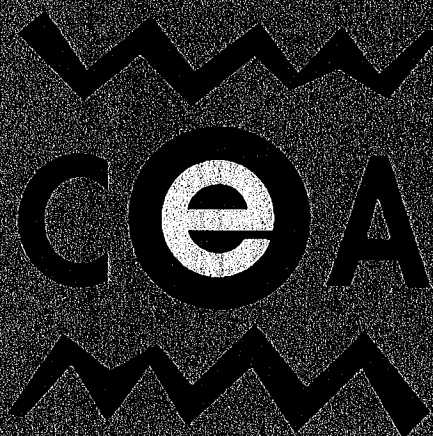


Dossiers africains

**ENJEUX LITTÉRAIRES
ET CONSTRUCTION
D'ESPACES
DÉMOCRATIQUES
EN AFRIQUE
SUBSAHARIENNE**

sous la direction de
Maria-Benedita Basto



Centre d'études africaines
École des Hautes Études en Sciences Sociales

ÉCRITURE AFRICAINE ET DÉMOCRATIE : QUELQUES RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

PIERRE HALÉN

Qu'ont à faire l'une avec l'autre les deux notions d'**écriture africaine** et de **démocratie** ? Qu'ont-elles, aussi bien, qui les sépare l'une de l'autre ? Et pourquoi, du reste, s'interroger aujourd'hui sur leur relation ? Serait-ce qu'elle devrait être repensée à l'aube du vingt et unième siècle, au sortir peut-être de décennies pendant lesquelles elle avait paru évidente ?

Pour beaucoup, assurément, cette relation est encore très claire : le domaine des littératures africaines, comme une grande partie des études africanistes, reste marqué par des formes de militantisme où continuent de s'imposer diverses formes d'injonctions de l'ordre du « politiquement correct » ; il faut, encore et toujours, encourager les jeunes nations, réparer les fautes de l'esclavage et de l'impérialisme colonial, restaurer la dignité des civilisations dans leur différence, compenser par des reconnaissances symboliques l'accroissement des inégalités matérielles, etc. En littérature, ces injonctions touchent notamment les pratiques de réception et de légitimation et, de là ou en même temps, elles s'exercent aussi sur l'écriture et sur l'ensemble du système de production. Reprises à leur manière par les *post-colonial studies* et les réseaux de la diaspora intellectuelle, garanties et relayées par diverses institutions subventionnantes et/ou légitimantes, elles concernent à la fois l'existence même d'une écriture africaine, en tant que restitution de la parole à des groupes

humains qui n'en disposaient guère, et ses traits discursifs : référents, modes d'énonciation et orientations axiologiques. Nous nous trouvons donc très vite devant une sorte de paradoxe : ces injonctions et le système institutionnel qui les soutient sont assurément au service d'une valeur démocratique : l'égalité (des auteurs, des textes, des cultures, des continents), mais elles peuvent être ressenties comme relativement pesantes tant dans le chef des créateurs que des critiques, pour autant bien entendu qu'ils veuillent emprunter des voies nouvelles, plus personnelles. En d'autres termes, le soutien à la liberté et à la diversité s'accompagne d'assez grandes pressions, la lutte pour l'égalité a pour résultat qu'on ne situe pas les œuvres et les écrivains sur le même pied, selon leur provenance. C'est la difficulté de toute « discrimination positive », *a fortiori* si elle s'exerce dans une durée indéfinie et non pour un terme transitoire.

Vers l'autonomie ?

Le seul fait de parler d'une **écriture africaine** (et non d'écriture, tout simplement), implique un programme relativement contraignant¹ : à l'auteur, il est ainsi d'emblée enjoint de s'exprimer à la fois à propos d'un lieu et en tant qu'issu de ce lieu, voire même en tant que porte-parole d'une collectivité plus ou moins « imaginée ». Davantage : il est supposé en parler d'une certaine manière, et notamment en se différenciant de ce qui est supposé être, par ailleurs, le discours européen ou occidental « sur » l'Afrique. Implicite ou explicite, on détecte à l'arrière-plan le fantôme de la littérature coloniale, le plus souvent associé *a priori* aux idées de racisme, de méconnaissance, de mépris, etc., et à ce titre, servant de repoussoir symbolique. Il suffit pourtant de remplacer **écriture africaine** par **écriture en Afrique**² pour mesurer le poids de ces injonctions, souvent inconsciemment subies et produites : comme beaucoup de producteurs « africains » vivent en réalité en Europe ou en Amérique, comme un certain nombre de producteurs « blancs » ont vécu, voire vivent en Afrique, comme enfin beaucoup de productions africaines locales, même publiées en langue européenne, ne sont quasiment jamais prises en compte par la critique des « littératures africaines » en Occident, c'est une tout autre configuration du domaine qui se profile aussitôt.

