Document généré le 12 juil. 2025 23:20

Revue de l'Université de Moncton

La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours

Sélom Komlan Gbanou

Volume 37, numéro 1, 2006

Traversées de l'écriture dans le roman francophone

URI : https://id.erudit.org/iderudit/016710ar
DOI : https://doi.org/10.7202/016710ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue de l'Université de Moncton

ISSN

0316-6368 (imprimé)
1712-2139 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Komlan Gbanou, S. (2006). La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours. *Revue de l'Université de Moncton*, *37*(1), 39–66. https://doi.org/10.7202/016710ar

Résumé de l'article

La présente réflexion se propose d'interroger les différentes tendances et innovations qui s'observent dans le roman africain francophone, d'analyser leurs modes d'émergence ainsi que leurs stratégies de déploiement. Elle porte un regard à la fois diachronique et synchronique sur la forme et la langue des oeuvres, les rapports que celles-ci entretiennent aux lieux de production et aux instances de légitimation que sont les revues et les maisons d'édition.

Ainsi, le paradigme de la traversée qui est au centre de l'analyse est un tout qui cumule des éléments physiques de la traversée géographique (le voyage des auteurs et la valeur symbolique de leurs expériences) et des éléments intertextuels de la traversée des imaginaires (lectures et différents contacts avec les milieux culturels de plus en plus variés).

Tous droits réservés © Revue de l'Université de Moncton, 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Revue de l'Université de Moncton, vol. 37, n° 1, 2006, p. 39-66.

LA TRAVERSEE DES SIGNES : ROMAN AFRICAIN ET RENOUVELLEMENT DU DISCOURS

Sélom Komlan Gbanou
Universität Bayreuth

Résumé

La présente réflexion se propose d'interroger les différentes tendances et innovations qui s'observent dans le roman africain francophone, d'analyser leurs modes d'émergence ainsi que leurs stratégies de déploiement. Elle porte un regard à la fois diachronique et synchronique sur la forme et la langue des œuvres, les rapports que celles-ci entretiennent aux lieux de production et aux instances de légitimation que sont les revues et les maisons d'édition.

Ainsi, le paradigme de la traversée qui est au centre de l'analyse est un tout qui cumule des éléments physiques de la traversée géographique (le voyage des auteurs et la valeur symbolique de leurs expériences) et des éléments intertextuels de la traversée des imaginaires (lectures et différents contacts avec les milieux culturels de plus en plus variés).

Mots clés : Traversée, roman africain, histoire littéraire.

Abstract

The present study aims to examine the various trends and innovations found in francophone African novels, to analyse their emerging manners as well as their multiplication strategies. With both a diachronical and synchronical view, it takes a critical look at the form and language used in the novels, their relations with production places and authorities of legitimization such as literary journals and publishing houses.

Thus, the paradigm of passage which is at the centre of the analysis is a whole that concurrently holds physical

elements of the geographical passages (the authors' journeys and the symbolic value of their experiences) and the intertextual elements of the passage of the imaginaries (readings and a variety of contacts with cultural surroundings growing in variety).

Key words : Crossing, African novel, Literary history.

Introduction

À l'origine de cette réflexion, une hypothèse, sans doute trop large mais susceptible de modifications : les formes et les mutations en cours dans le roman africain, surtout francophone, sont liées à une nouvelle conscience cosmopolite de la littérature chez les écrivains dans leur situation d'entre-les-mondes. Pour une appréhension plus ou moins objective d'une telle hypothèse, il est indispensable de prendre les différents projets d'écriture dans leur singularité, mais également d'interroger l'ensemble des positions sur les littératures francophones de la périphérie, l'éventail des débats majeurs qu'elles suscitent au sein de l'institution littéraire. Car, interroger le parcours diversifié du roman à travers les modalités institutionnelles de reconfiguration ainsi que les différentes pratiques d'écriture, revient à poser la question des enjeux de mutations et transformations en œuvre chez les différents écrivains. Bien évidemment, le paradigme de la traversée des signes explore l'histoire, l'historicité, les géographies du texte et la palette des esthétiques qui constituent le renouvellement du discours littéraire dans l'espace éclaté de la littérature francophone africaine.

1. Chronique d'un renouvellement annoncé

Dabla a montré dans *Les Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération* (1986) qu'avec la parution de *Le Soleil des indépendances* (1969), le romanesque africain postnégritude de langue française s'est imposé le pari de se soustraire du thématisme absolu caractéristique des écrivains de la négritude et de se constituer autour d'un impératif de renouvellement d'ordre esthétique, diversement mis en pratique par les différents auteurs. L'analyse de Dabla énonce et annonce, à partir d'un corpus de six auteurs choisis suivant le potentiel polysémique et la force de symbolisation de leur discours romanesque, les signes

formels et informels d'une rupture caractérielle dans la littérature africaine et dont l'efficience s'affirme et se modifie au fil des années. La rupture s'ordonne autour d'un double point de vue.

D'un côté, il y a une rupture dans la continuité qui se veut une conquête de la paternité et une maîtrise de la configuration du discours littéraire africain, démarche qu'analyse Mouralis (1999) avec détails à partir de l'exemple de Delavignette. Ce dernier assigne à l'écrivain africain le rôle prioritaire « de faire accéder l'Afrique à la dignité littéraire ». En somme, ce point de vue porte le rapport empire et colonie vers une autonomie de l'invention littéraire qui privilégie le culturel. Mais, les ressources que se donne cette prise de parole, même si cela constitue un long processus, consistent dans le fait de se refuser à un contre-discours en élaborant constamment une stratégie de resserrement de l'imaginaire autour d'une autonomie susceptible de participer de l'universalité de la littérature. En somme, de se départir d'une *littérature-light* – légère et bonne enfant portée par une vigoureuse condamnation de la colonisation et une réhabilitation effrénée de soi dans les seules limites de la négritude – pour tendre vers une écriture orientée vers son propre dépassement.

De l'autre côté, une rupture s'observe dans la conception même de la littérature sous-tendue par des enjeux esthétiques et perçue comme une double scène du monde et du langage, c'est-à-dire, comme le propose Bessière (2001), de s'interroger sur la possibilité de la littérature d'être à la fois une paraphrase du monde et sa propre paraphrase.

Outre ces grandes orientations, dont Dabla a analysé l'émergence comme marqueurs de rupture de la deuxième génération d'écrivains africains – celle de l'après-négritude – par rapport à une tradition littéraire héritée de la littérature coloniale, il convient de relever, du point de vue du discours critique, le rôle important joué par l'institution littéraire dans la naissance et la canonisation d'une manière d'écrire autre enrichie par un travail de compensation du recul du thématisme, par une esthétique de singularisation de la forme de l'œuvre littéraire.

À ces schémas de mutation et de transformation dans l'écriture, s'ajoute une réelle activité éditoriale qui s'associe implicitement aux valeurs commerciales du produit littéraire, des valeurs esthétisantes nourries à plusieurs sources d'énergie. On remarquera, par ailleurs un

intense travail de scénarisation du double lieu d'appartenance de l'écrivain comme trace d'une mémoire visitée dont des auteurs comme Lopès (1990 et 2002) et Sassine (1976 et 1998) ont donné une variante psychologique fort saisissante.

Chez les deux écrivains, la peau est le lieu de ce métissage spatial dont l'écriture reprend les grandes articulations en termes de conflits, de voyage hors et à l'intérieur de soi. L'écriture métisse au passé déjà lointain dans les lettres africaines revient, avec en toile de fond, le difficile compromis entre l'identité métisse et la double histoire qui porte la mémoire. On renoue ainsi, mais avec plus de déchirement et de flottement identitaire, avec la littérature métisse qui a connu en Afrique francophone son heure de gloire dans les années cinquante. Il ne serait pas vain de rappeler que l'importance de l'école coloniale dans la ville de Saint-Louis au Sénégal, première capitale coloniale française en Afrique noire, a favorisé un intérêt particulier pour la création littéraire de même qu'une communauté prospère de métis dans les rangs desquels se constitue la première vague des littérateurs[1] L'interprète de l'armée, Léopold Panet, fut le premier métis à signer une œuvre : *Relation de voyage à Soveira* publiée en 1850 dans la *Revue coloniale*. Il sera suivi de l'abbé David Boilat qui publie *Esquisses Sénégalaises* en 1853; tandis que Paul Holle et Frédéric Carrière font paraître *De la Sénégambie française* en 1855 (Riesz, 1998).

