



HAL
open science

Pour une sociopoétique de la nouvelle subsaharienne francophone

Eliau Sedrik Ngodjo Ngodjo

► **To cite this version:**

Eliau Sedrik Ngodjo Ngodjo. Pour une sociopoétique de la nouvelle subsaharienne francophone. Littératures. Université de Limoges, 2020. Français. NNT : 2020LIMO0018 . tel-03120995

HAL Id: tel-03120995

<https://theses.hal.science/tel-03120995v1>

Submitted on 26 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Limoges

ED 612 - Humanités

EHIC

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littérature française et francophone

Présentée et soutenue par
Elian Sedrik NGODJO NGODJO

Le 9 janvier 2020

Pour une sociopoétique de la nouvelle subsaharienne francophone

Thèse dirigée par Thierry OZWALD

JURY :

Président du jury

M. Alpha Barry, Professeur à l'université de Bordeaux-Montaigne, spécialiste des littératures africaines.

Rapporteurs

M. Bernard Urbani professeur émérite à l'université d'Avignon, spécialiste de littérature comparée et de littératures francophones africaines.

M. Gérard Peylet professeur émérite de l'université de Bordeaux III, spécialiste de la littérature du XIXe siècle et de littératures francophones africaines.

M. Thierry Ozwald, Maître de Conférence, HDR à l'université de Limoges, spécialiste de littérature française du XIXe siècle.



Dédicace

Au professeur Guy Ossito Midiohouan qui, le premier, a consacré une réflexion exclusive à la nouvelle africaine francophone.

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier très spécialement mon directeur de thèse, monsieur Thierry Ozwald pour son aide inestimable. J'ai été honoré d'avoir été son doctorant, car outre son apport scientifique, sa disponibilité, et ses conseils, il m'a également fait confiance et m'a soutenu jusqu'à la fin de ce travail.

Messieurs les rapporteurs et tous les membres du jury m'ont également fait honneur en acceptant de consacrer de leur temps pour évaluer ce travail. Qu'ils en soient tous vivement remerciés ici.

Je remercie de manière spécial monsieur Clément Moupoumbou, pour ses sages conseils et ses encouragements.

Je tiens à remercier monsieur Innocent Bekalé Nguema pour la relecture consacrée à ce travail. Aussi, de manière particulière, mes collègues doctorants d'HEIC m'ont apporté plus d'un éclairage au cours de nos discussions. Qu'ils soient tous remerciés.

Enfin, ma gratitude va à l'endroit de mes parents et de mes amis qui m'ont apporté leur soutien multiforme tout au long de cette thèse.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Table des matières

Introduction générale.....	8
PARTIE I : FONDEMENTS HISTORIQUES ET PRATIQUE DE LA NOUVELLE SUBSAHARIENNE FRANCOPHONE.....	16
Chapitre I. ORIGINES D'UN GENRE SINGULIER DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE AFRICAIN	17
I.1. Le parcours de la nouvelle : un début nébuleux.....	17
I.2. Le succès apparent de la nouvelle	26
I.2.1. Sursaut et prolifération de la nouvelle par voie des concours.....	26
I.2.2. L'avènement des recueils.....	30
I.3. La nouvelle dans l'espace éditorial.....	32
I.3.1. Aperçu sur l'institution littéraire en Afrique.....	32
I.4. La nouvelle dans la presse et autres lieux de publication.....	36
Chapitre II. DÉFINITION ET FONCTIONS DE LA NOUVELLE DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE AFRICAIN	39
II.1. Essai de définition	39
II.1.1. L'impératif du peu.....	39
II.1.2. L'empreinte du réalisme social.....	42
II.2. Fonctions de la nouvelle africaine.....	45
II.2.1. La fonction subversive	45
II.2.2. Un genre adapté pour l'expression sociale	48
II.3. La nouvelle dans l'histoire littéraire africaine : une réception problématique.....	52
II.3.1. Une longue présence silencieuse entre 1920 et 1990.	52
II.3.2. Vers une sortie du mutisme.....	63
Chapitre III. CARACTÉRISTIQUES NARRATIVES ET SPÉCIFICITÉS ESTHÉTIQUES DE LA NOUVELLE AFRICAINE	69
III.1. Quelques postulats narratifs	69
III.1.1. La description ou « l'art du peu »	69
III.1.2. Les stratégies énonciatives	72
III.1.3. Les tons discursifs	74
III.2. Spécificités esthétiques de la nouvelle.....	85
III.2.1. Singularités socioculturelles et linguistiques	85
III.2.2. Entrelacement et linéarité dans le récit de nouvelle.....	98
III.3. Quelques tendances de la nouvelle africaine	99
III.3.1. La nouvelle de l'étrangeté et/ou surnaturelle.....	99
III.3.2. La nouvelle fantastique	105
PARTIE II : ARRIERE-PLAN SOCIOPOLITIQUE ET ÉCONOMIQUE DANS LA NOUVELLE SUBSAHARIENNE FRANCOPHONE.....	113
Chapitre IV. DISCOURS SOCIOPOLITIQUE DANS LA NOUVELLE	114
IV.1. Construction mythologique du politique.....	114
IV.1.1. Création d'un mythe de la personnalité politique.....	114
IV.1.2. Stéréotype autour du personnage politique et du citoyen	128
IV.2. Constructions idéologiques politiques.....	137
IV.2.1. Évocation des courants politiques africanistes.....	137
IV.2.2. Influence et adaptation des courants politiques occidentaux en Afrique.....	145

Chapitre V. EXPRESSION SOCIOÉCONOMIQUE DANS LA NOUVELLE SUBSAHARIENNE FRANCOPHONE.....	152
V.1. Lire l’anarchie du système socioéconomique dans la nouvelle francophone	153
V.1.1. Économie de subsistance ou les astuces de survie.....	153
V.1.2. Expression de la précarité sociale	159
V.2. Du vandalisme économique	164
V.3. Figure du désordre dans des structures socio-administratives	165
V.3.1. Apparition des superstructures sociales	165
V.3.2. Figuration du circuit administratif.	173
Chapitre VI. DYNAMIQUE MIGRATOIRE DANS LA NOUVELLE AFRICAINE	176
VI.1. Évocation des flux migratoires.....	176
VI.1.1. Bref aperçu sur l’immigration africaine actuelle.....	176
VI.1.2. Quelques facteurs liés à l’immigration clandestine	182
VI.1.3. Les grandes traversées méditerranéennes	189
VI.1.4. Quelques conséquences liées à l’émigration.	189
VI.2. Regards croisés sur l’émigration ?.....	192
VI.2.1. Voir autrement l’émigration	192
VI.2.2. Entre motivations de l’émigré et attentes de l’immigré.....	193
PARTIE III : REPRÉSENTATIONS SOCIALES DANS LA NOUVELLE : DYNAMIQUE SOCIOCULTURELLE.....	195
Chapitre VII. LA NOUVELLE ET LA DYNAMIQUE SOCIOCULTURELLE	196
VII.1. Dire les troubles socioculturels dans la nouvelle africaine : entre tradition et modernité	196
VII.1.1. Mutations des traditions africaines	196
VII.1.2. L’expression de la société moderne.....	202
VII.2. Regard sur l’identité et le symbolisme socioculturel dans la nouvelle subsaharienne	216
VII.2.1. L’identité culturelle et ses dérivées sémantiques	216
VII.2.2. De la topographie et de l’anthroponymie comme motifs d’identité culturelle.....	225
VII.2.2.1. Espace comme signifiant dans la nouvelle francophone subsaharienne	225
VII.2.2.2. L’onomastique et ses dérivées sémantiques dans le processus narratif	229
Chapitre VIII. REPRÉSENTATION DES MOUVEMENTS SOCIORELIGIEUX DANS LA NOUVELLE AFRICAINE	236
VIII.1. Représentations socioreligieuses en Afrique subsaharienne.	236
VIII.2. Dynamisme et formes religieuses traditionnelles africaines	241
VIII.3. Mise en discours des religions d’adoption en Afrique francophone	248
VIII.3.1. Figurations et métamorphoses du christianisme dans la nouvelle	248
VIII.3.2. L’Islam en Afrique occidentale : entre singularité culturelle et identité religieuse.	258
Chapitre IX. EXPRESSIONS DES RAPPORTS DES GENRES EN AFRIQUE.....	266
IX.1. Penser les genres dans les sociétés traditionnelles d’Afrique.....	266
IX.1.1. Le sexe comme condition des identités socioculturelles	266
IX.1.2. Représentation de la femme dans la littérature africaine : un point de vue masculin.	270
IX.2. Discours féministe dans la nouvelle africaine.....	274
IX.2.1. Sembene Ousmane, une écriture féministe et subversive	274
IX.2.2. L’expression de la masculinité dans la nouvelle africaine.	281
IX.3. Les femmes nouvellistes : un discours subversif.....	284
IX.3.1. L’entrée des femmes dans la littérature : l’écriture comme arme de combat.....	284
IX.3.2. La vision du féminisme en Afrique noire Francophone.	290

Conclusion générale	296
Bibliographiques.....	301
Index des noms des auteurs	310

Introduction générale

L'un des points saillants qui, jusque-là, a caractérisé le genre de la nouvelle dans l'espace littéraire africain, réside dans le destin de ce genre souvent voué à une sempiternelle marginalité au sein de cet environnement littéraire où, la nouvelle prolifère cependant depuis quelques décennies. De fait, en approchant la nouvelle dans l'espace subsaharien francophone, trois constats se manifestent de façon saisissante.

Le premier renvoie à la réception du genre. La nouvelle dans cet espace littéraire est l'un des genres qui a évolué à la marge de la critique littéraire durant plusieurs décennies. En Afrique, ce genre semble ne pas avoir de grands maîtres, de grandes figures dans le domaine qui se distingueraient fort bien des générations durant, sinon un certain nombre d'auteurs s'étant illustrés dans la nouvelle et dans d'autres genres comme le roman, et dont le succès en tant que nouvelliste s'est étiolé aussi rapidement (Abdourahman A. Waberi, Sembene Ousmane, Tchichel Tchivela, Henri Lopes et bien d'autres en sont des exemples). C'est un genre qui a acquis sa singularité à partir de son parcours et sa réception dans l'espace littéraire africain francophone. Souvent, la nouvelle bénéficie de la notoriété de son auteur qui, lui, pour la plupart du temps, s'est exercé dans d'autres genres à l'exemple du roman¹. Jusqu'à ce que paraisse *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*² de Guy Ossito Midiohouan, le genre de la nouvelle était emmuré dans un silence profond, et se contentait de quelques réflexions critiques, à travers des articles publiés ici-et-là dans les revues. La nouvelle semblait n'avoir aucune existence officielle dans l'histoire littéraire africaine. Elle aura été, en définitive, une parfaite solitaire au moins jusqu'avant les années 1990. Cet ouvrage vient donc rompre ce mutisme de la critique qui donnait à la nouvelle, une impression de la figure de la « mal aimée », une sorte de « la Cendrillon de la littérature³ » pour reprendre D. Grojnowski.

Le deuxième constat est lié à la définition controversée du genre de la nouvelle. De fait, « Nouvelle », est un mot aux significations diverses et même ambiguës. À la question de savoir ce qu'est une nouvelle, la réponse se rapporte très généralement à l'actualité autour d'un sujet précis, ou à l'annonce d'un événement inédit... Rares sont les fois où l'on pense en premier, au récit de nouvelle dans le domaine littéraire, car la nouvelle en tant que récit, semble très peu

¹ Sur ce point, on peut citer Henri Lopes, Emmanuel Dongala, Sembene Ousmane, Wabéri Adouramane etc., qui sont plus connus en tant que romanciers. D'ailleurs ces écrivains se sont d'abord essayés à la nouvelle avant de faire carrière en tant que romancier.

² Midiohouan Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1999.

³ Grojnowski Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2007 (pour la présente édition).

connue du grand public. Pourtant, voilà plusieurs siècles (en Europe notamment) que ce genre se pratique. Mais en Afrique la nouvelle avait autrefois très peu concédé des définitions suffisantes, rassemblant l'assentiment de plusieurs critiques. La tâche était d'autant plus complexe puis que ce genre avait tissé une certaine filiation avec le conte et le roman, ce qui compliquait davantage son autonomie en tant que genre. Les réflexions de Damien Bedé sur cette question rendent bien compte de ce fait⁴. Fort heureusement, le genre de la nouvelle se précise avec beaucoup de netteté aujourd'hui, balayant toute ambiguïté avec d'autres familles génériques auprès de qui elle était dans l'ombre.

Le dernier constat vient du fort attachement au réel de la nouvelle qui lui donne ainsi un caractère réaliste. Les questions traitées par les récits de nouvelles reflètent l'actualité de la société de référence, avec une prédilection pour les situations qui affectent particulièrement le quotidien. Le genre de la nouvelle se révèle comme un moyen efficace à l'expression du social. Il en fait d'ailleurs une force, une exigence dans son écriture même, et plus encore, il en fait une caractéristique en tant que genre.

Aussi, est-il devenu nécessaire de faire le point sur la place réelle de la nouvelle dans la littérature africaine et plus particulièrement francophone.

Notre étude prendra en compte une large période dont le point de départ est l'avènement des indépendances qui marque un nouveau chapitre de l'histoire du continent. Cette grande tranche temporelle correspond à la construction des nouveaux systèmes politiques adoptés par de jeunes nations, et à l'impact de la démocratie sur le quotidien (manifesté par l'idéologie de l'émergence entre autres), qui fait l'actualité des politiques africaines aujourd'hui. De fait, les conflits politiques, la famine, l'instabilité des systèmes politiques et des institutions démocratiques, la précarité, les problèmes de cultures et toutes les maladies dont souffre l'Afrique continuent de faire l'essentiel de son paysage socioculturel et économique, et les contradictions traditionnelles sont loin de disparaître : continent riche mais sous-développé. Aujourd'hui, la question épineuse autour des flux migratoires laisse croire que la désespérance d'hier reste toujours présente de nos jours. Au rythme de ces incohérences, de ces vieux dilemmes liés au sort de l'Afrique, se projette le regard attentif du nouvelliste qui fait là une préoccupation majeure.

⁴ Bedé Damien, « La Nouvelle en Afrique noire francophone : un genre aux frontières des autres formes narratives » in *Présence Africaine* n°167, 2003.

Ainsi, nous envisageons ici d'entreprendre une sociopoétique de la nouvelle subsaharienne francophone. Cette ambition est motivée par un intérêt évident : comprendre l'histoire, les nœuds de fabrique d'une identité dans l'espace littéraire africain, en confrontant les avatars multiformes de la nouvelle, c'est-à-dire tout ce qui, dans le texte, fait écho à la réalité sociale africaine.

Le choix de ce sujet émane d'une curiosité portée sur ce genre dont l'inscription dans l'histoire de la littérature en Afrique, semble problématique, en dépit de sa prestation popularisée. De plus, nous chercherons à saisir l'histoire du genre, ses rapports avec la littérature en Afrique en général, ses caractéristiques narratives, ses spécificités et perspectives thématiques et esthétiques. Notons à titre indicatif, que le travail que nous entreprenons ici, prend place au milieu d'un certains nombres d'études consacrées à la question à laquelle nous nous intéressons. Il s'inscrit d'une part dans la continuité de ce qui, jusque-là, a été déjà fait, et trouve d'autre part, sa singularité, sa spécificité dans le fait qu'il met l'accent de façon précise, sur les dynamiques sociales, politiques, religieuses, culturelles..., et sonde les métamorphoses du genre dans ses caractéristique narratives. Aussi, à la suite des différents travaux⁵ déjà amorcés par certains spécialistes et des thèses doctorales consacrées à ces questions, cette étude contribuera à rendre encore un peu plus visible ce genre déjà très peu connu, et qui, timidement, s'insère progressivement dans l'histoire littéraire africaine aujourd'hui. Ainsi, dégager à travers ce genre, une vision sociologique de l'Afrique, évaluer la représentation et l'appréciation des bouleversements sociaux de l'Afrique contemporaine, est l'objectif principal que se fixe ce travail. Il propose une perspective sociopoétique pour interroger le genre, et tout ce qui, dans la nouvelle, a trait aux sociétés africaines, et sa manière d'en parler.

⁵ Nous citons quelques travaux essentiels sur le genre et auquel nous nous renverrons fréquemment au cours de cette étude.

- Guy Ossito Midiohouan et Mathias D. Dossou, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire : formes courtes*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Didier Amela, *La nouvelle en Afrique noire francophone : production, communication et réception*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Quelques travaux universitaires :
- Bedé, Damien, *L'univers de la nouvelle africaine. Forme, typologies et contenus*, thèse de doctorat unique, Lille III, 1989.
- Mavoungou Charles, *La Nouvelle congolaise*, Thèse de doctorat 3eme cycle, Etudes Africaines, Paris XII, 1987.
- Sob Jean, *Le Genre de la nouvelle dans la littérature négros Africaine d'expression française : étude historique*, thèse de doctorat de 3eme cycle, Etudes Africaines, Paris XII, 1985.
- Toure Kitia, *La Nouvelle radiophonique en langue française*, Thèse de 3ème cycle Paris IV, 1985.
- Medouane Ndafang Edith Bertine, *(Dis)continuités des identités et imaginaire en francophonie littéraire : étude comparée des nouvelles* de Sévérin Cécile Abega et de François Mauriac, Paris-EST 2013.

Une telle ambition nécessite un corpus à la fois exigeant et représentatif, qui prenne en compte une périodique historique décisive, notamment à partir des indépendances jusqu'à nos jours. Cette grande période permettra d'éclairer, un tant soit peu, les controverses liées aux bouleversements sociaux, puis, renseignera sur l'évolution du genre de la nouvelle. Ainsi, les pays concernés par notre étude appartiennent plutôt, d'une part à l'Afrique de l'Ouest, en l'occurrence au Sénégal, à la Côte-d'Ivoire, au Bénin, au Niger, d'autre part à l'Afrique centrale, notamment, au Gabon, au Congo et au Cameroun. Cet espace défini se justifie non seulement par la pratique permanente et l'importance du genre de la nouvelle dans ces champs, mais aussi par l'actualité sociale sur ces pays. Il est représentatif des sociétés d'où se produisent régulièrement, les différents bouleversements sociaux et littéraires. Schématiquement, cet espace constitue une sorte de « monde symbolique », bien qu'il soit délicat d'adapter une telle perspective au regard de la complexité qui, à bien des égards, caractérise chaque pays. Notre corpus est donc issu de cet espace circonscrit, il est constitué de plusieurs recueils individuels et collectifs de nouvelles, choisis pour leur richesse et obéissant, pour la plupart, à deux grandes tranches historiques : la première couvre la période allant de 1960 à 1990 et correspond au contexte dictatorial dans la majorité des pays africains, et la deuxième va de 1990 (coïncidant avec l'avènement des démocraties africaines) jusqu'à nos jours. Ces deux grandes périodes historiques constituent des moments importants et déterminants des mouvements sociaux africains.

Du reste, à travers ce large corpus, les questions que nous nous posons sont celles-ci : Qu'est-ce que le genre de la nouvelle dans l'espace littéraire africain francophone ? De quoi parle-t-elle et comment cela se manifeste-il dans les récits ? Quelle vision particulière de l'Afrique se fait jour à travers la nouvelle ?

Pour plus d'efficacité et de clarté, ce travail suivra trois axes de réflexion. Le premier envisagera l'histoire littéraire et évaluera la place de la nouvelle dans l'espace littéraire africain francophone. Cette analyse se déroulera en trois temps. D'abord, il va s'agir d'établir et de justifier des bornes chronologiques à partir desquelles ce travail va être mené. Cette périodisation doit prendre en compte les faits et les mouvements sociohistoriques ayant influencé ou même conditionné, chaque fois, la pratique de la nouvelle. Nous nous intéresserons ensuite aux évolutions du genre de la nouvelle. Ici pourraient être analysées les formes qu'a pu, chaque fois, prendre la nouvelle en fonction du contexte. Enfin, nous essaierons de savoir quelle fut la réception du genre. La typologie établie par la critique africaine, donne l'impression que certaines formes tendent à s'imposer tandis que d'autres restent marginales ou ont vacatoion à

disparaître après une période de visibilité auprès de la critique et des auteurs. On a l'impression, dès lors, d'avoir affaire à des « genres dominants » et des « genres secondaires » qui n'entretiennent pas moins des rapports de proximité.

Dans l'espace littéraire africain, il n'existe, à proprement parler, d'aucune théorie relative à l'histoire littéraire, jusqu'à la fin des années 1980. Ce qui avait amené le critique sénégalais Mohamadou Kane à établir cet amère constat : « Il est singulier que l'histoire littéraire africaine n'ait pas souvent retenu l'attention des critiques. [...] Tout le monde s'accorde sur l'urgence de l'élaboration d'une histoire littéraire africaine. Les préalables à cette entreprise sont liés à des problèmes tels que ceux de la spécificité, de la délimitation de la littérature, de la périodisation, des tendances et écoles et de l'intertextualité⁶ ». Néanmoins, des travaux dans le domaine existent aujourd'hui. Le recours à l'histoire littéraire nous permettra toutefois de situer le genre de la nouvelle dans l'espace littéraire africain francophone.

Les deux axes suivants esquisseront une sociocritique moins théorique, c'est-à-dire, réadaptée selon notre perception et les besoins sentis dans cette étude. De fait, née dans une confusion d'approches, la sociocritique se démarque à la fois d'une théorie du texte (dans son autosuffisance) qui évacue le social du texte (allusion faite à la vision formaliste et structuraliste avec qui, la sociocritique retiendra le concept « d'immanence », donc de l'autoréférentialité), et d'une politique des contenus qui semble négliger les questions de forme (Cf. la sociologie des contenus, notamment chez Lucien Goldmann d'où la sociocritique gardera la dialectique du rapport au monde)⁷. Selon Régine Robin, « la visée de la sociocritique, c'est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, c'est le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte⁸ ». C'est dans cette perspective liée au « statut du social dans le texte », qu'elle trouve ici son mérite. Régine Robin pense d'ailleurs que le texte littéraire comprend une part d'esthétisation, d'élaboration formelle, à travers laquelle précisément l'art dit le social. Et Claude Duchet conforte cette idée en reconnaissant que « toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique⁹ ». Cela dit, la sociocritique s'intéresse aux sens des figures sociales engagées dans le texte et permet d'en décrypter la vision sociale qui se dégage du récit,

⁶ Kane Mohamadou, (1991). « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone. » in *Études littéraires*, 24, (2), 9–28. <https://doi.org/10.7202/500964ar>.

⁷ Sur ce sujet, il faut consulter le site : <http://www.sociocritique.com/fr/main1.htm>

⁸ Robin Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » in *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presse universitaire de Lille, 1992, p. 95-96.

⁹ Duchet Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3

puisqu'il ajoute Claude Duchet, « la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences ¹⁰ », présents dans le texte.

Plusieurs particularités rendent compte de la complexité de cette théorie. Chez Claude Duchet par exemple, la sociocritique c'est d'abord « une lecture immanente en ce sens qu'elle reprend en son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire ¹¹ ». C'est donc accorder une préoccupation à l'autonomie du texte, qui tient compte tant de l'en-dehors du texte, donc du référent, de la société réelle, que du dedans du texte pour en évaluer les « sens des figures sociales » qui y sont incrustés. Ainsi, pour lui, faire « une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou produire un espace conflictuel, à l'épaisseur du déjà-là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels ¹² ».

Marc Angenot pour sa part applique la démarche sociocritique au « discours social » hégémonique à l'œuvre dans le texte littéraire. C'est donc une particularité qu'il définit comme « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société donné, tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se présente aujourd'hui dans les médias électroniques. »¹³ L'objet principal de la sociocritique chez lui est la « mise en texte du discours », donc « la prise en charge spécifique par le texte romanesque du discours social.¹⁴ » Cette vision peut se concevoir comme une démarche empirique, puis qu'*a priori*, elle rend compte de ce qui est dit et ce qui s'écrit sur la société. Le théoricien voit dans le texte des branchements des discours issus du référent qui interagissent, et dont les sens sont à construire pour en dégager les visions idéologiques et sociales que portent ces discours. Il s'en explique :

Ma démarche a consisté à rechercher des invariants, des lieux communs, des dominances et des résurgences, de l'homogène et du régulé dans la diversité cacophonique apparente, des principes de

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ *Ibid.*, p. 3

¹² *Ibid.*, p. 3

¹³ On retrouve toute sa démarche et sa vision sociocritique à travers son ouvrage majeur intitulé : *1889. Un état du discours social*, Longueuil, le Préambule, 1989.

¹⁴ Angenot Marc, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans *La politique du texte : Enjeux sociocritiques*, (Coll.), Presses universitaires de Lille, 1992, p. 11.

cohésion, des contraintes et des coalescences, qui font que le discours social n'est pas une juxtaposition des formations discursives autonomes, mais un espace d'interaction ¹⁵.

Bien des visions théoriques de la sociocritique peuvent encore être évoquées. Mais dans le cadre de ce travail, la conception de Claude Duchet et celle de Marc Angenot semblent à la fois adaptées et suffisantes. Avec Claude Duchet, par exemple, nous ferons référence à la notion de « sociotexte » qui renvoie à la façon dont le texte donne à lire et à vivre le social, ou qui renvoie à une sorte d'ombre du social porté par le texte. Puis nous recourrons à la notion de « cotexte », entendu comme :

le lieu d'élaboration des figures sociogrammatiques (la ville, la gloire, le hasard, la guerre, le poète...), et donc le point de départ de l'activité qui irradie le " texte " lui-même. Par conséquent le co-texte appartient à la fois au texte et à l'espace référentiel (avec un c), c'est-à-dire à l'espace des références (mais déjà sélectionnées, distribuées, opératoires), qui est aussi bien celui de la lecture que de l'écriture. Le co-texte est tout ce qui tient au texte, fait corps avec lui, ce qui vient avec lui (quand on lui arrache du sens¹⁶).

Proche du contexte (qui joue davantage le rôle de frontière entre le texte et le référent) mais ne l'est pas *a priori*, le cotexte se comprend ici comme tout ce qui du social, vient avec le texte et situe les phénomènes sociaux (événements particuliers, aspects historiques, économiques, culturels, idéologiques, politiques...), investis dans le texte. C'est donc une sorte d'espace perméable entre la substance sociale du texte et ses relations externes avec le référent. De fait, qu'il s'agisse de l'approche de Claude Duchet ou de Marc Angenot, il faut considérer le texte comme un tout social. Il apparaît comme un moyen de locomotion qui porte ce que nous appellerons ici par « l'ombre du social ».

Puis, nous opterons également, à côté de la sociocritique, pour une approche peut-être moins rigide, moins dogmatique et moins idéologique, à savoir la sociopoétique. À partir de la définition qu'en donne Alain Montandon, nous étudierons, au fil de nos II^{ème} et III^{ème} parties, les représentations sociales et symboliques à l'œuvre dans la nouvelle africaine francophone. L'approche d'Alain Montandon est récente et vise particulièrement à saisir comment la

¹⁵ Angenot. Marc, « Théorie du discours social », *Contextes* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 24 novembre 2015. URL : <http://contextes.revues.org/51> ; DOI : 10.4000/contextes.51

¹⁶ Duchet Claude, cité par Hémerly-Hervais Sima Eyi, « La sociocritique de Claude Duchet : entre la structure formaliste et le structuralisme génétique de Lucien Goldmann et la limite du texte africain » in *Regards croisés sur les écoles de sociocritique : de la socialité et du renouveau de la sociocritique*, (Dir. Adama Samake), Plublishook University, 2013, P. 38.

représentation sociale participe de la création littéraire¹⁷. Selon lui, la sociopoétique analyse « la manière dont les représentations et l'imaginaire social informent le texte dans son écriture même¹⁸ ». Autrement dit, les représentations sociales confèrent une orientation poétique au cours de l'élaboration du texte. L'imaginaire et les représentations sociales apparaissent donc comme des postulats narratifs utiles à la poétique du texte. Ce sont des « éléments dynamiques de la création littéraire¹⁹ ».

Mais le théoricien porte également son intérêt sur la perception qu'a l'auteur de sa société. Il s'agit là de son jugement et de la manière avec laquelle il l'imprime esthétiquement à partir de « l'objet littéraire ». De fait, les représentations sociales et l'imaginaire social, constituent des indicateurs d'évolution des visions du monde, des systèmes de pensées entretenus, perpétués et véhiculés au cours des âges, à partir des mythes et d'autres supports de transmission. Pour Alain Montandon, ces représentations sociales sont plus ou moins ces éléments qui « englobent aussi bien des concepts (le beau, le bien, le vrai), des objets physiques (un animal, des arbres, un marteau, etc.) ou des objets sociaux (vêtements, savoir-vivre, danse, etc.), des catégories sociales ou professionnelles (professeur, psychanalyste, paysan), etc.²⁰ ».

C'est dans cette perspective que nous développerons les II^{ème} et III^{ème} parties pour montrer comment la modification des imaginaires et des représentations sociales (introduites par l'influence de la modernité dans les sociétés africaines), orientent la pratique de l'écriture, et favorisent une dynamique poétique du texte, en l'occurrence dans le récit de nouvelle.

Ainsi, cette analyse s'engage dans trois directions. Nous aborderons dans la première partie le genre de la nouvelle de façon globale et dans l'espace littéraire africain, en nous intéressant notamment à son évolution, ses spécificités esthétiques et la place qu'elle occupe en Afrique subsaharienne francophone. Ensuite, il s'agira de voir ce dont parle la nouvelle africaine, c'est-à-dire, les questions récurrentes qu'elle évoque et comment celles-ci se manifestent dans le texte, en particulier celles qui renvoient aux mouvements politiques et socioéconomiques. Enfin, la troisième partie examinera la nature véritable du témoignage apporté par la nouvelle sur les sociétés subsahariennes francophones contemporaines : les nouvelles représentations sociales qu'elle fait émerger et qu'elle laisse entrevoir.

¹⁷ Montandon Alain, « Sociopoétique », [En ligne], *Mythes, contes et sociopoétique*, mis en ligne le 13/10/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

PARTIE I : FONDEMENTS HISTORIQUES ET PRATIQUE DE LA NOUVELLE SUBSAHARIENNE FRANCOPHONE

Depuis ses débuts dans les années 1920, le genre de la nouvelle dans l'espace littéraire africain francophone a présenté d'abord un parcours singulier, dont l'originalité s'est construite au niveau de sa forme (avec des multiples controverses, des cafouillages avec d'autres genres narratifs), son évolution (qui a été influencée par les concours notamment), et au niveau de sa publication et sa diffusion (dans la presse, dans des revues littéraires etc.). Ensuite la nouvelle s'est affirmée sur sa structure (elle gagne en maturité en tant que genre et se définit selon l'imaginaire des espaces socioculturels où elle se pratique), s'est illustrée sur un rôle (en acquérant quelques fonctions qui font que certains écrivains la préfèrent à d'autres genres), et a suscité quelques intérêts auprès de la critique qui, jusque-là, lui était quasi indifférente. Enfin, la forme brève dans l'espace littéraire africain a dû, tout au long de son parcours, se préciser sur sa forme en développant quelques techniques narratives, en suggérant quelques astuces esthétiques, et tendances thématiques, structurelle..., qui ont contribué à sa spécificité, à son identité face à d'autres espaces littéraires.

Dans cette première partie il sera question d'interroger la nouvelle dans l'histoire littéraire africaine, en insistant sur ses variations narratives et définitionnelles. Nous interrogerons le genre, au-delà de son parcours, sur certains critères utiles à sa reconnaissance en Afrique, c'est-à-dire la place qu'elle occupe dans ce champ littéraire. Un accent sera également mis sur ses fonctions fondamentales, et quelques spécificités narratives, thématiques et esthétiques qu'elle présente.

Chapitre I. ORIGINES D'UN GENRE SINGULIER DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE AFRICAIN

I.1. Le parcours de la nouvelle : un début nébuleux

Qu'il s'agisse de l'espace littéraire européen ou celui de l'Afrique francophone, la nouvelle est réputée d'intéresser très rarement les critiques universitaires et ce, depuis fort longtemps. Les points de vue sont nombreux à ce titre. Vincent Engel souligne par exemple que « le genre [de la nouvelle], on le sait, a souvent été boudé, tant par les auteurs et les éditeurs que par les critiques [...]»²¹. Après avoir relevé quelques initiatives non exhaustives, Guy Ossito Midiohouan remarque également, qu'il y a toujours une persistance « aux yeux d'une certaine critique, à cause de sa nature de bref récit, d'instantané de vie et de ses supports épars, [sur l'idée selon laquelle], la nouvelle est vouée à la précarité et ne mérite pas d'être prise en compte, en tout cas pas pour sa valeur intrinsèque, dans une étude de fond²² ». Fort heureusement quelques initiatives sont prises comme le souligne René Godenne, avec son ambition de défendre la nouvelle : « depuis des nombreuses années en France s'élèvent périodiquement des voix pour dénoncer et déplorer le manque de considération qui entoure cette forme particulière de récit court qu'est la nouvelle²³ ».

L'un des constats souvent faits par ceux qui ont abordé la nouvelle, est l'apparenté de ce genre avec d'autres formes narratives voisines, en l'occurrence le conte et le roman. Dans l'espace littéraire africain notamment, ce constat est permanent. En effet, si Didier Amela reconnaît que les trois genres à savoir : roman, conte et nouvelle, « ont beaucoup des traits communs et [qu'] il est parfois difficile de les distinguer²⁴ », Damien Bédé pour sa part n'en déduit pas moins. Car celui-ci affirme en effet que « lorsque l'on aborde la nouvelle en tant que mode narratif, un constat retient l'attention, liée aux variations de ses formes qui n'autorisent pas à la caractériser à partir des traits spécifiques la déterminant, mais en tenant compte des aspects qui l'apparentent aux autres genres²⁵ ». Il en est de même pour le critique Béninois Guy

²¹ Engel Vincent, « Liminaires », in *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone autour du XXIème siècle*, éditions Phi, Canevas éditeur, L'instant même, 1994, p. 9.

²² Midiohouan, Guy Ossito, *La nouvelle d'expression française en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 7.

²³ Godenne René, *La Nouvelle*, Paris, Honoré champion éditeur, 1995, p. 13.

²⁴ Amela Didier, *La Nouvelle en Afrique francophone : production, communication et réception*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 26.

²⁵ Bédé Damien, « La Nouvelle en Afrique Francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », in *Présences Africaine*, n°167, 2003, p. 329.

Ossito Midiohouan pour qui : « la genèse [de la nouvelle] se confond avec celle de la prose narrative, et bien savant qui pourra dire exactement le genre (roman, récit, nouvelle ou conte), auquel ressortissent des nombreux textes des prosateurs africains de la première génération²⁶ ». Ce rapprochement avec le roman et le conte soulève donc l'extrême difficulté à tracer avec précisions, des contours résolument stables afin de distinguer la nouvelle du conte et du roman. On peut se demander alors, en quoi la mouture de la nouvelle s'apparente-elle tant au roman et au conte.

Dans l'espace littéraire africain, la texture des genres au début de la pratique des textes narratifs en l'occurrence, a été une nébuleuse. C'était une foire de genres, très complexe, n'ayant pas facilité la catégorisation de certains textes dans une famille générique précise. Il s'agit là d'un problème qui a affecté certains récits narratifs des premiers écrivains. Même si aujourd'hui ceux-ci ont une conscience plus nette d'une distinction possible des genres littéraires, hier encore cette question posait des problèmes dans plusieurs textes et à plusieurs niveaux. Il est profitable et nécessaire de présenter ici, avant toute chose, un bref aperçu critique sur la conception ou la vision des genres dans l'univers traditionnel africain, avant d'apprécier les formes narratives importées (notamment la nouvelle, qui nous intéresse particulièrement). Car c'est dans cette confusion qu'il est possible de justifier cette affinité de la nouvelle avec le conte et le roman.

La prééminence de la tradition orale dans plusieurs sociétés africaines ancestrales, a déterminé quelque peu la pratique de la littérature en Afrique, car l'oralité a souvent été une source inépuisable d'inspiration pour les écrivains. Dans la définition suivante que donne Paul Sébillot à l'expression « littérature orale », on peut remarquer une organisation des discours oraux telle que connue aujourd'hui en Afrique :

Les contes, les légendes, les chants populaires, les proverbes, les devinettes, les formulettes, cet ensemble qui forme une sorte de culture récréative pour ceux qui ne peuvent, par ignorance ou défaut de temps, se servir des livres et qu'on peut désigner sous le nom collectif de littérature orale²⁷.

Appliquée au contexte africain, cette définition suppose une activité littéraire qui repose sur des postulats génériques permettant une taxinomie de certains discours oraux. Ainsi, les genres de cette littérature orale se précisent dans cette définition. Ces devinettes, contes, proverbes et autres, seraient les catégories génériques au travers desquelles, se déploie la parole poétique dans le paysage social et traditionnel. Leur maîtrise ne saurait, somme toute, constituer un

²⁶ Midiohouan, Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit, p. 19.

²⁷ Sébillot Paul, Cf. son ouvrage *Le Folklor. Littérature orale et ethnographie traditionnelle* (1913), cité par Michel Ballard dans *Oralité et traduction*, Paris, Presse universitaire de France, 2001, p. 292.

problème, car chaque « maître de la parole », ayant la connaissance parfaite du statut générique de son énoncé, permet à son auditoire, son interlocuteur... de distinguer aisément le conte de la légende, le proverbe de la devinette etc. Cette gestion savante des genres oraux peut se justifier par leurs fonctions sociales implicites. Il se dégage alors de ces genres, un lien étroit entre la pratique littéraire et leur utilité dans la vie courante comme le souligne Jacques Chevrier :

La poésie orale [...] est liée à la vie de tous les jours et, [...] proférée à tout moment par n'importe qui, une mère en train de chanter une berceuse pour endormir son bébé, ou des enfants jouant aux devinettes²⁸.

Les genres portent donc en eux une vision sociale, leurs fonctions et domaines d'application sont multiples selon les circonstances d'énonciation. Le chant par exemple, lors d'une cérémonie de naissance permet de célébrer la vie tandis que lors d'une palabre de deuil, il remplit une tout autre fonction. La généricité s'éclaire dans la dynamique oratoire régie non seulement par les normes sociales, mais aussi par référence à la pratique des activités quotidiennes. Le conte, pour ne citer que ce genre, exige dans la société traditionnelle d'être déclamé dans la nuit autour du feu ; le généalogiste (très souvent le griot dans les sociétés ouest-africaines), doit accompagner son maître dans ses sorties solennelles pour décliner son identité, vanter ses prouesses, ses qualités... De même, le poète épique (à l'exemple du diseur de Mvett²⁹ au Gabon ou au Cameroun), doit subir au préalable un rituel initiatique qui lui donne autorité et légitimité de déclamer le texte épique. Chaque catégorie générique présente donc son système de codes, des règles qui constituent les traits caractéristiques de son statut, et le distinguent d'un autre type de discours.

Toutefois, la pratique littéraire en Afrique a pris une forme moderne en se fixant sur support matériel, en adoptant l'écriture comme mode d'expression du discours littéraire. C'est autour des années 1920 notamment que les africains vont s'intéresser à l'écriture au travers, outre la poésie, des catégories génériques importées et adoptées de l'espace littéraire européen. De fait, avec le roman et la nouvelle, les premiers auteurs vont s'exercer à l'écriture sans une conscience claire de la pratique de ces genres. D'où les problèmes de classification des textes qui se poseront. Produire un texte de fiction était pour la plupart, une première expérience. Et la rencontre entre les genres traditionnels oraux et ceux dits occidentaux (le roman et la nouvelle notamment), a façonné une littérature hybride, atypique, disparate et a suscité parfois des controverses. Ces premiers écrivains se seraient donc peu souciés des règles d'usage de ces

²⁸ Chevrier, Jacques, *La Littérature nègre*, Armand Colin, Paris, 2003 (pour la présente édition), p. 194.

²⁹ Le « Mvett » désigne à la fois, dans la société Fang au nord du Gabon, un instrument de musique traditionnelle, et l'épopée qui retrace la migration de ce peuple.

deux genres tel que pratiqués en Occident. Leurs techniques d'écriture n'ont consciencieusement été appliquées, au profit des particularités locales. En effet, une prise en compte des rôles qu'ils remplissent, des médiations avec la triade : Auteur-Lecteur-Critique, ou Orateur-Auditoire-Communauté (pour les sociétés orales), était nécessaire pour saisir les enjeux esthétiques et sociaux que génèrent ces genres. Somme toute, l'omission de ces paramètres ont nourri des confusions autour des premiers textes. Pui Ngandou Nkashama remarque à ce propos que c'est en considérant :

La parution des premiers textes littéraires publiés par des Africains (si l'on excepte le trop faible récit de Bakay Diolla, *Force-Bonté* et les essais romanesques de Félix Couchoro, *L'esclave*, et ne considère alors que *Karim* d'Ousman Socé, sous-titré « roman sénégalais » et publié à Paris en 1935), [qu'] il est maintenant possible de mesurer l'itinéraire de la littérature Africaine³⁰.

Dans ces propos du critique congolais, on se rend compte que les textes exclus constituent un problème qui empêche de dresser clairement la classification des premiers textes. Selon lui, l'objectif est de trouver les seuls textes capables d'être rangés sans ambiguïtés dans la catégorie romanesque. Et les textes mis entre parenthèse renforcent ce flou, d'où leur éviction. Ces textes semblent inclassables et n'appartiennent à aucun genre... Jacque Chevrier choisit à son tour d'éluder tous ces textes jugés « ambigus » et polémiques, pour ne considérer, à l'instar de Pui Ngandou Nkashama, que celui du Sénégalais Ousmane Saucé, dont le titre est *Karim* :

[...] Après [que] les remous causés par « l'affaire » René Maran se furent apaisés, il fallut attendre 1935 pour découvrir *Karim* ; véritable roman sénégalais dont l'auteur, Ousman Socé, appartenait au groupe étudiant noir.³¹

Si ces deux critiques choisissent donc *Karim* comme premier texte romanesque produit par un Africain, c'est parce qu'il y a en eux, une réelle prédilection pour le genre romanesque qui, pour ainsi dire, serait le véritable point de départ de la littérature africaine d'expression française. Cette préférence pour le roman soulève alors le problème des critères pour une classification des textes dans une famille générique donnée. Du reste, la référence, ce sont bien entendu les normes ou les canons esthétiques européens, plutôt que les modèles de l'espace d'adoption. La question essentielle ici est donc celle de savoir à quelle classe générique appartiendraient les textes qui précèdent le récit d'Ousmane Socé : *Karim*, s'ils ne peuvent être considérés comme des romans.

Toutes ces difficultés peuvent aussi se justifier à partir du passage de la littérature de la forme orale à la forme écrite. Les récits oraux modifient et instituent quelques propriétés

³⁰ Nkashama Ngandou Pui, *La Littérature africaine écrite en langue française*, éd. Saint-Paul, 1979, p. 5.

³¹ Chevrier Jacques, *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 102.

génériques une fois transposés sur support écrit. *La Violation d'un pays* de Lamine Senghor (1927) comporte, texte et illustrations confondus, 31 pages, alors que Paul Vaillant qui en est le préfacier, lui donne l'étiquette tantôt de « récit », tantôt de « légende merveilleuse ». Le texte en lui-même se présente sous une forme complexe. Il s'ouvre comme un conte : « Il y avait une fois, dans un pays perdu aux fins fonds des brousses... », et se termine sous forme de discours politique : « VIVE LA REVOLUTION !!! ». ³² Avec cette imbrication des formes (relevant à la fois du conte traditionnel et discours politique), un accueil controversé lui est inéluctablement réservé par la critique quant à son statut générique. *Ngando* de Paul Lomami-Tschibamba (1948), compte 119 pages y compris le commentaire du préfacier Gaston Périet. Ce texte apparaît comme le modèle illustratif, « le chef-d'œuvre de confusion de genres ³³ » pour reprendre l'expression de Claudine Richard. En effet, le texte gagne une certaine notoriété en sa qualité de « grand roman d'Afrique noire ». Et tandis que l'auteur et son préfacier parlent de « conte », les critiques comme Emile-Edouard Terwagne trouvent dans *Ngando*, les caractéristiques d'un grand roman :

[...] Toutes ces compositions accusaient un sens nègre ; « la négritude », ainsi appelée et finement définie par J.P. Sartre accusait en plein. Plus particulièrement chez Paul Lomami Tschibamba l'auteur de *Ngando* et l'auteur... Or le conte de l'heureux bénéficiaire était le mieux écrit, dans un style façonné par les lectures assidues des maîtres français et des romanciers du voyage comme Jules Verne. [...] Indépendamment du thème merveilleux de *Ngando*, dans ce volume, la mentalité mélanienne se confesse. Là gît, principalement, l'attrait du premier grand prix congolais. ³⁴

De même, à la suite de *Ngando*, Guy Ossito Midiohouane présente un autre texte dont le statut générique est aussi controversé :

Le Reprouvé de Massyla Diop, sous-titré « roman d'inspiration d'une sénégalaise », paru en feuilleton dans la *Revue africaine artistique et littéraire* dont on n'a pu retrouver qu'un numéro datant de juillet 1925, est présenté par Léopold Sédar Senghor, que l'on ne peut soupçonner d'ignorer l'esthétique des genres, comme une nouvelle. ³⁵

Les années 1920 sont connues comme point de départ de la littérature subsaharienne francophone ³⁶, avec essentiellement un genre très en vogue : la poésie. L'avènement des textes

³² Midiohouan Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit, p. 20.

³³ Richard Claudine, « Le Renouveau d'une écriture », in *Notre Librairie : La Nouvelle*, n°111, oct-déc 1992, p. 18.

³⁴ Terwagne Emile-Edouard, cité par Mukala Kadima-Nzuji, *Littérature Zaïroise de langue française de 1945 à 1965*, Paris, Karthala, 2000, p. 230.

³⁵ Midiohouan Guy-Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit, p. 20.

³⁶ Cf. Chevrier. *Littérature nègre* (1986) et Lilyan Kesteloot *Anthologie Nègro-Africaine : histoire et textes de 1918 à nos jours* (1968).

narratifs permet donc une transition générique au sein de la jeune littérature africaine dont le panorama des genres est encore peu clair et balbutiant. C'est une confusion que relève le critique béninois Guy Ossito Midiohouane en ces termes :

Il est difficile de dater avec précision la naissance de la nouvelle en Afrique noire d'expression française. On peut tout au plus affirmer que sa genèse se confond avec celle de la prose narrative, et bien savant qui pourra dire exactement le genre (roman, récit, nouvelle ou conte) auquel ressortissent des nombreux prosateurs africains de la première génération.³⁷

Il est clair, la difficulté naît lors qu'il s'agit de ranger chaque texte dans une classe générique bien précise. Tous ces textes narratifs se partagent entre roman, conte, nouvelle et récit. Les traits distinctifs d'un genre à l'autre sont trop fins pour qu'on puisse ranger radicalement chaque texte dans une forme générique donnée. Il faut dire qu'outre le manque de maîtrise des genres narratifs importés de l'Occident (le roman et la nouvelle), et expérimentés par les premiers écrivains africains, l'influence des genres oraux traditionnels (conte, légende, mythe...) a largement conditionné la pratique littéraire durant cette période. Tout porte à croire que le nœud du problème se situe au niveau de la transposition des discours oraux sur support papier et sous forme narrative. Au sujet du texte *Ngando* par exemple, Claudine Richard observe que « la source d'inspiration le ramène aux frontières de la légende, sinon du mythe³⁸ ».

D'une vue générale, les genres renferment chacun un certain nombre de caractéristiques qui permettent leur reconnaissance et leur meilleure approche car, comme le souligne Rullier Theuret :

La nouvelle, le roman, la fable et le conte n'ont pas été structurés par les mêmes contraintes explicites et ils n'ont pas connu les diktats des anciens arts poétiques ; leur définition est de ce fait plus difficile à arrêter, cependant leur écriture renferme une forme antérieure connue et met en œuvre un ensemble des conventions, de sorte que les classes de textes ne se mélangent pas. Chacun des textes rentre dans une tradition et correspond à une idée que le lecteur se fait du texte énoncé. Celui qui ouvre le roman n'attend ni le même type d'histoire, ni la même stature des personnages que le lecteur de l'épopée³⁹.

Si l'on s'en tient à la pratique approximative des genres d'importation (nouvelle et roman), il semble qu'en Afrique, la question de la généricité dans la période coloniale (du moins pour les premiers textes), ait été vaguement appréhendée par les premiers auteurs. C'était pour ces derniers une sorte d'adaptation du roman et de la nouvelle aux formes littéraires locales en l'occurrence le conte, les épopées les légendes et mythes etc. Le problème de classification des

³⁷ Midiohouan Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit, p. 19.

³⁸ Richard Claudine, « Le Renouveau d'une écriture », in *Notre Librairie* n°111, op cit, p. 18.

³⁹ Rullier-Theuret Françoise, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 20006, p. 4.

textes apparaît d'autant plus évident que certains écrivains, à l'exemple du nouvelliste congolais Tchicaya U Tam'si, estime que « la grande révolution, [...] c'est l'arrivée de l'écriture aux mains des gens qui traditionnellement n'avaient que la parole⁴⁰ » comme mode d'expression littéraire. Cette prompte acquisition de l'écriture ne pouvait permettre une maîtrise saisissante de la pratique littéraire en cette période. La confusion qui règne lors qu'il s'agit de ranger génériquement les textes narratifs, est alors une évidente manifestation du manque d'expérience des premiers écrivains. Car, comme le souligne le critique Congolais Pui Ngandu Nkashama :

Il suffit de parcourir les textes de cette littérature pour s'apercevoir d'une difficulté réelle dans la distinction formelle de genres. Les textes accrédités comme relevant du genre littéraire « roman » ou « récit » ne correspondent pas toujours aux formes exactes de ces genres telles qu'elles se définissent dans la classification traditionnelle, en raison d'une ignorance réelle dans la pratique de ces genres⁴¹.

Et c'est tout compte fait, dans cette connaissance rudimentaire des genres narratifs durant la période coloniale, dans cette nébuleuse des genres, qu'est née la nouvelle, avant de tracer progressivement son destin avec plus de clarté et d'autonomie.

Ainsi présentée, la confusion a surtout concerné la nouvelle et le conte d'une part, la nouvelle et le roman de l'autre. Avec le conte, la nouvelle africaine de la première génération tisse un lien de parenté à plusieurs niveaux. D'abord, elle est considérée comme la forme moderne ou « le prolongement du conte traditionnel⁴² ». Bon nombre de récits de nouvelles sont inspirées, et surtout inextricablement mêlées aux récits traditionnels oraux tels que l'épopée, le mythe, la fable, le conte et bien d'autres encore. On peut donc trouver dans la nouvelle les caractéristiques qui peuvent relever du conte tel que le merveilleux, le surnaturel etc. Cela peut s'expliquer en partie par le fait que ce qui relève du surnaturel ailleurs, du merveilleux etc., peut être vu comme une partie intégrante de la vie quotidienne dans les sociétés africaines. Ainsi, la notion de « réalisme » dans ces sociétés peut poser un problème d'interprétation⁴³. Le conte et la nouvelle, mis à part leurs dimensions réduites, tous deux

⁴⁰ Tchicaya U tam'Si, propos recueilli par Daniel Maximin : « Tchicaya/Sony, Le dialogue interrompu », in *Notre Librairie*, n°92-93, mars 1988, p. 88.

⁴¹ Nkashama Pui Ngandu, « Les Formes d'une écriture narrative : la nouvelle », in *Notre Librairie*, n°63, janvier-mars, 1982, p. 82.

⁴² Cf. l'article de Damien Bedé : « Conte et nouvelle en Afrique noire : réflexions sur deux formes narratives en prose », in *Ethiopes*, n°70. Hommage à L.S/ Senghor, 1^{er} trimestre, 2003, p. 81.

⁴³ Cf. Claire Dehon, *Le Réalisme africain (le) roman francophone en Afrique subsaharienne*, (2002). Dans cet ouvrage, elle donne une perception différente de la conception du réalisme en Occident. Pour elle, le réalisme en

prennent, ancrage dans la réalité quotidienne et traduisent le même imaginaire social. Dans cette optique, Séwanou Dabla observe que « [...] rien n'empêche le nouvelliste africain de se placer entre tradition et modernité, d'utiliser les ressources du conte, la tonalité des légendes dans son texte⁴⁴ ». Pour illustration, le texte *Ngando* de Lomami Tchibamba qui décrit l'enlèvement du jeune Musolinga par un crocodile marin dans le lac du village, traduit le mythe saurien dans l'imaginaire bantou notamment dans l'ex-Zaïre⁴⁵. Si la dimension du surnaturel rappelle le conte traditionnel, la réalité apparente qui s'y dégage également, et la structure du texte, confortent l'idée selon laquelle, il s'agit là d'une nouvelle. D'autres nouvelles s'apparentent aussi au conte par leur forme ou par leur fin moralisante. Dans la première catégorie, on peut relever *La Mère* de Sembène Ousmane et *La Communauté*, du même auteur, qui présentent tous deux, les structures du conte traditionnel. Dans le premier texte, à la manière d'un conteur, l'auteur amorce le récit comme s'il s'adressait à un auditoire : « je t'ai parlé des rois et de leur façon de vivre [...] »⁴⁶. Dans le deuxième cas il présente un univers merveilleux où se côtoient hommes et animaux, vivant dans la même société et adorant le même dieu. Sur cet aspect d'invraisemblance, le texte s'apparente plus à un conte plutôt à une nouvelle. S'agissant de la deuxième catégorie, on peut citer *L'Homme qui avait tout donné*⁴⁷ de Jean Pliya et *Sarzan*⁴⁸ de Birago Diop. Bien que profondément réalistes, ces deux nouvelles rappellent dans leur structure, le conte à valeur morale dans la société traditionnelle. À la fin de chacune d'elle, se dégage nettement une morale, conséquente des parcours de chaque personnage principal. Damien Bedé cite dans la même veine, d'autres récits de nouvelles qui rentrent dans cette forme de parenté entre le conte et la nouvelle :

Au niveau de la technique narrative, « Quête », « Kafulu, une tortue bien tortueuse ou les aventures de Kafulu et sa rencontre avec Pali-Pali », « Le pays de Rass » etc., dans leur construction et

Afrique prend également en compte l'imaginaire culturel, religieux, et tout ce qui, aux yeux des Occidentaux, relève du surnaturel, notamment les croyances locales, la communion avec les morts, les génies ...

⁴⁴ « Sewanou Dabla : à la conquête des nouveaux territoires. » Propos recueillis par Bernard Magnier, *Notre Librairie* : La Nouvelle, n° 111 oct-déc, 1992, p. 26.

⁴⁵ Voir notamment l'article de Puis Ngadu Nkashama, « Le Symbolisme saurien dans *Ngando* de Lomami Tchibamba », dans *Présence africaine*, n°123, en 1982.

⁴⁶ Ousman Sembene, « La Mère » dans *Voltaïque, La Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962, p. 37.

⁴⁷ Pliya Jean, « L'homme qui avait tout donné », dans *L'Arbre à fétiche*, Yaoundé, Clé, 1971.

⁴⁸ Diop Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.

orientation, par leur caractère linéaire et leur structure ternaire, suivent le cheminement du conte initiatique⁴⁹.

De fait, la prédilection du conte pour le merveilleux, l'in vraisemblance, n'empêche pas que la réalité soit largement représentée car, le conte s'inspire et s'inscrit également dans le contexte de la vie quotidienne, à l'instar de la nouvelle. Les techniques narratives et certaines caractéristiques peuvent être par conséquent les mêmes (la brièveté, la tonicité du récit, le souci de vraisemblance etc.), dans l'élaboration des textes. Il est donc difficile d'opposer radicalement les caractéristiques de l'un (le conte), à celles de l'autre (la nouvelle). Ce rapprochement de deux genres semble encore s'illustrer lorsque les deux genres partagent un même support. C'est-à-dire, les contes et nouvelles sont publiés dans un même volume qui est très souvent intitulé « recueil de contes ». C'est ainsi qu'on retrouve une nouvelle comme *Sarzan* dans le recueil *Les Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop.

Avec le roman, la nouvelle africaine partage également quelques affinités que ce soit d'un point de vue de leur histoire commune, ou d'un point de vue formel. En effet, la nouvelle, nous l'avons souligné, est née dans la même période que le roman, même si celle-ci n'a pas connu le même prestige, la même considération, la même notoriété auprès des écrivains, et encore moins auprès de la critique, à l'instar du roman et d'autres genres tels la poésie et le théâtre. Aussi, l'une des caractéristiques qui entretient la filiation de la nouvelle au roman est l'étendue du texte. Le critère de longueur reste déterminant à l'identification de ces deux genres. De fait, on sait bien que la forme brève se présente sous la forme d'un récit « pressé », condensé, et se caractérise par une concision qui oblige ses auteurs à concentrer la matière même de la narration en évitant de s'étendre sur des longues séquences de descriptions par exemple. Cette particularité certes, caractérise fortement ce genre, mais ne suffit pas hélas, à distinguer la nouvelle du roman. Car il existe des nouvelles de plus de 20, 30, 50 pages et plus encore, qui sont parfois qualifiés de roman. Damien Bedé relève quelques textes qui rentrent dans cette catégorie et illustrent ce propos :

De tous les genres littéraires avec qui la nouvelle conserve les points de convergence, sa parenté avec le roman donne souvent lieu à des confusions typologiques. Ainsi, des ouvrages comme *Les Trois volontés de Malick, Ngando, Le Reprouvé, Le Chemin du salut, La mandat*, etc., sont diversement analysés comme des romans (condensés) ou des longues nouvelles⁵⁰.

⁴⁹ Bedé Damien, « La Nouvelle en Afrique noire francophone : un genre aux frontières des autres formes narratives » in *Présence Africaine*, n° 167, *Op cit*, p. 332.

⁵⁰ Bedé Damien, « La Nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratifs » in *Présence Africaine*, n°167, *op, cit*, p. 336.

Ces textes ont tous la particularité de s'étendre en nombres de pages. La longueur est un aspect qui caractérise le genre romanesque. Et le roman, on le sait, s'étend traditionnellement sur plusieurs pages parce qu'il s'étale sur les descriptions détaillées, multiplie les personnages, les lieux, et les actions, se résout à présenter plusieurs objets etc. Alors que la nouvelle se caractérise par une courte durée, due à la rigueur descriptive, à l'usage réduit des aspects narratifs (lieux, personnages, temps...). Sa confusion avec le roman est évidente lorsqu'elle devient trop longue. Dans l'*Anthologie de la nouvelle sénégalaise*, Pierre Klein remarque que

La nouvelle possède tous les caractères du roman à l'exception de la durée. Or cette concentration du temps présente des avantages, notamment celui de cristalliser l'histoire autour de ses points forts, d'éviter leur dilution dans les détails et réduire considérablement « les arrêts narratifs »⁵¹.

I.2. Le succès apparent de la nouvelle

I.2.1. Sursaut et prolifération de la nouvelle par voie des concours

Le parcours de la nouvelle dans l'espace littéraire africain est problématique. Ce genre s'illustre à la fois dans un succès sans précédent (sur sa production notamment), que dans une visibilité très limitée (sur sa réception en l'occurrence), durant plus de soixante-dix ans de pratique et de fréquentation. Ceci permet de relever la particularité complexe que revêt le genre de la nouvelle subsaharienne francophone. Son triomphe au sein de l'espace littéraire africain a été un signe révélateur de la maturité d'un genre ayant évolué en marge de la critique de cet espace littéraire. Un succès dû en grande partie à l'intervention efficace des multiples concours nationaux et internationaux, organisés par quelques organes de presse et des institutions culturelles. En effet, la forme brève en Afrique prolifère entre 1970 et 1990, grâce aux multiples concours organisés par quelques organes de presse sans lesquels, la nouvelle n'aurait pas connu une pareille prolifération et notoriété. Toute la partie subsaharienne francophone a été concernée par les concours et la majorité des nouvellistes connus à ce jour (Henri Lopes, Tchicaya U Tam'si, Soni Labou Tansy, et bien d'autres), ont au moins participé à une édition.

Les enjeux de ces concours ont été de deux ordres : d'une part, au sortir des concours, les nouvellistes ont eu une maîtrise des techniques d'écriture du genre (telle que pratiqué en Europe). Et d'autre part, l'enthousiasme manifeste de bon nombre d'Africains s'adonnant à cœur joie à l'écriture, permet d'enregistrer une avalanche de production de textes.

Revenir brièvement sur les différents concours consacrés à la nouvelle permet ici de souligner quelques détails importants qui ont participé à la maturation de la forme brève,

⁵¹ Klein Pierre, « présentation », *Anthologie de la nouvelle sénégalaise*, Dakar-Abidjan, 1977.

comparativement à d'autres genres narratifs dans l'espace littéraire francophone africain dont le succès est sans conteste. En effet, opposé au roman ou au conte, la nouvelle tisse un rapport déterminant avec les concours qui ont amplement contribué à son essor. Ce besoin d'apport des concours renseigne sur un double malaise dont souffre la nouvelle : un déficit de visibilité auprès du public-lecteur, et auprès de la critique. Même si les premiers concours en période coloniale ne se lancent pas dans la perspective de faire connaître spécifiquement et encourager la pratique de la nouvelle, au sortir des indépendances ces buts s'éclairent et se précisent, car ces concours donnent le ton à une connaissance et une fréquentation étonnante de la nouvelle. On peut relever à titre illustratif, certains auteurs à l'exemple de Cheick C Sow ou Henri Lopes qui la préfèrent⁵².

En effet, très tôt dans la période coloniale, Paul Lomami Tshibamba se révèle en 1948 avec son texte : *Ngando*, grâce au concours de la foire de Bruxelles. Ce concours est dédié aux ressortissants Noirs, à l'occasion de la célébration du centenaire de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises, et aussi à l'occasion du cinquième anniversaire de la construction de chemin de fer de Matadi-Leo. Sans trop de succès, deux autres éditions suivront respectivement en 1949 et 1950.⁵³ Toutefois, c'est au sortir des indépendances, que les concours vont se multiplier et susciteront un grand intérêt. Le plus dynamique de tous est sans nul doute celui de la Radio France Internationale (RFI), hérité de l'Office de Radiodiffusion et de Télévision Française (ORTF). Sa première édition en 1971 a rassemblé plusieurs écrivains nouveaux et anciens. Un chiffre impressionnant légitime l'initiative comme le souligne Didier Amela :

322 candidats, très portés sur le genre. Parmi ces 322 texte, dix ont été retenus par un jury international. Ces « dix meilleures nouvelles » ont été enregistrées et diffusées sur toutes les antennes des radiodiffusions participantes » Bien qu'inspiré de l'intérêt suscité par le « concours de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT, agence francophone) organisé depuis

⁵² Dans un interview intitulé « Un genre qui me convient » réalisé par Bernard Magnier, le nouvelliste Sénégalais Cheick C. Sow affirme préférer la pratique de la nouvelle à d'autres genres narratifs. Cf. *Notre Librairie*, n°81, oct-déc, 1985, p. 143-145. Quant à Henri Lopes, il affirme dans « Le territoire d'Henri Lopes », propos recueillis par Edouard Maunick, *Notre Librairie*, n°92-93, mars-mai, 1988, p131, sa préférence à la nouvelle, et souligne la rigueur que demande ce genre dans sa conception.

⁵³ Ndyaywel E. Nziem Isidore, *Histoire Générale du Congo : De l'héritage ancienne à la République du Congo*, Duculot - De Boeck, 1998. p. 447.

1966, celui de RFI va engendrer une dynamique impulsive à l'émergence de la nouvelle dans l'espace littéraire africain.⁵⁴

La réception de cette première expérience et les statistiques notées susciteront l'intérêt des éditions prochaines. Aussi la sixième édition en 1980 regroupera-t-elle 700 participants environ. Le concours semble de ce fait, réveiller et révéler les écrivains en herbe à côté de certains concurrents qui étaient déjà des professionnels confirmés au métier d'écrivain. Guy Ossito Midiohouane souligne cette particularité en ces termes :

On note aussi la participation d'écrivains confirmés comme le dramaturge togolais Sénouvo Agbota Zinsou, 3e Prix du 4e concours avec « L'ami de celui qui vient après le Directeur », et le romancier et dramaturge congolais Sony Labou Tansi, 2e Prix du 4e concours avec « Le malentendu » et du 6e concours avec « Lèse-majesté »⁵⁵.

Visiblement le public répond favorablement à l'initiative du concours qui devient annuelle, et par-là, la notoriété échelonnée du genre dans l'espace littéraire africain. Didier Amela donne un bref aperçu de l'apport de ce concours dans son ouvrage intitulé : *La nouvelle en Afrique noire francophone : Production, communication et réception*⁵⁶. Si pour les organisateurs de ce concours le but est d'encourager la pratique littéraire dans cet espace littéraire francophone, les participants perçoivent là, une aubaine pour faire carrière dans ce métier d'écrivain. Ce fut d'ailleurs le cas pour certains qui, plus tard publieront individuellement leurs productions. En effet, outre la publication des manuscrits sélectionnés par l'ACCT/ORTF puis par l'ACCT/RFI dans les six premières éditions sous formes des volumes intitulés : *Dix nouvelles de...*⁵⁷, plusieurs seront édités par des institutions littéraires professionnelles. On note à titre par exemple : Issa Binto Koulibaly avec *Les deux amis* (Abidjan, NEA, 1978), Sembene Ousmane, *Niwam* (Présence Africaine, 1987), Jean Pliya avec *L'arbre à fétiche* (Yaoundé, 1971), Cheik Aliou Ndao, *Le marabout de la sécheresse*, (Nouvelles éditions Africaines du Sénégal, 1979), Emmanuel Dongala, *Jazz et vin de palme*, (Hatier, 1982) etc. Outre le concours de RFI, certains

⁵⁴ Amela Didier, *La Nouvelle en Afrique francophone: production, communication et réception*, op cit, p. 57.

⁵⁵ Midiohouan Guy Ossito, « La Nouvelle négro-africaine d'expression française entre 1971 et 1980 », in *Mots Pluriels*, n° 9. February 1999.

<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP999gom1.html>.

⁵⁶ Amela Didier, *La nouvelle en Afrique noire francophone : Production, communication et réception*, Paris L'Harmattan, 2014.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

pays d’Afrique lanceront la même initiative, bien que les résultats fussent forts moins probants comme le précise Guy Ossito Midihouane :

En dehors de ce concours international, il existe au niveau de chaque pays africain des initiatives semblables venant des ministères de la Culture, des associations nationales d’écrivains ou, comme au Bénin, des radios nationales; mais elles se sont révélées moins concluantes en raison essentiellement du manque de moyens mais aussi de l’incompétence ou du manque de motivation des organisateurs, sans compter que les relations de ces derniers avec les pouvoirs en place, généralement totalitaires, ne sont pas de nature à susciter la confiance des auteurs.⁵⁸

Pour le cas du concours de RFI dans ses six première éditions, Guy Ossito Midiohouan souligne plusieurs noms en raison de leur récurrence dans la participation et les prix remportés. Il s’agit entre autres de « Patrice Ndembi Penda, Flavien Bihina Bandolo, Mbaye Gana Kébé et Cheikh C. Sow du Sénégal, enfin Mahoudoe Naindouba du Tchad⁵⁹ ».

Les enjeux d’un tel événement sont multiples. Chez les auteurs, c’était une aubaine pour se faire connaître en tant qu’écrivain, et aussi le début d’une carrière avec des multiples productions pour ceux qui étaient des heureux lauréats à plus d’une fois. C’est le cas de : Patrice Ndedi Penda, Flavien Bihina Bandolo, Patrice Etoundi M’Balla et Protais Asseng du Cameroun, Mbaye Gana Kébé et Cheikh C. Sow du Sénégal, et enfin Maoundoe Naindouba du Tchad. Cette récurrente participation témoigne d’une volonté à pratiquer ce genre bien que l’alléchante récompense suscite une certaine envie également. Chez les organisateurs, on peut lire une détermination manifeste au secteur culturel de leur programme, et politique au sein de la radio. Mais aussi, comme le souligne Guy Ossito Midiohouan, « l’objectif des organisateurs, particulièrement de l’ACCT, organe de la francophonie, est d’encourager l’expression littéraire en langue française en montrant la vitalité du français, langue de création, en Afrique et dans l’Océan Indien⁶⁰ ». Une telle promotion de la pratique littéraire dans l’espace africain francophone, vise, *a priori*, l’exaltation de la langue française au-delà de la culture littéraire mise en avant.

Dans les années 2000, la dynamique des concours, bien que moins incitative et attractive, tente de rassembler certains jeunes écrivains nouvellistes. On peut citer le *concours international des nouvelles* organisé par Le Forum Universitaire de l’Ouest Parisien (FUOP) depuis le début des années 2000. L’engouement provoqué autrefois par les concours suscite

⁵⁸ Midiohouan Guy Ossito, *La Nouvelle d’expression française en Afrique noire*, *op cit*, p. 98.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁰ *Ibid.*, *op cit*.

moins d'intérêt auprès des écrivains de cette période. Cela est dû en partie à la profusion des maisons d'édition locale aujourd'hui, ce qui ne fut pas le cas avant. Avec la forte présence des éditeurs locaux, les nouvellistes s'orientent désormais vers des publications individuelles sans doute pour se démarquer des autres et faire carrière dans le métier. Ainsi grâce à la diffusion des informations relatives à la nouvelle dans les ondes radiophoniques de RFI et les radios locales partenaires, le public-lecteur a dû entendre parler d'un genre qui, pour la majorité des cas, lui était inconnu. Il en va de même pour ceux qui se sont essayés à le pratiquer. Cela dit, il est important de souligner que le succès de la nouvelle, dû aux concours, a occasionné une rampe de plusieurs écrivains parmi qui, on peut citer Diop Massila, Ahmadou Mapahé Diagne, Senghor Lamine, Abdoulaye Sadj, Dia Mamadou, Abdou Anta Kâ, Félix Couchouro, Tidjani Abdou Serpos, Bernard B. Dadié, Bessembé Désiré Joseph, Lomami Tchibamba...

Toutefois, il faut croire que ce prodigieux essor de la nouvelle africaine reste tout de même partiel, inaccompli, et même sommaire, car sa réception auprès des lecteurs amateurs, des simples curieux, ou des professionnels dans la critique littéraire, donne l'impression d'un genre fantôme. En dépit du triomphe de la nouvelle grâce aux concours, presque aucun travail critique n'a fait état, ni pour élaborer structurellement, thématiquement, génériquement, ou historiquement la fulgurance de ce genre, ni pour réfléchir sur les postulats théoriques de la nouvelle en Afrique. Cette situation amène le critique Béninois Guy Ossito Midiohouan à s'interroger :

Comment expliquer autrement l'absence à ce jour d'ouvrage de référence spécifiques ? Aucune synthèse exhaustive n'est venue sanctionner plus de 70 ans de fréquentation et de pratique du genre par les Africains⁶¹.

La nouvelle n'aura été donc, malgré l'apport des concours, qu'une simple et longue présence silencieuse, ou presque⁶², jusqu'à la décennie 1990, (nous y reviendrons).

I.2.2. L'avènement des recueils

La question des recueils est en grande partie l'aboutissement de l'effet des concours. Après s'être révélés pour la majorité des nouvellistes grâce à leur participation aux concours, beaucoup témoignent de l'envie de publier directement leurs textes auprès d'un éditeur. Les motivations sans doute, sont entre autres, celles de vouloir s'affirmer dans le métier d'écrivain.

⁶¹ Midiohouane Guy-Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit. p. 7.

⁶² Il faut tout de même noter à titre providentielle, la parution d'un numéro de la revue *Notre Librairie* au premier trimestre de 1985, consacré à la nouvelle africaine francophone.

En effet, jusqu'à ce que les maisons d'édition s'intéressent à la nouvelle, plusieurs écrivains se contentaient d'une production limitée à un seul texte. C'est-à-dire un seul récit de nouvelle dans un contexte de compétition (pour le cas des concours), et avec un impératif de brièveté en ce qui concerne les parutions dans une revue ou dans un journal. Il est donc impossible dans ces conditions d'en écrire davantage. Contraints à une production limitée et circonstancielle, les nouvellistes africains cherchent à susciter l'intérêt de « grandes surfaces » éditoriales pour se défaire de ce carcan normatif. C'est donc l'avènement des recueils.

Les recueils de nouvelles de 1960 jusqu'à la fin des années 1980, sont avant tout un regroupement de textes d'un ou plusieurs écrivains, présentant ou non une unité thématique et structurelle, et ayant reçu une légitimité dans un circuit éditorial. Ils sont de plusieurs natures au sortir des indépendances.⁶³ Une catégorie concerne plus un rassemblement des textes ayant fait l'objet d'une publication antérieure dans les revues ou des journaux.

Ainsi, *L'Arbre à fétiche* qui donne son titre au recueil, et *L'Homme qui avait tout donné* de Jean Pliya, sont des nouvelles parues respectivement pour la première fois dans *Preuves*, n°159 (et repris dans *Bingo* n°141 de la même année), et *Afrique*, n°170 de février 1967. De même, *La Noire de...* Et *Voltaïque* de Sembene Ousmane paraîtront d'abord, respectivement dans *Présence Africaine* n°36, du premier trimestre 1961, et dans *Bingo*, n°151, d'août 1956, avant d'être publiés par *Présence Africaine* dans un recueil intitulé : *Voltaïque, La Voire de...*, suivis d'autres textes en 1962, etc.

Cet assemblage des textes précédemment éparpillés trouve son intérêt à trois niveaux. D'abord, chez l'auteur le rassemblement des textes permet un regroupement de sa production. Ce dernier, désormais ambitieux et soucieux d'une progression en tant qu'écrivain, cherche à organiser sa création de telle sorte que le lecteur le suive aisément. Ensuite chez le lecteur, l'unité, la cohérence du discours permet une saisie idéologique, de la vision sociale, du service que l'auteur voudrait rendre à sa société à partir de son œuvre. Or, en Afrique, le marché du livre rencontre des difficultés majeures (notamment dans la diffusion des œuvres), et le lecteur peine souvent à se procurer les ouvrages. La dispersion des textes de l'auteur pourrait alors compliquer la tâche du lecteur désireux de mieux connaître l'œuvre du nouvelliste. Enfin chez le critique, il est important de saisir la pensée de l'auteur, son évolution esthétique, sa maîtrise

⁶³ Midiohouane dans son ouvrage : *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire* (1999), répertorie trois types de recueils selon l'évolution du genre : le recueil comme réunion des textes épars ; le recueil comme unité significative ; le recueil comme cohérence structurelle.

du genre, ses postures idéologiques, sa vision du monde, afin de légitimer ou non, en donnant un point de vue éclairé sur les thématiques abordées par l'auteurs, de révéler la pertinence esthétique et du discours de l'auteur, de relever quelques points saillants qui pourraient éclairer le potentiel lecteur. Tout ceci implique donc pour le nouvelliste, une organisation de sa production. Un rassemblement de ses textes en recueil est donc nécessaire pour faciliter la réception de ceux-ci. Et c'est bien ce à quoi vont songer la nouvelle génération des nouvellistes.

Les recueils individuels ou collectifs sont donc un nouveau mode de parution des nouvelles, l'ancien étant la parution limitée dans des revues, périodiques et journaux comme nous le verrons plus tard. Avec l'avènement des nouvelles maisons d'édition locales, les recueils collectifs et/ou individuels se font jour. Sembene Ousmane publie *Véhi-Ciosuane ou blanche Genèse* suivi du *Mandat* en 1965. On note un peu plus tard le recueil d'Amon d'Aby (*La Mare aux crocodiles*, NEA) en 1973. Waberi publie à son tour *Pays sans ombre*, et *Cahier nomade*, en 1994. D'autres nouvellistes publient également des recueils entre 1990 et 2010. C'est le cas d'Auguy Mackey (*Francofole*, en 1993, *Sur les pas d'Emmanuel*, en 1995, *Troir 45* en 2003, *Brazza, capitale de la Force libre* en 2004 et *Gabaonews* en 2008) ; de Jean-Juste Ngomo (*Nouvelles d'ivoire et d'outre-tombe*, 2003, *Nouvelles du Como et de nulle part*, 2007) etc. Aujourd'hui encore les publications sont impressionnantes et confirment la maturité du genre dans la littérature subsaharienne francophone. On peut, tout compte fait, remarquer que les nouvellistes, désormais autonomes et désireux de devenir écrivains, orientent le destin du genre de la nouvelle avec l'initiative des recueils. C'est là, la preuve d'une importance accordée à la nouvelle, et le signe de son émergence, des distances prises vis-à-vis des autres genres.