À noter que l'injonction programmatique double, visant d'une part le référent africain et d'autre part la manière à la fois « authentique » et « positive » d'en écrire, semble pourtant bien l'héritage direct, quoique masqué par la *doxa*, de la littérature coloniale, dont le programme visait, comme on le sait, à « faire connaître et faire aimer les colonies³ ». Ceci ne revient pas à dire que la littérature coloniale a réalisé un tel programme, dont l'application concrète a été à la fois très inégale et, d'un autre point de vue, ambiguë; mais qu'il y a là, dans les principes généraux, une filiation, laquelle d'ailleurs trouverait à s'expliquer par un certain nombre de continuités à la fois idéologiques, infrastructurelles et institutionnelles sur lesquelles je ne peux m'étendre ici. À titre d'exemple, je ne peux que renvoyer à l'analyse que j'ai proposée de la réception de *Ngando*, le premier roman du congolais Paul Lomami-Tshibamba (1948), par la critique coloniale et par la critique « négro-africaine⁴ ». Ainsi, Léonard Sainville écrit en 1968, à propos de ce récit qui à la fois se termine mal et exploite un fonds légendaire traditionnel, que « *Tshibamba est encore tourné vers le passé et n'a pas rejoint les rangs de la nouvelle génération d'intellectuels qui luttent pour une Afrique vraiment libre* »⁵. Cette citation en dit long sur le fait que l'appréciation idéologique ou politique, non seulement domine mais, ici, tient lieu d'appréciation esthétique et littéraire.

Ceci n'est qu'un exemple, parmi des centaines d'autres possibles, d'un phénomène qui s'explique par le contexte particulier de la lutte politique pour les indépendances, à l'intérieur duquel s'est produite l'« émergence » du domaine littéraire africain. Ce militantisme, avec les contraintes qu'il impliquait, semble avoir occupé une position doxique dominante, quasiment sans partage, jusque dans les années quatre-vingt, époque à partir de laquelle la réception a le sentiment d'un tournant : elle parle alors de ces **nouvelles écritures africaines**, dont l'auteur-phare, irrecevable à ses débuts avec *Les soleils des indépendances*, qui peut-être arrive un peu trop tôt sur le marché, s'impose ensuite progressivement en la personne d'Amadou Kourouma. Il reste à étudier en détail la configuration de cette évolution historique, ses motivations et ses conditions, ses modèles et ses acteurs, mais ce n'est pas s'aventurer beaucoup que d'en faire l'hypothèse et que de renvoyer, pour l'illustrer exemplairement, aux remous qu'ont suscités les prises de position tapageuses d'une Calixthe Beyala⁶. L'évolution se traduit aujourd'hui par des déclarations comme celle-ci, due à l'écrivain Kossi Efoui :

« La littérature africaine n'existe pas ! [...] L'écrivain africain n'est pas salarié par le ministère du Tourisme, il n'a pas mission d'exprimer l'âme africaine authentique ! [...] Comprenons une fois pour toutes que nous n'avons pas de parole collective ! Nous ne devons allégeance à personne ! [...] La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique ! Cette évolution ne concerne qu'une partie du domaine, puisque, interrogé dans le même contexte, l'antillais Lyonel Trouillot peut encore énoncer une position plus traditionnelle en se disant "le dictaphone de ses compatriotes" (ibid.), mais elle est néanmoins sensible. Elle concerne en réalité, au-delà du secteur africain francophone, le domaine plus général de l'écriture dite "postcoloniale". Elle aboutit, dans certaines œuvres particulièrement crues et chaotiques, à ce qu'un ouvrage récent appelle "littérature voyoue" ⁸ ».

Ce contexte historique une fois ébauché, il me paraît tout aussi important de situer la question des relations entre **écriture** et **démocratie** dans le cadre de la littérature générale, où elle rencontre inévitablement, de deux manières au moins, la problématique de l'autonomie des pratiques littéraires (au sens bourdivien). Envisageons d'abord l'**aspect institutionnel**. En témoignant à sa manière d'une volonté de larguer enfin le premier étage de la fusée porteuse, constitué par cette sorte de naturalisme encourageant, hérité de la littérature coloniale, le propos de Kossi Efoui, ci-dessus, semble aussi vouloir assurer la jonction entre le domaine ex-colonisé et les prescriptions du champ métropolitain, que dominent depuis presque deux siècles les différents avatars des théories de *l'Art pour l'Art*, de *l'Art robuste* de Théophile Gautier à la fonction poétique de Roman Jakobson. « *Qu'on nous foute la paix avec l'Afrique !* » est une explicite revendication d'autonomie qui, à travers une injonction nouvelle visant la déconnection du référent obligé, semble bien l'expression d'une aspiration à rejoindre les rangs des écrivains « normaux ». Voire même l'expression d'une ambition nouvelle, visant à leur faire une concurrence plus loyale : s'il s'agit d'être reconnu comme artiste créateur, et non plus d'abord comme « négro-africain », cela suppose qu'on est prêt à s'avancer à découvert, sans les protections à la fois matérielles et symboliques que garantissent encore aujourd'hui à l'écrivain africain un certain nombre d'institutions qui lui sont favorables *a priori* et qui, à des degrés variables, évitent de l'exposer aux mêmes

critères de reconnaissance que ceux qui ont cours pour l'auteur occidental.