La prise de parole des premiers métis a précédé de loin la naissance du personnage métis dont les premières traces, comme modalités d'écriture, remontent aux années 1930. Que ce soit avec *Nini, mulâtresse du Sénégal* (Abdoulaye, 1954) où, pour fuir les commérages, la mulâtresse Nini prendra les chemins d'Europe pour y retrouver la patrie perdue; que ce soit avec *Le Chercheur d'Afriques* (Lopes, 1990) qui propose l'odyssée d'un jeune garçon, André Leclerc, parti en France pour y rencontrer la famille de son père; ou bien avec Ni, ce jeune métis abandonné par son père blanc, qui se meurt de ses amours tragiques dans *Faralako. Roman d'un petit village africain* (Cissé, 1958); ou encore avec *Métisse façon* (Bouyain, 2002) roman dans lequel l'auteure décrit sur le mode cinématographique la vie douloureuse des femmes métisses et orphelines essaimées partout en Afrique par les colonisateurs; que ce soit avec Bessora (1999), véritable *globe-trotter* née en Belgique d'un père

gabonais et d'une mère suissesse et dont la vie s'est déroulée en Afrique, aux USA et en France et dont les personnages comme Médée (*Petroleum*, 2004), de Zara (*53 cm*) esquisse la portée problématique du rapport au lieu multiple, ce sont des nomades de l'âme que l'on découvre dans une écriture qui recherche son propre dépassement en se faisant lieu à rêver le monde et en s'efforçant d'objectiver l'identité de l'entre-deux par l'invention d'un *no man's land* littéraire qui se refuse à toute catégorisation à l'instar de Marie Ndiaye que Ambroise Têko-Agbo désigne, à juste titre, par le terme de « romancière inclassable ».

Le principe poétique dans l'écriture métisse est une mise en mouvement d'un exil du dedans où l'origine, l'originaire, l'originel dans leur enchevêtrement défont, dans l'imaginaire, les codes d'appartenance du sujet et son rapport au monde. Il participe d'une écriture de l'hybride[2] qui oppose une résistance à la catégorisation au travers d'une dynamique discursive particulière.

Enfin, l'écriture métisse est un versant de la littérature d'exil qui tient désormais le haut du pavé dans les productions littéraires africaines et euroafricaines. Un rapide coup d'œil donne, rien qu'au niveau des titres des œuvres, le tableau non exhaustif suivant :

- Makouta-Mboukou, J.-P. (1974). *Les exilés de la forêt vierge ou Le Grand complot*.
- Balou-Tchichelle, J. (1989). *Cœur en exil*.
- Djungu-Simba Kamatenda, C. (2000). *Ici, ça va : récit d'exil*.
- Dia Diouf, N. (2001). *Retour d'un si long exil*.
- Mabeko Tali, J.-M. (2001). *L'exil et l'interdit*.

Littérature métisse et littérature d'exil, nées d'une aventure du dedans et d'un sentiment de manque, soumettent les écrivains à un travail de représentation de l'origine ou de la non-origine avec des artifices qui débordent, de loin, le concept sans doute restreint de postmodernité. Les différentes stratégies discursives qui s'y déploient varient d'un auteur à l'autre même si, au plan du récit, les protagonistes en scène sont comme pris dans le drame d'une socialité instable, indéfinie et incertaine et, au plan de l'historiographie, renouent avec le contexte général de quête identitaire dans lequel est née la littérature africaine. Les écrivains ou leurs doubles fictionnels ne vont pas à une découverte, à une recherche de

lieu mais sont embarqués dans un mouvement de potentialisation d'une identité en mal de repères et d'une textualité chargée d'inventer ce que Delègue (1991) appelle le « Royaume d'exil », c'est-à-dire cette patrie édénique dont l'imaginaire littéraire trace la voie d'accès. Il explique que le sujet exilé, ici au sens d'écartelé entre les espaces et les cultures, n'a pas de lieu où marquer une pause car, dès lors qu'il est projeté dans l'espace qui sépare les mondes éclatés, « l'exil est bien son royaume qu'il ne peut ni habiter ni quitter » (Delègue, 1991 : 49) d'où l'errance dont l'acte d'écrire n'est qu'un aspect :

> L'errance est [l]a demeure intenable [de l'exilé], car il faut bien quelque part un sens, du sens où aller, où comprendre. Une double polarité oriente tour à tour ou simultanément la quête de l'origine : soit l'en-deça de la terre natale, soit l'au-delà d'un ailleurs idéal à venir, utopie à rêver : ici et là, l'origine n'est plus un simple repère chronologique, mais la source explicative de la germination première ou le terme de la réconciliation finale. De là est née l'aventure, où ce qui « advient » par l'effet d'une Fortune discontinue, inconstante, prend la forme d'un récit finalisé (Delègue, 1991 : 49).

Tel est, peu ou prou, ce qui arrive à tous ces protagonistes métis comme André (*Le Chercheur d'Afriques*, 1990), Héloïse (*Cola cola jazz*, 2002), Lazare Mayélé (*Dossier classé*, 2002), Rachel (*Métis façon*, 2002), et autres, qui ont en commun la quête du père et de repères comme un approfondissement d'eux-mêmes. Vue sous un autre angle, la démarche est phénoménologique, pas fondamentale, car elle s'élargit à une littérature qui se fait elle-même métisse en raison de la portée des enjeux identitaires qui la caractérisent. Que retenir, en effet, de la démarche des personnages de Tchak pris, dans *Place des Fêtes* (2001), dans un tourbillon terrifiant du vide dans lequel ils se trouvent emballés entre un « Ici » insaisissable et un « Là-bas » dont ils n'ont qu'une vague perception ou dans *La Fête des masques* (2004) où ils cherchent à compenser la crise identitaire par le déguisement, le jeu des masques ? Le concept d'écriture métisse implique une approche épistémologique particulière qui tienne compte, non plus exclusivement du phénomène de mixage linguistique (le français et les langues africaines) auquel, pendant

longtemps, on a réduit les écrivains africains[3], mais de la richesse et de la polyphonie de la machine narrative qui impose sa singularité, sa marginalité. Blachère propose, de la question du métissage dans les littératures africaines, une lecture juste :

> Aborder l'analyse du métissage, c'est donc se placer au cœur de ce que la littérature négro-africaine offre de plus fécond à la recherche; c'est initier une interrogation qui ne sépare pas le domaine stylistique de l'angoisse identitaire, qui réaffirme et explore le lien fondamental entre la voix et le corps, la parole et l'être; c'est poser la seule question qui vaille : comment la littérature nègre en français se sauve-t-elle de la malédiction de l'hybride (1994 : 116) ?

Il ne s'agit pas de voir l'hybride dans un sens négatif comme le fait Blachère qui le limite au fait colonial à l'instar de la critique postcoloniale[4], au point d'y voir une malédiction, mais comme un fondement particulier de l'œuvre littéraire qui se formalise à la synergie d'un universalisme de plus en plus revendiqué. Certes, la conscience coloniale est cause d'inauthenticité dans la littérature des peuples dominés, mais l'hybride tend à devenir, aujourd'hui, un lieu commun dans la simultanéité des existences et dans la fiction du monde. L'hybride est devenu un facteur de dépassement dans un monde d'interactions culturelles qui n'échappe plus au cosmopolitisme[5]. L'être seul et pur n'existe pas ou alors, s'il avait existé, son temps est bien révolu et l'imaginaire ne peut plus être un territoire clos aux occurrences raciales :

> Le roman, écrira alors Sony Labou Tansi (1981 : 5), est paraît-il une œuvre d'imagination. Il faut pourtant que cette imagination trouve sa place quelque part dans quelque réalité. J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n'aurai donc jamais votre honte d'appeler les choses par leur nom. J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs maux. Il n'y a que Dieu qui décide si un livre sera petit ou grand : mais mon livre à moi je me bats pour qu'il saute aux yeux. La vie n'est un secret pour personne.