I.3. La nouvelle dans l'espace éditorial

I.3.1. Aperçu sur l'institution littéraire en Afrique

L'institution littéraire en Afrique se pose comme un système organisé qui offre un circuit normatif au texte dans le but de lui concéder ou non une légitimité littéraire. Elle consacre ou pas tout ce qui prétend être reconnu dans le monde littéraire. C'est donc un espace de légitimation, de reconnaissance de « littérarité⁶⁴ » à un texte donné. Lucie Robert dans *Le*

⁶⁴ Le terme est du théoricien Russe Jakobson, et renvoie au caractère de ce qui est littéraire, car pour lui, « *l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire de ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire* ». Cette affirmation que l'on peut retrouver dans son article « La nouvelle poésie russe » consacré au poète Khlebnikov et publié en 1919, et traduit en français à partir de 1965, permet d'envisager

Dictionnaire du littéraire (2002) reconnaît dans l'institution littéraire une faculté qui lui permet de « contribuer à distinguer parmi les écritures, les genres ou styles, dont la dynamique structure le champ littéraire, celles qui font l'objet d'une reconnaissance particulière. » Josias Sémujuanga pour sa part la conçoit « comme un lieu de sanction et de consécration de texte⁶⁵ ». Visiblement, il s'agit d'une reconnaissance du statut institutionnel vis-à-vis d'un auteur, d'une œuvre donnée ou d'un genre pour témoigner de leur degré de « littérarité ».

Depuis le début de la pratique de la littérature en Afrique, l'appareil institutionnel était pour ainsi dire étranger, notamment français (pour la majorité des cas en Afrique francophone). Bon nombre d'Africains ont publié chez Karthala, Hatier, Maspero, Seuil, ou L'Harmattan et Silex entre autres. En ce qui concerne spécifiquement la nouvelle, René Godenne fait un état des lieux sur les maisons d'édition qui ont favorisé, entre 1940 et 1997, la diffusion des nouvelles africaines⁶⁶. Ces éditeurs, tous implantés en Europe, ont servi la littérature africaine et continuent à contribuer à l'émergence de celle-ci aujourd'hui. Il semble évident que la culture littéraire européenne soit perçue comme règle d'or et conditionne un tant soit peu, les productions africaines. Mais ce grand réseau éditorial typiquement européen trouve quelques rivaux africains à partir d'une certaine période. On relève par exemple l'avènement de *Présence Africaine*. Après son succès en tant que revue, les fondateurs trouvent nécessaire de créer une maison d'édition portant le même nom à partir de 1949. Cette maison d'édition implantée en France cependant, a une ambition très claire : « éditer les ouvrages qui paraissent en l'Afrique quel que soit le domaine ⁶⁷ ». Depuis toujours (même en tant que revue littéraire), cet organe a consacré et légitimé plusieurs textes, auteurs et genres, et plus particulièrement la nouvelle.

D'autres éditeurs, cette fois implantés en Afrique, comme CLE, Saint-Paul, NEA etc., ont joué un rôle similaire vis-à-vis de la nouvelle. Bien que concurrencés par le prestige dont jouissent les éditeurs français, s'agissant des productions africaines, les éditeurs régionaux assurent une promotion importante aux œuvres littéraires dans l'espace africain. Les maisons d'édition en Afrique aujourd'hui sont nombreuses et assurent, comme l'estime Josias Sémujuanga, ce même rôle « de vulgarisation et de diffusion des textes littéraires par le canal

la « une approche interne et abstraite du fait littéraire... » selon Florence de Chalonge. Cf., *Le Dictionnaire du littéraire*, op cit, p. 432.

⁶⁵ Sémujuanga Josias, « Le rôle des revues littéraires et des maisons d'édition dans la spécificité de la (des) littérature (s) de l'Afrique francophone » in *Etudes littéraires*, vol. 24, N°2, 1991, p. 99-112.

⁶⁶ Cf. son article inédit « Place de la nouvelle francophone d'Afrique noire dans la nouvelle d'expression française de 1940 à 1997 », disponible en ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP999rg.html>

⁶⁷ *Ibid*, p. 108.

des manuels scolaires et des anthologies. Les revues, par la mise à jour des catalogues et par l'analyse des textes, sont des outils indispensables aux enseignants, aux bibliothécaires et aux étudiants⁶⁸ ».

Notons également que cette apparition des maisons d'édition dans le continent intervient dans un contexte particulier non seulement sur le plan historique (avec notamment la vogue des nouveaux régimes dictatoriaux dès le début des années 1970, qui a amené les écrivains à porter leur intérêt sur les nouveaux problèmes qui en découlaient), mais également sur le plan littéraire (avec des littératures « nationales »). Par « conséquent, une littérature supranationale comme la littérature négro-africaine ne [répondait plus] convenablement aux structures politiques africaines postcoloniales, le monde noir devenant trop hétérogène et trop composite pour servir de référent collectif à toute œuvre de fiction. Des littératures nationales devaient la remplacer inévitablement⁶⁹», affirme Josias Sémujuanga. Il apparaît alors que l'institution littéraire (de quelque facture que ce soit : maison d'édition, revues et autres), se construit et se consolide également à partir de certains phénomènes socioculturels et politiques selon le contexte de l'époque.

Comme nous l'avons partiellement montré, le rapport du genre de nouvelle au monde éditorial est à la fois très complexe et singulier. De nombreuses études sur la littérature africaine ont évoqué très laconiquement le sort de la nouvelle, et d'autres l'ont tout simplement passé sous silence.⁷⁰ Mais grâce à ces organes littéraires (les maisons d'éditions étrangères ou locales, les revues littéraires et de presse), la nouvelle a acquis une légitimité et une reconnaissance en tant que genre inscrit dans l'histoire littéraire africaine. Penser donc aux rapports entre la nouvelle et l'appareil éditorial, revient à questionner sa place dans l'histoire de la littérature africaine. Une histoire qui, rappelons-le, est parsemée parfois d'omissions ou de préférence (de certains genres au détriment des autres), et marquée par des mutations sociales, politiques, culturelles...

⁶⁸ *Ibid*, p. 109.

⁶⁹ *Ibid*, p. 102.

⁷⁰ Nous faisons référence aux travaux de : Albert Gérard, *Essai d'histoire littéraire Africaine* (Naaman, Sherbrook, 1984) ; Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature Négro-Africaine* (Karthala-AUF, 2001) ; Jacques Chevrier, *Littérature Nègre* (1986) ; Mouhadou Kane, « Sur L'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone » (*Etude Littéraires*, vol. 24, N°2, 1991, p. 9-28) etc. Ces différents textes sont caractérisés par un manque inquiétant d'attention à l'égard du genre de la nouvelle, alors que pour la plupart, ils ont été publiés à une période où la nouvelle était à son âge d'or, et donc, ne pouvait passer inaperçue.

La nouvelle subsaharienne francophone est donc prise en compte par les espaces de légitimation qui lui assurent une légitimité et une diffusion. Toutefois, cet intérêt à la nouvelle par des éditeurs est faible par opposition à celui porté sur les autres genres. Sinon, outre l'impulsion des concours radiophoniques, la nouvelle a très tôt intéressé beaucoup d'éditeurs. Il suffit de consulter les catalogues de certains d'entre eux, et surtout des revues et périodiques de tout ordre, pour se rendre compte des statistiques liées à la pratique de la nouvelle⁷¹. Dans la période de 1970, les publications de façon générale étaient limitées à cause du faible lectorat notamment. C'est un problème qui a beaucoup concerné les éditeurs régionaux comme le souligne Didier Amela :

Ce choix, apparemment serré n'est ni dû à l'intérêt des œuvres, ni à la médiocrité de l'écriture. Il relève plutôt de la limitation de possibilités de vente. C'est là le problème fondamental de l'édition des nouvelles africaines par exemple⁷².

Ce désintérêt des éditeurs peut se justifier par la difficulté pour les maisons d'édition, d'écouler efficacement les nouvelles, car très peu de lecteurs s'y intéressent, les critiques y compris. Et à propos des lecteurs, il faut noter le taux d'alphabétisation encore précaire dans les années 1970 (dans l'Afrique francophone de façon générale). Il faut ajouter à tout ceci, l'indifférence de la critique vis-à-vis de la nouvelle et surtout la très faible présence des maisons d'édition jusqu'à la fin des années 1970. En effet, seules Présence africaine, les éditions Clé, et NEA ont publié alors dans la mesure du possible romans, nouvelles, essais et autres genres. Cette réalité amène Momar Kébé à affirmer que « dans la marée des manuscrits qui, chaque année submerge les NEA, une quarantaine seulement finissent effectivement sur les rayons des librairies⁷³ ». En dépit de ces handicaps, qui assurément avaient décontenancé plusieurs écrivains, découragé plusieurs talents, on peut se rendre compte aujourd'hui que la nouvelle a, à sa manière, pu se frayer une place dans l'histoire littéraire africaine. Elle a acquis une visibilité impressionnante (grâce à l'apport des concours), et une « autonomie » en tant que genre qui lui est presque incontestable aujourd'hui.

⁷¹ À ce sujet, voir la bibliographie dressée par Guy Ossito Midiohouan à la fin de son ouvrage : *La Nouvelle d'expression française en Afrique*, 1999.

⁷² Amela Didier, *La Nouvelle en Afrique francophone*, *op cit*, p. 231.

⁷³ Kébé Momar, « L'Afrique à livre fermé » in *Jeune Afrique*, n°113 du 5 mai, 1982.

I.4. La nouvelle dans la presse et autres lieux de publication

Nous l'avons vu, la nouvelle en Afrique subsaharienne francophone a été encouragée, redynamisée par des différents concours. En revanche, sa publication ne s'est pas faite uniquement auprès des maisons d'édition. La nouvelle a intéressé d'autres lieux, d'autres organes qui ont participé à sa légitimation, et ce depuis la période coloniale. En effet, le palmarès du genre de la nouvelle en Afrique subsaharienne francophone tient d'abord en partie, aux espaces que leur offrent les journaux qui, à une période particulière liée aux dictatures politiques de tout ordre, étaient les seuls bulletins d'informations. Quelques récits de nouvelles y furent publiés avec un succès limité comme le souligne Guy Ossito Midiohoua :

Ces journaux locaux comportent des pages culturelles et publient de façon irrégulière des nouvelles qui certes, n'ont pas un grand retentissement et tombent vite dans l'oubli, mais qui, par leur influence contribuent à faire connaître le genre et à inciter à la création⁷⁴.

Qu'il s'agisse des revues de tous poils, installées en Europe (notamment *L'Afrique littéraire et artistique*, devenu « *L'Afrique littéraire* », *Peuple-noirs-Peuples africains*, *Présence africaine*, *Preuves*, *Amina*, *Bingo*, *Africasia* etc.), ou des journaux quotidiens locaux et quelques périodiques (*Le Sahel* au Niger, *Togo Presse* au Togo, *Fraternité Matin* en Côte-d'Ivoire, *Ehuzu* au Bénin etc.), cet intérêt à la nouvelle prend effet depuis la période coloniale jusqu'à la fin des années 1980, un intervalle sur lequel, se révèlent quelques figures illustres des nouvellistes⁷⁵.

Ce passage de la nouvelle dans le circuit de la presse (comme élément éditorial), avant et pendant le célèbre concours de RFI au début des années 1970, a été marqué régulièrement par la soumission de la nouvelle à des règles d'écriture pouvant permettre sa diffusion dans un journal. Ces normes influencent et déterminent fortement la pratique du genre dans l'espace littéraire africain francophone. L'organisation d'un concours par exemple suppose un ensemble de règles qui donne lieu à des critères de sélection pour les différents manuscrits proposés. Il peut s'agir de soumettre les participants à une thématique unique, à un nombre précis de pages, à une date butoir de dépôt des manuscrits etc. Ce dispositif réglementaire oblige ainsi les compétiteurs au respect sous peine d'élimination. Leur imaginaire devient ainsi contrôlé et orienté d'une certaine manière. Ils sont appelés à écrire sur les recommandations relatives aux exigences des conventions du concours. Makouta-Mboukou estime à ce propos que « ces

⁷⁴ Midiohoua, Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, *op cit*, p. 95.

⁷⁵ Cf. la grille chronologique de parution des nouvelles dressée par Guy Ossito Midiohoua, *op cit*, pp. 153-225.

concours imposent les règles d'un 'art officiel' tuant chez l'écrivain l'inspiration et « l'art personnels⁷⁶».

Ces précautions normatives ont cependant une conséquence positive, car elles permettent à l'écrivain d'affiner son écriture, de viser l'essentiel, et par conséquent de se soucier de l'économie du texte, qui suppose alors un travail minutieux sur la langue (le choix des mots, la syntaxe, se passer des descriptions fleuves...). Dans le cadre des concours on remarque la même chose : les participants qui voulaient se faire un nom dans le métier d'écrivain et ceux qui étaient attirés par la récompense, n'avaient d'autre choix que celui de respecter ces conventions, conditions *sine qua non* à l'édition prochaine du manuscrit ou à l'obtention du prix. Garantissant une publication aux meilleures nouvelles, les concours radiophoniques devenaient *ipso facto* un espace de légitimation du texte littéraire, en particulier de la nouvelle, même si plus tard, une collaboration sera faite avec des éditeurs spécialisés. Cette collaboration est due à la mauvaise diffusion des nouvelles issues des concours sur les ondes radiophoniques de RFI. Les organisateurs ont donc préféré associer, à partir les années 1980, des éditeurs professionnels pour pallier ce problème. Didier Amela reconnaît « le travail de l'agence francophone (Ex ACCT) qui, avec le concours de certaines maisons d'édition, [a publié] des nouvelles inédites⁷⁷ ». Pour illustration, nous citerons le concours organisé par *Africa n°1* à l'occasion des 30 ans d'indépendance de l'Afrique. Les organisateurs ont bien voulu collaborer avec les *Editions Mondia* à Laval au Québec, qui publient le recueil de nouvelles issu de ce concours⁷⁸.

Les conditions posées par des journaux s'avèrent particulièrement fécondes, puisque d'une production guidée et conventionnée, on aboutit à la maîtrise des techniques d'écriture de la nouvelle. Qu'il s'agisse de la dynamique des concours ou de l'intérêt de la presse, la nouvelle a acquis une identité singulière par rapport à d'autres genres littéraires. Les revues de presse, en se prêtant au rôle d'éditeur, ont, non seulement vulgarisé le genre de la nouvelle, mais aussi joué un rôle déterminant dans la reconnaissance de la nouvelle en tant que genre. Ceci est dû aux critères ayant facilité la publication des textes dans la rubrique prévue à cet effet. De ce fait

⁷⁶ Makouta-Mboukou J.P, *Introduction à l'étude du roman négro-africain*. NEA/CLE, 1980, p. 216. Cité par Midiohouane Guy Ossito dans son article : « La nouvelle négro-africaine d'expression française entre 1971 et 1980 », (1999), disponible sur : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2002gom1.html>.

⁷⁷ Amela Didier, *La Nouvelle en Afrique noire francophone*, *op cit*, p. 237.

⁷⁸Le recueil a pour titre : *L'Afrique 30 ans d'indépendance : douze nouvelles sélectionnées*, publié à Laval chez les éditions Mondia en 1991.

ces journaux ont établi une sorte de limite ou de frontière entre les récits de nouvelles et ceux présentant des caractéristiques relevant des autres genres.

Plusieurs nouvelles ont été rendues publiques grâce à ces différents organes divers qui ont permis aux auteurs, de bénéficier d'une visibilité et d'un certain succès auprès du public. Du reste, qu'ils soient issus des concours ou des revues littéraires et journaux, les critères ont fortement impacté à bien des égards, la production de nouvelles dans l'espace littéraire africain francophone depuis l'adoption du genre jusqu'à nos jours. Cette collaboration singulière avec la presse a non seulement encouragé la pratique de la nouvelle, mais elle a également contribué à la diffusion de ce genre en Afrique.

Chapitre II. DÉFINITION ET FONCTIONS DE LA NOUVELLE DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE AFRICAIN

II.1. Essai de définition

II.1.1. L'impératif du peu

À la lecture d'ouvrages critiques sur la nouvelle, que ce soit en Europe ou en Afrique, on peut vite s'apercevoir que ce genre a la particularité d'être difficile à définir de façon très précise. Ses signes distinctifs semblent instables, et son fort degré d'affinité avec d'autres formes narratives conforte son instabilité générique, et donc rend difficile sa définition. Thierry Ozwald remarque à ce sujet :

S'il est relativement aisé d'inscrire la nouvelle dans une perspective historique et d'esquisser une théorie de sa « réception », pour user d'un concept récemment forgé, la tâche est d'une tout autre difficulté lorsqu'on se propose de définir, structurellement, thématiquement, génériquement, la nouvelle⁷⁹.

D'autres tels que Daniel Grojnowsky semble justifier cette difficulté à partir du caractère changeant de la nouvelle dans ses formes au fil du temps. Pour lui en effet, « La conception de la nouvelle varie selon les époques mais également selon les esthétiques des auteurs⁸⁰ ». En Afrique francophone précisément, à la question de savoir s'il est possible de définir avec clarté la nouvelle, il serait naturellement moins évident de répondre insoucieusement par l'affirmative, en raison de la complexité qui caractérise ce genre dans cet espace littéraire. En effet, rendre compte de la spécificité propre de la nouvelle en Afrique relève d'un travail particulièrement laborieux, tant ce genre se prête volontiers à plusieurs formes, à plusieurs tonalités etc., et l'influence socioculturelle qui reste déterminante. En revanche, plusieurs éléments peuvent permettre de saisir la nouvelle avec une certaine assurance, non pas parce que ces éléments seraient seuls des caractéristiques propres à ce genre, mais parce que la nouvelle en fait une particularité.

L'une des caractéristiques de la nouvelle est le critère de longueur. Il s'agit d'un élément non négligeable qui participe fortement à la reconnaissance du genre de la nouvelle aujourd'hui dans l'espace africain⁸¹. Durant la période coloniale et peu après les indépendances, bon nombre

⁷⁹ Ozwald Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996, p. 6.

⁸⁰ Grojnowsky Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Armand Colin (4^{ème} édition), 2007, p. 3.

⁸¹ L'usage de l'adverbe de temps « aujourd'hui » se justifie ici par la configuration actuelle (très brève) de la nouvelle en Afrique. Cette brièveté est notamment due aux précautions prises par les écrivains au sortir des

des récits de nouvelles étaient particulièrement longs et ont occasionné des confusions avec le roman en l'occurrence⁸². Depuis son émergence au début des années 1970 jusqu'à nos jours, la nouvelle subsaharienne francophone se veut très brève, en se précisant sur un nombre très restreint de pages. On retrouve des nouvelles très courtes, entre six (6) et dix (10) pages à l'exemple de *La Mémoire éclatée*⁸³, ou de *L'Écriture sur l'eau*⁸⁴, et des nouvelles relativement longues ne dépassant pas les cinquante (50) pages, comme *Jazz et vin de palme*, ou *Le Procès du Père Likibi* d'Emmanuel Dongala⁸⁵. Il semble donc difficile de les confondre particulièrement avec le roman qui est réputé d'être long, s'étalant généralement sur plus d'une centaine de pages.

Le souci de brièveté dans la définition de la nouvelle peut prendre également sa pertinence dans la logique de rendre urgemment compte d'une situation de crise au sein de la société. Comme nous le verrons plus tard, la nouvelle s'investit dans le vif des sujets brûlants de la société. Elle s'intéresse davantage à ces moments de troubles sociaux, de douleurs, de situations alarmantes de l'actualité, et qui demandent à être présentées dans l'immédiat. Cet impératif d'urgence semble moins compatible avec une extension descriptive qui suppose un nombre conséquent de pages. Les sujets de la nouvelle tels que présentés, et bien que variés, sont marqués par un manque de délai, et donc impliquent une évocation souple et en peu de mots. Pour illustration, Emmanuel Dongala dans le récit *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya*⁸⁶, présente en onze (11) pages, l'éprouvante journée de la commerçante Augustine Amaya, empêtrée dans les difficultés liées non seulement à son activité commerciale, mais aussi au climat politique de son pays. L'auteur trouve nécessaire de décrire sobrement, et en si peu de mots, les difficultés journalières des habitants de son pays au temps du parti unique, dont Augustine Amaya est le personnage exemple. Ces difficultés sont prises isolément de toutes celles qui tressent quotidiennement le cycle de la vie du personnage. Car l'auteur n'a choisi qu'une seule journée de la vie du personnage pour rendre subtilement compte de son quotidien.

indépendances, devant les exigences non seulement des concours mais également des organes de presse et des revues dans lesquels s'étaient les nouvelles.

⁸² On peut souligner notamment le récit *Ngando* de Lomami-Tchibamba (1948), ou de *Le Mandat* de Sembene Ousmane (1968) etc. qui présentent un nombre conséquent de pages.

⁸³ Djondo Codjo Claude, « La Mémoire éclatée » dans *Les Cauris veulent ta mort !*, Paris Sépia, Niamey éditions du Ténééré, 1995.

⁸⁴ Nouhou Idi, « L'Écriture sur l'eau », *Op cit.*

⁸⁵ Dongala Emmanuel, *Jazz et vin de palme*, Paris, Hatier, 1982.

⁸⁶ *Ibid.*

La rigueur descriptive qui en est faite suggère beaucoup de péripéties et de mésaventures en si peu de mots dans cette journée particulièrement pénible d'Augustine Amaya. D'autres textes comme *Monsieur l'Inspecteur*⁸⁷, ou *Terminus Mindoubé*⁸⁸ se rangent également dans cette catégorie. Le premier se présente en douze (12) pages et décrit une matinée singulièrement douloureuse et mouvementée dans une petite ville du Niger. Avec une précision suffisante, l'auteur évoque l'arrivée d'un inspecteur à l'occasion de la brusque augmentation des taxes journalières des commerçantes, et la haute corruption qui accable la population déjà à bout de souffle. Dans le deuxième texte, toujours avec ce souci de concision, le nouvelliste Gabonais Auguy Makey, décrit sur une quinzaine de pages et avec intérêt, le quotidien des quartiers de Libreville où règne la terreur créée et entretenue par un groupe de trois jeunes délinquants, spécialisés dans le vol, le viol, le braquage...

Mais la nouvelle en Afrique ne saurait se définir par la seule caractéristique de la concision, car dans cet espace littéraire, on peut retrouver également, à ce jour, des romans relativement courts, de moins de cent (100) pages, qui s'avoisinent avec ce qui est communément appelé « nouvelles longues⁸⁹ ». Des textes dernièrement parus tels que : *Les Étincelles d'un amour*⁹⁰ de Joséphine Lopy, *Le Sentier sinueux*⁹¹ de Ndiawa Kane, ou encore *DJ l'infiltré*⁹² d'Adj Moussa, rentrent dans cette catégorie. Tous ces textes romanesques ont respectivement, 96, 84 et 88 pages illustrations comprises. Autrefois, sans l'étiquette de roman, ces textes auraient pu semer un trouble quant à leur appartenance à une famille générique précise, en considérant uniquement le critère de longueur.

Aussi, le récit de conte se veut court à l'instar de la nouvelle. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans le conte, il y a très peu de matières narratives. Le texte obéit souvent au principe de linéarité, les péripéties sont réduites y compris le nombre des personnages. Ces précautions sur l'économie du récit ont pour seul but de ne pas perdre l'auditoire ou l'assistance, au moment de dégager la morale, dans la majorité des cas, à la fin du récit. Même si « dans les codifications de leurs propriétés, les frontières entre les deux formes narratives [le conte et la

⁸⁷ Dogbé Alfred, « Monsieur l'Inspecteur », dans *Les Cauris veulent ta mort, op cit.*

⁸⁸ Makey Auguy « Terminus Mindoubé » dans *Gabao news*, Paris L'Harmattan, 2008.

⁸⁹ Quand bien-même pour ce qui est des nouvelles longues (Proche ou plus de 80 pages) en Afrique subsaharienne francophone, on en croise très rarement aujourd'hui, pour ne pas dire plus du tout.

⁹⁰ Lopy Joséphine, *Les Étincelles d'un amour*, Dakar, L'Harmattan, 2018.

⁹¹ Kane Ndiawar, *Le Sentier sinueux*, Dakar, L'Harmattan, 2018.

⁹² Moussa Adj, *DJ l'infiltré*, N'Djaména, L'Harmattan, 2018.

nouvelle] ne sont pas floues⁹³ », estime Damien Bédé, d'autres critères comme la brièveté pourraient encore semer un trouble entre les deux genres comme ce fut le cas en période coloniale.

Ainsi vue, la nouvelle africaine semble juchée, perchée, et vouée, dans sa conception à l'imitation⁹⁴ de ces deux autres formes narratives, qui compliquent sa spécificité définitionnelle. Pour cette raison, l'unique caractéristique de concision manque, somme toute, de pertinence pour définir seule la nouvelle en Afrique. Il faut par conséquent recourir également à d'autres niveaux de propriétés, de caractéristiques de la nouvelle, dont le souci ou l'attachement à l'actualité, au réalisme, peut servir à cet effet.

II.1.2. L'empreinte du réalisme social.

La nouvelle, on le sait, elle s'attache volontiers à la réalité du quotidien. C'est là l'une de ses caractéristiques qui participe également à son identification en tant que genre. En abordant les récits de nouvelles de l'espace littéraire africain, on se rend vite compte de leur fort ancrage dans le réalisme social, et de leurs sujets autour de l'actualité. L'empreinte du réalisme s'avère alors déterminant dans la pratique de la nouvelle africaine. Cependant, ce réalisme ne relève pas de ce qui est uniquement de l'ordre du rationnel, du commun à tous, c'est-à-dire un réalisme issu des faits tangibles et qui rassemble l'assentiment de tous. Mais c'est aussi un réalisme qui puise sa matière au-delà de ce qu'admet nos sens. C'est un réalisme qui se nourrit d'autres niveaux de réalité, relevant de l'extraordinaire, du surnaturel, et même du fantastique... Ce réalisme qui semble déborder les limites de l'ordre factuel, s'inscrit dans ce qu'on peut appeler le « travestissement du réel ». C'est-à-dire un réalisme animé et nourri par une volonté fantasmée et débordante de l'imaginaire des auteurs, et qui soit très proche du réel tel que celui-ci est perçu et conçu par l'univers référentiel.

⁹³ Bédé Damien, « Conte et nouvelle en Afrique noire : réflexions sur deux formes narratives en prose », *in Éthiopiennes* n°70, *op cit*, p. 81.

⁹⁴ Certains critiques comme Damien Bédé estiment à ce sujet que « quelques récits appelés à tort nouvelles respectent les modèles génériques du conte morale ». Il souligne également « l'hypocrisie de certaines mœurs littéraires qui continuent [d'envisager la nouvelle] comme un genre mineur ou un roman en miniature ». *Cf.* son article « La nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », *op cit*, p 335.

De fait, le réalisme dans la littérature africaine en général, revêt une particularité qu'on retrouve difficilement ou presque pas ailleurs. Lorsque que Claire Déhon⁹⁵ fait une réflexion sur le réalisme africain, elle note une spécificité qui le caractérise, et marque nettement une perception différente de celle que se font les Occidentaux du réalisme. Pour elle, le réalisme africain se forge en puisant sa matière dans l'univers socioculturel, en s'ancrant dans l'imaginaire des africains. Ce réalisme apparaît comme une sorte de transfiguration, d'extrapolation du réel, et qui rend le côté mystérieux et surnaturel, presque aussi banale et ordinaire. On peut l'assimiler à ce qui est communément appelé « réalisme magique » en Europe, qui « entend proposer une vision du réel renouvelée et élargie par la prise en considération de la part d'étrangeté, d'irrationalité ou du mystère qui recèle⁹⁶ ». C'est donc un réalisme qui mêle à la fois des faits réels, relevant de la réalité plausible, du vraisemblable, et des faits issus d'une réalité invraisemblable, proche du surnaturel, et même du mystère... C'est-à-dire que dans la fiction africaine francophone, y figurent un réel plausible, accepté par tous, et un réel qui modifie ou mieux, abroge, anéantit le sens même commun du rationnel.

La perception du réalisme dans la nouvelle subsaharienne francophone présente donc un réalisme qui fait la conjonction entre les faits concrets, palpables de la société, et les faits sociaux qui échappent au contrôle des sens, des faits qui relèvent des croyances, de la religion, des génies ou tout simplement du surnaturel. Dès les débuts de la pratique de la nouvelle jusqu'à nos jours, les auteurs inscrivent dans leurs récits, la réalité telle qu'elle est conçue par l'imaginaire socioculturel des Africains. De fait, la vision réaliste transparaît dans la nouvelle sur plusieurs niveaux. Tandis que les récits de conte s'attachent très souvent à un univers merveilleux et parfois magique, et où l'idée du réel se construit plus dans le fond de l'histoire racontée que dans la construction de l'univers dans lequel évoluent les personnages, dans la nouvelle en revanche, la figuration du réel se construit dans la volonté de reproduire un univers équivalent à la société de référence.

Dans le texte *Ngando* de Lomami-Tchibamba, on note par exemple, des faits de la réalité quotidienne, typiques à un univers social africain où on effleure, pour le moins qu'on puisse dire, le surnaturel. En effet, dans ce texte, à côté des personnages « normaux », on retrouve une autre catégorie de personnages dignes d'un conte, tels que des animaux à l'exemple de Ngando

⁹⁵ Déhon Claire, *Le Réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Hamattan, 2002.

⁹⁶ *Le Dictionnaire du littéraire, op cit.*

ou le crocodile marin, qui emporte le jeune Musolinga dans l'île des sorciers... Dans le récit *Sarzan*⁹⁷, c'est le personnage atemporel identifié sur le terme de « Les Ancêtres », qui sanctionnent par la folie, le sergent Thiémoko Kéita, pour avoir renié sa culture. D'autres textes tels que *Le Mystère de Nguema*⁹⁸, *Ota au pays de Makoumba*⁹⁹, *La Veste*¹⁰⁰, etc., qui présentent chacun, un univers à la fois réel et étrangement surnaturel, rentrent dans cette logique et présentent également des personnages hors du commun. Ces trois textes réactualisent un imaginaire répandu en Afrique, qui rend compte d'une possible cohabitation des personnes vivantes avec les esprits des morts. Le récit *Le Mystère de Nguema* est particulièrement illustratif, car il met en effet en scène, une femme nommée Rose, qui va découvrir, après plusieurs années de mariage avec son époux Nguema, que celui-ci est en réalité, mort depuis plusieurs années avant leur mariage.

Le réalisme dans la nouvelle africaine prévaut, à n'en point douter, ce genre. La jonction, pour le moins étrange, qu'opère ce genre entre le réel et le surnaturel, perturbe quelque peu l'acception traditionnelle de la notion de réalisme : cette « prétention à dire le réel dans sa véracité¹⁰¹ ». Un lecteur étranger à cet univers socioculturel décrit dans la nouvelle, se sent alors largué, perdu dans sa rationalité, car le dépassement du réel que suggère le nouvelliste africain perturbe l'assurance de sa logique empirique.

Les nouvellistes africains font du réel, une particularité dans le processus narratif. Ils présentent très souvent dans leurs récits, un univers qui renseigne directement le lecteur sur les sociétés de référence. Ils puisent donc leur imaginaire dans le fond social, dans les faits qui ont réellement marqué la société à un moment précis de son évolution. Qu'il s'agisse les bouleversements sur le plan culturel (le changement des us et coutumes), sociopolitique (le climat des dictatures, des guerres et coups d'état), ou encore les situations socioéconomiques particulièrement désastreuses, les questions de la misère, de la modernité, et celles liées à la ruralité et l'urbanité, de l'immigration et de la mondialisation etc., toutes ces questions trouvent écho dans les récits de nouvelles africains. Ils restituent avec une certaine intensité, l'illusion du réel de ces faits qui ont marqué, et orienté le destin des sociétés africaines. Il s'agit en fait, de ces petits détails très suggestifs, qui rappellent les faits concrets de la société de référence.

⁹⁷ Diop Birago, « Sarzan » dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1958.

⁹⁸ Bekalé Eric-Joel, « Le Mystère de Nguema », dans *Le Mystère de Nguema*, Paris L'Harmattan, 2005.

⁹⁹ Bekalé Eric-Joel, « Ota au pays de Makoumba », dans *Le Mystère de Nguema*, *op cit.*

¹⁰⁰ Ibrahima Sall, « La Veste » dans *Crépuscules invraisemblables*, Dakar-Abidjan, NEA, 1977.

¹⁰¹ *Le Dictionnaire du Littéraire*, *op cit.*

De fait, le réalisme auquel s'attache la nouvelle de l'espace subsaharien francophone, se caractérise par une volonté profonde d'exprimer, de saisir, mais aussi de dénoncer des questions qui causent problème au quotidien, d'informer sur les bouleversements sociopolitiques, de rendre plus visible les dangers qui affectent le quotidien. C'est pourquoi, la nouvelle devient, comme l'indique Damien Bedé, « un mode de discours ou de communication ancré dans le réel, plus apte à décrire l'existence et les infortunes humaines¹⁰² ». Cette empreinte du réalisme constitue, tout compte fait, non pas le propre seul du genre de la nouvelle en Afrique, mais une caractéristique indispensable, un cachet qui marque, qui spécifie son esthétique, une particularité permanente dans le processus de sa narration et qui participe à sa définition en tant que genre.

II.2. Fonctions de la nouvelle africaine

II.2.1. La fonction subversive

Il est évident, en observant l'histoire de la littérature africaine, que beaucoup d'écrivains dont les nouvellistes, ont objecté sans condition, et avec une subversion étonnante, les avatars des régimes autoritaires qui, pour la plupart, sont encore d'actualité. Ces derniers ont fait par exemple, dès la première décennie des indépendances, un réquisitoire des nouveaux dirigeants jugés incapables de conduire les destinées de leurs différents pays, vers des auspices heureux. C'est dans cette optique que paraît par exemple *Les Soleils de indépendances* d'Amadou Kourouma en 1968, ou encore *Tribaliques* d'Henri Lopes en 1971, et *Jazz et vin de palme* d'Emmanuel Dongala en 1982, et bien d'autres romans et nouvelles. Ces différents textes déplorent les travers des politiques sous l'ère sanglante de la conjoncture des dictatures, très en vogue durant cette période. Souvent, dans un langage à la fois ironique que corrosive, les auteurs africains s'expriment pour dire leur indignation, leur malaise et leur colère. Dans cette perspective, les critiques avertis tels que René Godenne observent que :

C'est la peinture du quotidien qui préoccupe les nouvellistes africains [...]. Comme il importe d'affirmer une identité nationale, raciale, de témoigner sur les bouleversements sociaux, des situations économiques, des événements militaires, des moments historiques, des conflits de génération internes au niveau de la tribu du village, des heurts des civilisations, il n'est question que de montrer le quotidien.¹⁰³

¹⁰² Bédé Damien, « La Nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », in *Présence Africaines*, n°167, *op cit*, p. 333.

¹⁰³ Godenne René, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 136.

Il apparaît que pour le nouvelliste africain, l'écriture a également pour but, de pointer du doigt toutes les incartades et les incuries de la classe politique surtout, mais aussi de porter un regard interrogateur sur les traditions et cultures, en relevant par exemple, les incompatibilités des traditions jugées désuètes face à la modernité, et de dire avec intérêt, tous les maux qui ne permettent pas d'envisager un développement probant à l'Afrique. Pour cela, les nouvellistes africains se montrent particulièrement violents, rugueux dans la dénonciation, surtout dans l'évocation des partis uniques, et des dictatures militaires entre 1960 et 1990. Ils décrivent dans un langage incisif, l'actualité sociopolitique de leur société comme on peut le voir chez Henri Lopes. Celui-ci tourne en dérision l'image du politique dans le récit *Monsieur le député*¹⁰⁴. Le personnage Ngouakou-Ngouakou illustre la figure incohérente du politique entre ses convictions politiques et sa vie quotidienne, et aussi la figure du père de famille oppresseur et machiste. Il en va de même pour le nouvelliste congolais Emmanuel Dongala qui, dans la majorité des nouvelles qui composent son recueil *Jazz et vin de palme*, évoque avec une coloration d'ironie particulièrement grinçante, les déceptions des Africains, et surtout, il porte un regard réprobateur sur les turpitudes et les déboires occasionnés par les politiques durant le contexte du parti unique dans son pays. La nouvelle au titre évocateur *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*¹⁰⁵, illustre exemplairement bien cet aspect. Un autre récit *L'Homme*, du même auteur, montre comment l'Africain s'oppose à l'hybris du politique africain, en se donnant symboliquement, le droit de disposer de sa vie. Ce personnage indéfini dans le texte et connu sur le dénominatif de « L'Homme », ôte la vie du président de la République jugé oppresseur, puis, se retrouve aussitôt en cavale.

Dans le registre des valeurs culturelles, Ousmane Sembène donne le ton en critiquant l'impérialisme phallocrate au sein de sa société. Dans la nouvelle *Ses trois jours*¹⁰⁶, le nouvelliste Sénégalais donne la parole à la femme, dont Noumbé est le personnage illustratif, pour se rebeller contre l'attitude égoïste, autoritaire et déshonorante de l'homme à son égard. Il en est de même dans le récit *La Mère*¹⁰⁷ du même auteur, dans lequel, la femme désamorce de façon frontale, l'impérialisme de l'homme face à elle.

¹⁰⁴ Lopes Henri, « Monsieur le député » dans *Tribaliques*, Yaoundé, CLE, 1971.

¹⁰⁵ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, Paris, édition du Rocher/ Privat/Le Serpent à plumes, Motif, 2005.

¹⁰⁶ Ousmane Sembène, « Ses trois jours » dans *Voltaïque La Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962.

¹⁰⁷ Ousmane Sembène, « La Mère » *Op cit.*

De fait, au sortir des indépendances, les écrivains africains de façon générale, éprouvent le besoin de dénoncer avec force, les injustices sociales, les arrestations, arbitraires, les massacres, la confiscation des pouvoirs politiques, les coups d'état militaires etc., très à la mode dans la majorité des pays africains. Ils manifestent ainsi leur désarroi, en adoptant une écriture engagée. Le genre de la nouvelle semble adéquat pour une telle ambition. Car, avec sa forme brève et sa capacité à s'attarder sur les moments de crises au sein de la société, elle permet une expression efficace et une critique assez stricte et probante de la société. Le récit *Zamani*¹⁰⁸ d'Abdoulaye Ali Maïga, est une nouvelle qui exprime avec détermination, l'aspiration du peuple nigérien à la démocratie, à la liberté. L'auteur condamne la réaction violente des pouvoirs politiques à la suite des revendications des populations. Dans le récit *Hypertension*, Auguy Makey indexe le laxisme de certains fonctionnaires gabonais en décrivant leur manque de probité, de professionnalisme et d'intégrité dans leurs professions. Aussi, le parcours du personnage principal Mombo, Grâce à sa fonction d'enseignant, fait découvrir au lecteur, le caractère corrompu du système administratif du Gabon, et les souffrances auxquelles sont victimes les populations. Le nouvelliste Gabonais persifle avec rigueur ou véhémence, les contrastes de sa société, les décalages des classes sociales, les heurts contre la modernité et les traditions...

Il va sans dire que les nouvellistes disent âprement, avec habileté, et sans détours, ce qui cause problème, ce qui affecte le bon fonctionnement de leur société. L'engagement devient une évidence, une nécessité, mieux, un devoir pour le nouvelliste. Dans le contexte des dictatures des partis uniques, Emmanuel Dongala soulève la question de censure pratiquée par les pouvoirs politiques. Les intellectuels, dans le récit *La Cérémonie*¹⁰⁹, sont par exemple, réduits au silence et malmenés par les politiques. Les populations pour leur part, subissent des arrestations arbitraires et les tortures pour un « oui » ou pour un « non ». On peut ainsi comprendre Damien Bedé, lorsque celui-ci déclare :

Dans l'exposition des situations existentielles individuelles ou collectives, les écrivains ont tendance à décrire, dénoncer les antagonistes socioculturels, les mutations liées aux passages de la tradition à la modernité, des besoins nouveaux développés par une modernité de façade qui déstabilise plus qu'elle n'intègre l'homme africain, et tous les dérèglements au plan des comportements humains

¹⁰⁸ Abdoulaye Ali Maïga, « Zamani » dans *Les Cauris veulent ta mort*, Niamey, éditions du Ténére, Saint-Maur, éditions Sépia, 1995.

¹⁰⁹ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie », dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*

[...]. L'acuité du regard, des critiques acerbes sans ménagement conduisent à évoquer le monde dans ses aspects les plus divers et les plus contradictoires¹¹⁰.

À l'aune des climats sociopolitiques particulièrement désaxant et préjudiciables pour le bien-être de l'Africain, les nouvellistes s'inscrivent dans l'urgence de dire, dans la nécessité de s'engager dans la subversion, en dénonçant toute forme de dérèglements, que ce soit sur le plan religieux, moderne, traditionnel, des valeurs morales, ou encore sur le plan sociopolitique et économique.

II.2.2. Un genre adapté pour l'expression sociale

Les concours ont « pleinement contribué à susciter des nouvelles vocations littéraires en Afrique et surtout à les orienter vers une forme d'expression (la nouvelle) qui semble parfaitement convenir à la description des problèmes socio-culturels et même politiques qui se posent aux Africains aujourd'hui¹¹¹ », remarque le critique Mukala kadima-Nzuji. La nouvelle dispose de cette capacité, telle une photographie, à figer, à capturer, et à fixer une séquence de la vie qui, à un moment précis, a marqué, et très souvent durement la société. C'est une sorte d'image qui suspend une portion de la vie pour mieux l'apprécier, ou qui arrête le temps sur un épisode particulièrement problématique de la société, et sur lequel le lecteur est amené à fixer principalement son attention. La nouvelle sait, pour ainsi dire, s'adapter, s'accommoder à l'évolution sociopolitique et culturelle du continent, car elle est souvent en liaison directe avec l'actualité, avec les questions du moment. On peut comprendre le critique congolais Pui Ngandu Nkashama, lorsqu'il affirme dans un article, qu'au cours des années des dictatures en 1980, « la nouvelle [...] constitue un langage essentiel, le seul exigible dans cette situation sociale actuelle¹¹² ».

En Afrique, en effet la nouvelle s'attèle généralement à dépeindre une société en souffrance. Elle offre fréquemment un panorama social affecté par des traumatismes, des troubles sociaux, des quotidiens en déséquilibre etc. Elle cherche à faire passer au crible de la conscience critique du nouvelliste et du lecteur, les travers d'une société souvent sous tension, une société

¹¹⁰ Bédé Damien, « Conte et nouvelle : réflexions sur deux formes narratives en prose », in *Ethiopiennes* n°70, *op cit*, p. 89.

¹¹¹ Mukala Kadima-Nzuji, « Aspect de la nouvelle dans la littérature francophone d'Afrique noire » in *Culture Française*, n°1 & 2, 1981, p. 78, cité par Guy Ossito Midiohouan, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, *op cit*, p. 99.

¹¹² Nkashama Pui Ngandu, « Les Formes d'une littérature narrative : la nouvelle », in *Notre Librairie*, n°36 Réédité en 1989, p. 49-58.

en crise. Elle porte à la connaissance du monde, ces vies réduites aux aliénations diverses, étranglées par les profondes mutations qu'elle a à subir. De fait, comme le relève Damien Bedé :

On peut ainsi concevoir, en accord avec les points de vue des analystes, que la nouvelle est en Afrique noire francophone une forme narrative particulièrement adaptée aux réalités culturelles et sociopolitiques africaines. Ainsi, dans l'exposition des situations existentielles individuelles ou collectives, les écrivains ont tendance à décrire, à dénoncer les antagonismes socioculturels, les mutations liées aux passages de la tradition à la modernité, les besoins nouveaux développés par une modernité de façade qui déstabilise plus qu'elle n'intègre l'homme africain, et tous ces dérèglements au plan des comportements humains.¹¹³

Cette caractéristique de la nouvelle africaine francophone est très déterminante pour son évolution au sein de cet espace littéraire. Les nouvellistes se lancent dans cette vision, celle de représenter les malaises d'un continent submergé par les maux divers. Certains trouvent même dans la nouvelle, un parfait moyen de rendre compte de toutes ces situations déconcertantes qui affectent leurs sociétés. C'est le cas d'Henry Lopes qui « [...] recherche personnellement dans la nouvelle, un certain tempo. À [son] avis, la nouvelle doit parler d'un événement qui est parvenu à un point de crise, un moment d'une certaine tension. C'est l'épopée de cette tension que la nouvelle doit décrire¹¹⁴».

On peut alors voir que la nouvelle africaine s'inscrit dans l'évocation des destins, très souvent irrévocablement douloureux. Elle met en scène des destins des personnages en errance, en déséquilibres, et qui tentent avec peine, de reconquérir un meilleur être, ou de lutter tout simplement pour survivre. *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya* et *La cérémonie*¹¹⁵, *L'Honnête homme* et *L'Avance*¹¹⁶, *Ses trois jours* et *La Noire de...*¹¹⁷, *Le Talisman*¹¹⁸ etc., sont des exemples parmi tant d'autres. Ces différents textes attribuent aux différents personnages principaux des parcours particulièrement combattifs, dans lesquels chacun recherche, parfois vainement, un idéal de vie. Le personnage est soit en conflit avec ses valeurs morales, soit en contradiction avec la société à laquelle il appartient.

¹¹³ Bedé Damien, « Conte et nouvelle en Afrique noire : réflexion sur deux formes narratives en prose » in *Ethiopiennes*, n°70, *op cit*, p. 89.

¹¹⁴ Cité par Sopova Jasmina, « Henry Lopes ; de la nouvelle au roman » in *Notre Librairie*, n° 111, oct-déc. 1992, p. 32.

¹¹⁵ Dongala Emmanuel, *op cit*.

¹¹⁶ Lopes Henry, *op cit*,

¹¹⁷ Ousmane Sembene, *op cit*,

¹¹⁸ Makey Auguy, *op cit*,

Généralement présentée comme un texte « taillé sur mesure », c'est-à-dire relativement très court, la nouvelle dans l'espace littéraire africain, revendique obstinément une immixtion dans toutes les fanges du quotidien de l'homme. Elle a pour fonction de rendre compte des vies négligées, reléguées à l'arrière-plan de la société, de dire les cris de douleurs, de souffrances de ces petites gens issues des quartiers pauvres. Les nouvellistes « donnent à voir l'actualité par le petit bout de la lorgnette, dressent l'inventaire des drames de l'amour, des victimes de tous poils¹¹⁹» affirme D. Grojnowski en parlant de la nouvelle en Occident. La nouvelle invite l'auteur à s'investir dans son expérience sociale pour lui permettre d'appréhender le climat ambiant. De fait, selon R. Jouanny, pour le nouvelliste,

L'important réside dans une écriture, dans une relation au texte qui témoigne d'une conception du monde. Une écriture dont la sécheresse est riche de toutes les ambiguïtés de la vie, présentées brutalement, dans l'instant même où le monde du héros, le nôtre, va basculer. Onirisme, fantastique, banalité, sarcasme, cruauté, dérision, ces composantes de la nouvelle contemporaine s'expliquent par le désir de l'écrivain de se situer dans un univers ambigu, à l'instant même [...] où cette ambiguïté se dévoile et se résout [...]. La nouvelle est le mode parfait à faire sentir immédiatement, dans un flash, le malaise fondamental, l'inadaptation de l'homme au monde.¹²⁰

Outre son aptitude à l'expression sociale, la nouvelle en Afrique peut être aussi vue comme une sorte de journal du quotidien. Elle est en effet, une sorte de capture « radioscopique », à un instant « t », d'une certaine réalité sociale. Par cette capture d'image, se perçoivent les mensonges et les vérités, les rires et les pleurs, les naissances et les morts des rêves, des ambitions de la société. Cette image est variable, continuelle et dynamique et parfois problématique, car elle se fonde souvent sur des nouvelles récentes, celles du moment, ayant fait l'actualité de la société dans un passé récent ou un présent à peine révolu. « La nouvelle africaine s'attache dorénavant à opérer dans le vif, en puisant sa matière directement dans le milieu culturel, social et ambiant, c'est-à-dire actuel, »¹²¹ souligne Guy Ossito Midiohouan. *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya*¹²², ou le recueil *Gabao news de d'Auguy Makey* sont des nouvelles qui se rapprochent de cet objectif du récit court africain.

¹¹⁹ Grojnowski Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2007(pour la présente édition), p. 47.

¹²⁰ Jouanny, R., « Réflexions sur l'art de la nouvelle aujourd'hui », in *Culture française*, n°1-2, 1981, cité par Damien Bédé : « Conte et nouvelle, en Afrique noire : réflexion sur deux formes narratives en prose », in *Ethiopiennes*, op cit, p. 96.

¹²¹ Midiohouan Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit, p. 82.

¹²² Dongala Emmanuel, « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya » dans *Jazz et vin de palme*, op cit.,

En effet, à une époque donnée et inspiré par le contexte sociopolitique de la République du Congo, l'auteur Emmanuel Dongala, décrit le quotidien tumultueux des populations de ce pays, en relatant l'embarras d'une femme commerçante empêtrée dans les difficultés sociales engendrées par le climat politique. Le titre de la nouvelle est bien évocateur de ces tracasseries sociopolitiques. *Gabao news* d'Auguy Makey est un recueil composé de six nouvelles qui évoquent aussi un Gabon moderne à multiple facettes. Le nouvelliste présente la société gabonaise sous plusieurs aspects : il décrit la délinquance juvénile qui conduit à l'insécurité sociale ; la nécessaire débrouillardise des populations pour leur survie ; la perte de certaines valeurs morales, traditionnelles... ; et la recrudescence de la pauvreté. Voilà comment l'auteur fait découvrir au lecteur le visage du Gabon contemporain. C'est le quotidien du Gabonais moyen, celui de la basse classe (issue des quartiers enclavés), et dont le vécu est obstinément coincé dans les encrassements de la misère quotidienne, que l'auteur choisit de décrire.

On se rend compte avec Madeleine Borgomano que « [...] les nouvelles s'inscrivent dans une tradition récente et liée à la littérature écrite, [...] celle de porter témoignage sur une situation sociale ou politique¹²³ ». Cette configuration sociale, et ce monde souvent sous le joug des politiques despotiques, amènent les nouvellistes à rester les plus proches possibles de l'actualité. Des événements récents, des faits divers et autres, constituent des matériaux pour l'imaginaire du nouvelliste. De ce fait, la nouvelle réaffirme ici l'acception première du vocable, c'est-à-dire : vue comme l'actualité d'un événement inédit, comme le montre D. Grojnowski quand il précise la définition du terme « nouvelle » :

De nos jours, le mot [...] s'applique à des récits inventés par des écrivains mais aussi à des événements de l'actualité, rapportés par la presse [...]. Dans le premier cas la nouvelle est investie par l'imaginaire, le lecteur éprouve le plaisir de la fiction, alors que dans le second cas elle se lève sur des réalités : le lecteur fait l'expérience d'événements qui pourraient lui advenir.¹²⁴

Le nouvelliste s'inspire parfois de mêmes événements que le journaliste, avec lesquels il construit une fiction. *La Noire de ...* de Sembene Ousmane peut, entre autres, être évoquée à titre illustratif si l'on s'en tient à la confession de G. Midiohouan : « on sait, par ailleurs, que *La Noire de ...*, l'avant dernière nouvelle de Voltaïque, *La Noire de ...*, est inspirée d'un fait

¹²³ Borgomano Madeleine, « Lieu du Vertige », in *Notre Librairie*, n° 111, *op cit*, p. 11.

¹²⁴ Grojnowski Daniel, *Lire la nouvelle*, *op cit*, p. 44.

divers que Ousmane Sembene a lu dans Nice-Matin en juillet 1958¹²⁵». L'évènement rapporté par les médias devient ici un évènement narratif par la voie de la narration.

La nouvelle en Afrique ne se lance donc pas dans l'histoire de sociétés trop éloignées de l'actualité quotidienne. Parce qu'elle a pour ambition de définir l'Africain actuel, la société du moment, qu'elle naît dans un passé récent, qu'elle se contente d'un présent non abouti, un présent en construction, et donc se propulse vers un avenir immédiat. La nouvelle africaine laisse « [...] entendre une voix nouvelle et souvent solitaire. Contrairement à une autre étymologie du mot « nouvelle » (rapproché de Noël), elle n'annonce pas la bonne nouvelle. Elle proclame les « mauvaises nouvelles » au monde moderne d'une actualité impitoyable¹²⁶», affirme M. Borgomano.

II.3. La nouvelle dans l'histoire littéraire africaine : une réception problématique

II.3.1. Une longue présence silencieuse entre 1920 et 1990.

Le regard porté sur la nouvelle en Afrique francophone, de la naissance jusqu'aux alentours des années 1990, montre une réception quelque peu mitigée. La critique durant cette période n'a eu presque aucun intérêt à l'égard de la nouvelle africaine francophone. Si l'on peut relever çà et là quelques curiosités de certains critiques, le vide de travaux sur le genre de la nouvelle reste très significatif. Il a fallu attendre la fin des années 1990 pour voir émerger un discours critique prometteur, et qui sort ce genre du lourd silence dans lequel il était emmuré.

Dès 1920, la pratique de la nouvelle dans le champ littéraire africain semble troubler la jeune littérature en pleine balbutiement. D'ailleurs, la littérature en elle-même est en pleine gestation. Elle est partagée entre les langues européennes et les réalités locales, les quelques Africains qui s'adonnent à l'écriture ne maîtrisent pas encore à la perfection, les genres importés de l'Europe comme le roman ou la nouvelle. Tout est alors embryonnaire pour l'heure. C'est depuis cette période de tâtonnement, que le genre de la nouvelle a sombré dans les désaveux de la critique. Et comme le souligne Damien Bedé, « le peu d'attention porté par la critique à son évolution [...], a donné l'impression d'un genre quelque peu négligé¹²⁷». De fait, la nouvelle a fait un chemin singulier et presque « solitaire », bénéficiant d'un regard quasi indifférent de la part de la classe critique de cette espace littéraire. Tout s'est passé comme si la nouvelle était

¹²⁵ Midiohouan, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, *op cit*, p. 83. (Souligné par nous).

¹²⁶ Borgomano Madeleine, « Lieu du Vertige », *in Notre Librairie*, n° 111, *op cit*, p 7.

¹²⁷ Bedé Damien, « Contes et nouvelle en Afrique noire : réflexions sur deux formes narratives en prose » *in Ethiopiennes*, n°70, *op cit*, p. 79.

une expression fantaisiste, un trouble à l'ordre normal de la pratique de cette jeune littérature, avec notamment son fort degré de parenté avec le conte et le roman. Ce genre apparaît alors comme « un récit qui tient le milieu entre le roman et le conte ¹²⁸» pour reprendre Georges Ngal. Autrement dit, la nouvelle semble être un genre informe et ambigu, esthétiquement bâtard comme le relève J. Chevrier : « la nouvelle a parfois été considérée comme un genre bâtard, à mi-chemin du conte et du roman¹²⁹ ». C'est aussi « la marginale » qui, pour l'écrivain, comme le nouvelliste Djiboutien A. Waberi, est une espèce de « coup de foudre » le préparant au plus grand amour avec le roman notamment. Celui-ci affirme par exemple que « la nouvelle est un champ de prédilection pour des exercices de style ou de forme [...] avant de passer au roman¹³⁰ ». D'où son statut évident de « banc d'essai ¹³¹», estime Claudine Richard.

Avec une telle réception critique, on ne peut s'étonner évidemment de son manque de visibilité dans l'histoire de l'espace littéraire africain. Sa forme quelque peu instable (sur le critère de longueur) dans la période coloniale, ne permettait pas, par exemple, à certains récits d'être reconnus comme des nouvelles, au profit du roman, ou encore du conte. Pour illustration, les textes tels que : « *Ngando* » de Paul Laumami-Tchibamba (1948), « *La violation d'un pays* » de Lamine Senghor (1927), ou « *Les Trois volontés de Malic* » d'Ahmadou Mapaté Diagne (1920), ont suscité des controverses quant à leur appartenance à une famille générique précise.

Pourtant, adoptée et prisée par plusieurs écrivains africains, la nouvelle n'a pas su, malgré tout, s'imposer auprès de la critique à l'instar du roman (pour ne citer que ce genre), jusqu'aux années 1990. Il a fallu une intervention médiatique notamment les concours au début des années 1970, pour qu'elle se révèle de façon spectaculaire au grand public. La nouvelle a donc évolué en silence dans les couloirs de l'espace littéraire africain, malgré une expression incisive et percutante des inquiétudes, des angoisses, et des traumatismes des populations au sein des sociétés africaines. Elle a su dire ces petites vies submergées par toutes sortes de mutations et des maux dans le temps. Mais le désintérêt critiques sur la nouvelle de ce champ littéraire, suppose un rôle mineur à ce genre, comme si la nouvelle semblait littérairement impertinente, et un genre clandestin qui n'a aucune existence légale dans ce champ littéraire.

¹²⁸ Georges Ngal, cité par Damien Bedé, « La nouvelle africaine francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », in *Présence Africaine, op cit*, p. 338.

¹²⁹ Chevrier Jacques, « De Boccace à Tchicaya », in *Notre Librairie : La nouvelle*, n°111, *op cit*, p. 5

¹³⁰ Waberi Abdourahman, « propos recueillis par Bernard Manier », in *Notre Librairie : La nouvelle*, n°111, *op cit*, p. 36.

¹³¹ Richard Claudine, « Le renouveau d'une écriture », in *Notre Librairie : La nouvelle*, n°111, *op cit*, p. 17.

L'indigence des travaux réalisés sur la nouvelle peut être ici perçue comme une volonté délibérée de survoler ce genre « inconvenant » au prestige de la littérature africaine. Et le peu des travaux effectués pourrait être perçus comme une simple curiosité, avec notamment l'apparition d'un ouvrage comme *L'anthologie de la nouvelle sénégalaise*¹³², et certaines thèses doctorales¹³³ dans les années 1980. C'est à partir de cette période que la nouvelle, dans l'histoire littéraire africaine, semble timidement sortir d'une longue phase d'hibernation devant la critique. C'est aussi à partir de cette période que l'on remarque l'essor de la nouvelle, et la sagacité des nouvellistes dans sa pratique, et devenant de plus en plus nombreux. En effet, nous l'avons souligné plus haut, les fréquentes éditions des concours radiophoniques (surtout), ont attisé et affuté la plume de plusieurs Africains.

Malgré tout, l'apport des concours n'a pas fécondé un métadiscours probant sur la nouvelle, pouvant faire un état de lieu de sa pratique, ses spécificités narratives, ses caractéristiques et ses forces en tant que genre, ses sujets de prédilections etc., à l'instar des autres genres dans le champ littéraire africain francophone. Mais alors des questions demeurent : comment rendre visible et crédible un genre longtemps absent de l'histoire littéraire en Afrique francophone aujourd'hui ? Comment parvenir à inscrire la nouvelle sur la liste des préoccupations des critiques ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il nous semble opportun de recourir d'abord, à des lieux très peu considérés en matière de discours critiques, et qui peuvent témoigner, un tant soit peu, d'une présence active, et du parcours du genre de la nouvelle en Afrique subsaharienne francophone. Nous faisons essentiellement référence aux textes préliminaires : préfaces, avant-propos, présentations... Puis seront pris en compte, des moyens traditionnels auxquels recourent souvent les critiques : des articles, des anthologies, des revues littéraires, des ouvrages consacrés à des analyses de fond sur des œuvres...

Dans un premier temps, on s'intéresse ici, à tous les discours précédents les récits de nouvelle, c'est-à-dire, les avant-textes, les paratextes, les introductions, les avant-propos etc., car ceux-ci dégagent souvent quelques points de vue, et véhiculent des positionnements critiques, des commentaires utiles à la découverte et à l'analyse des récits de nouvelles en l'occurrence. Cet intérêt au paratexte se justifie par le fait que les préfaces, par exemple et autres discours précédents les textes, constituent une sorte de « valeur ajoutée » aux recueils de

¹³² *L'Anthologie de la nouvelle sénégalaise*, Sénégal, Nouvelles éditions Africaines du Sénégal (NEA), 1978,

¹³³ Cf. les travaux universitaires cités dans l'introduction, notamment les thèses doctorales des années 1980.

nouvelles, participent à sa crédibilité en tant que genre, et surtout, ces textes constituent une trace non négligeable de ce genre, sous le regard du critique.

Définie par Gérard Genette comme « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède¹³⁴», la préface apparaît pour la nouvelle africaine francophone, comme une espèce de discours « précritique¹³⁵ ». Sa présence sur le recueil de nouvelles indique en définitive, son passage au crible du regard de la critique.

Si durant la période de 1920 à 1990 le panorama de la nouvelle, (marqué par un silence dû au manque étonnant des travaux consacrés au genre), est moins élogieux, on peut tout de même remarquer les traces du parcours de ce genre dans l'histoire littéraire africain, à partir d'un discours que nous qualifions ici de « précritique », constituées des textes qui accompagnent des récits de nouvelles tels que des préfaces. Pour Wolfgang Leiner : « le texte d'escorte peut être critique ou panégyrique¹³⁶ ». Devant l'absence d'une réflexion critique plus élaborée, plus probante, plus minutieuse et plus rigoureuse sur la nouvelle africaine, le recours au discours liminaire peut permettre, un tant soit peu, de rendre compte de ce qui a été dit autour de ce genre dans l'espace littéraire africain. Ces discours, d'une façon générale, sont à prendre dans une perspective critique car ils remplissent pleinement ce rôle. On peut se souvenir de la célèbre « Orphée noire », préface de Jean Paul Sartre qui permet une notoriété sans précédent à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor en 1948¹³⁷. Concernant les recueils de nouvelles, ces discours peuvent constituer dans le même élan, un levier important à la fabrique d'un discours « précritique » autour du genre la nouvelle.

Du reste, dans ses manœuvres à visée publicitaire, la préface par exemple, tient souvent un jugement, suggère un point de vue à mi-chemin entre l'aspect extérieur et intérieur au texte qu'elle annonce. Elle donne des présupposés analytiques et guide ainsi l'esprit du lecteur qui s'engage à découvrir le contenu de l'œuvre, en l'occurrence les recueils de nouvelles.

¹³⁴ Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 150.

¹³⁵ Il faut comprendre par ce terme, un discours porté sur la nouvelle (des commentaires, des préfaces, des introductions, des avant-propos...), qui n'est pas à proprement parlé une critique, mais prépare ou précède une réflexion critique pleinement établie (ouvrages, articles, travaux universitaires etc.).

¹³⁶ Wolfgang Leiner, « Préface à la journée des préfaces. » in, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n°42. p. 111-119.

¹³⁷ Sédar Senghor Léopold, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 2015. Édition originale en 1948.

Bien évidemment, plusieurs textes ont été édités sans « Avant-propos » ni d'« Introductions » et encore moins de « Préfaces ». C'est le cas de « *Jazz et vin de Palm* » d'Emmanuel Dongala (1987) ; « *Voltaïque, La Noire de...* » de Sembene Ousmane (1962) ; « *L'Arbre fétiche* » de Jean Pliya (1971) ; « *Le Marabout de la sécheresse* » de Cheik Aliou Ndao (1979) ou encore « *Abboki ou l'appel de la côte* » de Hililou Sababbo Mahamadou (1978) etc. Ces différents recueils, surtout dans leurs premières éditions, ont été dépourvus de ces discours et commentaires précédents leurs récits. Par ailleurs, d'autres au contraire, en ont été dotés. Ces discours qui accompagnent le récit, dans une moindre mesure, restent les seuls, mis à part quelques articles, à faire figure d'une visibilité critique sur le récit de la nouvelle jusqu'à la décennie de 1990. Il est vrai, la fonction majeure de ce dispositif paratextuel est principalement d'attiser la volonté du lecteur à fréquenter le texte. Mais le préfacier présente l'ouvrage ou l'auteur, fait remarquer sa pertinence et son intérêt puis, suggère les pistes de lecture, et crée un canevas pour aborder le texte, que le lecteur est susceptible de suivre. Car, comme le suggère Gérard Genette, le discours liminaire est un « champ de relation [...], un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur¹³⁸ ». Que ce discours soit dénommé « Avant-propos », « Avertissement », « Préface » ou autres, il inscrit le genre de la nouvelle dans l'histoire littéraire africaine, et suggère souvent une lecture probante. Avec ces « deux types de fonctions cardinales que nous avons trouvés à la préface : retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte¹³⁹ », avance l'auteur du *Palimpsestes*, une certaine analyse et une certaine vision critique, bien que sommaires, sont ainsi portées sur les nouvelles. Les textes suivants permettent, à titre illustratif, de conforter cette vision critique avantageuse, que portent les préfaces autour des récits ou des recueils de nouvelles.

Bahikro I. Marie-Emmanuel, le préfacier du recueil *Les deux amis* (1978) d'Isaïe Biton Koulibaly, donne une vision générale de l'ouvrage, en indique la pertinence et l'intérêt, les thèmes et la qualité stylistique de l'auteur. Il n'hésite pas à avancer :

Biton, dans ce livre, nous propose ce message très osé au moyen d'une technique narrative soutenue pas des suspens, où il diffère carrément le récit pour faire réfléchir ses lecteurs. De sa plus belle prose alternée de vers libres, choisit de faire de cette œuvre de jeunesse, une fenêtre désormais ouverte sur le monde affaibli par un style trop raffiné, qui n'offre pas aux lecteurs, l'essentiel du message littéraire.

¹³⁸ Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, éd. Du Seuil, 1982, p. 10.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 220.

Par cette exploitation lexicale très simple, par une construction syntaxique conséquente et par l'exposition des faits les plus graves, Biton semble ouvrir l'ère des écrivains qui dérange dans leur apparente simplicité¹⁴⁰.

Le préfacier montre l'intérêt de lire l'auteur tant sur la pertinence singulière de son style, que sur le type de discours qu'il suggère dans ses récits. Il élit de ce fait, un type de public et lui présente l'importace du recueil. La préface apparaît aussi comme un lieu de présomption sur la structure et les caractéristiques mêmes du genre de la nouvelle (l'empreinte du réalisme, le suspens, concision narrative, le ton tragique...), et la singularité stylistique de l'auteur. Cet avant-texte canalise et oriente le lecteur. C'est une espèce de mode d'emploi suggéré au lecteur, pour lui permettre d'effectuer des promenades guidées dans l'univers du texte.

Dans sa préface à *Tribaliques* d'Henri Lopes, Guy Tirolien pour sa part, expose les thèmes éminemment exploités dans ce recueil de nouvelles : « traditionalisme, tribalisme, népotisme, arrivisme [...] ¹⁴¹», et il souligne au passage, le ton incisif de l'auteur, puis le caractère réaliste de l'ouvrage. Il termine d'ailleurs son propos en ces termes :

Comme on le devine, plus que d'aimables récits pour amuser la galerie, ce que le lecteur trouvera ici, c'est le témoignage direct d'un homme qui s'interroge tout haut sur sa propre condition et sur celle de son peuple. Voilà qui est littéraire.

Bravo Lopes ! Continue de nous battre le bon tam-tam¹⁴².

L'essentiel de l'ouvrage, se trouve présenté dans cette préface. On y retrouve tant la vision formelle (son esthétique), que le contenu de l'ouvrage (particularité thématiques). Le préfacier identifie une unité thématique et formelle, révèle l'harmonie, la cohésion de l'ensemble des récits qui constituent le recueil, et il suggère là, un acte de communication entre l'auteur, lecteur et l'œuvre. L'intention à caractère publicitaire à l'égard non seulement du texte, mais aussi de l'auteur, permet un réseau d'interaction entre eux (auteur, lecteur et l'ouvrage).

À l'occasion de la réédition de *Ngando* (accompagné des trois autres nouvelles) en 1981 par *Présence Africaine*, le préfacier Mukala Kadima-Nzuji rappelle les circonstances de la production de cet ouvrage dans le contexte colonial. Puis, il relève le rôle et l'intérêt de l'éditeur (en soulignant la reconnaissance et la valorisation de l'ouvrage), à travers non seulement l'acte de réédition, mais aussi dans sa qualité d'espace critique avec sa formule de « Revue littéraire ». Le choix qu'opère la revue *Présence Africaine* en faisant l'interview à Lomami-Tchibamba,

¹⁴⁰ Bahikro I. Marie-Emmanuel extrait de sa préface dans *Les deux amis* d'Isaïe Biton Koulibaly, publié aux Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1979, p. 10.

¹⁴¹ Guy Tirolien, « préface » à *Tribaliques* d'Henri Lopes, Yaoundé, CLE, 1971, p. 9.

¹⁴² *Ibid.*

traduit une volonté de porter un regard critique non seulement sur l'auteur mais également sur l'ouvrage. Cela se perçoit lorsqu'il déclare :

En 1972, P. Lomami-Tchibamba publie à Kinshasa un recueil de nouvelles, *La récompense de la cruauté*, suivi de *N'Gobila des Mswata*. Le réel et le fantastique s'y côtoient et nous donnent à lire, par-delà le quotidien et les apparences sensibles, l'univers intelligible, le sens caché des choses. Ce recueil sera suivi deux ans plus tard par la publication dans la revue *Culture au Zaïre et en Afrique* et de deux autres récits : « faire médicament » et « Légende de Londema, suzeraine de Mitsoué-ba-Ngomi ». La reprise dans la présente édition de ces deux nouvelles [...] permet de se placer d'emblée au centre de l'univers mental et affectif de l'écrivain zaïrois, et d'autre part d'évaluer son rapport à la saisie et à l'expression de notre espace culturel.¹⁴³

Le critique Zaïrois révèle des intentions de l'auteur dans l'unique fin de fournir une piste d'interprétation du texte. Cette intention canalise la vision du lecteur et renseigne sur les jeux esthétiques, les tons discursifs et la fonction sociale du recueil.

Il faut aussi, dans le même élan, évoquer la célèbre préface¹⁴⁴ à l'*Anthologie de la nouvelle Sénégalaise (1970-1977)* paru en 1978, dans laquelle, Pierre Klein qui en est l'auteur, remarque quelques subtilités narratives et les caractéristiques du genre de nouvelle dans l'espace littéraire africain francophone :

D'une façon générale les jeunes nouvellistes, que leur champ d'exploration soit la ville ou la campagne, glissent fréquemment dans le conte informé qu'ils sont par la survie des mœurs et des coutumes qu'ils ne veulent et ne peuvent détacher de l'actualité ; dans la nostalgie peut-être des veillées d'avant les cassettes, la radio, la télé. Par voie de conséquence est toujours très importante chez les africains, la place de tout un monde invisible où les "vivants-vivants" n'interviennent que dans la hiérarchie des tabous.¹⁴⁵

Le préfacier souligne des traits importants du genre vis-à-vis des éléments d'ancrage de l'univers socioculturel. Il s'agit du caractère protéiforme de la nouvelle (une visibilité quasi incertaine de sa forme ; toujours partagée entre d'autres genres, notamment le conte), aussi sa particularité très manifeste : le souci du réalisme. Pierre Klein présente volontiers, les singularités du genre de la nouvelle dans l'espace francophone africain. Il facilite la lecture et déclenche l'adhésion du lecteur à la découverte d'un univers singulier dans ce recueil.

¹⁴³ Mukala Kdima-Nzuji, texte extrait de sa préface de *Ngando* de P. Lomami-Tchibamba à l'occasion d'une nouvelle réédition par Présence Africaine en 1981 ? p. 10-11.

¹⁴⁴ Cette préface est l'un des premiers textes de cette facture sur le genre de la nouvelle, qui évoque, bien que sommairement, la pratique de ce genre singulier au sein de l'espace littéraire africain.

¹⁴⁵ Klein Pierre, Préface à l'*Anthologie de la nouvelle Sénégalaise (1970-1977)*, Dakar/Abidjan, NEA, 1978, p. 22-23.

Un autre texte : *Afropean soul et autres nouvelles*¹⁴⁶ de Léonora Miano, vient davantage conforter cette vision des discours préliminaires autour de la nouvelle dans l'espace littéraire africain. La présentation faite par Jérôme Destaing, est inédite car, après une brève présentation de l'auteur du recueil, il livre une réflexion fleuve sur le genre de la nouvelle, comme on peut le voir au travers des intitulés qui structurent son texte :

- « *Le genre de la nouvelle* » est le titre central de sa réflexion sur le genre. Celui-ci donne une impression d'orienter l'attention du lecteur, et peut-être par précaution, de préparer ce dernier à découvrir un genre qui lui serait méconnu ;

- « *Une définition impossible* » : cette sous-partie aborde l'histoire du genre depuis l'Antiquité gréco-romaine, et souligne les variantes formes et approches de ce genre. Ce petit historique permet finalement à J. Destaing, de parvenir à une visibilité plus nette de la nouvelle, car pour lui, « c'est le XIXe siècle qui finit par poser les contours de la nouvelle, conçue comme un genre possédant une esthétique propre, des enjeux et des effets qui y correspondent¹⁴⁷ ». Pourtant, bien que disposant de quelques aspects fixes et connus (la brièveté, l'« intensité de l'effet »...), c'est aux risques et périls pour « [...] quiconque tente d'établir une définition universelle et figée d'un genre qui est né sans baptême, qui a grandi, s'est formé et transformé à sa guise¹⁴⁸ », prévient J. Destaing ;

- « *Approche esthétique* » : dans cette partie, J. Destaing aborde la question esthétique du genre de la nouvelle en précisant quelques particularités chez certains auteurs français des siècles différents. Ainsi, « la brièveté », « l'intensité de l'effet », « la recherche d'un effet final », et bien d'autres aspects, caractérisent l'esthétique du genre de la nouvelle selon qu'elle se construit et se transforme continuellement selon les manœuvres narratives de ses auteurs.

Puis, il porte finalement sa réflexion spécifiquement sur les différents récits qui composent le recueil sous le titre de : « *L'esthétique des récits du recueil* ». Cette structure inhabituelle sur la présentation d'un recueil de nouvelle est loin d'être une tentative de révolution ou démarcation formelle sur le dispositif du paratexte. Elle traduit en revanche, une simple volonté pour J. Destaing, de porter un regard critique à la fois sur le genre (qu'il soupçonne visiblement méconnu chez le lecteur), et sur le recueil de circonstance. Tout compte fait, J. Destaing semble indiquer la nécessité de produire une réflexion sur le genre avant de présenter le recueil de l'écrivaine camerounaise. Il avance d'ailleurs qu' : « une fois précisés les

¹⁴⁶ Miano Léonora, *Afropean soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008, (pour la présente édition).

¹⁴⁷ Destaing Jérôme, « Présentation » dans *Afropean soul et autres nouvelles op cit.*, p.8.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

contours de la nouvelle, qu'on ne saurait réduire à l'effet de chute, il semble plus aisé d'aborder l'esthétique propre aux récits de Léonora Miano réunis dans ce recueil »¹⁴⁹. Ainsi, loin d'être ordinaire, cette présentation atypique du recueil de nouvelle, peut être perçue ici comme un moment important où J. Destaing se lance dans une perspective critique du genre, et analytique des récits de ce recueil de nouvelles.

Tous ces textes susmentionnés délivrent une idée réelle sur la pratique du genre de la nouvelle, et permettent au lecteur averti, de relever les constances esthétiques, les thématiques récurrentes, des postulats narratifs, des tons des discours qui s'impriment régulièrement, les caractéristiques narratives assez stables, et les médiations entre l'idée du réel, l'oralité, la société et l'imaginaire socioculturel dans les sociétés africaines. Ces éléments, d'un point de vue théorique autour du récit de la nouvelle, seraient considérés ici comme des caractéristiques, mais aussi des traces qui élucident le parcours du genre de la nouvelle dans l'espace littéraire africain francophone.

Le préfacier de *Ngando* relève d'ailleurs autour de cet ouvrage, un aspect qui peut valoir à tous les écrivains de la forme brève de cette période :

La réédition de *Ngando* n'est pas seulement un événement, mais aussi un hommage aux écrivains du Zaïre qui ont été longtemps tenus à l'écart de l'histoire littéraire négro-africaine. Pourtant leurs œuvres portent de toute évidence la marque de leur situation historique.¹⁵⁰

À défaut donc d'avoir des manuels critiques consacrés exclusivement au genre de la nouvelle dans la période 1920-1990, ces discours d'escorte aux recueils de nouvelles (préfaces, avertissements, Présentations...), semblent constituer la base d'un discours critique sur le genre. Ils se révèlent alors comme une phase *précritique*, et traduisent le silence qui interroge le parcours et la pratique de la nouvelle en Afrique, durant la période 1920 à 1990.