L'autre aspect de la même problématique concerne les **savoirs** véhiculés ou non par la littérature : la notion de démocratie recouvre en effet, *a priori*, un ensemble de contenus et de valeurs démocratiques, en d'autres termes des « savoirs », dont l'écriture pourrait assurer la transmission, et le texte, la représentation. Or, la même évolution qui a conduit à revendiquer l'autonomie des pratiques littéraires par rapport à l'institution politique, juridique, religieuse ou morale, pour n'avoir plus à subir de jugement qu'esthétique, a logiquement fait sauter aussi, en principe, l'appréciation des œuvres à partir de critères qu'on peut qualifier globalement de « moraux ». Cette évolution, déjà constituée au milieu du dix-neuvième siècle en France pour le secteur le plus légitime, s'est ensuite accusée au vingtième siècle sous l'effet des critiques successives affectant, au-delà de l'autorité morale elle-même, jusqu'à la possibilité de la représentation. En somme, il est devenu difficile de penser que la littérature (sur son versant le plus légitime) pourrait être vouée à la transmission de « savoirs » autres que des savoirs « en fragments »⁹, incertains, ambivalents, éclatés.

Pour esquisser les enjeux de tout cela, il suffira peut-être de rappeler le cas bien connu et suffisamment controversé de l'œuvre de Céline, dont on peut schématiser ainsi la réception. D'un côté, comme écriture, comme travail sur la langue et le récit, cette œuvre peut se revendiquer de certains enjeux « démocratiques » : elle recourt à des formes d'énonciation « populaire », elle prend aussi volontiers la posture d'une marginalité d'opposition à diverses formes de *doxa* patriotique, coloniale, bourgeoise, etc. De l'autre côté, elle produit ou véhicule des représentations fort peu compatibles avec aucun idéal progressiste : au-delà de l'anti-sémitisme et de la négrophobie, elle cultive un pessimisme historique et diverses formes de haine de l'Autre et de haine de soi, où il serait difficile de trouver un quelconque appui axiologique pour aucune forme d'espérance humaine. Pour les uns, les premiers aspects « sauvent » l'œuvre des seconds aspects, qui n'auraient aucun rapport avec eux : cette position reflète forcément un parti pris concernant l'autonomie de la pratique littéraire (en simplifiant : on peut lire et valoriser les romans sans tenir compte des pamphlets, qui seraient sans

rapport avec eux). Pour les autres, les seconds aspects condamnent suffisamment l'œuvre tout entière, à charge alors pour ces critiques de montrer la relation intime des seconds avec les premiers, quitte à affronter de plein fouet les conceptions dominantes (autonomisantes), concernant la littérature moderne à l'intérieur de la « nation littéraire » française.¹⁰

Le cas Céline, s'il est exemplaire à divers égards, ne peut cependant être invoqué sans une nuance importante : l'un des rares critères objectifs qui permettent d'isoler le champ littéraire français, régi par *Les règles de l'art* magistralement étudiées par Pierre Bourdieu, par rapport aux domaines francophones, tient précisément dans l'impossibilité de reporter sur ces derniers les principes de l'autonomie littéraire. Non seulement les littératures francophones sont le plus souvent subventionnées, mais surtout, s'agissant de celles du Sud au moins, elles subissent des pressions idéologiques fortes. Sans doute sont-elles, depuis le tournant historique que nous avons exposé, en voie de revendiquer une autonomie, comme l'indique clairement le propos de Kossi Efoui, mais le fait est que cette évolution n'est pas encore acquise, comme en témoigne à lui seul l'intitulé de notre rencontre.

De la communication littéraire

On se représente couramment la communication littéraire à partir d'un schème global de la communication, qui a trouvé dans les travaux de Jakobson une sorte d'expression devenue consensuelle : fondamentalement, un « message », un « énoncé » est produit par un pôle émetteur et transmis à un pôle récepteur par la voie d'un certain canal et par la grâce d'un code. Ce dispositif, essentiellement fonctionnel, permet d'éclairer la plupart des instances qui sont effectivement en jeu dans la communication littéraire, et c'est donc à bon droit que Mouralis et Fraisse se reposent sur lui pour détailler ce qui est à la fois une « *pratique et une institution* »¹¹. Encore faut-il être conscient des limites anthropologiques du modèle ainsi convoqué : s'il convient à la littérature sous sa forme moderne, diffusée essentiellement par la voie de l'imprimé, c'est qu'il procède plus généralement d'une forme de médiatisation histori-

quement déterminée par l'évolution des sociétés industrielles à l'intérieur desquelles la littérature a subi l'évolution que nous lui connaissons. En termes concrets, ce schéma communicationnel illustre adéquatement une situation où l'on juge « normal » qu'un émetteur adresse un énoncé de son choix à un et, plus souvent, à plusieurs récepteurs, sans qu'une « réponse » soit prévue par le système. C'est le cas avec la diffusion par l'imprimé ou par les médias audio-visuels, c'est aussi le cas des encycliques pontificales ou des cours magistraux. On ne peut imaginer de situation moins démocratique, quoi qu'il en soit des efforts déployés par certains émetteurs pour compenser ou pour masquer l'inégalité de fait, que théorise et en même temps naturalise le schéma de Jakobson : dans telle émission de radio, les auditeurs peuvent intervenir par téléphone, à la télévision, des échantillons de « public » sont invités à participer *in presentia*, dans tel journal on trouve une rubrique ouverte au « courrier des lecteurs », etc. Mais ce sont là évidemment de maigres consolations, des leurres. Jean Baudrillard a analysé ce qu'il en est de ce genre de « démocratie » en évoquant un épisode de la guérilla révolutionnaire en Amérique latine, dont le premier objectif avait été de s'emparer de la radiotélévision nationale : sans doute, c'était pour faire passer d'autres contenus idéologiques, plus « démocratiques », mais il n'empêche que le média lui-même avait sa forme communicationnelle, et que cette forme disait nécessairement : *je parle pour vous* ¹².