> *L'État honteux* c'est le résumé en quelques « maux » de la situation honteuse où l'humanité s'est engagée.

Dans cet avertissement à son roman *L'État honteux*, Sony Labou Tansi annexe son écriture à une dimension cognitive dont les enjeux esthétiques participent, de l'inscription de la littérature à l'histoire de la pensée sociale et idéologique du monde dans sa globalité. Il définit, implicitement, la littérature comme l'indicateur de cet universalisme que Goethe désignait par le terme de *Weltliteratur*.

2. Africanité et universalité littéraires

Dans une telle pratique d'écriture qui privilégie les exigences d'une confluence identitaire, "le plaisir du texte" si cher à Roland Barthes passe par l'épreuve du récit hybride comme l'a si éloquemment esquissé Cheikh Hamidou Kane. Son roman *L'Aventure ambiguë* (1961) amorce et entérine l'éclatement et l'hétérogénéité du héros romanesque africain des dernières décennies. Ce sont des figures d'exclus, de bâtards, de maudits dont le sentiment et la sensation de rejet, d'écartèlement et de manque sont révélateurs de la réalité d'un monde où l'individu a, plus que jamais, obligation de s'inventer des lieux d'attache. Dans cette optique, l'acte d'écrire répond, chez le métis ou l'exilé, à un besoin et à une dynamique de liberté, de libération et d'ouverture qui ramène spécifiquement l'*ego* pensant cartésien à un *ego* cherchant et se cherchant dans les limites d'un intérieur et d'un extérieur soumis au mode de la nostalgie et du voyage. En ce sens, l'écriture représente un carrefour d'intertextes qui entretient des dettes avec un vaste réseau de données esthétiques et sociologiques dans une perspective herméneutique où le Je se veut l'Autre. On est ainsi amené à se demander, aujourd'hui au regard des représentations critiques des productions littéraires des Africains qui ne mettent plus seulement en scène l'être et le contexte africains mais une ontologie universalisante, où commence l'africanité littéraire et ce qui en justifie la pertinence. La logique de l'écriture n'obéit pas toujours à une logique d'appartenance sociale. En cela, en dehors de la démarche de Tchak (2000, 2003, 2004) et de bien d'autres écrivains dont les récits se démarquent, du point de vue de l'énonciation du *logo* identitaire Afrique, Bouchard (1999) nous propose une œuvre plus singulière. Si on peut justifier l'entreprise de Tchak ou de Efoui (1998, 2001), tous deux pris dans le mouvement

exilique de l'ailleurs européen, Bouchard (1999) a ceci de particulier qu'il écrit de l'Afrique. Son roman, *Le jeune officier*, sort des schémas classiques de réception des littératures africaines. Il raconte le drame d'un jeune officier nouvellement embarqué sur un navire de guerre de la coloniale et qui se voit confier, par le commandant, la délicate mission de débarrasser le navire des rats qui l'infestent. Ainsi promu à la solitude et à la méditation stérile et même au ridicule, le jeune officier devra s'accommoder de sa nouvelle tâche en trouvant d'abord le calme intérieur et en se passant des railleries de ses camarades. La rhétorique du banal et de l'insignifiant par laquelle le commandant lui confie cette mission et dont le récit reprend le ton le flatte et le déroute, car toutes les précautions et l'habileté oratoire qui entourent la délégation de pouvoir semblent cacher une angoisse existentielle profonde. La texture narrative plonge le lecteur dans le seul univers intérieur du jeune officier dont on ne saura d'ailleurs pas grand-chose. Elle oppose le sérieux du banal à la banalisation du sérieux; le Moi habité par la naïve bonhomie au scepticisme devant l'inconnu; le fatalisme devant la puissance d'un ennemi incernable à l'esprit de rigueur acquis dans les hautes écoles de la vie. Un roman simplement ontologique, sobre dans sa problématique, sans grande prétention et ressassement de clichés énonciatifs, une écriture partie de rien pour aboutir à la géographie de l'humain. Car, arriver à élaborer un code de rats qui tienne compte de leur vie et de leur philosophie, ce n'est pas tant chercher à dératiser qu'à mettre l'esprit humain en question dans son arrogance et dans son refus de la faillibilité :

> Et n'ai-je pas dit à l'instant qu'une véritable compréhension d'un problème comme celui des rats ne saurait être donné qu'à celui qui aurait accompli un immense travail intérieur et acquis une grande expérience ? martèle le commandant (Bouchard, 1999 : 13).

Ce roman, comme bien d'autres, décline une certaine *doxa* qui réduit le discours littéraire au registre subjectif du géographique et du culturel. Il s'attache à dire l'être de l'intérieur en s'extirpant du minimalisme du réalisme sociohistorique.

Outre ces schèmes non exhaustifs dont les variations induisent inévitablement une autre approche des littératures africaines, il convient de mentionner des facteurs d'accompagnement et de soutien qu'offre

l'institution littéraire et dont la pertinence sociologique est grande. Que vise la littérature africaine ? À qui s'adresse-t-elle ? Quels en sont les critères endogènes et exogènes de légitimation ? Ces questions demandent de se tourner vers les lieux abstraits et réels de l'émergence du littéraire. Il existe au moins deux grands fuseaux dans l'univers des lettres africaines. D'un côté les œuvres produites en Afrique par des écrivains et qui y vivent et qui connaissent un grand succès auprès de leur public local (Zamenga Batukezanga, Isaïe Biton Koulibaly). De l'autre, des œuvres publiées dans les grandes maisons d'éditions européennes par des auteurs qui vivent en Europe et dont les œuvres sont une traversée de mémoires : Tierno Monénembo, Sami Tchak, Kossi Efoui, Wabéri, Alain Mabanckou, Calixthe Beyala, Fatou Diome, Kangni Alem, Théo Ananissoh, V. Y. Mudimbe, Bolya, Pius Ngandu Nkashama, etc. Entre les deux champs des phénomènes alternatifs : les auteurs vivant en Afrique ou en Amérique et publiant en Europe (Florent Couao-Zotti, Boubacar Boris Diop, Tanella Boni, Alain Patrice Nganang, Alain Mabanckou, Edem, etc.). Et un cas plutôt rare : les écrivains vivant en Europe et publiant en Afrique (Théo Ananissoh, Lye Mudaba Yoka). Dans chacun de ces cas de figure, le statut de la littérature change car il s'agit, pour l'institution littéraire, de reconnaître et d'évaluer les signes d'une interprétation de la traversée des mondes sans tomber dans l'écueil de ramener à un modèle prédéfini la singularité des œuvres. Certes « l'œuvre singulière exemplifie ce qu'elle représente – le commun des discours, toute pensée – en même temps qu'elle le rapporte à l'ensemble de la littérature et à l'ensemble du langage auquel celle-ci s'identifie » (Bessière, 2001 : 28). Le critique ajoute que l'interprétation devrait être « une mise à jour de la réalité de toute chose et de la réalité à laquelle correspond la littérature et que celle-ci interprète, sans que soit défaite l'autorité de l'écrivain » (*ibid.* : 29). Si l'on admet avec Dubois (1978) que l'œuvre littéraire se constitue dans l'interaction de plusieurs instances dont la validité et l'importance tiennent de l'évolution socio-historique, on comprend facilement qu'il est un déséquilibre entre les infrastructures des différentes sphères éditoriales et l'autorité des écrivains[6]. Aussi, si en Afrique, la censure d'État, l'autocensure, la faiblesse de l'économie et la fragilité des institutions de légitimation n'assurent pas toujours une libre circulation de l'objet-livre sur le marché des biens symboliques, faudra-t-il être attentif, en Europe, au rapport tenu entre les instances de production

et les instances de légitimation. Mouralis, dans le cadre d'un colloque organisé par les Éditions Clé de Yaoundé pour en célébrer le 35ème anniversaire de la création, revient sur la question des oppositions entre éditeurs européens, ou situés en Europe, et éditeurs africains. Il observe que les éditeurs africains, dans le meilleur des cas, se donnent une vocation continentale s'ils ne « visent plutôt à publier la production du pays où ils sont localisés » (2001 : 53); ce qui renforce une régionalisation et un enfermement de l'activité littéraire, alors que du côté des éditeurs européens, la production est tournée vers le profit, la promotion et la découverte d'innovations. À ces disparités dans les configurations du champ littéraire, Mouralis ajoute d'autres facteurs non moins importants qui participent du décloisonnement de la littérature africaine. Il s'agit notamment du « capital culturel » individuel des auteurs qui s'enrichit le long de leur parcours; ensuite « des stratégies éditoriales que déploient les écrivains pour accroître leur profit symbolique et renforcer leur position » (*ibid.* : 54) et enfin de la valeur symbolique que confère l'outillage critique que sont les journaux, les revues spécialisées et les magazines :

> Chacune de ces catégories peut apporter à l'écrivain un type de profit spécifique, repérable sur une échelle qui va, en quelque sorte, de sa reconnaissance comme écrivain africain à sa reconnaissance comme écrivain tout court, du régional à l'international (*ibid.* : 55).