Dans un deuxième temps, quelques réflexions à travers des articles publiés ici-et-là, participent également à l'inscription du genre de nouvelle dans l'histoire littéraire de l'espace subsaharien francophone. Du reste, la présence peu visible de la nouvelle dans l'histoire de la littérature africaine n'est pas remarquée uniquement avec le mutisme de la critique. Ce manque de visibilité de la nouvelle se note aussi à partir des regards légers, et des positions peu développées aux alentours des années 1980. En effet, les fonctions, les caractéristiques, les visions, les discours sociohistoriques présentés et véhiculés par la nouvelle, ont été vus et analysés par certains critiques au cours de cette décennie. C'est le cas des critiques Zaïrois

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.12.

¹⁵⁰ Klein Pierre, Préface à *l'Anthologie de la nouvelle Sénégalaise (1970-1977)*, *op cit.*

Mukala Kadima-Nzuji¹⁵¹ et Pius Ngandou Nkashama¹⁵², qui ont consacré à la nouvelle africaine des réflexions, respectivement, autour de l'histoire du genre, et autour de ses formes et les relations entretenues avec d'autres genres narratifs. C'était notamment à l'occasion d'un colloque sur la nouvelle, organisé par l'ADELF (Association des écrivains de langue française) avec le concours de CERCLEF (cercle d'étude et de recherches sur les civilisations, langues et littératures d'expression française) en 1980, que les deux critiques Zaïrois ont tenté de porter une réflexion sur la forme brève dans l'espace littéraire africain francophone. Leurs travaux explorent l'univers du récit de nouvelle en relevant quelques caractéristiques.

D'autres réflexions sur le genre apparaissent dans certaines revues littéraires, et constituent des véritables prémices du discours critique sur la pratique du genre de la nouvelle. Le numéro 63 (1982) de la revue *Notre Librairie*, consacré à la littérature zaïroise, offre un espace de parole aux critiques zaïrois qui y proposent des réflexions sur le genre. Ce fait inédit est très important pour le genre de la nouvelle, car elle marque un point de départ, une marche vers une sortie du silence qui l'avait caractérisé jusque-là.

Aussi, entre 1981 et 1983, Daniel Vignal consacre deux articles dans la revue *Peuples noirs Peuple africains*. Dans le numéro 19 de l'année 1981 (141-147), il propose un article sous le titre : « Sembene Ousmane nouvelliste ». En s'appesantissant sur la nouvelle intitulée *Prise de conscience*¹⁵³ il « tente, [selon lui], de faire ressortir la technique de Sembene Ousmane nouvelliste en examinant successivement la structure de cette nouvelle, la caractérisation, les décors spatial et temporel, la narration et le point de vue, les thèmes principaux et enfin le langage¹⁵⁴ ». Dans le numéro 36 de l'année 1983, il publie un autre article avec pour titre : « Le Noir et le Blanc dans *Voltaïque* de Ousmane Sembene ». En questionnant la figure du Noir et du Blanc, Daniel Vignal expose les clichés que se fabrique chaque personnage en référence à leurs différentes origines culturelles, mais aussi l'influence de l'idéologie coloniale sur leur

¹⁵¹ Voir son article « La nouvelle africaine serait née entre les deux guerres » paru dans le numéro 1-2 de la revue *Culture Française* de l'année 1982 et consacré aux « Aspects de la nouvelle dans la littérature francophone d'Afrique noire ».

¹⁵² Cf. la revue *Notre Librairie* au n°63, janvier-mars de l'année 1982 dans laquelle il fait paraître un article : « Les formes d'une littérature narratives : la nouvelle ». Aussi, publie-t-il dans la revue *Culture Française* n°1-2 de la même année, un article sur la nouvelle consacrée à son pays : « La nouvelle au Zaïre : les formes d'une écriture mythologique. » p. 89- 99.

¹⁵³ Sembene Ousmane, « *Prise de conscience* » dans *Voltaïque...La Noire de...*, *op cit*, (pp. 25-35).

¹⁵⁴ Vignal Daniel, « Sembene Ousmane nouvelliste » in *Peuples noirs Peuples africains* n°9 de l'année 1981 (141-147).

relation. Le texte soulève des rapports conflictuels tant culturels, idéologiques qu'humains, entretenus entre les deux protagonistes. L'auteur évoque en plus, l'aspect thématique du recueil, et laisse percevoir une unité non seulement thématique, mais aussi structurelle du recueil.

L'apparition de certains articles dans des revues et les travaux universitaires (cités plus haut) autour du genre de la nouvelle, marque un signe important du parcours et de la pratique singulière du genre de la nouvelle dans l'espace littéraire au sud du Sahara francophone. Elle marque également une volonté décisive de rompre, durant cette décennie, le silence de plus de quarant ans, assigné à la pratique de ce genre en Afrique francophone. Cela pourrait s'expliquer en partie par la notoriété que connaît désormais la nouvelle, avec notamment les concours répétés de RFI, et autres organes durant cette période. Le genre s'est donc imposé au grand public l'effet médiatique, et les premiers critiques ne pouvaient rester encore plus longtemps silencieux devant cette effervescence de la nouvelle. Il s'agit là d'un début de reconnaissance de la grande prestation du genre de la nouvelle auprès de la critique, après plusieurs années d'existence non prise en compte. Ce nouveau regard de la critique sur la nouvelle, prendra plus de consistance dès la décennie suivante : les années 1990.

Comme nous l'avons souligné plus haut, il faut dire que durant cette période, tout espace où émergeait un commentaire, où se développait une prise de position relative à la nouvelle, c'était là, une occasion de construire un avis critique sur le genre. Que ces espaces soient des éléments du paratexte (préfaces, avant-propos, avertissements...), ou quelques rapides observations sur le genre de la nouvelle (anthologies, articles dans les revues littéraires ou lors des colloques...), ou encore, des thèses doctorales etc., tous ces lieux sont perçus ici comme une tribune d'où émerge un discours critique sur le genre de la nouvelle, et son insertion dans le champ littéraire africain. Ce nouveau regard critique sur la nouvelle connaît une émergence à partir de la décennie 1990, qui amène Damien Bedé à remarquer que « la nouvelle n'a jamais été un mode d'expression totalement absent du champ littéraire négro-africain, même si les nouvelles au départ n'ont pas eu autant le succès et de retentissement que les autres genres¹⁵⁵ ». Elle a donc été devant la critique, une longue présence silencieuse au sein de cet espace littéraire.

¹⁵⁵ Bedé Damien, « La Nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », in *Présences Africaine, op cit*, p. 339.

II.3.2. Vers une sortie du mutisme

Il est moins périlleux d'affirmer aujourd'hui l'émergence d'un discours critique porté sur la nouvelle au sortir des années 1980. En effet, dans la décennie suivante (1990), certains chercheurs ont porté leur intérêt, leur curiosité sur le genre de la nouvelle, en polarisant leurs réflexions sur l'histoire et la pratique de ce genre. Le critique camerounais Romuald-Blaise Fonkoua souligne l'intérêt de réfléchir sur la nouvelle (qui peut valoir pour la nouvelle en général), lorsqu'il parle de la littérature de son pays (le Cameroun) :

Si l'on en juge par le nombre de travaux divers qui lui sont consacrés, la littérature camerounaise pourrait se limiter à sa production romanesque [...]. Toutefois, il apparaît depuis deux décennies environ que la nouvelle connaît au Cameroun un développement qu'il est désormais nécessaire de prendre en compte lorsqu'on veut tenir aujourd'hui un discours sur la littérature camerounaise¹⁵⁶.

Décidément, la nouvelle s'arrache au silence de la critique pour se frayer une place dans l'histoire littéraire africaine francophone, de façon plus visible. C'est notamment à travers des nouveaux travaux universitaires (thèses doctorales), des articles dans les numéros (spéciaux ou pas), de certaines revues littéraires, et enfin des travaux de recherche consacrés à la formes brèves, que l'appréciation de la nouvelle s'opère. Ces quelques lieux d'évaluation du genre de la nouvelle, participent à l'édification d'un discours plus optimal auprès de la critique, dans l'espace littéraire africain. La nouvelle amorce alors une phase inédite de sa visibilité devant la critique, et elle a fait officiellement son entrée dans l'histoire littéraire africaine.

Cette nouvelle étape de la réception du genre de la nouvelle s'opère d'abord à travers quelques travaux de recherches universitaires en l'occurrence les thèses doctorales. Des nombreux étudiants, à l'instar de ceux évoqués plus haut concernant la décennie de 1980, manifestent leur intérêt à la nouvelle en consacrant leurs études doctorales sur ce genre, et ce, à partir des années 2000 jusqu'à nos jours. Il faut noter en effet que la décennie 1990 semble n'avoir pas enregistré des thèses doctorales. C'est donc à partir des années 2000 qu'apparaissent quelques travaux doctoraux consacrés au genre de la nouvelle. Sous le titre « Place et problématique de la nouvelle comme genre littéraire dans la fiction narrative africaine noire francophone : production, communication et réception », Eyram Amela soutient sa thèse de doctorat en 2002, dirigée par Jacques Chevrier à Paris IV. L'auteur y consacre entièrement sa réflexion sur le genre, en procédant au préalable à un éventaire de la pratique du genre dans le

¹⁵⁶ Fonkoua Romuald-Blaise, « La Nouvelle et son contenu » in *Notre Librairie* n°99 oct.-déc. 1989, (Littérature Camerounaise T. I -L'éclosion de la parole)

champ littéraire africain, puis il évalue les contours esthétiques avant de terminer sa réflexion sur la réception de cette catégorie générique. On peut retrouver l'essentiel de cette étude dans son résumé.

Aussi, note-t-on une autre thèse de doctorat intitulée : « (Dis)continuités des identités et imaginaire en francophonie littéraire : étude comparée des nouvelles de Sévérin Cécile Abega et de François Mauriac ». Elle est soutenue en 2013 par Medouane Ndefang Edith Bertine à Paris-EST, et dirigée par Francis Claudon et Marcelin Vounda Etoa. Bien que procédant par une lecture comparée de deux auteurs novellistes d'aires littéraires différentes, elle accorde un regard minutieux à la nouvelle dans le champ littéraire africain. Ces thèses délivrent une certaine idée sur l'histoire, les spécificités thématiques et esthétiques du genre de la nouvelle, au sud du Sahara francophone. Dans une large mesure, ces travaux contribuent à une émergence de la réflexion critique sur la forme brève en ce début du XXI^e siècle.

Ensuite, il y a l'univers des revues littéraires qui ont joué un double rôle au sujet de la nouvelle en Afrique. Les revues ont eu dans le temps, une fonction cardinale en publiant certains récits de nouvelles. Il s'agit d'un rôle qu'elles ont efficacement assumé, et ont participé à construire l'histoire de ce genre. Plusieurs récits ont paru dans cet espace et ce, pendant plusieurs décennies. Plus tard, ces mêmes revues offriront, non plus un espace de publication, mais de réflexion à la nouvelle, en lui consacrant (pour certaines), des numéros spéciaux, ou en invitant certains critiques à se prononcer sur la pratique de ce genre en Afrique. Grâce à cet espace désormais d'évaluation (et autrefois de publication) pour la nouvelle, plusieurs critiques mènent leurs réflexions, et délivrent leurs avis sur le parcours, l'histoire, les particularités du genre de la nouvelle au sein de l'espace littéraire africain francophone.

La revue *Notre Librairie* a été déterminante dans cette tâche et a même consacré une réflexion exclusive à la nouvelle africaine dans son numéro 111 d'octobre-décembre 1992. On y trouve, pour le cas de l'Afrique subsaharienne francophone, des critiques tels que : Jacques Chevrier avec « De Boccace à Tchicaya U'Tamsi » ; Madeleine Borgomano avec « Le lieu du vertige » ; Claudine Richard avec « Le renouveau d'une écriture » ; et plusieurs interviews avec notamment, Séwanou Dabla, Emmanuel Donngala, Waberi Abdourahman et Henry Lopes (des propos recueillis par Bernard Manier et Jasmina Sopova). Ces derniers abordent plusieurs questions autour de la nouvelle, notamment : l'histoire du genre et son adoption dans le champ littéraire africain, ses problèmes d'adaptation ; les complexités formelles et définitionnelles, puis, sont également abordés, la question de la réception critique, les spécificités esthétiques de la nouvelle et ses rapports à l'imaginaire social. Ce numéro de la revue *Notre Librairie* concentre une attention exclusive et particulière sur l'histoire et la pratique de la nouvelle, non

seulement sur l'ensemble de l'Afrique francophone (Maghreb et l'Afrique subsaharienne), mais également sur l'espace de l'Océan indien et des Caraïbes.

Dans la revue *Ethiopiennes*, on relève qu'Alphonse Mbouyamba Kakolongo publie dans le n°68 du premier semestre de l'année 2002, un article sur la nouvelle de son pays sous le titre : « La nouvelle Congolaise de langue française : état de lieu ». En s'interrogeant sur la configuration du genre dans cet espace littéraire, il tente de construire une analyse qui « s'inscrit dans une perspective socio-critique, [et] porte sur les titres, les constantes thématiques et l'écriture¹⁵⁷ ». En effet, au niveau des titres, l'auteur souligne le caractère véhiculaire des nouvelles comme porteur de sens des textes. Leur sélection est loin d'être fortuite, car pour lui, les titres renseignent sur les thèmes, suggèrent les typologies du discours investis dans la nouvelle congolaise. Sur l'aspect thématique, le critique analyse « en définitive, le problème récurrent des valeurs universelles : droits fondamentaux de l'homme dont les libertés, la dignité de toute vie humaine, extermination de la misère sous toutes ses formes, etc. On a, dans cette nouvelle vision du réalisme, affaire à une valeur universelle fondamentale : l'humanisme¹⁵⁸ ».

En 2003, dans la revue *Présence Africaine*, au n°167, Damien Bedé consacre à la nouvelle africaine un article intitulé : « La nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives ». Sa réflexion s'accroît sur les filiations de la nouvelle avec d'autres récits narratifs dans le champ littéraire africain. C'est notamment les questions définitionnelles, morphologiques et esthétiques qu'expose l'auteur. Des questions révèlent des rapports conflictuels autour des classifications des textes dans les catégories génériques données. Il parvient à conclure en ces termes que :

La nouvelle apparaît au regard des formes et des types qu'on peut déterminer comme un genre syncrétique : la résultante de plusieurs formes narratives ou poétiques. L'univers de la nouvelle dans les littératures francophones d'Afrique noire ne se laisse pas entrevoir de quelques aspects strictement précis permettant de définir sa spécificité en raison de l'extrême variation de ses formes dans la pratique des auteurs¹⁵⁹.

Les nombreux travaux de René Godenne ne sont pas en reste. Il accorde très souvent quelques rapides réflexions sur la nouvelle africaine francophone en générale. Dans *La*

¹⁵⁷ Mbouyamba Kakolongo Alphonse, « La Nouvelle Congolaise de langue française : état de lieu » in *Ethiopiennes*, n°68, 1^{er} semestre 2002, p. 68-80.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 68

¹⁵⁹ Bébé Damien, « La Nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », in *Présence Africaines*, *op cit.* p. 339.

*Nouvelle*¹⁶⁰ par exemple, René Godenne consacre quelques pages à la pratique de la nouvelle en Afrique francophone, en y relevant les problématiques d'ordre formels, thématiques et les particularités autour de ce genre. Il en est de même pour Jacques Chevrier avec son article « La Nouvelle de langue française dans le concours de RFI¹⁶¹ », dans lequel ce dernier fait un état de lieu des parutions des récits de nouvelles issus du concours de RFI, puis il analyse les conditions de participation, l'enjeu de ce concours et son influence auprès des écrivains. D'autres critiques tels que Thierry Ozwald dans *Littérature Francophone : récits courts, poésie, théâtre*¹⁶², examinent (notamment sur la partie consacrée à l'Afrique subsaharienne), la pratique de la nouvelle et ses problématiques dans cet espace littéraire.

Guy Ossito Midiohouan consacre également à la nouvelle quelques articles ici-et-là, qui font état des lieux de la pratique de la nouvelle durant une période précise, en relevant surtout, les courants thématiques. C'est notamment le cas « La Nouvelle négro-africaine d'expression française entre 1971 et 1980¹⁶³ ». Dans *Le genre de la Nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXème siècle*¹⁶⁴, (ouvrage issu des actes du colloque de « l'année nouvelle à Lovain-la-neuve en 1994 »), il publie un article intitulé « Aspects de l'esthétique de la nouvelle francophone en Afrique noire ». Dans cet article, le critique Béninois revisite le parcours du genre notamment dans le processus de stabilisation de sa forme et son esthétique. Un autre critique Béninois en la personne de Kazaro Tassou, fait paraître dans le même ouvrage que son concitoyen, un article¹⁶⁵ autour de la réception du genre de la nouvelle en Afrique francophone.

Aussi, peut-on retrouver aujourd'hui certains manuels critiques consacrés à la nouvelle dans le champ littéraire africain et qui participent à la visibilité de ce genre. En effet, certains travaux exclusivement menés sur la nouvelle, inaugure un tournant décisif et important sur la réception critique du genre de la nouvelle. C'est véritablement en 1999, qu'un ouvrage

¹⁶⁰ Godenne René, *La Nouvelle*, op.cit.

¹⁶¹ Chevrier Jacques, « La Nouvelle de langue française dans le concours de RFI », in *Culture Française*, n° 1 & 2, 1980.

¹⁶² Ozwald Thierry, « Récits courts » dans (sous Dir.) Bonn Charles et Garnier Xavier, *Littérature Francophone : récits courts, poésie, théâtre*, Paris, Hatier, 1999.

¹⁶³ Midiohouan Guy ossito, « La nouvelle négro-africaine d'expression française », texte présenté au cours du séminaire-atelier international, organisé par Aminata Sow Fall à Dakar, Gorée et Saint-Louis en 1994. Puis, il a été publié dans *Mots Pluriel* au n°9 en 1999 sur : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP999gom1.html>.

¹⁶⁴ Engel Vincent (sous la direction), *Le Genre de la Nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXème siècle*, coédité par Éditions Phi, Canevas Éditeur et L'Instant même, 1995.

¹⁶⁵ Tassou Kazaro, « Pour une Herméneutique de la réception des œuvres littéraires africaines : regards croisés sur la nouvelles », dans *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXème siècle*, op.cit.

entièrement consacré à la forme brève va paraître, et signera une sorte d'« acte d'état civil » qui donne une légitimité à la nouvelle, et intègre « officiellement » ce genre dans l'histoire littéraire africaine. Il s'agit de *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire francophone : formes courtes*, publié chez L'Harmattan par Guy Ossito Midiohouan. L'ouvrage fait un état de lieu de la pratique du genre de la naissance (les années 1920), jusqu'à l'orée des années 2000. L'auteur estime à ce sujet, que pour la forme brève, « lui consacrer un essai spécifique revient à lui conférer son autonomie¹⁶⁶ ». C'est donc dans cet élan qu'il oriente son analyse vers deux directions ainsi qu'il le précise :

Il s'agira d'évaluer l'apport du nouvelliste africain : premièrement, en suivant les temps forts, les contours et les dynamismes du processus par lequel il s'approprie le genre – les déterminations, les motivations et les impulsions d'un tel processus devant être recherchées dans l'environnement socio-culturel et politique ; deuxièmement, en cernant et en décrivant dans le détail les traits originaux de la nouvelle africaine.¹⁶⁷

À la suite de la première partie consacrée à l'analyse minutieuse autour de l'historique et les spécificités esthétiques et thématiques du genre de la nouvelle, Midiohouan dresse une bibliographie non exhaustive de la nouvelle africaine, des origines jusqu'à la décennie 1990. Cette étude fait donc le tour du genre et reste un des ouvrages scientifiques de référence à ce jour sur la nouvelle subsaharienne francophone.

En 2014, Didier Amela, publie à son tour, toujours chez L'Harmattan, *La Nouvelle en Afrique noire francophone : production, communication et réception*. Bien qu'il s'agisse en réalité de sa thèse doctorale soutenue à Paris IV en 2002, sous la direction Jacques Chevrier et avec pour titre : « Place et problématique de la nouvelle comme genre littéraire dans la fiction narrative africaine noire francophone : production, communication et réception », cet ouvrage se place également en lieu de référence scientifique sur le genre de la nouvelle en Afrique. En donnant quelques ajustements sur certains points essentiels, l'auteur de cet ouvrage oriente son analyse vers les mêmes directions que son prédécesseur, à quelques points de distinctions près, notamment sur la question de la réception du genre. Les deux ouvrages se présentent tout compte fait comme des manuels de référence aujourd'hui sur le questionnement critique autour de la nouvelle en Afrique francophone.

Enfin, d'autres lieux où émergent des discours critiques sont à prendre en compte. Il s'agit entre autres des anthologies qui font un état de lieu des parutions des textes de fictions dans la littérature africaine. Dans *L'Anthologie négro-africaine* (nouvelle édition revue et

¹⁶⁶ Midiohouan Guy Ossito, *op cit.* p. 9.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

augmentée) parue chez EDICEF, Lilan Kesteloot qui en est l'auteur mentionne dans une demi-page, la prestation du genre de la nouvelle dans le champ littéraire africain. Elle souligne sa fulgurance, ses visages multiformes, ses jeux langagiers... Elle estime même en effet, que le « roman africain est dédoublé par un extraordinaire essor de la nouvelle, qui développe les mêmes thèmes, mais sur les plus brèves distances¹⁶⁸». Un essor qui est en grande partie la résultante d'un important apport des concours nationaux et internationaux, et aussi quelques lieux de fortune dans lesquels, se publie à son aise une nouvelle. La critique Belge ajoute :

La nouvelle, cette espèce de gros plan d'un événement ou d'un caractère, se prête à tous les tons : caricatural, pamphlétaire, onirique, symbolique, allusif, populiste, journalistique, etc. Sa capacité d'adaptation au souffle (souvent bref) des jeunes auteurs, et son extrême variété de qui permet des styles très diversifiés, voilà sans doute les raisons du succès de la nouvelle. La nouvelle se publie plus aisément aussi que dans une revue, un journal.¹⁶⁹

Aux éditions Sépia en 1996, Moussa Mahamadou et Issoufou Rayalhouna publient l'*Anthologie de la littérature écrite nigérienne d'expression française*. Cet ouvrage fait un éventail de la fiction nigérienne en considérant un ensemble des genres les plus pratiqués y compris le genre de la nouvelle. Or l'une des fonctions majeures d'une anthologie est de réunir quelques morceaux scrupuleusement choisis des textes, en vue d'en évaluer une activité littéraire dans une période et selon une orientation précise. Dans cette anthologie, Moussa Mahamadou et Issoufou Rayalhouna dressent un bref aperçu sur l'évolution de la nouvelle dans l'espace malien. Pour eux en effet :

Le succès de la prose remarque aussi la vitalité de la nouvelle. Sa production est abondante si l'on compte des nombreuses publications dans les colonnes des journaux nigériens. Ce succès se confirme avec les prix nationaux et internationaux remportés par des écrivains.¹⁷⁰

La présence de la nouvelle dans de cette anthologie de la littérature nigérienne témoigne d'une volonté de reconnaître la place non négligeable de ce genre dans l'histoire de la littérature de ce pays. Il faut dire que l'histoire de la nouvelle dans l'espace africain peut être revisitée ici là. Elle s'est forgée avec le temps et selon les circonstances qui ont favorisé son essor, ses mutations multiformes etc.

¹⁶⁸ Kesteloot Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Paris, EDICEF, 1992 (pour la présente étude), p. 339.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 339.

¹⁷⁰ Moussa Mahamadou et Issoufou Rayalhouna, *Anthologie de la littérature écrite nigérienne d'expression française*, Paris, Sépia, 1996, p. 10.

Chapitre III. CARACTÉRISTIQUES NARRATIVES ET SPÉCIFICITÉS ESTHÉTIQUES DE LA NOUVELLE AFRICAINE

III.1. Quelques postulats narratifs

III.1.1. La description ou « l'art du peu¹⁷¹ »

La description est un temps fort dans la pratique de la nouvelle. C'est un élément qui contraint souvent le nouvelliste à un exercice particulièrement studieux dans le processus de narration. La description dans la nouvelle se caractérise par une souplesse due à la brièveté, la concision qu'exige ce genre. Cette sobriété du texte suppose chez l'auteur, un moment d'opération stylistique efficace (dans le choix des mots et leur agencement, la présentation linéaire ou entremêlée des séquences et scènes des protagonistes), et capable de rendre amplement compte d'un fait, avec une grande économie lexicale. Thierry Ozwald parle d'ailleurs de « l'art du peu » pour faire allusion au caractère restrictif de la nouvelle.

À partir de la description, les nouvellistes précisent souvent des motifs, des singularités qui se rattachent à une thématique donnée, ou à tous les éléments qui constituent la narration (personnages, action, objet, lieux, temps...). Dans la nouvelle africaine, l'opération narrative ne permet pas une évocation étendue des faits autour d'un lieu, d'un personnage... On y voit des stratégies d'écriture qui font que la description concède un resserrement de l'énonciation, que ce soit pour rendre compte d'une action, de définir les propriétés d'un lieu, de faire le portrait morale ou physique d'un personnage, ou pour évoquer une situation, une séquence du parcours du personnages etc. Et pour y parvenir, les auteurs utilisent un certain nombre d'astuces, dont des figures de styles à l'exemple de l'ellipse. Cette figure de style consiste à supprimer des mots ou une partie du texte qui seraient nécessaires à une construction complète, mais dont l'absence n'altère pas la compréhension de la phrase ou du texte. Dans le récit de la nouvelle, elle correspond souvent à une omission d'une suite logique d'un énoncé au cours de la narration. Cette astuce permet au nouvelliste d'emprunter un raccourci dans la relation de son histoire, et de procéder ainsi au sous-entendu, à l'allusion...

Henri Lopes y recourt très souvent dans ses récits. Lorsque, par exemple, le narrateur de *La Fuite de la main habile* évoque les retrouvailles entre Mbouloukoué et son ami Elo, il décide à un certain niveau de la narration, de passer sous silence une bonne partie de leur entretien : « c'est ainsi qu'après les aventures qui n'intéresseront pas mon lecteur, ce vendredi

¹⁷¹ Nous empruntons cette expression chez Thierry Ozwald dans *La Nouvelle, op cit*, p. 183.

après-midi, Elo et Mbouloukoué marchent sur les quais de la Fosse, à Nantes¹⁷² ». Dans le récit *Ah, Apolline !* le narrateur procède de la même manière : « Nous discutâmes près d'une heure. Cela ne mérite pas d'être rapporté ici. Mais il ne me convainquit pas¹⁷³ ». Plus loin dans le même récit, le narrateur homodiégétique décide une fois de plus, d'effacer volontairement une partie de l'histoire : « Mais je vous ennuierais vite à raconter tout ce qu'était notre vie. Je ne sais pas s'il est vrai que les couples heureux n'ont pas d'histoire¹⁷⁴ ». Remarquons que ces dissimulations narratives sont une volonté délibérée de l'auteur. Pour lui, les séquences tronquées sont des digressions jugées ennuyeuses au cours de la relation de l'histoire. On peut se rendre compte que l'auteur doit sélectionner soigneusement certaines séquences dans l'histoire, notamment celles qui font accélérer la narration. Puis, il doit se défaire de celles qui semblent moins utiles, qui alourdissent le texte et le rendent long.

La description dans la nouvelle africaine s'opère également dans l'évocation sommaire et devient alors suggestive. Elle verse dans le sous-entendu, dans l'allusion. Ceci a, par exemple, lieu lorsqu'il faut procéder à la description psychologique des personnages, à l'évocation de leur passé, de certaines de leurs actions... Les nouvellistes rendent compte de ces moments avec très peu de mots. Toutes les informations sont réduites et condensées dans une parole parcimonieusement étalée, mais « copieusement » suggestive. Dans *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya* par exemple, E. Dongala resserre le récit en choisissant d'évoquer majoritairement que les séquences qui définissent l'instant présent du personnage Augustine Amaya le personnage principal. Cette dernière, dans le texte, n'a d'ailleurs que très peu droit à la parole. De fait, elle s'exprime qu'au cours d'un banal dialogue qui aurait pu facilement être rapporté au style indirect. Dès l'entame de la narration, le lecteur est plongé dans l'action que subit Augustine Amaya : « La rafale de vent abattit brutalement son pagne entre ses jambes et elle a failli perdre l'équilibre¹⁷⁵ ». En fait, ce qu'évoque le narrateur concourt à rendre compte des souffrances du personnage. L'auteur ne s'autorise aucune digression narrative. On note une brève analepse qui informe le lecteur sur le passé du personnage et justifie l'activité commerciale d'Augustine Amaya. Le narrateur y va donc droit au but avec des instants clés du parcours du personnage. La souffrance psychologique du personnage au cours de cette éprouvante journée est implicitement évoquée. Sa description sollicite le discernement et l'intuition du lecteur. Le narrateur dissimule par exemple dans cet

¹⁷² Lopes Henri, « La Fuite de la main habile » dans *Tribaliques*, *op cit*, p. 20.

¹⁷³ Lopes Henri, « Ah, Apolline ! » *op cit*, p. 29.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 41.

¹⁷⁵ Dongala Emmanuel, « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 49.

échange, la frustration d'Augustine Amaya, lorsqu'un soldat lui demande de repasser en après-midi, malgré les efforts déjà consentis par cette dernière, pour tenter de retrouver sa carte d'identité perdue entre les mains des soldats :

_Comme il est midi, revenez cet après-midi à 14 heures.

_Mais...

Il claqua la fenêtre du guichet. Amaya hésita alors sur ce qu'il fallait faire¹⁷⁶.

Le narrateur se passe de la description psychologique et même physique du personnage, et donne sommairement des informations sur sa vie, son passé etc. Il passe également sous silence ses rapports avec d'autres commerçantes, l'ambiance dans sa maison... On voit bien que l'auteur choisit de n'évoquer de la vie d'Augustine Amaya, que des séquences assez significatives et suffisantes, c'est-à-dire : l'accumulations des mésaventures qui ponctuent la journée du personnage. Il concentre sa description sur les épisodes de crise, les points culminants et marquants de cette journée particulièrement difficile. La sobriété lexicale qui se dégage de cette description, contraint le lecteur à une stratégie de lecture centrée sur le sous-entendu, afin de parvenir à cerner l'ampleur des souffrances quotidiennes du personnage. On voit dans ce récit, un recours du nouvelliste à une figure rhétorique qui semble caractériser l'ensemble du récit. Il s'agit notamment de la litote, figure qui consiste à dire moins pour faire entendre plus ou suggérer amplement. L'histoire et le fonctionnement narratif de cette nouvelle se concentrent sur une journée, période relativement courte, mais bien suggestive sur toute la vie du personnage d'Augustine Amaya. Il s'agit là d'une représentation microscopique de la vie d'Amaya. L'auteur parvient à concentrer en une seule journée, le quotidien du personnage central. Vue ainsi, et à cause de sa forme, la nouvelle africaine peut s'avérer alors parfois très poétique.

On peut donc le voir, la description s'opère ici dans la suggestion, le sous-entendu, qu'il s'agisse des figures de style ou d'autres techniques des raccourcis au cours de la narration. Le but du nouvelliste est de parvenir à un texte court et riche, capable de renseigner efficacement le lecteur. La nouvelle exige donc ce resserrement descriptif obéissant au critère de brièveté qui est son apanage. Le nouvelliste doit aboutir à une maîtrise de la narration en visant la précision et la concision. De fait, la nouvelle est une litote. Elle utilise peu de matière lexicale pour faire entendre bien plus qu'il n'y paraît.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

III.1.2. Les stratégies énonciatives

Les manœuvres du nouvelliste dans le processus narratif, doivent, nous l'avons vu, concourir à la sobriété du texte. Le cadre énonciatif se range également dans cette perspective. Celui-ci rythme le récit à partir des voix qui racontent les histoires. D'une façon générale, on remarque que la nouvelle africaine est essentiellement narrative. On y trouve souvent une personne qui relate une histoire, qu'elle qu'en soit sa position par rapport à celle-ci. L'adoption d'une posture quelconque du narrateur vis-à-vis du texte donne une impulsion narrative au récit et influence sa structure. On note par exemple des sujets alternant le rôle de l'énonciateur et de l'énonciataire, ou encore des nouvelles qui présentent une énonciation à la première personne du singulier, et celles dont l'énonciation est faite à la troisième personne du singulier.

Dans le premier cas, il s'agit de parler de narration « déléguée ». On retrouve souvent un narrateur qui, à un certain niveau du récit, cède la parole à son interlocuteur qui devient aussitôt locuteur. Pour Thierry Ozwald, « il s'agit là du cas de figure le plus simple d'un narrateur qui délègue sa parole à un second narrateur, en lui faisant assumer en quelque sorte la paternité ou la responsabilité du récit¹⁷⁷ ». *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati* est de ce fait, un texte qui souligne le mieux ce fait. Le premier narrateur (Cuvezo), est surpris de voir son ancien camarade Kali Tchikati dans un bar où il ne l'imaginait pas. Kali Tchikati prend ensuite la parole et raconte ses mésaventures en précisant comment il avait participé à la création du parti unique, comment il en assurait la propagande idéologique, comment il s'est retrouvé empêtré dans les problèmes mystiques avec son oncle, et comment il s'est vu expulsé de son propre parti politique. Il termine la relation de son histoire en précisant : « Mon oncle veut me « manger » comme le font les sorciers... On peut y croire ou ne pas croire... une chose est sûre cependant, l'Afrique a ses mystères...¹⁷⁸ ». Tout au long du récit on remarque une alternance de la parole entre Cuvezo et Kali Tchikati. L'auteur marque son texte, avec ce relais de parole entre les deux narrateurs, d'une polyphonie qui introduit le lecteur dans la confession de Kali Tchikati, une confession, pour le moins, étrange et surprenante. Cette double énonciation permet de voir la nouvelle dans une perspective d'un récit oralisé, un récit conté, et qui donne l'illusion d'un dialogue où chaque intervenant joue une fonction précise : le premier narrateur (Cuvezo) questionne et commente les interventions du deuxième narrateur (Kali Tchikati) qui, lui, se confie.

¹⁷⁷ Ozwald Thierry, *La Nouvelle, op cit*, p. 110.

¹⁷⁸ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme, op cit*, p. 44.

Dans le deuxième cas, c'est-à-dire l'énonciation à la première personne, l'auteur situe souvent pleinement le narrateur à l'intérieur du récit qu'il raconte : il est alors un narrateur *homodiégétique* selon la catégorie de G. Genette¹⁷⁹. Avec le pronom personnel « je », le récit s'ordonne et reste centré sur un personnage précis. Sa posture en tant que personnage n'est donc pas uniquement celle du simple témoin, mais celle d'un personnage agissant par des actes qu'il pose et assume, qui tient la responsabilité du récit. Pour exemple, notons le narrateur du récit *Le Complot*, qui est au cœur de l'action dans le texte. Tout s'organise et gravite autour de lui. Celui-ci est inspecteur de police et arrête malencontreusement le docteur Mobata, innocent de toute accusation portée contre lui à propos d'un complot qui n'a jamais eu lieu. Ne supportant pas la torture, le docteur se donne la mort en s'ouvrant une veine. L'inspecteur décrit sa peine et son malaise en ces termes : « c'est la première fois je crois bien qu'un mort m'a ébranlé. Je me sentais étouffer. Ma tête éclatait. J'avais envie de crier comme un fou, de taper contre les murs et de pleurer¹⁸⁰ ». La nouvelle prend ici les allures d'un récit d'événements, d'un fait-divers et dont l'intensité dramatique du récit montre comment s'ébranle la conscience du sujet. L'état psychologique du narrateur captive l'attention du lecteur. Le récit construit à la première personne, renseigne très souvent efficacement sur les propriétés individuelles (qu'elles soient physiques, psychologiques, intellectuelles, culturelles...), du personnage narrateur. Le recours au pronom personnel *je* confère également un cachet oral au texte, grâce à cette forme de familiarité, d'intimité que crée l'auteur avec le lecteur (qui devient auditeur).

Dans le troisième et dernier cas enfin, celui qui concerne l'usage de la troisième personne du singulier, la nouvelle africaine présente assez souvent des narrateurs qui rapportent une histoire dans laquelle ils sont ou pas, absents. Dans ce cas de figure, ils optent très souvent pour le style indirect. Le personnage principal, sur qui s'organise la narration, se laisse décrire, penser, dire..., et ses actes sont mesurés selon l'organisation voulue par le narrateur. Son investissement dans l'histoire dépend également du narrateur qui coordonne les scènes et actions selon les capacités qu'ont ceux-ci, de véhiculer et constituer les informations utiles à l'évolution du récit. Par exemple, le narrateur du récit *L'Homme dans Jazz et vin de palme* d'Emmanuel Dongala, fait intervenir très rarement le personnage principal. Tout le récit s'organise autour d'un acte majeur que ce dernier a posé, notamment l'assassinat du président de la République. Celui-ci, identifié sous le pseudonyme de « L'homme » dans le récit, apparaîtra véritablement vers la fin, lors de son exécution par les soldats, tandis que tout au long

¹⁷⁹ Genette Gérard, *Figure III*, Paris Seuil, 1972.

¹⁸⁰ Dongala Emmanuel, « Le Complot » dans *Jazz et vin de palme, op cit*, p. 120.

du récit, le narrateur raconte les conséquences de son acte dans la société. Il faut dire que dans l'énonciation à la troisième personne, il n'est pas rare de voir le narrateur impliqué implicitement ou explicitement dans le récit. Dans *Sarzan*¹⁸¹ de Birago Diop, le narrateur est explicitement inclus dans l'histoire qu'il raconte. Son degré d'implication se mesure par la très faible fréquence du recours au pronom personnel « il », qu'il utilise pour attester de la véracité d'un fait dont il a été lui-même témoin. Lorsque Kéïta devient fou, le narrateur rapporte : « Ce ne fut qu'à l'aube que j'ai pu m'assoupir dans la case où vivaient les morts et toute la nuit j'avais entendu le sergent Kéïta aller et venir, hurlant, chantant et pleurant¹⁸² ». La nouvelle se présente ici comme un témoignage, une progression d'un événement, relaté par un témoin oculaire l'ayant expérimentée. À ce texte, on peut adjoindre *Les Maîtres de la Parole* d'Aminata Sow Fall dans *Nouvelles du Sénégal*¹⁸³.

Qu'il s'agisse du premier, du deuxième ou du troisième cas, les narrateurs dans le récit bref en Afrique sont condamnés à une parole instantanée, à un temps imparti. Les personnages qu'ils décrivent le sont aussi dans les scènes qui mettent en évidence leur parcours. Ils sont pris dans les délais, et sont comme « étouffés », condamnés dans l'instant présent. Le narrateur ne les inscrit pas dans un passé profond, et encore dans un futur lointain. Le cas d'Augustine Amaya dans *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya*, illustre bien cette relation au temps. Il en est de même pour le personnage de Kali Tchikati dans le récit *L'Etonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*, qui raconte son passé à peine révolu, et ne s'inscrit pas dans un futur lointain, puis-que ce dernier est convaincu de sa mort prochaine. Il ne vit alors que l'instant présent. Quelle que soit la posture du narrateur ici, celui-ci inscrit les actes des personnages au moment présent, en recourant de façon insignifiante, à un passé récent et/ou à un futur très proche.

III.1.3. Les tons discursifs

Le critique zaïrois Puis Ngandu Nkashama présente un panorama général sur les sociétés africaines en ces termes :

Depuis la colonisation, depuis les indépendances, des nouveaux rapports sociaux et économiques se sont institués en Afrique. Ces rapports se sont constitués en modèles idéologiques différents de ceux

¹⁸¹ Diop Birago, « Sarzan » dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, *op cit.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 179.

¹⁸³ *Nouvelles du Sénégal*, Paris, Magellan & Cié, 2010 (collectif).

qui déterminaient le fonctionnement de la société traditionnelle. Et ils inspirent le développement d'autres mythes, d'autres littératures¹⁸⁴».

Ces rapports sont dus, en grande partie, aux problèmes politiques, économiques, ou aux crises socioculturelles, religieuses et autres. Ils influencent alors fortement la pratique littéraire en Afrique, et l'orientent sur plusieurs plans. Qu'ils s'agissent des romanciers, des nouvellistes ou des auteurs d'autres genres, nombreux sont ceux qui adoptent un nouveau langage d'écriture, inventent des formes, créent des styles, et recourent à d'autres procédés littéraires (jusque-là très peu utilisés), à l'exemple de l'humour. Des métamorphoses sur la forme, le langage, et même sur les thèmes, s'observent dans la fiction en Afrique en général, et reconfigurent l'expression littéraire dans son ensemble. C'est dans cette même veine que le critique Béninois Séwanou Dabla remarque des *Nouvelles écritures africaines*¹⁸⁵, en nommant leurs auteurs comme des « Romanciers de la seconde Génération ». Il vient à l'évidence de reconnaître « au roman africain francophone, un second souffle qui s'exprime par un foisonnement sans précédent et l'inauguration des voies nouvelles¹⁸⁶ », estime-t-il.

Cela va de soi que les écrivains de la forme brève s'identifient à cette nouvelle tendance de l'écriture. Les mêmes opérations s'opèrent et se manifestent dans leurs récits. Ceci est dû en partie, par le fait que les auteurs de ces « nouvelles écritures » sont à la fois, des romanciers et des nouvellistes... Leur particularité est la distance qu'ils prennent avec les premiers nouvellistes, en adoptant par exemple l'humour comme nouvelle astuce d'expression des réalités sociales. Des nombreux nouvellistes ont préféré instiller leurs discours d'une saveur stylistique à caractère humoristique, et ainsi donner un ton différent au texte.

Du reste, nous nous attarderons ici sur l'humour en raison de sa forte manifestation dans les récits de nouvelles. Les auteurs de la forme brève en Afrique recourent en effet fréquemment à l'humour pour deux raisons. La première est évidente car avec l'humour, l'auteur émeut son lecteur en l'amusant. Mais ce rire qu'il provoque est aussi un moyen qu'il propose au lecteur, de vivre autrement ses misères, ses souffrances quotidiennes provoquées par les multiples mutations de sa société. La deuxième s'inscrit dans la logique de la dénonciation. L'humour est un artifice du discours qui permet par exemple, de condamner astucieusement, les injustices

¹⁸⁴ Ngandu Nkashama Puis, *La Littérature africaine écrite en langue française*, éditions Saint-Paul, 1979, p. 10.

¹⁸⁵ Dabla, Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la Seconde Génération*, Paris L'Harmattan, 1986.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 17.

sociopolitiques, culturelles et autres, au sein de la société. Ils parviennent, grâce à ce procédé, à tourner par exemple en dérision, le politique qui est souvent la cible principale.

Selon le dictionnaire *Larousse*, l'humour renvoie à une forme d'esprit qui consiste à dégager les aspects plaisants et insolites de la réalité avec un certain détachement. Cela va plus loin pour le nouvelliste africain, car celui-ci s'en sert pour, entre autres, représenter par la dérision, un quotidien généralement asphyxié par ses contradictions existentielles liées aux multiples problèmes sociaux. Avec sa forte tendance à la théâtralisation des énoncés, l'humour devient pour le nouvelliste africain, un outil pour exprimer les drames du quotidien, en proposant de rire ou de se moquer de son mal-être, de subir joyeusement une douleur, une torture morale ou physique...

De fait, dans cette perspective, l'humour peut désigner une sorte de marginalité, et aussi une dissidence par rapport à l'ordre normal. Il tend vers un dérèglement du sens et entraîne une incongruité débouchant sur le rire... Daniel Grojnowski pense d'ailleurs que l'humour est une idée « comique, de l'esprit, de la distance à l'égard du monde, [que l'humour] contribue à la promotion de l'absurde, une vision qui saccage un ordre des choses où ne règne plus l'harmonie. Il manifeste une crise de sens – la perte des valeurs fondées sur la transparence et sur la cohérence du discours – à laquelle adhère aujourd'hui un public toujours plus grand¹⁸⁷ ». L'humour s'associe alors inéluctablement au rire, au sarcasme, à la comédie, à la raillerie, à la plaisanterie, et même à l'ironie qui est l'un de ses procédés... Il peut ainsi se déployer par une comédie, se manifester par le rire ou aussi une ironie, et entraîner inévitablement le ridicule. C'est somme toute, la résultante d'une incohérence, d'une fêlure de sens, d'un désaccord entre l'harmonie de la raison et son objet. L'humour apparaît comme un détournement soudain de l'évidence du sens attendu, et qui devient risible.

Aussi, comme le souligne Patrick Charaudeau : « l'humour est essentiellement une affaire de langage¹⁸⁸ ». De ce point de vue, l'interaction entre le texte et le lecteur à travers le rire, devient une perspective au cours de la création. L'écrivain doit y recourir, en vue de captiver l'attention de son lecteur. L'humour participe de ce fait à l'esthétique du texte, avec l'extravagance et l'excentricité du discours qui doit caractériser l'écriture. En cela, dans le cas de la nouvelle africaine, il est une autre astuce de représentation du social et de la création littéraire. Ainsi, on aboutit à une forme d'écriture dont le rire se fait témoin lucide et critique

¹⁸⁷ Grojnowski Daniel, *Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit.

¹⁸⁸ Charaudeau Patrick, *Humour et engagement politique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p. 7.

d'une situation sociale particulièrement accablante, dans la plupart du temps. En Afrique, le nouvelliste l'utilise non seulement comme un outil de dénonciation (par son caractère voilé, subtile, allusif...), mais également comme une forme du langage adéquate à l'expression du malaise. De ce fait, un double objectif se dégage alors chez l'écrivain : il doit rendre compte des maux de sa société, à travers les subtilités que présente le langage humoristique, et d'autre part, il doit captiver l'attention du lecteur en lui proposant de rire. Si le premier nécessite de faire jouer aux personnages des scènes comiques qui rendent compte de leur quotidien, le deuxième quant à lui, convoque une opération sélective des mots et expressions capables de décrire ces scènes comiques. La « poétique de l'humour » dans la nouvelle devient le lieu d'une recherche lexicale et syntaxique, particulièrement efficace.

Dans la nouvelle africaine, l'humour aboutit soit sur le rire, soit sur l'ironie. Dans les deux cas, ce langage est sollicité par plusieurs nouvellistes qui leur permette d'évoquer l'activité politique et les travers de la société en général. Mais très souvent, le nouvelliste s'investit davantage dans l'environnement politique pour mieux en faire paraître les incongruités et les malversations, pour dégager les problèmes et les incohérences que génère la politique dans le quotidien. Car, comme le souligne Henri Lopes :

[...] Arrivés à l'indépendance, après la colonisation, du fait que nous avons subi une certaine humiliation de ne pas être considérés comme des citoyens, des êtres humains à part entière, nous avons eu un certain sursaut d'orgueil. Pour nos nations, pour nos communautés, pour nos sociétés, pour nos cultures. [...] Nous voyions toujours, dans la moindre plaisanterie, une insulte à notre situation. Et les effets les plus pervers de cette paranoïa, c'est évidemment dans la politique qu'on les retrouve.¹⁸⁹

Le langage humoristique semble convenir à bien décrire le politique et ses pensées, ses actions, son quotidien etc. Le personnage politique fait en grande partie, l'objet de moquerie. Et l'humour à son sujet apparaît parfois très drôle ou, au contraire, très grinçant et déshonorant.

Si les nouvellistes s'intéressent à l'action politique, cet intérêt témoigne avant tout d'un esprit de malice, et d'une volonté, par un moyen ingénieux, de ridiculiser le politique. Face à l'autorité politique de son pays, Dongala par exemple, recourt allègrement à l'humour dans son recueil *Jazz et vin de palme*, pour dépouiller le politique, et en sortir tout ce qu'il a de plus ignoble, de plus mesquin, de plus vil. Dans ce recueil, ironie et humour font souvent bon

¹⁸⁹ Šopova Jasmina, « Henri Lopes : de la nouvelle au roman », in *Notre librairie*, (Paris : ADPF), n°111, octobre-décembre 1992. 32.

ménage à l'intérieur de chaque récit. Pour nommer par exemple le président de la République, il verse dans le rire, en cédant à une exagération lexicale digne de moquerie :

Mais, le père bien-aimé-de-la-nation-guide-suprême-et-éclairé-maréchal-des-armées-et-génie-bienfaisant-de-l'humanité était invisible en chair et en os pour la plupart de ses sujets, il était, par contre, omniprésent : son portrait devait obligatoirement pendre dans tous les foyers¹⁹⁰.

Le narrateur ne ménage visiblement aucun effort pour forger un discours en apparence élogieux, et malicieusement narquois à l'égard de son président. Cette accumulation des termes hyperboliques à l'adresse du personnage président, ne peut qu'entretenir un rire non de satisfaction, mais de gêne auprès de l'autorité qui est ridiculement encensée, et aussi auprès du lecteur. Grâce à ce langage astucieux, l'auteur exprime son désarroi en pourfendant le despotisme dans son pays. Plus loin dans le même récit, le personnage-narrateur exprime, non sans une pointe d'humour, sa difficulté à maîtriser la terminologie liée à l'idéologie politique en vigueur dans le pays :

De temps en temps comme vous vous en êtes certainement déjà rendu compte, toutes ces phrases, tous ces slogans, tous ces termes appris en même temps provoquent un embouteillage dans mon cerveau, mais à tout prendre mieux vaut un embouteillage suivi d'un léger mal de tête que de rater une promotion de quinze mille à trois cent mille francs par mois, n'est-ce pas¹⁹¹ ?

L'humour réside dans la récupération sémantique des termes politico-idéologiques et l'usage qui en est fait au quotidien par les populations. Avec l'humour, il tourne mieux en dérision la politique prise pour cible. Pour le nouvelliste congolais, procéder ainsi revient à dénoncer d'une manière subtile, ce qui cause problème au quotidien, en l'occurrence l'activité et les visions politiques dans son pays. Outre la nature aliénante de l'idéologie politique, les qualités intellectuelles de l'homme politique sont portées en dérision. Le personnage du député Nguouakou-Nguouakou illustre ce cas de figure. Dans un discours, celui-ci déclare :

[...] Les salaires de nos femmes dans ces différents métiers doivent être égaux à ceux que percevaient les Européennes... (Tonnerre d'applaudissement...) Car comme le disait... euh !... euh !... comme le disait euh !... Enfin je crois bien que c'est La Fontaine... (Applaudissements...) Car comme, disais-je, disait La Fontaine : « A travail égal, salaire égal » (Tonnerre d'applaudissements) ...¹⁹²

Mais l'humour chez les nouvellistes africains s'applique aussi à l'expression du quotidien, s'attarde sur les petites gens, les petites vies des quartiers pauvres, pour amplifier les

¹⁹⁰ Dongala Emmanuel, « *L'Homme* » dans *Jazz et vin de palme*, *op.cit.* p. 110.

¹⁹¹ Dongala Emmanuel, « *La Cérémonie* », dans *Jazz et vin de palme*, *op.cit.* p. 129, 130.

¹⁹² Lopes, « Monsieur le député » dans *Tribaliques*, *op cit*, p. 54, 55.

bourdonnements sur leur qualité précaire de vie. Il permet de parler de ces gens qui rient désespérément de leur misère. Pour eux, il s'agit du rire non pas par simple plaisir pour exprimer une bonne humeur, mais de rire pour s'autodéfendre contre le poids de leur misère. C'est un humour à la résonance tragique, qui camoufle le trop plein de misère quasi endémique, et d'une vie d'incertitude. Cela semble, sans doute, éviter de sombrer avec neurasthénie, dans les abîmes du désespoir. C'est d'ailleurs ce que tentait de définir le critique congolais Puis Ngandu Nkashama au cours d'un témoignage : « c'était, peut-être, une fausse assurance qui cachait mal l'ironie de ma situation. Et un humour entretenu. Sollicité, préservé, comme pour me protéger de l'anéantissement¹⁹³ ».

Rire de tout dans cette Afrique de paradoxes (riche mais aussi pauvre), n'est plus seulement un signe caractéristique du bien-être ou du bonheur, mais c'est aussi un voile de désespérance, de tristesse, de malaise existentiel. Le nouvelliste Camerounais Francis Bebey conseille d'ailleurs de recourir à l'humour, pour supporter le poids de l'existence dans toute sa complexité :

Dieu est un homme extrêmement joyeux. Sinon, il serait mort de tristesse depuis fort longtemps, à cause de tout le mal que les hommes ne cessent de faire quotidiennement. C'est un philosophe humoristique et rieur. Au grand rire éternel qu'il nous a communiqué, à nous Noirs d'Afrique. Afin de nous permettre de défier des siècles de vicissitudes. L'esclavage, la colonisation et mille autres injustices n'effaceront pas notre soleil riant toutes dents dehors¹⁹⁴.

De même, Khadi Hane, dans le récit *Un samedi sur la terre*, utilise l'humour pour donner à lire la psychologie de son personnage Kooler, et traduire aussi les mesquineries et les turpitudes de certains dans le quotidien :

Les yeux exorbités, il lui fallut un effort pour éjecter de sa gorge le bout de poulet qui atterrit sur la chemise du grand monsieur dont la vue manqua l'envoyer loin d'ici-bas. Ooooooh ! nous fîmes, en chœur, maman et moi. Le grand monsieur était si laid. Lali ne nous avait pas avertis que c'est un monstre. [...]. Papa fixa le monstre. Tout de suite, il vit en lui un futur gendre à plumer. Il cria : Amen !¹⁹⁵

L'humour se situe dans les qualificatifs attribués au futur gendre de Monsieur Kooler, mais aussi dans la dernière phrase, où on perçoit aisément les intentions malsaines et inavouées du père. L'humour sert ici donc à présenter les bassesses, les vices cachés, à révéler les habitudes

¹⁹³ Ngandu Nkashama Puis, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 8.

¹⁹⁴ Bebey Francis, « Africa senza » dans *La Lune dans un seau tout rouge*, Paris, Hatier, 1989, p. 220.

¹⁹⁵ Hane Khadi, « Samedi soir sur la terre » dans *Nouvelles du Sénégal*, Paris, Mangelan & Cié, 2010, p. 84, 85.

biscornues, les véritables sentiments des uns à l'égard des autres. Il décrit les rapports au quotidien des populations. On peut citer dans le même ordre d'idées, le récit *Un mort vivant* de Thierno Ahmed Thiam, dans lequel, l'auteur choisit de donner la parole à un mort. Celui-ci découvre tout comme le lecteur, le degré d'affection ou mieux, les sentiments véritables que sa famille et ses proches avaient à son égard de son vivant :

Ma femme drapée de noir, et mon cousin Modio pénètrent et viennent s'agenouiller près de moi. « Courage », lui murmure-t-il. Elle hoche la tête et lui siffle un merci. Il s'éclaircit la gorge et lui demande entre les dents : « Donc... euh... pour aujourd'hui, c'est foutu, quoi ! » Elle lui répond avec une pointe d'irritation étouffée : « Tu vois bien que c'est pas possible avec ça ! », elle me désigne du menton. « Pas avant trois jours et même là !... » Ah la garce ! Attendez... attendez seulement que je vous attrape tous les deux : je vous découperai en mille morceaux ! Mais ma femme volage et son amant ne m'entendent pas. Puisque je suis mort¹⁹⁶.

Le texte en lui-même est rempli de plaisanteries. On y découvre progressivement la personnalité de chaque membre de la famille du narrateur. L'auteur reste résolument attaché à l'humour et construit avec des gestes, et des propos insolites des personnages, des situations pleinement explosives qui font s'esclaffer de rire, le lecteur. On peut déduire ici que l'humour aboutit également au divertissement. Dans certaines parties de récits, les auteurs y combinent des scènes comiques, qui donnent à l'humour, une visibilité de façon plus saillante, et animent le récit de plaisanteries. C'est donc sur ce mode enjoué que le lecteur découvre progressivement le récit. Les textes d'Auguy Makey sont à ce titre, un exemplaire. On y trouve très souvent un humour qui provoque inéluctablement le rire. Soit les personnages posent des actes qui provoquent l'hilarité, soit les narrateurs, dans leurs descriptions, créent des situations qui arrachent les fous-rires au lecteur. Dans le récit *Terminus Midoubé*, par exemple, l'auteur, dans la description d'une scène de braquage d'une boîte de nuit, joint l'humour et la dénonciation de l'insécurité dans la capitale de Libreville :

Quand les clients de la boîte se montrent désagréables ou récalcitrants, avant de déguerpir, on débranche les climatiseurs, on largue une bombe lacrymogène en guise de punition. On ferme les portes à clé. Les gens crient, supplient, griffent les murs, se déchainent comme des forcenés. Quand, quelques minutes plus tard, s'ouvre enfin la porte principal, débandade générale : tous courent vers l'océan, boire à grosse gorgées l'air frais. Grand Dieu ! Ils comprennent enfin que l'oxygène est un trésor inestimable¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Ahmed Thiam Thierno, *Nouvelle d'un mort vivant, Lépreux et dix-neuf autres nouvelles*, Paris, Hatier, 1992, p. 171.

¹⁹⁷ Makey Auguy, «*Terminus Mindoubé* », dans *Gabao news*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 18.

Mais l'humour dans la nouvelle subsaharienne francophone, emprunte parfois l'ironie dans certaines situations, souvent similaires à celles qui entraînent le rire. Sur ce point, il aboutit difficilement au rire. L'humour devient plutôt grinçant, calculé, provocateur et gênant à l'égard de celui vers qui, il est orienté. Dans cette deuxième inflexion de l'humour, voyons comment, l'ironie qui est un procédé de l'humour, devient une astuce studieuse au langage de certains nouvellistes africains.

L'ironie est un mot qui, stylistiquement renvoie souvent à l'antiphrase – permettant à un locuteur d'utiliser un mot, une expression, ou une phrase dans le sens inverse de son sens originel ou véritable. L'ironie autorise son locuteur à dire malicieusement le contraire de ce qu'il pense, et a pour but de tendre vers un sarcasme, et tourner en dérision son interlocuteur. Le dictionnaire *Le Robert* la définit comme « une manière de se moquer en disant le contraire de ce que l'on veut exprimer¹⁹⁸ ». Ce procédé discursif apparaît comme un artifice, un subterfuge utile à la dénonciation pour le nouvelliste. Avec l'ironie, il entreprend habilement, une critique incisive et indirecte d'une situation sociale très souvent chaotique.

Nous écartons volontiers toute définition théorique souvent trop complexe, et trop polémique¹⁹⁹ de cette notion d'ironie, pour nous intéresser particulièrement à ses effets de sens, ses manifestations dans les récits de nouvelles africains. C'est-à-dire, pour reprendre V. Jankélévitch, « si elle est indéfinissable, l'ironie n'est pas pour autant ineffable ; on ne peut en analyser les structures, mais on peut sans doute en déduire l'allure²⁰⁰ », les images qu'elle imprime dans le texte, puis relever la particularité esthétique qu'elle confère au langage de l'écrivain.

En Afrique francophone, qu'il s'agisse pour des romanciers, des nouvellistes etc., l'humour a été particulièrement adopté comme procédé langagier, pour rendre compte d'une époque submergée par une kyrielle de transformations sur plusieurs plans. Dans un premier temps, voyons comment l'humour se manifeste sous forme d'ironie, pour représenter les problèmes sociopolitiques et culturels au sein de quelques récits de nouvelles.

Sous une variante de l'ironie, l'humour se manifeste souvent au travers des répliques des personnages, leurs gestes et attitudes... Pour illustration, l'écrivain congolais Emmanuel

¹⁹⁸ *Le Robert illustré*, 2015.

¹⁹⁹ La conception de l'ironie est polémique si l'on considère la variété d'approches d'un théoricien à l'autre. Et elle est complexe car ses manifestations s'observent à plusieurs niveaux : il peut s'agir d'un contexte, d'un geste, d'une intonation, d'un énoncé phrastique... remplissant des fonctions différentes d'une aire géographique à l'autre.

²⁰⁰ Jankélévitch Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p. 42.

Dongala en fait un atout majeur au discours dans son recueil de nouvelle *Jazz et vin de palme*²⁰¹. La nouvelle intitulée *La Cérémonie* présente un ton particulièrement dramatique et l'auteur recourt à une ironie qui bascule très souvent sur le rire. Dans ce récit E. Dongala en fait usage lorsqu'il parle du président de la République : d'un point de vue lexical, l'ironie s'identifie sur certains vocables :

J'étais là avant tous les autres [...] prêt à aider à donner un coup de chiffon sur le fauteuil capitonné et rouge dans lequel le président du comité central de notre parti unique, président de la république, Chef de l'État, président du conseil des Ministres, Chef des Armées, proche compagnon et digne successeur de notre guide fondateur devenu immortel depuis son lâche assassinat, allait poser ses fesses révolutionnaires²⁰².

C'est sur l'accumulation de certains mots et expressions méticuleusement sélectionnés, que transparaît l'ironie. Avec ce vocabulaire, le narrateur semble en apparence, légitimer la première autorité politique de son pays, pour mieux le tourner en dérision. Ces attributions faussement flatteuses et incongrues, disent tout le contraire de ce qu'est, et représente le personnage du président. Dans un autre texte : *L'Homme*, du même recueil, l'auteur reprend cette litanie d'attributions faussement élogieuses à l'endroit du personnage président, pour dénoncer son caractère narcissique. Aussi l'ironie dans cette nouvelle se laisse-t-elle lire sous un angle formel, c'est-à-dire dans la manière de narrer. En effet, le narrateur fait souvent, des détours, des sortes de digressions mises en parallèle, et à partir desquelles, le narrateur homodiégétique²⁰³ dresse souvent ironiquement, son portrait moral via un discours s'adressant à un interlocuteur absent du récit :

Moi en toute modestie je suis compétent car voilà plus de dix ans que je suis sentinelle à notre usine, même si après toutes ces années je ne gagne que quinze mille francs CFA par mois. Et pendant toutes ces dix années, aucun vol par effraction n'a été commis ni de jour ni de nuit. [...] Mon honnêteté m'oblige cependant à être franc avec vous et vous dire que moi aussi j'ai détourné, en un moment de faiblesse contre-révolutionnaire, des biens de la communauté nationale²⁰⁴.

Cette présentation du narrateur permet un éclairage sur sa personnalité pour mieux le suivre au long du récit. Car son auto-portrait dans le récit aboutit sur une ironie d'ensemble qui caractérise son parcours général. Visiblement, ce jeu narratif du personnage principal confère à l'ironie une valeur défensive, et se dégage plus nettement à la fin du récit : c'est l'inverse du discours

²⁰¹ Dongala Emmanuel, *Jazz et vin de palme*, Motif, Paris, 2005 (pour l'édition présente).

²⁰² *Ibid.*, p. 120.

²⁰³ Terme de Gérard Genette qui désigne un personnage qui raconte sa propre histoire dans le texte. On retrouve l'ensemble des rôles assumés par le narrateur dans son ouvrage *Figures III*, Paris Seuil, 1972.

²⁰⁴ Dongala Emmanuel, « L'Honête homme », dans *Jazz et vin de palme, op cit.*, p. 121-122.

de l'homme humble et droit, porté par le personnage-narrateur sur lui-même tout au long du récit, car dit-il :

Ne sachant plus où j'en suis, fatigué, affamé, le corps gercé par une nuit passée debout dans une barrique d'eau de chaux salée, je vous prie, Monsieur le camarade président de la commission d'enquêtes, dites-moi ce que je dois avouer, ce que vous aimeriez m'entendre dire ; dites-moi qui d'autres je dois dénoncer comme complices je suis prêt à dire n'importe quoi, à signer n'importe quel document. Par pitié, bien que révolutionnaire, le corps a ses limites, je n'en peux plus !²⁰⁵

Il s'agit ici, tout compte fait, de ce qui est communément appelé : « ironie de situation, du sort » ou encore « ironie tragique ». En effet, pendant que le personnage-narrateur s'évertue à démontrer sa dévotion et son sens patriotique à la cause révolutionnaire du l'unique parti politique au pouvoir, il se retrouve sous la torture pour s'être fait malencontreusement accuser d'un complot contre le président de la République, alors qu'il espérait avoir une promotion dans ses fonctions. De fait, comme le souligne Pierre Schoentjes, « si l'ironie de la situation supposait déjà une instance qui agençait sciemment les faits pour les faire entrer dans le moule de l'ironie, le niveau de l'art en outre suppose un auteur conscient des techniques et des outils qu'il manie et désireux de le montrer²⁰⁶».

Sembene Ousmane rentre également dans cette même veine. Dans le recueil *Voltaïque, La Noire de...*²⁰⁷, le nouvelliste Sénégalais recourt à l'ironie avec une volonté de traduire une situation inconfortable et tragique. En effet, dans le texte *Mes trois jours*, l'auteur concentre la force de l'ironie à la fin du récit, à travers une série de dialogues entre Noumbé et Moustaphe son époux. Usant d'un ton ironique, Noumbé déverse sa colère forgée et ruminée au cours d'une longue attente de son mari, trois jours durant. Celui-ci devrait honorer ses devoirs d'époux polygame pendant trois jours auprès d'elle comme on peut le remarquer dans cet échange :

- _ Femme où est la lampe ?
- _ Là où tu l'as laissée ce matin en partant, répondit-elle. [...]
- _ Femme est-ce qu'on soupe ce soir ou demain ?...
- _ As-tu laissé quelque chose en me quittant ce matin ? [...]
- _ Tu aimes plaisanter. Ne sais-tu pas que ce sont tes « trois jours » ?
- _ Oncle (chéri) !... Je te demande pardon. J'avais complètement oublié cela... Me voici épouse indigne, lançait-elle toujours assise, le regard droit sur Moustaphe.
- _ Vraiment tu te fous de moi. [...]

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 147-148.

²⁰⁶ Schoentjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001. P.17.

²⁰⁷ Ousmane Sembene, *Voltaïque, la Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962.

_ Oh ! Oncle... pardonne à ton épouse égarée, éblouie par la joie de te revoir. Si ma maison s'égare, qui en est responsable, Oh ! Oncle ?

_ Au juste que contiennent ces trois plats ? demanda Moustaphe vexé.

_ Ces trois plats !... (Elle regarde le mari... un sourire malicieux au coin de l'œil.) Rien... Si plutôt « mes trois jours ». Rien de ce qui t'intéresse... Y a-t-il quelque chose qui t'intéresse ici... oncle ?

...²⁰⁸

Cette forme théâtrale d'échange laisse à Noubé le choix d'opter des antiphrases comme réponses à son époux, et ainsi exprimer son désarroi. Cette séquence dialoguée montre clairement, grâce à une ironie particulièrement grinçante, le procès que fait l'auteur sur la polygamie, et le poids de la tradition au sein de sa société. L'ironie chez Sembene Ousmane s'applique très souvent à l'ensemble du texte parfois, tout comme elle s'applique à une séquence du récit, et parfois même sur une phrase. L'ironie chez Sembene n'apparaît pas comme un simple mode langagier pour faire rire son lecteur, mais surtout, elle apparaît comme un stratagème langagier qui sert sa volonté subversive.

Elle est aussi vaguement représentée chez Henry Lopes dans sa fiction en général (nouvelles et romans), avec un fort intérêt accordé à l'humour. Dans *Tribaliques* (1971), les quelques manifestations de l'ironie chez H. Lopes, se révèlent à partir des rapides observations du narrateur, ses commentaires, ses questions oratoires etc., comme il le fait, en balayant du regard, quelques incongruités à la vie quotidienne avec ces interrogations laconiques :

L'instant d'après je me reprenais et me disais que la meilleure détente n'est pas la danse [...]. Je songeais aussi que chaque soir que nous dansions à Poto-Poto, des savants, des stratèges, des militaires étudiaient et s'entraînaient au sud de notre continent pour mieux nous asservir. Que ferions-nous le jour où ils se présenteraient à notre frontière ? Les désarmerions-nous par le charme de nos voix et de mélodies ? Notre musique les arrêterait-elle et entreraient-ils dans la danse avec nous pour savourer le rythme d'une conga bien sentie ²⁰⁹ ?

Il plaint l'attitude de délasserment de l'Africain qui cultiverait moins l'effort. En effet, le personnage homodiégétique s'apitoie sur son colocataire, préoccupé plus par le divertissement que ses études. Cette ironie se clarifie davantage lorsqu'il s'imagine la moquerie des peuples étrangers :

Et je me demandais si les quelques experts chinois qui venaient d'arriver dans le pays pour nous aider dans certains projets économiques nous prenaient au sérieux et ne se moquaient pas en leur for

²⁰⁸ Ousmane Sembene, « Mes trois jours » dans *Voltaire La Noire de ...*, op cit, p. 68, 69, 70.

²⁰⁹ Lopes Henry, « Ah, Apoline ! », dans *Tribaliques*, Paris, Pocket, 1971, p. 29.

intérieur de ces hommes qui crient Marx plus fort que les gardes rouges, et ne pouvaient renoncer aux divertissements les plus futiles²¹⁰ ?

On peut, du reste, multiplier de tels exemples chez d'autres auteurs nouvellistes à l'exemple d'Auguy Makey, avec des récits tels que *Terminus Mindoubé*²¹¹, ou encore *Hypertension*²¹², où l'ironie est particulièrement présente. L'ironie s'offre pour la majorité d'écrivains de la forme brève, comme un atout poétique, comme un motif identitaire d'une écriture ayant fait de leurs utilisateurs, des pionniers dans le genre, en Afrique subsaharienne francophone, à une période donnée. L'ironie dans la nouvelle africaine francophone apparaît comme une conscience discursive du social pour le nouvelliste.

Dans l'ensemble, on peut déduire que l'humour, dans la nouvelle africaine, se perçoit sur deux versants. Le premier est subversif. Il tend à la censure de l'autorité politique. Cet humour emprunte parfois le procédé de l'ironie pour des mêmes fins : stigmatiser les dictatures en vogue dans certains pays africain, et exprimer le malaise social ayant atteint des proportions quasi démesurées. L'humour devient de ce fait, nécessaire à la satire sociale et politique. Dans le deuxième cas, le recours à l'humour se perçoit comme une volonté des nouvellistes, d'évoquer le malaise afin d'en vivre autrement, que toujours douloureusement, pacifiquement et mélancoliquement. C'est une donnée essentielle de l'existence qui semble permettre à l'Africain, d'exprimer ses émotions. Dans cette veine l'humour devient parfois, l'envers de la bonne humeur, ou le voile à la douleur. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre cas, l'humour sur toutes ses formes, est langage fécond et efficace dans l'expression sociale.

III.2. Spécificités esthétiques de la nouvelle

III.2.1. Singularités socioculturelles et linguistiques

L'analyse qui suit tente d'élucider le phénomène d'hybridité à l'intérieur de la nouvelle francophone au sud du Sahara. Cette hybridité est perçue notamment sur l'aspect générique et linguistique. Le terme hybridité se perçoit ici dans sa capacité à rendre compte du produit d'un croisement de plusieurs éléments de nature diverse. Selon le dictionnaire *Le Robert*, la notion d'hybride renvoie à ce qui « provient du croisement des variétés ou d'espèces différentes²¹³ ». C'est donc le produit issu d'une fédération d'éléments hétérogènes. Par extension, elle peut correspondre en littérature, à une sorte de métissage de l'écriture, des langues, des genres...

²¹⁰ *Ibid.*, p. 30-31.

²¹¹ Makey Auguy, *Gabao news*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²¹² Makey Auguy, « Hypertension » dans *Gabao news*, *op cit.*

²¹³ *Le Robert illustré*, édition 2015.

dont les matériaux esthétiques, lexicaux, syntaxique, génériques... peuvent provenir de deux ou plusieurs domaines foncièrement différents. Le produit obtenu donne naissance à quelque chose de nouveau, d'hybride et qui porte leurs différentes marques.

Dans un premier temps, abordons la notion d'hybridité en l'orientant vers la question de l'intergénéité, afin d'analyser ce phénomène de croisement, à l'intérieur des récits des nouvelles, de plusieurs motifs et caractéristiques formels, issus des familles génériques différentes. Ces caractéristiques hétérogènes donnent à la nouvelle, une identité « hybride » en tant que genre.

De façon générale, les textes se brodent et s'abordent de telle sorte qu'on peut retrouver les caractéristiques d'un genre à l'intérieur d'un autre, sans que le premier (celui qui fédère les autres en son sein), ne perde son identité de départ. La nouvelle, à l'instar du roman et les autres genres, se prête souvent à ce « jeu ». On y remarque souvent la présence des autres genres au travers de certaines de leurs caractéristiques. Ceci n'a donc rien de spécifique au genre de la nouvelle, mais cette interférence redynamise la nouvelle, et s'opère de façon syncrétique ou pas²¹⁴. Elle génère également une intercommunication entre les familles génériques différentes, et la nouvelle devient alors une sorte d'intersection où confluent ces éléments hétérogènes issus d'autres genres. Cette confluence générique au sein de la nouvelle peut se justifier par la capacité qu'a ce genre, de s'adapter et se réinventer dans sa forme, et aussi, par l'influence des formes artistiques orales traditionnelles. Pour Didier Amela, « cette pratique peut-être aussi une tendance particulière à ces écrivains à vouloir expérimenter plusieurs formes, plusieurs genres (de passer d'un genre à un autre, dans un même texte) et ceci pour donner à la nouvelle un autre ton ou une autre résonance²¹⁵». De fait, au sein de la nouvelle, cette hybridité générique se remarque avec les genres comme l'épistolaire, le proverbe, le chant ou de quelques formes poétiques.

D'abord l'épistolaire. Bien que pas très prisée par des nouvellistes, cette forme reste un des genres représentatifs de cette hybridité. Selon *Le Dictionnaire du littéraire*, le genre épistolaire « se caractérise par un espace d'échange et de dialogue supposant une double énonciation²¹⁶». Cette double énonciation suggère une structure narrative particulière. C'est-à-

²¹⁴ Nous l'avons souligné dans la première partie, la nouvelle a été au cœur des controverses sur son statut générique, car en elle certains y voyaient une nouvelle, d'autres un conte, et d'autres encore un roman. Les caractéristiques de chaque genre étaient inextricablement mêlées.

²¹⁵ Amela Didier, *La Nouvelle en Afrique noire francophone, op cit*, p. 204.

²¹⁶ *Le Dictionnaire du littéraire, op cit*, p. 241.

dire, une personne qui parle à une autre et vice-versa. Cela suppose une interaction entre deux personnages, à partir d'un dialogue illustré par des échanges de lettres. On peut ainsi parler de « nouvelle épistolaire » pour désigner tous les récits de nouvelles présentant tout au long du récit, ou à un certain niveau du récit, un échange des missives comme mode de communication entre deux ou plusieurs personnages. À ce titre, le récit *Talisman*²¹⁷ peut être cité. L'écrivain associe à sa narration des lettres pour illustrer la communication entre Boris et Maître Chandrakar Sindibirath. Les extraits qui suivent sont des réponses aux lettres de Boris envoyées à Maître Chandrakar Sindibirath :

Cher ami,

Bonjour ; c'est avec un réel plaisir que nous répondons à votre courrier du 10 janvier 2004. Vous êtes de plus en plus nombreux à nous écrire, c'est bon signe. L'humanité n'est qu'un troupeau de souffreteux sur terre l'homme est en quête du bonheur introuvable ; cela, très peu des gens le savent. Egaré dans le désert de la gêne...

Salutations cordiales. (p. 76-77).

Ou encore :

Monsieur Boris KIKELA

Si vous avez bonne mémoire, c'est vous qui avez sollicité nos services ; nous n'avons jamais fait le premier pas. Malheureusement, vous avez décliné notre offre, bafoué notre honneur en ameutant l'évêché. Pire, vous avez brûlé notre courrier dans une église et dispersé les cendres aux quatre vents comme pour nous narguer...

Votre très humble serviteur Maître Chandrakar Sindibirath (p. 83).

À ce texte, on peut adjoindre *L'Écriture dans l'eau*²¹⁸ d'Idi Nouhou. Dans ce récit l'auteur rompt brutalement la structure narrative originelle, pour y joindre une autre, différente de la première. En effet, cette nouvelle se présente comme un échange de lettres (rapportées par une revue baptisée : *La Revue des Chefs-d'œuvre*, numéro 109 du 9 mars 19...²¹⁹), entre Madou et sa fiancée Sia (qui écrit avant de se suicider). Ce récit relève du mélange des genres, hésitant entre une structure narrative journalistique, et une structure épistolaire. L'auteur use des deux à la fois pour donner au texte une structure singulière. On peut le remarquer à travers cet extrait :

« Madou mon ami, si tu reçois cette lettre, c'est que mon destin s'est accompli. Mais je ne peux pas partir en laissant derrière moi un nœud de mystères. [...] » (p. 77).

²¹⁷ Makey Auguy, « Talisman » dans *Gabao news*, op cit. p. 76. 83.