La littérature, comme forme de communication médiatique moderne, n'échappe pas à pareille situation : quelque démocratiques que soient éventuellement ses « contenus » idéologiques, elle repose sur une forme de communication de type tyrannique. On a inventé, ici aussi, des compensations ou des atténuations, comme celle de tout faire pour montrer « démocratiquement » l'émetteur, qui pourrait en principe rester caché (en réalité, on ne nous donne le plus souvent qu'une image construite d'une instance d'émission parmi d'autres : l'auteur) : débats télévisés, interviews, biographies, etc. On peut également, sur le plan des principes, survaloriser abstraitement la lecture, et la présenter comme acte d'écriture, comme on l'a beaucoup fait dans les années post-soixante-huit. De même, pour la critique, qu'on présentait comme « lecture-écriture », ou du moins comme nécessairement « plurielle ». Il existe aussi diverses formes de *feed-back*, de contre-écriture formelle, et notamment le pastiche ou la parodie (que pareille pratique soit inconnue, à ma

connaissance, du domaine littéraire africain en dit sans doute long sur ce qui est encore sa fragilité institutionnelle et sur l'injonction de consensus frontal qui y est encore active). Une autre forme de compensation « démocratique » apparaît avec ce qu'on appelle les « créations collectives », qui ont surtout pour lieu le théâtre, forcément, mais non seulement ; en réalité, on laisse le plus souvent cette forme de création à des groupes symboliquement minorisés : enfants ou adolescents, comédiens amateurs, public des ateliers d'écriture, services d'éducation populaire ; les vrais auteurs restent « naturellement », c'est-à-dire depuis la Renaissance et dans le modèle occidental, des individus qui signent leur œuvre d'un nom singulier. Enfin, au niveau de l'énoncé émis, on peut ménager une certaine place à l'inventivité du récepteur : pages blanches, *in fine*, pour des notes personnelles, finales suspendues du point de vue du raconté, compositions aléatoires du type du « roman dont vous êtes le héros ¹³ » et dont Julio Cortázar s'est fait à plusieurs reprises le meilleur explorateur : comme en témoignent *Marelle* ou *Le livre de Manuel*, l'écrivain argentin avait une conscience aigüe de la difficulté ici évoquée, du point de vue d'une intelligence progressiste.

Dans le domaine des littératures francophones, deux procédés, surtout, me semblent avoir été utilisés pour compenser ou pour voiler le sens non démocratique inhérent à la forme de communication littéraire moderne. Le premier a consisté, pour l'instance productrice considérée globalement, à privilégier des émetteurs dont l'image était celle de personnes sans pouvoir, voire de personnes opprimées par les pouvoirs (ou réputées telles) : leur céder la parole, leur créer un canal d'émission, était déjà en soi une opération démocratique ; si elle n'annulait en rien la forme unilatérale de l'émission, en revanche elle produisait un sens démocratique compensatoire, qui trouve sans doute sa meilleure expression dans le titre de Mouralis : *Les contre-littératures* ¹⁴. Pour les colonisés, les femmes, les ouvriers, les paysans, les descendants d'esclaves, les immigrés, etc., il y avait déjà, dans l'édition française, toute une tradition d'intellectuels tendeurs de micros, qui ne demandent qu'à devenir les promoteurs ou les producteurs, au sens du cinéma, de prises de parole authentiques. Bien entendu, pareille opération n'est pas sans conséquence sur l'énoncé lui-même, dont les contenus et les formes seront forcément déterminés par un programme de témoignage, de vérisme ou d'authenticité, — y compris un langage

« simple » — qui, eu égard aux attentes du champ franco-parisien en termes d'autonomie littéraire, grèvent lourdement les éventuelles ambitions des auteurs dans l'ordre de la légitimité esthétique. D'où la contradiction dont le domaine n'est pas encore débarrassé : au plus on plaide pour la reconnaissance d'un corpus caractérisé comme littérature X (africaine, congolaise, immigrée, féminine, francophone, ouvrière) et valorisé au titre de la minorisation *a priori* de ses émetteurs, au moins ce corpus a de chance d'être reçu comme littérature-tout-court. Le même raisonnement vaut à cet égard pour les auteurs et pour les éditeurs, voire pour les critiques et les enseignants. Et, ici encore, on observera qu'il vaut de la même manière pour les corpus coloniaux et postcoloniaux.