Le capital symbolique, pour reprendre Bourdieu, susceptible d'inscrire l'écrivain dans un champ plus vaste, dépend de la puissance des instances de légitimation et si l'écrivain, comme artiste, est créateur de valeurs, de symboles et de thèmes, il peut être lui-même régi par les normes des instances légitimantes dont l'influence peut affecter l'univers esthétique et thématique de son œuvre. Dans cette perspective, on pourrait valablement envisager une étude comparée entre les stratégies d'écriture des auteurs d'Afrique et ceux d'Europe.

Si on se limite aux structures légitimantes de l'Europe, soumises comme tous les champs à des injonctions idéologiques de toutes sortes, on remarquera une configuration particulière qui s'exprime par une concentration de plus en plus accrue des auteurs chez des éditeurs spécifiques comme *Présence Africaine, Le Seuil, Gallimard [coll. Continent Noir], Albin Michel, Le Serpent à plumes, L'Harmattan.* Toutes

ces structures éditoriales sont situées à Paris et leur concurrence ajoutée à la multiplication des collections permet, même si des critiques peuvent être formulées, une présence de plus en plus massive des œuvres d'auteurs africains sur le marché européen du livre. Ces différentes maisons d'édition tracent une histoire et proposent une archéologie particulière des littératures africaines francophones. D'abord, elles permettent un suivi permanent des auteurs désormais membres d'une famille éditoriale, ce qui a pour conséquence de regrouper les écrivains sous un air de famille. Ensuite, elles leur donnent la possibilité de se donner entièrement à l'écriture avec la certitude que les manuscrits ne vont pas moisir dans les tiroirs. Du coup, l'écrivain peut, auprès du lectorat, accroître son crédit symbolique par la fréquence de ses publications et un travail permanent de dépassement comme le montre le Tableau 1.

Une telle concentration donne à penser que la création littéraire est soutenue par un travail de représentation continue qui induit à penser que l'écrivain et son oeuvre s'inscrivent dans un système idéologique de visibilité qui leur assure une plus grande circularité. On peut également examiner, comme conditions d'exercice de l'inscription à l'universel, l'apport des revues comme *Notre Librairie*, qui depuis sa création en 1969, non seulement oriente le discours critique grâce à des numéros thématiques mais aussi canonise des tendances émergentes. On se rappelle ici le rôle extrêmement important joué par *Notre Librairie* dans le débat sur la notion de nationalitarisme littéraire dans les années 80 avec des numéros spéciaux consacrés aux littératures des diverses nations, le concept des écrivains de la postcolonie, de la génération littéraire (n°146, octobre-décembre 2001), de l'écriture de la violence (n°148, juillet-septembre 2002), de la sexualité et l'écriture (n°151, juillet-septembre 2003), etc. Le travail de promotion de *Notre Librairie* ne porte pas seulement sur la caractérisation de l'entreprise littéraire d'un écrivain mais, en outre, propose à travers ce que Ferrari et Nancy (2005) appellent « l'iconographie de l'auteur », une familiarité avec le regard et la présence derrière l'œuvre de la personne de l'auteur. Dans la préface au numéro

Tableau 1 : Fréquence des publications

Auteur	Édition	Œuvres	Moyenne
Ahmadou Kourouma	Seuil	- *Les Soleils des indépendances* (1970); - *Monnè, outrage et défis* (1990); - *En Attendant le vote des bêtes sauvages* (1998); - *Allah n'est pas obligé* (2000); - *Quand on refuse, on dit non* (2003).	1970-2003 5 romans en 23 ans soit un roman tous les 4 ans
Sony Labou Tansi	Seuil	- *La vie et demie* (1979); - *L'État honteux* (1981); - *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985); - *Les yeux du volca*n (1988); - *Le Commencement des douleurs* (1995).	1979-1995 5 romans en 16 ans soit 1 roman tous les 3 ans
Tierno Monénembo	Seuil	- *Les Crapauds-brousse* (1979); - *Les Ecailles du ciel* (1986); - *Un rêve utile* (1991); - *Un Attiéké pour Elgass* (1993); - *Cinéma*; - *Pelourinho* (1995); - *L'Aîné des orphelins* (2000); - *Peuls* (2004).	1979-2004 8 romans en 25 ans soit 1 roman tous les 3 ans
Calixte Beyala	Albin Michel	- *Le Petit Prince de Melville* (1992); - *Maman a un amant*; - *Assèze l'Africaine*; - *Les honneurs perdus;* - *La petite fille du réverbère*; - *Amours sauvages;* - *Comment cuisiner son mari à l'africaine;* - *Les arbres en parlent encore;* - *La Plantation (*2005).	1992-2005 9 romans en 13 ans soit 1 roman pratiquement chaque année

146 consacré à la « nouvelle génération » d'écrivains de l'espace francophone, Mondolini pose, par-delà l'objectif premier de la revue qui est la divulgation des œuvres et de leurs tendances, le souci de faire voyager les auteurs, de les mettre en contact avec les lecteurs par le charme de l'icône :

> Chaque auteur présenté dans les pages qui suivent sera également donné à voir dans une exposition de vingt-deux affiches intitulée « Littératures du Sud, Nouvelle Génération ». Son lancement interviendra au premier trimestre 2002. Elle sera, dès mars prochain, disponible au service diffusion de l'ADPF et permettra, dans plusieurs centaines de lieux culturels et éducatifs, de poursuivre la valorisation d'une création littéraire qui le mérite tant. (2001 : 3)

3. Ruptures et innovations

3.1. *Les balbutiements*

Il existe une corrélation évidente entre instances de légitimation et instances de production et ce n'est pas par hasard que les mutations notoires dans le roman africain soient, pour la plupart du temps, l'œuvre d'écrivains vivant dans la métropole ou y publiant. C'est un fait avéré que l'œuvre littéraire n'existe que par rapport à une conscience de réception. Depuis la parution de l'ouvrage de Dabla (1986), on parle de nouvelle génération non pas forcément en tenant compte d'une tranche d'âge mais en se fondant sur les modalités du discours littéraire. On semble faire le grief à certaines tendances d'être moins opératoires, moins adaptées aux nouvelles pratiques de lecture que les enjeux sociopolitiques imposent, bref de ne pas faire l'objet d'une conscience de dépassement. Les choix des éditeurs, l'orientation thématique des revues critiques (*Présence Francophone*, *Présence Africaine*, *Research in African Literatures*, *Tangence*, *Palabres*, *Francofonia*, *Ponts*, etc.), les titres des colloques, tout porte à croire qu'un certain seuil est à chaque fois franchi et que la création littéraire est un corps dynamique qui sait se lier à une certaine socialité. Il y aurait lieu de faire l'inventaire de toutes les modalités d'innovation et de rupture, ce qui reviendrait à analyser chaque œuvre, à évaluer le travail de dépassement dans le projet littéraire de chaque auteur.

Dans les limites de cette étude, on se contentera de quelques aspects saillants des stratégies de reconfiguration du discours romanesque par lesquelles se dit le monde de la banalité, de la transgression, de l'éclatement et du chaos de l'époque postmoderne[7].