²¹⁸ Nouhou Idi, « L'Écriture sur l'eau » dans *Les Cauris veulent ta mort !*, op cit., p. 79.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

« A ma Sia

Dont je suis le souvenir...

Ghana ! Ghana ! Ils ont oublié ta leçon... Une écriture sur l'eau ne laisse pas de traces. Tels sont des évènements de la vie dans la mémoire des hommes. Et le destin rejoue la même scène. [...] » (p. 79).

Cependant, d'autres nouvelles sont entièrement épistolaires. C'est le cas de *Lettres de France* de Sembene Ousmane. Ce récit présente de bout en bout un échange de lettres, ce qui est plutôt rare dans ce domaine. Pourtant, on ne peut hésiter à reconnaître ici un récit de nouvelle. Nafi, l'auteur des différentes lettres, donne régulièrement, depuis Marseille, en réponse à son amie restée au Sénégal, de ses nouvelles et l'informe sur ses conditions de vie en terre étrangère. L'auteur Sénégalais a voulu retranscrire les lettres « originales » du personnage Nafi, car dans les notes infrapaginales, l'auteur Sembene Ousmane atteste de la véracité de l'histoire du récit.²²⁰

Les nouvellistes africains, dans leurs recherches permanentes d'innovation formelle, permettent à la nouvelle d'épouser d'autres structures formelles génériques. Avec ce mélange de genres, ils créent une certaine complexité narrative à leur récit.

Ensuite, les nouvellistes africains recourent très souvent aux énoncés proverbiaux dans leurs récits. Les proverbes sont l'un des motifs oraux qui montrent le besoin de l'auteur, à traduire son patrimoine culturel traditionnel. Ils sont à cet effet, le symbole des rapports entre l'auteur et sa tradition. La résurgence des motifs oraux dans les fictions narratives, en l'occurrence dans la nouvelle, manifeste une volonté de commémorer l'univers social traditionnel.

Parce qu'il est partie intégrante de la mentalité africaine, l'énoncé proverbial s'intègre naturellement dans l'imaginaire du nouvelliste et influence souvent son écriture. C'est l'un des éléments oraux les plus représentatifs dans la nouvelle africaine, si l'on considère sa récurrence très manifeste. Le proverbe se caractérise par l'économie lexicale et l'emploi de tournures imagées mais dont la densité sémantique reste déterminante. Car ses significations varient selon les contextes d'énonciation. Avec sa forme allégorique, le proverbe comporte souvent une morale et délivre une information précise, en fonction du but recherché par son locuteur. Le dictionnaire *Le Robert* le définit comme « une formule présentant des caractères formels

²²⁰ Sembene indique dans une note infrapaginale l'existence réelle des lettres rapporté dans le récit, à la page 100 : « J'ai trouvé ces bouts de lettres. J'ai rassemblé ce que j'ai pu. »

stables, souvent figurés, exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique²²¹». Les nouvellistes africains y recourent souvent pour sa double fonction dans le processus de narration. D'une part, le proverbe est un aphorisme qui participe de la poétique du texte. Le narrateur peut en effet s'en servir pour traduire de façon imagée, concise, et élégante, une idée que cette forme résumerait mieux comme on peut le voir avec ce proverbe : « la foudre qui abat les rochers n'échoue pas devant un simple bananier²²² », avance le narrateur du récit *Le Séducteur*. Celui-ci évoque la vaillance et la persévérance de Boubé durant la conquête d'un bien, en l'occurrence celle d'une femme dans le récit. D'autre part, il donne lieu à un « processus argumentaire », car il peut étayer le discours des personnages. La conversation entre Boubé Maïssomata et Zadia Kerboko dans *Le Séducteur*²²³ illustre parfaitement cette fonction argumentative :

Il insista longuement un soir pour qu'elle aille chez lui, ne serait-ce que pour quelques minutes ; elle se déroba prétextant que si une chèvre se présente d'elle-même à l'abattoir, c'est qu'elle souhaite mourir. Il se mordit les lèvres et murmura : « La nourriture du crapaud ne monte pas dans un arbre. » Malheureusement, Zalia avait entendu et ne se gêna pas pour rétorquer : « ou vous êtes sage, ou vous avez trop lu de livres. Tout compte fait, vous paraissez assez intelligent pour voir tout le risque qu'encourt un singe à vouloir prendre un porc-épic pour son tabouret.²²⁴

Le narrateur relate cet échange comme un jeu de langage aphoristique. Un tel jeu oralisé rend le texte plus dynamique et y introduit une dimension stylistique supplémentaire. Le narrateur, par l'insertion de ce discours proverbial, confère au texte un côté moins conventionnel, moins académique. On peut en effet noter ici et là dans le même texte, la présence de tel ou tel proverbe : le proverbe peut servir de réponse et d'argument : « On se connaît à peine et déjà vous êtes fou de moi ! Un fruit qui mûrit vite n'est jamais sucré » (p. 35) ; Il peut instruire ou conseiller : « Doucement, avançant Lawali, ne soit pas égoïste. D'ailleurs, crois-tu que tout arbre serve de balançoire à un singe ? » (p. 32) ; Il peut permettre de tirer une leçon moralisante : « *On ne joue pas avec le feu* » (p. 36) etc.

Le discours proverbial dans le récit de nouvelle a également une fonction symbolique liée aux rapports culturels entre l'auteur et son environnement social. Cette forte représentation des énoncés proverbiaux dans le texte traduit symboliquement une forte revendication identitaire culturelle. C'est-à-dire que l'auteur s'identifie à son univers social, y puise sa matière

²²¹ Dictionnaire *Le Robert*, édition de 2015, p. 1662.

²²² Kane Amadou « Le Séducteur » dans *Les Cauris veulent ta mort, op cit*, p. 33.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 34.

créatrice, et il représente cet univers en transcrivant des éléments culturels précis. Son environnement culturel lui fournit donc des outils, des modes narratifs et des thèmes essentiels, ce qui montre le fond culturel et l'ancrage traditionnel de la nouvelle africaine. Le nouvelliste témoigne, à travers ces aphorismes, non seulement de la dimension symbolique d'une sagesse populaire (celle de son environnement culturel), mais souligne aussi l'intérêt de ces motifs oraux issus de son patrimoine traditionnel, pour l'écriture de la nouvelle. On peut ainsi relever les proverbes suivants dans *Souleymane*²²⁵ : « A chaque étranger son écuelle » (p. 129.) ; « Un étranger qui t'a donné le soleil couchant, ne le cherche pas au soleil levant » (p.131) ; « Qui veut la génisse ménage la vache » (p. 145) ; « On se dégoûte du désagréable ; l'agréable rend entreprenant » (p. 148).

Le nouvelliste africain trouve donc nécessaire de puiser dans le patrimoine oral, des procédés narratifs de nature à stimuler l'écriture. De fait, les marqueurs oraux enregistrés dans les récits, se constituent en une empreinte, un motif identitaire dont la nouvelle y reste profondément attachée.

Enfin, des chants et quelques formes poétiques sont également utilisés par les nouvellistes, et permettent de relever encore ce mélange de genres dans la nouvelle africaine. Là encore, le nouvelliste recourt à son univers culturel pour y puiser la matière nécessaire. Dans un article sur la nouvelle africaine noire francophone, Guy Ossito Midiohouan remarque que :

Quelles que soient la force et l'objectivité de son réalisme, le nouvelliste africain ne peut faire abstraction de sa personnalité marquée par la dualité de cultures. [...] En assimilant l'esthétique et les techniques occidentales, le nouvelliste greffe l'apport étranger sur le substrat originel qu'est la littérature orale traditionnelle²²⁶.

La nouvelle africaine est très attachée à l'espace socioculturel dont elle émerge, notamment avec les formes discursives orales, on l'a vu. Ainsi, outre certaines formes traditionnelles orales déjà évoquées, le chant et la poésie orale caractérisent également la forme brève. Ils en sont même, peut-être, des éléments fondamentaux. En Afrique traditionnelle le chant est un procédé langagier et discursif utilisé à diverses occasions. Selon les contextes, il peut traduire émotionnellement une situation douloureuse, comme le décès du petit Hector dans la nouvelle *L'Avance*. Sa mère Carmen entonne ce chant à l'adresse de son fils décédé :

²²⁵ Ousmane Sembene « Souleymane » dans *Voltaïque, La Noire de...*, *op cit*,

²²⁶ Midiohouan Guy Ossito, « Aspects de l'esthétique de la nouvelle francophone en Afrique noire » in *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, (sous dir. Vincent Engel) Luxembourg, Les éditions Phi, 1994, p. 63.

Mwana mounou mê kouenda hé ! Ah ! mon fils s'en est allé

Hector hé ô mon Hector

Mwana mounou mê kouenda hé ! Ah ! mon fils s'en est allé.²²⁷

Le chant exprime également un sentiment de joie (naissance, mariage...), ou il est utilisé à des fins ésotériques (initiation et autres types de rituels). Il en va de même pour la poésie orale comme on peut le relever dans *Le Procès du père Likibi* :

Ô ciel tu peux rester sombre

Mais toi pluie ne tombe pas...²²⁸

À ces différents récits, on peut ajouter *Ces Feuilles de ma pauvritude*²²⁹ d'Ahmed Thiam Thierno. De fait, recourir à ces formes narratives, pour le nouvelliste, c'est adopter un matériau narratif de nature éminemment orale et d'une importance quotidienne, symbolique, affective... Ainsi, chant et poésie ont une double fonction. Une fonction poétique car le nouvelliste insère différents genres dans le récit et lui confère *de facto* une dimension orale, et conçoit la nouvelle comme un genre hétérogène. On peut comprendre ainsi l'analyse du romancier Nigérian Chinoua Achebe (qui vaut également pour l'espace francophone), lorsqu'il déclare : « La nouvelle en Afrique a sans aucun doute puisé aux sources de l'héritage oral ²³⁰ ». Le récit *Nostalgique* par exemple qui est une suite logique de *La Noire de ...* dans le recueil *Voltaïque, La Noire de ...*, présente en effet une structure versifiée. La nouvelle se construit en vers réunis en strophes. Cette forme rappelle celle d'un poème d'un point de vue rythmique :

Diouna

Notre Sœur

Née des rives de notre Casamance

S'en va l'eau de notre fleuve Roi

Vers d'autres horizons

Et la barre tonnante harcèle les flancs de notre Afrique [...] ²³¹

L'ensemble du texte est ainsi brodé et se démarque visiblement des autres nouvelles du recueil. Cette forme de récit laisse à penser que l'auteur a voulu introduire dans une catégorie générique déjà complexe, un autre genre qui complique davantage l'approche de la nouvelle. Il s'agit donc

²²⁷ Lopes, Henry, « L'Avance » dans *Tribaliques*, *op cit*, p. 93.

²²⁸ Dongala Emmanuel, « Le Procès du père Likibi » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 68.

²²⁹ Ahmed Thiam Thierno, *Ces Feuilles de ma pauvritude, Funerailles d'un cochon et 13 autres nouvelles*, Paris, Sépia, 1993.

²³⁰ Coussy Denise, « La Nouvelle en Afrique francophone », in *Notre Librairie*, *op cit.*, p. 42.

²³¹ Ousmane Sembene, « Nostalgique » dans *Voltaïque*, *op cit*, p. 185.

d'une forme étrangère à la nouvelle mais dont l'adoption se justifie visiblement par des besoins poétiques et formelles. L'auteur rend en effet hommage à Diouna, personnage principal dans la nouvelle précédente : *La Noire de ...*, qui avait choisi délibérément de se donner la mort pour mettre fin à la servitude dont elle était victime dans une famille en France. *Nostalgique* est donc une nouvelle poétique formellement différente des autres, tout comme *Lettres de France* du même recueil, est à son tour une nouvelle épistolaire.

Cependant, d'autres textes montrent en revanche, une imbrication des genres à l'intérieur d'un même texte. C'est le cas de *La Cérémonie* dans *Jazz et vin de palme*. Au milieu du texte, l'auteur choisit d'introduire un poème pour compléter l'énoncé d'un personnage :

Ô mort Immortel
Tombé sous les coups mortels
Des capitalistes-impérialistes
Notre cellule n°5, arrondissement
Rouge et révolutionnaire
Soutiendra pendant cent ans
Le plan triennal
Du développement économique autocentré...²³²

Ce croisement permet de remarquer l'adaptation de la nouvelle aux autres formes génériques, de souligner leur interaction. Les énoncés sous forme poétique dans les récits de nouvelle sont la marque expressive d'une influence de l'art oratoire en Afrique. On peut y voir une sorte d'ombre portée de la mentalité africaine sur le nouvelliste. La visibilité de l'oralité suppose donc une hybridité générique dans le récit. Dans *Le Procès du père Likibi*, l'auteur, pour un instant, suspend volontairement la structure première du récit pour insérer une forme nouvelle, en l'occurrence un poème :

Je suis naïf, toi cruelle
Et j'ai la simplicité
De bruler au feu de mon aile
Et mon âme à ta beauté...²³³

On retrouve cette même structure dans *Mémoire éclatée*²³⁴ de Claude Djondo Codjo. C'est en procédant par des discours rapportés que l'auteur crée dans le même texte, un assemblage générique fait d'éléments oraux. Il en va de même pour le recours au chant. Les auteurs nouvellistes développent une sorte d'« esthétique inter-genre » d'où alternent à la fois, la

²³² Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 139.

²³³ Hane Khadi, « Un samedi sur la terre » dans *Nouvelles du Sénégal*, *op cit.*, p. 90.

²³⁴ Djondo codjo, Claude, « Mémoire éclatée » dans, *Les Cauris veulent ta mort !*, *op cit.*, p.43 et 50.

dimension poétique du texte, et la visibilité socioculturelle. Ces structures orales qui s'enchevêtrent dans le récit, suggèrent une singularité poétique et stylistique à la nouvelle, surtout en présence d'une langue étrangère au texte, comme on peut le remarquer dans *L'Avance* d'Henri Lopes :

Nguè kélé mwana ya mboté.

Dodo bébé

Dodo bébé²³⁵

À cette interférence linguistique et générique, s'ajoute la référence socioculturelle. Tout compte fait, le rapport de la nouvelle africaine à l'oralité revêt une dimension poétique, mais se justifie aussi par une situation de dépendance symbolique entretenue par l'auteur avec son univers socioculturel. À travers ces indices oraux qui se raréfient aujourd'hui (parce qu'ils perdent peu à peu leur valeur par manque de pratique quotidienne), survivent l'art oratoire traditionnel et des aspects de cette tradition africaine.

Le nouvelliste africain se situe donc au carrefour de deux traditions génériques : occidentale et africaine traditionnelle (éminemment orale). Sa création ne peut, en fin de compte, se détacher ni de l'imaginaire socioculturel, ni des schémas de l'art oratoire traditionnel, encore moins formes telles que pratiquées en Europe. À ce propos, Damien Bedé avance que « la nouvelle apparaît au regard des formes et des types qu'on peut déterminer comme genre syncrétique : la résultante de plusieurs formes narratives, poétiques²³⁶ ». Cette posture de dépendance symbolique du nouvelliste africain, confère une poétique singulière au genre de la nouvelle dans le champ littéraire africain. On peut d'ailleurs étendre cette vision sur l'ensemble des récits narratifs où, l'on peut envisager une certaine interaction presque indéfinie entre eux.

L'oralité participe à n'en point douter de l'originalité des littératures d'Afrique de quelle expression que ce soit, comme l'indique Jean-Marc Moura à propos du roman (qui peut valoir également pour la nouvelle) : « La mise en scène de l'oralité assure vivacité et originalité au roman²³⁷ ». L'oralité reste attachée au texte de fiction et y imprime son empreinte comme marque identitaire. Elle accompagne comme « une ombre portée », la fiction en Afrique.

²³⁵ Lopes Henry, « L'Avance » dans *Tribaliques*, *op cit.*, p. 86.

²³⁶ Bedé Damien, « La Nouvelle en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », in *Présence Africaine* n° 167, *op cit.*, p. 339.

²³⁷ Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Puf, 2013, p. 96.

L'histoire de la pratique du genre de la nouvelle dans l'espace littéraire francophone africain a montré une forte relation entre l'oralité et les textes. Quoi de plus normal pour une littérature conçue dans une société ayant longtemps fait de l'oralité, un mode par excellence de communication, et pour des besoins de survie des structures traditionnelles, cette société s'accroche (avec ses atouts culturels) à la langue qui tente de la représenter. Il est évident que ces éléments ne suffisent pas à alimenter une réflexion sociolinguistique sur la nouvelle en Afrique noire francophone, mais elle donne une matière non négligeable à la création littéraire chez les nouvellistes africains.

Dans un deuxième temps, analysons la confluence des langues africaines au sein de la langue française dans la nouvelle au sud du Sahara francophone.

« La langue française me colonise. Je la colonise à mon tour²³⁸ » se vante le nouvelliste Congolais Tchicaya U Tam'si, lors d'un entretien accordé à Marc Rombeaut. Cette déclaration révèle quelques rapports tumultueux entre la langue française et les écrivains africains qui s'en sont appropriée.

En effet, l'histoire de la littérature africaine francophone montre que les écrivains entretiennent des rapports complexes avec la langue d'écriture : le français. L'un des problèmes majeurs de cette langue est qu'elle n'est pas appropriée pour traduire efficacement leurs réalités socio-culturelles. Il y a alors urgence de se défaire de la tutelle académique du français, pour procéder à ce que la critique appelle : « la tropicalisation du français » ou encore « la phrase malinké de Kourouma²³⁹ ». C'est dans cette perspective que le poète Sénégalais L.S. Senghor avance :

Tout roman nègre en francophonie procède de R. Maran, que l'auteur s'appelle F. Oyono ou A. Demaison. Après *Batouala*, on ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer, rire, parler les Nègres comme les Blancs. Il ne s'agira même plus de leur faire parler « petit nègre », mais wolof, malinké, éwondo en français. Car c'est R. Maran qui, le premier, a exprimé « l'âme noire » avec le style nègre en français²⁴⁰.

Cette nouvelle vision permet de nommer les apparitions syntaxiques, lexicales des langues maternelles des auteurs dans le français. Les africains pastichent et subvertissent désormais les canons de la langue française dans leurs récits. Ainsi les personnages ne s'expriment plus dans

²³⁸ Cité par Christiane Albert dans son ouvrage intitulé : *Francophonie et identité culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 131.

²³⁹ Dabla Séwanou, *Nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 56.

²⁴⁰ Senghor Léopold Sédar, « Hommage à René Maran », in *Liberté I*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 410.

une sorte de variété dénigrée du français, mais l'auteur crée une distance avec le « petit-nègre »²⁴¹ grâce notamment aux discours directs. En plus de cet usage approximatif du français, les apparitions des expressions linguistiques locales deviennent nettement plus en vogue et témoignent d'une originalité significative dans la création littéraire au sein des littératures africaines.

De fait, il fallait, comme l'indique Jean-Marie Adiaffi, « trouver des formes nouvelles qui ne soient ni répétitions béate ni anachronique des formes du passé, ni mimétisme servile et inadapté de l'occident », dans l'espoir de mieux rendre compte de leurs réalités socioculturelles. A ce propos, Alain Ricard parle d'une langue d'écriture « vigoureuse, libre de la tutelle de Paris, qui ne craint pas le calque de la langue africaine²⁴²».

Il faut rappeler que la littérature africaine au départ était marquée par une imitation des formes littéraires occidentales (la littérature française en l'occurrence), tenue jusque-là, pour modèle et référence. En ce temps-là, les productions des Africains étaient des imitations des classiques français, référence fait à Baudelaire, à Zola, à Rimbaud, à Hugo et bien d'autres, comme le laisse entendre Tchassim Koutchokalo :

L'assimilation et la maîtrise du français évolue concomitamment avec l'assimilation de l'idéologie et des styles des auteurs classiques français et anglais comme Victor, Verlaine, Baudelaire, Molière, Shakespeare, Corneill, Balzac, Flaubert, Stendhal etc. Ainsi les ouvrages produits par des Africains ne se départent en rien, (en qualité), des ouvrages des grands auteurs occidentaux²⁴³.

Mais au sortir de indépendances des pays africains, il n'est plus question d'avoir pour référence les auteurs occidentaux, en produisant avec une « langue [qui imite] tantôt le lyrisme pointilliste et élégiaque de Verlaine, tantôt le naturalisme de Maupassant...²⁴⁴ », remarque Papa Guèye N'Diaye, mais de se définir individuellement à partir de son univers socioculturel et

²⁴¹ Cécile Van den Avenne désigne par « petit-nègre », l'usage d'une variété familière ou même vulgaire du français, ou encore du « français tiraillé » pour évoquer l'expression approximative du français par les « Nègres », dans la représentation littéraire africaine coloniale. On retrouve cette idée dans son article intitulé « Reprise et détournement d'un stéréotype linguistique : les enjeux coloniaux et postcoloniaux de l'usage du « petit nègre » dans la littérature africaine », publié dans *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2013 (généré le 29 janvier 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/2473>>. ISBN : 9782847885965. DOI : 10.4000/books.enseditions.2473.

²⁴² Ricard Alain, « La littérature africaine de langue française et ses problèmes actuelles », cité par Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 56.

²⁴³ Tchassim Koutchokalo, « Du français de l'Autre au français de Moi : appropriation et création dans le roman africain francophone postcolonial », in (sous la direction de Philippe Blanchet et Pierre Martinez), *Pratiques innovantes du plurilinguisme : émergence et prise en compte en situation francophones*, édition des archives françaises, Paris, 2010, (pages 165-173).

²⁴⁴ Papa Guèye N'Diaye, cité par Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, op cit*, p. 56.

linguistique. Dans cette même veine, les nouvellistes africains poursuivront, pour la plupart, cette voie, en insérant ainsi dans la langue française, quelques mots, expressions et formes syntaxiques de leurs propres langues maternelles. C'est aussi dans le but de mieux restituer ce qu'ils ne peuvent traduire authentiquement, et ne trouvent aucun équivalent en français. C'est-à-dire qu'il s'agit pour les nouvellistes de faire figurer dans la langue d'emprunt (le français), les couleurs sociolinguistiques locales. C'est pourquoi ils partent « du postulat que la langue européenne peut exprimer, au prix de modifications lexicales et syntaxiques plus ou moins légères, une vision autochtone du monde²⁴⁵ » explique Jean-Marc Moura.

À partir des années 1970, la logique de l'interférence des langues européennes et les langues africaines dans la fiction africaine était justifiée par ce souci de traduire leurs réalités socioculturelles. Toutefois, cette pratique n'a pourtant pas disparu dans le temps. Plusieurs nouvellistes jusqu'aujourd'hui insèrent toujours leurs langues maternelles dans leurs récits. Le phénomène s'explique avec les mêmes arguments, si l'on s'en tient à la justification du nouvelliste malien Alpha Mandé Diarra. À la fin du récit *Le Sucre*, l'auteur indique pourquoi il recourt aux expressions de sa langue maternelle : « les mots et expressions en italiques sont souvent des mots et expressions compliqués, façon toubab, ou façon bambara, dont le sens ne paraît pas clair pour moi quand c'est le français de France, et pour vous quand c'est en francricain²⁴⁶ ». Les termes suivants, issus de la langue maternelle de l'auteur, illustrent cette interférence linguistique : « *Sané et Kontron* » (p. 44) ; « *niokosse* » (p. 45) ; « *tièdani* » (p. 48) ; « *saafouroudiaye !!!* » (P. 56) ; « *tamani* » (p. 67) ; « *bilakoros* » (p. 68) ; « *O tô ti kê né nyanan !* » (P. 84) etc. Ces expressions sont sommairement expliquées au fil du récit ou bien pas du tout. Ce qui ne facilite pas la compréhension du lecteur étranger à l'univers sociolinguistique décrit.

Par ailleurs, d'autres nouvellistes se soucient de la compréhension du lecteur en choisissant d'expliquer approximativement les mots de leurs langues, présents dans les différents récits. C'est le cas de Thierno Ahmed Thiam dans *Ces feuilles de ma pauvritude*²⁴⁷, Auguy Makey dans le recueil *Gabao news*²⁴⁸, ou Nafissatou Dia Diouf dans son récit *J'irai...*²⁴⁹. Pour d'autres encore, ils proposent un glossaire à la fin du recueil pour éclairer le lecteur sur

²⁴⁵ Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op cit.*, p. 109.

²⁴⁶ Mande Diarra Alpha, « Le Sucre » dans *Nouvelle du Mali*, (collectif), Paris, Mangellan & Cie 2012, p. 85.

²⁴⁷ Ahmed Thiam Thierno, « Ces feuilles de ma Pauvritude » dans *Funérailles d'un cochon*, Sépia, 1994.

²⁴⁸ Makey Auguy, *Gabao news*, *op cit.*

²⁴⁹ Dia Diouf Nafissatou, « J'irai » dans *Nouvelle du Sénégal*, *op cit.*, p. 11-40.

les sens de certains mots et expressions issus des langues locales. Le nouvelliste Gabonais Eric-Joël Bekalé fait partie de cette catégorie avec son recueil *Le Mystère de Nguema*²⁵⁰.

L'hybridité linguistique n'est donc pas aujourd'hui un phénomène nouveau dans la nouvelle africaine, elle résulte d'un fort désir de visibilité sociolinguistique. Toutefois, outre cette interférence entre le français et les langues africaines, il apparaît dans la nouvelle africaine, un phénomène nouveau qu'illustre notamment par l'insertion d'un langage moderne et argotique, issu des milieux urbains. Ce nouveau langage permet à l'écrivain de la forme brève de traduire avec les mots qu'il juge adéquats, les réalités des habitants des milieux urbains. Dans cette perspective, le Gabonais Auguy Makey y recourt fréquemment pour évoquer certains phénomènes naissant chez les jeunes, ou des réalités sociales autour des jeunes. Dans la majorité des cas, c'est le jeune qui, justement, est au centre de l'intrigue, et donc détient le monopole de la parole. *Terminus Mindoubé* est un récit qui illustre fort bien ce fait. Dans ce texte, le métissage linguistique est mis en valeur. Chaque mot ou expression désigne alors une réalité particulière dont il convient d'en déterminer les contours à deux niveaux :

- On retrouve d'une part des glissements sémantiques avec certains mots et expressions. Dans cette catégorie on peut noter des expressions telles que : « *j'ai cassé le stylo* » (p. 12) pour signifier l'arrêt des études ; « *un long crayon* » (p. 12) qui désigne : un intellectuel. D'autres glissements sémantiques sont des détournements de sens des mots originaires d'une autre langue : « *boss* » (p. 12) d'origine anglaise et qui signifie 'patron' mais dont le sens, détourné dans le texte, renvoie à 'papa' ; « *le sky* » (p. 14) d'origine anglaise signifiant : 'ciel' mais qui dans le texte renvoie à 'école'. D'autre part on note des constructions particulières à partir des termes étrangers : « *tuées-tuées* » (p. 9) veut dire : (jeunes filles dévergondées) ; « *taper à pince* » renvoie à : (marcher, trotter) etc. ;

- Aussi, relève-t-on des néologismes propres au milieu socioculturel. Il s'agit entre autres des termes comme : « *crak* » ; « *bodge* » (p. 8) ; « *tchaff* » ; « *cocobar* » ; « *caillasse* » (p. 10) ; « *clope* » (p. 11) ; « *cartouchard* » etc., qui sont expliqués par l'auteur en note infrapaginale.

Cette langue nouvelle introduit le lecteur dans l'univers du personnage, provoque une « communion » avec la réalité d'une certaine classe sociale : la jeunesse moderne et urbaine. L'auteur adapte son récit à certain type de société. On ressent un besoin puissant de restituer dans sa langue, les réalités vécues par le personnage, pour être en adéquation avec

²⁵⁰ Bekalé Eric-Joel, *Le Mystère de Nguema*, Paris, L'Harmattan, 2005.

l'environnement social dans lequel il évolue. Il s'agit là d'une langue urbaine et moderne, qui procède en partie du français standard pour générer une langue particulière, une sorte de créole, différente de la langue traditionnelle locale, utilisée jusque-là dans la littérature africaine.

III.2.2. Entrelacement et linéarité dans le récit de nouvelle

La construction du récit bref dans l'espace littéraire africain s'avère à la fois complexe et simple. La simplicité se caractérise par le principe de linéarité d'évènements qui constituent l'histoire. Et la complexité est fonction d'une succession d'évènements pas forcément linéaires mais parfois entrecroisés, tout en suivant une logique narrative efficace. Dans le premier cas, le nouvelliste peut adopter une écriture dont la construction du récit présente une structuration simplifiée, c'est-à-dire qui suit une chronologie d'évènements selon leur ordre d'apparition. Et à ce niveau, la nouvelle est vue comme un texte linéaire qui obéit aux faits, puis à la situation. La combinaison des événements suit un ordre qui entraîne le lecteur dans une perspective moins complexe de l'histoire. Le récit *L'Homme* est illustratif sur ce point.

En effet, bien que par moment l'action précède le fait, ce récit présente une structure assez simple. Le narrateur y évoque une traque des soldats menée contre l'assassin du président de la République. La chronologie narrative obéit aux séquences de l'histoire. On peut ainsi dire que la structuration de la nouvelle peut aboutir sur un montage des séquences des événements du récit, lui donnant une chronologie narrative linéaire et efficace. On peut évoquer un deuxième texte, le récit *Le Procès du père Likibi* pour illustration. Ce récit présente une structure en trois sections telles des chapitres, les différents moments ou séquences du procès d'un vieil homme qui se défend seul. Le narrateur décrit chronologiquement son arrestation, son jugement, le verdict, et la sentence subi par le père Likibi. Le principe de linéarité caractérise ici l'histoire dans ce récit.

Puis, dans le deuxième cas, la nouvelle est parfois caractérisée par une sorte d'enchevêtrement d'éléments du récit qui brouillent ou élimine le principe de sa linéarité. Cela se manifeste par un entrelacement des séquences du récits, dans un désordre savant. Dans ce cas de figure, l'opération narrative est complexe. Le narrateur peut rompre le récit pour y introduire une séquence du passé du personnage, comme le fait Henri Lopes dans *La Fuite de la main habile*²⁵¹ où, durant le processus narratif, l'auteur suspend momentanément le cours de l'histoire pour y introduire une séquence du passé d'Elo, Mbouloukoué et Mba, afin de parler de leur jeunesse. Ce retour en arrière a ici, une valeur informative sur les relations qui lient les

²⁵¹ Lopes Henri, « La Fuite de la main habile » dans *Tribaliques*, *op cit.*

trois personnages. Aussi, le narrateur peut prestement, donner à son récit, un ordre déstructuré de bout en bout, c'est-à-dire, en choisissant d'intervertir l'ordre des événements dans son histoire : on peut avoir par exemple des faits avant des causes... L'opération narrative s'avère alors délicate et sollicite davantage chez le lecteur, un effort d'attention supplémentaire. Le récit *Hypertension*²⁵² d'Auguy Mackey rentre dans cette catégorie. Dès l'entame du récit, l'auteur présente la situation finale du récit : Mombo accompagne le cortège funéraire de sa mère en avion pour l'inhumation dans son village. Puis, l'auteur revient par la suite sur le portrait de Mombo, le personnage principal du récit. Les événements qui s'enchaînent ensuite, expliquent les causes et les conséquences du décès de sa mère, avant que le narrateur ne ramène le lecteur à la situation finale énoncée en tout début du récit, c'est-à-dire la séquence qui concerne l'inhumation de sa mère au village. Même si la chronologie des événements ne souffre d'aucun manque de logique, l'assemblage des séquences, l'agencement des actions..., complexifient la narration, et le récit s'éloigne de la simplicité souvent attendue par le lecteur.

III.3. Quelques tendances de la nouvelle africaine

La nouvelle subsaharienne francophone semble plus complète, plus conforme, plus nettement représentative des réalités socio-culturelles, politiques etc., lorsqu'elle emprunte également la voie de l'étrange, du fantastique, du surnaturel... Car ces éléments font partie intégrante du quotidien des Africains, et donc participent de leur vision de la réalité ou du réel. Il sera question dans ce point, de présenter quelques tendances ou types de la nouvelle pratiqués en Afrique francophone. Nous nous intéresserons dans un premier temps à ce que nous choisissons de nommer ici « la nouvelle étrange ou surnaturelle », avant d'aborder le type de « la nouvelle fantastique ».

III.3.1. La nouvelle de l'étrangeté et/ou surnaturelle

Dans cette partie nous évoquerons les notions de l'étrange et du surnaturel qui, souvent, sont des grands apanages de la nouvelle subsaharienne francophone. On parlera ainsi de « la nouvelle de l'étrange » et de « la nouvelle surnaturelle » pour qualifier notamment, tous les récits de nouvelles qui présentent un univers social, dans lequel on retrouve des faits étranges, mystérieux et supraréels, rythmant ainsi le quotidien des personnages. De façon générale, la nouvelle est pleinement inscrite dans cette logique du paranormal, et présente souvent une société où le quotidien est partagé entre la rationalité et des phénomènes de l'ordre du mystère, de l'inexplicable et du surnaturel.

²⁵² Mackey Auguy, « Hypertension » dans *Gabao news*, *op cit.*

En ce qui concerne la « nouvelle de l'étrange », nous nous attarderons sur le recueil du nouvelliste gabonais Jean-Juste Ngomo, intitulé *Les Nouvelles d'Ivoire et d'outre-tombe*²⁵³. Dans ce recueil, l'auteur construit des univers insolites qui brusquent, déstabilisent et anéantissent par intermittence, l'assurance rationnelle des personnages ainsi que celle du lecteur. La notion de l'étrange dans ce recueil indique souvent quelque-chose de curieux, d'incompréhensible, de très original. Elle semble en apparence troubler l'harmonie d'un ordre établi en introduisant une anomalie de sens, grâce à une atmosphère particulièrement insolite. De façon générale, la notion de l'étrange rend compte d'une situation bizarre et quasi indéfinissable. Celle-ci préconise l'effort de rechercher un rétablissement de la logique impactée et désormais décousue. Le dictionnaire *Le Robert* définit cette notion comme quelque-chose qui est « hors du commun » mais aussi comme ce qui a un côté « épouvantable, terrible ». C'est également quelque chose qui est « très différent de ce qu'on a l'habitude de voir, d'apprendre et donc, qui étonne, surprend²⁵⁴ ». D'un point de vue littéraire, l'étrange correspond à un genre « mineur », dans lequel des éléments insolites sont intégrés au récit, et déstabilisent passagèrement, la perception rationnelle du personnage et même du lecteur. La part du mystère est ainsi investie dans un cadre réaliste, et trouve par la suite, une explication rationnelle, et peut même être acceptée comme normale.

Dans l'ensemble des textes qui composent le recueil de nouvelles susmentionné, le sentiment d'étrangeté est omniprésent. Foncièrement ancrée dans un cadre réaliste, la dimension de l'étrange se gratifie à la fois des faits vraisemblables que de ceux relevant du surnaturel. Dans la première catégorie, on peut citer le récit *Photo express* dans lequel, l'auteur présente une situation normale autour d'une autopsie à la suite du meurtre de la commerçante Mme Awa Saw, bien connue sous le pseudonyme de Maman Mambo. L'inspecteur Boli interpelle Diallo le présumé coupable, et lui permet de constater par lui-même, la preuve qui le condamne. De fait, l'autopsie pratiquée par le docteur Silue, révèle de façon insolite, étrange, une preuve qui accable Diallo :

_c'est terminé, Diallo. Nous avons la preuve que c'est toi qui as fait le coup. [...]

Diallo eut un petit moment de recul en reconnaissant Maman Mambo. [...] Lui, tenait une loupe dans sa main. Tandis que son image dans l'œil vitreux de la Mambo brandissant un pistolet duquel jaillissait un éclair !²⁵⁵

²⁵³ Ngomo Jean-Juste, *Les Nouvelles d'Ivoire et d'outre-tombe*, Paris, L'Harmattan, 2003.

²⁵⁴ *Le Robert*, 2016.

²⁵⁵ Ngomo Jean-Juste, « Photo express » dans *Nouvelles d'Ivoire et d'outre-tombe*, *op cit*, p 30.

L'auteur conduit avec assurance le lecteur vers une scène qui relève de la banalité quotidienne, avant de le surprendre ensuite, par une fin inattendue et surtout étrange. L'effet d'étrangeté constitue le nœud et la force dramatique du récit. La pièce à conviction est en effet une capture d'image repérée à l'intérieur de la prunelle de l'œil de la victime. Une manœuvre qui sort de l'ordinaire et fait naître chez Diallo, l'incompréhension et la méfiance :

Diallo la regarda d'abord avec la méfiance, puis la prit... Et demeura bouche bée, les yeux écarquillés.

_c'est impossible, impossible, s'écri-t-il enfin, affolé. C'est un montage. Vous êtes contre moi²⁵⁶ !

À ce texte, on peut adjoindre les nouvelles telles que *Greffe d'organe*, *Règlement de compte*, *Crise cardiaque* etc., qui rentrent également dans cette logique. Les textes se construisent dans une stabilité logique, puis, progressivement, concentrent leur force dramatique vers la fin du récit, où se révèle enfin, l'efficacité de l'effet de l'étrange.

En ce qui concerne la deuxième catégorie, c'est-à-dire l'étrange construit à partir d'éléments du surnaturel, la nouvelle *Bruits* illustre fort bien l'effet de l'étrange. Le narrateur souligne en tout début du récit, le constat du personnage principal Brou Aka : « Ils étaient installés depuis environ deux mois dans leur nouvelle demeure lorsque Brou Aka constata ce qu'il convient d'appeler *le phénomène*²⁵⁷ ». Puis, le narrateur évoque successivement « l'accumulation des petites bizarreries » qui, progressivement révèlent à la fin du récit, un mystère. De fait, depuis leur appartement, Brou Aka et sa famille constatent que leur quotidien est la réplique de celui de leurs voisins : les rires, les cris, les pleurs des enfants des voisins, le retentissement de la pendule, les moments des drames, tous leurs mouvements, toute leur vie sont repris en écho chez Brou Aka. Celui-ci prend vite conscience en faisant remarquer sa femme :

J'ai remarqué quelque chose d'étrange commença Brou Aka. [...]. Eh bien, quand une porte claque là-bas [chez les voisins], quelques secondes après, une porte claque ici. Quand un de leurs enfants pleure ou crie, un des nôtres suit peu après. Lorsque la voix de leur bonne résonne, tu être sûre que la nôtre aussi va parler dans l'instant qui suit... Et c'est comme ça pour tout. On dirait que tout ce qui arrive ici – je ne sais comment dire ça... - commence là-bas, ou bien est l'écho de ce qui se passe là-bas.²⁵⁸

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁷ Ngomo Jean-Juste, « Bruits », dans *Nouvelles d'Ivoire et d'outre-tombe*, *op cit*, p. 147.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 150 et 151.

Mais l'effet de l'étrange atteint son apogée vers la fin de l'histoire, lorsque, avant de perdre son fils, Brou Aka entend resonner dans sa tête, la voix de la femme de son voisin : « Mon fils... Mon bébé... Oh ! Mon Dieu, Oh ! mon Dieu, pourquoi ?²⁵⁹ ». Partagé entre l'incrédulité et la peur, l'espoir et d'autres sentiments contradictoires, « il n'arrivait pas à comprendre ce qui se passait. Ou plutôt, que ce qui se passait fût possible²⁶⁰ ». La dimension de l'étrange anéantit toute forme de logique chez Brou Aka, puis s'installe en lui l'incompréhension. Le personnage principal cherche à trouver une explication logique et rationnelle à ce qui lui arrive, mais sans succès. Il décide alors de rendre visite à ses voisins, et constate que l'appartement est inhabité, à en juger par la couche de l'épaisseur de la poussière au sol. Un constat que lui confirme le gardien de l'immeuble : « Mais monsieur, il n'y a pas de locataire à gauche au premier étage. Cela fait deux ans que l'appartement est vide !²⁶¹ ». On peut se rendre compte que l'auteur construit et cultive crescendo, à la fois chez le personnage et chez le lecteur, le sentiment d'étrangeté qui prend progressivement plus d'intensité jusqu'à la fin du récit. L'étrange est ici construit sur un fond de mystère, d'un élément qui échappe au contrôle des sens. Et, de même que le personnage Brou Aka, le lecteur reste à la fin du récit sur une recherche d'explications, capables de justifier le phénomène.

S'agissant de la nouvelle du surnaturel, il faut dire, à juste titre, qu'elle ne se dissout pas machinalement dans la sempiternelle vision du monde typique aux Africains sur un fond culturel. Mais la nouvelle surnaturelle en Afrique peut s'inscrire aussi dans la capacité qu'ont les auteurs, de rechercher le côté merveilleux et extravagant, pour sortir le quotidien de sa banalité. Le lecteur découvre ainsi un univers qui se démarque de l'ordinaire, puis pénètre un monde étrange où le surnaturel se mêle au réel, et donne une intensité esthétique singulière au texte. Pour cela, le lecteur doit octroyer une certaine légitimité à l'imagination du nouvelliste, qui déborde le simple cadre de la rationalité. Et la vision des choses qui apparaît, devient ainsi saupoudrée des mystères, des phénomènes qui ajoutent à la narration, un décor utile à la fabrique d'un univers qui transcende des niveaux de réalité jusque-là connus, normaux et conformes à la raison.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 154.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 156.

Pour aborder cette tendance du surnaturel dans la nouvelle africaine francophone, nous nous appesantirons sur le récit *Ngando*²⁶² de Lumami Tchibamba, et le récit *Le Mystère de Nguema*²⁶³ de Joel-Eric Bekalé.

Le premier texte présente une histoire prise entre réalisme et surnaturel au sein d'une société africaine traditionnelle. Musolinga est un jeune écolier qui affectionne la baignade au grand lac du village en désertant ses moments d'étude. Une créature marine (Ngando) l'emporte un jour et le livre à l'Île Mbamu (lieu de rencontre des sorciers). Munsemvola, père du jeune garçon, accompagné de sa famille, se rapproche du sorcier du village (Mobokoli), et qu'ils consultent. Celui-ci leur proposera de l'aide pour retrouver leur fils. En se rendant sur l'île où se trouvait le jeune Musolinga, les parents livrent un combat acharné avec les mauvais esprits et réussissent à délivrer le petit captif. Malheureusement ils meurent tous mystérieusement avant même de regagner le village pour avoir enfreint la consigne du silence fermement recommandée au départ par le féticheur.

Le texte présente deux univers parallèles qui communiquent et concourent tous au fonctionnement de la société. Le surnaturel concède ici une dimension extraordinaire au cadre réel, et lui confère une logique qui s'inscrit dans une culture admettant un monde parallèle, à celui reconnu par tous. Et le sorcier est l'intermédiaire entre la communauté et cet au-delà. Le surnaturel apparaît dès lors, comme un fait partagé naturellement dans l'expérience normale des hommes. L'auteur s'en sert pour rendre compte du « troublant problème des causalités, [...] problème que les Européens et les Indigènes ne conçoivent pas de la même façon²⁶⁴ », justifie le critique congolais Mukala Kadima-Nzuji. Il souligne également que l'auteur de *Ngando* :

Réussit en effet à montrer que dans l'univers culturel négro-africain, contrairement aux conceptions occidentales, la cause n'est pas toujours responsable des effets engendrés car, s'explique l'auteur, nous « nous admettons qu'un homme, même sain d'esprit, n'est pas toujours responsable de ses actes, parce qu'entre ces derniers et leurs causes, s'intercalent parfois les Ndoki ou... les mauvais souffles qui font dévier les effets eux-mêmes du but qu'ils devraient atteindre.²⁶⁵

Le surnaturel se conçoit ici comme une alternative narrative dont fait usage l'auteur pour faire apparaître à la conscience du lecteur, une vision du monde typique à la culture de la société

²⁶² Tchibamba, Lumami, *Ndando*, Paris, Présence Africaine, 1981, (pour la présente édition).

²⁶³ Bekalé Joel-Eric, « Le Mystère de Nguema », dans *Le Mystère de Nguema*, *op cit.*

²⁶⁴ Propos de l'auteur dans « L'auteur de *Ngando* nous parle », (in *Présence Africaine*, N°7, Paris, 1949 p. 314-316.) cité par Mukala Kadima-Nzuji, *Littérature Zaïroise de langue française*. (1945-1965), Paris, Karthala, 1984, p. 240.

²⁶⁵ Mukala Kadima-Nzuji, *Littérature Zaïroise de langue française*, *op cit.*

congolaise. Le surnaturel semble donc, en apparence, se caractériser ici par un mystère, mais trouve, en réalité, une logique (puisque la société dispose d'un code permettant à la raison de saisir ce qui semble sortir de l'ordinaire). L'inscription du surnaturel dans un environnement réaliste n'est alors que la matérialité d'autres composantes de la notion de réalité dans cette société. Ainsi, la disparition du jeune Musolinga peut être perçue ici comme un simple problème, une situation banale à l'instar de plusieurs autres au quotidien.

Mais le surnaturel ici sert également l'imagination de l'auteur, et lui permet de rendre compte d'une situation de la vie quotidienne, en fonction des phénomènes inhérents et typiques à sa société. Les scènes décrites visent, à partir d'un effort rhétorique de l'auteur, à conforter la fusion des effets du surnaturel avec ceux du réel, considérés ici comme une seule et même réalité.

Dans le deuxième texte *Le Mystère de Nguema*, nouvelle qui donne son titre au recueil de nouvelles, Joël-Éric Bekalé présente une version nouvelle d'une des nombreuses histoires populaires dans la société gabonaise. L'histoire autour du personnage de Nguema, chacun dans la société gabonaise la raconte différemment (avec ses personnages, ses lieux, son intrigue etc.), mais le fond de l'histoire reste le même et traduit la même réalité : celle de la recherche permanente d'une coexistence entre les morts et les vivants. Ils se parlent et semblent même tout partager. En effet, Nguema, fonctionnaire à Libreville et père de famille ayant totalisé plusieurs années de concubinage avec sa compagne, est en réalité mort depuis fort longtemps. Excédée par le fait de ne pas connaître, depuis plusieurs années, les parents de son mari, Rose, la femme de Nguema, oblige ce dernier à partir à la rencontre de sa famille dans son village natal. Ce voyage est le cheminement vers une épouvantable découverte :

- Mon fils Nguema Ntoutoume n'est plus ce monde. Il est mort voilà treize ans. Sa maman que voici ne s'est jamais consolée de son départ, malgré les nombreux enfants que nous avons [...].

A ces propos, le cœur de Rose se mit à battre fort. Son souffle s'accéléra. Elle étouffa. Le plafond de natte au-dessus de sa tête se mit à tourner. Elle fut prise de vertiges et tomba au sol.²⁶⁶

Perplexe devant la tombe de son mari, elle perd connaissance et subit ensuite une initiation à un rite traditionnel. En récupérant par l'écriture cette histoire bien connue dans sa société, non seulement l'auteur ne peut en revendiquer l'appartenance de façon absolue, mais il ne peut aussi définir avec exactitude les fondements originels de cette histoire. Il rend compte cependant d'un phénomène qui cadre avec une conception culturelle et sociale typique au monde gabonais. Le

²⁶⁶ Bekalé Éric-Joël, *Le Mystère de Nguema*, Paris, LHarmattan, 2003, p. 33

surnaturel ici semble rompre la logique ordinaire, semble occasionner l'étonnement, et déstabiliser le raisonnement du lecteur. Mais, un code permet de résoudre le mystère : l'initiation à un rite traditionnel permet à Rose de guérir de sa démence à laquelle elle était victime, et de retrouver potentiellement une vie normale. Le surnaturel s'intensifie à la fin du récit lorsque que, de retour chez elle à Libreville, Rose découvre une femme qui danse avec son mari, une femme qui n'est rien d'autre que sa propre réplique, une autre Rose qui lui ressemble trait pour trait : « son physique, son allure, sa voix, ses manières... Tout ! Elle dansait avec son mari, et les enfants lui avaient obéi²⁶⁷ ».

La dimension du surnaturel que revêt cette scène, perd le lecteur étranger au milieu socioculturel, et se caractérise par un fort attachement à l'ordre du réel, car le surnaturel trouve son explication dans les croyances communautaires, se construit et se consolide dans les scènes de la vie quotidienne. Ainsi, son irruption dans le cadre réel de la vie, déstabilise l'assurance du lecteur, et produit un effroi bénin et passager, car la communauté, elle, considère cette part du mystère comme un simple phénomène social, faisant partie intégrante du quotidien.

Vu de cet angle, le surnaturel donne un sentiment « d'étrangeté » à la description du phénomène qui semble relever « l'impensable ». Rose se heurte visiblement à un phénomène irrationnel qui rompt l'harmonie et l'équilibre de sa raison. Elle voit sa conscience bouleversée, de même que celle du lecteur qui se voit également entraîner dans la même ambiance. La question qui met fin au récit laisse toujours planer la part du mystère chez le lecteur : « Et Elle, Rose, que devenait-elle ?²⁶⁸ »

III.3.2. La nouvelle fantastique

Si en Europe l'émergence du fantastique a abouti à un type de littérature (on parle même de littérature fantastique), en Afrique il est loin d'en être le cas. Cette notion ne s'est pas encore imposée à la pratique littéraire, et n'a pas encore suffisamment suscité l'intérêt des critiques et théoriciens de façon probante. Cependant, l'évocation et même la pratique de cette notion sont présentes dans les littératures d'Afrique francophone. Dans la nouvelle africaine le fantastique se pratique et on peut avoir de textes qui y sont consacrés tels que *Nouvelles Fantastiques sénégalaises*²⁶⁹

²⁶⁷ Bekalé, Éric-Joel, « Le Mystère de Nguema » dans *Le Mystère de Nguema op cit*, p. 109.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁶⁹ Ngoye Thiam Bathic, *Nouvelles fantastiques sénégalaises*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Jean Pierre Bertrand définit le fantastique comme « le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par le renversement des perceptions rationnelles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra- ou antinaturel²⁷⁰ ». Des théories autour de cette notion sont multiples et se complètent pour la plupart. D'aucuns y voient dans cette notion un élément d'irruption soudaine au cours normal de la vie ordinaire, et suscite un mouvement de réflexion inattendu. On retrouve dans ce courant Pierre-Georges Castex, pour qui le fantastique est une sorte d'« intrusion brutale », d'une péripétie, et d'« une rupture » dans la vie réelle et qui, aussitôt déclenche un mouvement de réflexion chez l'homme²⁷¹. En effet, pour lui, « le fantastique ne se manifesterait que par le truchement d'un certain nombre des thèmes donnés (des archétypes thématiques) mais dont les variantes seraient définies : le pacte avec le diable, la mort personnifiée, l'intervention de domaines de la réalité et du rêve etc,²⁷² ». Cette idée de « rupture » est déjà énoncée quelques années plutôt dans la préface à *L'Anthologie du fantastique* (1951) par Roger Caillois. Ce dernier perçoit le fantastique comme une « rupture de l'ordre du reconnu ». Louis Vax la reprend à son tour et voit dans le fantastique une « rupture de constantes du monde réel²⁷³ ». Pour tous ces théoriciens, il s'agit de rendre compte d'un dérèglement de la logique qui pousse la raison à rechercher un sens capable de restaurer cette fissure logique ayant déconnecté la raison du réel.

D'autres théoriciens comme Charles Grivel et Denis Melier estiment pour leur part, que « le fantastique ressortit plutôt à la « monstration » de l'inexplicable et de l'inacceptable. Il joue sur le caractère spectaculaire, au sens propre, de l'être ou de l'objet qu'il donne à voir²⁷⁴ ». Mais la rupture des perceptions rationnelles, ne résume pas seule la conception du fantastique dans l'univers culturel occidental. Plus récemment, Yves Stalloni, pour distinguer le fantastique du conte estime que :

Le fantastique se reconnaît à l'utilisation de la peur comme ressort essentiel de la narration, à l'irruption inexplicée du surnaturel, d'autant plus frappante qu'elle survient dans un univers réaliste, vraisemblable, à l'importance déterminante du motif de l'hésitation, celle du personnage d'abord, celle du lecteur également, à une rhétorique particulière, à une fin dramatique.²⁷⁵

²⁷⁰ *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2002.

²⁷¹ Voir les travaux de Castex Pierre-Georges : *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, (1951) (sa thèse doctorale).

²⁷² Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Edition de la Table Ronde, 2007, (pour la présente édition), p. 26.

²⁷³ Vax Louis, *La Séduction de l'étrange*, PUF, 1965, p. 172

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 172.

²⁷⁵ Stalloni Yves, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2016 (pour la présente édition), p. 73.

On peut donc percevoir chez Y. Stalloni une vision de dérèglement de l'ordinaire par l'irruption de l'extraordinaire, caractérisé par la peur... Pour construire cet univers fantastique, il faut selon lui, faire usage des images et d'un lexique capable de stimuler et distiller la peur, l'angoisse tout en plongeant le lecteur dans des moments de panique successifs.

Dans l'espace littéraire africain, le fantastique n'échappe pas aux catégories énoncées dans l'univers socioculturel européen. En revanche, cette notion semble succomber aux confusions avec ce qui relève de l'ordre du surnaturel, de la sorcellerie... et de tout ce qui échappe à la rationalité. Dans la nouvelle africaine en particulier, il est difficile d'admettre avec assurance, une prégnance du fantastique qui donne matière à concevoir une tendance dans la pratique de ce genre. Toutefois, on ne peut contester sa présence dans l'espace littéraire francophone. C'est sans nul doute ce à quoi faisait allusion Damien Bedé, lorsqu'il écrit : « [...] en tant que support ou ressource de l'imagination, [le fantastique] est particulièrement présent dans les nouvelles²⁷⁶ ». Mais alors ce fantastique est fort différent de celui pratiqué en Europe, du moins dans sa forme. En réalité, il existe un manque important de travaux sur le fantastique en Afrique, susceptibles de dégager les particularités et les postulats théoriques comme l'observe Farida Boualit :

Les recherches universitaires sur le fantastique francophone africain ne sont pas assez nombreuses pour y déceler des tendances ou des écoles. Cette indigence au niveau de la réception s'explique, en amont, au niveau de la création : une littérature francophone fantastique africaine au sens de paradigme n'existe pas, ...ou pas encore. La manifestation du fantastique francophone africain est un phénomène épisodique cantonné soit au niveau des œuvres d'un écrivain, soit logé au sein d'un récit réaliste qui convoque le fantastique par intermittence.²⁷⁷

Si donc on peut relever ici et là quelques divagations et spéculations sur le fantastique africain, celles-ci n'apportent aucune réflexion probante, pouvant servir de référence en la matière dans ce champ littéraire, et dans la nouvelle en particulier. Pour analyser cette notion de fantastique dans la nouvelle africaine, nous nous attarderons sur le recueil de nouvelles de Bathie Ngoye Thiam, qualifié de fantastique. Il s'agit de *Nouvelles Fantastiques sénégalaises*²⁷⁸. L'auteur fait interférer dans les récits qui composent ce recueil, des mondes à la fois fantastiques et surnaturels, étranges, mais aussi factuels, donnés pour vrai et réel. Un mélange qui semble

²⁷⁶ Bedé Damien, « La Nouvelles en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », *Présence Africaine* n°167-168, 2003, p. 331

²⁷⁷ Boualit Farida, « L'Écriture fantastique africaine francophone : imitation ou création à travers *De l'Autre côté du regard* de Ken Bugul », in *Inter Francophonie*, n°5 : Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes, de juin 2012, disponible sur : http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-5/BOUALIT_5.pdf

²⁷⁸ Ngoye Thiam Bathie, *Nouvelles fantastiques sénégalaises*, *op cit.*

orienter la représentation du monde par le nouvelliste vers une acception plus spécifique du fantastique en Afrique.

Pour le nouvelliste, le fantastique se présente comme une alternative qui dégage un double intérêt, dans sa volonté de rendre compte du monde auquel il appartient. Le premier intérêt est lié aux besoins esthétiques. Dans ce même ordre d'idée, il rejoint le critique africain Thierno Dia Touré qui estime que le recours au fantastique se justifie pour de besoins esthétiques car, déclare-t-il, en Afrique, le « fantastique présente une spécificité qui s'inscrit dans le cadre du renouvellement esthétique des formes traditionnelles en réponse à un contexte de « violence » et de « crise²⁷⁹ ». Dans cette catégorie il faut sans doute ranger les premiers textes comme *Ngando* de Tati Lomami-Tchibamba, *Tounka*²⁸⁰ d'Aboulaye Sadju et d'autres, qui présentent une écriture partagée entre les éléments du fantastique, ou pour être plus exact, entre les éléments du surnaturel et ceux relevant du réel. Le deuxième intérêt semble relever d'un apanage typique à chaque société, car le fantastique, selon Mariska Koopman-Thurlings, découle de l'imaginaire de tout homme. Elle déclare à ce titre que :

Du point de vue sémantique, le fantastique en tant qu'expression de l'imaginaire humain, est aussi ancien que l'humanité. Nous le trouvons déjà dans les textes de l'Antiquité et au Moyen Age, raison pour laquelle Marcel Schneider, dans son *Histoire de la littérature fantastique en France*, défend l'idée selon laquelle le fantastique appartient à toutes les époques. Charles Nodier dans, *Du Fantastique en littérature*, un des premiers essais théoriques consacrés à ce genre, considère également le fantastique comme inhérent à l'esprit humain : Le penchant pour le merveilleux et la faculté de le modifier, suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites, est inné dans l'homme. Il est l'instrument essentiel de sa vie imaginative, et peut-être même est-il la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de la vie sociale²⁸¹.

Le besoin d'extrapolation, d'extravagance et de déformation de la perception du réel, est donc inhérent à l'homme, et constituerait à juste titre, ce fantastique. Le nouvelliste n'a donc recouru qu'à son imagination, dont l'effet fantastique n'est qu'une forme d'expression parmi tant d'autres qui obéit à une vision sociale qui nourrit cette imagination.

Chez le nouvelliste sénégalais de Bathie Ngoye Thiam, certains de ses textes obéissent à ces deux intérêts susmentionnés, quand bien-même, il faut noter qu'en réalité, un seul texte

²⁷⁹ Dia Touré Thierno, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat soutenue à Lyon en novembre 2010, Sous la direction de Charles Bonn. theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=2010&action=pdf

²⁸⁰ Sadju Abdoulaye, *Tounka*, Paris, Présence Africaine, 1965.

²⁸¹ Koopman-Thurlings Mariska, *Vers un autre fantastique : étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, (1995), cité par Fatima Boualit, « L'Écriture fantastique africaine francophone : imitation ou création à travers De l'Autre côté du regard de Ken Bugul », in *revue Inter Francophonies*, *op cit*.

semble digne d'être qualifié de fantastique. Les autres relèvent de ce qu'on peut qualifier de surnaturel, et même de réalistes. Ainsi, dans un premier temps, la manifestation du fantastique se remarque et trouve son intérêt par le recours aux éléments qui stimulent et entretiennent la peur et la panique. Le premier récit intitulé *Leuk Dawour Mbaye* illustre bien ce fait. Dans ce texte, la narratrice qui est le personnage central, vit une expérience terrifiante. Elle se rend vers deux heures du matin, après un différend avec son mari Bakary, dans sa maison encore inhabitée au bord de la mer qu'elle a achetée, et où elle fait l'effrayante rencontre de Leuk Dawour Mbaye. Il s'agit d'une espèce d'entité maléfique qui règne la nuit et sème « la mort immédiate, ou la folie incurable²⁸² ». L'auteur choisit de concentrer le moment de panique sur les trois dernières pages du texte. La narratrice qui raconte la scène, décrit ses émotions d'angoisse devant Leuk Dawour, en insistant sur un vocabulaire précis comme on peut l'illustrer avec ce champ lexical de la peur : « inquiétait » (p. 16), « une pesante et glaciale sensation » (p. 16), « puissance » (p. 17), « violence » (p. 17), « trembler » (p. 17), « peur » (p. 17), « saisi d'effroi » (p. 19), « des sueurs froides » (p. 19), « horribles bruits » (p. 18), « transie de frayeur » (p. 19), « terrifiante image » (p. 19), « tourmentée » (p. 19) etc. Ce champ lexical rend compte de l'intensité des émotions ressenties par la narratrice avant, pendant et après sa rencontre avec Leuk Dawour Mbaye. Cet effet de peur commence avec la maison en elle-même qui inspire un sentiment de crainte : « Je dois toutefois signaler la première fois que je vis cette maison, elle affichait un aspect fort lugubre qui 'm'inquiétait un peu²⁸³ », avance la narratrice. Puis, la description de la scène intensifie ce sentiment de peur :

A un moment donné, il se produisit quelque chose d'extraordinaire. Un vent d'une violence inouïe fit irruption dans la baraque. Tout se mit à trembler, et moi avec. Bien que ce fût la pleine lune, le ciel trouva le moyen de porter son manteau le plus obscur, et la terre se mit à concurrencer la mer dans l'agitation. Tout bougeait autour de moi²⁸⁴.

On voit bien que l'auteur recourt à un lexique qui rend bien compte d'un sentiment d'inquiétude. Celui-ci est construit vers la fin du récit où la narratrice s'attarde sur ses émotions qui, au départ, sont partagées entre fascination et crainte. En effet, devant elle se déroule une scène inhabituelle ou plutôt extraordinaire qui ne la laisse pas indifférente. Elle est alors à la fois terrifiée qu'émerveillée, et considère même le phénomène comme un « spectacle » qui s'offre à elle : « j'étais surprise, étonnée, et fascinée, mais je n'avais pas peur. J'étais défoncée

²⁸² Ngoye Thiam Bathie, « Leuk Dawour Mbaye » dans *Nouvelles fantastiques sénégalaises*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

²⁸³ *Ibid*, p. 16.

²⁸⁴ *Ibid*, p. 17.

et j'assistais, placide, au spectacle qui s'offrait à moi²⁸⁵ », avance-t-elle. Ici, si l'idée de la peur semble en apparence, faire place à la fascination, il s'agit là d'abord d'une peur inconsciente chez la narratrice, qui se révélera plus saisissante et visible plus tard, y compris chez le lecteur. Car ce dernier est également entraîné dans un moment de panique intensive. En effet, devant la créature nocturne Leuk Dawour, la narratrice sombre dans une peur profonde :

[...] Pas de doute, c'était Leuk Dawour Mbaye, tel que les anciens l'ont décrit. [...] Je fus saisie d'effroi, tétanisée. Je n'osais faire aucun mouvement, pas même cligner de l'œil, malgré toute la poussière qu'il y avait dans la cour. Je transpirais dans mon t-shirt et dans mon vieux troué, à tel point qu'on eût dit que je prenais une douche, tout habillée. Des sueurs froides²⁸⁶.

Face à cette scène extraordinaire et troublante, la narratrice finit par quitter rapidement cet endroit désormais dénuée de logique, pour retrouver un milieu plus apaisant, plus réaliste, c'est-à-dire auprès de son mari Bakry. L'auteur inscrit dans un ordre factuel, une séquence fantastique qui, visiblement, a bercé l'enfance de plusieurs sénégalais. Cette note surnaturelle dénote le texte d'un effet de style et d'une esthétique particulièrement partagée entre le supraréel et le réel. Le lecteur est littéralement entraîné dans un moment d'angoisse qui se termine par un sentiment de doute. Ce doute est la conséquence directe de la rencontre extraordinaire entre la narratrice et Leuk Dawour, à la fin du récit. La narratrice constate en effet, la disparition mystérieuse de son mari Bakary, le lendemain au réveil.

Dans ce récit, on voit que l'auteur procède par un dérèglement de l'harmonie de l'ordre du rationnel, en introduisant des éléments extraordinaires qui déstabilisent toute logique naturelle, et concèdent les émotions de la peur et même du doute. Avec le fantastique, l'auteur octroie à son texte une forte sensation d'émotions (la peur, l'incertitude, la panique...) et propose au lecteur une « saveur esthétique » très peu rencontrée dans la fiction africaine en général. C'est là une sorte d'évasion (au sens de distraction), parsemée d'étrangeté, de l'inattendu, du surréal, que le nouvelliste sénégalais invite le lecteur, pour sans doute, le déconnecter brièvement de l'ordinaire, de la platitude du quotidien. Et pour cela, il ancre habilement le fantastique dans la réalité quotidienne, en prenant appui sur une histoire ancestrale de sa société sénégalaise, de telle sorte que le lecteur y adhère et légitime sans problème, les aspects du réel qui ornent le texte, et permettent une atmosphère plausible à la société du texte. On peut déduire ici, que la réalité quotidienne conditionne la crédibilité du fantastique dans ce récit.

²⁸⁵ *Ibid*, p. 17.

²⁸⁶ *Ibid* pp. 18-19.

Dans un deuxième temps, le recourt au fantastique pour le nouvelliste suit une logique d'expression d'un imaginaire liée à ce que nous avons déjà relevé, à une vision socioculturelle du monde auquel celui-ci appartient. Car, si l'on considère scrupuleusement les récits proposés par Ngoye Thiam Bathie, on s'aperçoit que la majorité d'entre eux présentent davantage des univers étranges et surnaturels. On est donc moins dans la fantastique rigoureusement perçu en Europe par exemple. La vision du fantastique qui se dégage de ce recueil, selon les intentions de l'auteur, laisse plutôt transparaître une lecture à mi-chemin entre l'objectivité rationnelle et l'extravagance de l'imagination, qui entraîne parfois vers l'irrationalité. C'est-à-dire que le nouvelliste rend compte d'une société qui conçoit et interfère dans un même ensemble, des éléments foncièrement différents et parfois opposés, pour délivrer une vision atypique et tenue pour vraie à l'intérieur d'un périmètre socioculturel donné, ou alors pour une vision différente de ce qui est commune et rationnelle chez certains. Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*²⁸⁷, parle de ce moment hésitant où le lecteur, tout comme le personnage, doivent chercher à rétablir une logique à l'évènement problématique, au phénomène inconnu dans l'histoire. Il estime cet effet que :

Le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution et par là même sort du fantastique²⁸⁸ ».

Dans le récit *Leuk Dawour Mbaye*, la narratrice semble se rendre à l'évidence d'une logique locale et ancestrale. Une logique longtemps entretenue de générations en générations dans son milieu culturel. À la vue de Leuk Dawour Mbaye, elle se souvient de tout ce qui s'est toujours dit autour de lui : « pas de doute, c'était Leuk Dawour Mbaye, tel que les anciens l'ont décrit. Ma grand-mère me racontait que dans sa jeunesse, il lui arrivait, la nuit, de se blottir dans son lit, transie de frayeur, car elle entendait des « klop ! klop ! klop ! » Les pas de Leuk Dawour inspectant les rues²⁸⁹ ». En revanche, le sentiment d'angoisse demeure en dépit de cette explication du phénomène étrange. Le lecteur (surtout étranger à cet univers socioculturel), reste quant à lui, partagé entre l'incertitude et l'illusion de la réalité qui lui reste inconnue. Le fantastique trouve ici sa spécificité dans son inscription à l'intérieur d'un périmètre socioculturel bien délimité : la société sénégalaise. Dans cette optique que Fatima Boualit estime que le « fantastique africain [...] tire sa spécificité du recours à certaines traditions culturelles

²⁸⁷ Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁸⁹ Ngoye Thiam Bathie, « Leuk Dawour Mbaye », dans *Nouvelles fantastiques sénégalaises*, *op cit*, p. 17-18.

pour leur conception de la relation de connivence entre le réel et le surnaturel. De plus, le fantastique africain littéraire tire la force de son effet de cette légitimation culturelle²⁹⁰ ».

²⁹⁰ Fatima Boualit, « L'Écriture fantastique africaine francophone : imitation ou création à travers *De l'Autre côté du regard* de Ken Bugul », in *Inter Francophonies*, *op cit.*

PARTIE II : ARRIERE-PLAN SOCIOPOLITIQUE ET ÉCONOMIQUE DANS LA NOUVELLE SUBSAHARIENNE FRANCOPHONE

Dans leurs récits, les nouvellistes observent, remarquent, jugent et représentent tout ce qui, issu de la société à laquelle ils appartiennent, nourrit leur imaginaire. En se demandant principalement de quoi nous parle la nouvelle africaine au sud du Sahara francophone, à quoi s'intéresse-t-elle lorsqu'elle parle de la société, on se rend vite compte que les nouvellistes fixent souvent leur attention sur tout ce qui opprime l'Africain, l'assujettit et le rend vulnérable, misérable et marginal. Leur intérêt porte sur les causes du malheur et sur tous les maux qui ponctuent le quotidien de l'Africain. C'est ainsi que la politique, l'économie et leurs conséquences directes (la misère, les violences multiformes...), sont particulièrement prises comme cible dans les récits de nouvelles.

Dans cette partie, notre analyse s'atardera essentiellement sur l'activité sociopolitique et économique. Il sera question de voir comment les nouvellistes répondent à ces situations improbables du quotidien, et comment ils représentent leur société en prenant appui sur les incidences du pouvoir politique. De même, un accent sera particulièrement mis sur la perception qu'ont les auteurs de la forme brève, sur l'activité économique et comment cela transparait dans leurs récits. On mettra un gros plan par exemple sur les rapports tumultueux entre le politique et le citoyen, sur les problèmes économiques ayant créé des stratifications sociales (sous la logique des riches et des pauvres), et sur les problèmes ayant entraîné le phénomène de l'émigration aujourd'hui.

IV.1. Construction mythologique du politique

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détailles ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne.

Amossy Ruth²⁹¹

IV.1.1. Création d'un mythe de la personnalité politique

La question à laquelle se rattache ce chapitre est essentiellement l'évocation des rapports entre la politique et la société en Afrique. Traiter de cette question sociopolitique n'est pas ici quelque chose de nouveau et encore moins de révolutionnaire dans la littérature africaine car, comme le justifie le critique congolais Mutshipayi k. Cibalabala, « l'écrivain ne vit pas en marge de la société. C'est pourquoi il pointe le doigt accusateur au système politique de son pays. En tant que porte-parole du peuple, il a la grande responsabilité de défendre ses intérêts²⁹² ». La représentation littéraire de l'activité politique devient alors acte d'engagement et souvent de subversion pour l'écrivain, car ce dernier fixe son attention sur les conséquences et les troubles causés par l'activité politique au sein même de la société. À la lecture de la fiction africaine en général, on se rend compte du fort intérêt des écrivains, quelles qu'en soient les époques, porté à la politique et ses incidences au sein des sociétés. De fait, ils décrivent des représentations narcissiques avec un arrière-plan d'ironie sur le personnage du politique. Et ces représentations schématisent une certaine vision politique au sein des sociétés africaines. La dimension politique a, en fait, toujours été fortement présente dans les fictions africaines comme ce sera assurément le cas dans les décennies avenir tant que le panorama politique dans les pays au sud du Sahara francophone, posera des problèmes à plus d'un niveau. L'actualité politique en Afrique francophone ces trois dernières années, notamment au centre du continent, semble illustrer ce fait.

En effet, les dictatures à la forme moderne, très à la mode dans cette partie du continent, sont perçues à partir des cris plaintifs des populations, qui traduisent l'agressivité des

²⁹¹ Amossy Ruth, (sous dir.), *Images de soi dans le discours*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9.

²⁹² Cabalabala, Mutshipayi, *La Dimension sociopolitique de la littérature africaine contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p 14.

manœuvres coercitives des politiques. Le cas en 2016 de la République du Congo, puis celui du Gabon de la même année, sont très révélateurs. Si le premier est marqué par une violence prétorienne très manifeste, à l'occasion d'un référendum fortuit sur la modification de la constitution à but politique²⁹³, le deuxième, quant à lui, s'est avéré encore plus spectaculairement violent et honteux, car le pays a marqué honteusement son histoire avec une élection qui reste l'une des plus controversées jamais connues de son histoire. Elle a également entraîné des dégâts considérables : des morts, des disparus, des blessés etc. Soulignons en plus, que tout ceci, dans les deux cas, avait pour seul but, pour le politique, de se maintenir au pouvoir, au mépris de sa crédibilité constitutionnelle, et/ou à la face du monde. La permanence d'un tel climat sociopolitique, en dépit du tournant démocratique au début des années 1990²⁹⁴, témoigne là, non seulement d'une dictature moderne qui détériore la « santé » politique et sociale des certains pays africains, mais également, elle rappelle que le politique use encore des méthodes de gouvernance développées autrefois, lors des partis uniques, c'est-à-dire : étreindre les populations, les maintenir dans une pauvreté alarmante, « castrer » leurs libertés publiques, encourager les inégalités au sein de la société, pour mieux en assurer le contrôle général. Dans le cadre de cette analyse, nous proposerons, dans un premier temps, une vision thématique montrant l'omniprésence de la dimension politique dans le quotidien des populations.

D'un point de vue général, l'histoire politique du continent africain montre que les sociétés africaines ont progressivement ployé sous le joug colonial, puis ont subi des arrestations arbitraires, des massacres effrénés, des injustices sociales, des privations de libertés de toute sorte, des dictatures agressives..., après les indépendances. Et c'est notamment de cet amas d'imperfections sociopolitiques, que se nourrit l'imaginaire du nouvelliste. De ce fait, les récits de nouvelles récapitulent alors ces quotidiens mutilés, griffés par toutes sortes de maux engendrés par l'action du politique. La nouvelle subsaharienne rend visible cette actualité sociopolitique non réjouissante, et permet de rendre compte des rapports continûment conflictuels entre « les groupes sociaux subordonnés²⁹⁵ » et la classe politique dirigeante. De fait, la singularité de cet imaginaire sociopolitique dans la nouvelle africaine représente l'image

²⁹³ Sur cette actualité au Congo Bazzaville, les médias ont relayé plusieurs disparus et morts chez les civils, sans compter les dommages matériels.

²⁹⁴ Dans une vue d'ensemble, les pays africains ont basculé dans les systèmes démocratiques à partir des années 1990 avec des conférences nationales organisées un peu partout sur le continent, (nous y reviendrons).

²⁹⁵ Termes empruntés à Bayart Jean-François dans : « L'énonciation du politique », in *Revue française de science politique*, 35^e année, n°3, 1985, p. 343-373.

abstraite, par l'acte d'écriture, d'une époque qui indique chaque point culminant de l'histoire de la société, s'il faut considérer que « la littérature est l'expression de la société²⁹⁶ ».

Ainsi, l'approche thématique qui, selon le critique congolais Pius Ngandu Nkashama, relie les invariants thématiques observés dans des textes divers, prend ici tout son sens dans la mesure où elle permet de montrer la trop présence de l'activité politique dans les structures même de la société. En effet pour lui, « mener une étude thématique revient à rechercher un dénominateur commun, un facteur d'homogénéisation et de cohérence reliant des textes différents. Une manière vicieuse de concevoir des thèmes serait la seule déduction, qui partirait d'un principe posé comme postulat, et qui chercherait à le vérifier dans les contextes concrets²⁹⁷ ». Ainsi présenté, un croisement des textes permettra un repérage d'éléments nécessaires à la construction d'une famille thématique utile à l'analyse.

À la lecture des récits, on remarque que les nouvellistes africains ont recours à un lexique particulier, dont certaines expressions, parcimonieusement choisies, fécondent et façonnent un type de discours adapté aux réalités quotidiennes et politiques mises en valeur dans le récit. On peut retrouver ici et là chez Dongala, quelques expressions comme : « Révolution » p. 18 ; « membre du parti unique » p. 29 ; « camarade » p. 42 ; « notre parti d'avant-garde » p. 84 ; « pouvoir » p. 84 ; « réactionnaires, anti-révolutionnaires, anti-marxistes » p. 102 ; « exécution » p. 104 ; « fusillé » p. 104 ; « coup d'Etat » p. 110 ; « on le torturera et le fusillera » p. 111 ; « chef de soldats » p. 111 ; « Commandant » p. 113 ; « dictature » p. 115 ; « père fondateur , père bien-aimé de la nation » p. 115 ; « parti unique et historique d'avant-garde » p. 129 ; « chef suprême des armées, maréchal à vie ! » p. 136 ; « vive le président du comité central de notre parti unique » p. 138 etc. A partir de ce « menu lexical », il se dégage une image très nette de la société, emmurée dans l'activité permante de la politique. Ces termes permettent également de penser un type de rapports particulièrement conflictuels ou de promiscuité, entre les acteurs politiques et les citoyens.

L'orientation thématique donnée par les nouvellistes attire l'attention du lecteur sur l'implication de la société dans l'activité politique d'une part, mais aussi sur ce qui fait l'actualité, ce qui construit l'ambiance au quotidien, ce qui réunit les consciences, d'autre part. Ces choix thématiques sont multiples et se complètent.

²⁹⁶ Cf. la discussion sur les ondes radiophoniques entre P. Barberis et D. Duby : « Littérature et société » paru dans (P. Pilaudin), *Ecrire pourquoi ? Pour qui ?* Grenoble, Presses universitaires, 1974, p.35-65.