Le second procédé est l'effacement symbolique (proclamé, non pas réel) de l'instance productive derrière ce qu'on peut appeler un « *émetteur-peuple* ». J'ai cité plus haut Lyonel Trouillot se revendiquant d'être le « *dictaphone* » de sa collectivité. Lomami-Tshibamba, dans la préface de *Ngando*, s'abrite derrière un « *Nous, les Bantous* » et, de même, Pierre Chamoiseau a eu bien soin d'insister, pour *Texaco*, sur l'importance du « *marqueur de paroles* ». Les exemples abondent. La critique n'a jamais manqué d'être sensible à ce genre de discours : elle-même augmentait la portée démocratique de son rôle en se faisant l'écho d'une parole émanant de collectivités opprimées, et l'on a vu ainsi quantité d'intellectuels se réjouir de la moindre trace d'une énonciation « populaire », empruntée à la fameuse oralité¹⁵, donc encourager les auteurs à en produire. Cet effacement proclamé de l'autorité énonciative derrière une collectivité feinte arrange tout le monde, à commencer par les élites instruites qui, de cette manière, peuvent se déclarer davantage unies à leur « peuple » qu'elles ne le sont en réalité du fait de leur statut social, et parfois du fait de leur exil. En somme, le message voudrait être que l'on communique ici, en quelque sorte, de peuple à peuple, en dissimulant que l'émission comme la réception et la critique universitaire sont des lieux de pouvoir. Ici encore, relevons qu'un tel programme rejaille nécessairement sur les contenus et les formes des énoncés eux-mêmes.

Ainsi, le caractère peu démocratique inhérent à la médiation de la littérature moderne par la voie de l'écrit et de l'imprimé se trouve atténué et voilé par différents procédés. S'il ne disparaît pas complètement, et

pour cause, on sent néanmoins à l'œuvre, dans le domaine qui nous concerne, des formes de pression qui s'exercent à l'encontre de la légitimation telle qu'elle a cours à l'intérieur de la « nation littéraire ». En particulier, le couple auteur-œuvre¹⁶ n'est finalement admis que sous une forme mitigée, contrainte, la réticence s'exprimant dans la lenteur à produire des biographies solides, des fonds d'archives et de manuscrits, des éditions critiques, etc. : tout ce qui sacralise un auteur dans un contexte dominé par les principes de l'autonomie littéraire. C'est que le culte de l'auteur et celui de l'œuvre singuliers contreviennent de façon latente à la tendance qui vise à fondre l'un et l'autre dans le discours collectif de l'opprimé, qui vaut « en bloc ». Bien sûr, quelques statues ont été érigées, principalement celle de Senghor, mais elles sont peu nombreuses et ne servent qu'à assurer au domaine une sorte de « défense et illustration » qui témoigne paradoxalement de sa fragilité : les choses ne changeront qu'à partir du moment où seront mises à son service les outils « critiques » de la philologie, dont la forme institutionnelle produit et naturalise l'autonomie du littéraire.

Des genres démocratiques ?

Ceci a été déjà plusieurs fois suggéré ci-dessus : la texture même de l'énoncé est naturellement touchée par la volonté de démocratiser autant que possible la communication littéraire. Si l'aménagement d'une place formellement laissée au lecteur et à sa contre-activité productrice semble être une possibilité peu utilisée encore dans le corpus littéraire africain, en revanche le retrait symbolique de l'instance émettrice individuelle derrière un émetteur-peuple proclamé est fréquemment mis en œuvre. De même que l'oralité « populaire » de Céline, cette *fingierte Mündlichkeit*¹⁷, n'est pas une « véritable » oralité, mais une reconstruction littéraire de celle-ci ; cet émetteur-peuple est bien entendu une composition. Elle peut procéder par la mise en avant de personnages symboliques : quoi de plus populaire que la grand-mère narratrice de *Texaco* par exemple ? Ou par la mise en exergue de « savoirs populaires », comme les proverbes ou les contes, ou de pratiques traditionnelles, très souvent liés à des personnages-peuples. Ou encore, bien entendu, par la mise au point d'une langue-peuple, identifiable comme telle ; la leçon de Céline est ici bien apprise :

dans les littératures africaines, il est rare que les personnages parlent « moins bien » que le narrateur, — si c'était le cas, cela réintroduirait entre l'instance productrice et la collectivité représentée la faille qu'il s'agit précisément de masquer — et l'on a applaudi, au contraire, lorsque le narrateur se faisait lui-même narrateur-peuple, comme dans *Texaco* ou comme dans *Allah n'est pas obligé !* de Kourouma. Ce dernier exemple (le narrateur est un enfant-soldat peu instruit) illustre, par sa virtuosité, tout l'art de produire une énonciation tout à la fois naïve/native et, dissimulée derrière cette naïveté, très intellectuelle : ne s'adresse-t-on pas à un public lettré qui lui-même aime à se représenter comme solidaire des illettrés en lisant Kourouma ? Or, gageons qu'on étudiera un jour chez Kourouma, comme on l'a fait pour Céline¹⁸, la richesse de l'inter-texte savant.

Le recours de ces littératures à la forme orale du conte, dûment reconstituée pour les besoins de l'écrit, est bien entendu l'une des formes récurrentes de cette démocratisation recherchée. Insertion ponctuelle d'un conte rapporté, emprunt plus ou moins décelable à un texte oral réinséré dans la trame romanesque, ouvrages entiers qu'un titre (mais non un nom d'auteur, bien entendu, il ne faudrait pas aller trop loin) réattribue à tel griot, tous les procédés sont bons, qui proclament la relation intime entre l'instance auctoriale et sa collectivité « populaire ». Mais de même qu'au plus l'oralité est écrite, au moins elle est oralité, au plus le peuple est représenté, au moins il est présent. Ce n'est du reste pas pour rien que ces diverses formes d'oralité-fantôme hantaient déjà la partie « indigéniste » du corpus littéraire colonial : l'« écart », comme dirait Mudimbe, à masquer entre l'instance auctoriale et le peuple-référent étant en ce cas encore plus grand, quoique peut-être moins difficile à assumer symboliquement.

