains.....	315
1 - Les Prix littéraires	
2 - La Traduction	
3 - La Configuration de l'espace littéraire : Paris	

Chapitre neuvième : Statuts d'écrivains

par les médias	341
1 - Léopold Sédar Senghor, Ahmadou Kourouma et Henri Lopès : La notoriété de ces trois écrivains	
- Léopold Sédar Senghor : La Négritude, la Francophonie	
- Ahmadou Kourouma : L'Échec des indépendances	
- Henri Lopès : Le Métissage	
2 - Wolé Soyinka : Le Premier Nobel africain	
3 - Calixthe Beyala : Une Voix de Femme	

CONCLUSION GÉNÉRALE	399
BIBLIOGRAPHIE.....	405
I - Ouvrages théoriques et critiques.....	406
II - Ouvrages sur la communication du Livre et des Médias.....	408

III – Les auteurs et les oeuvres de la médiatisation.....	413
---	-----

INDEX :

- Revues consultées.....	415
- Maisons d'édition citées.....	418
- Auteurs cités.....	419
- Auteurs africains médiatisés.....	430
Table des matières.....	431.