Avec Nokan (*Violent était le vent*), Kourouma (*Les Soleils des indépendances*), etc., le romanesque africain a cessé, graduellement, d'être pourvoyeur de trames événementielles rigoureusement construites autour de la chronologie d'une histoire. Il n'est plus question non plus de se conformer aux règles du réel ou du vraisemblable mais de pousser l'imaginaire dans les limites de l'inimaginable au point que le romanesque qui se diversifie et se réinvente suivant les sensibilités individuelles ne soit plus du roman. Il est « fable » pour Sony Labou Tansi, « variations romanesques » pour Wabéri, « contes citadins » pour Nganang, « Nuances » pour S Bouyain, « chant-roman » pour Wêrêwêrê Liking, « un vrai conte » pour Sénouvo Agbota Zinsou, « Blablabla » selon Birahima le narrateur de *Allah n'est pas obligé*. L'écriture semble de plus en plus se structurer de façon décisive autour de ce que Zimmermann. (2005 : 9) désigne par le terme de « axiome de la non-identité romanesque » et qui postule que le roman n'est pas à envisager comme un territoire clos dont l'hégémonie apparente stabiliserait le geste de l'écriture. « De ce point de vue, poursuit Zimmermann, le mot roman pourrait désigner deux types de textes très différents : ceux qui reconduisent une attente déjà formulée, et ceux qui cherchent à, selon le mot Chevillard, 'dévoyer' le genre dans lequel ils s'inscrivent » (Zimmermann, 2005 : 10).

C'est ce désir de dévoiement du genre, cet impératif de renouvellement, qui peut valablement entériner la notion de génération littéraire, car si les premiers littérateurs africains, dépourvus de tradition littéraire, étaient obligés de se conformer au modèle du colonisateur, les écrivains de l'époque postcoloniale sont en contact avec les chefs-d'œuvre universels et leur propre passé, c'est-à-dire la tradition orale. L'exemple de Kourouma qui recourt au *donsomana* malinké est significatif à cet égard, de Towaly qui reprend dans *Leur figure-là* (1985) la parole conteuse en milieu ewe, de Adiaffi qui intègre à la structure de son roman *La Carte d'identité* (1983) le calendrier agni. Il s'agit d'un prolongement de ce que Pageard nommait « la littérature en liberté » en parlant des

pionniers du roman africain dévoyé tels Yambo Oueloguem (*Le Devoir de violence*, 1968), Kourouma (*Les Soleils des indépendances*), Issa (*Grandes eaux noires*, 1969), Sissoko (*La Savane rouge*, 1962), Nokan (*Le soleil noir point*, 1962), etc., qui se sont laissés guider par leur tempérament en choisissant de « s'exprimer en dehors des genres classés » (Pageard, 1966 : 113). Littérature en liberté ou iconoclastie voulue, cette littérature marque le rejet de l'ordre et de la norme et si les œuvres auxquelles Pageard applique le terme n'ont pas connu, du moins en leur temps, la reconnaissance due à leur témérité créatrice, elles susciteront néanmoins un traitement de plus en plus conséquent de l'ordre du désordre. Un devoir d'affirmation nourrit désormais les écrivains qui mettront en scène, contre l'ordre de l'arbitraire instauré par les régimes politiques en place, des personnages intellectuels dans une perspective révolutionnaire. Ainsi, les personnages suivants renouvellent la typologie de l'Africain en lutte contre la colonisation et se cherchant sur les chemins d'Europe comme l'infortuné héros Kanga Koné de *Les Inutiles* (1956) de Dembélé, Kossia dans *Violent était le vent* (Nokan), Mayéla Dia Mayéla dans *Un Fusil dans la main, un poème dans la poche* (Dongala, 1973), Kotoko dans *Une aube si fragile* (Signaté, 1977), Adrien dans *Le Bal des caïmans* (Karone, 1980), Diouldé dans *Les Crapauds-brousse* (Monénembo, 1979), Nara dans *L'Écart*, Marie Gertrude dans *Shaba deux* (Mudimbe, 1989), Pierre Landu dans *Entre les eaux* (Mudimbe, 1973), Kinalonga dans *Les Exilés de la forêt vierge ou le grand complot* (Makouta-Mboukou, 1974), etc.

3.2. *Le jeu du contournement*

Ce niveau de rupture suppose que l'acte d'écriture se pense en termes de rapport revu et corrigé entre le réel et l'invention littéraire, car la 'littérature en liberté' dont parle Pageard ne signifie pas 'liberté de la littérature'. Se pose alors la question suivante : comment nommer le réel ? Comment en assurer la mise en fiction ? Cette question n'est pas nouvelle, elle donne lieu à des démarches esthétiques dont se prévaut l'originalité littéraire. Du point de vue théorique, Dubois (2000) propose de substituer à la notion de réel celle de social, car alors que le réel est une donnée, le social, en ce qui le concerne « présuppose un minimum de traitement ou de construction ». Il en ressort que le choix du social comme référence dans un projet d'écriture permet au texte d'être plus proche de son objet

tout en s'élaborant des modalités discursives plus travaillées. Dire le réel revient donc pour les écrivains à se refuser à la reproduction plate d'une évidence pour tout couler dans les artifices de la fiction comme réinvention de ce qui existe[8]. Ainsi, la réponse à la question du « comment nommer ? » passe par la réinvention du signifiant, en d'autres termes, à créer une prose de l'Afrique pour parodier l'expression de la « prose du monde » que Merleau-Ponty (1969) à la suite de Hegel va ériger en théorie. Les romanciers de la période postindépendance vont utiliser des artifices de la dénomination neutre, du non repérable, pour désigner l'univers romanesque brouillant délibérément tout rapport immédiat entre le signifié et le signifiant en ce qui concerne l'identité géographique de la diégèse. Ils optent pour un anonymat topologique qui donne explicitement libre cours à toutes les supputations. Ainsi, *Les Soleils des indépendances* a pour cadre géographique la République de la Côte des Ébènes, *Le Cercles des tropiques* (1972) situe le lecteur aux Marigots du Sud, *Kotawaly* (1977) a pour cadre la République de Kazalunda, *Les Chauves-Souris* (1980) dans l'Eborzel, *Nègre de paille* (1982) joue en République unie de Kolibali, *Secret d'Éta*t (Bailly, 1988) dans la République démocratique d'Adjisse, etc. Dans une communication prononcée à l'Université du Bénin au Togo lors d'un colloque consacré au « Renouvellement de l'écriture dans la littérature négro-africaine » (13-17 avril, 1987), Midiohouan définit l'anonymat topologique comme une esthétique de contournement et de camouflage face aux exigences répressives des régimes néocoloniaux qui pourrait aussi s'expliquer par la conscience qu'ont les écrivains de la communauté de destin des pays africains et par la volonté de susciter chez le lecteur africain, d'où qu'il soit, le sentiment d'appartenir à cette communauté.

Quelles que soient les raisons qui la motivent, la stratégie de l'anonymat topologique cherche à déjouer l'effet d'apesanteur du réel et à mettre en mouvement une opération de savoir dont l'efficacité est de faire du lieu de l'imaginaire une spéculation du réel. Il ne s'agit pas de brouiller les systèmes de référence du nommé mais d'en faire le signifié à la fois d'un 'ici' et d'un 'là-bas', d'un partout et d'un nulle part. La démarche trouve un écho bien favorable chez les écrivains de la postcolonie qui vident le signifiant de toute portée. Ainsi, Tchak enfonce définitivement le clou en situant la trame événementielle de son roman *La Fête des masques* dans un coin au nom-programme de « Ce-qui-nous-sert-de-

pays », un espace dont la vacuité rappelle le cadre actionnel que Lopès s'est choisi pour son roman *Le Pleurer-rire : Le Pays*. Quant à Efoui, le pessimisme du non-lieu romanesque atteint son paroxysme. De Tapiokaville, le pays-cimetière où se déroule le récit de *La Polka* (1998), il passe avec *La Fabrique de cérémonie* (2001) à des espaces qui ont cessé d'exister : de l'ex-URSS, les protagonistes se retrouvent dans une Afrique dont les pays sont passés à l'état de virtualité. Le périple de Urbain Mango et de son acolyte Johnny Quinquélibat se déroule dans l'ex-Togo, dans l'ex-Haute-Volta, etc.