Le genre du conte ne reçoit pas seulement des vertus démocratiques du fait de son inspiration populaire : même si son énonciation orale est le fait d'une instance unique — le conteur énonçant le récit pour un public de récepteurs — il est clair que cette énonciation, dans la performance *in presentia*, autorise et même suppose des formes de *feed-back* que la littérature écrite ne connaîtra jamais, et pour cause. C'est le théâtre, bien entendu, qui constitue le canal littéraire le plus proche de pareille forme de communication, dans la mesure même où il rassemble physiquement un public, à la fois métonymie d'une collectivité et collectivité en soi. Le théâtre a connu, dans le domaine africain, d'inventives réalisations,

nourries d'apports multiples, y compris venant des traditions non européennes. Toutefois, quoi qu'il en soit de sa dimension textuelle plus ou moins marquée, — par laquelle un auteur tente d'exister indépendamment de ses « mises en scène », sous la forme d'une œuvre publiée qui se plie alors à la forme de communication littéraire décrite ci-dessus — le langage théâtral n'est pas celui de l'écrit.

Le conte, lui, peut exister sous la forme d'un écrit. Mais, comme d'ailleurs de la majeure partie de ce qu'on appelle la « sagesse populaire », il faut ici cependant rappeler que les contenus idéologiques sont rarement révolutionnaires, au contraire. Et qu'il y a, dès lors aussi, dans la représentation écrite de l'oralité par la littérature moderne au titre de sa propre démocratisation, une autre difficulté ; c'est celle, plus large, de l'injonction « identitaire » qu'on retrouve à tous les détours de l'écriture et de la réception dans le domaine des littératures africaines. Pour en rester cependant à cette question des valeurs représentées, et même s'il n'est pas possible de s'y attarder ici, on notera encore que la pratique (le plaisir, l'amour) du conte africain (ou « oriental », au sens large) dans les sociétés occidentales connaît aujourd'hui un évident développement, qui permet d'ailleurs d'ouvrir nombre de débouchés professionnels aux Africains de la diaspora, souvent des intellectuels reconvertis pour la circonstance en « griots ¹⁹ ». Si, dans certains cas, la question de l'exil, des réfugiés, du racisme etc., se trouve évoquée dans ces « performances », on se contente souvent de goûter aux « saveurs » et aux « sagesse », aux plaisirs humains de retrouvailles avec des fables dont la « simplicité » est proportionnelle à l'enjeu éthique, voire spirituel. Ceci est sans doute à resituer dans une tendance *New Age* globale, qui a peu à voir en réalité avec une authenticité africaine, et sans doute pas davantage avec un combat démocratique.

Qu'en est-il enfin du roman, genre moderne privilégié ? Nonobstant le procès de la communication littéraire où il est forcément pris, le genre peut se targuer d'être démocratique pour plusieurs raisons. Sa forme est relativement libre, il ne repose pas sur des formes fixes, dont la complexité éventuelle ne peut être maîtrisée que par un groupe de lettrés. Il accueille, dans sa représentation, la société entière et, à défaut d'embrasser toute la comédie humaine à la fois, il ne se soucie pas, *a priori*, de s'intéresser à telle ou telle classe sociale et non aux autres. Il a des prétentions à la connaissance et à la transmission de cette connaissance.

Il est essentiellement narratif, et par là désigne, au-delà du Temps dont on a pu dire qu'il était son principal objet, l'histoire et le changement. Ces derniers aspects en ont fait, à l'époque naturaliste et ensuite, le genre colonial privilégié. Nonobstant les accointances circonstanciées de la négritude avec la poésie, le roman est aussi le genre dominant des littératures africaines, depuis *Batouala*.

Cette domination a des limites, celles qui conditionnent l'évolution des lectorats africains. En Europe, le développement des mondes urbains, manufacturiers puis industriels, a provoqué à la fois celui d'une classe moyenne alphabétisée et rêvant de mobilité sociale, et celui d'une infrastructure d'impression et de diffusion toujours plus performante. L'Afrique du vingtième siècle a connu cette croissance elle aussi, dont on espérait que les indépendances allaient multiplier la portée. Un romancier comme Félix Couchoro, polygraphe, est exemplaire de cette position de l'écrivain face à ses nouveaux lecteurs. Las, la crise du développement a progressivement cassé cet élan : les champs de production locaux, même si l'on peut considérer qu'eu égard aux conditions matérielles, ils sont étonnamment vivaces, sont freinés dans leur expansion. On sait que c'est cette question du lectorat qui a déterminé le choix de plus d'un, comme Ousmane Sembène, en faveur du cinéma et parfois du théâtre. Ne nous voilons pas la face : la production littéraire de la diaspora ne peut pas, ne serait-ce que pour des raisons de coût, devenir « populaire » en Afrique.