²⁹⁷ Ngandu Nkashama Pius, « propositions pour une dissertation sur la littérature africaine écrite, in *Recherche, Pédagogie et Culture*, n°47-48 ; vol. IX, 1980. Cité par Mutshipayi Cibabalala, *La Dimension sociopolitique de la littérature africaine contemporaine*, Paris L'Harmattan, 2012, p. 21.

L'intérêt que porte Henri Lopes par exemple sur les situations sociales particulièrement troublantes et permanentes, renseigne sur les rapports qui lient la société à la politique en général. Parmi tant d'autres, on peut noter des thèmes comme : « politique et société » dans le récit : *Monsieur le député*²⁹⁸ à travers la mise en scène d'une vision sociopolitique problématique, illustrée par le personnage du député Ngouakou Ngouakou. En effet, dans son discours prononcé lors d'un congrès organisé par les femmes du parti unique, il milite pour l'émancipation de la femme de sa société, tandis qu'il est un machiste avéré une fois chez lui. Il y a aussi le thème lié au « coup d'État politique » dans le récit : *Ancien combattant*²⁹⁹. Celui-ci exprime des rapports conflictuels entre le politique, vu comme un oppresseur, et le citoyen rebelle qui tente de sortir de sa marginalité. Dans ce récit, un ancien combattant décide avec un groupe d'individus de renverser le pouvoir pour s'en amparer à son tour. Malheureusement il se verra également évincé du pouvoir par d'autres qui se seront ligués contre lui. La violence politique et la corruption dans le récit *L'Honnête homme*³⁰⁰ est aussi à noter comme un autre thème attestant ce rapport antagoniste entre l'individu africain et la classe politique. L'auteur décrit dans ce texte les roueries des hommes politiques et la violence qu'ils exercent sur les populations. Il se passe la même chose dans le récit *Le Complot*³⁰¹, où les turpitudes et les rouages des politique sont décriés par l'auteur.

Ensuite, chez E. Dongala on s'aperçoit également qu'une famille thématique donne une vision de ces rapports complexes et tumultueux entre société et politique. Dans des récits tels que *La Cérémonie*, *L'Homme* ou *Le Procès du père Likibi*³⁰², l'auteur évoque respectivement : les conflits et les abus du politique à l'encontre du citoyen (arrestation arbitraire, massacre et tortures) ; le coup d'état et la « chasse à l'homme » organisée par la classe politique : plusieurs personnes sont abattues alors que le commandant, aux trousse de L'homme³⁰³, formule cette promesse : « on le retrouvera ce fils de salaud, on le dénichera où qu'il se cache, on lui arrachera les couilles, les oreilles, les ongles, les yeux, on le pendra publiquement nu devant sa femme, nu devant sa mère, nu devant ses enfants et on le jettera aux chiens, parole du commandant !³⁰⁴ » ; et enfin le thème de l'injustice et de la soumission par la subordination du citoyen à l'idéologie politique reste très présent : le père Likibi est jugé coupable de la

²⁹⁸ Lopes Henry, « Monsieur le député » dans *Tribaliques*, *op cit.*

²⁹⁹ Lopes Henry, « Ancien combattant » *op cit.*

³⁰⁰ Lopes Henry, « L'Honnête homme » *op cit.*

³⁰¹ Lopes Henry, « Le Complot » *op cit.*

³⁰² Dongala Emmanuel, *Jazz et vin de palme*, *op cit.*

³⁰³ « L'homme » est le personnage principal du récit, recherché pour l'assassinat du président de la République.

³⁰⁴ Dongala Emmanuel, « L'Homme » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*, p. 115.

sécheresse dans le village par « le tribunal révolutionnaire ». Ce procès a pour but de « montrer que ce ne sont pas seulement les raisons naturelles qui sont causes de notre retard mais [aussi] que c'est la mentalité arriérée de certains paysans qui en est la cause³⁰⁵», souligne en préambule, le président du procès.

Puis enfin, chez le nouvelliste gabonais Auguy Makey,³⁰⁶ on retrouve les mêmes thèmes avec un accent porté sur les échecs de l'action politique, notamment avec des nouvelles comme *Terminus Mindoubé* ou encore *Millénium madjango*. Le premier récit décrit la déchéance de la jeunesse non scolarisée qui sombre dans la délinquance, tandis que le deuxième évoque un quotidien calamiteux et les espoirs déçus des populations par la mauvaise gouvernance du pays. Boubacar Diop peut être évoqué pour parler de la « responsabilité politique », et « les dérives du pouvoir politique » dans son récit *La Nuit de l'Imoko*.³⁰⁷

Si l'on croise ces différents textes, il se dégage quelques constantes thématiques observées dans chaque texte (parfois aux mêmes périodes historiques), et le mot « politique » constitue un leitmotiv des questions abordées dans les différents récits. D'ailleurs, le destin des protagonistes dans la majorité des textes, reste en relation directe avec la politique qui l'influence. Il n'est pas rare de retrouver dans les récits de nouvelles, les incivilités et les méchancetés multiformes des affidés et héritiers directs du pouvoir colonial, qui sont pris pour cible. Car à cause de leur attitude souvent narcissique, de leurs philosophies politiques et de leurs stratégies malsaines de gestion de la cité, ils sont, selon les populations, la raison majeure de la déchéance de la société.

Il faut noter qu'avec les mutations sociopolitiques en Afrique subsaharienne francophone³⁰⁸, le regard critique des écrivains se détourne du colon, autrefois vu comme le principal responsable du malheur des Africains, pour se fixer désormais sur l'Africain lui-même, devenu à son tour tyran une fois à la tête son pays. C'est une période que Lilyan Kesteloot résume bien en ces termes :

Mais les calamités n'allaient pas s'arrêter là. Vinrent des coups d'Etat militaire en série : Togo, Congo-Brazzaville, Haute-Volta, Centrafrique, Niger, Ghana... Puis ion vit surgir Idi Amin, Bokassa, etc., sinistre pitres, tyrans grotesques, mêlant le culte de la personnalité à l'arbitraire de leurs caprices. On vit les repressions, les corruptions, les détournements des richesses des Etats, au profit de ceux qui étaient chargés de les gérer pour le bien public³⁰⁹.

³⁰⁵ Dongala Emmanuel, « Le Procès du père Likibi », *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 84.

³⁰⁶ Makey Auguy, *Gabao news*, *op cit*.

³⁰⁷ *Nouvelles du Sénégal*, (collectif), *op cit*.

³⁰⁸ Nous faisons allusion à l'accession aux indépendances des pays africains, à la grande phase des régimes dictatoriaux ayant abouti à la dislocation des liens de sociabilité entre le politique et la population...

³⁰⁹ Kesteloot Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001, p 252.

Et même la marche vers la démocratisation des systèmes politiques africains n'a pas atténué la désillusion des Africains car, le régime démocratique initié tentera en vain, de réconcilier les rapports sociopolitiques détériorés durant la période dictatoriale. Aussi, à la suite à ce régime, succèdent les guerres civiles dues à la perversion des valeurs démocratiques (les coups d'état électoraux, constitutionnels, militaires...), l'instabilité économique et bien d'autres situations déplorable. Aussi, au début de la décennie 2010 par exemple, les politiques d'émergence et d'ouverture à la mondialisation annoncées par des nombreux États au sud du Sahara francophone, restent de simples professions de foi chantées d'années en années³¹⁰.

Il va de soi que ces différents événements dans l'univers sociopolitique africain, apparaissent somme toute, comme une sorte d'effet de mode qui, à chaque fois, au faite de sa gloire, débouche sur une nouvelle tranche historique et annonce par conséquent, une nouvelle ère sociale. Le régime politique adopté par la classe dirigeante à chaque étape, détermine *de facto* le mode de gouvernance et donc, canalise et détermine le cours de la vie et la nature des rapports avec la société. Ce sont donc les dictatures qui ont suivi l'accession à la souveraineté internationale des nouveaux États africains, qui ont fait émerger la folie de grandeur du subconscient du politique. Cette vision impérialiste a consisté en la construction d'un culte de la personnalité, apte à assurer efficacement un droit de domination, une gestion de pouvoir sans partage ou par défaut, délimitée à un entourage immédiat, et illimitée dans le temps. Cette philosophie d'accaparement de la chose publique est rendue possible grâce aux méthodes forgées à base des matériaux idéologiques de récupération ici et là, inspirés des doctrines politiques occidentales parfois mal assimilées.

Les nouvellistes congolais (H. Lopes et E. Dongala) décrivent de manière très précises et âprement, cette construction mythologique autour de la personnalité politique. C'est dans cette perspective que nous abordons dans un deuxième moment, la construction mythologique autour du personnage politique.

Ce mythe est une sorte d'image, une identité qui définit la personnalité du personnage politique. Il est créé et véhiculé au sein de la société par le politique lui-même et par le citoyen ; le peuple qui le conçoit entretient ce mythe. Pour mieux rendre compte nous empruntons à l'analyse du discours, la notion d'« *ethos* » qui, dans ses postulats sémantiques, semble au mieux rendre compte de ce phénomène.

³¹⁰ Sentant l'échec imminent des OMD (Objectifs du millénaire de Développement horizon 2015) proclamés et adopté lors du sommet de l'ONU en l'an 2000, des nombreux pays africains ont depuis la première décennie du siècle actuel, adopté un plan d'émergence sociopolitique et économique dans une marge temporelle qui varie selon chaque gouvernement (au Cameroun jusqu'en 2035 ; au Gabon en 2025 ; au Sénégal en 2035, au République du Congo en 2025...). Ce plan vise la sécurité alimentaire, économique et politique, la réduction du taux de pauvreté.

La notion est en elle-même, pluridisciplinaire. Nous l'envisageons donc dans une perspective littéraire notamment d'un point de vue narratif. Elle a été abordée depuis l'antiquité et se fondait de préférence sur une perspective orale (soit un dialogue, soit un discours proféré devant d'un public...).

Dans *Le Dictionnaire du littéraire*, la notion d'ethos désigne en rhétorique, « la composante de l'argumentation qui se rapporte à la personne de l'orateur. Pour agir sur l'auditoire, celui-ci ne doit pas seulement user des arguments valides (*logos*) et toucher les cœurs (*pathos*) : il lui faut aussi affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance³¹¹ ». Cette image peut être construite non seulement à partir d'un discours spontané à l'endroit d'un public, mais aussi à partir des « pré-connaissances » de l'auditoire sur le sujet parlant. Cette deuxième acception de l'ethos est notamment celle que défend Patrick Charaudeau lorsqu'il affirme :

Pour traiter l'ethos il faut tenir compte de ces deux aspects. En effet, l'ethos, en tant qu'image qui s'attache à celui qui parle, n'est pas une propriété exclusive de celui-ci ; il n'est jamais que l'image dont l'affuble l'interlocuteur à partir de ce qu'il dit. L'ethos est affaire de croisement de regards : regard de l'autre sur celui qui parle, regard de celui qui parle sur la façon dont il pense que l'autre le voit. Or, cet autre, pour construire l'image du sujet parlant, s'appuie à la fois sur des données préexistantes au discours - ce qu'il sait *a priori* du locuteur - et sur celles apportées par l'acte de langage lui-même.³¹²

Dominique Maingueneau pour sa part, tente dans l'analyse du discours de montrer que « ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir³¹³ ». « À entendre » : lorsque l'émetteur est en situation d'énonciation, donc fait intervenir la réalité acoustique ; et « à voir » : lorsque le discours n'est pas voué à la vocalité, il est figé, capturé sur un support matériel : le texte. En effet, pour lui, la problématique du confinement de l'ethos à l'acte de parole est rebutante car sa conception traditionnelle, antique, la réduit à une sorte d'oralité première qui limite son champ d'exploitation. Au contraire, affirme D. Maingueneau, « loin de réserver l'ethos aux poèmes récités ou à l'éloquence judiciaire, on doit admettre que tout genre de discours écrit doit gérer son rapport à une vocalité fondamentale. Le texte est toujours rapporté à quelqu'un, une origine énonciative, une voix qui atteste ce qui est dit³¹⁴ ». Cette perspective propose d'envisager également la notion d'ethos à partir des récits sur support matériel, susceptibles de rendre compte de ce fait. C'est notamment avec le « *ton* » ajouté à l'ethos, que D. Maingueneau

³¹¹ *Le Dictionnaire du Littéraire, op cit.*

³¹² Charaudeau Patrick, *Le Discours politique les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005, p 88.

³¹³ Maingueneau Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, Écrivain, Société*, Paris, Dunod, 1993, p 138.

³¹⁴ *Ibid*, p. 139.

intègre le caractère scriptural à la notion d'ethos. Car pour lui, « ce terme de « ton » présente l'avantage de pouvoir être employé pour des énoncés écrits comme pour des énoncés oraux³¹⁵». Il envisage alors un dépassement de l'oralité qui caractérisait jusque-là la notion d'ethos.

C'est notamment de cette dernière conception, celle de D. Maingueneau, que partira notre analyse pour tenter d'expliquer le mythe autour du personnage politique. Ce mythe se perçoit sur deux angles différents dans les récits de nouvelles : d'abord à travers le discours direct, c'est-à-dire un énoncé, proféré par le personnage politique lui-même, puis à travers le discours de relais, c'est-à-dire celui dissimulé dans les propos d'un autre personnage et qui l'assume. Cet autre personnage devient un « co-énonciateur ».

Dans le premier cas, l'ethos permet de révéler ce mythe construit par le personnage politique lui-même. Il est donc un locuteur direct et assume un discours qui a pour cible un auditoire. Pour s'affirmer et exister dans la conscience de ses interlocuteurs, il doit les persuader à travers la performance de son discours, la tonalité de celui-ci, les arguments et tous les éléments utiles à la création d'une image impressionnante et appréciée. Il s'agit là en fait pour Oswald Ducrot de :

[L'un] des secrets de la persuasion telle qu'elle est analysée depuis Aristote, pour l'orateur, de donner de lui-même une image favorable, image qui séduira l'auditeur et captera sa bienveillance. Cette image de l'orateur, désignée comme ethos ou « caractère », est encore appelée quelquefois - l'expression est bizarre mais significative - « mœurs oratoires ». Il faut entendre par là les mœurs que l'orateur s'attribue à lui-même par la façon dont il exerce son activité oratoire. Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses [...], mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments [...]³¹⁶.

Pour illustrer ce premier cas, considérons le discours du personnage politique répondant au nom de Ngouakou-Ngouakou dans le récit *Monsieur le député*.³¹⁷ Au cours d'un congrès organisé par une association des femmes « *avant-gardistes* » du parti unique du pays, Ngouakou-Ngouakou, député à l'Assemblée nationale est invité à prononcer un discours de circonstance dont voici un extrait :

Le colonialisme a imposé un système économique qui a asservi nos sœurs. C'est à nous les hommes qu'il revient dans l'étape actuelle de libérer économiquement nos couches fondamentales en générale, et nos femmes en particulier. (Applaudissements...) Nos femmes doivent avoir accès aux métiers auxquels elles ont droit. Il est inconcevable qu'un pays comme le nôtre, où des milliers des filles vont à l'école, les emplois de vendeuses dans les magasins ou de secrétaire ne reviennent qu'aux expatriées... (Applaudissement...) Sœurs, nous profitons de votre congrès, pour demander

³¹⁵ Maingueno Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, Écrivain, Société*, op cit, p. 139.

³¹⁶ Ducrot Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, pp 200-201.

³¹⁷ Lopes Henry, « Monsieur le Député » dans *Tribaliques*, op cit., p 54-65.

avec solennité à notre Assemblée nationale et à notre gouvernement ce qu'ils attendent pour passer une loi pour que les emplois de vendeuses dans les bars et les boîtes de nuit soient définitivement réservés aux Africaines et interdits aux Européennes... (La foule se met debout et couvre l'orateur d'applaudissements.) Les salaires de nos femmes dans ces différents métiers doivent être égaux à ceux que percevaient les Européennes... (Tonnerre d'applaudissements...) Car comme le disait ... Euh ! ... euh ! ... comme le disait euh !... Enfin je crois bien que c'est La Fontaine... (Applaudissements...) Car, comme disais-je, disait La Fontaine : « A travail égal, salaire égal » (Tonnerre d'applaudissements) ... Il est temps aussi que cesse définitivement les préjugés qui font que certains pères, au nom d'une étroitesse d'esprit, refusent encore de faire continuer des études à leurs filles. C'est pourquoi je me retourne vers vous, mes sœurs, et vous dis que seules les femmes se libéreront elles-mêmes de la tyrannie masculine... À l'heure du tribalisme, à l'heure où les hommes de par le monde se tuent sans merci, et comme des fous, je dis du haut de cette tribune que seule la femme nous aidera à dépasser les préjugés des tribus et à obtenir la paix du monde... (Applaudissements...)»³¹⁸.

Devant un public majoritairement féminin, les propos de l'honorable député trouvent un accueil favorable. L'orateur mesure la portée de ses mots centrés sur l'insertion professionnelle et le statut social des femmes. Ses arguments trouvent un accueil favorable devant un auditoire particulièrement attentif.

D'abord, il amorce son allocution par un argument d'autorité qui lui est largement favorable : « Le colonialisme a imposé un système économique qui a asservi nos sœurs ». Partant de cet aspect historique, il permet de déculpabiliser le gouvernement auquel il appartient, qu'il représente et défend pour la circonstance. Par ailleurs, pour sortir de la femme de cette posture marginale au sein de la société, le gouvernement est le seul responsable, capable de « passer une loi pour que les emplois [...] soient définitivement réservés aux Africaines et interdits aux Européennes... » par exemple. Sa stratégie énonciative des base sur son statut d'« homme du peuple » qu'il s'attribue en sa qualité de député : « Sœurs, nous profitons de votre congrès, pour demander avec solennité à notre Assemblée nationale et à notre gouvernement [...]» En embrassant la cause des femmes, l'orateur, fort de sa fonction de parlementaire, rassure l'assistance en se portant garant d'apporter une solution immédiate. Car le pouvoir décisionnel lui est acquis pour la circonstance et lui garantit une pleine confiance. Le politique apparaît alors ici comme le seul à pouvoir pallier les difficultés de ses concitoyens.

Ensuite, l'orateur cherche également à conquérir, à captiver l'attention de son auditoire grâce à l'usage des adjectifs possessifs comme : « nos », « mes » utilisés à plusieurs reprises, ou des apostrophes comme : « mes sœurs », « vous les femmes », qui créent une certaine

³¹⁸ Lopes Henry, « Monsieur le Député » dans *Tribaliques, op cit.*, p.54.

affinité et intimité avec le public. Ces éléments grammaticaux et ces aspects culturels laissent transparaître le statut social de la femme face à l'homme, et son intégration dans le circuit de l'emploi. Il évoque de fait, des sujets sensibles dans le contexte de bouleversements sociaux profonds, où la femme s'arrache peu à peu à la marginalité dont elle était jusque-là victime. Il rassure donc, promet en suscitant auprès de son auditoire, une empathie, un sentiment d'adhésion au discours, et une interconnexion avec l'auditoire se crée. C'est la situation qu'Aristote appelle : *le pathos*³¹⁹. Cette complicité entretenue entre l'orateur et le public, est visible par des « applaudissements » déferlants. Ces signes d'approbation répétés et parfois inconvenants et anarchiques, ponctuent chaque fin de phrase ou chaque idée du député. Ces signes confèrent un certain succès à ses propos. Ils sont la preuve que l'assistance est domptée, conquise.

Acquise, la confiance du locuteur auprès de son auditoire n'est pas remise en cause, car monsieur le député s'en sort bien devant quelques égarements intellectuels comme on peut le voir : « car comme le disait ... Euh ! ... euh ! ... comme le disait euh !... Enfin je crois bien que c'est La Fontaine... (Applaudissements...) Car, comme disais-je, disait La Fontaine : « À travail égal, salaire égal » (Tonnerre d'applaudissements) ... ». Cet énoncé justifie son argument précédent : « Les salaires de nos femmes dans ces différents métiers doivent être égaux à ceux que percevaient les Européennes ». Mais la foule en liesse et visiblement domptée, ne se doute pas de la carence intellectuelle du député, ou alors elle fait mine de l'ignorer. Et sans doute pour effacer cet instant inconvenant, l'orateur aborde avec ardeur, la question du statut social de la femme, en fustigeant l'attitude de l'homme vis-à-vis d'elle : « La femme a les mêmes droits que l'homme. Certains hommes ne veulent pas admettre cette vérité ». Se servant de cette empathie générée chez son auditoire (puis que l'auditoire est conquis), l'orateur en profite pour réajuster son discours aux attentes inavouées de son auditoire. Il bascule alors sur une position de pouvoir qui l'engage personnellement, et qui conclut d'ailleurs son intervention.

Enfin, le locuteur met en scène sa propre autorité, et son engagement personnel : « Je dis du haut de cette tribune [...] ». Il s'agit là d'une revendication de pouvoir qui amène « un locuteur ou une locutrice, parlant en son nom propre ou celui du groupe qu'il/elle représente ou

³¹⁹ Dans sa *Rhétorique*, Aristote développe trois niveaux autour du concept à savoir : éthos, pathos et logos. Le premier fait référence à l'image que renvoie l'orateur de lui-même, sa personnalité et la légitimité qu'il se donne devant son interlocuteur ou son public. Cette approche a pour but de créer un pacte de confiance avec celui ou ceux qui l'écoute(nt). Le deuxième quant à lui renvoie à l'émotion, à l'empathie que suscite le locuteur auprès de son interlocuteur. C'est un atout nécessaire au processus de persuasion. Quant au dernier, il indique la parole, la démarche, la stratégie argumentative, toute la logique de persuasion qui constitue le discours et lui donne un ton.

contribue à fonder, [à] effectuer une présentation de soi censée lui octroyer un statut et un pouvoir.³²⁰», explique Amossy Ruth. Ce type d'ethos se construit souvent à partir du pronom personnel sujet « *je* ». Il notifie clairement l'autorité et l'engagement personnel de l'orateur. Dans cet extrait l'orateur y recourt seulement à la fin de son énoncé, comme pour brandir son pouvoir à changer les problèmes liés aux femmes. Il s'octroie ainsi, dans cette dernière partie de son discours, une posture institutionnelle due à sa fonction de député. Les « applaudissements » qui accompagnent son discours semblent attester d'ailleurs ce pouvoir : « la foule en liesse n'arrive pas à calmer son délire³²¹ ». C'est une légitimité populaire apparente de l'image du député, qui pourtant, ne semble pas cohérente convenir à sa vie quotidienne dans la suite du récit. Mais l'ethos, comme le souligne Roland Barthes, ce sont aussi « les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression [...]»³²².

Dans le deuxième cas, le mythe de la personnalité du politique se construit par un énonciateur intermédiaire. Un autre personnage du texte se charge de véhiculer ce mythe ou alors le narrateur le révèle. Le bénéficiaire de cette image l'assume indirectement, et n'a pas forcément connaissance précise de l'énoncé. Le personnage du président de la République qui est le bénéficiaire direct du mythe, est privé de parole dans le récit. Le discours qui constitue son mythe est cet ensemble cohérent du mouvement narratif assumé par la voix du narrateur et des personnages dans le texte. Finalement, le mythe ici est véhiculé par la dynamique narrative. Le bénéficiaire se positionne en arrière-plan, et reste un auteur lointain de l'énoncé. Il s'agit du pré- « *locuteur L*³²³ » dans la catégorie de Ducrot.

On se propose dans cette deuxième inflexion de l'énonciation du mythe du politique, de recourir aux éléments narratifs qui contribuent à révéler ce mythe. Il sera question ici « de cette représentation de l'énonciateur que doit construire le coénonciateur à partir d'indices de divers

³²⁰ Amossy Ruth, *La Présentation de soi : L'éthos et identité verbale*, Paris, Puf, 2010, p. 94.

³²¹ Dongala Emmanuel, « Monsieur le Député » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 55.

³²² Barthes Roland, cité par Amossy dans *Image de soi dans le discours*, *op cit.*, p.10.

³²³ À propos de l'ethos, Ducrot met l'accent sur « l'instance discursive du locuteur ». Autrement dit, l'ethos se construit à travers ce « couple conceptuel Locuteur-L vs locuteur-λ. Le locuteur-L (=le locuteur en tant qu'il est en train d'énoncer) est censé promouvoir les qualités du locuteur-λ (=le locuteur en tant qu'être du monde, hors de l'énonciation) ». Le jeu entre énonciation et ethos se joue sur l'instance discursive notamment le locuteur : un locuteur fictif (L) et un locuteur (λ) comme sujet de l'énonciation, l'être empirique. Toutefois, pour Ducrot, « l'ethos est rattaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est à la source de l'énonciation qu'il se voit affublé de caractères qui, contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante. » Ducrot Oswald, *Théorie polyphonique de l'énonciation*, (1984. 201), cité par Ruth AMOSSY dans *Image de soi dans le discours*, *op cit*, p.16.

ordres fournis par le texte³²⁴». Il peut donc s'agir des morceaux d'idées, de pensées, des actes, des émotions, des énoncés produits par un personnage et qui se rapportent à une voix, à une hégémonie de pouvoir assumée par le personnage politique ; ou encore, il peut s'agir des commentaires, des descriptions, des jugements du narrateur sur des faits et des actions des personnages. On est ainsi en présence d'un coénonciateur hors cadre de l'argumentation (ou de la performance orale). Ces deux niveaux de discours constituent l'énonciation dissimulée du mythe autour du politique dans le récit.

Dans le recueil *Jazz et vin et palme* d'Emmanuel Dongala, l'image idéalisée du personnage politique se libère de tout carcan moral et le politique devient narcissique. Le récit : *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*³²⁵ décrit cette folie de grandeur basée sur une idéologie politique incohérente avec l'environnement socioculturel dans lequel évoluent les personnages. En effet, dans un contexte politique autocratique, Kali Tchikati était « un bon progressiste du Parti Unique qui contrôlait tous les faits, gestes et pensées des citoyens³²⁶ ». Plus tard, traqué par ce même parti politique après sa déchéance³²⁷, il se confie à son ancien ami Kouvezou qui verra plus clairement, ce qu'a été son ami, et le rôle qu'il a joué dans de la propagande de l'image du président de la République. En effet, Kali Tchikati, en sa qualité d'homme politique, a été l'énonciateur, l'intermédiaire et le véhicule du mythe de la personnalité du président de la République, puisqu'il était « le numéro deux [du parti unique] après le chef d'État qui assurait la présidence³²⁸ ». Son passé glorieux, marqué par l'insigne détermination de faire la propagande de l'idéologie du parti unique, avait donc pour but de participer et de véhiculer au premier plan, le mythe de grandeur autour du personnage du président de la République. Kouvezou trouve qu'en son ami Kali Tchikati « émanait une impression bizarre faite en même temps de force et de solitude désespéré³²⁹ », qui résume bien sa gloire politique à une période donnée et sa nouvelle personnalité après sa chute. L'image de Kali Tchikati découle des discours et actes antérieurs, qui ont construit progressivement son pouvoir par la violence physique et morale, armes que lui autorisait le parti unique pour

³²⁴ Maingueneau Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, Écrivain, Société*, *op cit.*, 139.

³²⁵ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*, pp9-45.

³²⁶ *Ibid*, p.15

³²⁷ Il faut noter que la déchéance du camarade Kali Tchikati intervient au moment où il a été surpris par les autorités de son parti, en train de recourir aux services occultes pour élucider ses rapports controversés avec sa famille. Cette posture contre l'idéologie politique dont il avait été chargé de faire la propagande, lui a valu l'exclusion du parti unique.

³²⁸ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit* p. 18.

³²⁹ *Ibid*, p 13.

accomplir efficacement ses tâches. Le narrateur octroie la parole à Kali Tchikati, et celui-ci raconte sa propre histoire : « Ce n'est pas la peine de me le demander, Kuvezo, j'avais décidé de tout te raconter dès que je t'ai vu. [...] Bon je vais commencer par le début, par le mariage...³³⁰ ». Dans sa prise de parole, il commence par se définir dans ses fonctions politiques comme « le responsable pour la propagande idéologique et le directeur de l'école³³¹ » du parti unique. Puis, tout au long de son dévoilement, il insiste sur son acharnement et sa détermination à rester fidèle à l'idéologie et à la vision défendue par le parti auquel il appartenait. En fait, il était la représentation de la figure du président de la République, son image, son reflet dans toutes les actions. Avec les autres membres du parti, il pensait, agissait, punissait, rassurait... au nom du président. Il n'hésitait pas à faire intervenir le président de la République pour matérialiser leur complicité : « Pour contrecarrer cette peur qui causait une pénurie de poisson dans la capitale, nous avons invité le chef de l'Etat, président de notre parti d'avant-garde marxiste-léniniste, à suivre les traces du grand Mao, c'est-à-dire nager dans ces eaux devant les caméras de la télévision³³² ». Une idée qui avait pour but de convaincre les populations de reprendre les activités de la pêche sans avoir peur des esprits des eaux. Il s'agit là chez Ducrot Oswald, du « locuteur L » qui parle, agit, au nom d'un autre locuteur mis à distance de l'énonciation ou de la scène d'énonciation.

Mais l'autorité et la notoriété de Kali Tchikati s'estompent, et marquent la fin d'un règne, d'un pouvoir, et d'une construction mythologique autour du Président de la République, lorsque celui-ci succombe à la superstition, et met en cause l'idéologie scientifique et marxiste défendue par le parti auquel il appartenait. Kali Tchikati devient alors une menace pour l'image du président, et pour le parti. Il est évincé du parti et change brusquement de statut social. Il devient simple citoyen : « Je pense qu'il est inutile de te raconter les détails de la suite ; tu dois être au courant surtout à cause du tapage qu'ils ont fait à la radio lors de mon exclusion du Parti³³³ », confie Kali Tchikati à son ami Kuvezo.

La particularité de cette double identité de Kali Tchikati : homme politique (par son passé), et simple citoyen pour ce qu'il est devenu, pourrait symboliser ici, l'échec ou l'incompatibilité d'une idéologie politique avec l'environnement socioculturel, et aussi l'impossible éradication des croyances et des aspects culturels au sein d'un peuple.

³³⁰ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p 18.

³³¹ *Ibid*, p 18.

³³² *Ibid*, p 36.

³³³ *Ibid*, p 42.

Dans certains récits, ce mythe est construit sur d'autres niveaux narratifs comme les commentaires du narrateur. Ces commentaires donnent par exemple une image divinisée du président de la République. Et les populations, tels des fidèles dans une église, sont comme invitées à ovationner, à faire des louanges, et à glorifier le personnage politique, comme l'illustre ce passage dans le récit *La Cérémonie* d'Emmanuel Dongala : « [Le président] marcha à pas lents et calculés vers sa place sous les ovations et cantiques de louanges, posa délicatement ses fesses léninistes dans le fauteuil rouge capitonné et se croisa les jambes³³⁴ ». Par ces signes de pouvoir qui invitent au respect absolu et déterminent la considération, l'adoration, le personnage du président se caractérise par son omniprésence dans la conscience des populations, car :

Si le père bien-aimé-de-la-nation-guide-suprême-et-éclairé-maréchal-des-armées-et-génie-bienfaisant-de-l'humanité était invisible en chair et en os pour la plupart des sujets, il était par contre, omniprésent : son portrait devait obligatoirement pendre dans tous les foyers.³³⁵

L'image divinisée du personnage du président se donne comme seule réalité importante dans la conscience sociale, et celui-ci glisse par conséquent dans le narcissisme. Tel un « dieu », sa présence physique n'est plus indispensable, ni sa voix. Son autorité s'affirme à travers des violences sous ses ordonances, ou encore, à travers son portrait qui trône sur les places publiques, dans les bureaux administratifs et même dans les foyers des cellules familiales, comme le signale le personnage narrateur de *La Cérémonie* :

Les nouvelles à la radio commençaient et finissaient toujours par une des pensées florissantes. Les nouvelles télévisées débutaient, continuaient et finissaient devant son image et le seul journal local publiait dans chaque numéro au moins quatre pages de lettres de citoyens lui clamant leur éternel amour.³³⁶

Avec ce que nous pouvons appeler « ethos discursif » (qui correspond à une définition de soi à partir d'un discours, d'un énoncé produit et assumé par soi-même), et « l'éthos narratif » (qui lui, émane de la narration, et donc de tous les éléments narratifs mis en œuvre par le narrateur, pour définir l'image que s'est construit un individu), les nouvellistes rendent compte dans leurs récits, d'une influence politique accablante, et d'un climat sociopolitique particulièrement dominé par l'autorité et la soumission. Ainsi, on découvre chez le politique un narcissisme sans pareil au cours de la période 1960 à 1990, qui correspond aux dictatures cinglantes en Afrique.

³³⁴ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*, p. 137.

³³⁵ *Ibid*, p. 110.

³³⁶ *Ibid*, p. 10.

IV.1.2. Stéréotype autour du personnage politique et du citoyen

Le désenchantement des Africains quelques années après les indépendances a donné naissance à une construction identitaire entre le politique et le citoyen, de façon progressive. Les rapports de force survenus entre la population et le politique s'expliquent en partie par la vision que la population se fait du politique et vice-versa. En effet, en se définissant mutuellement, on peut se rendre compte que la population était perçue comme « un subordonné », et le politique comme « un bourreau ». Ces différentes identités définissent leurs relations conflictuelles, représentées sous formes variées par les nouvelles.

Dans un premier temps voyons comment les nouvellistes représentent l'image que se fait l'Africain de ses dirigeants politiques. Nous l'avons déjà souligné, pour asseoir son pouvoir et sa domination, il a fallu que le politique installe son mythe personnel. Ce mythe a suscité chez le citoyen, le sentiment d'avoir en face de lui, une personne différente de lui, une personne agissant foncièrement par la force physique et morale, dans le but de semer la peur auprès de la population, comme le souligne le narrateur du récit *L'Homme* d'Emmanuel Dongala : « le cœur du peuple écrasé par la dictature battait à chaque fois qu'on parlait de « l'homme³³⁷ ». Ce sentiment de crainte qui émerge chez le citoyen est donc, comme le souligne Achille Mbembé, « l'angle à partir duquel le sujet regardait la vie par conséquent le désir d'éviter à tout prix la mort. [Or] c'est ce désir que l'Etat instrumentalisait, non pour libérer le sujet de l'angoisse qui en était le corolaire, mais pour aggraver l'incertitude. L'instabilité, de ce point de vue devenait une ressource aux mains du pouvoir³³⁸ ». On peut donc identifier quelques éléments qui nourrissent chez le citoyen, sa vision du politique.

D'abord, le politique est perçu comme un despote insensible, et la figure de l'instabilité sociale. Devenu le nouveau tyran à la tête du pays, il exerce un pouvoir à partir de mécanismes efficaces, traduits par des figures de violence morale et physique. Sur cet aspect, notons que d'un point de vue institutionnel et pour le bien-être de tous, l'Etat détiendrait seul, le monopole de la violence légitime car celle-ci doit être orientée, maîtrisée et contrôlée par un système des lois au nom duquel, l'Etat justifie sa mise en pratique. Ce système autorise donc l'usage de la violence, l'entretient et la défend au nom de la sécurité publique et de l'intérêt de tous. Mais prise dans le confinement des intérêts individuels du politique, la violence devient arbitraire. À ce propos, Jean-François Médard estime qu'en général « il n'y a pas de politique sans violence »³³⁹. Elle s'intensifie et perdure aux mépris des droits fondamentaux des citoyens.

³³⁷ Dongala Emmanuel, « L'Homme » dans *Jazz et vin de palme*, op cit, p. 115.

³³⁸ Mbembé Achille, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010, p. 195.

³³⁹ Médard Jean-François, « La Spécificité des pouvoirs Africains », in *Pouvoirs* n°25 : avril 1983, p. 5-22

Désormais la violence se justifie par des choix individuels et profite à un tiers ou à un groupe d'individus détenant un pouvoir, et elle s'affranchit tout compte fait, de la tutelle étatique et de la morale qui lui conféraient jusque-là sa légitimité. Ce transfert de garant de la « violence légitime » permet à l'Etat d'être assujéti par le système politique, mieux encore, par l'équipe dirigeante. Et c'est à partir de ce dysfonctionnement que se définissent de manière saisissante, ces violences dans les sociétés africaines des années 1960 jusqu'à la fin des années 1980. Celles-ci sont de plusieurs ordres :

- Pour ce qui est des arrestations arbitraires, les violences sont perçues dans les récits comme une stratégie d'exercice de pouvoir en Afrique, consistant à faire obéir et soumettre les populations par la contrainte à une logique politique édictée par les autorités dirigeantes. La mise en place d'une stratégie de violence a nécessité une détermination et une rigueur infaillible, pour réprimer tout acte de rébellion ou d'opposition de quelque nature que ce soit. Le cas de Kalala et ses compatriotes illustre cette pratique dans le récit *La Bouteille de whisky*³⁴⁰. Dans *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*³⁴¹, Kuvezo parle de Kali Tchikati (vice-président du parti unique), et se désole de ce qu'a été son ami autrefois :

Il avait été, lors de son heure de gloire, de ces individus qui avaient instauré un terrorisme intellectuel sur le pays, prétendant qu'eux seuls connaissaient la « ligne juste » de la révolution, falsifiant l'histoire, étouffant tout débat démocratique, censurant les écrivains et artistes, emprisonnant des journalistes.³⁴²

Cette répression morale et physique renseigne sur l'étendue des violences ordonnées par le politique. Les intérêts politiques passent avant tout, quitte à faire usage de cette violence. Dans *Le Procès du père Likibi*,³⁴³ le père Likibi est arbitrairement arrêté, jugé et condamné pour « responsable de la sécheresse » dans le village Madzala : « *IL Y A SECHERESSE A CAUSE DE LIKIBI !*³⁴⁴ » pouvait ainsi conclure le commissaire de l'audience au nom d'une cause « *anti-impérialiste et anti-obscurantiste*³⁴⁵ ». L'auteur souligne en majuscule, le motif de condamnation du père Likibi, pour souligner son caractère bénin, et donc une violence arbitraire. En effet, l'idéologie défendue par la classe politique est « *le socialisme scientifique* » qui prône donc l'esprit empirique, rationnel, et donc écarte toute superstition et croyance locale.

³⁴⁰ Lopez Henry, « La Bouteille de Whisky » dans *Tribaliques*, *op cit.*

³⁴¹ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*

³⁴² *Ibid*, p. 18.

³⁴³ *Ibid*.

³⁴⁴ *Ibid*, p. 101.

³⁴⁵ *Ibid*, p. 100.

Pourtant, l'arrestation du père Likibi semble à première vue se justifier. A l'occasion d'une cérémonie de mariage de sa fille, plusieurs paroles incantatoires sont prononcées par le père Likibi, avant qu'on ordonne aux femmes de chanter : « ô ciel tu peux rester sombre mais toi pluie ne tombe pas... Et depuis ce jour-là, aucune goutte d'eau n'était tombée sur le village de Medzala³⁴⁶».

Dans *La Cérémonie*³⁴⁷, le personnage-narrateur est arbitrairement arrêté et accusé à tort d'avoir voulu organiser un coup d'état, alors qu'il tentait tout juste de sauver le président d'un incident. Il en va de même pour le docteur Mobata dans *Le Complot*,³⁴⁸ arrêté injustement, soupçonné de complot contre la révolution. Pourtant « c'était clair, le docteur Mobata n'avait rien à voir dans cette affaire³⁴⁹», découvre finalement, l'inspecteur et responsable de l'enquête. On peut se rendre compte que les arrestations sont intempestives, anarchiques et toutes, issues des ordres politiques. Ainsi « fou ou pas fou, un suspect est un suspect³⁵⁰ », souligne le narrateur du récit *La Mémoire éclatée*.

En ce qui concerne les tortures, elles sont le corollaire ou l'aboutissement des arrestations arbitraires. La torture fait partie des violences du politique pour pérenniser son autorité, son pouvoir. Elles consistent à administrer un supplice psychologique, moral, ou physique à un accusé, afin d'obtenir des aveux qui sont censés le condamner par la suite. De ces mesures coercitives, le personnage politique apparaît comme un être autoritaire, démesuré et indifférent. Le père Likibi est torturé après son procès. Les habitants du village de « L'Homme » sont tous suppliciés pour n'avoir pas répondu aux questions relatives à l'assassinat du président de la République :

Le chef des soldats ordonna alors les représailles. Ils molestèrent les villageois : ils pendirent certains, les pieds puis les chicotèrent, ils passèrent du piment rouge sur ses blessures ouvertes des autres, ils firent manger de la bouse de vache fraîche à d'autres encore... Les villageois ne dénoncèrent point l'homme recherché.³⁵¹

La torture ne semble assurément pas toujours le moyen efficace. Cette méthode à laquelle recourt les services d'ordre dans *La Cérémonie*,³⁵² montre ses limites. La victime ne bénéficie pas de la présomption d'innocence et n'a qu'un seul choix : avouer une faute non commise.

³⁴⁶ Dongala Emmanuel, « Le Procès du père Likibi » dans *Jazz et vin de palme*, op cit., p. 68.

³⁴⁷ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme*, op cit.

³⁴⁸ Lopez Henry, « Le Complot » dans *Tribaliques*, op cit.

³⁴⁹ *Ibid*, p. 120.

³⁵⁰ Djondo Codjo Claude, *La Mémoire éclatée, Les cauris veulent ta mort*, op cit., p. 48.

³⁵¹ Dongala Emmanuel, « L'Homme », dans *Jazz et vin de palme*, op cit., p. 112.

³⁵² Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme*, op cit.

C'est-à-dire, plaider coupable. Le personnage-narrateur sous l'enfer de la torture accepte tout et n'importe quoi pour sa survie :

L'arcade sourcilière ouverte, deux côtes cassées, je suis tombé dans les pommes et je ne me suis réveillé que dans la salle de tortures de la commission d'enquêtes sous la brûlure du courant électrique qu'on était en train de passer dans les couilles. Vers quinze heures, on m'a apporté une liste de quinze noms qu'on m'a demandé de reconnaître comme étant ceux de mes complices. Mais mes souffrances physiques étaient devenues insupportables ; je les ai tous reconnus comme étant mes acolytes, on les a immédiatement fusillés. [...] On m'a ensuite suspendu par les pieds, la tête en bas, pendant qu'une radio braillait dans la pièce.³⁵³

Les personnes qui insupportent la torture succombent à la mort à l'exemple du docteur Mobata : « Le docteur Mobata s'était suicidé. Le coup classique de ceux qui ne supportent pas les tortures. Il s'était ouvert une veine³⁵⁴».

Les massacres sont également une forme de violence très répandue dans les récits de Dongala et Lopez. Ils peuvent être la suite immédiate d'une arrestation (le cas du père Likibi), Les massacres sont, dans les récits de nouvelles, les mises à mort des populations par des soldats sous recommandation politique. Le récit *L'Homme*³⁵⁵ d'Emmanuel Dongala est très illustratif à ce niveau. « L'Homme » est en effet celui qui « avait réussi à déjouer le piège des miroirs et à exécuter le père de la nation comme on tue un vulgaire factieux, fauteur de coup d'état³⁵⁶». Les mesures sont prises et le massacre ordonné. En effet,

Les soldats envahirent les quartiers populaires de la capitale, défoncèrent les portes des maisons, plantèrent des baïonnettes dans les matelas bourrés de gazon ou de coton, éventrèrent les sacs de fufou, rouèrent à coups de crosse ceux qui ne répondaient pas assez vite aux questions, abattirent tout simplement ceux qui osaient protester contre la violation de leur domicile³⁵⁷.

Ce recours à la violence par les soldats est un ordre politique dont les seules victimes sont les populations vulnérables et sans défense. Cette forme de violence dépourvue de toute moralité est le le signe d'un mépris des valeurs humaines pour les populations. Les nouvellistes montrent dans leurs récit qu'« en Afrique, la violence est plutôt de nature anarchique³⁵⁸» comme l'observe Jean-François Médard. Mais ce désordre suit pourtant une logique de fonctionnement typique du régime de pouvoir défendu et adopté par la classe politique. Un état autoritaire use nécessairement de la subordination et de la violence comme stratégie de gouvernance à tous les

³⁵³ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme op cit*, p. 145.

³⁵⁴ Lopez Henry, « Le Complot » dans *Tribaliques, op cit.*, p. 120.

³⁵⁵ Dongala Emmanuel, « L'Homme », dans *Jazz et vin de palme, op cit.*

³⁵⁶ *Ibid*, p. 108.

³⁵⁷ *Ibid*, p. 110.

³⁵⁸ Médard Jean-François, « La Spécificité des pouvoirs Africains », in *Pouvoirs n°25 op cit.*

niveaux. Les cohortes prétoriennes disséminées sur l'ensemble du pays sont les instruments de la violence dont se sert le politique, pour sévir non pas uniquement les populations civiles, mais également contrôler les ennemis politiques : « Je n'évoquerai pas ici le sort qu'ils réservaient à leurs opposants politiques », souligne Couvezo dans *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*³⁵⁹.

Les formes de la violence présentées par les novellistes sous l'ère des systèmes politiques dictatoriaux apparaissent comme des mises en garde aux groupes subversifs potentiellement révolutionnaires et menaces pour l'ordre du pouvoir politique. Mais aussi, ces violences trouvent-elles exclusivement leur logique dans la recherche de pouvoir par le politique. Car pour lui, physique ou morale, cette violence lui apparaît comme un outil nécessaire à la pérennité de son pouvoir. Le politique devient alors pour le citoyen, un ennemi qu'il faut combattre à tout prix. D'où l'assassinat du président de la République dans *L'Homme*³⁶⁰ ; le coup d'état dans *Ancien combattant*³⁶¹ ; la révolte de quelques élites dans *La Bouteille de whisky*³⁶² ; ou encore la colère de la population paysanne dans *Zamani*³⁶³ d'Alfari Djobo. Par ces actes révolutionnaires, le peuple exprime son désir de s'affranchir d'une politique aliénante pour accéder à la liberté, et instaurer un rapport sain entre la société et la classe politique.

Ensuite, le politique représente pour le citoyen la figure du menteur. Le mensonge politique est à la mode en Afrique subsaharienne francophone, et souvent à une période importante, celle des élections. L'histoire politique dans la majorité des pays africains montre une activité électorale très régulière (élections présidentielles, législatives, municipales etc.), et ce, presque chaque année dans l'ensemble de la sphère francophone. Cette hyperactivité plonge les sociétés dans une mouvance politique quasi permanente. Or, les promesses sont pour le politique un moyen indispensable de persuasion. Lancés très souvent dans une compétition et une surenchère de promesses, les politiques n'hésitent pas à faire miroiter des projets enchanteurs et aux coûts faramineux.

Généralement les promesses chez le politique Africain sont de deux ordres : les promesses de campagnes, et les promesses post-électorales. La première catégorie regroupe les promesses mirobolantes, très alléchantes qui ont pour but de persuader et de gagner

³⁵⁹ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati », dans *Jazz et vin de palme, op cit.*

³⁶⁰ Dongala Emmanuel, « L'Homme » *op cit*, p. 105-115.

³⁶¹ Lopez henry, « Ancien combattant », dans *Tribaliques, op cit.*, p. 66-72.

³⁶² Lopez henry « La Bouteille de whisky », *op cit*, p. 94-110.

³⁶³ Alfari Djibo, « Zamani », dans *Les Cauris veulent ta mort !, op cit.*, p. 81-108.

efficacement un électorat souvent à très faible niveau d’alphabétisation, afin d’accéder au pouvoir. Et la deuxième catégorie a pour finalité d’entretenir dans l’assurance le peuple d’une amélioration de son quotidien ; et permet au politique de se maintenir au pouvoir. Toutefois, ces promesses deviennent des mensonges dès lors qu’elles ne sont pas tenues et que l’on abuse de la patience du peuple. Elles deviennent des machinations, de simples allégations sans valeur. A cet instant, le politique passe alors pour le « menteur ».

Depuis l’accession aux indépendances, la vacuité de la promesse politique constitue une manœuvre avantageuse permettant aux ambitieux de tous ordres d’accéder et se maintenir au plus haut de l’Etat et aux affaires. Le nouvelliste Nigérien Djibo Alfari décrit dans le récit *Zamani*³⁶⁴, l’exaspération d’un peuple à bout des mensonges répétés durant trois décennies après l’accession à l’indépendance. Le peuple du village Ibra-Folonsi prend conscience du mépris de la classe politique à son égard. On voit bien dans ce cas de figure, que ces mensonges anéantissent les valeurs de sociabilité. Les ambitions de la classe sociale deviennent inévitables, et la voie de l’insurrection est donc envisageable :

Ils en ont assez des nombreuses et sempiternelles promesses fallacieuses dont ils ne voient jamais le moindre début d’application ; ils ne croient guère, et ce depuis belle lurette, à ces nombreux chants de sirènes qui les entraînent toujours et davantage dans le sombre tunnel d’une espérance mortelle. Ils brandissent le calvaire vécu par des paysans, les éleveurs, les femmes et les enfants durant ces trois insupportables décennies d’administration de leur région. [...] Autant de promesses non tenues. Entre temps, on en a ajouté d’autres, de plus grosses, de plus faramineuses...³⁶⁵

Devant l’irrespect et l’irresponsabilité du politique, l’atmosphère révolutionnaire animée par des idées démocratiques s’enclenche, et conduit l’ensemble du pays à une grande « Rencontre Nationale » à l’issue de laquelle, le multipartisme et plusieurs valeurs et institutions démocratiques sont adoptées.

Dans le récit *Millenium mandjango* d’Auguy Mackey, les promesses politiques sont vues comme des tromperies pour des populations qui s’en exaspèrent, et crient leur désarroi :

Je suis fatigué par tous ces slogans creux, tous ces mythes puérils : « Horizons 2.000 », « santé pour tous en l’an 2000 », « Ecole pour tous en l’an 2.000 », « Logement pour tous en l’an 2.000 », « An 2000, année internationale pour la culture et la paix », « Jubilé 2.000 », « Sida 2.000 » et patati et patata. Ils ne savent plus quoi inventer pour nous distraire³⁶⁶.

³⁶⁴ Alfari Djibo, « Zamani », dans *Les Cauris veulent ta mort !, op cit.*, p. 81-108.

³⁶⁵ *Ibid*, p. 82-83.

³⁶⁶ Mackey Auguy, « Millennium Madjango » dans *Gabao news, op cit*, p. 102.

Les creuses et lassantes promesses ne suffisent pas à elles seules, à traduire le mépris du politique à l'égard des populations. En revanche, elles confortent au sein de la population l'image du menteur politique.

Enfin pour le citoyen, le politique est un malade atteint du syndrome de « l'hubris³⁶⁷ », qui aspire à la conservation du pouvoir à vie. C'est pourquoi il exige des ovations et le respect à sa personne, à ses idées, à ses lois... De fait, le syndrome d'hubris émane ici pour le politique Africain, de son désir de s'emparer du pouvoir, de le gérer comme une propriété personnelle et privée, puis de le conserver à vie. Pour y parvenir, il construit un système oppressif tentaculaire, indispensable pour son règne. À ce propos, Achille Mbembé observe que les populations au sortir des indépendances, ont l'impression que « [...] l'Etat [est] incorporé dans une personne : le président. Lui seul [détient] la loi et [peut], seul, octroyer les libertés ou les abolir puisqu'elles (sont), ici, choses maniables³⁶⁸ ». Cette image de chef suprême de la société apparaît dans le récit *La Mère* de Sembene Ousmane. Le personnage politique est présenté comme un dieu ayant le droit de vie et de mort sur ses sujets :

Le présomptif recevait une éducation spéciale. Les griots lui vantaient les faits et gestes de ses aïeux. Et, une fois couronné, devenu absolu, ne relevant de personne, il devenait un tyran... (Parfois). Autour de lui, les uns soutenaient des crachoirs en argent ciselé, travaillés avec art ; d'autres des pipes de parade, sculptées en forme de tête (ces bouffardes pouvaient avoir deux mètres de long). On agitait l'air autour de lui avec des éventails faits de plumes d'autruches et de paons, de couleur rare. Ceux-ci chantaient ses louanges ; ceux-là dansaient pour le divertir. Tous se mouvaient à l'envie de le voir mourir, brûler vif, car il n'était pas un dieu, mais un despote ayant sur ses sujets le droit de vie ou de mort. Il n'était pas rare de le voir condamner quelqu'un qu'il ne trouvait pas assez enthousiaste dans ses fonctions.³⁶⁹

L'attrait du pouvoir semble détruire chez le politique toute forme de moralité et d'éthique. Il aspire à plus de gloire et fait preuve d'une gourmandise et d'obsessions malades. Narcissique, il se laisse hanter, guider par le pouvoir et en devient prisonnier. Cette forme de « maladie » justifie le besoin d'entretenir le culte de sa personnalité tel que nous l'avons évoqué plus haut. La population le décrit ironiquement comme suit dans le récit *La Cérémonie* :

Le chef arriva. Bravos. [...] Grand, brun, beau gosse, fine moustache, allure martiale et prestance prétorienne, homme-peuple, homme-état, homme-parti, homme des masses, l'incarnation de la

³⁶⁷ En 1978, Pierre Accoce et Pierre Rentchnick, publient un ouvrage aux éditions Stock, dans lequel ils définissent et décrivent la maladie de l'hubris dont sont souvent atteints certains chefs d'Etats. D'ailleurs le titre est assez illustratif : *Ces Malades qui nous gouvernent*.

³⁶⁸ Mbembé Achille, *De la postcolonie, op cit.*, p. 144.

³⁶⁹ Ousmane Sembene, « La Mère » dans *Voltiques, La Noire de..., op cit.*, p. 37.

révolution, président du comité central du Parti, président de la République, chef de l'Etat, président du conseil des ministres, chef suprême des armées, maréchal à vie !³⁷⁰

Par ces attributs hypocritement élogieux, le narrateur traduit la catachrèse d'une considération peu honorifique de la population à l'égard du personnage président. Le politique s'est donc construit une ressource de violence avec pour vocation, l'expansion de la terreur, de la répression, de la mort etc., dont devait se protéger le citoyen.

Voyons dans un deuxième temps, comment le citoyen est perçu par le personnage politique. Il s'agit d'élucider l'image que se fait le politique du citoyen. Pour un despote, le gouverné ne peut qu'être qu'un subordonné, guidé par les principes fondateurs de sa politique. De fait, l'ambition du politique semble de toute évidence être celle de maintenir la société en situation de faiblesse, de domination, de manipulation, pour parvenir à asseoir son pouvoir. Et pour cela, il doit orienter l'action des « dominés et les contraindre à demeurer dans un espace social domestique où pourra s'exercer la domination³⁷¹ » estime Jean-François Bayard. L'exercice de cette autorité passe par des principes idéologiques de parti qui doivent juguler sur l'esprit du citoyen, puisque « rien n'est au-dessus du Parti et que le Parti a toujours raison même quand il a tort³⁷² », selon le président et juge qui dirige le procès du père Likibi. Mais surtout l'exercice de cette autorité passe par un discours impliquant plusieurs paramètres que rappelle A. Mbembé, à savoir :

La multiplicité des identités, des allégeances, des autorités et des juridictions, accentuation de la mobilité et de la différenciation, vélocité dans la circulation des idées, la réappropriation des signes et des travestissements des symboles, [...] capacités accrues d'échangeabilité des objets et de conversion des choses en leur contraire, fonctionnalité accrue des pratiques de l'improvisation : tout sera utilisé pour atteindre toutes sortes des fins [...] ³⁷³.

Ce type de discours concède au citoyen un statut marginal et au politique le droit de disposer de tout auprès du citoyen. Si la particularité du marginal est de se tenir en marge d'un ensemble commun et social, le citoyen reste alors un accessoire ou un instrument dont peut aisément se servir le politique à ses propres fins. « De toute façon, ce n'était pas un problème car nous, au parti, nous savons détruire ou réhabiliter quelqu'un comme ça, vite fait, en un tour de passe-passe dialectique³⁷⁴ », peut se vanter Kali Tchikati, le chargé de la propagande du parti unique, dans le récit *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*. Cette vision

³⁷⁰ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme*, *op ci*, p. 136.

³⁷¹ Bayard Jean-François, « L'Énonciation du politique », *op cit.*, p. 350.

³⁷² Dongala Emmanuel, « Le Procès du père Likibi » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*, p. 89.

³⁷³ Mbembé Achille, *op cit.*, p. 194.

³⁷⁴ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*, p. 38.

amène le citoyen à servir les intérêts du politique quitte à perdre sa dignité, comme ces professeurs lors de la cérémonie d'ouverture de l'usine :

Chacun avait plus ou moins trouvé un moyen pour se soustraire temporairement de l'ardent soleil et à la fatigue des jambes... sauf les professeurs qui, soucieux de maintenir leur dignité d'intellectuels et d'élite de la nation, restaient debout sous l'ardent soleil équatorial, transpirant à grosses gouttes sous l'épaisse bure de leur toge moyenâgeuse.³⁷⁵

Le citoyen vit donc sous la contrainte du politique, et doit chanter ses louanges, s'interdire de désobéir. Cette logique s'applique à tous les niveaux de la hiérarchie sociale. L'élite de la nation ne déroge donc pas à cette règle : « Les professeurs sont devenus comme tout le monde, caporalisés, répétant les mêmes slogans que nous, ouvrier et paysans ; ils sauvent leur pain eux aussi,³⁷⁶ » se désole le personnage-narrateur du récit *La Cérémonie*.

Le citoyen est vu également par le politique comme un ennemi, un danger potentiel, une menace à son pouvoir puisqu'il peut véhiculer par diverses formes et moyens, des idées insurrectionnelles et impropres à son système politique. Ses idées peuvent aboutir à des contestations comme la rébellion menée par Kalala et ses camarades, avant de se faire arrêter par la police. En effet, Kalala, de retour de ses études en Europe, est déçu du sort de son pays empêtré dans une misère et un fonctionnement politique insoutenable. Il décide alors avec la complicité de ses anciens camarades étudiants, de mener une révolte clandestine. Mais c'est un acte qui est vite réprimé par la police. La même initiative se répète dans le village Ibra-Folonsi où l'insurrection populaire aboutit à l'avènement de la démocratie. Le citoyen s'organise ainsi et pose des actes (jugés informels par le politique), susceptibles d'entraîner de grandes révolutions et de déstabiliser le pouvoir politique en place.

Le regard sociopolitique dans la nouvelle africaine francophone montre que les symptômes de la déchéance du pouvoir postcolonial en Afrique ont avoir avec la dépréciation des valeurs socio-économiques, culturelles et morales, l'incompétence professionnelle, et surtout les violences du pouvoir politique accompagnées de la corruption. A partir de ces éléments (la dimension économique, sociale, politique et culturelle), les nouvellistes décrivent chaque protagoniste de manière à éclairer la nature de leur relation. Et comme le souligne Guy Ossito Midiohouan, « la nouvelle fait donc entrevoir ses liens étroits avec l'histoire sociopolitique du continent et semble se fixer pour objectif de saisir les images de l'Afrique³⁷⁷ ». Il s'agit entre autres, des images écorchées par l'action politique, et décrites avec véhémence

³⁷⁵ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie », dans *Jazz et vin de palme*, op cit., p. 132.

³⁷⁶ *Ibid* p. 131.

³⁷⁷ Midiohouan Guy Ossito, « La réalité africaine dans la nouvelle » in *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 207.

pour pourfendre, combattre un pouvoir oppressant, mais aussi pour communiquer et révéler par l'acte d'écriture, le malaise social provoqué par l'exercice inconsidéré du pouvoir politique.

IV.2. Constructions idéologiques politiques

IV.2.1. Évocation des courants politiques africanistes

La nouvelle africaine francophone dès le début des indépendances devient un nouvel espace d'expression des questions clés et d'actualité de la société : la politique et société, la culture (entre tradition et modernité), les mutations socioéconomiques... La vision satirique adoptée par les nouvellistes, confère au récit de nouvelle un caractère engagé et une fonction subversive comme le fait remarquer Guy Ossito Miodiouan : « L'importance de plus en plus marquée de la nouvelle satirique, particulièrement dans sa dimension sociale, semble se lier aux exigences de la maîtrise du genre qui (on le sait) entretient des rapports étroits avec les pulsations du quotidien³⁷⁸ ». À travers quelques récits de nouvelles, nous tenterons de montrer ici, comment les différents courants politiques africanistes nationalistes, et quelques doctrines politiques importées de l'Occident, se sont révélés une somme d'incongruités au fonctionnement sociopolitique dans les nouveaux pays africains indépendants.

Les nouvellistes décrivent dans leurs récits, comment la recherche d'une identité politique s'est révélée une vogue dans le paysage politique africain. Les nouveaux gouvernements ont modulé quelques principes directeurs pouvant servir de base à la gestion de leurs différents pays. Ils ont abouti dans la majorité des cas, à la gestion d'une main de fer de leurs pays. Le recours à la dictature a été alors une mode et bon nombre des présidents de l'époque se sont révélés en véritables tyrans. La dictature est ce que le dictionnaire *Larousse* désigne par « une concentration de tous les pouvoirs entre les mains d'un individu, d'une assemblée, d'un parti, d'une classe³⁷⁹ ». Si cette définition semble proche du contexte ancien dans la Rome antique, d'un point de vue moderne il s'agit plus d'un pouvoir absolu, tyrannique, autoritaire exercé par un individu, ou groupe d'individus, ayant acquis le pouvoir légalement ou par la force (coup d'état, ou après une guerre civile...). Dans le contexte africain, le genre de la nouvelle, toujours proche de l'actualité quotidienne, s'est très vite illustré dans la description de ce régime politique. Pour Théophile Munyangueyo, « après les indépendances, toutes les expériences démocratiques annoncées par les gouvernements successifs ne tardaient

³⁷⁸ Miodiouan Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit, p 100.

³⁷⁹ *Larousse* 2016.

pas à se métamorphoser en de multiples stratégies manipulatrices de conservation du pouvoir sans partage, organisé autour du chef de l'Etat et ses proches collaborateurs³⁸⁰ ».

Une écriture de la désillusion se note chez des nouvellistes tels qu'Emmanuel Dongala, Henri Lopes, Djibo Alfari et bien d'autres. Ces derniers se lancent dans des descriptions subversives du pouvoir. Pour illustration, on peut remarquer une représentation très forte de la dictature certains nouvellistes à l'exemple que Dongala dans *Jazz et vin de palme*, ou encore Henri Lopes dans son recueil *Tribaliques*.

De fait, les nouveaux chefs d'Etats africains ont adopté certaines idéologies politiques occidentales qu'ils ont adaptées sournoisement au régime autocratique, afin de mieux asseoir leur domination. Cette façon de construire leur pouvoir reste déterminante car elle façonne considérablement le paysage sociopolitique du continent africain d'un point de vue général.

Le terme « idéologie » renvoie selon le dictionnaire *Larousse*, à « un ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe ». *Le Dictionnaire du littéraire*, précise la fortune du mot depuis le XVIII^e siècle avec ses variations sémantiques (dans les domaines divers tels que l'art, la philosophie, la religion, le droit, la science, la littérature...). Dans le cadre de cette étude, le terme est annexé au qualificatif « politique » pour désigner un ensemble d'idées politiques telles que les pensées socialistes, nationalistes et bien d'autres, lesquelles ont été adoptées et/ou développées par les premiers gouvernements africains indépendants.

Dans les années 1960, Pierre Bonnafe et Michel Cartry conçoivent le terme idéologie politique comme « un ensemble d'idées, de représentations, de croyances, propres à un groupe social déterminé, relatives à la structure et à l'organisation présentes et futures de la société globale dont il fait partie³⁸¹ ». Cette vision consiste pour le cas des premiers présidents africains, de penser des principes capables de répondre efficacement aux besoins de gouvernance de leurs sociétés. Cependant, les principes adoptés après les indépendances, sont pour la plupart immédiatement importés ou calqués sur le modèle européen, ou encore calqués sur les méthodes coloniales, selon les buts escomptés de chaque président. Achille Mbembé précise à ce sujet que « les régimes africains postcoloniaux n'ont pas été inventés, de toutes pièces, ni leurs savoirs du gouvernement. Ces savoirs ressortissaient à plusieurs cultures, héritages et traditions

³⁸⁰ Munyangueyo Théophile, « La Politique de musellement Dans la littérature africaine francophone De 1990 à 1998 », disponible en ligne sur <https://core.ac.uk/download/pdf/17389.pdf>

³⁸¹ Pierre Bonnafe et Michel Cartry, *Revue française de science politique*, Année 1962, 12-2 pp. 417-425 disponible sur le lien : https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1962_num_12_2_403378.

dont les éléments se sont enchevêtrés au long du temps [...]»³⁸². L'idée de calque n'est en définitive, qu'un « songe creux de l'émancipation politique et la rhétorique de l'autonomie culturelle³⁸³ », ajoute-t-il. Que ce soit dans le but de rechercher une meilleure gouvernance, ou alors de rechercher des modes de domination, ces pensées politiques importées d'ailleurs, ont abouti pour la plupart, à une incommodaté face aux réalités socioculturelles de cette Afrique fraîchement décolonisée. Toutefois, les premiers dirigeants africains se sont également inspirés des visions dites africanistes dans la gestion de leurs pays. Nous présentons ici deux mouvements de pensée fortement représentés dans la nouvelle africaine, pour leur notoriété selon le contexte de l'époque, et pour leur influence dans le fonctionnement, le développement et la structuration du paysage sociopolitique et économiques en Afrique subsaharienne francophone.

Nous allons premièrement faire un bref rappel historique du mouvement panafricain qui, au demeurant, est une suite logique des mouvements nationalistes qui vont être adoptés en Afrique décolonisée.

Le panafricanisme est l'un des courants ou mouvements de pensée ayant marqué la vie politique des nouveaux États africains indépendants. La particularité de ce courant de pensée politique est son caractère ambitieux, résumé dans sa vision de rassembler des énergies éparses du continent pour en faire une force redoutable pour le développement du continent. Célestin Colette Fouellekaf Kana définit le panafricanisme comme « le mouvement politique et culturel qui, considérant l'Afrique, les Africains et leurs descendants d'Afrique comme un seul ensemble, vise à générer et à unifier l'Afrique, ainsi qu'à encourager un sentiment de solidarité entre les populations du monde africain³⁸⁴ ». Cette vision ambitieuse semble toutefois impossible à être mise en place par les nouveaux gouvernements africains au sortir des indépendances, car ce courant politique se retrouve piégé dans les relations des nouveaux dirigeants des pays indépendants entretenues avec l'ancienne puissance coloniale.

Le panafricanisme se retrouve au carrefour des définitions selon les époques et et certains théoriciens. Pour Amzat Boukari-Yabara, ses origines remontent à « un concept philosophique né avec les mouvements émancipateurs et abolitionnistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un mouvement sociopolitique et développé par les Afro-Américains et

³⁸² Mbembé Achille, *De la postcolonie : essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 1999, p. 42.

³⁸³ Mbembe Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, 2000/1 (N° 77), p. 16-43. DOI : 10.3917/polaf.077.0016. URL : <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>

³⁸⁴ Fouellekaf Kana Célestin Colette, « Cheikh Anta Diop Le Panafricaniste : Un Repère Pour L'Afrique Et Sa Jeunesse ? » in *Ethiopiennes* n°87. *Littérature, philosophie et art*, 2^{ème} semestre 2011.

les Antillais entre la fin du XIX^e siècle et la fin de la Seconde Guerre mondiale, ou une doctrine de l'unité politique formulée par les nationalistes africains dans le cadre des luttes anticoloniales et indépendantistes³⁸⁵ ». C'est sur cette dernière inflexion que nous insisterons, pour évoquer la modernité du mouvement par d'éminents penseurs négro-africains tels que : Henry Sylvester Williams, Marcus Garvey, Williams E. B. Dubois, Anthenor Firmin, Nandi Azikiwé, George Padmore, Francis Kofie, et surtout le docteur Kwame N'krumah qui sera son chantre contemporain incontesté en Afrique.

Selon Jean Ziegler, « il [existerait] une personnalité africaine qui est commune à tous les hommes, toutes les femmes de race noire ; cette personnalité [existerait] des valeurs spécifiques de sagesse, d'intelligence, de sensibilité. Les peuples noirs sont les peuples les plus anciens de la terre. Ils [seraient] voués à l'unité et à un avenir commun de puissance et de gloire³⁸⁶».

Les Noirs du monde entier peuvent en effet avoir une histoire originelle en commun, une même source culturelle..., mais vivre cette unité semble utopique aujourd'hui si l'on peut toujours constater l'absence de cette unité dans les projets de développement des pays africains et autres. Cette vision de « personnalité commune » à tous les Africains et sa diaspora est un simple leitmotiv qui a impulsé la dynamique de ce courant de pensée politique dans le contexte d'émancipation des pays africains au début de la deuxième moitié du XX^e siècle. Elle s'est d'ailleurs plus appesantie sur la dimension politique et culturelle que purement sociale selon la conception de N'krumah. Ce qui suppose alors pour lui : création des marchés financiers et économiques communs à tout le continent, et la construction d'un nouveau panorama politique affranchi du regard de l'ancien colonisateur. En fait, il faut comprendre de façon plus générale que :

Dans son essence, le panafricanisme est avant tout une idée et un mouvement de l'histoire, qui empreinte des pistes multiples pour rejoindre une destination finale, l'Afrique, après avoir suivi trois étapes fondamentales : l'invention de l'Afrique dans le cadre de sa « découverte » par les Européens, la racialisation primitive des Africains dans le cadre de la hiérarchisation des peuples et des sociétés au moment de la traite puis de la colonisation et, enfin, la réconciliation de l'Afrique et de sa diaspora par le cadre respectif de leur émancipation politique, économique, culturelle et sociale³⁸⁷.

Mais au-delà de cette coopération politique et économique, mieux, cette fusion organique du continent africain, ce courant se solde par un échec patent. Aujourd'hui, même si on peut relever

³⁸⁵ Boukari-Yabara Amzat, *Africa unité ! une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2014, p. 5.

³⁸⁶ Ziegler Jean, *cité par ...* « Cheikh Anta Diop le panafricaniste : un repère pour l'Afrique et sa jeunesse ? » in *Ethiopiennes* n°87. Littérature, philosophie et art 2^eème semestre 2011, disponible sur : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1789>.

³⁸⁷ *Ibid*, p. 6.

une grande ferveur chez certaines organisations panafricanistes telles que la League panafricaine-umoja (La LP- UMOJA), les objectifs liés à la réalisation de l'Unité, l'Indépendance et la Renaissance du Continent à travers une perspective politique visant la construction d'un État Fédéral Africain (Etats Unis d'Afrique), en passant par la conquête des pouvoirs politiques et économiques africains sur une base populaire³⁸⁸, sont encore loin d'être une réalité concrète.

De fait, les ambitions individualistes issues des contacts alimentés des intérêts politiques et économiques de certains chefs d'Etats avec l'ancienne puissance coloniale, empêcheront les aboutissements du panafricanisme en Afrique. Les idées resteront des simples confessions de foi, et des vœux fervents mais sans décollage significatifs et probants. Les nouveaux dirigeants africains conforteront cet échec du panafricanisme en orientant leurs forces vers des perspectives nationalistes structurées chacun à sa convenance, surtout après la déchéance du leader Nkrumah en février 1966 à travers un coup d'état militaire. A cet élan, survient le sentiment nationaliste qui occupe alors une place importante dans les politiques des jeunes Etats.

Le sentiment nationaliste développé par les dirigeants africains implique un retour vers une authenticité du Noir d'un point de vue culturel surtout. Cette recherche d'« africanité » génère des mécanismes géopolitiques, une forme d'expression politique toute particulière : un mode de gestion à partir de la préférence amicale, ethnique et/ou tribale.

Deuxièmement, il y a la vision nationaliste dont les déclinaisons se sont avérées avilissantes, avec notamment les manipulations politiques ayant entraîné les phénomènes comme ce que nous choisissons de nommer ici « l'affinité identitaire³⁸⁹ ». Ce paradigme est ici une variable commode à l'expression d'une espèce de réseaux sociaux qui s'immiscent dans le monde politique et le façonne dans sa forme et son fonctionnement. Généralement connu sous les notions telles que : ethnicité, tribalisme et géopolitique, *l'affinité identitaire*, vue ici comme approche de gestion politique, est un type de commandement ou d'administration assez singulier aux structures sociopolitiques africaines, basée essentiellement sur des affinités ethniques, tribales, régionales ou amicales.

Longtemps décriée, cette approche de commandement ou d'administration est restée très en vogue hier et aujourd'hui dans certains pays africains. Le seul cas du Gabon est très illustratif, car depuis plus de 50 ans, un seul clan tient les destinées du pays. La Guinée

³⁸⁸ On peut retrouver toutes les informations y relatives sur leur site : <https://lp-umoja.com>

³⁸⁹ Cette expression, contrairement au terme « tribalisme » ou « ethnicité », nous permet de globaliser les différentes catégories identitaires, notamment : tribales, amicales, consanguines, régionales...

Equatoriale n'est pas en reste. D'une conception plus générale, depuis que l'Africain est à la gestion de son pays, la montée fulgurante de ce phénomène a donné naissance à une identité particulière au système politique moderne en Afrique que certains appellent « tribalisme » ou « ethnicité » pour d'autres. Mais quelle qu'en soit la dénomination, ce système n'est sans conséquence sur les rapports sociaux. C'est-à-dire, que cette politique consiste à partir d'une base tribale ou ethnique pour attribuer une fonction, un service, un emploi etc., à un individu. C'est aussi l'un des critères nécessaires à l'accession à une fonction donnée dans le circuit politique ou administratif. Autour de ce phénomène se cristallisent deux questions majeures.

D'une part, il va s'agir de la consolidation de la médiocrité, qui elle-même engendre l'affaiblissement des capacités administratives de l'Etat et même, le dérèglement de certaines fonctions administratives. Et d'autre part, il s'installe au sein des structures sociopolitiques, la négation ou l'exclusion de l'autre du cercle de gestion de pouvoir. On aboutit finalement à un système de patronage politique et dont la référence tribale est la base des rapports qui régissent le fonctionnement des structures étatiques. Et le phénomène des dominés et dominants est sans appel, que ce soit d'un point de vue culturelle et sociale ou politique et économique.

Les *affinités identitaires* influencent donc la gestion des structures sociopolitiques et administratives, et sont perçues sous trois angles importants dans la nouvelle africaine francophone. D'abord, d'un point de vue social, elle définit un certain type de rapports entre les différentes ethnies, et d'un point de vue économique, elle définit la hiérarchie des classes sociales. Enfin sur l'aspect politique elle oriente le fonctionnement et la gestion du pouvoir.

Dans la première situation, les nouvellistes dénoncent le favoritisme du politique. Certains sont privilégiés pendant que d'autres sont exclus à la gestion du pouvoir. De cette politique, on obtient un panorama politique bien connu : la majorité et l'opposition. Cette idée aboutit inéluctablement à des inégalités culturelles (en donnant le sentiment à une tribu d'être supérieure à d'autres), et à des inégalités politiques (en privilégiant un groupe tribal à la gestion de l'affaire publique, et marginalisant d'autres). Et bien que « l'histoire pré-coloniale révèle bien que l'ethnie ou la tribu est un groupement traditionnel qui n'avait acquis ni une suprématie sur tous les autres groupes ni une parfaite rigidité ou fermeture par rapport à ceux-ci³⁹⁰ » estime Jacques Lombard, l'idée de la classe privilégiée et dominante, agit sur les rapports sociaux au quotidien. Les nouvellistes soulignent de ce fait, le cheminement vers une politique sécessionniste, vers un processus de dislocation des fondements unitaires territoriaux, culturels

³⁹⁰ Lombard Jacques. « Tribalisme et intégration nationale en Afrique noire », In : *L'Homme et la société*, N. 12, 1969. Sociologie et tiers-monde, p. 69-86.

et historiques de la société. Un tel résultat aboutit à des conflits tribaux et ethniques sans précédent. Dans le récit *La Cérémonie*, le narrateur ironise sur le phénomène tribal dans son pays en ces termes :

Il commença à parler en disant qu'il fallait combattre le tribalisme. Ça me faisait bien rigoler parce que tous les trois, le secrétaire général du syndicat, le nouveau directeur et le président de la République venaient tous de la même région du pays. Et je ne suis pas sûr qu'aujourd'hui je ne sois pas directeur de cette usine avec trois cent mille balles en poche si j'avais été originaire du même coin qu'eux. Oh, attention, ce n'est pas une attaque, il est normal que la direction du pays soit dominée par les gens de la région et de l'ethnie du président car, comme dans un jardin, certains coins donnent de meilleurs légumes et fruits que d'autres. Du temps où un type de ma région était président, la plupart des responsabilités politiques et administratives étaient tenues par des gens de mon ethnie ; maintenant c'est l'inverse. Normal.³⁹¹

Le personnage-narrateur se moque donc de l'idée de combattre le tribalisme. L'intrusion du tribalisme dans la gestion politique et administrative suit donc une logique de la préférence identitaire culturelle. Le but est de concentrer le pouvoir à un entourage immédiat, et au détriment de la communauté entière. L'ancien directeur illustre bien ce fait, car ses affinités avec le président de la République ont favorisé sa nomination aux fonctions de directeur. Il s'offrait aisément ce dont il rêvait :

L'ancien directeur, un membre de la bourgeoisie autocratique - pardon- bureaucratique, avait volé deux millions trois cent mille francs soixante-dix centimes destinés à acheter de nouvelles machines pour l'usine et des pièces de rechange. Il s'était bâti une villa au bord de la mer.³⁹²

Mais en sa qualité de « neveu du sous-secrétaire général de notre syndicat unique », il est simplement muté et dirige une « sous-agence quelque part bien que pour des raisons humanitaires, on n'ait pas saisi la villa³⁹³ ». Ce repliement identitaire au service de l'administration affaiblit toute possibilité de l'état de fonctionner efficacement et de concentrer l'ensemble des forces nécessaires à la prospérité du pays. Les conséquences d'un tel phénomène sont d'ailleurs dénoncées par le narrateur du récit *Le Complot*³⁹⁴:

Les malades, les infirmiers aussi bien que les garçons de salle semblaient ignorer l'importance de l'hygiène en ce lieu où elle aurait dû être une des principales préoccupations. C'était ainsi depuis qu'« National » était à la tête de l'hôpital. Son premier soin avait été de muter une grande partie du personnel et de le remplacer par des membres de sa famille et de son village. De façon à avoir des gens qui lui étaient acquis à tous les échelons avait-il dit. Le résultat on le voyait, c'est que chacun en faisait à sa tête³⁹⁵.