Même si des auteurs comme Kourouma (*Allah n'est pas obligé*), Tierno Monénembo (*L'Aîné des oprhelins*, *Peuls*), Nganang (*L'invention du beau regard*, 2004), Mabankou (*Verre cassé*, 2005) adoptent la dénomination référentielle du cadre actionnel, l'anonymat topologique reste toujours de mode. Ainsi, Alem situe ses deux romans (*Cola cola jazz* et *Canailles et charlatans*) à TiBrava capitale du pays du même nom alors que Kadima-Nzuji situe *La Chorale des mouches* (Présence Africaine, 2003) dans un pays du nom de Kulâh. Salifou choisit, pour *La Valse des vautours* (Karthala, 2000), un royaume situé en plein Sahel et qui se nomme Zangana. Ce que l'on peut retenir de ces jeux de dénominations, c'est leurs enjeux idéologiques, car lieux de l'imaginaire ils ne sont pas seulement des lieux imaginaires, imaginés. Ce sont des espaces scéniques où l'écriture s'emploie à représenter la signifiance du réel dans tout son état.

Dans tous les cas, les romanciers, face à la difficulté et/ou au refus de nommer, se parent d'un protocole de création qui passe par le deuil du signifié, du sens et de l'origine. Et même si cela s'érotise en jouissance de l'écriture, chez les écrivains confrontés au sentiment d'exil, le pays natal n'est convoqué autrement que comme une mémoire diffuse qui ne propose, vu de loin ou de près, rien de différent par rapport aux autres. Tout le spectacle de souvenirs du pays natal, de recours à un héritage culturel confronté au solvant de l'oubli : Nganang dans *L'invention du beau regard*, Ananissoh dans *Lisahoè* (2005), Mabankou dans *Verre cassé*, etc., convient à appréhender l'être-au-monde comme un permanent travail de deuil dont l'ultime conséquence est l'impasse du vide et de la perte, impasse à laquelle tente de remédier l'écriture en se construisant, selon la terminologie de Campion (2003), une « réalité du réel ».

Certes, l'enjeu est également esthétique qui consiste à mettre en œuvre une poétique du pathos où l'écriture se fait délire, folie, hallucination. Aussi, l'espace littéraire est-il devenu une espèce de coin perdu, d'un monde loin derrière le monde, hanté par des fantômes et des spectres de toutes sortes qui s'assignent dans le grotesque, le burlesque, l'inimaginable, le tragique,…, le rôle dévolu aux êtres doués de raison. Que peut-on par exemple retenir de ces braves policiers que l'on surprend, « ivres dans les bars du quartier, en train de danser le makossa avec leur fusil » (Nganang, 2005) ? De cet inspecteur, Débonnaire Eloundou, capable de déclarer mort un homme qui vit encore, de libérer un tueur et de tuer à la même occasion un homme libre, comme le donne à lire Nganang. Les écrivains de l'Afrique ou de la métropole sont comme hantés par l'inimaginable destin d'une « Afrique fantôme » dont on peut croire que le déni d'existence réponde à une démarche cathartique. Au regard de la réalité du réel, il apparaît évident, que même si l'écrivain africain se fantasme dans le tout-monde, dans le mythe d'un monde de la globalisation, il écrit une conscience stéréotypée du vide dont Sony Labou Tansi disait que l'Afrique est le plus grand producteur mondial.

En somme, ni d'ici, ni de là-bas, ce sont des aventuriers de la mémoire qui écrivent pour oublier l'espace et le temps sans la fausse prétention des romantiques de pouvoir changer le monde. Ils se savent foncièrement changés par les mondes qu'ils parcourent. Écrire, c'est témoigner de leur fuite vers les lieux imaginaires. Sans doute, Forest a-t-il raison de dire que :

> considérer le romancier non pas comme un vivant descendant parmi les morts mais comme un mort revenant chez les vivants, permet de renverser un peu les rôles et de lier l'esthétique littéraire à une expérience de survie, de la reprise où il assume un rôle plus inquiet et moins assuré que celui que conféraient les idéologies héroïques et rédemptrices du passé (2005 : 30).

En somme, l'esthétique littéraire semble se résoudre à une négociation difficile entre le vraisemblable et l'invraisemblable dans une démarche postmoderne qui vise à produire une fiction qui met en mouvement l'étrangeté du monde, l'inquiétante réalité du monde. Elle convoque une

représentation de lieu commun renommé ou dé-nommé pour faire vrai au sens où Maupassant définit le faire vrai des écrivains réalistes qui consiste à « donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession » (cité par Dubois, 2000 : 259). En d'autres termes, nommer ou non le réel revient à le réinventer, car l'invention seule est la condition du « vraisemblable de la littérature » (Bessière, 2001).

Nganang (2005) fournit, dans ses contes citadins : *L'invention du beau regard*, une démonstration pertinente de l'invention. Que les deux contes cruels qui constituent cette oeuvre se situent en plein Cameroun de Paul Biya n'a pas d'importance, ce qui importe dans la modernité de l'œuvre, c'est sa poétique des hypothèses narratives. Le contenu du premier conte « Les derniers jours de service du commissaire D. Eloundou », le texte le plus expressif de l'oeuvre, tient pourtant au bout d'une ligne : le commissaire Antoine Débonnaire Eloundou, malgré ses stratagèmes pour ne jamais partir à la retraite, voit désormais le pouvoir lui échapper, les crimes et les coups bas commis de par le passé le rattrapent et le basculent dans un tumultueux bilan de conscience. Le narrateur à la charge du récit s'essaie à toutes les variantes de l'histoire, à ses possibles mises en scène. Ses interventions sont des indiscrétions de son omniscience : lui seul sait que la police camerounaise est corrompue, que le commissaire D. Eloundou ne s'est jamais servi de son arme de service et peut se permettre un jeu de complicité narrative avec le lecteur par le leitmotiv de « Nous savons » :

> Nous seuls savons, n'est-ce pas, que dans son crâne soudain il ne fut plus sûr si ce n'était pas lui qui avait éparpillé les morceaux de la Sita dans la cour de sa maison, ou alors si ceux-ci avaient décidé de se rassembler dans son dos et de venir s'éparpiller chez lui, juste pour lui montrer (Nganang, 2005 : 87).

Le récit se fonde sur des probabilités narratives, une esthétique excellemment travaillée qui laisse au lecteur le soin de s'inventer ses propres péripéties en dehors du choix du narrateur. Ces possibles narratifs qui accréditent l'aspect vraisemblable de l'histoire sont introduits dans le récit par des formules qui affichent nettement le désir et le jeu de la réinvention du « réel ». On en retiendra principalement deux.

La peur et l'insécurité intérieure de Edoundou de ne pas pouvoir identifier cet Innocent qui, à quelques heures seulement d'une retraite dont il s'est toujours méfié, choisit de bouleverser toute sa vie par une note laconique : « Tu as gâché ma vie et tu vas me rendre ça. Sinon je vais te tuer. Je te donne vingt-quatre heures. C'est moi Innocent », le poussent à des actes de barbarie inimaginables au hasard d'une enquête policière qu'il a menée seul. Il tue et découpe en morceaux Sita, une prostituée. Surpris de son acte, il range soigneusement le cadavre dans son tiroir, mais, à la maison, l'entrain de ses femmes et de ses enfants en pleine préparation des festivités avec un boucher découpant en morceaux la vache achetée pour la circonstance le replonge dans l'anxiété et l'hystérie.