Quant au genre lui-même, les théories de Bakhtine nous ont appris qu'il pouvait être plus ou moins dialogique, caractère où l'on a souvent vu une sorte de vertu démocratique. De deux manières au moins. L'une, dans l'accueil que peut réserver le roman aux cultures et aux discours divers, voire contradictoires, qui circulent dans une société. L'autre, dans le caractère potentiellement carnavalesque de ses représentations, où l'on peut voir une disposition en quelque sorte négative à ironiser à propos de tel discours social, à suspendre l'évidence « naturelle » avec laquelle, par ailleurs, il circule. En somme, le roman serait un lieu de débat et de confrontation, où les voix populaires auraient leur place.

D'où cependant une hiérarchie latente, qui correspond à celle que produisent les intellectuels libéraux : est moins bon le texte le plus « monologique », celui du roman à thèse, du roman édifiant, des genres populaires et fortement idéologisés comme le roman d'espionnage. Est

meilleur, le roman fortement dialogique, où la confrontation, la mise en suspens et la mise en distance, bref la non-adhésion à un discours particulier, sont davantage présentes. Il faudrait bien entendu nuancer tout cela, qui tient moins aux analyses de Bakhtine qu'au rôle qu'on leur fait parfois jouer. Mais le paradoxe n'en est pas moins évident : plus un roman sera orienté par des contenus idéologiques marqués, moins il a de chances de correspondre à ce que les instances de légitimation, du moins au centre du système²⁰, par exemple sur la place parisienne, attendent de lui.

Or ceci correspond à l'évolution générale du corpus littéraire africain, ou désigné comme tel par convenance. La génération « moderne²¹ », avec son dualisme militant qui incluait la promotion des cultures « nègres », a fait place à ce qu'on peut appeler rapidement une génération « postmoderne », issue du tournant qu'ont constitué les « nouvelles écritures africaines ». On se souvient d'une époque où des intellectuels comme Mongo Beti protestaient contre les images négatives de l'Afrique, propagées par exemple par un roman français comme *L'État sauvage* de Georges Conchon ; celles que propose Kourouma sont bien plus négatives, pour ne pas parler d'auteurs comme Bolya ou Isegawa, et plus personne, apparemment, n'est là pour protester. Et si certains s'en offusquent, c'est avec circonspection.

Il me semble que cette évolution, qui se produit bien entendu sur le fond plus global des changements intervenus en matière d'engagement et de rapport aux idéologies, est liée à celle qui a vu s'écarter, de fait, les champs de production locaux en Afrique par rapport aux quelques centres mondiaux où s'ordonnent les œuvres qui comptent dans *La République des lettres*. N'est-ce pas aussi le sens des protestations d'autonomie ?



Notes

¹ Contraintes sur lesquelles Bernard Mouralis a plusieurs fois attiré l'attention, notamment dans *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : Silex, 1984, 572 p.

² Parallèle exemplaire : Paul Aron a tenu à ce que son Centre d'études de la littérature francophone de Belgique à l'université de Bruxelles se voue à la littérature « en Belgique » plutôt qu'à la littérature « belge », qualificatif problématique du point de vue scientifique.

³ « *En cela, il y eut bien une opposition entre celle-ci et l'exotisme, d'une part, et, d'autre part, une autre opposition entre différentes tendances à l'intérieur de la littérature coloniale, plus ou moins assujetties ou affranchies par rapport à divers codes moraux* ». Voir par exemple les raisons pour lesquelles le critique colonial Joseph-Marie Jadot condamne le roman non moins colonial de Herman GRÉGOIRE : *Makako* (in *Blancs et Noirs au Congo belge*, Bruxelles : Revue Sincère, 1929, pp.253-257) sans discuter de l'intérêt éventuel de la forme, qui lui paraît très secondaire. Il rejette le roman pour une raison morale, en lui reprochant de véhiculer un détestable point de vue sur l'Africain. Pour un certain nombre de critiques coloniaux, du reste, comme Henri Drum ou le même Jadot, la littérature écrite par le colonisé lui-même sera la suite logique et le perfectionnement, en quelque sorte, de la littérature coloniale, dans la mesure où le colonisé est un témoin plus direct encore des colonies : il pourra mieux « faire connaître et faire aimer ».

⁴ Voir « "Secrète, l'Histoire ?" *Ngando* de Lomami Tshibamba entre légende patrimoniale et parabole du pouvoir » pp.295-312 in Chantal ZABUS (éd.) *Le secret, motif et moteur de la littérature*, Louvain-la-Neuve : Collège Érasme, 1999 ; « En finir avec la notion de culture ? Relire *Ngando* de Lomami-Tshibamba cinquante ans après » in *Frankophone Literaturen in Afrika. Bilanz und Perspektiven der Forschung*, Ed. Katharina Städtler, 2002. Voir aussi : « La légitimation littéraire par la légitimité morale : la réception secondaire des œuvres "africaines" de Henri Comélus » pp.103-122 in Pierre HALEN (éd.), *L'Afrique centrale dans les lettres européennes*, Bayreuther Frankophonie Studien, Bd.3, 1999.

⁵ Cité par Mukala KADIMA-NZUJI, *La littérature zairoise de langue française : 1945-1965*, Paris : Karthala ; ACCT, 1984, p.232.