³⁹¹ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Tribaliques*, *op cit*, p. 137-138.

³⁹² *Ibid*, p. 121.

³⁹³ *Ibid*, p. 121.

³⁹⁴ Lopes Henri, « Le Complot » dans *Tribaliques*, *op cit*.

³⁹⁵ Lopes Henri, « La Bouteille whisky » dans *Tribaliques*, *op cit*, p. 96.

La revendication d'un pouvoir tribal par le politique désarticule l'unité territoriale, et affecte le bon fonctionnement du pays. Les valeurs telles que la compétence, et l'intégrité sont foulées au pied, au profit d'une politique d'*affinités identitaires* de laquelle découlent la médiocrité et les intérêts individuels.

Dun point de vue économique, que ce soit dans le secteur public ou privé, le tribalisme ne peut créer de la richesse et encore moins de l'emploi ; il affaiblit les recettes financières à cause du faible rendement d'une main d'œuvre non qualifiée (pour la plupart du temps) dans les entreprises. Les prestations non satisfaisantes dans le service public sont également une conséquence importante de cette politique d'affinités identitaires. Dans le récit *La Cérémonie*, l'usine cesse de fonctionner pendant une année, et ralentit l'économie du secteur pour cause de « détournements de fonds³⁹⁶ » par le directeur lui-même. Ce recours à l'identités socioculturelles des individus dans la gouvernance sociale et administrative ne favorise donc pas la méritocratie, puisqu'elle ne vise ni l'excellence ni la compétence des individus. On peut donc noter la raréfaction de l'investissement, la recrudescence des cas de vols ou encore la pauvreté, qui en sont les conséquences immédiates.

Enfin, s'agissant de l'instabilité politique, la transition à la tête de l'Etat est toujours conflictuelle voire meurtrière, car chaque détenteur du pouvoir pense conserver le pouvoir à vie. Ainsi, seul l'usage de la force semble susceptible de renverser la tendance. Le personnage-narrateur de *l'Ancien combattant*,³⁹⁷ procède par un coup d'état militaire pour évincer le président Tankana du pouvoir, avant d'être lui-même éjecté du cercle de gestion par d'autres comme il le signale dans sa confession : « Peu de temps après le coup d'état, je me suis rendu compte que les jeunes officiers nous faisaient cocus...³⁹⁸ ». La course au pouvoir devient une sorte de compétition à la mode, pour s'approprier les privilèges dus aux fonctions de président de la République par exemple. C'est aussi et surtout un but pour certains groupes tribaux ou ethniques qui visent le contrôle substantiel des richesses du pays, comme le fait remarquer le personnage narrateur du même récit :

L'atmosphère était devenue irrespirable au bout de trois ans de règne de Takana. Bien que le gouvernement ait eu des représentants de toutes les régions et de toutes les ethnies du pays, en fait, c'est le ministre de l'intérieur et un conseil clandestin de la tribu qui donnaient quotidiennement au président des directives sur les principales décisions à prendre. Comme je suis de la tribu qui a toujours commandé à celle de Tankana, la rébellion devenait pour moi un devoir.³⁹⁹

³⁹⁶ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie », dans *Tribaliques, op cit*, p. p. 121.

³⁹⁷ Lopes Henri, « Ancien combattant » dans *Tribaliques, op cit*.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 66.

³⁹⁹ *Ibid*, p. 66.

Cette course à la conquête de la chose publique et du pouvoir crée une désorganisation socioéconomique et politique, et plonge le pays dans une instabilité profonde. Aussi, le nouvelliste décrit-il une certaine bourgeoisie grossièrement mercantile et impérialiste qui tente par tous les moyens, de rester au pouvoir et d'exploiter impunément la population à son propre profit.

À cet effet, la politique en tant que principe organisateur territorial, administratif et social..., devient défaillante, et la sécurité des personnes et des biens publics devient et inquiétante. Le principe d'*affinité identitaire* crée donc un climat social, politique ou institutionnel instable. Il crée également des catégories sociales opposées. C'est dans cette optique que l'Etat devient une potentielle proie pour les dissidents, ceux-là même qui s'opposent à ce mode de gouvernance, comme le décrit Henri Lopez dans le récit *Ancien combattant*, avec notamment le coup d'état du personnage-narrateur.

IV.2.2. Influence et adaptation des courants politiques occidentaux en Afrique

Les nouveaux États africains expérimentent plusieurs idéologies politiques par référence au monde occidental pour tenter de les adapter à leurs réalités sociales. On note, parmi d'autres, le socialisme qui a été un courant politique très influent pour les jeunes Etats africains. En fait, en acquérant leur souveraineté, les pays africains avaient besoin des nouvelles lignes de pensées idéologiques politiques, économiques..., capables de constituer un socle pour le développement de leurs différents pays. Ne pouvant se tourner vers les structures politiques traditionnelles déjà disloquées durant la période coloniale, ils recourent alors aux doctrines occidentales à l'ordre du jour en ce temps-là.

Mais les courants socialistes sont nombreux⁴⁰⁰ et les pays africains vont en adopter plusieurs. Et de toutes ces expériences socialistes, les Africains « ne cherchent pas seulement une voie africaine vers le socialisme, mais un socialisme africain. Ce qui, selon eux, doit être africain dans leur socialisme, ce ne sont pas seulement les méthodes, les moyens, mais le but⁴⁰¹», estime René Milon. Il s'agit donc pour les Africains de chercher à adapter les principes communistes, socialistes à leur environnement culturel et social, des principes qui seraient capables de correspondre aux réalités locales. D'où la notion de « socialisme africain ». Pour Babacar Diop :

⁴⁰⁰ Parmi ces courants on peut noter le socialisme suédois, le socialisme israélien ou en encore le socialisme yougoslave et le socialisme poétique.

⁴⁰¹ Milon René, *Marxisme, communisme et socialisme africain*. (Voir la réimpression à l'identique de l'édition originale numérisée par Gallica. Il est disponible sur le site de la bibliothèque nationale de France : <http://www.gallica.bnf.fr>).

Chaque peuple s'inspire de son génie et à partir de ses réalités nationales pour instaurer un socialisme conforme à ses propres aspirations. Le socialisme africain ne doit pas et ne peut pas faire exception à la règle. Le socialisme n'est pas une religion. Les Africains doivent penser le socialisme dans le contexte africain et selon les aspirations africaines. Cette grande capacité d'adaptation du socialisme est une dimension importante de son histoire. Le socialisme doit être fidèle aux principes du pluralisme et de la diversité. Le socialisme n'est ni fixe, ni dogmatique. Il est mouvement et pluralisme.⁴⁰²

Mais ce processus d'adaptation a été une nébuleuse. Chacun s'y prendra de manière particulièrement problématique. Dans son ouvrage intitulé *Marxisme, communisme et socialisme africain*⁴⁰³, René Milon relevait déjà en 1970, les difficultés liées à l'adoption de ces doctrines par les pays africains nouvellement indépendants. Des difficultés tant théoriques que pratiques qui sont pour la plupart, la résultante de l'inadéquation entre les pensées politiques traditionnelles africaines avec celles dites occidentales. C'est pourquoi ajoute-t-il, « l'Afrique indépendante, l'Afrique des états souverains et des nations en voie de formation, pose en effet aux communistes des problèmes difficiles qu'ils n'avaient pas prévus. Elle leur en pose sur le plan de la pratique. Elle leur en pose aussi sur le plan de la théorie⁴⁰⁴ ».

L'image du socialisme à « l'africaine » se présente donc anarchiquement sous plusieurs traits, comme on peut le voir dans certains récits de nouvelles. En effet, chez Emmanuel Dongala l'idéologie socialiste peine à s'incorporer dans les réalités locales et finit par aboutir à une situation conflictuelle tant sur l'aspect économique que socioculturel. Pour la majorité des cas, les récits du recueil *Jazz et vin de palme* décrivent les difficultés du marxisme socialiste à être modèle satisfaisant pour le développement socioéconomique en Afrique. Dans *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*, l'auteur montre l'échec cuisant du socialisme en Afrique à travers la chute piteuse et symbolique du personnage Kali Tchikati, empêtré dans un conflit entre son idéal idéologique et les réalités de sa société : « Pris par la création du nouveau partimarxite-léniste d'avant-garde dont [il] allait devenir le responsable pour la propagande idéologique et le directeur de l'école⁴⁰⁵ », Kali Tchikati « [rigole] de toutes ces croyances, de ces superstitions⁴⁰⁶ » autours des traditions de sa société dans lesquelles il ne trouve aucune substance dialectique, aucune explication logique et

⁴⁰²Diop Babacar, « Les Fondements théoriques du socialisme africain chez I.s. Senghor » *Ethiopiennes* n°89. « littérature, philosophie et art » 2ème semestre 2012 sur : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1846.

⁴⁰³ Milon René, *Marxisme, communisme et socialisme africain op cit.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ Dongala Emmanuel, *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati, op cit.*, p. 21.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

scientifique. Alors qu'il cherche désespérément à concevoir des enfants au sein de son couple depuis cinq ans, il n'a d'autre choix que de céder à la demande insistante de sa femme, celle de réunir sa famille et implorer le pardon pour lui avoir manqué de respect cinq ans plutôt. Et c'est après cette cérémonie de réconciliation, qu'il a « commencé à sentir vaciller en [lui] aussi bien [sa] foi absolue dans les explications scientifiques que la base matérialiste de [son] idéologie du Parti⁴⁰⁷ ». Car, un mois plus tard, sa femme tombe enceinte. Il finit par accepter sa culture au prix de son expulsion du propre Parti.

Le parcours diégétique de Kali Tchikati suggère une logique expérimentale à toute chose dans des sociétés africaines qui ont pourtant la réputation d'entretenir des rapports, du moins singuliers, avec le surnaturel. Mais Kali Tchikati se rendra très vite compte que toute logique ne repose pas forcément sur une base dialectique, matérialiste, et qu'elle n'a pas toujours une explication scientifique connue de tous. Il se heurte en effet, aux réalités typiques de l'Afrique, de sa société, et voit sa pensée matérialiste s'effondrer. Il se ravise, repense, à réinterroge, reconsidère les mystères qui entourent son environnement immédiat de vie. Car « [il] n'en doutait plus, l'Afrique avait ses mystères... ».⁴⁰⁸

Le récit *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya*, décrit l'anarchie totale d'une idéologie marxiste qui peine à s'intégrer dans l'environnement africain. Il s'agit d'une journée particulièrement éprouvante que passe la commerçante Augustine Amaya à la recherche de sa carte d'identité perdue et entre les mains des autorités. La description de cette journée permet au nouvelliste de renseigner le lecteur sur la réception du socialisme scientifique marxiste-léniniste au sein de cette société. Du reste, que ces idéologies soient « coloniales ou post-coloniales, rénovatrices ou rédemptrices, réactionnaires ou révolutionnaires, adeptes du socialisme bantou ou du socialisme scientifique marxiste-léniniste, toutes avaient toujours traité [les populations] avec le même mépris [...] »⁴⁰⁹. Augustine Amaya est soumise à l'indifférence et aux blâmes de l'administration.

L'incommodation du socialisme en Afrique est également reprise dans *Le Procès du père Likibi*⁴¹⁰ où le procès arbitraire et fallacieux se déroule selon la « ligne juste » d'une idéologie difficile à cerner :

Comme l'a montré l'immortel Mao qui vivra à jamais dans nos cœurs rouges, lors de sa retraite de Yunnan, c'est avec les prolétaires, et j'insiste, c'est aussi avec les paysans que nous devons nous allier pour créer un front national afin de favoriser la prise de conscience des masses exploitées par

⁴⁰⁷ Dongala Emmanuel, *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*, op cit, p. 27.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 45.

⁴⁰⁹ Dongala Emmanuel, « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya », dans *Jazz et vin de palme*, op cit, p. 52.

⁴¹⁰ Dongala Emmanuel, *Le Procès du père Likibi*, dans *Jazz et vin de palme*, op cit.

le néo-colonialisme, l'impérialisme et le social-impérialisme, sans oublier la social-démocratie. Voilà les vrais problèmes, les vrais problèmes de notre pays et de l'Afrique.⁴¹¹

Le socialisme africain reste particulièrement flou et ne présente aucune caractéristique propre et facilement distinguable. Plus encore, fondé sur un système d'un système de parti unique, le socialisme africain importé d'Europe a sombré dans la malversation, la goinfrerie d'une classe dirigeante assoiffée de pouvoir en Afrique. Pour Bernard Charles, « dans les meetings politiques et les réunions publiques, martelé en mot d'ordre par un leader et scandé par la masse, le terme socialisme devient incantatoire et acquiert une vertu presque magique⁴¹²». Ce courant politique a donc été vidé de sens, assujéti de ses principes, et a été rendu incapable de s'intégrer efficacement aux réalités locales. Chacun l'utilise à sa convenance, et le vocable « socialisme » en lui-même devient une sorte de « panacée » devant chaque insatisfaction sociale, et débouche finalement sur une logomachie singulière, d'où l'expression « socialisme africain ». Toute l'action politique dans les récits extraits de *La Cérémonie* ou encore dans *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati* chez Emmanuel Dongala, se justifie au nom de l'idéologie marxiste-léniniste en vigueur. Bernard Charles convoque à ce propos M. Mamadou Dia pour faire remarquer qu'« on voit un peu partout des résolutions vigoureusement socialistes votées par les partis au pouvoir alors que bien peu de tout cela concorde avec la politique qu'ils mènent effectivement dans les réalités au niveau des responsabilités quotidiennes⁴¹³».

Le socialisme reste donc un générique lexical qui se prête à des approches diverses au sein des structures politiques en Afrique, au lendemain des indépendances. La complexité du mot « socialisme » montre la grande difficulté de cette pensée politique de répondre aux réalités africaines.

Toutefois, l'histoire politique du continent africain montre qu'un régime politique singulier, a fait son apparition aux débuts des années 1990. Il a entraîné des bouleversements sociaux sans précédent, marquant ainsi la fin de plusieurs décennies de dictature, du moins en apparence. C'était là le début du processus de démocratisation des Etats africains.

Mais, très vite, les peuples africains se rendront compte que l'adoption de la démocratie en Afrique comme nouveau régime politique est une sorte de cadeau empoisonné. Car la démocratie semble être également une sorte de « cocaïne qui fixe la dépendance du peuple à

⁴¹¹ Dongala Emmanuel, *Le Procès du père Likibi*, dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.*, p. 92.

⁴¹² Charles Bernard, « Le socialisme africain : mythes et réalités », In : *Revue française de science politique*, 15^e année, n°5, 1965, p. 856-884.

⁴¹³ Dia Mamadou, cité par Charles Bernard, *op cit.* p. 856-884.

l'élite dirigeante, elle est le doux poison, le mal qui fait du bien, elle est la plus grande invention du dieu des hommes après la religion⁴¹⁴ », pour reprendre Alain Cappeau.

Les pays africains ont sombré dans des conflits à la suite de ce régime politique libéral. En effet, les guerres civiles vont se succéder et les anciens dictateurs encore à la tête de leurs Etats, passeront aussitôt d'une démocratie libérale et participative à une démocratie qui, paradoxalement, rend légitime l'arbitraire, la subordination et le mercantilisme... Tout ceci dans un jeu formel et institutionnel, construit sur le mépris des nouvelles valeurs démocratiques. Pour illustration, la constitution actuelle du Gabon prévoit par exemple une réélection illimitée dans le temps du Président de la République dans son article 9 du 19 août 2003, alinéa 13/2003 : « Le Président de la République est élu pour sept (7) ans, au suffrage universel direct. **Il est rééligible.** L'élection est acquise au candidat qui a obtenu le plus grand nombre de suffrages⁴¹⁵ », alors que ce même article stipulait en 1991 (donc au sortir de la conférence nationale) que :

Le président de la République est élu pour cinq ans au suffrage universel direct. Il est rééligible une fois. Le président de la République est élu à la majorité absolue des suffrages exprimés. Si celle-ci n'est pas obtenue au premier tour, il est prévu un second tour. Seuls peuvent se présenter au second tour les deux candidats ayant recueilli le plus grand nombre de suffrages au premier tour. Au second tour, l'élection est acquise à la majorité relative⁴¹⁶.

Ce changement intervient dans la logique consistant à briguer un mandat supplémentaire pour le président de l'époque. Ainsi a-t-on observé que l'adoption des principes démocratiques peut tout aussi bien entraîner la perversion de ceux-ci, puisque beaucoup de dictateurs sont entretemps, restés au pouvoir. La démocratie par conséquent est restée de façade, elle n'a pas entraîné un changement efficace dans le fonctionnement des structures sociales.

Au regard de ce changement atypique du paysage politique en Afrique, le concept de démocratie reste singulièrement complexe depuis son adoption, si bien que certains critiques parlent de « démocratie plurielle » en Afrique. Il y aurait « les démocraties autoritaires, les démocraties néo-patrimoniales, les démocraties guindées, les démocraties illibérales ou encore les proto-démocraties ; [qui] forment un marécage dans lequel s'enlisent les efforts de classification⁴¹⁷ ». Ces spécificités pourraient trouver une explication dans l'illustration des notions « de démagogie, d'abstentionnisme, de monopole du pouvoir par une élite, d'anarchie,

⁴¹⁴ Cappeau Alain, *Cauchemar démocratique : l'Afrique d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 17.

⁴¹⁵ Cf. Constitution Gabonaise, 2003. Souligné par nous.

⁴¹⁶ Cf. Constitution Gabonaise, 1991. Souligné par nous.

⁴¹⁷ Quantin Patrick, « La Démocratie en Afrique à la recherche d'un modèle », in *Pouvoirs*, 2/2009 (n° 129), p. 65-76.

de dictature de la majorité ou encore de manipulation de l'opinion⁴¹⁸», souligne Patrick Quantin, moyennant quoi la démocratie ne peut triompher. Il ne serait pas, sommes toute, incongru de parler de dictature en cette ère contemporaine, en Afrique, surtout pour certains pays où les présidents cumulent déjà plusieurs décennies de pouvoir. Dans la conjoncture actuelle on parle de dictature à des intensités variées au Gabon, en République du Congo, au Cameroun, en Guinée Equatoriale, ou encore dans le cas complexe de la République Démocratique du Congo qui a fait l'actualité en 2016.

Toutefois, si « les conférences nationales initiées en Afrique au début des années 1990, à la suite de la chute du mur de Berlin et de l'effondrement des pays communistes de l'ancien bloc de l'Est, ont inauguré la “vague de démocratisation”⁴¹⁹» explique Guèye Babacar, celles-ci sont d'abord le fruit des insurrections populaires, “le ras le bol” des populations longtemps malmenées. En effet, en tout début des années 1990, on note que plusieurs pays organisent de « conférences nationales »⁴²⁰. Mais avant, beaucoup de mouvements de sédition ont, en prélude, été enregistrés un peu partout, symbolisant ainsi le trop-plein de colère accumulé durant la grande période des partis uniques. Ces mouvements populaires signalent ainsi le renoncement à une période politique particulièrement décriée. Tous les mécanismes institutionnels qui rendaient possible l'assujettissement, et par lesquels se maintenait l'état de subordination, étaient arrivés à un niveau extrême. Le coup d'état de « L'homme » dans le récit au titre éponyme chez Dongala, est le symbole de la fin de la grande période de dictature. Le personnage de ce récit traduit là son aspiration à la liberté. D'ailleurs la clause du récit le signale au lecteur :

Le nouveau Président, deuxième père bien-aimé de la nation [...] se terre toujours au fond de son palais de tours et de détours, de labyrinthes et de dédales, de miroirs et de reflets, emmuré, car il ne sait pas à quel moment « l'homme » surgira pour le frapper à son tour en plein cœur, pour qu'enfin jaillisse la liberté trop longtemps étouffée.

« L'homme », espoir d'une nation et d'un peuple qui dit NON, et qui veille...⁴²¹

Cet espoir oriente, motive et justifie, de fait, les insurrections des populations. En effet, dans le contexte politique africain, les régimes autoritaires avaient atteint leur apogée après avoir

⁴¹⁸ Quantin Patrick, « La Démocratie en Afrique à la recherche d'un modèle », in *Pouvoirs*, 2/2009 (n° 129), p. 19.

⁴¹⁹ Gueyè Babacar, « La Démocratie en Afrique : succès et résistances », in *Pouvoirs*, 2/2009 n°129), p.5-26.

⁴²⁰ L'initiative est enregistrée au Bénin du 19 au 28 février 1990. Puis suivront d'autres pays comme le Congo : 25 février au 10 juin 1991, le Gabon : 27 mars au 19 avril 1990, le Niger : 29 juillet au 3 novembre 1991, le Mali : 29 juillet au 12 août 1991, le Togo : 10 juillet au 28 août 1991, le Zaïre : 7 août 1991 au 6 décembre 1992 et le Tchad : 15 janvier au 7 avril 1993.

⁴²¹ Dongala Emmanuel, *L'Homme, Jazz et vin de palme, op cit.*, p. 115-116.

entretenu les frustrations des peuples soumis. Dans le texte *Zamani*⁴²² Djibo Alfari décrit les soulèvements des populations qui aspirent à la démocratie :

Au loin, à quatre cents mètres environ, la foule maintenant arrêtée contemple le spectacle des forces de l'ordre alignées en rangs serrés fermant hermétiquement la voie menant au Palais de la Présidence. La respiration des uns et des autres devient plus lente et angoissée. On n'a pas du tout prévu ce nouvel événement. Tout à coup, des cris stridents fusent au milieu des manifestants :

-Attaquons-les ! N'ayons pas peur. Nous vaincrons la tyrannie !

-A bas la réaction ! Vive la démocratie ! Attaquons !⁴²³

Cet affrontement se solde fort heureusement par une conférence dite « nationale » à l'issue de laquelle les principes démocratiques sont adoptés. La grande marche vers la démocratie des pays africains a donc occasionné les « conférences nationales » inspirées par les révoltes en amont. Adoptée plus par obligation contextuelle et non par simple volonté politique, l'arrivée de la démocratie reste une période décisive dans l'histoire politique. Car bien que toujours tâtonnante, la démocratie a orienté le destin de certains pays du continent africain vers un espoir. Mais pour d'autres pays, de même que « les indépendances n'ont pas contribué à l'amélioration des conditions sociales⁴²⁴ » constate Guy Ossito Midiohouan, la démocratie n'a pas non plus marqué la fin des plusieurs souffrances, car « la sécheresse, la famine, la misère, les pesanteurs sociales, le manque d'infrastructures sanitaires, l'individualisme sont le lot courant et sont même renforcés par le régionalisme, le tribalisme et les guerres civiles⁴²⁵ ». Ceci laisse entendre que la démocratie en Afrique semble ne pas pouvoir abolir les systèmes despotiques hérités de la grande phase des partis uniques, puisque ceux-ci se régénèrent, s'adaptent et s'intègrent en se frayant une place dans les principes démocratiques. On pourrait alors parler de « néo-dictature » d'un système despotique de forme moderne, c'est-à-dire prenant stratégiquement appui sur des valeurs démocratiques. Aujourd'hui, certaines démocraties en Afrique (voir plus haut), sont donc tout simplement issues de la régénérescence, de la transmutation du système dictatorial d'hier, d'un système qui renaît de décombres, et « se revigore » de ses faiblesses. La démocratie, s'apparente à un « mort-né » dans les sociétés africaines, plane toujours l'ombre de l'arbitraire et des multiples rapports de domination qu'elle est censée combattre.

⁴²² Alfari Djibo, *Zamani*, dans *Les Cauris veulent ta mort !*, *op cit.*

⁴²³ *Ibid.*, p. 91.

⁴²⁴ Midiohouan Guy Ossito, « La Réalité africaine dans la nouvelle » in *Fictions africaines et postcolonialisme*, *op cit.*, p. 203.

⁴²⁵ *Ibid.*

Chapitre V. EXPRESSION SOCIOÉCONOMIQUE DANS LA NOUVELLE SUBSAHARIENNE FRANCOPHONE

Il serait improbable et même incongru de parler de façon stricte, d'une véritable démocratie ou même de « post démocratie » dans certains pays de l'Afrique aujourd'hui, étant donné que ce système, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, semble avoir échoué au lendemain de son adoption. Par exagération, elle semble avoir été disqualifiée, mise en retrait dès son avènement. En fait, à la lecture des configurations sociopolitiques décrites dans la fiction africaine (la nouvelle en l'occurrence), la démocratie n'aurait été que ruse et machination, une illusion institutionnelle au sein des pays africains. Son avenir semble alors hypothétique, par simple volonté de la part des classes politiques, de ruser davantage avec les principes démocratiques. Ces dernières ont trouvé dans les dessous de la démocratie, un moyen de domination et d'acquisition d'un pouvoir économique et politique efficace. La montée du capitalisme leur est particulièrement favorable. Il s'agit en réalité d'un transfert de pouvoir qui s'est alors précocement opéré vers une philosophie capitaliste « agressive » (parce que ne profitant qu'à une catégorie de personnes), au détriment du renforcement des principes démocratiques.

La conséquence directe de tout ceci s'observe au quotidien des populations qui d'ailleurs, ne profitent que faiblement des bienfaits de la démocratie. En clair, les sociétés subsahariennes francophones semblent vivre une démocratie de façade sous une ère capitaliste qu'ont entretenu et laissé germer les classes politiques dirigeantes. Ceux-ci ont calqué leur modèle de gestion dans les rouages du système colonial. Le profit individuel occupe alors la première place dans leurs pensées politiques. Certains critiques comme François Bayard, parlent de « politique du ventre »⁴²⁶. Le mot démocratie a donc été vidé de sa substance éthique et morale, de ses valeurs fondamentales. Car cette notion sert davantage les intérêts capitalistes de quelques perfides et cupides personnalités politiques. Il devient un ingrédient à tous les rouages qui donnent naissance à des superstructures au sein des sociétés, et dont chaque catégorie s'oppose à l'autre sur la base du pouvoir financier.

Dans la nouvelle subsaharienne francophone, les écrivains évoquent soit expressément les aspects socioéconomiques (et ceux-ci occupent une place centrale dans l'histoire du récit), soit laconiquement (et restent non négligeables dans l'évolution du récit), et y dénoncent toutes les injustices que subissent les populations. L'aspect économique devient alors un point d'ancrage à l'imaginaire du nouvelliste, et même un sujet important dans l'écriture. Dans notre

⁴²⁶ Bayard François, *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, coll. L'espace du politique, 2006.

corpus, quelques personnages ayant un rapport direct ou indirect avec la vie économique, se donnent comme but ultime, la quête du pouvoir financier, ou considèrent l'argent comme un tremplin au bien-être social. Ils tentent chaque jour d'accéder à la classe sociale prestigieuse. Il s'agira dans ce chapitre d'évaluer simultanément, le rapport de l'économie à la chose littéraire notamment ses formes de représentation dans le récit de nouvelle, et de définir les conséquences directes des variations de la vie économique dans la société.

V.1. Lire l'anarchie du système socioéconomique dans la nouvelle francophone

V.1.1. Économie de subsistance ou les astuces de survie

La description des aspects socioéconomiques dans la nouvelle subsaharienne francophone illustre le grand intérêt du nouvelliste vis-à-vis de tout ce qui pose des problèmes dans sa société. Ce discours socioéconomique se forge à partir de chaque protagoniste dont le parcours permet de rapprocher quelques faits sociaux relatifs à l'argent. Ce lien permet dans le même élan, de réinterroger le rapport entre la dimension économique et la fiction littéraire, sur le plan purement narratif. De fait, quelle qu'en soit la nature, le rapport qui se dégage ne peut se dissocier, dans le contexte social africain, du climat sociopolitique, car la vision économique de la société en dépend. Il s'agira donc dans cette analyse de s'intéresser sans s'y attarder, au dialogue littérature/économie mis en relief par le nouvelliste africain, mais surtout au processus de poétisation, de « fictionnalisation » des données économiques et de la vie sociale. Autrement dit, il sera question de voir comment l'auteur de la forme brève « [fait]des choses économiques, la matière riche et vivante de récits où se concentre tout l'éventail des drames humains »⁴²⁷, pour reprendre Jean-Joseph Goux. Le domaine économique devient ici un phénomène social, un élément cible pour le nouvelliste, et surtout un lieu d'élaboration d'un discours social dans son environnement social, comme on le verra dans quelques récits de nouvelles.

Avec le personnage principal du récit *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya*⁴²⁸, l'auteur Congolais nous fait découvrir une vision économique d'autoconsommation que développent les populations. Le narrateur présente par exemple, un personnage en quête permanente d'une stabilité financière pour sa survie et celle de ses enfants. L'activité commerciale que pratique Augustine Amaya n'est pas lucrative, mais elle est vouée à satisfaire des besoins quotidiens de sa famille : « Elle ne faisait pas beaucoup de bénéfices mais assez

⁴²⁷ Goux Jean-Joseph, « Concordances et dissidences entre économie et littérature » in *L'Homme et société*, n°200, avril-juin, 2016, p 69.

⁴²⁸ Dongala Emmanuel, « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya » dans *Jazz et vin de palme*, op cit.

quand-même pour nourrir les six gosses sur les huit que lui avait fait son ex-mari⁴²⁹ ». L'usage immédiat des revenus traduit l'idée d'autoconsommation et permet au lecteur d'étendre sa vision sociale au-delà de la simple carence financière familiale. Puisque pour le cas d'Amaya, la précarité économique rend compte de son malaise pesant au quotidien. De fait, « elle avait été assez courageuse pour se lancer dans ce commence de détail avec très peu de ressources » afin de réduire les difficultés auxquelles elle était soumise.⁴³⁰

Aussi, à ses difficultés financières, s'ajoute l'instabilité sociopolitique. Sa carte d'identité se perd entre les mains des soldats, et cet incident limite ses transactions entre Brazzaville et Kinshasa, combien nécessaires pour son activité commerciale. En effet, « il y a quatre jours, elle avait laissé, comme cela était désormais exigé, sa carte au service *ad hoc* ; elle avait passé la journée au Zaïre puis était rentrée avec ses marchandises ».⁴³¹ Le nouvelliste mêle ici trois aspects qui rythment le quotidien d'Amaya : la politique qui pense et crée visiblement les situations problématiques pour les populations ; le train de la vie économique qui reste alarmant, et les difficultés quotidiennes des populations. Il figure dans ce texte, un paysage socio-politico-économique désarticulé et résumé dans la seule journée d'Augustine Amaya. Il s'agit pour Emmanuel Dongala de procéder à une description psychologique des populations, qui va au-delà de la simple dimension purement socioéconomique. Il met directement en scène, les quotidiens détaillés des populations en rapport avec le mouvement économique. Il s'agit là d'un regard critique plus enrichi d'une même situation sociale que décrirait statistiquement un économiste.

En effet, en présentant cette relation quasi fusionnelle entre l'économie et le social, le nouvelliste promène en quelque sorte son regard sur tout ce qui se rapporte directement au quotidien des populations, de telle sorte que, comme l'estiment Pierre Bras et Claire Pignol, « les observateurs de l'économie voudront rencontrer dans la littérature une forme de vérité qu'ils pensent ne pas toujours trouver dans les travaux économiques⁴³² ». Cette vérité véhiculée par la fiction permet ici d'interroger celle dite factuelle et élaborée par les économistes. De fait, la mise en narration ces motifs économiques libère par conséquent le lecteur du carcan des chiffres et des statistiques intempestives et parfois rébarbatives. Le lecteur sort de ce fait de d'un lexique très technique et qui, parfois, lui parle moins.

⁴²⁹ Dongala Emmanuel, « Une Journée dans la vie d'Augustine Amaya » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit.* p. 53.

⁴³⁰ *Ibid*, p. 54.

⁴³¹ *Ibid*, p. 56.

⁴³² Bras Pierre et Pignol Claire, « Économie et Littérature » in *L'Homme et Société* (revue internationale de recherche et de synthèses en sciences sociales), n°200, 2016, p 57.

Toutefois, cette perspective permet de remarquer avec les parcours des personnages, que l'économie de subsistance est d'abord la résultante d'un système dérégulé dans des domaines politiques, économiques et sociaux en Afrique. Car dans la nouvelle, les personnages exposent, tout au long des récits, un certain nombre d'éléments qui expliquent ce dérèglement. Dans le domaine agricole par exemple, la marche vers la mécanisation ou la modernisation de l'agriculture, a été un moment de grands bouleversements. En y introduisant les produits chimiques notamment, on obtient une production de masse et rapide, capable de répondre à une demande élevée. Dans le récit *Le Procès du père Likibi*, l'instituteur konimboua Zacharie, fait cette remarque :

L'analyse concrète concernant notre pays montre que si nous retardons, c'est à cause de la mentalité de nos paysans qui préfèrent la houe au tracteur, la bouse de vache à l'engrais azoté. Nous avons tenté de leur faire comprendre par la persuasion, par l'éducation lente et patiente, comme la taupe qui fait son trou, mais ils ne veulent toujours pas changer.⁴³³

Si d'un point de vue conceptuel les motifs économiques sont perceptibles dans le langage littéraire, cela est dû notamment à la mise en narration d'une situation banale du quotidien par le nouvelliste. L'observation faite sur la mentalité des agriculteurs est une démarche économique évidente qui émane d'un fait social et même naturel : la famine engendrée par la sécheresse est mise en fiction, et a permis aussi une compréhension des bouleversements de la vie quotidienne des populations. Ces changements sociaux sont représentés par Ken Bugul dans *Les Maîtres de la Parole*⁴³⁴, grâce à la mise en scène des drames sociaux, ce qui n'est possible ici que grâce à la « poétisation » des données économiques par le nouvelliste. De fait, l'interaction qui s'opère situe les deux domaines (économie et littérature) au-delà d'une simple évocation des éléments propres aux deux domaines respectifs.

Dans ce récit (*Les Maîtres de la Parole*), la narratrice homodiégétique décrit progressivement une crise socioéconomique entraînée par « la mort du train » qui représentait jadis, le poumon économique de sa région. La déchéance de la dynamique sociale est l'enjeu majeur de cette dérégulation socioéconomique dans son village, comme on peut le voir dans cet extrait :

Il avait perdu son âme de centre d'échange où affluaient plusieurs régions : Sine, Saloum, Cayor, Baol. Et le train était le poumon, donc la vie. [...] Les Libanais et les Syriens dans ces contrées en pays profond s'occupaient de commercialisation de l'arachide et offraient des produits manufacturés, matériel agricole, denrées de première nécessité. Le train est mort, cet endroit aussi,

⁴³³ Dongala Emmanuel, « Le Procès du père Likibi » dans *Jazz et vin de palme*, op cit, p 78.

⁴³⁴ Bugul Ken, « Les Maîtres de la Parole » dans *Nouvelles du Sénégal*, op cit.

et tout autour de cet endroit, et encore tout autour, et on voit que c'est tout le pays qui est touché par la mort du train.⁴³⁵

La narratrice traîne de façon circulaire, son regard sur les enjeux de l'effondrement de la vitalité socioéconomique de son village. Cette observation se mêle à un souvenir qui rappelle l'émergence de l'économie du village due à l'attraction ou la dynamique d'échanges commerciaux interrégionaux, et aussi, ce souvenir explique un présent calamiteux, dû à la crise. Le lecteur se projette *de facto* dans le souvenir du narrateur pour mieux comprendre la désolation du paysage socioéconomique actuel. Ce mouvement de retour permet de reconstituer immédiatement un schéma directeur de l'unité dramatique du récit. D'ailleurs, la narratrice précise bien que son « village [fût] touché par la crise, comme on le disait partout, mais ce village était agonisant bien avant la crise prétexte, avec la mort du train »⁴³⁶. La crise actuelle est donc dans la continuité. Le déclin économique ne semble pas du reste, figé dans le temps, mais il traverse des époques, et justifie la crise actuelle. La sensibilité du narrateur vis-à-vis de l'effondrement économique dans le récit, rend compte de la psychologie des populations qui subissent cette crise. Les conséquences de cette crise sont alarmantes comme le souligne la narratrice : « Les jeunes étaient partis pour des destinations incertaines, des familles entières étaient parties aussi, ailleurs vers des nouvelles agglomérations nées au bord des routes qui sillonnaient le pays [...] »⁴³⁷.

Dans le récit *La Fête gâchée* d'Aminata Sow Fall, la crise économique est permanente et reste également au cœur du phénomène d'émigration en Afrique⁴³⁸. La nouvelliste Sénégalaise décrit minutieusement les drames et les souffrances quotidiennes des populations qui ont un rapport direct avec les faiblesses financières. Massata, fils de Soda entreprend une traversée périlleuse de la méditerranée en direction de l'Europe, où il espère faire fortune pour subvenir aux besoins de sa famille :

Ma chère mère. [...] en dépit de tes mises en garde, j'ai décidé de me jeter à l'eau, cette nuit. [...] C'est le vieux Sankaré, 'tonton Bazin' de la cantine 155 qui nous avancé de l'argent à son fils et à moi. Cinq cent mille Francs à chacun. Là-bas, le revenu mensuel dépasse cette somme de loin... Bientôt je t'enverrai de l'argent pour toi et pour payer « tonton Bazin »⁴³⁹.

L'argent apparaît ici comme la motivation principale du voyage. Le jeune Massata recherche une aisance financière pour vivre heureux puisque, se justifie-t-il, « d'autres moins nantis que moi ont tenté l'aventure. Ils ont construit de belles villas, acheté des meubles de France et

⁴³⁵ Bugul Ken, « Les Maitres de la Parole » dans *Nouvelles du Sénégal, op cit*, p 116-117.

⁴³⁶ *Ibid.*, p 116.

⁴³⁷ *Ibid.*, p 117.

⁴³⁸ Nous y reviendrons plus en détails dans le chapitre suivant.

⁴³⁹ Sow Fall, Aminata, « La Fête gâchée » dans *Nouvelles du Sénégal, op cit*, p 129-130.

d'Italie, acquis des voitures de luxe et jouissent de la considération des populations. Pourquoi pas moi, alors ? »⁴⁴⁰. Pour le jeune Massata visiblement en mal au sein de sa société, la recherche de bonheur vers l'ailleurs ne sera qu'un échec dramatique, et une souffrance pour sa famille. La nouvelliste décrit des rapports entre la société et l'argent, des conséquences directes qu'entraînent les carences financières chez certaines populations. L'économie ou la recherche du pouvoir financier orientent les destins des populations et forgent un climat socioéconomique assez problématique sur les pays africains.

De fait, la mise en relief de la vie économique et la dynamique sociale, devient pour le nouvelliste un prétexte et un sujet d'écriture. Les données économiques servent également d'ancrage à son imaginaire, et de cet imaginaire dérive une vision plus large, plus familière et enrichie du social. La mise en discours ou la représentation du paysage socioéconomique permet au nouvelliste d'introduire en plus, une dimension psychologique dans le tableau social que présentent souvent des données économiques. Pour preuve, notons la détermination malheureuse de Massata, qui a entraîné les peines morales endurées par sa famille. Le narrateur décrit les « cris d'horreur, des scènes de désarroi, les gémissements d'une détresse accablante⁴⁴¹ » au sujet du naufrage des trois pirogues ayant échoué au large des côtes marocaines. La recherche du bien-être financier explique oriente représentations sociales et les mouvements des populations. On peut donc se rendre compte que la nouvelle africaine subsaharienne francophone n'associe pas seulement « les signes langagiers aux signes économiques⁴⁴² » pour reprendre Pierre Bras et Claire Pignol, mais elle permet aussi, grâce au mouvement narratif, la représentation d'évènements capables de résumer avec précisions, le panorama socioéconomique du quotidien.

Toutefois, les troubles dans l'économie n'entraînent pas pour autant un dépérissement total des sociétés africaines. À côté d'une économie de subsistance, s'éveille une conscience liée à l'investissement pour une économie à but lucratif, à visée industrielle, qui donne le signe d'un réveil et un espoir à la vie socioéconomique. Dans la nouvelle *J'irai ...*⁴⁴³ de Nafissatou Dia Diouf, la narratrice évoque à partir du quotidien d'Omar, une vision progressiste dans l'entrepreneuriat, notamment dans le domaine de l'agriculture. La narratrice décrit ses activités économiques comme suit :

⁴⁴⁰ Sow Fall, Aminata, « La Fête gâchée » dans *Nouvelles du Sénégal, op cit*, p p 129-130.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p 131.

⁴⁴² Bras Pierre et Pignol Claire, « Économie et Littérature », *op cit*, p 60

⁴⁴³ Dia Diouf Naffissatou, « J'irai... », dans *Nouvelles du Sénégal, op.cit.*

Omar possédait aujourd'hui des hectares et des hectares de cultures horticoles, norme européenne certifiée et, cerise sur le gâteau, labellisées « bio ». Il en est ainsi pour la grande vallée du fleuve Sénégal. [...].⁴⁴⁴

Le désir d'investir apparaît comme un moyen de lutte, une sortie de l'impasse financière. Omar, avec des champs des plusieurs hectares de cultures, se lance dans l'industrie. L'accompagnement financier par des banques lui ouvre l'accès au crédit puis que celui-ci « avait eu du flair, l'accès au financement bancaire et un soupçon d'opportunisme⁴⁴⁵ ». La collaboration entre créanciers et producteurs ou investisseurs, devient possible et permet de basculer vers une économie industrielle. Tout compte fait, il peut dans le même élan, avoir accès à une mécanique et des méthodes modernes, comme l'usage des fertilisants chimiques pour accélérer le processus de production à grande échelle. En effet, la narratrice précise que tandis que des « paysans trop pauvres pour acheter de l'engrais chimique se contentent de compost, de crottin de cheval et de bouse de vache pour fertilisant ⁴⁴⁶», Omar, en plus des outils et de la mécanique moderne, disposait du « savoir-faire de ses ancêtres, la bénédiction de sa maman, un peu de robotisation quand-même, [qui lui permettent] de vendre ses tomates bio, gorgées de soleil, trois fois plus cher que les autres exploitants de la vallée [...] ⁴⁴⁷». Tout cela lui donne non seulement un avantage considérable devant les agriculteurs traditionnels, mais il rentre également en compétition avec « les prix du marché européen où sa production de contre-saison s'écoulait à merveille⁴⁴⁸ ».

La volonté d'investir se perçoit également dans la nouvelle *Les Maîtres de la parole*⁴⁴⁹ dans laquelle la mère de la narratrice se lance dans une affaire à but lucratif. Il s'agit notamment de son terrain mis à la disposition des riverains qui le cultivent pour une contrepartie financière. Ce terrain, « elle l'avait acheté comme un investissement »⁴⁵⁰ souligne-t-elle. Et en le faisant louer à des planteurs de manioc, elle devient un symbole de relance de la vie économique dans son village ravagé par la crise depuis la mort du train. Car les villageois participent activement à ce projet économique. Aussi, en plus des avantages financiers grâce à son terrain, la mère de la narratrice a également une autre activité économique. La narratrice la présente également comme teinturière et artisan des tissus traditionnels :

⁴⁴⁴ Dia Diouf Naffissatou, « J'irai... », dans *Nouvelles du Sénégal, op.cit.* p 35.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p 35.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p 35.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p 35.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p 35.

⁴⁴⁹ Cette nouvelle a la particularité de ne mentionner aucun nom des personnages. On les reconnaît par la nature de leur relation et leurs différents rôles dans le récit.

⁴⁵⁰ Bugul Ken, « Les Maîtres de la parole » dans *Nouvelles du Sénégal, op cit*, p 110.

Elle était teinturière et faisait des beaux tissus en batik, des tissus à l'indigo, qu'elle vendait à crédit aux paysans pendant la saison des pluies. [Et avec] les billets de banque qui crissaient dans les mains, [...] après une de ces bonnes saisons de pluies que ma mère avait décidé d'acheter ce terrain.⁴⁵¹

On voit bien là, la nécessité de diversifier non seulement les sources de revenus, mais également le désir de l'auto-entrepreneuriat, utile à la relance économique dans le village.

Le récit de la nouvelle présente ici sa faculté à présenter sobrement et efficacement un panorama rétrospectif sur les moindres recoins de la société, pour en sortir ce qui semble être négligé, éludé, mais qui constitue un maillon important de la vie sociale. Ken Bugul renseigne donc, avec une certaine précision, le lecteur sur les mutations socioéconomiques importantes de sa société. Elle donne une vision plus large que celle proposée par les simples données économiques dans certaines revues et certains magazines spécialisés.

En combinant les destins de certains personnages avec tout ce qui se rapporte à l'argent ou au monde économique en général, la nouvelle subsaharienne francophone tente de présenter au lecteur une autre approche de la réalité économique, plus simple, plus ouverte, plus significative. La vie économique obtient de ce fait, une visibilité singulièrement plus élargie dans le texte narratif.

V.1.2. Expression de la précarité sociale

La nouvelle africaine s'illustre très souvent dans la représentation des scènes quotidiennes qui rendent compte de la misère des populations, des personnes misérables, des chômeurs, des ouvriers chichement rémunérés, des laissés pour compte, des paysans et tous ceux qui composent la basse classe dépourvue des moyens financiers. Ces récits de nouvelles présentent des personnages ayant des parcours très combatifs au cours desquels, ils sont exposés aux difficultés de tout ordre contre lesquels ils doivent lutter. Les descriptions dressées par des nouvellistes se caractérisent par un malaise permanent et qui affecte l'épanouissement des personnages. Résolument capitalistes, ces sociétés ploient sous le poids de la loi financière qui ne profite guère aux populations démunies, y compris les chômeurs. Dans ces sociétés, le chômage et la précarité se traduisent donc par une équation simple : Chômage = Misère ou et encore, précarité financière = Mal-être social. Les trois notions sont indissociables. L'une (le chômage) engendre et conditionne les deux autres qui en dépendent. De fait, être chômeur suppose un manque de bien-être (qu'il soit matériel ou psychologique) chez l'individu. Le

⁴⁵¹ *Ibid*, p 109.

chômage désorganise son existence, le conditionne à une vision parfois fataliste. Le personnage de Pape Kooler Faye dans le récit *Un samedi sur la terre*⁴⁵², illustratif ici.

La nouvelliste Khadi Hane décrit ironiquement dans ce récit, l'inconfort de Pape Kooler dû à son statut de chômeur. Dès le début du récit, le personnage-narrateur se présente comme un chômeur : « À mon tour, j'engendrerai des Faye. Seulement, je ne trouve pas de travail. J'étais chômeur et ce nouveau titre de noblesse oisive me rendait invincible »⁴⁵³. Sous une forme ironique, le narrateur dévoile son état psychologique. Il semble visiblement insatisfait de son statut professionnel et de sa condition de vie. Il s'agit là, selon Henri Lopes, du : « sarcasme de celui qui est un peu névrosé, qui est blessé, mais veut prendre les choses avec un certain rire... qui est toujours grinçant⁴⁵⁴ ».

Aussi, évoque-t-il son malaise, le regard qu'il a de lui-même, de son existence en tant que chômeur : « Je n'en souffrais pas plus que ça, jusqu'à cette foutue année où je devins donc maître. Ès quoi ? Je me le demande encore. Ès chômage. Après tout, ce titre m'allait bien, puisque la conjoncture m'y obligeait⁴⁵⁵ ». Le chômage conditionne tout au long du récit, le parcours de Pape Kooler.

Enfin, Incapable de s'assumer financièrement, le personnage-narrateur entretient de la paresse et ses proches s'en aperçoivent, à l'exemple de sa sœur Lalli. Celle-ci l'invite à chercher du travail :

- Pape Kooler, appelle Lalli, (...) Sors de là ! Je suis sûre que tu dors encore. Ne sais-tu pas que la fortune ne sortira jamais du cul d'un dormeur ?

Je balance mon crachat de chômeur par-dessus ma porte.⁴⁵⁶

Le parcours de Pape Kooler est rythmé par son statut de chômeur qui le définit. Son malaise se traduit en se définissant dramatiquement avec le mot « chômage ». On s'aperçoit que le destin du personnage est intimement lié avec son statut de chômeur. Sans travail, Pape Kooler ne peut atteindre ses buts : « À mon tour, j'engendrerai des Faye. Seulement, je ne trouve pas de travail », explique-t-il.

Le nouvelliste gabonais Auguy Makey décrit pour sa part dans *Terminus Mindoubé*⁴⁵⁷, d'autres conséquences du chômage. À défaut de subir une misère pesante en acceptant inactivement son statut de chômeur, certains recourent à des moyens peu recommandables.

⁴⁵² Khadi Hane, «Un samedi sur la terre », dans *Nouvelles du Sénégal*, op cit.

⁴⁵³ *Ibid.*, p 80.

⁴⁵⁴ Propos de Lopes Henry, dans « Henry Lopes : De la nouvelle au roman », propos recueillis par Jasmina Sopova, in *Notre Librairie*, numéro 111, Oct.-Déc. 1992, p 32.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p 82.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p 86.

⁴⁵⁷ Makey Auguy, « Terminus Mindoubé » dans *Gabao news*, op cit.

C'est l'exemple des trois compères (Omème, Vingou et Mabet) qui se livrent à des activités délinquantes chaque soir. Le viol et le braquage deviennent pour eux un moyen de survivre et de lutte contre la misère. Ils sont en effet des jeunes ayant failli ou abandonné leurs études, et démissionné de leur poste de travail pour des raisons diverses. Désormais au chômage, ils vivent autrement leur misère. Ils se présentent chacun comme des victimes d'une société en décadences à tous les niveaux, comme on peut le voir dans cet extrait :

Moi c'est Mabet, ancien étudiant en droit. [...] Ah la faculté, quel bordel ! 600 ou 700 étudiants dans un même amphithéâtre étrié comme une boîte de sardine. [...] Tout ce barouf me rendait neurasthénique. Sans barguigner, j'ai cassé le stylo. [...] Je te présente mes potes : au volant, Vingou ex étudiant en médecine, la suite, infirmier d'état. Au centre hospitalier de Libreville, on le faisait bosser comme un serf. A la fin du mois, il gagnait des clopinettes. Las de se faire pigeonner par des ronds-de-cuir des bas-étages, il a démissionné [...] ⁴⁵⁸.

Que ce soit une insatisfaction salariale ou un échec scolaire, le nouvelliste traduit à travers le parcours du trio brigand, une situation sociale déstabilisante et générée par le chômage. Cependant, insouciants, les trois personnages créent un climat de terreur auprès de leurs victimes. Ils sont en fait, en perte de certaines valeurs morales et sociales.

Dans *Millénium mandjango*, Auguy Makey, souligne l'incapacité de certains parents à subvenir aux besoins de leur progéniture. Sans argent, les capacités de rendre plus agréable son quotidien ou celui de ceux pour qui on est responsable, s'amoindrissent. C'est notamment le cas de Kinouka qui se lamente sur son sort après la mort de son fils :

Junior est mort. Je pleure sans arrêt. Je l'aimais bien ce marmot. [...] J'envisageais de l'inscrire l'année suivante à l'école maternelle "Le Duvet". Pour la fête de Noël, il m'avait demandé un ballon, un vélo et une flute. Hélas, chômeur depuis sept mois, je ne pouvais satisfaire pareille doléance. ⁴⁵⁹

Encore une fois, l'argent conditionne le parcours des personnages dans les récits, et détermine leur destin, puis caractérise la société dans laquelle ils évoluent. La narration des scènes de la vie quotidienne dans ce récit, permet de représenter les rapports singuliers qu'entretiennent les hommes avec l'argent. Mais si pour les trois camarades (dans *Terminus Mindoubé*) la vie semble, en apparence, moins pénible grâce à leurs activités délinquantes, d'autres qui les subissent restent vulnérables, et se lamentent chaque jour, comme le décrit le nouvelliste gabonais dans son recueil de nouvelles *Gabao news*. De fait, il représente dans ce recueil, les destins d'un certain nombre de personnages condamnés dans la pauvreté (engendrée ou pas, par le chômage). Le cas de Mombo, instituteur principal, est un exemple. Ce dernier, dans le

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p 12.

⁴⁵⁹ Makey Auguy «Millénium mandjango» dans *Gabao news, op cit*, p 105-106.

récit *Hypertension*, déplore son quotidien et se lamente sans arrêt sur sa misère. Car, « comme tout bon fonctionnaire, il attend une providentielle promotion. Il rêve du jour où l'on citerait en son nom à la télévision pour annoncer à toute la république gabonaise ses nouvelles responsabilités⁴⁶⁰ ». Cette promotion hypothétique signifie pour Mombo : disposer d'un pouvoir financier, acquérir et intégrer un système de valeurs dans la société à laquelle il appartient (jouir du bien-être matériel, avoir l'estime de soi, le respect des autres...). Pour lui, il s'agit donc de se soustraire d'une pauvreté chronique et se créer une personnalité au sein des classes établies par la société. Aussi, pour Mombo, accéder à une plus haute fonction administrative ou politique, optimisera son idéal de vie grâce à une « valeur ajoutée » à son pouvoir financier. Il pourra alors rêver des belles maisons et autres choses encore :

Ah, cette villa qu'il va construire ! il y pense jour et nuit. Une vraie maison. Pas cette espèce de taudis dans lequel il loge à Nzeng-Ayong. Une piaule vétuste, avachie par les ruades des tornades tropicales. Partout, des lézardes inesthétiques où s'engouffrent malicieusement des courants d'air qui enrhument. Et puis, ces rats qui grouillent dans tous les coins⁴⁶¹.

Dans le récit *Talisman* du même auteur, le narrateur peint la vie de Boris Kikela, qui, dépassé par le poids de la misère, a tissé un lien dangereux avec une secte lointaine grâce à des échanges de lettres :

Boris Kikela s'était vite essoufflé avant de quitter l'Université après quatre années d'études infructueuses. Élégant, beau garçon, Boris avait sombré dans la luxure. Le vacarme des étudiants, le caractère lunatique des enseignants, l'aridité des cours, eurent très vite raison de sa motivation déjà chancelante. Il habitait dans les bas-fonds d'Avéa, vivait d'expédients. Taximan à ses heures perdues, il subsistait grâce aux 40000 franc CFA mensuels que lui versait son locataire : avant sa mort, sa pauvre mère lui avait légué une case au quartier Atong Abe.⁴⁶²

La représentation de la situation économique et sociale de Boris pose la question de ce que l'homme vaut dans sa société et non celle de savoir ce qu'il fait dans sa société. L'avoir financier conditionne ici le statut social. C'est une modalité d'honorabilité et de crédibilité de soi face à la société. En cela, la quête financière devient pour Boris un but ultime, et par conséquent, une obsession permanente. C'est pourquoi avec une promesse d'un million de francs par jour, il rentrera en contact avec « Chandrakar Sindibirath, grand magicien basé à Jaipur en Inde », à travers un échange épistolaire. « Jeff, s'il te plaît parle doucement : un million de balles par jour, c'est le paradis. Finie la galère !⁴⁶³ » se justifie Boris devant les remontrances et les mises en garde de son amis Jeff Rébienot.

⁴⁶⁰ Makey Auguy, «Hypertension» dans *Gabao news*, *op cit*, p 45.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p 49.

⁴⁶² Makey Auguy, «Talisman» dans *Les Cauris veulent ta mort*, *op cit*, p 78-79.

⁴⁶³ *Ibid.*, p 77.

Essoufflé par le poids de la misère, Boris Kikela tente de recourir à la magie pour se soustraire à la pesanteur insoutenable de la pauvreté. Le chômage qui avait suivi son échec scolaire l'a enfermé dans un quotidien précaire dont il est secouru par son ami Jeff. Ce dernier « mesurait la terrible détresse de Boris [et] décida alors de [le] prendre en charge⁴⁶⁴ ». Du reste, la recherche du pouvoir financier a entraîné chez Boris, une nouvelle façon de penser son existence puisque, déclare-t-il, « qu'importe ! J'ai trente-cinq ans, je veux enfin profiter de la vie, j'ai trop vécu dans la mélasse⁴⁶⁵ ». Le nouvelliste décrit ici en détails le quotidien de Boris en décrivant l'intensité de sa souffrance psychologique pour mieux présenter au lecteur quelques problèmes liés à l'argent dans la société gabonaise.

À travers le personnage de Carmen dans *L'Avance*, le nouvelliste congolais Henry Lopes montre l'importance presque vitale de l'argent dans une société profondément capitaliste. Détenir un pouvoir financier devient alors un impératif sans quoi, la vie est menacée et/ou détériorée progressivement. Dans le texte, Carmen est domestique au sein d'une famille européenne pour un salaire insignifiant. Bien que son enfant Hector soit gravement malade, elle est tenue de se rendre au travail, car « si elle avait consacré une journée à son fils cette fois, la patronne l'aurait mise à la porte et elle n'aurait plus eu de quoi vivre⁴⁶⁶ ». Espérant de sa patronne une avance sur son revenu pour soigner son fils resté malade, elle a récolté de celle-ci des remontrances : « Quand donc, vous les indigènes, comprendrez que l'argent ne tombe pas du ciel ? quand apprendrez-vous à faire des économies ?⁴⁶⁷ ». Sur le chemin de retour, elle ne peut s'empêcher de se reprocher d'avoir abandonné son enfant :

Le pauvre petit ? Quand il sera grand, m'aimera-t-il seulement ? Pour gagner notre manger je suis obligée de le laisser seul la journée. Peut-être qu'il m'en tiendra grief. Je me reproche de l'avoir laissé sans soin aussi longtemps...⁴⁶⁸

Mais le prix de ce sacrifice sera finalement la mort de son fils. La misère dans laquelle elle se trouve ne peut lui permettre de lui offrir des conditions agréables de vie, ni même de prendre soin de son fils Hector, ni d'éviter sa mort. La pointe dramatique du récit caractérise l'impuissance de l'homme dépourvu d'un pouvoir économique dans une société foncièrement capitaliste et sous tutelle d'un régime politique autoritaire, de surcroît.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p 78. 79.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p 78.

⁴⁶⁶ Lopes Henry, *L'Avance*, *op cit*, p 89.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p 91

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p 92.

V.2. Du vandalisme économique

Depuis plusieurs décennies de dictature, les classes dirigeantes des États africains ont nourri en eux le désir de s'approprier, d'accaparer ce qui relève du bien public notamment dans la sphère économique, et ce, de façon « légale » ou par la force. Cela conduit Jean François Bayard à affirmer que :

Les détenteurs du pouvoir politique ont utilisé leurs positions dans l'appareil de l'État pour prendre le contrôle de secteurs importants de l'économie, en leur nom personnel ou par l'intermédiaire de leur réseau de parenté ou de clients⁴⁶⁹.

Il s'agit d'un réseau mercantile et frauduleux qui se développe et s'étend dans toute la hiérarchie des services administratifs des États africains. Le principal objectif semble être le vandalisme outrageux et avilissant qui s'opère depuis le sommet de l'État, affaiblit le système économique de ces pays, promeut l'argent au centre des valeurs symboliques du pouvoir et en fait la raison principale qui marque la grandeur sociale. Pour rendre compte de cette réalité, les nouvellistes procèdent par des tournures hilarantes, ironiques, et même tragiques. Grâce à ces ruses dans le processus narratif, ils permettent à chaque personnage de jouer un rôle mettant en lumière quelques les rouages, et tous les réseaux multiformes du phénomène de vandalisme financier dans les États africains.

Le personnage-narrateur du récit *La Cérémonie*⁴⁷⁰ permet au lecteur de découvrir crescendo, dans une atmosphère hilarante, les turpitudes de certains responsables administratifs ou politiques, et les fourberies auxquelles ils se livrent pour s'offrir quelques privilèges de toute sorte, notamment financiers. En effet, ayant totalisé plus de dix ans comme sentinelle au sein d'une usine de la place, le personnage-narrateur dans ce récit observe le fonctionnement de cette usine avec beaucoup d'intérêt :

Moi je pense en toute modestie que je suis compétent car voilà plus de dix ans que je suis sentinelle à notre usine, [...]. Et pendant toutes ces dix années, aucun vol par effraction n'a été commis ni de jour ni de nuit. Évidemment, il y a eu quelques détournements de fonds et une fois l'usine a été arrêtée pendant une année entière parce que l'ancien directeur, de la bourgeoisie autocratique (pardon, bureaucratique), avait volé deux millions trois cent mille francs soixante-dix centimes destinés à acheter des nouvelles machines pour l'usine et des pièces de rechange.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Bayard Jean François, « La Problématique de la démocratie en Afrique noire

« La Baule, et puis après ? » disponible sur : *Pluralisme social, pluralisme politique et démocratie*, (Actes du colloque, Tunis 12-17 Mars 1990 / Université de Tunis, Centre d'études et de recherches économiques et sociales. - Tunis : CERES, 1991. -(Cahier du CERES)).

⁴⁷⁰ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme, op cit.*

⁴⁷¹ *Ibid*, p 121.

La nécessité de piller les caisses publiques est une motivation individuelle, un désir d'engranger une fortune en profitant d'un positionnement stratégique, ou d'une haute responsabilité occupée dans l'administration. Et peu importe si les ouvriers souffrent d'un travail piètrement rémunéré, les ambitions mercantiles en valent la peine, comme en témoignent les plaintes du personnage-narrateur : « Après toutes ces années je ne gagne que quinze mille francs CFA par mois⁴⁷² ». On peut noter que la partialité dans la rétribution des salaires conduit à une satisfaction des uns (qui acquièrent une considération sociale), l'insatisfaction des autres qui s'enlisent dans une catégorie sociale marginale. Ici, l'auteur évoque l'aspect économiques à partir d'un discours comique, en s'appuyant sur la psychologie des personnages, pour décrire le malaise engendré par la désarticulation économique. Le personnage devient alors le centre du discours économique et un objet d'écriture.

De ce comportement mercantile de l'ancien directeur, découlent des enjeux importants car : sur le plan économique, les bénéfices générés par l'usine sont détournés de leur but initial au profit de l'ancien directeur de l'usine. Et sur le plan social, le dysfonctionnement de l'usine occasionne un retard dans la production des biens attendus, et le chômage technique qui s'ensuit se répercute durement sur le quotidien des ouvriers qui se demandent alors : « nous avons un retard de deux ou trois mois dans nos salaires, est-ce que cela veut dire que même ceux qui ont travaillé non pas droit au salaire ?⁴⁷³ ».

Le nouvelliste, en rendant fictionnels le discours socioéconomique à partir des phénomènes accablants (notamment la gabegie et les détournements des fonds publics), il met à jour les rapports qu'entretiennent les populations avec leur société dans laquelle, l'argent détermine la grandeur, l'appartenance à une classe sociale donnée. Ces discours balisent alors un champ des tensions au sein de la société. Du reste, le discours à la fois ironique et humoristique du personnage-narrateur tout au long du texte, n'est que l'expression d'une colère contre ses supérieurs hiérarchiques, une colère qui est due à l'injustice financière dont il estime être victime.

V.3. Figure du désordre dans des structures socio-administratives

V.3.1. Apparition des superstructures sociales

D'un point de vue traditionnel, la structuration des sociétés aurait obéi à une logique de la différence basée non seulement sur le sexe, le savoir, des bases ethniques et tribales, des castes..., mais aussi sur les éléments qui constituaient une richesse selon les codes

⁴⁷² *Ibid*, p 212.

⁴⁷³ *Ibid.*, p 140.

socioculturels. Dans le récit *Ancien combattant* d'Henri Lopes, le narrateur donne une idée de cette vision sociale en ces termes : « Takana – puisse-t-il pourrir en prison où nous l'avons jeté – c'est un fils d'esclave. [...] c'est cette mentalité d'homme des basses classes qui l'a poussé à vouloir jouir de tout⁴⁷⁴ ». Toutefois, depuis l'insertion et l'émergence effective des visions capitalistes en Afrique, sont nées des structurations sociales sous forme d'opposition construites sur une base capitaliste. Parmi les causes de ce phénomène en Afrique subsaharienne francophone, on relève la course à l'appropriation du pouvoir, au mercantilisme, à l'égoïsme, à l'inégale redistribution des biens publics et la corruption (surtout sur le plan économique). Avec le mercantilisme et le pillage par quelques responsables politiques ou/et des hauts fonctionnaires administratifs, la société a connu un bouleversement important. De cet bouleversement socioéconomique moderne et traditionnel, sont nées les « classes sociales »⁴⁷⁵. Dans la nouvelle francophone, ce nouveau panorama social est décrit sous des formes variées. Les novellistes se concentrent sur les mouvements et les rapports entre chaque catégorie sociale. Ils partent soit sur la base de la pauvreté financière, soit sur le statut de chaque individu au sein de la société.

Pour mieux définir cette hiérarchie sociale, nous empruntons à Frantz Fanon, le schéma de son analyse faite sur la question raciale en Martinique. Celui-ci se rapproche fort bien de la description des classes sociales en Afrique.⁴⁷⁶ Pour Fanon en effet, « le racisme est une hiérarchie de supériorité et d'infériorité située sur la ligne séparant l'humain du non-humain⁴⁷⁷ ». Cette vision raciale suppose qu'il existe « une zone de non-être, une région extraordinairement stérile et aride, une rampe essentiellement dépouillée, d'où un authentique surgissement peut prendre naissance⁴⁷⁸ ». Et cette zone est occupée par le « Moi différent de l'Autre » donc le Noir. Puis par évidence, il y a une « zone de l'être⁴⁷⁹ », différente de la

⁴⁷⁴ Lopes Henri, *Ancien combattant*, *op cit*, p 67.

⁴⁷⁵ Karl Marx développe ce concept dans son *Manifeste pour un parti communiste* (1888) pour désigner le changement permanent des sociétés car pour lui, « L'histoire de toute société jusqu'à nos jours, c'est l'histoire de la lutte des classes. » C'est d'abord le groupement d'individus occupant une position commune avantageuse ou marginale devant le circuit de production.

⁴⁷⁶ Fanon schématise la question raciale en Martinique sous forme de deux mondes diamétralement opposés. Le premier est celui de la « zone du Non-être » (renvoyant à ceux dont l'humanité est reniée), et le deuxième est celui de « la zone de l'Être » qui fait référence à un monde supérieur doté d'intelligence et jouissant du bonheur d'être humain. Cf. son ouvrage : *Peau noire, masque blanc* (1952), in *Frantz Fanon œuvres*, Paris, La Découverte, 2011.

⁴⁷⁷ Grosfoguel Ramon, Jim Cohen, « Un dialogue décolonial sur les savoirs critiques entre Frantz Fanon et Boaventura de Sousa Santos », in *Mouvements*, 2012/4 (n°72), p 43.

⁴⁷⁸ Fanon Frantz, *Oeuvres*, *op cit*, p 64.

⁴⁷⁹ Grosfoguel Ramon, Jim Cohen, *Op cit.*, p 45.

première, parce qu'elle est régie par un système normatif, où règne l'harmonie et le savoir vivre. Cette zone est représentée par le Blanc, d'où le schéma suivant⁴⁸⁰ :

Blanc

Moi différent de l'Autre

Ce schéma représente donc le phénomène racial de la société Martiniquaise des années 1950. Il ne peut être adapté au contexte africain postindépendance, qu'à la seule condition de le dépouiller de sa substance raciale et coloniale. Autrement dit, il faut convertir d'une part, le problème racial en classes sociales dans une Afrique profondément capitaliste, et d'autre part, remplacer nécessairement la dénomination de chaque zone par : « classe supérieure » pour le « Blanc », puis par « classe inférieure » pour le « Moi différent de l'Autre ». À partir de cette nouvelle image, se dessine la nature des rapports entre les deux camps opposés, ou du moins, foncièrement différents. Dans le contexte africain, les pauvres (issus essentiellement de la classe inférieure) tentent d'acquérir eux aussi un pouvoir (financier en l'occurrence), dans l'ambition de « rétablir » un certain équilibre social. On remarque ainsi une forme de négociation entre les deux couches sociales opposées. Quant à Frantz Fanon, il plaint ses compatriotes Martiniquais qui revendiquaient une certaine reconnaissance de leur humanité auprès du Blanc, car affirme-t-il, pour le Noir :

Il n'existe qu'une porte de sortie et elle donne sur le monde blanc. D'où cette préoccupation permanente d'attirer l'attention du Blanc, ce souci d'être puissant comme le Blanc, cette volonté déterminée d'acquérir les propriétés de revêtement, c'est-à-dire la partie d'être ou d'avoir qui entre dans la constitution d'un moi.⁴⁸¹

Les catégories sociales à l'intérieur du récit de la nouvelle au sud du Sahara définissent le phénomène de classes sociales en Afrique. À travers la nouvelle on peut déterminer le mode de fonctionnement et établir le système de relations qui existe entre ces classes sociales.

De fait, deux camps s'opposent de façon permanente et façonnent le paysage des sociétés africaines « postindépendances ». D'un côté se trouve la classe supérieure (une sorte de petite bourgeoisie qui dispose du pouvoir politique, judiciaire et économique), et de l'autre, la basse classe ou la majorité marginale qui s'affaisse dans la misère et le désespoir permanent. Les rapports entre les deux camps sont évidemment ceux de dominants à dominés : la classe

⁴⁸⁰Fanon Frantz, *Œuvres complètes, op cit*, p 237.

⁴⁸¹ *Ibid*, p 98.

supérieure jouit d'un pouvoir économique et exerce une domination multiforme sur la basse classe qui la subit souvent passivement.

Cette image de la société se perçoit chez certains personnages dans les récits de nouvelles. Maître Epayo dans le Récit *La Bouteille de Whisky* d'Henri Lopes, définit le paysage socioéconomique comme suit :

La situation économique et sociale de notre pays qui ne cesse de se dégrader est de jour en jour plus préoccupante. C'est ainsi qu'apparaît dans les villes un prolétariat auquel appartient mon client et qui vit en marge de la cité comme des nomades prêts à s'affronter avec les gens des beaux quartiers. Aujourd'hui il pratique le larcin... »⁴⁸²

Dans cet extrait, les superstructures qui apparaissent, présentent le paysage social en deux pôles nettement identifiés qui s'opposent, et renvoient chacun aux « riches » et aux « pauvres ». Le niveau de vie est défini par le pouvoir financier et celui-ci génère des tensions quotidiennes entre les deux catégories sociales.

La première catégorie par exemple, regroupe une infime partie de la population et reste majoritairement composée des politiques, de quelques hauts responsables administratifs et leurs différentes familles ou clans. Dans la majorité des récits que nous analysons, les responsables politiques ou administratifs sont considérés par la population comme appartenant à la classe supérieure. Le vieux Fiogbé dans *L'Homme qui avait tout donné*⁴⁸³, voit en l'ingénieur, quelqu'un d'extraordinairement généreux. Avant de le remercier pour avoir soulagé son angoisse de voir sa femme mourir : « Fiogbé contempl[e] son bienfaiteur comme l'incarnation des divinités tutélaires qu'il implor[e] vainement depuis son jeune âge. Il song[e] aux grandes promesses des politiciens de métier⁴⁸⁴ », pour lui témoigner sa reconnaissance. Les riches détiennent le pouvoir décisionnel et économique du pays, et sur l'ensemble du pays. Emmanuel Dongala justifie ironiquement ce pouvoir matériel et financier par cette distinction entre deux personnes au sein de la classe supérieure :

Si vous avez devant vous deux personnes possédant toutes les deux des voitures de luxe, une villa de luxe, dînant au champagne, etc., voici la méthode infaillible : celui qui est membre de notre parti unique et historique d'avant-garde est un « haut responsable » révolutionnaire et tout ce qu'il possède, ce ne sont que des bases matérielles pour l'aider dans sa tâche ; celui qui n'est pas au Parti est, par contre, un bourgeois bureaucrate, comprador, exploiteur du peuple, qui a volé tout ce qu'il possède à ce dernier.⁴⁸⁵

⁴⁸² Lopes Henri, « La Bouteille de whisky », dans *Tribaliques, op cit*, p. 100-101.

⁴⁸³ Pliya Jean, « L'Homme qui avait tout donné » dans *L'Arbre à fétiche*, Yaoundé, Clé, 1971.

⁴⁸⁴ *Ibid*, p 62.

⁴⁸⁵ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme, op cit*, p. 129.

Aussi, Les riches sont-ils protégés par des lois promulguées à leur avantage. C'est dans cette catégorie que règne un certain ordre, établi par un système judiciaire à leur avantage. La mort du docteur Mobata dans le récit *Le Complot*, n'incombera pas à l'inspecteur qui l'avait occasionnée, car dit-il : « Bien sûr le directeur m'a engueulé. Pourtant l'État m'a couvert. On a trouvé une version officielle pour légitimer cette mort. Personne ne sait la vérité⁴⁸⁶ ».

Aussi, dans la classe supérieure jouit-on d'une considération importante du fait du statut social. L'ambition dans cette catégorie est de se préserver d'une éventuelle chute piteuse dans la classe inférieure, comme c'est fut le cas de Kali Tchikati dans le récit au titre évocateur : *L'étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*.⁴⁸⁷ La volonté est également de maintenir le camp opposé dans un état de mendicité, afin de mieux en assurer le contrôle économique et d'en profiter pleinement. C'est bien pourquoi le vieux paysan Fiogbé a tenté de remercier son bienfaiteur d'ingénieur de toutes les manières possibles tout au long du récit. Après avoir reçu de ce dernier des médicaments pour soigner sa femme malade, Fiogbé a trouvé en lui un sauveur qu'il faut remercier de la plus juste et honorable des manières. Il s'est alors donné le devoir de lui montrer sa gratitude en lui offrant tout ce qu'il pouvait posséder de plus précieux. D'où le titre suggestif : « L'homme qui avait tout donné ». Le pouvoir acquis dans cette « zone de confort » fédère l'entourage immédiat selon les *affinités identitaires* entretenues, car le tribalisme est aussi une cause importante pour comprendre les classes sociales en Afrique comme le souligne Henri Lopes dans *La Bouteille de whisky* : « Nzodi était du même village que le président – donc son frère. [Il] fut le premier des jeunes cadres à expérimenter qu'en Afrique les liens tribaux l'emportent sur les divergences idéologiques, fussent-elles de luttes de classe⁴⁸⁸ ».

Trois traits caractérisent donc cette catégorie sociale. Premièrement, elle est constituée des politiques et des hauts fonctionnaires qui détiennent et monopolisent la gestion du pouvoir politique et en profitent pleinement ; deuxièmement, cette classe sociale se définit par la richesse et l'avantage législatif qui sont la base de tout son pouvoir ; enfin, d'un point de vue socioculturel, elle se caractérise par un système d'affinités culturelles, tribales, claniques... Ce système structure son degré d'influence sur les populations jugées « inférieures » et dépourvues de tout pouvoir (politique ou financier).

La basse classe quant à elle, regroupe essentiellement des pauvres, des paysans, des fonctionnaires « secondaires », des chômeurs et tous ceux qui ne disposent d'aucun pouvoir

⁴⁸⁶ Lopes Henri, « Le Complot », dans *Tribaliques*, *op cit*, p. 121.

⁴⁸⁷ Dongala Emmanuel, *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*, *op cit*.