À ce moment du récit, le narrateur propose une première hypothèse narrative sous le titre de « Imaginons » (*ibid*. : 90-95) où il se met dans la peau de la plus jeune femme de Eloundou dont le zèle cache bien des intentions. L'imaginaire se reconstruit à partir d'un degré zéro de l'imagination qui relance le récit dans d'autres perspectives narratives : « prenons par exemple que nous nous appelons Chantal Atangana, et que nous sommes née en 1980, ce qui nous ferait aujourd'hui vingt-trois ans, dont huit passés dans le lit du sexagénaire D. Eloundou » (*ibid.* : 90). Une telle hypothèse suppose naturellement une rupture dans la logique du récit et, dans les représentations du lecteur, fait émerger un contre-énoncé d'autant plus que Chantal se refuse de croire à « l'impouvoir » de son mari tombé en disgrâce et qui non seulement est obligé de se débarrasser de son arme de service mais ne peut plus bénéficier du soutien de la police. Ce qui importe à la famille d'Eloundou, c'est l'élaboration d'une stratégie porteuse pour empêcher cet Innocent de mettre sa menace à exécution.

Mais, pendant que le lecteur se perd en conjectures sur la portée de cette chasse à Innocent décidée avec fougue et radicalisme par l'entourage du commissaire, chasse dont les scènes ridicules sont rapportées aux chapitres 7 et 8, le narrateur opte pour une deuxième hypothèse qui fait l'objet du chapitre 9 intitulé « Autre possibilité » (*ibid.* : 106-109). Partant de l'hypothèse que dans le réel les choses peuvent changer de cours, le narrateur laisse entendre que la littérature dans son statut de réalité du réel ne peut être une rationalité qui ordonne le récit. Celui-ci doit relever d'une

médiation des différents possibles pour arriver à un sens, à des sens que la réalité n'aurait pas.

Le chapitre 8 présente la cérémonie de décoration du commissaire désormais retraité mal à l'aise dans son gilet pare-balles et sa veste trop petite qui l'empêche de respirer. Hanté par l'image d'un Innocent au pistolet assassin et convaincu que ni la zélée Chantal ni son fils junior qui a ramené ce papier de malheur ne connaissent le visage de son assassin, des images folles lui traversent la tête. Et, avant que le ministre n'eût le temps de lui mettre la médaille sur la poitrine, il s'écroula au milieu de la foule (*ibid.* : 105).

Une telle fin du récit n'est qu'une issue possible de l'histoire mais l'acte d'écrire, c'est refuser de saisir au premier niveau le réel, celui de l'évidence. Un tel changement d'hypothèse narrative paraît être solidaire d'une posture de lecteur, de la « prose du monde ». Aussi, le narrateur recommande-t-il d'oublier le chapitre 8 pour donner une chance à Eloundou :

> Étant donné que, dans la vie, cela peut toujours être autrement, voici une deuxième possibilité de fin pour cette histoire. Pour cela, il est besoin d'oublier le chapitre 8 que vous venez de lire, c'est-à-dire de ressusciter D. Eloundou, et ceci est très important, parce que nous n'avons pas encore répondu à la question de savoir qui, mais qui diable, est Innocent (*ibid.* : 106).

L'autre version sur laquelle s'achève le récit est un niveau possible de vérité romanesque. Eloundou, arrivé avec tout son cortège familial dans la cour de la police, est plus que surpris de n'y voir personne, aucune atmosphère de fête. Avant qu'il ne se remette de son étonnement, c'est le commissaire adjoint, « ce garçon qui n'a même pas l'âge de son fils », qui se présente à lui comme étant le fameux Innocent, pour lui mettre les menottes. *Happy end* pour le commissaire qui ne pouvait se souhaiter meilleure issue, car il mérite d'être laissé en vie.

Roman des métamorphoses narratives, *L'Invention du beau regard*, autorise à prendre le roman réaliste comme une poétique des avatars du

réel. L'écriture corrompt ou peut corrompre le rapport au réel car représentation, elle opère des choix dans l'interprétation de l'évidence.

4. Les effets de singularisation

Le projet romanesque de Nganang s'inscrit dans un schéma de rupture et de renouvellement du discours littéraire africain dont l'étude peut révéler de riches singularités. Chez la presque totalité des écrivains des bords de la Seine, se précise une écriture aux artifices en constante évolution. Le *fictionnellement correct* n'est plus à l'ordre du jour. L'écriture actualise le grotesque et le baroque. Elle récuse le thématique et le rhématique. Elle compile des métaphores qui évacuent des données contingentes de toute substance, y compris le langage. Chez Efoui, Wabéri et Tchak, la diégèse s'accommode d'un tour de passe maniériste qui dévalue la *mimesis* dans un refus systématique de l'illusion référentielle. Même si l'univers diégétique reprend les fables d'un monde régressif comme dans *La Fabrique de cérémonie* ou dans *Place des fêtes*, avec l'apologie des écarts sociaux et moraux (*Verre Cassé*), le fictionnel ne se soucie plus d'une dialectique d'ordre et de cohérence. L'écrivain se veut un *inquiéteur*, soit dans son rapport à l'écriture ou, comme le fait Mabanckou dans *Verre cassé*, par un double fictif devenu écrivain par un concours de circonstance juste pour conserver la mémoire du Bar Le Crédit, lieu de rencontre d'un sous-monde qui se meurt dans l'alcool, vaincus par les réalités de la vie, demandant des comptes à leur destin. Le personnage de Verre cassé incarne la tragédie de l'écrivain dont la vie des personnages créés pour échapper à la pesanteur du réel lui rappelle brutalement l'insignifiance de la sienne. Avec l'écrivain inquiéteur, le fictionnel ne peut plus se définir comme objet de savoir sur le monde mais comme un parcours de savoirs, une traversée des signes et des symboles qui, même s'il affiche un désir d'universalisme, cache une défaite épistémologique : on a beau s'en défaire, la mémoire de l'Afrique est prégnante. L'univers textuel est aussi le lieu d'opération de ces apparitions spectrales qui énoncent une vision apocalyptique. Dans *Les Crapauds-brousse* et *Les Écailles du ciel*, Monénembo parle d'ombres. La plus expressive est celle de Bandiagara et de son compagnon d'infortune Cousin Samba, des personnages réduits au rang d'épaves, condamnés à la marge d'une société 'humanicidaire'. Même décor dans *Le Cantique des cannibales* (2004) de Couao-Zotti avec des exclus contraints de lutter

contre la mort lente. Tous les récits de ces dernières années propulsent au cœur d'un univers en pleine dégénérescence qui a radicalement perdu l'intégrité mythique et socio-morale qu'on lui prêtait. Ils explorent la vacuité du sens et de la rationalité, les situations incompréhensibles dans lesquelles s'abîment l'espoir et la raison de vivre comme on peut le lire avec les paumés de tous genres qui n'ont de point de repères que les bars. Conséquences, le bar est devenu une récurrence dans le roman africain où humanité et animalité n'ont plus de frontière.

Conclusion

Les tendances et les innovations qui habitent la plume des écrivains africains, depuis la rupture annoncée par Kourouma, Nokan et les autres, se conçoivent, à l'inverse des œuvres de la première génération, dans une exigence singulière de la forme et du langage. Les genres s'éclatent pour se soustraire de la tyrannie de la forme et l'on assiste de plus en plus à des débordements de l'imaginaire dans lesquels le narrateur ne parvient plus à tenir la promesse de l'histoire attendue. Les œuvres cumulent des récits, des instances narratives tout azimut comme la radio, le téléphone, des voix *off*, l'Internet, etc., avec une forte surcharge thématique qui interfère comme autant de fantasmes élocutoires dans une écriture iconoclaste qui s'attache à subvertir les règles et les usages de la logique romanesque. La langue, les visions du monde, la représentation du sujet et l'ancrage géographique de l'œuvre participent désormais d'une vitalité éclectique dont la réflexion proposée voudrait interroger la pertinence et les perspectives.

Bibliographie

Abdoulaye, S. (1954). *La mulâtresse du Sénégal*. Paris : Présence Africaine.

Balou-Tchichelle, J. (1989). *Cœur en exil*. Paris : La Pensée universelle.

Bessière, J. (1999). *La Littérature et sa rhétorique*. Paris : PUF. [coll. L'interrogation philosophique].

Bessière, J. (2001). *Quel statut pour la littérature ?* Paris : PUF. [coll. L'interrogation philosophique].