⁶ Même si cette dernière, à l'occasion, s'est également appuyée sur des positions plus classiques « en tant que » femme et « en tant » qu'Africaine. Voir par exemple : Véronique PORRA, « "Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire !", ou les ambiguïtés d'une "défense et illustration" du plagiat » *Palabres. Revue culturelle africaine* (Bremen), Vol.1, n°3-4, 1997, pp.23-37 ; Jacques CHEVRIER, « Une radicalisation du discours romanesque africain, ou l'obsène comme

catégorie littéraire » *Notre librairie*, n°142, oct.-déc. 2000, 151 p. ; Madeleine BORGOMANO « L'affaire Calixthe Beyala ou les frontières des champs littéraires » pp.243-257 in Pierre HALEN & Romuald FONKOUA (éds), *Les champs littéraires africains*, Paris : Karthala (Lettres du Sud), 2001. On trouvera un autre exemple clair d'une réaction de type « anti-Beyala » dans l'article de Kathleen GYSSELS : « Mozes Isegawa, ou l'impunité du cobra » *Études littéraires africaines*, n°14, 2002, pp.9-17.

⁷ À l'occasion du festival *Étonnants voyageurs* à Bamako, cité par *Le Monde*, 22 mars 2002.

⁸ Michel NAUMANN, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération. Une littérature "voyoue"*, Paris : l'Harmattan (Critiques littéraires), 2001, 150 p.

⁹ Voir le chapitre « Littérature et savoir » in Emmanuel FRAISSE & Bernard MOURALIS, *Questions générales de littérature*, Paris : Éd. du Seuil (Points-Essais ; 449), 2001, pp.137-199 (spécialement les pages 190-191).

¹⁰ Sur ces débats, voir par exemple : Henri GODARD, *Céline scandale*, Paris : Gallimard (Folio), 1998 et, *contra*, Michel BOUNAN, *L'art de Céline et son temps*, Paris : Ed. Allia, 1997 et Jean-Pierre MARTIN, *Contre Céline*, Paris : José Corti, 1997.

¹¹ Voir « La communication littéraire » in *Questions générales de littérature, op. cit.*

¹² Voir Jean BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972), Paris : Gallimard (Tel), 1976, 268 p.

¹³ En poésie, on songe par exemple aux recueils à lecture aléatoire comme *Le déplacement du fou* de Werner Lambersy (Bruxelles : Le Cormier, 1982).

¹⁴ Bernard MOURALIS, *Les contre-littératures*, Paris : PUF (SUP-Le sociologue ; 41), 1975, 206 p.

¹⁵ Raphaël Confiand a explicitement mis en scène ces processus dans sa *Trilogie tropicale* (Paris : Ed. Mille et une nuits, 1997).

¹⁶ Voir « L'œuvre et ses limites » in *Questions générales de littérature, op. cit.*

¹⁷ Voir Andreas BLANK, *Literarisierung von Mündlichkeit. Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen: Gunter Narr Vg, <ScriptOralia n°33>, 1991, 349 p.

¹⁸ Voir Marie-Christine BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris : PUF (Littératures modernes), 1990, 319 p.

¹⁹ Par exemple, le sénégalais Charles Carrère ou, en Belgique, Pie Tshibanda.

²⁰ Je dois renvoyer ici à mon étude : « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone » pp.55-68 in Papa Samba DIOP & H.J. LÜSEBRINK, *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, 593 p.

²¹ Margareta GYURCSIK, « Dialogue interculturel et postmodernités francophones » in Peter F. KIRSCH (éd.), *Y a-t-il un dialogue culturel dans les pays francophones ?* Vienne : PÉCS ; AEFECO, 1995, 2 vol., 431 p. (*Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, Vol.1, n°5-6, pp.35-44).

VII - SOMMAIRE

Introduction	5
Maria-Benedita BASTO	
Trajectoires	25
Bernard MAGNIER,	27
1987 - 2002 : Quinze années de littératures africaines.	
Pierre HALEN,	35
Écriture africaine et démocratie : quelques réflexions générales.	
Écriture littéraire, communauté et subjectivation politique	53
Jacques RANCIÈRE,	55
Le philologue et le conteur. Littérature, communauté, démocratie.	
Kangni ALEM,	67
Le royaume du Python. Reflexion sur les langages « indivi- dualistes » dans la littérature africaine de langues étrangères.	
Xavier GARNIER,	77
Littérature mystique et micropolitique de la démocratie.	
Scènes démocratiques, littérature et savoirs critiques	87
Jean COPANS,	89
La production scripturale de la démocratie ou le sens commun entre journalisme, littérature, philosophie et sciences sociales.	

Alain RICARD, Wole Soyinka, les enjeux esthétiques d'une ambition démocratique.	113
Boniface MONGO MBOUSSA, Écriture politique et politique de l'écriture au Congo.	121
Bernard MOURALIS, Littérature et savoir en Afrique subsaharienne.	131
Michel NAUMANN, Poésie et aspirations démocratiques. Le djihad en pays haoussa.	147
Écritures et constructions identitaires	157
Éloi FICQUET, L'histoire nationaliste des Oromo d'Éthiopie contre le dénigrement et face à l'exil.	159
Maria-Benedita BASTO, Enjeux/double jeux : hétéronymie, genre et nation dans <i>Eu, o Povo</i> de Antonio Quadros/Mutimati Barnabé Joao.	183
Clemens ZOBEL, « Ce petit quelque chose » : démocratie et renaissance chez Mohamed Sangaré et Aly Diallo.	217
Bibliographie	229
Liste des auteurs	259
Tables des matières	263