⁴⁸⁸ Lopes Henri, « La Bouteille de whisky » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 98.

financier et politique dans la société. Ils subissent l'incurie des pouvoirs politiques, et sont exposés aux injustices judiciaires comme c'est le cas pour le Père Likibi, jugé arbitrairement au cours d'un procès truqué. Likibi est un paysan et grand défenseur des traditions de sa société, puis grand guérisseur dans sa région. Un jour il est accusé d'avoir provoqué la grande sécheresse dans le village par des pratiques occultes. Un procès est alors expéditivement organisé, au sortir duquel, il est reconnu coupable. Il n'aura eu ni avocat, ni la possibilité de comprendre ce qui lui arrivait : « Le père Likibi était complètement perdu. Ses cheveux étaient devenus tout d'un coup beaucoup plus blancs et son visage plus vieux. Il regarda à droite et à gauche comme s'il cherchait quelque soutien parmi cette foule des villageois qu'il a vu plus de la moitié naître. » Et aux questions intempestives du président du tribunal, il répond : « Mais je ne sais rien, je ne sais même de quoi tu parles⁴⁸⁹ ».

Dans cette classe sociale, on retrouve une misère chaotique. Ici, l'ambition est de rejoindre la classe opposée (matérialisée par les deux flèches pointées vers le haut sur le schéma), afin de se soustraire du camp de la honte, du chaos, où l'on est *de facto* doté d'une identité marginale. Pour cela il faut rechercher une reconnaissance d'existence, de grandeur en mendiant sa dignité auprès de la classe supérieure. Il faut aussi solliciter la bienveillance du riche, du politique, et lui prêter allégeance, l'ovationner afin de bénéficier de sa mansuétude. Pour exemple, le personnage du récit *La Cérémonie*, montre l'aspiration du pauvre à quitter sa « Zone de non être » pour conquérir la « Zone d'être ». En effet, le personnage-narrateur, conscient de son statut social marginal, tente de se soustraire de la pauvreté en postulant d'une manière originale, pour son adhésion au Parti unique qui contrôle la vie politique, économique et sociale du pays. Il justifie ironiquement son ambition politique en ces termes :

Cela valait le coup d'aimer le rouge car si j'étais identifié avec cette couleur, en plus de ma compétence, je serais nommé directeur de l'usine et, vous vous rendez compte, mon salaire allait passer de quinze mille à trois cent mille francs par mois⁴⁹⁰.

Tout au long du récit, il n'a de cesse de faire remarquer son zèle auprès des autorités politiques y compris auprès du président de la République. Dongala met en scène dans la majorité des récits qui composent son recueil *Jazz et vin de palme*, une situation dans laquelle deux camps s'opposent quotidiennement : celui des riches, composé des autorités politiques (qui dictent la loi et contrôlent le pays), et celui composé du reste de la population et majoritairement des pauvres. Ceux-là subissent le pouvoir des politiques, leur font allégeance ou alors tentent de se

⁴⁸⁹ Dongala Emmanuel, « Le Procès du père Likibi » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 88.

⁴⁹⁰ Dongala Emmanuel, « La Cérémonie » *op cit.*, p. 124.

révolter. Dans cette catégorie sociale, on retrouve également trois caractéristiques qui la définissent :

Dans un premier temps, il s'agit de se soustraire de l'incurie de la classe politique (incarnée par la petite bourgeoisie). D'où les fréquents coups d'état que nous avons évoqués plus haut. Dans un deuxième temps, cette classe sociale se définit par les fréquentes luttes contre le système économique aliénant. Les populations tentent de renverser ce système financier qui ne leur profite pas pour revendiquer une revalorisation salariale, acquérir du travail..., afin d'obtenir de meilleures conditions de vie. Le personnage-narrateur du récit *La Cérémonie* illustre bien ce fait. Enfin, dans un troisième temps, la lutte contre les réseaux *d'affinités identitaires*, notamment le tribalisme, le régionalisme..., détermine cette classe sociale qui tente chaque jour d'établir une impartialité dans la gestion des affaires publiques. Moustapha Bello Marka dans le récit *La Veuve au ministre*, oppose deux catégories sociales différentes. Dans ce récit le narrateur homodiégétique est présenté comme un « homme ordinaire, un petit commis avec sa conscience mal définie, ses fins de mois mal ajustées, son avenir tracé à l'à-peu-près⁴⁹¹ ». Puis, en face du narrateur, une femme qui le voulait comme mari : Oum Khaltoum. Cette dernière « voulait claquer la porte de son foyer. Tout jeter à la décharge. Abandonner son mari. Sa situation sociale, qui était l'une des meilleures de tout le pays. Femme de ministre⁴⁹² », dans le seul but de l'épouser. C'est une situation qui semble inconfortable et incompréhensible pour le personnage-narrateur, mais qui pourrait, ici, symboliser les rapports de force entre les deux classes sociales.

Dans la conception de Fanon, le Noir Martiniquais prend conscience de son statut d'infériorité, de sa marginalité, et tente de s'en extraire en revendiquant sa pleine humanité auprès de ceux qui l'ont rangé dans la « zone de non-Être ». Dans le contexte des classes sociales en Afrique, les populations s'insurgent contre la logique binaire de la société qui est la leur, en tentant non pas de ravir le pouvoir aux détenteurs des capitaux, mais de revendiquer une part de ce pouvoir afin de parvenir à un certain équilibre social et accéder à la « zone d'Être ».

De fait, ce contraste au sein des sociétés africaines peut être résumé chez Henri lopes comme suit :

Le soir j'allais manger au restaurant de la Somian. Là dinaient tous les cadres célibataires. Lorsque j'entrai, j'eus l'impression d'être dans un paquebot. Le néon, les serveurs en veste blanche et pantalon noir, le bar garni de toutes les boissons que peut contenir une boîte de nuit à la page, les

⁴⁹¹ Bello Marka Moustapha, « La Veuve au ministre » dans *Les Cauris veulent ta morts, op cit*, p 18.

⁴⁹² *Ibid*, p 20.

tables à nappe blanche, et les lourds couverts en argent, faisaient oublier que tout autour, des gens dormaient dans des huttes, sur des nattes à même le sol et sans autre lumière qu'une vieille lampe tempête.⁴⁹³

Les rapports de force entre les deux classes sont justifiés par deux raisons essentielles : d'une part, la classe supérieure développe un système d'autoprotection via la législation qui lui est acquise, puisqu'il a le droit de disposer de tout : « Nous au Parti nous savons détruire ou réhabiliter quelqu'un comme ça, vite fait, en un tour de passe-passe dialectique⁴⁹⁴ », se vante un personnage politique. Le but est de restreindre le champ des possibilités d'ascension sociale du pauvre, pour mieux le contrôler. Car ces derniers détiennent, monopolisent et contrôlent les capitaux, et par conséquent, affirment leur suprématie sur la classe inférieure. À l'instar de Fiogbé (le personnage central dans le récit *L'Homme qui avait tout donné*⁴⁹⁵), les populations subissent le mépris de cette classe supérieure : « Une fois comme sanction, il fut attaché presque nu au mat de drapeau et fouetté par le percepteur pour s'être sciemment dérobé à son devoir fiscal. Le lendemain, lui-même alla offrir à ce fonctionnaire zélé un dindon pour le supplier de prolonger le délai⁴⁹⁶».

D'autre part, ce type de relation entre les deux classes se justifie par la solidarité au sein de chaque classe sociale. Cette solidarité s'observe à travers l'unité des populations appartenant à la classe inférieure. L'avènement de la démocratie a été également possible dans les pays africains, grâce à la volonté et l'unanimité des Africains, ainsi que le décrit le nouvelliste Nigérien Djibo Alfari dans *Zamani*⁴⁹⁷. Ce récit montre la résistance d'un peuple uni et animé d'une même volonté, dont l'aboutissement a été l'avènement de la démocratie dans son pays.

Si les occupants de la « zone de non-Être » (la basse classe) tentent quotidiennement de s'y soustraire, leur ambition n'est pas de déposséder le riche de son pouvoir (quelle qu'en soit sa nature), mais de tendre vers lui, afin d'obtenir eux aussi à leur tour, des moyens financiers et accéder à la classe supérieure, c'est-à-dire, accéder à une certaine grandeur au sein de la société. On peut donc se rendre compte que le but ultime de la classe sociale inférieure est d'éliminer cette catégorie sociale, de la renverser, et de partager une seule classe qui sera la seule et digne d'être partagée par toute la société. Une telle ambition suppose alors des combats multiformes (insurrections des populations...), avec pour but ultime : partager, tant que possible, le pouvoir détenu par la classe politique et tous les riches, afin de tendre vers un équilibre social.

⁴⁹³ Lopes Henri, « L'Honnête homme » dans *Tribaliques*, *op cit*, p 75.

⁴⁹⁴ Dongala Emmanuel, *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*, *op cit*, p 38.

⁴⁹⁵ Pliya Jean, « L'Homme qui avait tout donné » dans *L'Arbre à fétiche*, Yaoundé, Clé, 1971.

⁴⁹⁶ Pliya Jean, « L'Homme qui avait tout donné », *op cit*, p 52.

⁴⁹⁷ Djibo Alfari, *Les Cauris veulent ma mort*, *op cit*.

Tout compte fait, le but des nouvellistes est de présenter au lecteur un tableau des sociétés africaines marqué par des luttes permanentes qui opposent une classe sociale à l'autre. Si la classe supérieure a des objectifs contraires au camp opposé, cela suppose la classe sociale opposée tente, au contraire, de rétablir un certain équilibre socioéconomique, culturel et politique. Les pauvres tentent aussi de détruire les superstructures sociales qui ne permettent pas une coexistence harmonieuse et pacifique.

V.3.2. Figuration du circuit administratif.

Après un peu plus de cinq décennies d'indépendance, les pays africains donnent l'impression de disposer d'un système administratif quelque peu problématique. On relève des dysfonctionnements au sein d'une administration qui ne parvient pas à satisfaire efficacement les problèmes exprimés par la société, ou encore, à s'accommoder aux exigences des défis modernes.

Les nouvellistes africains concentrent souvent leur regard sur les éléments qui « posent problème » et détériorent le service administratif. Ils pointent du doigt toutes les faiblesses comme le manque de professionnalisme, d'éthique et même de déontologie. À ces déficiences il faut ajouter, le mercantilisme de certains, l'incompétence, le tribalisme, la corruption, pour ne citer que cela, qui ronge cette administration. Ces phénomènes sont décrits à partir de destins de quelques personnages dans les récits de nouvelles à l'étude.

Dans les textes, on peut observer que l'administration crée, de façon volontaire ou non, des situations qui embarrassent foretement les populations. Les services qu'elle présente à la population restent approximatifs. Henri Lopes dans *L'Avance*, décrit la plainte de Carmen empêtrée dans une situation inextricable et préoccupée de la santé de son fils malade :

Il y a des gens qui, quand leur enfant est malade, peuvent aussitôt décrocher un appareil, faire un numéro et se présenter peu après au domicile du docteur. Celui-ci prend alors des mesures qui s'imposent ou rassurent. Tandis que nous les pauvres ! Les dispensaires les plus proches ne sont pas ouverts la nuit. Aller à l'hôpital ? Vous êtes reçu par un infirmier qui se met en colère et vous fait une scène parce que vous avez osé le réveiller. Aller chez un médecin ? Les gens des beaux quartiers, à cette heure de la nuit, n'ouvrent pas leurs portes à n'importe qui. D'ailleurs c'est son imagination qui l'entraîne. Aller chez un médecin privé nécessite de l'argent.⁴⁹⁸

Cette observation permet de dénoncer le problème de professionnalisme au sein des services publics, et elle témoigne aussi de la défaillance de l'administration en général. L'auteur part d'une situation quotidiennement vécue par les populations, pour attirer l'attention du lecteur

⁴⁹⁸ Lopes Henri, « L'Avance » dans *Tribaliques, op cit*, p. 88.

sur un mal qui ronge l'ensemble du pays. Carmen connaît d'avance les conditions d'accueils dans un hôpital de la place, et les tracasseries liées à l'accès aux soins. Elle se résout à rester à la maison avec son fils malade. Ces problèmes en milieu professionnel ont souvent des conséquences lamentables, causant un certain désordre, comme le souligne le narrateur du récit *La Bouteille de whisky* d'Henri Lopes. Le corps administratif de l'hôpital cautionne une désorganisation du service dû à l'incompétence et au manque d'éthique du personnel :

Les malades, les infirmiers aussi bien que les garçons de salle semblaient ignorer l'importance de l'hygiène en ce lieu où elle aurait dû être une des principales préoccupations. C'était ainsi depuis qu'un « National » est à la tête de l'hôpital. Son premier soin avait été de muter une grande partie du personnel et de le remplacer par les membres de sa famille et de son village. De façon à avoir des gens qui lui étaient acquis à tous les échelons, avait-il dit. Le résultat, on le voyait, c'est que chacun en faisait à sa tête.⁴⁹⁹

La spécificité de l'administration dans les pays subsahariens semble résider dans l'anarchie et dans les réseaux de corruption sous l'influence des affinités tribales ou ethniques. Ces défauts conditionnent le fonctionnement de l'ensemble du pays, et les services administratifs restent lamentables. Par conséquent, le développement du pays est mis en mal. Il faut remarquer que dans les récits, sont victimes des problèmes administratifs, les populations pauvres et vulnérables. Elles s'enlisent dans le dédale et les insuffisances du service public. Pour illustration, le personnage Mombo dans le récit *Hypertension* d'Auguy Mackey, permet de mettre en lumière et de façon ironique, le fonctionnement administratif désastreux de son pays. En effet, le narrateur le présente comme une victime de l'administratif. On peut le voir lorsqu'il décrit le manque de motivation de Mombo dans ses fonctions d'instituteur. En effet, « au fil des semaines, l'ardeur au travail s'est émoussée. La pugnacité s'est ankylosée. [...] L'administration centrale l'a oublié. Non, on ne l'oublie pas, on le promène d'une province à une autre pour le punir d'avoir été trop brillant⁵⁰⁰ ».

Mais bien plus encore, la situation de Mombo illustre les difficultés auxquelles sont soumises les populations. L'instituteur Mombo peine à s'acquiescer des formalités administratives afin de faire voyager légalement le corps de sa mère décédée des suites d'une hypertension, comme en témoigne cette description du narrateur :

Ah ces formalités administratives ! ces actes de décès et autres autorisations d'inhumation. Véritable parcours du combattant. Il avait marché, transpiré à grosses gouttes dans les rues sablonneuses, patienté des heures durant devant des guichets vides, excédé par la fainéantise, l'irresponsabilité des

⁴⁹⁹ Lopes Henri, « La Bouteille de whisky », *Tribaliques*, *op cit*, p. 97.

⁵⁰⁰ Mackey Auguy, « Hypertension » dans *Gabao news*, *op cit*, p 46.

fonctionnaires passifs qui le valsaient d'un bureau à un autre comme une balle de ping-pong. Cheveux ébouriffés, barbe hirsute, Mombo était méconnaissable.⁵⁰¹

De fait, le manque d'efficacité dans le service public apparaît comme un problème majeur, car, il découle directement des réseaux d'affinités tribales et autres, et même, les nominations, les recrutements, les affectations..., de ceux qui n'ont pas les compétences pour remplir certaines tâches, viennent de ces réseaux malfaisants. Cette logique ne permet pas l'efficacité des services dans l'administration, car elle autorise la rétribution d'agents administratifs peu compétents et dépourvus de conscience professionnelle.

Aussi cette logique infléchit-elle le fonctionnement efficace de l'administration, puisqu'elle ne permet pas la créativité et la compétitivité, pouvant conduire à un développement probant du pays. C'est ainsi que Mombo, « comme tout le monde, [...] a versé dans la concupiscence, le radotage, la flemmardise. Puisqu'il n'y a rien de profond à lire, les intellectuelles au moral suri, passent leur temps à commérager, boire du souchong, narrer sans relâche des histoires au-dessous de la ceinture. Des histoires de fesses pour parler comme eux-mêmes⁵⁰² ». Si une profonde léthargie s'installe dans le circuit administratif des pays africains, c'est certainement dû, avant tout, au dysfonctionnement de régimes politiques en place dans la majorité des pays. Tous les problèmes évoqués affectent foncièrement les systèmes de gestion politique et instaurent une anarchie au sein de l'appareil administratif qui en est la conséquence directe. Envisager une « redynamisation administrative » reviendrait donc à entreprendre de grands travaux d'assainissement dans la gestion politique des États et des services publics, pour que, à défaut d'éradiquer le mal, on tende vers une réduction de l'ampleur du phénomène. Ce n'est que dans cette optique que « la notion de “service public” [ne sera plus] étrangère à nombre des [...] concitoyens qui ne croient qu'en une chose : le “service camarade”, ou encore leur bon vouloir dicté par l'humeur du jour et la capacité de l'autre à s'en accommoder⁵⁰³ » comme le souligne Nafissatou Dia Diouf.

⁵⁰¹ Makey Auguy, *op cit*, p 54

⁵⁰² *Ibid.*, p 46-47.

⁵⁰³ Dia Diouf Nafissatou, « J'irai... », dans *Nouvelles du Sénégal*, *op cit*, p 17.

« Quiconque a le malheur d’immigrer une fois –
une seule ! – restera toujours métèque toute sa vie,
et étranger partout, même dans son pays d’origine.
C’est notre malédiction à nous, immigrants. »

Pan Bouyoucas, (*Une bataille d’Amérique.*)

Après le désenchantement au sortir des indépendances des années 1960, place à la désillusion des années 1990 liée à l’échec de la démocratisation des systèmes politiques et des structures étatiques des pays africains. Une fois de plus, les promesses n’ont pas été tenues. Les politiques libérales censées garantir la cohésion sociale et l’émergence des institutions étatiques, sont un leurre. Les nouveaux États démocratiques sombrent aussitôt dans le « néo-despotisme » en déviant ou en infléchissant toutes les valeurs démocratiques, les utilisant au profil de la classe politique dirigeante. Ainsi, le “mode de commandement” dans le fond reste le même que lors de la période pré-démocratique. On observe les mêmes problèmes : la pauvreté qui devient chaque jour alarmante ; les constantes guerres civiles ou tribales... Le moyen immédiat pour s’arracher à ce malaise social est, pour certains, de conquérir de nouveaux espaces moins hostiles à la vie. Les lignes de fuite se dessinent alors à l’intérieur comme à l’extérieur du continent. Ainsi « explosent » les grands flux migratoires africains qui ne cessent de croître aujourd’hui, et que les nouvellistes ne cessent d’évoquer dans leurs récits. Notre analyse se focalise ici sur la mobilité à l’extérieur du continent africain quand bien même, à l’intérieur, elle ne saurait être nullement négligeable. La question de l’immigration est considérée ici comme un phénomène social dans un contexte Europe-Afrique où, les relations sont toujours aussi complexes. Afin de mieux appréhender le phénomène d’émigration, nous ferons une lecture sociopolitique à travers quelques récits de nouvelles. Ceux-ci nous permettront d’évaluer quelques facteurs et conséquences majeurs liés aux mouvements des populations africaines vers l’Europe.

VI.1. Évocation des flux migratoires

VI.1.1. Bref aperçu sur l’immigration africaine actuelle

Les mouvements migratoires clandestins de l’Afrique contemporaine sont un phénomène très préoccupant depuis les années 1990, et résultent d’une situation sociale problématique, vécue un peu partout en Afrique. Ils consistent à conquérir des espaces plus

agréables et propices où mener une vie descende. Dans cette optique, la mobilité de personnes est davantage guidée par un intérêt de survie. Les populations partent d'un secteur originel en situation d'abandon⁵⁰⁴, pour une terre étrangère, attrayante où elles peuvent se sédentariser. Quels qu'en soient les motifs, le phénomène devient chaque jour préoccupant tant pour l'Afrique que les terres d'accueil. Tshintu Bakajika⁵⁰⁵ fait une observation assez précise sur la situation de l'immigration africaine :

Au moment où le monde se mobilise pour participer à la réalisation de la mondialisation considérée comme un ordre qui tend à faire de la terre un endroit où tout habitant pourrait accéder à une vie meilleure, certaines populations se voient exclues de cette mutation. Cette réalité se justifie par le manque des moyens pouvant leur permettre de se comporter sur le marché local qu'international en véritable producteurs et consommateurs. Les tendances actuelles sont de supprimer les frontières entre Etats, afin de faciliter la libre circulation des biens et des personnes. Dans cette démarche, force est de constater que ce sont les plus forts qui se regroupent entre eux, tout en rendant difficiles les conditions d'accès à leurs frontières pour les populations venant des pays pauvres. Ainsi, se voyant exclues du processus de la mondialisation, les populations des pays pauvres se livrent à leur manière à la recherche du bien-être. Pour ce faire, elles émigrent dans les pays à forte puissances économiques et surtout par des voies illégales.⁵⁰⁶

Cette observation met en lumière le contexte de mondialisation où l'immigration se présente comme un phénomène d'interaction incontournable pour les Africains et le reste du monde. Il s'agit d'une vision globalisante du monde qui occasionne des rencontres entre peuples de diverses origines, et une solidarité qui reste toute aussi relative.

De fait, qu'elle soit clandestine ou régulière, choisie ou contrainte, l'émigration se consolide aussi avec les politiques intergouvernementales (entre les pays de départ et d'accueil). Si jusque-là on a souvent perçu dans la mondialisation un moyen de grandes rencontres des cultures et des échanges multiformes, l'épineux problème de l'émigration n'est plus en reste aujourd'hui. La mondialisation conçoit un espace de médiation, d'interaction entre les différents « ailleurs ». C'est "interconnexion" favorise de nouveaux rapports humains, profitables ou non d'un point de vue politique, économique et culturel. Elle crée un nouvel espace où peuvent coexister des aspects culturels, raciaux, linguistiques... de différents horizons. Dans cette optique, se perçoit une vision cosmopolite de ce nouvel « espace-monde »

⁵⁰⁴ Souvent il s'agit de départs sans retour, définitifs (du moins physiquement). Les migrants, en quittant leurs terres, ne songent pas à retour immédiat.

⁵⁰⁵ Expert en gestion de l'information, président du bureau d'Information pour le développement Congo (RDC).

⁵⁰⁶ Tshintu Bakajika, cité par Rachid Chaabita, (sous la direction.) « Migration clandestine vers l'Europe : approche socio-économique et politique », in *Migration clandestine vers l'Europe : un espoir pour les uns, un problème pour les autres*, Paris, L'Harmattan, 2010, p 9.

d'accueil. Du reste, l'immigration aujourd'hui devient aussi, pour le tiers-monde, une nouvelle expression de sa précarité, de son mal-être. Elle remet en cause les principes de frontières nationales, déjoue et défie toutes les politiques protectionnistes entre les pays de départ et les pays d'accueil.

Aussi, l'Afrique restes-elle avec ses multiples maux dans tous les secteurs, un des gros "fournisseurs de migrants" vers l'Europe principalement, et ce, depuis plusieurs décennies déjà. Ces flux migratoires qui déferlent devant les portes européennes, chassés par la misère ou des guerres en Afrique, comme nous le verrons plus tard, déboussolent les autorités européennes, visiblement en mal de s'accorder sur une politique commune pour lutter contre le phénomène d'émigration.

En effet, si l'Allemagne se présente comme un pays d'immigration selon la politique adoptée par son gouvernement,⁵⁰⁷ certains pays optent pour des politiques moins ouvertes face au phénomène. C'est le cas de la Hongrie qui adopte en 2015, une attitude plus ou moins confuse⁵⁰⁸. Les politiques gouvernementales en matière d'immigration se distinguent donc d'un pays à l'autre en dépit de la solidarité entre états membres de l'Union Européenne mise en place à Lisbonne en 2009⁵⁰⁹. Mais cette discordance des politiques de l'Union Européenne n'empêche pas pour autant les flux migratoires qui au contraire, décuplent chaque année. L'actualité en 2015 reste très marquée par l'immigration en Europe, non seulement à partir des statistiques impressionnantes des demandeurs d'asiles, mais également à travers le nombre des morts en Méditerranée et le "boom" médiatique sur le sujet.

En Afrique, ce mouvement de migrants a plusieurs points de départ comme le précise Alain Faujas :

⁵⁰⁷ Selon Ait-kaci Sophia dans le magazine *Problèmes économiques*, numéro 3124, première quinzaine de janvier 2016, p.34, « Les rapports de l'organisation de coopération et de développement économique (OCDE) et de la Banque mondiale consacrés aux migrations internationales montrent que l'Allemagne consolide sa position comme un des principaux pays d'immigration, deuxième derrière les Etats Unis. Les immigrés représentent aujourd'hui plus de 13,4% de la population dans un pays qui compte 16,4 millions d'habitants d'origine étrangère. »

⁵⁰⁸ Ce pays a achevé de mettre en place 175 km de barbelés pour contenir l'arrivée des migrants. Le 31 aout il a laissé partir de la gare de Keleti, à Budapest, 400 d'entre eux en destination de l'Allemagne. Le lendemain il a interdit *manu militari* à des centaines d'Afghans et Syriens détenteurs des billets des trains de prendre le même chemin. Cf, Faujas Alain, « Europe : Tsunami humain » in *Jeune Afrique*, 55^{ème} année, numéro 2852, du 26 au 12 septembre 2015, p 50.

⁵⁰⁹ Le texte de cette politique de solidarité stipule que l'Union Européenne « développe une politique commune en matière d'asile, d'immigration et de contrôle des frontières extérieures qui est fondée sur la solidarité des États membres et qui est équitable à l'égard des ressortissants des pays tiers ». Cf. Ait-kaci Sophia, *op cit*, p 32.

Les routes des migrations changent. En 2006, 32000 Sénégalais, Nigériens ou Maliens étaient passés par les Canaries et l'Espagne. Ils étaient plus de 200 l'an dernier (2014). Les flux se sont déplacés vers l'Est. En 2014, 170 000 Tunisiens, Nigériens, Somaliens et Érythréens ont débarqué illégalement en Italie. Cette année, La Grèce en a déjà vu transiter 200 000 ; et la Hongrie, 140 000 (souvent les mêmes)⁵¹⁰.

Le problème de l'immigration ne date pas d'aujourd'hui pour l'Afrique. Les ouvrages de fiction par exemple, on retrouve les traces du phénomène chez un certain nombre d'écrivains. A ce sujet, Albert Christiane observe trois étapes majeures durant lesquelles l'émigration attire l'attention des écrivains africains :

On peut distinguer dans la représentation littéraire de l'immigration trois périodes distinctes qui déterminent des configurations narratives différentes. La première commence pendant la colonisation et s'achève dans les années soixante. Pendant cette période, l'immigration est essentiellement représentée, soit par des romans mettant en scène des travailleurs immigrés, soit par des autobiographies d'intellectuels venus en France pour visiter le pays ou poursuivre leurs études. La seconde période commence avec des indépendances et s'achève autour des années quatre-vingt. Pendant cette période, on peut observer une sorte de fléchissement du thème. [...] En revanche, à partir des années quatre-vingt jusqu'à nos jours l'immigration acquiert une grande visibilité dans la littérature francophone, au point d'en devenir un des thèmes majeurs.⁵¹¹

Plusieurs textes (fictions et ouvrages critiques, articles, essais...) y sont consacrés aujourd'hui. D'ailleurs, la critique parle désormais d'une « littérature migrante⁵¹² ». Celle-ci évoque, entre autres, les conditions des grandes traversées transatlantiques, les conditions d'accueil en pays d'immigration, les problèmes de perte d'identité, d'intégration, de culture, et même la nostalgie du pays de départ etc.

Le terme « migrant » définit déjà l'étranger, celui qui se trouve désormais hors de son espace originel. C'est un adjectif très en vogue depuis déjà plusieurs décennies, et qui qualifie en littérature, une écriture issue des auteurs immigrés comme le précise Pierre Nepveu⁵¹³ :

[...] Le qualificatif « migrant » s'applique plutôt au corpus littéraire né de l'immigration généralisée que connaît le Québec, mais aussi l'Occident depuis les années 1980 dans le contexte de la

⁵¹⁰ *Ibid.*, p 51.

⁵¹¹ Albert Christiane, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, pp 26-27.

⁵¹² Cette littérature se développe en premier au Canada dans les années 1980, et renvoie essentiellement à une production littéraire par des auteurs issus de l'immigration (quel qu'en soit le pays d'origine). Cf. Daniel Chartier dans son article « Les Origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles » in *Voix et Images*, 2002. Disponible sur : [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

⁵¹³ Pierre Nepveu est un écrivain québécois et professeur émérite à l'université de Montréal, où il a enseigné la littérature de 1978 à 2009.

mondialisation. Autrement dit, il y a des écrivains immigrants, émigrés, voire apatrides, mais il ne peut y avoir que des textes migrants.⁵¹⁴

Depuis les années 1980 cette littérature émerge au Québec puis s'affirme de plus en plus dans le reste du monde. En 2007 un groupe d'une quarantaine d'écrivains immigrés africains et d'ailleurs se réclamaient de l'« espace monde » en signant un manifeste qui symbolisait leur refus de tout confinement dans des catégories littéraires prédéfinies (littérature nationale, littérature francophone...). En revendiquant une sorte de « transnationalisation » de leur écriture, ces auteurs semblent revêtir une identité apatride et donner un caractère mondial à leurs productions, d'où le titre du manifeste : *Pour une littérature-monde en français*⁵¹⁵. Cette littérature se veut donc transfrontalière et embrasse un vaste ensemble des pays ayant en partage la langue française. Si les auteurs eux-mêmes sont en situation d'immigration, leurs écrits portent les sujets liés à leurs conditions et statuts d'immigré.

L'une des figures les plus représentatives de la question de l'immigration au sein de cette littérature migrante, est sans doute la romancière Sénégalaise Fatou Diome. Elle a fait de l'immigration une question majeure dans sa création. *Le Ventre de l'Atlantique*⁵¹⁶ (roman) et *La Préférence nationale*⁵¹⁷ (recueil des nouvelles) sont deux de ses ouvrages qui évoquent respectivement les conditions et les drames que vivent les migrants Africains durant les traversées de l'Atlantique pour rejoindre les côtes européennes. Aussi, trouve-t-on dans ces deux ouvrages, la description du quotidien des migrants et leurs conditions d'intégration dans la société française. Un autre ouvrage très caractéristique de cette thématique est le roman *Celles qui attendent*⁵¹⁸ du même auteur.

Dans l'univers de la nouvelle africaine francophone, quelques textes issus ou non de la « littérature migrante » traitent également de la question de l'immigration à l'instar des autres genres (notamment le roman qui reste fortement intéressé), et ce depuis le début des années 1960.

⁵¹⁴ Nepveu, cité par Antonin Zigoli, « *Le Ventre de l'Atlantique et La Préférence nationale* de Fatou Diome : deux œuvres paradigmatiques de l'écriture migrante » in *Les écritures migrantes*, (sous dir, Adama Coulibaly et Yao Louis Konan) Paris, L'Harmattan, 2015, p 89.

⁵¹⁵ *Pour une littérature-monde en français*, signé par un collectif sous la direction de Michel Le Bris et de Jean Rouaud, Paris Gallimard, 2007.

⁵¹⁶ Diome Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, édition Anne Carrière, 2003.

⁵¹⁷ Diome Fatou, *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001.

⁵¹⁸ Diome Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010. Ce texte évoque les peines de deux femmes qui attendent avec incertitude leurs enfants ayant émigré clandestinement en Europe en quête de bonheur. On retrouve également deux autres femmes qui attendent dans la douleur leurs maris, partis en Europe.

En effet, le recueil de nouvelles *Voltaïques, La Noire de...* d'Ousmane Sembene présente quelques textes qui abordent l'immigration des Africains en Europe dans des situations régulières et irrégulières. Dans le récit : *La Noire de...*⁵¹⁹, le nouvelliste Sénégalais évoque dans le contexte colonial, les conditions de vie et l'imaginaire identitaire et social d'un Africain en situation d'immigration en France. Diouana est une jeune fille domestique ramenée de l'Afrique par un couple des coopérants français. « Toutes les corvées reposaient sur ses épaules. [...] C'est après mûre réflexion qu'elle se dit qu'elle n'était d'abord qu'un objet utilitaire et, ensuite qu'on l'exhibait comme un trophée⁵²⁰ ». C'est dans cette souffrance quotidienne ayant anéanti ses rêves de bonheur, que « tout s'émuait, s'en allait à vau-l'eau ; son rêve d'antan, son contentement⁵²¹ », et qu'elle a été trouvée morte dans la salle de bain. L'émigration vers la France ne lui aura apporté que la dépression et la mort.

Les *Lettres de France* sont une compilation des missives de Nafi, une jeune fille envoyée en mariage par son père à un vieux matelot à Marseille. Dans ses lettres, elle fait part des conditions de son immigration en France : l'isolement social, la nostalgie du pays natal, le malaise de sa vie conjugale...

Exception faite des textes du début des années 1960 (ceux de Sembene Ousmane par exemple), il est fort remarquable que l'écriture migrante soit davantage étroitement liée aux nouvelles conditions de vie des auteurs et à l'espace auquel ils appartiennent. Car le plus souvent cette écriture rend compte de leurs propres expériences. *La Préférence nationale*, premier recueil de nouvelle de Fatou Diome, pourrait rentrer dans cette catégorie de textes. On peut ainsi comprendre l'affirmation de Simon Harel :

L'écriture migrante est l'aboutissement tragique et lyrique de la condition immigrante [...], puisque ces écrits mettent l'accent sur la situation de l'immigration par rapport aussi à la réalité qu'il [l'écrivain] a vécue dans son pays d'origine ou que ses parents lui ont racontée.⁵²²

Mais tous ces textes mettent en scène des personnages qui évoluent dans un univers étranger. Ils mettent des personnages en situation d'immigration notamment dans la société française, qui luttent chaque jour contre le racisme, la perte d'identité, les problèmes d'intégration... En revanche, avec Aminata Sow Fall, son récit *La Fête gâchée*⁵²³ fait évoluer les personnages dans l'univers social africain, dans une situation d'émigration. Dans ce texte, elle relate la cérémonie

⁵¹⁹ Ousmane Sembene, *Voltaïques, La Noire de...*, *op cit.*

⁵²⁰ *Ibid.*, p 180.

⁵²¹ *Ibid.*, p 176.

⁵²² Harel Simon, *Les Passages obligés de l'écriture migrante* (2005), cité par Antoine Zigoli, *op cit*, p 91.

⁵²³ Sow Fall Aminata, *La Fête gâchée, Nouvelles du Sénégal* (collectif), *op cit.*

de remise des dons aux familles des naufragés par un organisme humanitaire. La nouvelliste Sénégalaise revient sur les motivations des malheureux émigrants et décrit la douleur des familles des victimes, avant de porter un regard interrogateur et critique sur les différents types d'aides dont bénéficient souvent les Africains. C'est sur ce récit que s'appuiera principalement notre analyse, en insistant sur les raisons, les conditions de départ des migrants Africains et les conséquences qu'ils subissent.

VI.1.2. Quelques facteurs liés à l'immigration clandestine

Si les solutions de l'Union Européenne semblent, jusque-là, peu efficaces pour stopper les flux migratoires, les conséquences liées à l'immigration par ailleurs, restent, elles, très dramatiques. Les Africains ne se ravissent pas d'ailleurs de traverser la Méditerranée, en dépit de risques potentiellement désastreux. Il faut croire que pour ces personnes, l'urgence de survivre ne semble les arrêter devant aucune difficulté, ni devant aucune barrière susceptible de les empêcher d'atteindre les pays lointains, où leurs rêves de bonheur seraient possibles. Toutefois, les facteurs liés à ces prises de risques sont de plusieurs ordres et peuvent être perçus sous deux angles diamétralement opposés.

Dans un premier temps, il y a la nécessité d'habiter cette Afrique-là qui fait partie de soi, d'y rester fortement attaché et de la chérir. Mais cette Afrique semble aussi moins avantageuse, elle semble trop pauvre et donc trop repoussante, d'où l'urgence dans un deuxième temps de la quitter, d'orienter son avenir vers une Europe fortement attrayante, qui brille de mille feux ; une Europe susceptible de rendre possible les rêves de bonheur. Cette situation contradictoire permet de voir les causes sous les faits de répulsion et attractions.

La majorité des migrants Africains clandestins se déplacent vers l'Europe car ils perçoivent leur pays d'origine comme un espace chaotique, impropre au bonheur. C'est un espace qui pousse à partir chaque jour hors de ses frontières. Les populations semblent condamnées à une vie misérable. Une distance se crée de ce fait entre l'Africain et son continent, donnant tout compte fait, l'impression, que l'Afrique créerait pour ses habitants, un mécanisme de répulsion perçu sous diverses formes, dont voici quelques-unes :

D'abord, la pauvreté qui frappe la grande majorité des pays africains est le motif principal. La pauvreté est souvent brandie par des spécialistes pour justifier le phénomène de l'immigration. Le constat est général dans l'Afrique subsaharienne : les pays d'Afrique noire traînent depuis fort longtemps, une pauvreté sans précédent. Quelques exemples tirés des récits des nouvelles constituent des éléments importants, et consolident cette vision du paysage social au sud du Sahara. De fait, il s'agit entre autres du problème lié à l'éducation. La majorité des

jeunes ont une formation très sommaire. Les diplômes qui en résultent ne leur donnent pas un profil professionnel, et par conséquent ils voient se fermer devant eux les portes de l'emploi et demeurent des chômeurs chroniques. Le cas du trio Vingou, Omeme et Mabet dans le récit *Terminus Mindoubé*⁵²⁴ illustre cet aspect. Les trois compères ont abandonné leurs études pour de multiples raisons, puis ont sombré dans le chômage avant de se lancer dans la délinquance (braquage, viols...). L'accès aux soins médicaux constitue également un problème majeur, car les structures hospitalières ne sont pas modernisées pour certaines, et manquent cruellement des produits pharmaceutiques et du matériel adéquat pouvant répondre aux besoins immédiats des patients. Ne pouvant bénéficier également des soins à moindre coût, les populations restent exposées aux maladies chroniques, se les transmettent facilement ou meurent tout simplement. Les pays africains sont dépendants des importations alimentaires. L'autosuffisance dans ce domaine, depuis les indépendances, n'a presque jamais été atteinte. Ne sont pas en reste les phénomènes naturels tels que la sécheresse dans les pays sahéliens. Dans le récit : *Le Procès du père Likibi*, une sécheresse de plusieurs mois menace le village d'une grande famine. L'inquiétude s'empare de tous les habitants de Madzala, un village situé sur l'équateur :

De toute son existence il n'avait jamais vu pareil phénomène et jamais dans les contes et autres écrits les ancêtres et les anciens avaient fait allusion à une telle sécheresse dans ce pays en plein équateur : quatre mois de suite sans pluies ! Et chaque jour le soleil, de dix heures à dix-huit heures, pleins feux ! [...] Tout le village était ruiné et la famine commençait à se faire sentir dans la région. Qu'allaient-ils devenir ?⁵²⁵

C'est le genre de « longue sécheresse qui [décime] homme et bêtes⁵²⁶ » et plonge la société dans le chaos, songe le narrateur du récit. Des invasions d'insectes rongeurs qui déciment les cultures, ou encore des pluies diluviennes en zone tropicale et bien d'autres phénomènes, sont, entre autres, des phénomènes qui contribuent à renforcer la famine dans certains pays en Afrique. D'autres éléments sont à prendre en compte comme la croissance effrénée de la démographie (car elle implique une demande importante en produits alimentaires en capacité de logements et suppose des politiques sociales dynamiques et efficaces), et le climat d'insécurité dû aux taux élevés de criminalité et de délinquance dans les quartiers pauvres.

La conséquence directe de toute cette série d'éléments est la misère accablante et à peine supportable pour les populations des bidonvilles, des quartiers enclavés. Pour Lahlou Mehdi « c'est plutôt une pauvreté ambiante, pesante, diffuse, faite de craintes, de doutes, d'indécision,

⁵²⁴ Makey Auguy, *Terminus Mindoubé*, *op cit*,

⁵²⁵ Dongala Emmanuel, *Le Procès du père Likibi*, *op cit*, p 63 et 65.

⁵²⁶ Bugul Ken, *Les Maîtres de la parole, Nouvelles du Sénégal*, *op cit*, p 118.

nourrie par la pauvreté de la famille, dont la plupart des membres ne travaillent pas, et par l'insuffisance des ressources des parents⁵²⁷». C'est justement ce désespoir qui pousse Massata, le fils de Soda, à entreprendre un voyage périlleux pour tenter de regagner des contrées lointaines où les rêves sont possibles, car « c'est la faute à la pauvreté, en Afrique, il n'y a rien⁵²⁸ » explique le narrateur :

Ma chère mère. Je te demande pardon. Je sais que tu ne voulais pas de ce voyage. En dépit de tes mises en garde, j'ai décidé de me jeter à l'eau, cette nuit. J'ai payé le piroguier et acheté le nécessaire pour la traversée.⁵²⁹

La société de Massata présente donc une image répulsive. Elle manque d'assurance, elle est alarmante voire moribonde. Cette société ébranle les rêves, suscite le désespoir, et contraint la population à une souffrance permanente où les lendemains sont hypothétiques et le chaos au rendez-vous.

Ensuite, il faut noter la présence très prononcée des conflits sociopolitiques qui altèrent toutes les possibilités de s'épanouir simplement dans les sociétés africaines. Dans cette catégorie, l'instabilité politique permanente, aboutit généralement à des guerres civiles et d'autres formes de conflits dramatiques comme nous l'avons souligné dans le chapitre quatre. Cette instabilité pousse les populations à la mobilité vers des horizons divers pour tenter d'échapper aux remous de la guerre ou du conflit. C'est un exode non sans conséquences puisqu'il est marqué par des périples épouvantables et périlleux. Dans d'autres cas, c'est le chaos, c'est la vie qui s'arrête. Il est donc impossible pour les populations de s'épanouir dans un tel environnement social marqué par les conflits incessants. À côté des guerres civiles s'exercent des violences militaires encouragées par des régimes prétoriens. Cette violence déstabilise le fonctionnement des structures sociales, crée un climat morose et instable, une psychose s'installe dans l'esprit des populations. Il s'agit là d'une expérience vécue par les habitants du village où « l'Homme⁵³⁰ », l'assassin du président de la République, est mis à mort et avec lui, plusieurs autres personnes. Ils ont été molestés, torturés, tués, privés de leurs récoltes et traumatisés par l'escouade, la patrouille, la cohorte lancée aux trousses de l'assassin du président. Aujourd'hui certaines populations en Afrique sont encore soumises à ce type de violences, surtout lors des grèves dues aux frustrations sociales, ou encore aux contestations

⁵²⁷ Lahlou, Mehdi. « Les Causes multiples de l'émigration africaine irrégulière », *Population & Avenir*, vol. 676, numéro. 1, 2006, p 4-7.

⁵²⁸ Sow Fall Aminata, *La Fête gâchée, Nouvelles du Sénégal*, op cit, p 132.

⁵²⁹, *Ibid*, p 129.

⁵³⁰ Le récit *L'Homme* d'Emmanuel Dongala, décrit bien ce climat de terreur dû aux cohortes militaires, dans le village du personnage « l'Homme ».

des résultats en période électorale et autres circonstances. Les conflits de cette nature sont fréquents dans certaines sociétés africaines, et déharmonise le quotidien ; cela a produit un sentiment d'abandon chez les populations désemparées qui les subissent.

Enfin, l'effet répulsif se note également sur l'aspect économique. Les dettes faramineuses (qu'elles soient intérieures et/ou surtout extérieures), plongent les pays subsahariens dans une pauvreté intolérable, surtout pour les populations, en ce XXI^{ème} siècle. Le chômage reste accablant pour les populations à tous les niveaux (jeunes et adultes, femmes et hommes). Les jeunes ayant acquis une formation, puis détenteurs des diplômes, trouvent difficilement du travail, d'où les taux élevés de chômage dans la majorité des pays. C'est le cas du fils de Soda. L'une des raisons que donne ce dernier à sa mère pour justifier sa traversée de la Méditerranée est l'impossibilité de trouver du travail avec un niveau d'études élémentaire : « J'ai vingt et un ans. Pas de chance pour les études, pas moyen de trouver un boulot convenable ⁵³¹ ». On peut également citer le personnage de Kooler Faye dans le récit *Un samedi sur la terre*. Celui-ci détient une maîtrise Ès lettres et ne parvient pas à trouver du travail. Il vit très mal son statut de chômeur. Dans les deux cas, les personnages vivent une situation très embarrassante car ils ne peuvent s'offrir de meilleures conditions de vie, ni sortir de l'extrême pauvreté.

Au chômage s'ajoute la corruption et tout ce qui s'y rapporte. La corruption est l'un des facteurs les plus représentatifs du dysfonctionnement administratif et de la régression économique en Afrique. Nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent (5), la corruption aberrante et les détournements abusifs des fonds publics sont un véritable obstacle au fonctionnement efficace des structures institutionnelles et étatiques des pays. Un autre élément non négligeable sur cette série de ces éléments qui poussent les Africains à fuir leurs pays, est la privation des droits fondamentaux. Certains pays confisquent volontairement les libertés des citoyens dans des buts politiques. La liberté d'expression est chichement autorisée par les autorités politiques et les populations se sentent asphyxiées. À partir de ces éléments, le pauvre et/ou le citoyen moyen ne peut facilement avoir accès aux services publics et profiter pleinement de leurs droits. Un facteur déterminant dans l'émigration reste aussi les conflits sociaux de natures diverses que nous avons évoqués précédemment. Il s'agit entre autres des guerres tribales (le cas du Rwanda en 1994), de la xénophobie⁵³² et des conflits ethniques bien que rares, mais qui contribuent à l'instabilité du pays.

⁵³¹ Sow Fall Aminata, *La Fête gâchée, Nouvelles du Sénégal, op cit*, p 129.

⁵³² Pour le cas de la xénophobie nous rappelons la crise sociale en Afrique du sud en 2016 et 2019 pendant laquelle, les populations se sont armées d'une haine sanguinaire envers d'autres Africains venus d'ailleurs. Ils ont prétexté

Toutefois, l'ensemble de ces facteurs est secondaire devant l'échec spectaculaire des gouvernements africains qui constitue, à notre avis, l'une des causes principales de l'insatisfaction sociale. Les nouvellistes font donc le procès des politiques africains pour justifier l'émigration : « C'est l'échec des gouvernements qui n'ont pas su créer des emplois pour ces jeunes malheureux⁵³³ ».

Mais dans le récit *La Fête gâchée*, le narrateur évoque également la responsabilité des parents au sujet du phénomène de l'émigration. Ils sont pointés du doigt d'éduquer sommairement leurs enfants. D'où les risques que ces derniers encourent en tentant chaque jour de rallier les côtes européennes :

C'est la faute aux parents qui, au lieu d'éduquer leurs enfants et les encourager à travailler dur comme font ceux de là-bas, les envoient au sacrifice. L'argent dépensé pour les payer les passeurs aurait pu, tout de même, être investi dans des activités et améliorer le quotidien de ces malheureux, les aider à créer de la richesse !⁵³⁴

Toutes les fissures actuelles du tissu social sont la conséquence du rôles défailants de certains parents, mais plus encore des gouvernements. Les émigrants ne se contentent pas d'accuser l'indifférence des politiques face à leurs souffrances, ils cherchent aussi des solutions qu'ils jugent salutaires : entre autres, l'émigration.

Soucieux de sortir de la torpeur de la misère, l'Africain pense à L'Europe qui brandit ses atouts sociaux et économiques. Ces atouts ne laissent nullement indifférent l'Africain qui en est cruellement dépourvu. L'Europe attire donc et fait rêver. Du reste, contrairement à celles d'Afrique, les sociétés européennes créent, elles, des conditions qui attirent l'Africain. Pour Sylvère Yao Konan⁵³⁵, ces « effets d'attraction sont des facteurs du pays d'accueil qui exercent un effet de séduction sur les potentiels migrants⁵³⁶ ». Et cette attraction se relève à plusieurs niveaux.

D'abord, l'attraction est d'ordre économique. L'Europe attire par ses atouts économiques. Majoritairement constituée de pays développés ou émergents, elle reste la « cible » principale pour l'émigrant Africain. Avec une forte croissance économique, les

que ces derniers ont occupé tout le marché de l'emploi dont eux-mêmes ne sont pas bénéficiaires. Ils ont traqué leurs frères Africains causant ainsi dégâts non négligeables (morts, blessés...). La cause principale de ce mouvement colérique reste l'extrême pauvreté des populations sud-africaines.

⁵³³ Sow Fall Aminata, *op cit*, p 132.

⁵³⁴ *Ibid.*, p 132

⁵³⁵ Enseignant-Chercheur à l'Unité de Formation et de Recherche en Sciences Economiques et Sociales de l'Université de Cocody-Abidjan, chercheur au centre Ivoirien de Recherches Economiques et Sociales (CIRES).

⁵³⁶ Konon Sylvere Yao, *op cit*, p 22.

possibilités de trouver un emploi seraient élevées. Aussi, les salaires sont nettement valorisés. C'est du moins ce qu'explique Massata dans une lettre écrite à sa mère Soda avant son départ :

P.S. Je ne t'en veux pas de n'avoir pas voulu vendre tes bijoux pour le voyage. Je sais que tu voulais me protéger... C'est le vieux Sankaré, "tonton Bazin" de la cantine 155 qui nous a avancé l'argent, à son fils et à moi. Cinq cent mille francs chacun. Là-bas, le revenu mensuel dépasse cette somme de loin... Bientôt, je t'enverrai de l'argent pour toi et pour payer "tonton Bazin."⁵³⁷

Atteindre un idéal de vie sociale et économique est l'une des motivations de Massata, afin d'offrir une vie heureuse à sa famille. Il se projette alors dans une rêverie où le seul mot d'ordre est le bien-être matériel. D'ailleurs, des estimations financières mensuelles sont faites déjà et en lui, s'éclaire la promesse d'une vie heureuse :

Tu nous as couvés, Bineta et moi. Nous n'avons jamais senti l'absence de notre père. Que le Paradis soit sa demeure éternelle... Dès que je pourrai, j'organiserai un voyage pour Bineta. Crois-moi nous te rendrons heureuse. Prie pour moi, chère mère.⁵³⁸

L'argent est un élément attractif et constitue la clé du bonheur car tous les projets gravitent autour de lui. Il est donc l'une des motivations majeures pour les émigrants Africains à repousser les limites du possible et de l'impossible dans les embarcations de fortune, avec pour seul but : rejoindre l'autre rive de la Méditerranée et y vivre heureux.

Ensuite, il y a le secteur social qui est un pôle très attractif en Europe. Les structures sociopolitiques en Europe présentent des avantages par rapports aux sociétés africaines. En effet, si l'Afrique présente des faiblesses qui repoussent les populations (entre autres : l'injustice sociale, la recrudescence des inégalités sociales, des discriminations de genres, corruption très élevée, persécutions politiques, conflits politiques qui aboutissent souvent à des guerres civiles...), l'Europe, quant à elle, reste, politiquement et économiquement très stable dans l'ensemble. Les prestations sociales (notamment des systèmes d'allocations en la France en l'occurrence), sont meilleures. La paupérisation et la misère restent relativement insignifiantes contrairement à l'Afrique, car le PIB est largement supérieur en Europe. De plus, les politiques migratoires sont soutenues par des conventions internationales et permettent une circulation sans difficultés ajeures en ce qui concerne l'immigration régulière. L'Autre atout important dont dispose l'Europe est la stabilité politique. Elle garantit davantage la sécurité des personnes et des biens, et réduit considérablement l'insécurité, les angoisses quotidiennes liées à la pauvreté qu'endurent les migrants dans leurs pays d'origine. Une fois en Europe, les

⁵³⁷ Sow Fall, Aminata, *La Fête gâchée, Nouvelles du Sénégal, op cit*, p 130.

⁵³⁸ *Ibid.*, p 130.

migrants bénéficient d'une certaine liberté qu'ils n'avaient presque pas autrefois. Ce n'est que dans un climat apaisé qu'est possible de mener une meilleure vie comme en rêvait Massata :

D'autres, moins nantis ont osé tenter l'aventure. Ils ont construit des belles villas, acheté des meubles de France et d'Italie, acquis des voitures des luxe et jouissent de la considération des populations. Pourquoi pas moi, alors ? je suis un homme. Bien bâti, courageux. Je dois prendre mes responsabilités.⁵³⁹

Les politiques sociales en Europe seraient donc favorables à une ascension sociale loin de la misère en Afrique. D'où la prise des risques mortels dans les traversées atlantiques notamment celle de Massata. Dans le processus de la mondialisation, tout va ensemble, quelles qu'en soient les conséquences. Car comme le précise l'analyste économique Martin Wolf⁵⁴⁰ :

La mondialisation ne concerne pas seulement les biens, les services et les capitaux. Elle concerne aussi les gens. Les pays à hauts revenus ne sont pas seulement plus riches, ils sont aussi moins corrompus et plus stables que d'autres. Rien n'est moins surprenant que d'émigrer vers l'Ouest.⁵⁴¹

Enfin, il y a lieu de relever d'autres éléments attractifs en Europe, notamment les nouvelles technologies de l'information, et aussi les mirages d'une Europe « paradis », véhiculés par les médias. Les NTIC ont considérablement transformé les habitudes, révolutionné le monde de la communication, décloisonné les frontières (de tout genre) et ont ouvert des possibilités d'emplois très considérable à travers le monde. Et l'Africain ne se sent pas en marge. Il veut prendre part et contribuer à ce nouvel espace-monde. Or, en Afrique cette révolution est encore embryonnaire. L'émigré s'expatrie afin d'accroître ses possibilités d'évoluer dans le domaine des nouvelles technologies. En ce qui concerne la dynamique publicitaire au sujet de l'Europe, les différents journaux, les émissions télévisées, les magazines et autres espaces d'expression médiatique, ont véhiculé une image paradisiaque de l'Europe. Cette image permet aux jeunes Africains de nourrir des rêves. Parmi les causes de l'émigration, le narrateur de *La Fête gâchée* note les fascinants effets publicitaires à travers les médias :

C'est le mirage de l'image d'un Occident (paradis-terrestre) véhiculée par les médias ; que voulez-vous, ces jeunes ont aussi le droit de rêver !⁵⁴²

Ces causes ont donné naissance à un ensemble cohérent du mouvement migratoire des populations africaines vers l'Europe. Ils définissent, cordonnet et donnent naissance à un exode quasi permanent de l'Afrique vers l'Europe, à travers un effet répulsif d'un côté (L'Afrique) et

⁵³⁹ *Ibid.*, p 129-130.

⁵⁴⁰ Martin Wolf est éditorialiste au « *Financial times* », cité dans le magazine *Problèmes économiques*, *op cit*, p 30.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p 30.

⁵⁴² Sow Fall Aminata, *La Fête gâchée*, *op cit*, p 132.

attractif (L'Europe) de l'autre. Ainsi, soucieux de sortir des lendemains incertains, des angoisses permanentes..., ils se sentent rejetés par leurs pays, et se laissent séduire, puis happer par l'image captivante d'une Europe salvatrice et paradisiaque. Les Africains se lancent alors à la conquête de cette Europe attrayante où se multiplient les possibilités de vivre heureux.

VI.1.3. Les grandes traversées méditerranéennes

L'océan Atlantique et la mer Méditerranéenne sont fréquemment empruntés comme voies d'accès vers un ailleurs rêvé. Mais ces voies sont souvent dangereuses pour les Africains qui les empruntent dans les embarcations de fortune. Il y a lieu de se demander comment s'effectuent les traversées, les risques encourus durant le périple. Il s'agit essentiellement d'évaluer ici les conditions d'embarcation, du voyage et la finalité de celui-ci.

Les conditions de déplacement sont aussi accablantes que les conséquences qui peuvent en découler. Très souvent les clandestins regagnent l'Europe dans des embarcations de fortune au péril de leurs vies. Le périple se double de risques et des drames. Les remous de la mer peuvent furieusement s'abattre sur les embarcations lourdement chargées. Dans le récit *La Fête gâchée*, les efforts et les sacrifices des habitants face aux génies de la mer, n'ont pas suffi pour garantir un voyage paisible à Massata et ses compagnons :

Alors que, déjà, des consignes étaient données pour calmer des génies de l'océan (« ici ou ailleurs, c'est pareil, les génies habitent partout ») des poulets, des sacs des riz et du sucre ainsi que des centaines des litres de lait avaient été jetés à la mer en guise d'offrandes. Des incantations profanes et religieuses avaient étouffé l'hystérie.

Au bout de trois jours, la terrifiante confirmation que tout le monde redoutait : « Cent vingt candidats à l'émigration repêchés... »⁵⁴³

La pirogue de Massata coule et les conséquences sont considérables et de plusieurs ordres.

VI.1.4. Quelques conséquences liées à l'émigration.

Les enjeux des grands déplacements de populations africaines vers l'Europe sont considérables à quelques niveaux que ce soit. C'est un exode transméditerranéen qui s'opère majoritairement dans des conditions extrêmement dangereuses. Les conséquences immédiates se relèvent à plusieurs niveaux.

L'un des effets de l'émigration africaine est la dislocation des cellules familiales. Le départ d'un proche (un père de famille, un fils, une fille...) vers l'Europe, entraîne

⁵⁴³ Sow Fall Aminata, *La Fête gâchée*, op cit, p 131

inéluclablement une désarticulation au sein de la famille. Un sentiment de manque mêlé à l'angoisse s'installe dans les cœurs des parents restés dans l'attente des nouvelles rassurantes. L'émigration condamne les familles à vivre dans l'angoisse permanente. Pour Soda et d'autres femmes, la période de l'attente a été très courte. Près de deux semaines environ ont suffi pour recevoir finalement des nouvelles au sujet de leurs fils :

Soda se rappelle. Dix jours plus tard, une lourde clameur avait réveillé les habitants du quartier avant de se répandre sur les moindres recoins de la ville et à travers le monde : trois pirogues échouées aux larges des côtes marocaines, leurs occupants portés disparus. Un vent de folie. Comme poussés par une force invisible, les habitants du quartier avaient afflué vers la mer. Devant eux, rien que le roulement des vagues agitées et un rideau opaque qui bouchait l'horizon. En toile de fond, des cris d'horreurs, des scènes des désarrois, les gémissements d'une détresse accablante.⁵⁴⁴

L'intensité de l'angoisse augmente au sein des familles et tout le monde redoute le pire. En attendant la confirmation, chaque famille se terre dans la peur et gardent aussi l'espoir comme le font Bineta avec sa mère Soda :

Face au désastre qui apparemment ravageait Soda, Bineta avait osé, sans y croire vraiment : « Yaaye, Dieu est Grand. Rien ne dit que Massata et ses compagnons sont morts... »⁵⁴⁵

Désormais l'ambiance familiale est morose. Plus rien ne sera comme avant. L'unité de la famille a été rompue depuis le départ de Massata pour une traversée incertaine. L'incertitude laisse vite la place au malaise dû à la douleur de la mort probable de Massata. En considérant les objectifs fixés, l'émigration africaine n'est pas que salvatrice. Elle est aussi un mal désastreux pour les émigrés. Elle devient alors un mal nécessaire lorsque les risques sont maîtrisés, et un mal épouvantable lorsque la mort s'en suit pour l'Africain.

Sur le plan humain, les conséquences sont souvent lourdes. Les traversées se soldent dans la majorité des cas par des naufrages mortels condamnant ainsi certains, sinon tous les candidats, à la mort. La mort est le plus grand risque que redoutent les émigrés et leurs différentes familles. Faute de meilleures conditions, la mort est omniprésente à chaque périple, car les traversées s'effectuent dans des embarcations inadéquates. Ces « pirogues de la mort⁵⁴⁶ » laissent planer un danger imminent. Mais la foi, l'espoir, la bravoure dont fait preuve l'émigré, évacuent toute idée de risque de mort. Cette foi forge, puis intensifie en lui, une détermination pour l'aventure. Soda avait vu et entendu parler des dangers de la traversée. C'est pourquoi elle est restée sceptique et ne voulait pas laisser son fils Massata tenter la traversée.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p 131.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p 131.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p 132.

Mais celui-ci était déterminé et avait écrit : « Ma chère mère. Je te demande pardon. Je sais que tu ne voulais pas de ce voyage⁵⁴⁷ ». Malheureusement, les mises en garde et le scepticisme de Sada vont s'avérer fondés. Le voyage est un échec dramatique car l'attente angoissante de Massata, a abouti à la confirmation de ce que redoutaient toutes les familles : la mort de Massata.

L'échec du voyage de l'émigré Africain n'est pas uniquement familial ou humain, il peut également être vu économiquement, puisqu'il s'agit souvent d'une quête du capital avant tout, pour s'assurer de meilleures conditions de vie. Un échec de voyage, entraîne des pertes financières, car le projet de départ n'aboutit pas. Cette perte peut aussi être liée d'une part, à un désenchantement dans le pays d'accueil (les réalités ne sont pas toujours telles qu'on les imaginait, et ne permettent pas de vivre comme prévu). D'autre part, elle peut être due à un naufrage durant la traversée comme ce fut le cas de Massata et ses compagnons. En effet, pour préparer leur voyage, « le vieux Sankaré, 'tonton Bazin' » a avancé à son fils et à Massata une somme de cinq cent mille francs à chacun. Celle-ci devrait les aider à payer les piroguiers lors de la traversée et assurer les premiers jours de leur arrivée en Europe. Malheureusement le voyage se solde par un naufrage et aucun objectif finalement ne sera atteint.

Il s'agit de plusieurs objectifs manqués et la perte d'une main d'œuvre (pour le cas de Massata) qui aurait pu créer de la richesse dans son pays. Pour le créancier Sankaré, les frais engagés (un million de francs environ) ne pourront plus ni lui être remboursés comme prévu, ni lui procurer des intérêts attendus. Et par extention à l'ensemble de l'équipage, (au nombre de cent vingt personnes), c'est plusieurs millions de francs perdus. Sur le plan économique, ce naufrage de Massata et ses compagnons est le symbole d'un échec du phénomène de l'émigration africain.

L'émigration ne profite pas toujours au pays qui voit ses habitants s'expatrier. Bien que certains émigrés comme Massata n'aient aucune qualification, d'autres en revanche sont des intellectuels au chômage. Que ce soit l'une ou l'autre catégorie, il s'agit là d'une ressource ouvrière, une main d'œuvre qui s'échappe qui aurait pu mieux profiter au pays de départ. En effet, les Etats africains voient partir des personnes pleines d'initiatives, d'ambition et faire profiter leur dynamisme et leurs services aux pays européens.

L'émigration africaine désarticule les structures sociales des pays d'émigration et d'immigration, et favorise de nouveaux rapports souvent complexes avec les pays d'accueil.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p 129.

Elles mobilisent également des forces politiques et diplomatiques intergouvernementales et les organisations internationales.

VI.2. Regards croisés sur l'émigration ?

VI.2.1. Voir autrement l'émigration

Si le phénomène de l'immigration est pris dans le collimateur de bon nombre de personnes, les initiatives qui s'y rapportent pour tenter d'en réduire la gravité sont moins prises en compte. Autant d'approches mises au point s'avèrent infructueuses, car l'immigration clandestine grimpe en pourcentage pour des raisons susmentionnées.

Après le naufrage, le procès fait à l'endroit non seulement des autorités politiques, mais également des parents des jeunes victimes, aboutit à quelques réflexions qui émergent ici-et-là. Celles-ci peuvent être vues comme des moyens efficaces de lutte contre le phénomène d'émigration.

C'est la faute aux parents qui, au lieu d'éduquer leurs enfants et les encourager à travailler dur comme font ceux de là-bas, les envoient au sacrifice. L'argent dépensé pour payer les passeurs aurait pu, tout de même, être investi dans les activités et améliorer le quotidien de ces malheureux, les aider à créer la richesse et rêver !⁵⁴⁸

Ces idées nouvelles stigmatisent les carences parentales sur leurs responsabilités vis-à-vis de leurs enfants, mais structurent également une perspective salutaire à l'émigration clandestine africaine. Elles ouvrent l'Africain à une culture autre que celle du simple rêve, celle de la lamentation et de la victimisation de l'action politique... Ces idées invitent aussi à l'esprit d'initiative de responsabilités personnelles, à l'investissement à long terme. De fait, ce sermon révolutionnaire ambitionne d'éloigner le rêve de « l'Europe paradisiaque », stabiliser l'Africain et lui éviter une vie nomade. Ainsi, sera-t-il amené à agir, à investir pour son pays selon les réalités de sa société :

Oui ils ont le droit de rêver, mais le meilleur moyen de réaliser son rêve est de le construire avec des efforts soutenus !⁵⁴⁹

Des telles initiatives se heurtent bien sûr, et assez souvent, aux politiques d'investissement en vigueur dans le pays (et qui peuvent être favorables ou non à l'entrepreneuriat). En effet, la mauvaise gouvernance, la corruption et le système des multinationales, constituent des problèmes véritables qui freinent toute velléité à l'investissement ou au développement des initiatives à petite échelle susceptibles de sortir un grand nombre d'Africains de la torpeur de

⁵⁴⁸ Sow Fall Aminata, *op cit*, p 132.

⁵⁴⁹ *Ibid*, p 132.

la misère. De plus, cette ouverture à l'initiative accroît la créativité chez l'Africain et repousse le fatalisme. Elle diminue la pression des pompes aspirantes d'émigrés en Europe en détournant le regard de l'Africain du côté de cette Europe trop enjôleuse. Seuls, « ceux qui pleurnichent, se lamentent et exposent leur misère sans honte...⁵⁵⁰ » se croient vaincus par le poids de la misère. « C'est vrai que les temps sont durs, mais il n'y a pas de fatalité. Il faut se battre et l'Etat doit faire son devoir⁵⁵¹ », indique le narrateur de *La Fête gâchée*.

Ces différentes résolutions formulées par les populations survolent assurément des nombreuses consciences des jeunes africains qui croient fermement à leur bonheur de l'autre côté de la méditerranée puis que le mouvement d'émigration ne cesse de décupler, et ce, malgré les déceptions qui résument souvent leurs rêves.

VI.2.2. Entre motivations de l'émigré et attentes de l'immigré

Si les jeunes Africains nourrissent le désir de s'établir en Europe aujourd'hui, un seul but motive leur ambition : la recherche du bonheur. Ils veulent se passer d'une aide limitée à un contexte de crise. Cette aide, très souvent apportée par la communauté internationale et les organismes internationaux, en l'occurrence les Nations Unies, est une assistance de nature urgente et circonstancielle. Elle permet de couvrir les besoins primaires et immédiats afin de limiter les dégâts potentiellement désastreux. L'ambition des émigrés est de vivre du fruit de leurs efforts. D'où l'idée de conquérir l'Europe qui, pour eux, est une meilleure destination, capable de concrétiser leurs rêves de bonheur. Dans le récit *La Fête gâchée*, les victimes du naufrage avaient un même et seul but : s'établir en Europe et y vivre heureux.

Toutefois, entre les rêves et la réalité, s'immiscent les dures réalités des sociétés européennes. On mesure, une fois sur place, la portée de ses erreurs. Et y remédier devient alors un exercice d'endurance majeur, un défi de taille à relever au quotidien. Les immigrants passent ainsi du rêve à la désillusion totale pour la majorité des cas.

Chez Fatou Diome, bien que les personnages ne soient pas inscrits dans la dynamique migratoire clandestine, ces derniers mettent en exergue certaines réalités liées l'immigration dans les sociétés d'accueil. Leurs différents parcours donnent à penser les désillusions des émigrés ; la déconstruction des idées qu'ils se faisaient de l'Europe depuis leurs pays de départ. Dans la majorité des cas, les personnages de Fatou Diome sont confrontés à des obstacles qui

⁵⁵⁰ *Ibid*, p 135.

⁵⁵¹ *Ibid*, p 136.

remettent en cause les ambitions et les rêves des migrants. Que ce soit dans le récit *La Préférence nationale* ou *Le Visage de l'emploi*⁵⁵², on remarque que, loin des idées conçues en terre de départ, la quête d'un emploi relève d'une difficulté majeure en terre d'accueil. Les deux récits montrent les difficultés auxquelles font face les personnages immigrés, pour obtenir un emploi. Outre ces tracasseries liés à l'emploi (souvent il s'agit d'un travail domestique piètrement rémunéré dans les récits), les personnages sont soumis au rejet, au racisme et à d'autres formes de maltraitance au quotidien. Dans *La Préférence nationale* la jeune femme n'arrive pas à trouver un travail à cause de son identité africaine, et dans *Le Visage de l'emploi*, elle est affublée de préjugés avant d'être acceptée comme domestique.

L'idée de désenchantement peut également se lire avec le personnage de Diouana dans le récit *La Noire de...*⁵⁵³ de Sembene Ousmane. La jeune fille rêvait de la belle France et d'une vie épanouie, « elle voulait voir la France et revenir de ce pays dont tout le monde chante la beauté, la richesse, la douceur de vivre. On y faisait fortune. Déjà, sans avoir quitté la terre d'Afrique, elle se voyait sur le quai, à son retour de France, riche à millions, avec des vêtements pour tout le monde⁵⁵⁴ ». Elle n'aura, finalement, récolté, une fois en France, que la médisance, la raillerie, la dépression et même la mort.

Bien que pas nettement développés dans notre corpus, les mirages liés à un certain bonheur en Europe s'éclairent sur bon nombre d'aspects, et permettent de renseigner sur les réalités d'une toute autre nature, opposées à celles développées par les émigrés depuis leur espace de départ. La déconvenue caractérise, à bien des égards, les immigrés, faisant désormais face à des réalités aussi difficiles que celles vécues en pays de départ.

⁵⁵² Diome Fatou, « La Préférence nationale » et « Le Visage de l'emploi » dans *La Préférence nationale*, *op cit.*

⁵⁵³ Ousmane Sembene, « La Noire... » dans *Voltaïque, La Noire de...* *op cit.*

⁵⁵⁴ *Ibid*, p 165.

PARTIE III : REPRÉSENTATIONS SOCIALES DANS LA NOUVELLE : DYNAMIQUE SOCIOCULTURELLE

Outre le fait que chaque société soit destinée à se voir transformer progressivement dans ses structures fondamentales, à évoluer sous l'influence ou pas des autres sociétés dans le temps, il se trouve que les grands bouleversements occasionnés par l'histoire même du continent africain, ont très profondément modifié les sociétés africaines. Ces transformations ne cessent de s'intensifier aujourd'hui, si bien qu'on observe des nouvelles représentations sociales, des nouvelles visions du monde qui s'y opèrent en Afrique.

C'est dans cette optique que sont nés, dans le champ littéraire africain francophone par exemple, des schémas classiques (et qui persistent encore pour certains), tels que les conflits de cultures (sous l'opposition tradition et modernité), la perte d'identité et/ou le métissage culturel, ou encore aujourd'hui, le problème lié aux rapports de genres... Cette vision antagoniste consiste notamment d'une part, à prendre la modernité comme un indicateur de base à l'évolution sociale, et/ou le symbole de l'évolution de l'homme. Aussi, cette vision consiste-elle à se défaire d'une kyrielle de clichés, sur une Afrique obstinément accrochée aux traditions vétustes, à l'oralité etc., ce qui semble incongru, incommode à un monde actuel, en pleine croissance technologique, culturelle, scientifique...

Les aspects de traditions et de la modernité sont notamment très représentatifs de ces nouvelles représentations sociales dans les fictions africaines, en l'occurrence dans la forme brève. Ces nouveaux regards nous permettent, dans cette troisième partie, d'évaluer la description faite par les nouvellelistes, des visions nouvelles socioculturelles, et traditionnelles, selon les bouleversements sociaux qui les ont occasionnées.

Cette partie vise à définir des conceptions nouvelles qui s'opèrent dans les sociétés africaines et qui donnent naissance à une écriture singulière. On verra par exemple quelle vision ont désormais les Africains de la religion ; comment se définissent-ils aujourd'hui dans un espace partagé entre tradition et modernité, et enfin, comment se structurent des nouvelles pensées sur les rapports de genres au sein des sociétés africaines. Plus simplement, il va être question dans cette troisième partie, de se demander, quel témoignage sur l'Afrique, la nouvelle africaine rend.

Mon identité, c'est le fait que je ne suis
identique à aucune autre personne.⁵⁵⁵

VII.1. Dire les troubles socioculturels dans la nouvelle africaine : entre tradition et modernité

VII.1.1. Mutations des traditions africaines

Dans son ouvrage intitulé *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, Guy Ossito Midiohouan dresse une classification des récits abordant la question de la culture et des traditions. Dans une catégorie intitulée : « nouvelles culturalistes », qu'il s'agisse de la période coloniale (pages 40 à 44), ou de la période postindépendance (pages 69 à 71), le critique béninois montre comment les nouvellistes représentent, quel jugement portent-ils sur les cultures et traditions de leurs différents pays. Pour lui, « la nouvelle culturaliste s'oriente [...] dans deux directions opposées. Il y a, d'une part, les textes qui font l'apologie de la civilisation et des traditions africaines et, de l'autre, ceux qui portent un regard critique sur les mêmes traditions⁵⁵⁶ ». Que ce soit avant ou après les indépendances, les questions liées à la culture et à la tradition en Afrique occupent une place importante dans les productions des nouvelles. L'intérêt pour ces thèmes témoigne de la prise de position que les auteurs adoptent, pour répondre aux problèmes qui ont fait l'actualité de leur temps. Il s'agit des problèmes occasionnés par la colonisation ou encore, ceux entraînés par la modernité (les questions identitaires, ou l'éclatement des cultures traditionnelles) ...

Il s'agira dans cette analyse de montrer comment certains phénomènes sociaux (notamment la remise en cause des traditions, et la modernisation des sociétés), ont orienté, imposés la façon de penser et de se représenter la société. Ces nouvelles représentations ont influencé et orienté à leur tour, la création littéraire avant et après les indépendances. Les récits de nouvelles montrent quelques éléments qui rendent compte de cette nouvelle écriture. De fait, si les traditions sont parfois conservées et retransmises selon de nouvelles visions du monde moderne, il s'agit là de l'une des réalités qui renseignent et témoignent de cette nouvelle représentation sociale. Le rapport de l'écrivain et sa société dans le champ littéraire africain constitue dès lors, selon David K. N'Goran :

⁵⁵⁵ Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasse & Fasquelle, 1998, p 16.

⁵⁵⁶ Midiohouan Guy Ossito, *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, op cit, p 40.

[Des] désignations construites autour des catégories orales et traditionnelles, largement produites par les critiques et les écrivains eux-mêmes outrancièrement manipulés par un fait de croyance, [mais qui] ne sont pas à proprement parler affaire de "vérité" ou de "réel" ; elles sont plutôt à la fois le principe et la conséquence d'un "effet de réel" perçu en définitive comme la principale "réalité" du champ littéraire⁵⁵⁷.

Sémantiquement complexe, le mot tradition peut être perçu à deux niveaux :

Dans un premier moment, la tradition peut renvoyer, d'un point de vue temporel, à tout ce qui, de l'ordre du passé, s'oppose au présent. Elle renvoie ici à un intervalle indiquant une tranche temporelle qualifiée de vieillie, à une période démodée ou qui reste symptomatique du passé. Dans un deuxième moment, cette notion semble, sur un plan moral, indiquer le statut non évolué d'un individu ou d'une société. Ce statut se rapporte aux valeurs liées aux coutumes ou à une vision du monde jugée incommode à la société du moment. Dans cette perspective, on s'aperçoit que la tradition désigne quelque chose de rétrograde, de sauvage ou de primitif, ou encore désigne un jugement de valeurs sur les codes moraux au sein d'une société ou chez l'individu, et ce jugement se rapporte à une période révolue.

Vue ainsi, la notion de tradition tend à s'opposer au paradigme de modernité, qui lui à son tour, renvoie, sur les mêmes critères, à tout ce qui est de l'ordre du présent, à tout ce qui, sommes toute, indique une nouveauté dans la façon de voir le monde, et donc, une évolution sociale basée sur un développement technique, infrastructurel, moral, culturel etc. Cette logique définit la société actuelle, celle du moment. On retient ici, que le morphème tradition se rapporte directement au passé.

Dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Olivier Collet mentionne cette vision du passé en définissant la tradition comme « une notion historique et sociologique, relative à un groupe, à une classe, à un ensemble, aux valeurs culturelles de ceux-ci et à leur variation dans le temps, qui en sont d'autre part la condition même d'existence et de reconnaissance⁵⁵⁸».