Bessora. (1999). *53 cm.* Paris : Le Serpent à plumes.

Bessora. (2004). *Petroleum.* Paris : Denoël.

Blachère, J.-C. (1994). L'écriture métisse dans le roman négro-africain. *In* Leclerc, J.M. (dir.). *L'Écriture métisse.* Université Paul-Valéry Montpellier : Centre d'Études Littéraires Françaises du XXe siècle. 115-133.

Bouchard, G. (1999). *Le jeune officier*. Libreville : Multipress.

Bouyain, S. (2002). *Métisse façon.* Paris : La Chambre d'échos.

Butor, D., et Geerts, W. (2004). *Le Texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Campion, P. (2003). *La Réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Cissé, É. (1958). *Faralako*. *Roman d'un petit village africain.* Rennes : Imprimerie Commerciale.

Dabla, S. (1986). *Les nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan.

Deh, P. (2001). *Littérature africaine à la croisée des chemins.* Yaoundé : Clé.

Delègue, Y. (1991). *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur.* Paris : Obsidiane.

Dia Diouf, N. (2001). *Retour d'un si long exil*. Dakar : NEA.

Djungu-Simba Kamatenda, C. (2000). *Ici, ça va : récit d'exil*. Bruxelles, Atelier des écrivains marginaux.

Dubois, J. (1978). *L'Institution de la littérature.* Bruxelles : Éditions Labor.

Dubois, J. (2000). *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon.* Paris : Seuil. [coll. Essais].

Efoui, K. (1998). *La Polka*. Paris : Seuil.

Efoui, K (2001). *La Fabrique de cérémonies*. Paris : Seuil.

Ferrari, F., et Nancy, J.-L. (2005). *Iconographie de l'auteur.* Paris : Galilée.

Forest, P. (2005). Reprendre et revenir. *L'aujourd'hui du roman*. 30.

Gauvin, L. (2004). *La Fabrique de la langue.* Paris : Seuil.

Hamidou Kane, C. (1961). *L'Aventure ambiguë.* Paris : Julliard.

Hanquart-Turner, E. (dir.). (2001). *L'Hybridité.* Paris : Éditions A3. C.E.R.E.C. – Université de Paris XII-Val de Marne.

Kourouma, A. (1970). *Les Soleils des indépendances.* Paris : Seuil.

Lopès, H. (1990). *Le Chercheur d'Afrique*. Paris : Seuil.

Lopès, H. (2002). *Dossier classé*. Paris : Seuil.

Mabeko Tali, J.-M. (2001). *L'exil et l'interdit*. Paris : L'Harmattan.

Makouta-Mboukou, J.-P. (1974). *Les exilés de la forêt vierge ou Le Grand complot*. Paris : P. J. Oswald.

Merleau-Ponty, M. (1969). *La prose du monde*. (texte établi par C. Lefort, 1992). Paris : Gallimard.

Mondolini, D. (2001). Donner à voir. *Notre Librairie*, N°146, octobre-décembre.

Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale.* Paris : PUF.

Mouralis, B. (1999). *République et colonies. Entre histoire et mémoi*re. Paris : Présence Africaine – ACCT.

Mouralis, B. (2001). Réflexion sur le champ littéraire africain dans la période 1988-1998. Enjeux et perspectives de la production littéraire francophone. *In* Deh, P. (dir.). *Littérature africaine à la croisée des chemins*. Yaoundé : Clé.

Nganang, P. (2005). *L'Invention du beau regard.* Paris : Gallimard. [coll. Continents noirs].

Nokan, C. (1969). *Violent était le vent.* Yaoundé : Clé.

Pageard, R. (1966). *Littérature négro-africaine.* Paris : Le livre africain.

Riesz, J. (1998). *Les débuts de la littérature sénégalaise de langue française relation d'un voyage du Sénégal à Soueira (Mogador) de Léopold Panet (1819-1859) esquisses sénégalaises de David Boilat (1814-1901*). Dossiers C.E.A.N, n°60.

Sassine, W. (1976). *Wirriyamu*. Paris : Présence Africaine.

Sassine, W. (1998). *Mémoire d'une peau.* Paris : Présence Africaine.

Sony Labou Tansi. (1981). *L'État honteux.* Paris : Seuil.

Tchak, S. (2001). *Place des Fêtes*. Paris : Gallimard.

Tchak, S. (2004). *La Fête des masques*. Paris : Gallimard.

Wabéri, A. (2004). *Transit*. Paris : Gallimard.

Zimmermann, L. (dir.). (2005). *L'aujourd'hui du roman.* Paris : Éditions Cécile Defaut.

Zylberberg, J. (dir.). (1986). *Masses et postmodernité*. Québec : Presses de l'Université Laval.

---

[1] En 1817 fut créée l'école mutuelle de Saint-Louis qui sera la première école française en Afrique noire.

[2] Le débat autour de l'hybridité littéraire s'impose de plus en plus dans le milieu critique. S'il semble plus porté sur le corps du texte, il est à noter que l'on ne saurait le soustraire de la modernité culturelle dans un monde soumis au brassage et mixage des peuples ainsi que de leurs cultures. Dominique Butor et Walter Geerts estiment que l'hybridité est « appelée à demeurer, pendant quelques temps encore, l'un des grands chantiers de la pensée esthétique » (*Le Texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.9).

[3] La phrase malinké de Kourouma est devenue une grille de lecture incontournable tout comme les tropicalités de Sony Labou Tansi. L'écriture est fondamentalement devenue un laboratoire linguistique de réinvention de la langue. Elle impose des codes propres à chaque écrivain. Dans son essai *La Fabrique de la langue* (Paris : Seuil, 2004), Lise Gauvin revient sur la question de l'objet-langue dans le travail d'écriture en reconnaissant, à la suite de Marcel Proust qu'il est du devoir de chaque écrivain de se créer sa propre langue dans la langue de tous : « L'écrivain, de quelque courant qu'il provienne, a le mandat d'inventer la langue, c'est-à-dire de la recréer, de la transformer » (p. 9); et c'est en cela que le travail de Kourouma n'est pas différent de celui d'un Céline.

[4] Pour Helen Tiffin, les sociétés postcoloniales sont fondamentalement hybrides, ce qui impose à leur travail d'écriture un besoin de dialogue entre la culture du colonisateur et l'urgence de la réinvention de leur propre identité. On pourra lire sur cet aspect le collectif *L'Hybridité* (sous la direction d'Evelyne Hanquart-Turner, Editions A3, C.E.R.E.C – Université de Paris XII-Val de Marne, 2001), notamment l'article « La notion d'hybridité dans la critique postcoloniale », Anne-Marie Laidet, p. 9-21.

[5] Il y a un danger d'interprétation du caractère hybride de la littérature que le cosmopolitisme – concept du reste critiquable – induit forcément. Jean-Marc Moura reconnaît que le sens commun européen perçoit les nouvelles distributions de sens que suscitent dans l'écriture postcoloniale les interactions culturelles « comme les tenants de traditions figées dont la littérature ferait l'inventaire mélancolique, alors qu'elle participent d'innovations incessantes dues aux rencontres et aux négociations littéralement quotidiennes avec la culture dominante » (*Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999, p. 156-157.

---

[6] « Dans le système littéraire moderne et en régime capitaliste, l'instance économique exerce donc un contrôle déterminant sur le travail des écrivains » reconnaît Jacques Dubois, ouvrage cité, p. 85.

[7] On pourra lire avec intérêt à propos de la vision fatale de l'ère postmoderne l'ouvrage collectif *Masses et postmodernité* (Presses de l'Université Laval & Méridiens Klincksieck, 1986) sous la direction de Jacques Zylberberg, notamment le « Pré-texte » de Jean Baudrillard qui insiste sur l'inflation de tout, cette « extase permanente » qui pousse à la potentialisation extrême du social, du moral, du culturel.

[8] « L'art ne donne pas une reproduction du visible, mais il rend visible » affirme Paul Klee à propos de la reproduction du réel (« La confession créatrice », dans *La Pensée créatrice*, Paris Dessain et Tolra, trad. De S. Gérard, 1973, p. 76.)