Dans le contexte africain, la définition de la notion de tradition doit prendre en compte la dimension orale, car elle a constitué un mode de transmission (autrefois privilégié par les sociétés africaines) des savoirs et autres formes de représentations sociales. Ainsi, que ce soit le savoir (vivre et faire), des récits épiques (légendes, conte, mythes, les épopées...), ou encore des visions sociales (doctrines religieuses, morales, politiques, les cultures...), tous ces éléments participent à la définition du terme tradition dans le contexte africain, et ont été d'âge en âge, transmis oralement. Matérialisée par des différentes pratiques ou habitudes développées

⁵⁵⁷ K. N°Goran David, *Le Champ littéraire africain : esquisse d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009, p 213.

⁵⁵⁸ *Le Dictionnaire du littéraire*, op cit.

au sein des sociétés, les traditions en Afrique constituent une sorte d'héritage, de patrimoine, de propriété morale, sociale, didactique, religieuse, historique etc., qui a caractérisé une société donnée à une période précise de son évolution. Ce patrimoine immatériel, inscrit et conservé dans la mémoire collective, a autrefois orienté, structuré et conditionné certaines représentations sociales, ou une cohésion de la communauté, et il est devenu problématique dans certains de ses aspects une fois au contact de la modernité.

L'évocation des traditions africaines dans cette analyse tient donc compte du rapport au temps, et de la vision antinomique avec la notion de modernité. Au sein des récits de la forme brève, les éléments de tradition sont représentés soit à partir des personnages qui les défendent ou s'en insurgent, soit à partir des commentaires des narrateurs au cours de leurs descriptions. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, les nouvellistes y portent un intérêt particulier en interrogeant sous formes diverses, la portée de ces traditions dans un contexte de modernisation de leurs sociétés. Dans leurs descriptions, ils invitent le lecteur à pénétrer l'intimité des traditions de leurs différentes aires culturelles pour y observer de plus près, les mutations et les nouvelles représentations sociales qui s'y opèrent et se construisent. Ces mutations constituent également la matière essentielle de l'écriture dans le cas du récit de la nouvelle.

Il faut souligner l'impact majeur des bouleversements sur le plan culturel avant les indépendances. Les transformations des coutumes et traditions ont été considérables, et ont imposé des nouvelles perceptions du social. Pour preuve, l'érudit Malien Amadou Hampaté Bâ a même lancé, à la tribune de l'UNESCO, un cri d'alarme pour tenter de sauvegarder ce patrimoine culturel et traditionnel écartelé⁵⁵⁹. Ces changements sont désormais quasi irréversibles. Que ce soit avant ou après la déclaration du Malien Hampaté Bâ, certains nouvellistes se sont illustrés dans la défense des traditions pour attirer, eux aussi, l'attention sur l'importance de sauvegarder certains aspects de leurs traditions orales. On retrouve dans cette catégorie le nouvelliste Abdoulaye Sadju qui décrit un peu plus tôt (1946) dans *Tounka*⁵⁶⁰, la déchéance d'un peuple victime d'une alliance tumultueuse avec les forces spirituelles de la mer.

⁵⁵⁹ Amadou Hampaté Bâ est considéré comme l'intellectuel et grand défenseur des traditions orales africaines. Il a transcrit plusieurs mythes, contes et légendes pour assurer leur conservation. En décembre 1960, à la tribune de l'occasion de l'adhésion du Mali à la commission de l'UNESCO, il demande la sauvegarde des traditions orales en Afrique car déclare-t-il : « En effet, notre sociologie, notre histoire, notre pharmacopée, notre science de la chasse, et de la pêche, notre agriculture, notre science météorologique, tout cela est conservé dans des mémoires d'hommes, d'hommes sujets à la mort et mourant chaque jour. Pour moi, je considère la mort de chacun de ces traditionalistes comme l'incendie d'un fond culturel non exploité ». Cette déclaration sera résumée sous forme proverbiale en ces termes : « En Afrique lorsqu'un vieillard meurt, c'est tout une bibliothèque qui brûle ».

⁵⁶⁰ Ce texte d'Abdoulaye Sadju est considéré dans sa première publication en 1946 dans Paris-Dakar, (Cf Guy Ossito Midihouane).

En effet, dans ce récit, l'auteur décrit une société soumise aux dangers d'une alliance culturelle avec l'altérité. Dans le texte, c'est au bord de la mer qu'avaient abouti les sentiers de l'exode d'un peuple, depuis l'extrême nord du continent ravagé par la sécheresse. Dans ce nouveau territoire conquis et apprivoisé, le peuple migrant va y bâtir une puissante civilisation, et faire connaissance avec des entités des eaux, puis y développer une existence singulière à ce milieu. Désormais peuple côtier, des nouvelles connaissances (philosophiques, de survie, de religion...) s'acquièrent pour forger une civilisation unique. Mais cette dynamique existentielle connaît une chute piteuse dont le personnage de N'Galka est la figure illustre. Par son courage, sa force et son intelligence, les dieux de la mer le choisissent pour lui donner en mariage à une de leurs princesses. Cependant, cette union porte malheur à toute la communauté et l'alliance est rompue avec les dieux. N'Galka vaincu par les événements, sombre dans la démence.

Cette version épique de l'histoire du peuple de la société sénégalaise renseigne le lecteur sur leur coutumes et traditions, sur la dynamique philosophique, religieuse, morale, puis indique une vision d'un peuple capable de se régénérer et de se redéfinir dans un milieu hostile, mais surtout, ce récit montre comment perpétuer les traditions reçues en héritage. Ce peuple indique également que la civilisation peut commencer lorsqu'on s'arrête, qu'on se sédentarise, car on vit en communauté, on fait société, et il se crée une culture dans laquelle tout le monde se reconnaît.

Ousmane Socé pour sa part, à travers le personnage de Tanor dans le récit *Tanor, le dernier Samba Linguère*⁵⁶¹, poursuit la thématique de la période de la négritude. Revaloriser le passé culturel et historique de l'Afrique en générale, est le but poursuivi par l'auteur. Par les prodiges et les prouesses de ses ancêtres qu'il évoque, Tanor, le personnage principal du texte, tente de rappeler le passé historique et la civilisation de sa société dans un monde aux prises avec la modernité.

Quant à Birago Diop, il décrit dans son récit *Sarzan*⁵⁶², le sergent Thiémokho frappé par la folie pour avoir osé calomnier les traditions de sa société. En effet, le sergent Thiémokho Kéita de retour dans son village après un séjour en France, se dresse contre les valeurs culturelles de sa société d'origine, en brandissant celles assimilées en Europe. Avec ce texte, l'auteur rappelle l'importance de reconsidérer ses traditions dans une période où les bouleversements des structures socioculturelles semblaient souligner une rupture significative avec les traditions au profit de la modernité. La note dramatique (la démence de Thiémokho) à

⁵⁶¹ Socé Ousmane, « Tanor, le dernier Samba Linguère », in *Bingo*, n°3, pp 20-21 et n°4, pp 18-19.

⁵⁶² Diop Birago, « Sarzan », dans *Les Contes d'Amadou Koumba, op cit.*

la fin du récit symbolise, tout compte fait, le danger et surtout la perte qu'encourt quiconque foulerait au pied ses traditions et coutumes. Birago Diop souligne dans ce récit, l'éclatement des sociétés africaines au contact de la modernité. Il prône ainsi le respect des valeurs culturelles en dépit des bouleversements occasionnés par la modernité. Le texte de *Sarzan* se range ici dans la lutte contre l'aliénation culturelle.

On peut également noter dans cette catégorie le récit *L'Arbre à fétiche*⁵⁶³ de Jean Pliya à travers lequel, il décrit le drame du vieux bûcheron Dossou, le bûcheron mandaté par M. Lanta, responsable de la construction des travaux d'aménagement des routes, pour abattre l'*Iroko*. Cet arbre de fétiches et vénéré dans la communauté, se venge du bûcheron en s'écrasant sur lui. En effet, l'auteur introduit son récit avec une note de regret qui montre de *prime à bord*, sa vision sur les traditions de sa société :

Dans l'histoire de la civilisation négro-africaine, le nom d'Abomey, capitale historique du Dahomey, a une résonance particulière. Pour expliquer son prestige passé, on évoque souvent la remarquable organisation politique et militaire des rois, la richesse artistique, mais on n'oublie pas les forces occultes des coutumes ancestrales et des fétiches. La colonisation a introduit dans la société dahoméenne un antagoniste qui se développe de plus en plus aux dépens de la tradition.

[...] Autrefois, on enterrait les morts dans les maisons, parce qu'ils appartenaient corps et âmes à la famille. La fidélité à leur souvenir était devenue un culte. L'actuel isolement est l'indice d'une lente mais douloureuse rupture.⁵⁶⁴

On peut s'apercevoir que le discours du narrateur prône un respect et un retour aux valeurs ancestrales de sa société. De fait, à l'instar de Birago Diop, l'écrivain Béninois, Jean Pliya, réserve un sort dramatique à son personnage (Dossou), pour témoigner davantage de son désir de sauvegarder les traditions de sa société : le téméraire bûcheron (le vieux Dossou) meurt écrasé par l'arbre (l'*Iroko*) qu'il venait d'abattre. L'auteur voudrait, par ce drame, réhabiliter le respect de traditions qui semblent être oubliées ou encore calomniées par les nouvelles générations.

Dans chacun de ces textes, il se dégage l'idée d'une certaine rupture et d'un dysfonctionnement au sein des traditions africaines. La représentation sociale, sous le signe de la culture et traditions, s'oriente sur une perspective moderne, et influence l'écrivain dans son écriture. Le nouvelliste doit recourir, par exemple, au drame comme pour légitimer la mise en péril des traditions par les structures modernes. La figure du chaos s'exprime avec le parcours du personnage qui, pour la plupart du temps, sombre dans l'errance, la folie... La transmission et la pérennisation des traditions et coutumes ancestrales semblent être menacées avec les

⁵⁶³ Pliya Jean, *L'Arbre à fétiche*, op cit.

⁵⁶⁴ *Ibid* p 7.

personnages tels que Sarzan et M. Lanta. Chacun remet en cause les valeurs de leurs traditions au nom de la modernité : une attitude que déplorent les nouvellistes. Ils représentent donc la menace de disparition d'une société traditionnelle au profit d'une modernité apparemment inquiétante. Cette vision antagoniste entre tradition et modernité permet de comprendre les transformations multiformes qui s'opèrent au sein des sociétés africaines. Du reste, bien que « la construction d'une nation moderne [puisse] exiger la destruction de certaines reliques du passé⁵⁶⁵ », estime Jean Pliya, les nouvellistes soulignent d'abord, les dangers de déconsidérer aveuglement ou de combattre drastiquement, les traditions qui ont pourtant veillé à la cohésion et à l'épanouissement de sociétés traditionnelles africaines des siècles durant.

Le milieu rural a souvent été présenté comme espace qui incarne les valeurs traditionnelles et tout ce qui concerne une certaine authenticité identitaire culturelle pour un Africain. Aujourd'hui, cet espace devient complexe avec l'avènement de la modernité. Il semble ne plus symboliser un espace de quiétude pour des traditions et valeurs sûres. La modernité s'impose, et chacun veut bien en profiter. Certains quittent le village pour la ville. Ce mouvement de populations est le signe de la modernité, celui d'une vision nouvelle, des réalités nouvelles, et donc, le signe d'une société nouvelle. À partir de ce signe, s'oriente le regard du nouvelliste y compris son écriture. De fait, l'écriture des nouvellistes se range d'une part dans la grande phase de la revalorisation et traditions et cultures bafouées et écartelées, d'autre part, elle se fixe sur les préoccupations qui font l'actualité de leur temps : la montée exponentielle de la modernité, le paysage politique décevant... Les nouvellistes fixent, à partir de ce moment-là, leur regard sur les mutations qui s'opèrent, et surtout, sur l'opposition ville et campagne. Pour exemple, le parcours du personnage Mombo est illustratif. Le manque d'infrastructures par exemple, et tout ce qui relève de la modernité apparaissent comme un handicap en milieu rural. C'est le malaise qu'expérimente l'instituteur Mombo, car « à chaque affectation, [celui-ci] se retrouve dans les bleds où n'existent ni banque, ni bibliothèque, ni hôpital sérieux. [...] Quinze ans de bons et loyaux services. Quinze ans de galère à l'intérieur du pays. « L'intérieur », c'est presque toujours le calvaire, l'exil, l'oubli fatal qui écrête les ambitions⁵⁶⁶ ». De cette insatisfaction de Mombo ressort cette idée d'opposition entre la ville et le village. Ayant une connaissance de la vie en ville pour y avoir vécu, il plaint son affection au village qui, pour lui, est synonyme de punition que lui a infligé l'État, car le narrateur ironise : « l'administration centrale l'a oublié. Non, on ne l'oublie pas, on le promène d'une

⁵⁶⁵ *Ibid*, p 8

⁵⁶⁶ Makey Auguy, « Hypertension », dans *Gabao news, op cit*, p 47.

province à une autre pour le punir d'avoir été trop brillant⁵⁶⁷ ». L'effet répulsif qu'exerce la campagne sur certaines personnes, donne l'impression que le village n'est plus cet espace paisible où il faisait bon vivre, comme laisse à croire Aminata Sow Fall dans *Les Maîtres de la Parole*. Mombo n'a qu'un seul rêve : « revenir dans la capitale, retrouver la chaleur des rues populeuses, le charme du bord de mer, les magasins achalandés, les vrais hôpitaux les vraies écoles⁵⁶⁸ ».

La représentation des phénomènes sociaux faite dans la nouvelle africaine, donne à voir ces deux espaces sous une forme antagoniste. Les différents textes susmentionnés illustrent à titre d'exemple cette opposition. Les auteurs ont voulu traduire, à partir d'un schéma antinomique, le malaise socioculturel ayant caractérisé les sociétés paysannes africaines face aux villes, selon des périodes variées. De fait, l'écartèlement du paysage social apparaît comme la somme de toute l'action coloniale et de son idéologie assujettissante sur l'Afrique avant les indépendances, mais aussi et surtout, cette désarticulation sociale est tributaire de la montée exceptionnelle de la modernité au sein des sociétés, longtemps restées accrochées aux traditions ancestrales. Par ailleurs, une fois déconstruites, ces sociétés présentent des questions nouvelles qui préoccupent les premiers auteurs : la perte d'identité culturelle, l'assimilation culturelles, la modernité...

VII.1.2. L'expression de la société moderne

Les nouvellistes procèdent par une description souvent bigarrée du paysage urbain, pour évoquer l'image de la société moderne en Afrique. Cette écriture est le résultat d'une série de représentations sociales ayant émergé dans la société moderne. L'espace urbain, perçu très souvent comme un signe ostentatoire de la modernité, s'oppose à la ruralité qui, elle, semble renvoyer ou incarner le patrimoine culturel traditionnel. L'évocation de la ville dans la fiction africaine et plus particulièrement dans la nouvelle, n'est pas un simple élément de décor dans le texte, mais c'est aussi un objet qui oriente l'écrivain dans le processus de création. La mise en discours de l'espace en général, oriente la perception du nouvelliste sur la problématique traitée dans le texte. L'espace devient alors un principe d'écrire car il influence et féconde même la substance du texte. Pour Alain Montandon il s'agit là des « représentations sociales à partir

⁵⁶⁷ *Ibid*, p 46.

⁵⁶⁸ *Ibid*, p 46.

desquelles, l'on peut suivre les procédés poétiques qui en sont issus et [ces représentations] organisent, structurent et dynamisent le champ de la création littéraire⁵⁶⁹ ».

Dans la période coloniale, on se rappelle certains nouvellistes représentant souvent l'univers rural où évoluent les protagonistes, avec des questions de préférences liées au contexte de l'époque. Mais surtout, l'accent était mis sur la tradition, la culture et sur tout ce qui renvoyait au mode de vie typique du village. Dans ce registre, on note à titre d'exemple, le récit *La Mère* de Sembene Ousmane⁵⁷⁰ ; *Ngando* (1947) de Lomami Tchibamba, ou *L'Héritage* de Birago Diop (Paris, Fasquelle, 1947). On retrouve dans ces différents récits, un espace paysan dans lequel, d'une part, les personnages se confrontent aux traditions, en montrant leur complexité et leurs limites une fois en contact avec la modernité, et d'autre part, ils défendent ces mêmes traditions en y restant fortement attachés.

Ces temps de grandes descriptions de la campagne, de la tradition pure et tutélaire, que nous pouvons nommer ici « littérature de la ruralité », semblent cependant révolus. Pour Didier Amela, « pendant la période coloniale, le village était l'espace privilégié ; après les indépendances, il cède progressivement la place à la ville⁵⁷¹ ». Il est désormais question pour les nouvellistes de la période postindépendance d'opérer un transfert de regard sur l'espace, en quittant le village pour la ville, comme si l'image urbaine semble être la réponse au monde traditionnel déstructuré. Ce transfert spatial symbolise une transition aussi bien formelle⁵⁷² que thématique, puis que le regard des nouvellistes s'oriente vers les nouvelles questions existentielles, notamment en zone urbaine. Mais, il s'agit davantage d'un transfert qui répond aux nouvelles perceptions du monde, de la société dans laquelle évoluent désormais les nouvellistes. Et par opposition à la période coloniale, nous choisissons de nommer cette écriture : « littérature de l'urbanité ». On passe ainsi du village à la ville, car la déconstruction des descriptions des grands mythes et légendes, et la représentation du « mythe de l'évolution du monde », marquent la distanciation entre deux univers, qui désormais, semblent continûment s'opposer.

De plus en plus, la nouvelle africaine décrit l'univers de la ville à partir de traits caractérisant nettement l'univers urbain. Dans cette perspective, l'usage d'un lexique lié à

⁵⁶⁹ Montandon Alain, « Sociopoétique » [En ligne], Mythes, contes et sociopoétique, mis en ligne le 13/10/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>

⁵⁷⁰ Nous citons ce texte dans le contexte de sa première publication en 1957 dans *Présence africaine* n°17, pp 111-112.

⁵⁷¹ Amela Didier, *La Nouvelle en Afrique noire francophone, op cit*, p 104.

⁵⁷² Dans la première partie nous avons montré que les techniques de création et la maîtrise des caractéristiques du genre de la nouvelle se remarquent nettement en cette période.

l'architecture (la présence des matériaux métallurgiques, des voiries, des immeubles, des grandes surfaces commerciales, les grands boulevards...), semble évident, tout comme le recours à un langage adapté pour décrire les grands quartiers, la disposition des bâtiments... Dans cette catégorie on peut citer Sembene Ousmane avec le récit intitulé *Un amour de « la Rue Sablonneuse »*⁵⁷³. L'auteur étale méticuleusement la description de la rue Sablonneuse sur quatre pages, en insistant notamment sur les détails qui font sa spécificité. Il évoque entre autres, les différentes villas qui bordent cette rue et font sa splendeur. Cette description architecturale prend fin comme suit : « tel était donc le visage matériel de la rue Sablonneuse⁵⁷⁴. Même constat chez Auguy Mackey qui, à son tour, présente la façade du littoral de la capitale Librevilloise avec beaucoup de précision :

Quartier Louis. La Toyota dépasse le feu rouge, amorce une descente. Magasin Gaboprix. Station Pizo Shell. Restaurant les Arcades. Marché Louis. Cours Victor Hugo. Virage à droite. Au bar Pili Pili, ambiance de carnaval. [...] Boulevard du bord de mer. L'air salé secrété par l'horizon endeuillé, court à travers la chevelure gesticulante des cocotiers. [...] L'automobile bondit, court à toute vitesse sur le goudron tiède. Hôpital Jeanne Ebori. Ancien Port. Palais de la Rénovation. Hôtel Rapotchombo. Quartier Glass.⁵⁷⁵

Le paysage décrit plonge le lecteur dans une ambiance urbaine, et amène les nouvellistes à utiliser un lexique adapté à la ville. On retrouve des termes tels que « boulevard », « Palais », « port », « Restaurant », « feu rouge », « Station-service », « Marché », « Hôtel » etc. Ces termes évoquent dans l'esprit du lecteur un univers moderne. Et pour accompagner davantage cette vision de la modernité, les nouvellistes concentrent leur attention sur les questions liées à la vie en ville. Tout ceci leur permet de résumer les caractéristiques de la vie moderne en agglomération, par opposition à la vie rurale et traditionnelle. La ville devient alors un espace de choix, et de prédilection pour les nouvellistes. Dans ce nouvel espace, l'Africain est défini sur un tout autre registre culturel, religieux et même moral. Il est doté d'une nouvelle vision du monde et son existence est transformée sous l'influence de la modernité. Ce déplacement d'espace permet un rajeunissement du genre de la nouvelle d'un point de vue thématique, car les thèmes abordés sont en adéquations avec les questions du moment, celles orientées vers un nouveau mode de vie, vers un nouveau paysage, et vers une nouvelle représentation du monde. Et sur le plan formel, la nouvelle africaine reste toujours aussi dynamique, car elle sait s'adapter à l'actualité, et décrire l'instant présent, ou un passé à peine révolu.

⁵⁷³ Ousmane Sembene, « Un amour de « la rue sablonneuse », dans *Voltaïque, La Noire de...*, *op cit*.

⁵⁷⁴ *Ibid*, p 19.

⁵⁷⁵ Mackey Auguy, « Terminus Mindoubé » dans *Gabao news, op cit*, pp 7.8.9.

En effet, les sociétés modernes africaines présentent désormais un paysage socioculturel complexe et continuellement en évolution (les nouvelles technologies apparaissent, une culture nouvelle, moderne et urbaine se forme, une effervescence se note dans le domaine religieux, les questions liées au développement social et économique sont à la mode, les problèmes de l'insécurité et de la misère font l'actualité...). Cette évolution intéresse les auteurs qui y accentuent leur regard de manière plus approfondie.

Si à la campagne il a été souvent question, en générale, des thèmes liés à la vie au village (traditions ancestrales, sorcellerie, travaux champêtres...), en ville, lieu d'affluence et d'influence multiformes, il y émerge des particularités culturelles nouvelles, des habitudes et mentalités atypiques au milieu, et qui forgent à la ville, un panorama culturel et identitaire issu de la mixité des populations, des cultures, des visions du monde souvent différentes. La culture du cinéma par exemple se développe et rentre dans les mœurs des citoyens comme le montre Ousmane Sembène dans le récit *Devant l'histoire*⁵⁷⁶. Les habitudes changent et les populations adhèrent progressivement aux visions de la société moderne. En effet, le nouvelliste sénégalais décrit dans ce texte non seulement les nouvelles occupations auxquelles vaque désormais l'Africain citadin, mais il résume surtout quelques particularités de la vie en ville liées à la morale :

-Si tu vois ce film, le reste de ta vie, tu ne pourras plus faire confiance à une femme, dit l'un des trois hommes.

Ils étaient devant le cinéma le « *Mali* », dans le quartier peuplé de Rebeuse. Tous les trois coulèrent leur regard sur la longue queue qui s'allongeait de minute en minute, composée d'hommes, de femmes et des enfants : hors de la clarté, l'obscurité tombait comme un rideau. A la lisière du halot lumineux, s'alignaient les petites tables des marchands et marchandes, des denrées ; des prostituées déambulaient, l'air était frais, moins torride que la veille. De temps en temps, un vent venu du quartier, apportait avec lui, l'effluve nauséabond des matières en décomposition.⁵⁷⁷

L'espace urbain apparaît comme un lieu de paradoxe. Pour les campagnards, la ville est également sujette à toute représentation fantasmagorique,

Dans un premier moment l'espace urbain invite à rêver, à penser une potentielle réussite sociale, à imaginer un bonheur. Cet imaginaire caractérise la ville comme un espace développé et symbole de l'évolution sociale. Car, la ville, ce sont aussi des grands mouvements d'accélération sans cesse recherchés, des performances constamment redoublées, des ambitions recrées, bref, c'est le lieu de la démesure, de toutes les convoitises et les inventions technologiques modernes, un lieu finalement qui alimente les rêves et les ambitions.

⁵⁷⁶ Ousmane Sembène, « *Devant l'histoire* » dans *Voltaïque La Noire de...*, *op cit.*

⁵⁷⁷ *Ibid*, p 7.

De fait, cet espace urbain devenu symbole non seulement de la modernité, mais aussi de l'évolution sociale (notamment dans l'imaginaire des populations paysannes), attire et occasionne la mobilité des populations. Les paysans, chargés de leurs rêves, pratiquent l'exode rural pour tenter de s'offrir des faveurs de la ville qui leur tend les bras, les laisse admiratifs devant ses lumières et grands boulevards, et les surprend finalement en les accueillant variablement, car ils finissent très souvent dans le chômage et l'insécurité. Le récit *Paak Butéel* du nouvelliste sénégalais Cheik Aliou Ndao illustre bien cette désillusion des paysans. L'auteur décrit un effet d'attraction et les sentiments de désenchantement entre l'espace urbain et les villageois :

Ces citadins de fraîche date [...] sont venus un beau jour alléché par la grande ville, pour faire fortune. Les parents, les amis qui y ont séjourné avant eux ne leur ont conté que le côté fantastique : l'asphalte, les voitures, l'électricité, le cinéma. Ces campagnards habitués aux durs travaux champêtres ont pensé en avoir fini avec leurs difficultés, en posant le pied sur le quai de la gare de Ndakaru.⁵⁷⁸

Les villes africaines stimulent les rêves de ces « chercheurs de bonheur », forgent leurs ambitions, et créent en eux, l'espérance d'un avenir prometteur. Dans cet extrait, l'espace urbain apparaît comme un espace de liberté et d'espérance. La ville est souvent relatée par ceux qui y ont séjourné. Et c'est à partir de ces récits rapportés et souvent mirobolants, que certains villageois éprouvent le désir de s'établir en ville à la quête d'un idéal de vie.

Les nouvellistes se saisissent donc de cette image captivante et séduisante de la ville pour concéder à l'espace urbain, l'image symbolique de la liberté. La ville devient un lieu d'ouverture et qui invite à approcher désormais le paysage social africain, sur une autre amplitude, un autre plan socioculturel. Pour cela, les nouvellistes mettent en scène des personnages dont la vie met en évidence, les dommages occasionnés par le désenchantement de la vie en ville. C'est notamment le cas de Mor, le personnage principal de *Paak Butéel*. Ce dernier avait été, lui aussi, séduit par le charme de la ville. En quittant son village, il a atterri dans un quartier insalubre qui donne le nom au titre du récit. Mais « en vérité, Paak Butéel est un marché aux puces. On y achète tout : des bijoux de valeur dont on ignore l'origine en passant par des meubles et les ustensiles de cuisine. On garde pour la nuit les transactions susceptibles de créer des ennuis pour n'étaler que seuls les objets anodins, au grand jour, sur le trottoir⁵⁷⁹ ». Avant qu'il ne devienne « un véritable ressortissant de Paak Butéel », et en dépit de tout ce que

⁵⁷⁸ Aliou Ndao Cheik, « Paak Butéel » dans *Le Marabout de la sécheresse*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p 30.

⁵⁷⁹ *Ibid* p 31.

la ville lui offre de meilleur, « il garde l'esprit tourné vers la future boutique qu'il ouvrira ; il veut s'établir, se marier ⁵⁸⁰ ». Cette motivation justifie donc sa présence en ville.

Mais le nouvelliste s'appesantit davantage sur son désenchantement, car Mor va rencontrer plusieurs difficultés. Dans les récits de nouvelles, les auteurs montrent surtout comment la poursuite d'un idéal social en ville aboutit très souvent à une désillusion totale. Les villageois terminent leur course de quête de bonheur, la plupart du temps, dans les méandres de la modernité, dans les encrassements de la vie en ville. Le regard du nouvelliste porté sur la société moderne notamment sur la ville, non seulement prend en charge le discours qui y émerge grâce aux personnages qui en font l'écho (leurs plaintes, leurs craintes, leur perception de la vie face aux nouveaux phénomènes de leur société...), mais il révèle tout aussi l'image d'une société sous le prisme des mutations profondes et irréversibles occasionnées par la modernité. Ainsi, les projets et les rêves construits par chaque paysan ayant échoué en ville, s'étiolent, et s'effondrent ; les déceptions et surtout les problèmes nouveaux auxquels ils font face, s'érigent en un défi de taille qu'ils doivent relever au quotidien. Ils appartiennent désormais à un espace où toutes les catégories sociales sont représentées. Pour illustration, le texte du nouvelliste malien Sirafily Diango décrit une ambiance cosmopolite des quartiers de Bamako. Il énumère par exemple, les catégories de personnes qui peuplent ces quartiers :

Entre Koulouba et Badala, dans la vallée du Djoliba, vivent les Bamakois, braves gens, héros, auteurs, spectateurs et acteurs de toutes les batailles de la vie, pour la survie. Dans ce spectacle, ils sont petits fonctionnaires, grands commerçants du petit marché, petit commerçants du grand marché, ouvriers, portefaix, coiffeurs, artisans, traiteurs, cireurs, artistes, secrétaires, colporteurs, transporteurs, camelotiers, proxénètes, mendiants, souteneurs, maquereaux, démarcheurs, arracheurs de dents, jongleurs, prestidigitateurs, chiffonniers, chauffeurs, brasseurs, assureurs, voleurs, escrocs, transporteurs, danseurs, vétérinaires, corsaires, marabouts, prostituées, faussaires, prêtres, fossoyeurs, banquiers, contrebandiers, indics, flics, douaniers, transitaire, malfrats, mécaniciens, électriciens, maîtres, contremaîtres, maraudeurs, rôdeurs, ... ces braves gens n'ont que leur force de travail et leurs idées à vendre, et à revendre, dans ce monde où tout se vend et s'achète⁵⁸¹.

Dans un deuxième moment, la ville est vue comme un espace utopique, un lieu hostile dont la misère et tous les maux qu'elle offre (la peur, le crime, le vol, le viol, le braquage, la délinquance...), semble la caractériser. La ville dans le récit court introduit l'Africain dans un espace parfois chimérique, inventé par les individus qui rêvent s'y établir et y vivre dignement. Et c'est précisément sur cet aspect que le nouvelliste fixe particulièrement son attention, et

⁵⁸⁰ *Ibid*, p. 31.

⁵⁸¹ Diango Srafily, « Bamako, cité des caïmans » dans *Nouvelles du Mali*, *op cit*, p 34.

révèle par exemple, les paradoxes qui caractérisent cet espace citadin : lieu d'opportunités et symbole de l'évolution sociale, mais aussi lieu de perte, de misère, où les rêves s'effondrent très souvent. Ces contradictions sont perceptibles dans la capitale malienne grâce à la description qu'en fait Sirafily Diango dans le récit *Bamako, cité des caïmans* :

Bamako est ce monde. Ce monde est Bamako. Bamako est grouillant, croustillant, bouillonnant, bruyant. C'est un monde fascinant : klaxons ahurissants, envahissants ; sifflements stridents, nerveux agressifs, persistants, affolants, traumatisants d'un train retardataire ou en détresse, gémissant sous sa cargaison humaine ou ses marchandises pondérables ; aboiements épouvantables et nourris de molosses efflanquées, échappé ou perdus, affamés ; rires lugubres de malfrats ou d'ivrognes noctambules narguant des prostituées sur le trottoir ; éclats de rires d'insomniaques⁵⁸².

Les « citadins de fraîche date » voient donc leur représentation de la cité idéale virer chaque jour vers le cauchemar. Ils désenchantent et font face aux diverses difficultés, dont trois d'entre elles semblent très prégnantes dans les textes.

D'abord, les populations sont confrontées aux violences quotidiennes. L'accroissement parallèle des disparités socioculturelles et de la violence urbaine apparaissent visiblement liées, et le corollaire de cette liaison est la criminalité galopante. À côté de sa beauté (les infrastructures modernes et impressionnantes, les beaux quartiers, les activités diverses...), et des opportunités qu'elle offre (le travail et autres avantages), la ville n'assure et ne garantit pas pour autant une sécurité totale et la paix, qui sont généralement des grands apanages du milieu rural. À titre illustratif, le Gabonais Auguy Makey décrit avec attention, le trio Mabet, Omeme, et Vengou dans *Terminus Mindoubé*⁵⁸³. Le narrateur scrute leur quotidien, relève les activités qui les occupent et les présente comme des tortionnaires, des brigands qui sèment la terreur dans les rues de la capitale. La description qui en est faite, relève quelques méthodes draconiennes utilisés par les trois compères, pour mieux venir à bout de leurs victimes. Le narrateur insiste notamment sur la dimension psychologique des personnages, car celle-ci permet de mesurer l'intensité du phénomène de l'insécurité en zone urbaine :

Mabet et Omeme affectionnent la violence. Leur grand plaisir : le bruit des habits qui craquent, le moral qu'on désarticule ; les supplications des *teenagers* aux abois, les larmes qui déferlent, les corps qu'on bat, qu'on ramollit à coups de trique, avant de les défoncer sans scrupule, [...] Ils sont maniaques ils le savent⁵⁸⁴.

L'espace urbain peut aussi façonner une catégorie des populations atypiques et très violentes, prenant de l'ascendant sur d'autres plus vulnérables. L'auteur associe des verbes à caractère

⁵⁸² *Ibid*, p 35.

⁵⁸³ Makey Auguy, « Terminus Mindoubé » dans *Gabao news*, *op cit*.

⁵⁸⁴ *Ibid*, p. 14.

émotionnel comme « affectionnent », au champ lexical de la violence. Ce champ se construit à travers les expressions comme : « le moral qu'on désarticule », « les supplications » ; « les larmes » ; « les corps qu'on bat » ; « coups de trique » ; ou encore « défoncer ». Une famille lexicale qui permet de définir le trio comme des « déréglés » de la société ou des « hors la loi ». On peut ainsi s'apercevoir que le nouvelliste voudrait ici, dresser une identité atypique à certains individus, selon que ceux-ci se laissent mouler, façonner ou transformer par leur milieu de vie, en l'occurrence l'univers urbain. Cette identité s'acquiert facilement en se livrant par exemple à des activités diverses et peu recommandables comme la drogue : « Mabet tempête, comme de coutume : Bordel ! Avec tout le Crack que je me suis tapé ce soir, je sens que je vais exploser ; malheur à la pouffiasse qui me présentera son bodge⁵⁸⁵ » ; ou encore le vol, le viol, et le braquage, car le trio a même un menu quotidien :

21 heures, vol d'une voiture. Grosse cylindrée de préférence. De 22 heures à 3 heures du matin, partie de plaisir avec une ou deux filles kidnappées dans quelques quartiers. 4 heures du matin, hold-up dans une essencerie ou une boîte de nuit. 8 heures, dodo⁵⁸⁶.

L'emploi du présent de l'indicatif renseigne davantage sur la routine de leur activité. Ce « sordide emploi du temps⁵⁸⁷ » est un menu quotidien qui plonge également le lecteur dans l'instantanéité de l'action et la mouvance du jeu quotidien. Les activités du trio guident le lecteur dans les couloirs informels de la vie des banlieues, et lui exposent les facettes variées d'une société moderne. À partir des descriptions faites des trois compères, on peut comprendre que ce trio soit également vu comme des victimes de la société moderne, plutôt que des simples malfrats, des vulgaires délinquants sans scrupule. Le passé de chacun d'entre eux témoigne de cette posture victimaire, d'autant plus que le narrateur du récit choisit de leur octroyer de temps en temps la parole pour se définir :

On n'est pas des péquenots ! Moi, c'est Mabet, ancien étudiant en droit [...]. Ah la faculté, quel bordel ! 600 ou 700 étudiants dans un amphithéâtre étriqué comme une boîte de sardines. [...] Je te présente mes potes : au volant, Vingou ex étudiant en médecine, par la suite, infirmier d'État. Au centre hospitalier de Libreville, on le faisait bosser comme un serf. A la fin du mois il gagnait des clopinettes. Las de se faire pigeonner par des ronds-de-cuir de bas-étages, il a démissionné, troqué sa seringue contre un flingue [...]⁵⁸⁸.

Issus d'une scolarité ratée et nourris des insatisfactions sociales et administratives, les trois compères décident de se venger de cette société moderne et impitoyable. Pour eux, il s'agit

⁵⁸⁵ *Ibid*, p. 8.

⁵⁸⁶ *Ibid*, p. 11.

⁵⁸⁷ *Ibid*, p. 11.

⁵⁸⁸ *Ibid*, p 14.

désormais d'une société où le principe de liberté semble rimer avec le paradigme de « libertinage », puis qu'« impunis, peinaris, Mabet, Omeme, Vingou, poursuivent leur ignoble inclinaison⁵⁸⁹ » au mépris de la loi.

Dans *Règlement de compte*⁵⁹⁰ chez Jean-Juste Ngomo, le narrateur relate cette même tension d'insécurité à partir du personnage de Kacou. Ce dernier et son ami Diallo « faisaient partie d'un gang de six malfaiteurs spécialisés dans les cambriolages nocturnes⁵⁹¹ ». Après avoir été trahi par son complice Diallo lors d'une opération qui avait mal tourné, Kacou est emprisonné. Puis, il s'enfuit du milieu carcéral un peu plus tard et décide alors une fois en liberté, de se venger de son ami Diallo en le décapitant : « les réponses ne furent pas convaincantes, mais alors, absolument pas ! En fait, elles le furent si peu que Kacou, écœuré, égorgea promptement son ancien complice⁵⁹² ». L'attention du nouvelliste s'attarde particulièrement sur les questions liées à la violence et laisse voir la ville comme un espace non rassurant, où le phénomène de l'insécurité est un problème permanent. Cette problématique devient alors une préoccupation majeure pour les nouvellistes. Ils montrent comment, dans les récits, certains citoyens doivent lutter, s'habituer, et même s'adapter. Ceci permet de comprendre pourquoi la criminalité devient, par exemple, un mal aussi banal à l'instar d'autres maux au sein de la cité :

Après quelques années passées dans la capitale, Mor commence à s'habituer. [...] Il est capable de voir le sang couler à la suite de rixes, et de garder son calme, de continuer à vaquer à ses occupations.⁵⁹³

La ville n'est pas exclusivement présentée de façon rassurante par les nouvellistes. Ces derniers offrent une vision plutôt complexe de ce milieu au caractère, à la fois inquiétant et fascinant. Cette description de la ville permet au nouvelliste d'opposer la ville et le village, en les présentant comme deux espaces antinomiques : d'un côté, on a la ville qui est un espace de violences. Ces dernières ne trouvent tout leur sens que dans les atrocités et actes de cruautés que posent certains personnages. De l'autre côté, le village représente un espace de grandeur, d'émerveillement, un lieu qui fascine et fait rêver.

Ensuite, les nouvellistes soulèvent un autre phénomène typique à la vie urbaine : « les marchés noirs » ou le commerce informel, qui appelle à activer son instinct de survie. Une fois de plus, c'est en concentrant leur intérêt vers les milieux défavorisés, et en se fixant sur quelques

⁵⁸⁹ *Ibid*, P 14.

⁵⁹⁰ Ngomo Jean-Juste, *Nouvelles d'Ivoire et d'outre-tombe*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁵⁹¹ *Ibid*, p 69.

⁵⁹² *Ibid*, p 71.

⁵⁹³ Ndao Cheik Aliou, « Paak Butéel » dans *Le Marabout de la sécheresse*, *op cit*, p 31.

activités insolites, que les nouvellistes parviennent à caractériser la ville sur cet angle. Ces activités informelles contribuent à créer un climat dangereux et un malaise important au sein de la société. Pour cela, ils créent un univers où les personnages s'affrontent de façon permanente pour survivre. Cette lutte est monotone, hardie, et nécessaire. La croissance des activités informelles et/ou clandestines étant inévitables, certains personnages dans les récits, font du marché clandestin un moyen impérieux de subsistance, d'autre encore y voient un tremplin vers la réussite, la richesse et la sortie de la misère. Une fois de plus, la société textuelle que présente le nouvelliste sénégalais Cheik Aliou Ndao dans son récit *Paak Butéel*, résume ce phénomène. Si « les jeunes comme Mor ne se découragent pas, [...] c'est dans l'espoir de réussir comme leurs aînés dont certains se sont transformés en des grands commerçants ; des hommes d'affaires brassant des millions, rivalisant de ferveur ostensible lors des « chants religieux » patronnant des « dahiras » à la dévotion de leur marabout⁵⁹⁴ ». Ceux-là se limitent à des activités moins dangereuses bien qu'informelles. D'autres en revanche, « gardent pour la nuit les transactions susceptibles de créer des ennuis⁵⁹⁵ ». Mais que ce soit l'une ou l'autre catégorie, ils font tous face à certaines situations improbables qui semblent plus difficiles à supporter. Mor se trouve désormais face à plusieurs défis qu'il n'a jamais connus au village. Ensemble avec d'autres habitants du quartier, « ils parcourent la ville, rachètent des bouteilles vides qu'ils revendent à la brasserie⁵⁹⁶ ». Le narrateur s'enlise dans les dessous du quartier de « Paak Butéel », pour en ressortir les souffrances morales et même physiques que subissent des habitants, car, ces derniers sont, par exemple, « obligés de faire la queue à l'unique endroit de leur quartier où ils peuvent trouver de l'eau. C'est humiliant d'être là : hommes, femmes, enfants, en file indienne devant les édicules, chacun attendant son tour⁵⁹⁷ ». Dans le même élan, le narrateur s'incruste dans leur conscience et dévoile leurs souffrances psychologiques, leurs regrets, leurs souvenirs du village, où la vie semblait moins humiliante, moins hardie qu'à Ndakaru, cette capitale sans « pitié » :

À des pareils moments ils pensent à ce qu'ils ont perdu : le village, la nature, l'espace illimité où un père de famille conserve sa considération protégée par la tradition, l'âge, la notion de « Satura ». Il ne viendrait à l'idée de d'aucun adulte de la campagne de s'accroupir au vu et au su de tout un chacun. Ah Ndakaru !⁵⁹⁸

⁵⁹⁴ *Ibid*, p 31.

⁵⁹⁵ *Ibid*, p.31.

⁵⁹⁶ *Ibid*, p. 31.

⁵⁹⁷ *Ibid*, p 30.

⁵⁹⁸ *Ibid*.

Chez le nouvelliste gabonais Auguy Makey, les problèmes de la ville sont aussi liés au logement. La description des nouvellistes en général prend moins en compte la beauté des infrastructures ou celle de la vie en zone urbaine. Très souvent, cette peinture fascinante et captivante des bâtiments administratifs, des grandes surfaces publiques, et surtout des quartiers résidentiels de part et d'autre des grandes avenues et boulevards..., est perçue comme une stratégie narrative pour marquer les oppositions, les contradictions qui caractérisent les milieux citadins. De fait, les nouvellistes visent davantage les espaces enclavés par des détritiques de toute sorte, les quartiers défavorisés où survivent des populations laissées pour compte. De ces milieux imparfaits, se dégagent les tristes réalités auxquelles sont soumises les populations délaissées. C'est désormais dans l'un de ces quartiers qu'habite l'enseignant Mombo : un quartier qui est fait de « mélange de baraques, de bâtiments aux fenêtres minuscule, des cases, et d'habitations qui ne se rangeaient dans aucune catégorie⁵⁹⁹ ». Il aurait voulu habiter une maison descente et non « pas cette espèce de taudis dans lequel il loge à *Nzeng-Ayong*. Une piaule vétuste, avachie par les ruades des tornades tropicales. Partout, les lézardes inesthétiques où s'engouffrent malicieusement des courants d'air qui enrhumement ⁶⁰⁰ ». Le nouvelliste choisit donc de faire évoluer son personnage dans un univers de misère. La particularité du parcours du personnage de Mombo donne l'impression que socialement, celui-ci n'évolue pas : au village il était insatisfait des conditions de vie (manque de modernité, un milieu quasi carcéral pour lui), et visiblement en ville où il habite désormais, il se plaint de son quotidien aussi pesant que misérable.

Avec le parcours du personnage de Mombo, l'idée d'opposition entre la ville et le village semble en apparence ambivalente. Les deux espaces le troublent et l'accablent, car il les conteste et les a en horreur. On l'impression que le village et la ville semblent rendre compte d'une même chose : le malaise existentiel. Si le bonheur échappe à la vie de Mombo que ce soit en ville ou au village, il ne lui reste plus qu'à rêver, à créer un espace imaginaire où ses rêves pourraient être possibles, où il pourra s'évader et se dérober, un tant soit peu, de la teneur insoutenable de son quotidien misérable : « Ah cette villa qu'il va construire ! Il y pense jour et nuit. Une vraie maison⁶⁰¹ ».

Dans un autre texte intitulé *Milénium madjango*, le nouvelliste gabonais décrit les mêmes conditions déplorables de vie pour les citadins :

⁵⁹⁹ Ndao Cheik Aliou, « *Quinze francs par jour* » dans *Le Marabout de la sécheresse*, *op cit*, p. 26.

⁶⁰⁰ Makey Auguy, « Hypertension », dans *Gabao news*, *op cit*, p 49.

⁶⁰¹ *Ibid.*

10 heures. Un vieux bus me dépose au quartier « Derrière l'hôpital ». Quartier fangeux, tristement célèbre. Ici, les cochons font bon ménage avec les humains. [...]. J'ai déménagé. Mon ancien logeur m'a *viré*, comme on dit. Cinq mois d'arriérés. C'est trop. Il m'a foutu à la porte après avoir confisqué mon poste téléviseur, mon magnétoscope, mon congélateur, mes cinq fauteuils, ma table et mes six chaises. Il m'a insulté, m'a traité de *madjango*. Pour le moment, j'ai trouvé refuge chez ma sœur Henriette Pemba. Elle m'a cédé sa chambre. Ses treize enfants, ses sept petits-enfants, occupent l'autre pièce. Ma sœur et son Mari dorment au salon dans le petit canapé en liane, en attendant que je trouve un autre emploi⁶⁰².

C'est donc dans cette ambiance misérable du quotidien que sont plongées les populations des bas-quartiers. Elles subissent les dures réalités que leur offre leur espace de vie, que ce soit moralement ou physiquement.

Enfin, la question de changement de comportement et même d'identité est l'une de questions qui attirent l'attention des nouvellistes. L'espace dans lequel évoluent certains personnages dans les récits sont particulièrement pauvres, et occasionnent des changements radicaux comme la perte de quelques valeurs morales. Ici la modernité n'est plus perceptible uniquement sur la transformation du paysage à partir des infrastructures impressionnantes et autres symboles de l'urbanité. Elle est aussi visible à travers les nouvelles mentalités, les nouvelles formes de pensées de représentation sociale, et des façons d'appréhender le monde auquel on appartient. De fait, avec l'émancipation de la pensée féminine, les libertés acquises vis-à-vis de certaines traditions, et surtout avec la dictature du capitalisme..., il s'est opéré des véritables transformations au sein des sociétés africaines, et les comportements des individus ont subi d'une manière générale, des changements importants. Et la ville reste donc cet espace idéal où tout s'expérimente, un lieu dans lequel ces changements se vivent et se vérifient le mieux. Le nouvelliste scrute donc quelques effronteries, quelques turpides et autres déviances morales par exemple, auxquelles se prêtent désormais certaines populations accablées par les souffrances en ville

Notre analyse se fixe ici sur le phénomène de la prostitution dont l'évocation semble, en apparence, laconique dans quelques récits de nouvelles. À travers les textes que nous étudions, il n'y a presque aucune réelle concentration du nouvelliste dans la description des scènes se rapportant à cette question. L'évocation de la prostitution est sommaire, lapidaire et même allusive. Elle est dans un style elliptique qui invite les nouvellistes au sous-entendu. Ils survolent les détails en privilégiant une expression mesurée, frugale, concentrée sur l'essentiel de la réalité décrite. Ainsi vue, cette parole retenue des auteurs traduit non pas leur désence ou

⁶⁰² Makey Auguy, « Millénium madjango » dans *Gabao news, op cit*, p 107.

pudeur, mais leur désire de cibler l'essentiel du phénomène de la prostitution. Lorsque Sembene Ousmane décrit la façade principale du cinéma dans le récit *Devant l'histoire*, c'est sur un jet très furtif des mots qu'il nomme et évoque la question de la prostitution :

À la lisière du halot lumineux, s'alignaient des petites tables des marchands et des marchandes de denrées ; des prostituées déambulaient, l'air était frais, moins torride que la veille.⁶⁰³

Chez Henry Lopes, le phénomène est également évoqué avec moins de détails. Le narrateur en fait mention dans le texte au moment où il parle de Margueritte du bar « Venez-Voir », et ses cousines dans le récit *Monsieur le député* :

Marguerite est très recherchée. [...] Ainsi lorsqu'une haute responsabilité emmène à « Venez-Voir » une bande de hautes responsabilités en mission, il prouve son pouvoir en les laissant danser corps à corps avec Marguerite. Vers une heure du matin, il va lui parler à l'oreille. Alors elle va *faire ça* avec notre haute responsabilité tandis que Marguerite donne l'ordre à chacune de ses cousines d'aller bien *faire ça* avec les hautes responsabilités étrangères. C'est ainsi que Marguerite, en échange, obtient ce qu'elle veut.⁶⁰⁴

La description expéditive dans ces textes traduit non seulement la caractéristique narrative du genre liée à la brièveté, celle qui consiste à poursuivre un objectif précis, sans perdre le lecteur dans les digressions descriptives pas très utiles à l'histoire racontée, mais aussi, dire en peu de mots permet-il d'éviter peut-être d'écorcher la sensibilité du lecteur, même si en règle générale, la littérature africaine (le genre de la nouvelle y compris), depuis le début des années 1980 semble s'illustrer davantage dans la description du corps de façon plus ouverte, sans recourir à des métaphores, aux euphémismes, aux ellipses et figures et astuces pour évoquer le sexe. Non sans réserve, depuis cette décennie la sexualité est ainsi devenue pour certains auteurs (Yambo Ouologuem, Soni L'abou Tansy, Sami Tchack, Calixte Beyala ...), un motif et même un sujet de création littéraire à part entière⁶⁰⁵. En revanche, dans la nouvelle africaine de façon générale, on retrouve une description modérée du sexe et tout ce qui s'y rapporte...⁶⁰⁶.

La retenue descriptive au sujet de la prostitution s'observe également chez le Gabonais Auguy Makey qui, en apparence, y concentre une attention particulière dans le récit *Terminus Mindoubé*. Le narrateur semble décrire avec précision, l'ambiance carnavalesque d'un milieu fréquenté par les prostituées.

⁶⁰³ Ousmane Sembène, « Devant l'histoire » dans *Voltaïque, La Noire de...*, *op cit*, p 7.

⁶⁰⁴ Lopes Henry, « Monsieur le député » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p 60-61.

⁶⁰⁵ Sur ce point, la revue *Notre Librairie*, au n° 151, juillet-Septembre 2003, a consacré une réflexion sur le temps « Sexualité et écriture », et bien entendu, il existe plusieurs études autour de cette même question.

⁶⁰⁶ Une exception peut cependant être soulignée avec le récit « La peau dans l'œil » dans *Nouvelles du Mali*, où Yambo Ouologuem qui en est l'auteur se lance dans une description crue et sans voile du corps.

La voiture ralentit, saute d'un trou à l'autre, se faufile à travers l'essaim de piétons endimanchés, insouciant, piétine ici et là quelques mares malodorantes. [...] Boulevard du bord de mer. [...] Le long des trottoirs, les filles rutilantes exhibent leurs cuisses dorées. Postures aguichantes. Perruques exotiques. Denture étincelante. Sourire commercial. Seins arrogants, ficelés dans les tee-shirts égoïstes. [...] Les jambes, interminables, fuselées, pommadées, vont et viennent aux bords des haies fleuries. [...] Tout semble mis en branle pour exacerber les sens.⁶⁰⁷

Ici, l'attention du narrateur se limite au mouvement, à l'ambiance d'un milieu où se pratique la prostitution. Il élude la description de sexe obscènes et se concentre sur l'atmosphère du lieu. De fait, au fur et à mesure qu'évolue le véhicule dans lequel sont embarqués les trois compères, le narrateur observe crescendo les mouvements aux alentours : il fixe, scrute, décrit, et commente par la suite le lieu et les actions, les cris des personnes qui s'y meuvent. L'aspect qui semble captiver son attention en ce moment reste l'animation et des gestes des prostituées. Avec un intérêt évident, il se garde d'intensifier la description de cette ambiance singulière au bord de mer, en éludant des détails ou des scènes spectaculairement alléchantes du sexe. L'évocation est donc allusive. En aucun moment il mentionne la lexie « prostitution ». Il refuse donc de nommer le phénomène de prostitution, et laisse le choix au lecteur de l'imaginer, grâce au vocabulaire particulièrement suggestif auquel il recourt : « le long des trottoirs », « postures aguichantes », « sourire commercial », « les filles exhibent leur cuisses » etc. Aussi, la progression de la narration dans ce milieu recourt-elle à un temps simple qui rend plus vivace la relation des personnage et l'ambiance du milieu, et surtout, ce présent de l'indicatif permet de rendre actuelle, l'évidence de la perte de valeurs morales dont ce « bord de mer » est le symbole illustratif. La suggestion plus ou moins manifeste de la question de la prostitution se note également par le choix du narrateur à octroyer par intermittence, la parole à ses personnages : à une prostituée il fait dire : « Hello baby, tu viens ? N'aie pas peur, c'est par cher. Pour tes beaux yeux, je te fais un prix d'ami ; demi-tarif, si tu veux...⁶⁰⁸ ». Ce relais de parole introduit un discours direct, et rend plus dynamique, la description de la scène.

Il est vrai, la perte des valeurs morales n'est certes pas une tare imputable seule à l'univers urbain, mais la ville semble être un foyer propice où la perversité se développe le mieux. Car c'est un milieu plus ouvert, où les jeunes sont plus exposés à l'éducation de la rue : Vingou qui habite longtemps la capitale Libreville, ironise sur l'éducation au sein de la famille de son complice Mabet : « une sœur pute, un frerot gangster, on est bien éduqué dans ta famille...⁶⁰⁹ ».

⁶⁰⁷ Makey Auguy, « Terminus Mindoubé » dans *Gabao news*, *op cit*, p 8 et 9.

⁶⁰⁸ *Ibid*, p 9.

⁶⁰⁹ *Ibid*, p 9.

La ville se révèle un milieu où les valeurs culturelles traditionnelles s'étiolent, où les identités, de quelle nature que ce soit, sont remises en cause, et où les valeurs morales s'effritent continuellement pour des raisons diverses. Par exemple, Ndao Cheik Aliou commente comme suit, les relations entre ressortissants de du village :

À Paak Butéel, bien que l'on respecte l'esprit du village, la solidarité, cela ne signifie guère vivre aux dépens des autres. Le soutien ne dure que le temps de vous initier à la « débrouillardise »⁶¹⁰.

On peut ainsi se rendre compte que les populations portent parfois en mémoire, les principes de solidarité développés au village. Les regrets du confort, de la sécurité, du respect et de toutes les valeurs traditionnelles qui sont généralement l'apanage du milieu villageois, ne sont souvent qu'un lointain souvenir. Si en définitive, l'évocation de la ville dans la nouvelle africaine se fonde sur les regards des paradoxes, c'est-à-dire partagés entre un espace de misère de souffrance, un lieu chaotique, mais aussi d'émancipation, de réussite sociale, d'épanouissement..., il sied de se demander en filigrane, comment l'Africain se définit-il au milieu de ces paradoxes. Quelle identité revendique-t-il ?

VII.2. Regard sur l'identité et le symbolisme socioculturel dans la nouvelle subsaharienne

VII.2.1. L'identité culturelle et ses dérivées sémantiques

Dans l'histoire de la littérature africaine, certains romanciers nous ont servi des héros qui mettent en évidence, plusieurs regards sur la question de l'identité culturelle. On peut citer en occurrence le personnage de L'enfant Noir dans *Camara Laye L'enfant noir*⁶¹¹, et celui d'Okonko dans *Le Monde s'effondre*⁶¹². Ils sont généralement considérés comme, respectivement, défenseurs illustres de la culture et des traditions africaines, et la figure de la résistance face à la pénétration coloniale. Chez Camara Laye, on retrouve un éloge fait à sa culture. L'auteur assigne à son personnage autobiographique un parcours culturellement ancré, enraciné dans l'observance des traditions tutélaires de sa société. Pour Mohamou Kane, Camara Laye « s'attache à préciser l'identité culturelle de son peuple sans donner la moindre coloration politique à son propos⁶¹³ ». En revanche, bien que quelque peu tumultueux, on retrouve chez le personnage Onkoko une détermination farouche du personnage à tenter de stopper l'invasion coloniale. En restant fidèle à ses traditions et cultures, il s'oppose même excessivement au

⁶¹⁰ Ndao Cheik Aliou, « Paak Butéel » dans *Le Marabout de la sécheresse*, op cit, p 32.

⁶¹¹ Laye Camara, *L'Énfant noir*, Paris, Pocket, 1953.

⁶¹² Achebe Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1958.

⁶¹³ Kane, Mohamadou, « Le Thème de l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone », in *Éthiopiennes* n°42, revue trimestrielle de culture négro-africaine, 3^{ème} trimestre, 1985, volume III, n°3.

Colon⁶¹⁴. Des exemples de cette nature sont multiples dans les littératures africaines. Ainsi, tout comme ces deux romans, la majorité des textes narratifs ne font que décrire les mutations profondes (les identités des individus, des cultures, des savoirs ancestraux...) qui s'opèrent au sein des sociétés africaines, avant pendant et surtout après la colonisation. Certains personnages, pour la plupart du temps, se remarquent par une instabilité identitaire et culturelle, car ils voient se greffer à leur quotidien, des phénomènes nouveaux qui impactent considérablement leurs assurances identitaires. Et ce, qu'ils évoluent dans un espace rural, citadin, ou même étranger à leur univers culturel. De toutes les façons, selon les contextes, les prosateurs africains ont dû se positionner par rapport à la question de l'identité de cultures de leurs sociétés.

Les récits courts que nous étudions s'inscrivent dans cette logique. À travers ces derniers, les auteurs tentent de montrer comment se définissent les Africains dans ce nouvel espace socioculturel partagé entre modernité et tradition. Les deux paradigmes : « culture » et « identité » s'imposent dans cette analyse. Les deux notions ont eu, l'une comme l'autre, la réputation, depuis plusieurs décennies déjà, d'être polémiques et polysémiques selon chaque discipline et théoricien. Certains comme Jean-Claude Kaufmann, devant la difficulté de définir la notion de l'identité, envisage une acception plus éclatée, une vision plus ouverte vers des niveaux divers et variés. Il intègre dans l'approche de cette notion, la réalité biologique et administrative, politique et sociale, individuelle et collective...⁶¹⁵. Pour ce qui est de la notion de culture, Jean Tabard pour sa part considère que :

La culture, c'est la manière dont un groupe humain occupe et habite son espace. Au-delà des centaines de définitions données par les anthropologues, la culture est d'abord et fondamentalement un système de représentation de l'essentiel, c'est-à-dire de la vie et de la mort, du monde et de l'au-delà, de l'homme et de la nature, du sacré et du profane, « choses » que chaque groupe humain affirme ou nie et rend présent à sa pensée, consciemment ou non, dans des mythes et des rites⁶¹⁶.

Qu'elles soient rangées dans une logique géographique, historique, anthropologique, ethnologique, littéraire..., les différentes acceptions des deux notions font inéluctablement intervenir un sujet à partir de qui, se dégage leur substance contextuelle et par conséquent, sémantique.

⁶¹⁴ Le héros Okonkwo grâce à un rituel traditionnel, tue l'ami de son fils Ikemefuna, pour un crime qu'il ignore tout simplement, vue son jeune âge.

⁶¹⁵ Voir son ouvrage *L'Invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.

⁶¹⁶ Tabard René, « Théologie des religions traditionnelles africaines », *Recherches de Science Religieuse*, 2008/3 (Tome 96), p. 327-341. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2008-3-page-327.htm>.

Chez Amine Maalouf, l'identité est envisagée conjointement avec la culture et l'espace géographique. Elle apparaît comme une donnée qui distingue et singularise un individu au milieu de mille autres, elle reste convolée à l'impermanence. Pour le théoricien franco-libanais, « l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence⁶¹⁷ ».

Devant une kyrielle d'approches de ces deux notions, il sera moins profitable d'envisager des nouvelles définitions ici. Toutefois, les deux notions seront abordées conjointement sous l'expression « identité culturelle », pour tenter de définir le sujet africain dans sa société en proie entre tradition et modernité. « Le thème de la l'identité culturelle se situe au cœur de la littérature africaine. Il y commande tout, il permet de rendre compte de tout⁶¹⁸ », estimait déjà, au début des années 1980, le critique sénégalais Mohamadou Kane. Aujourd'hui encore avec le phénomène de la mondialisation, cette thématique semble omniprésente dans la fiction africaine. Les auteurs marquent dans les parcours des personnages, des spécificités multiformes (savoirs, outils, idées, langues, coutumes, croyances...) qui les identifient à un groupe social, à une nation, à un espace culturel donné... Ils sont parfois en quête perpétuelle ou satisfaisante de la définition de soi, dans une perspective endogène et/ou exogène.

Dans le contexte endogène, généralement, l'identité semble se poser avec moins d'importance chez des sujets qui évoluent au sein d'une même communauté, laquelle est restée profondément ancrée dans les traditions et cultures qui servent de repères à chacun d'eux. Car ceux-ci constituent cette communauté et se définissent à partir des éléments qui les interpellent, les fédèrent dans cet espace commun : il peut s'agir de la morale sociale traditionnelle, des us et coutumes, ou d'une vision d'ensemble de la vie et des croyances auxquelles tous s'identifient etc. En revanche, le problème d'identité se pose lorsque l'Africain rentre en contact avec un autre dans la même communauté ou avec un monde étranger. Si dans la première situation, la notion de l'identité se voit limitée à une différence vestimentaire, intellectuelle, matérielle, administrative... ou à une appartenance ethnique, classe sociale..., dans la deuxième situation la vision de l'identité s'étend à la culture, à la race, la référence géographique, linguistique, religieuse... Car, cet « autre » différent de « moi » occasionne une interaction, et invite à une « ré-interrogation » de soi de façon active et instinctive. Ce besoin immédiat de se redéfinir

⁶¹⁷ Maalouf Amine, *Les Identités meurtrières*, Paris, Le livre de poche, 2001, p. 31.

⁶¹⁸ Kane, Mohamadou, « le thème de l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone », in *Éthiopiennes* n° 42, revue trimestrielle de culture négro-africaine, 3e trimestre 1985 volume III n°3. Disponible sur : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1051

intervient souvent sous la forme interrogative telle que : « Qui est-il ? D'où vient-il ? Qui suis-je pour lui ? »...

L'ouverture à l'*autre* déclenche un processus d'auto-interrogation, d'introspection pour réapprendre à se connaître, à se redécouvrir, à se redéfinir, d'autant plus que cette ouverture aboutit à ce phénomène encore plus vaste qu'est la mondialisation. Dans le contexte de mondialisation, justement, les assurances identitaires locales sont déstabilisées et remises en question de façon permanente, à chaque fois qu'on a, en face de soi, un étranger. Ce qui semble sans doute plus gênant de cette interaction, c'est surtout ce besoin *sine qua non* de « s'exiler », de « s'expatrier » mentalement, linguistiquement, et même culturellement, toutes les fois où on se retrouve face à l'« *autre* », ou devant un livre issu d'un autre espace socioculturel différent du nôtre, devant un écran de télévision, sur internet aujourd'hui... « La littérature est l'un des rares moyens qui permettent au sujet (lecteur) de pénétrer la conscience d'autrui telle qu'elle est reconstruite imaginativement par, et dans, le langage⁶¹⁹ » estime Mounira Chatti. De fait, dans un contexte mondialisé, l'identité culturelle locale cesse d'exister, elle devient évanescence, instable et vouée au changement. Le phénomène de la mondialisation se nourrit des spécificités culturelles hétéroclites issues de partout, puis propose, ou mieux impose une vision globalisée dans laquelle, « chacun devrait pouvoir s'approprier la modernité, au lieu d'avoir constamment l'impression de l'emprunter aux autres⁶²⁰ », conseille Amine Maalouf.

Ainsi présenté, c'est dans cette perspective d'ouverture à l'*autre*, que les deux termes sont posés sous l'expression « identité culturelle », et appliquée au sujet africain, que ce soit dans un conditionnement local ou étranger. Toutefois, l'identité culturelle se décline sur trois variantes parfois complémentaires, dans les récits de nouvelles africaines.

Dans un premier moment, chez Sembene Ousmane notamment, à l'instar de bien d'autres nouvellistes, la question de l'identité culturelle apparaît comme une remise en cause des assurances socioculturelle. Cette remise en question s'opère également en prenant en compte la conception du *genre*⁶²¹ au sein de la société, car celle-ci amplifie ce processus de ré-interrogation. La dimension culturelle et traditionnelle occupe, dans cet élan, une place de choix et conditionne la vision et la définition de l'identité du sujet. Localement, la notion de genre détermine, par exemple, la question de l'identité chez le nouvelliste Sénégalais. La femme se voit en effet arborer une identité presque marginale due à son statut de femme. Étant inférieure

⁶¹⁹ Chatti Mounira, « ‘Migritude’ Jeu de l'identité et de l'altérité », in *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, disponible sur http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=115

⁶²⁰ Maalouf Amin, *Les Identités meurtrières*, *op cit*, p. 160.

⁶²¹ Nous reviendrons plus en détail sur l'imaginaire du genre en Afrique dans le chapitre 9.

à son opposé (l'homme) selon les traditions, elle est limitée, confinée dans un rôle secondaire au sein de la société. La majorité des récits de Sembene Ousmane montrent que les personnages féminins luttent contre cette identité mineure qui leur a été assignée (nous y reviendrons dans le chapitre suivant).

Et dans un contexte de rencontre avec l'altérité, la question de l'identité chez Sembene Ousmane, pose la question des origines géographiques, raciales et culturelles. L'identité ici est à concevoir avec la dimension spatiale. Dans *La Noire de...*, c'est à travers le personnage de Diouana que se déclenche ce mouvement réflexif relatif à sa correspondance, et son rapport avec le cadre spatial exogène à son univers socioculturel d'origine. La jeune femme est obligée de se réinterroger pour tenter de se retrouver, de se situer et s'adapter dans son nouvel environnement de vie. Amenée en Europe par un couple des coopérants français comme domestique, Diouana, se redécouvre en France, se questionne sur son identité, ses origines géographiques et culturelles, sa personnalité, sa race... Pourtant, « lorsqu'elle était à Dakar, [elle] n'avait jamais réfléchi sur la couleur de sa peau. Avec le chahut des petits, elle compr[ait] qu'ici elle était seule. Rien ne l'associait aux autres⁶²² ». On voit ici que les interactions entre les deux civilisations déstabilisent considérablement les assurances identitaires de Diouana. Et le questionnement identitaire devient, par conséquent, une nécessité, un besoin impératif et se déclenche à partir, non seulement, du contact avec l'*autre*, mais aussi de la mobilité spatiale du personnage. En découvrant un univers socioculturel différent et qui lui permet d'être en contact avec d'autres individus socialement et culturellement différents, Diouana éprouve le besoin de questionner et de scruter son identité. Elle se découvre en déphasage total avec son nouvel environnement de vie. Elle s'exile alors intérieurement, revient mentalement dans son village devant le rejet de l'*autre*. Elle n'est pas du même rang social que ceux avec qui elle partage son quotidien ; elle est marginalisée à partir de sa race, sa couleur de peau : « Diouana était la sauvage⁶²³ ». Toutes ces formes de marginalités « la rend[ent] mauvaise, empoisonn[ent] sa vie, l'air qu'elle respir[e]⁶²⁴ ». On s'aperçoit aussi que si le questionnement de Diouana est soudain en France, il est en revanche peu envisageable dans son univers socioculturel d'origine. Car comme le suggère Jean-Claude Kaufmann, « l'individu intégré dans la communauté traditionnelle, tout en vivant concrètement comme un individu particulier, ne se posait pas de problèmes identitaires⁶²⁵ ». Dans le contexte socioculturel et historique Diouana, au sein de son

⁶²² Ousmane Sembene, « La Noire de... » dans *Voltaïque, La Noire de...*, *op cit*, p 177.

⁶²³ *Ibid*, p 175.

⁶²⁴ *Ibid*, p 176.

⁶²⁵ Kaufmann Jean-Claude, *L'Invention de soi*, *op cit*, p 17.

environnement socioculturel d'origine, une remise en cause de son assurance culturelle, de son identité était peu envisageable puisque toute la société s'identifiait au même soubassement culturel et traditionnel, et à la même vision sociale. Le nouvelliste met ici en opposition deux univers socioculturels différents, dans lesquels l'individu doit se redéfinir. L'interaction entre les individus de deux mondes culturels différents aboutit sur le besoin de questionner son identité, de se réinventer socialement et culturellement.

Aussi, les indices (historiques et temporels présentés en tout début du récit), permettent-ils de situer l'intrigue dans un contexte des grands bouleversements socioculturels et politiques en France et en Afrique. Ceux-ci ont permis de poser la question de l'identité comme problématique incontournable dans une Afrique au contact avec l'ailleurs :

C'était le matin du 23 juin de l'an de grâce 1958. Sur la croisette, ni le destin de la République française ni l'avenir de l'Algérie, pas plus que des territoires sous l'occupation des colonialistes, ne préoccupaient ceux qui, tôt, envahissaient la plage d'Antibes⁶²⁶.

Les temps de la narration (ici l'imparfait et le passé simple), et d'autres indices temporels (annexes au récit), permettent de comprendre que très tôt, les nouvellistes puisaient déjà dans l'antériorité du temps, les éléments essentiels pour rendre compte de questions singulières et actuelles, dont celle de l'identité et celles de la culture. Celle-ci se pose en termes d'une problématique qui correspond, en ce temps-là, aux problèmes posés par le contexte socioculturel et politique. Le personnage de Diouana se heurte à une expérience inédite, laquelle se fonde sur la rencontre avec l'altérité dans une perspective exogène à son environnement socioculturel d'origine.

D'autres personnages manifestent l'idée de déconnexion équivoque à leur culture à l'exemple du sergent Thiémoko Kéita dans le récit *Sarzan*. Si la perte de son identité se matérialise par la démence dont il est victime, la vision de la notion de l'identité culturelle se formule ici en termes d'errance, de perte. L'assurance identitaire culturelle devient le gageur d'un équilibre existentiel que ce soit pour Diouana ou pour le sergent Thiémoko Kéita, car les nouvellistes insistent sur le malaise quotidien, après la découverte de son instabilité identitaire en terre étrangère (pour Diouana), ou sur le processus de l'errance après également le déséquilibre de son identité culturelle (pour Thiémoko Kéita). Le sergent Kéita était devenu incapable de faire l'économie lucide de sa réintégration au sein de sa communauté après un long séjour en France.

Dans un deuxième moment, avec la nouvelliste Naffisatou Dia Diouf, la question identitaire culturelle apparaît comme une quête de soi. C'est la quête d'un repère utile à la

⁶²⁶ Ousmane Sembene, « La Noire de... » dans *Voltaïque, La Noire de..., op cit*, p 157.

redéfinition de soi. Dans le récit *J'irai...* le personnage-narrateur effectue un mouvement d'exploration et de réappropriation de son identité, en effectuant un retour aux sources de sa naissance. Le texte se structure sur des intitulés qui dévoilent au fur et à mesure, le parcours de la jeune femme. Ce trajet en train est marqué d'une double crainte : celle de ne pouvoir trouver celui qui l'attend à Saint-Louis, mais aussi et surtout, celle de voir potentiellement sa vie basculer à la suite de cette rencontre, car dit-elle :

J'étais une jeune femme de vingt-huit ans, autonome, équilibrée, résolue et somme toute heureuse. Maître assistant à l'université, issue d'une famille de casse moyenne mais unie et aimante. Entourée d'amis et même de prétendants. Il a fallu que...⁶²⁷

L'usage de l'imparfait préfigure et contribue à la mise en œuvre d'instabilité ou même de la perte de l'ancienne identité de la jeune femme. Car sa vie actuelle ne sera plus, après cette rencontre avec son père biologique, que de l'ordre du passé. Elle appréhende donc la tournure que risque de prendre sa vie qu'elle considère paisible jusque-là. L'idée du futur qui se dégage de cette angoisse prend également forme à travers les intitulés qui marquent chaque étape de son voyage. Le verbe « *j'irai...* » qui devient un leitmotiv et qui s'accompagne ou pas d'un complément (circonstanciel de temps, ou un complément d'objet), permet au lecteur de garder en prévision, un bouleversement de la vie de la jeune femme. Le futur simple ici renseigne non seulement sur le processus enclenché et encore non aboutie de la re-découverte de soi, mais également sur les prévisions de la vie future de la jeune universitaire. L'exploration de son passé ici permet de déconstruire le présent et de se projeter vers un avenir différent de celui envisagé jusque-là.

Toutefois, ce périple n'est rien d'autre que le cheminement vers une remise à jour du passé de sa naissance, de ses origines, de ses parents biologiques, de son identité, car, dit-elle : « *j'irai à Saint-Louis remonter ma vie...⁶²⁸* ». Cette mise en avant de son futur permet à la narratrice de redécouvrir une nouvelle identité, et de se reconstruire. C'est avant tout dans le tissu de mensonge de ses parents adoptifs que naît le désir de remonter le temps et l'histoire de son avènement au monde : un processus qui lui permettra de se réconcilier avec sa véritable essence, son identité biologique réelle. À la question de savoir ce qu'elle deviendra au sortir de cette rencontre avec ses géniteurs : sera-t-elle la fille de ses parents adoptifs ? de ses géniteurs ? ou fera-t-elle la part des choses ? L'une ou l'autre, son appartenance aux deux familles participe désormais de son identité. Elle ne peut renier ni les liens avec les parents biologiques ni avec les parents adoptifs. Comme l'estime Amine Maalouf : « L'identité ne se compartimente pas,

⁶²⁷ Dia Diouf Nfissatou, « *J'irai* » dans *Nouvelles du Sénégal*, *op cit*, p 22.

⁶²⁸ *Ibid*, p 39.

elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées⁶²⁹ ». Ces questions resteront assurément permanentes et non résolues, mais elles permettent de comprendre le caractère instable et mouvant de la définition de soi lorsqu'on est issu d'une mixité d'éléments qui se rapportent à soi.

Dans un troisième moment enfin, avec Fatou Diome, la problématique de l'identité se profile chez l'Africain comme un malaise qui définit son existence. C'est une sorte d'« *Identités meurtrières*⁶³⁰ » pour reprendre Amine Maalouf. Pour illustration, le récit *Le Visage de l'emploi*⁶³¹ décrit un personnage qui prend conscience du poids de son identité africaine dans une société européenne. La jeune femme pense qu'elle porte sur elle « la totalité de ses origines, sa peau, [et] que certains [peuvent] porter comme un trophée, d'autres comme une croix » au sein d'une société cosmopolite. Elle décrit son malaise devant l'identité que lui assigne la société d'accueil, après avoir quitté son Sénégal natal. Le titre en lui-même met en relief cette problématique d'identité qui conditionne le recrutement auprès d'un employeur. Pour définir l'identité raciale et culturelle d'un individu, elle rapproche l'image du visage avec l'espace aéroportuaire qui, selon elle, livre très peu d'informations dont a besoin un individu sur l'espace social qui l'accueille. À partir de cette comparaison, la jeune étudiante comprend qu'elle porte en elle un visage qui est celui de toute l'Afrique, et ses préjugés :

Le visage, c'est un aéroport, une seule entrée, et son décor ne dévoile jamais assez le labyrinthe qu'il cache. Le visage, réceptacle de gènes et de cultures, une carte d'immatriculation raciale et ethnique. Voilà donc pourquoi on me regardait tant : l'Afrique tout entière, avec ses attributs vrais ou imaginaires, s'était engouffrée en moi, mon visage n'était plus le mien mais son hublot sur l'Europe⁶³².

Elle doit donc faire face à l'*autre* dont le regard semble agressif, interrogateur et assillant. La couleur de sa peau trahit ostensiblement ses origines, et se voit non seulement « affublé de sa carte d'identité organique⁶³³ », mais également des préjugés qui en découlent. Agressée par ces regards curieusement rivés sur elle en cette période d'été, la jeune étudiante tente vainement de s'en protéger. Elle aurait préféré « la couverture commune et discrète qu'offrirait l'hiver⁶³⁴ », car « les races étaient masquées⁶³⁵ ». On se rend compte que la couleur de sa peau constitue une tare, un handicap à son épanouissement dans la société d'accueil. Cette idée s'illustre encore mieux

⁶²⁹ Maalouf Amine, *Les Identités meurtrières*, op cit, p 8.

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ Diome Fatou, « Le Visage de l'emploi » dans *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2003.

⁶³² Diome Fatou, *La Préférence nationale*, op cit, p 64.

⁶³³ *Ibid*, p 62.

⁶³⁴ *Ibid*, p 63.

⁶³⁵ *Ibid*, p 62.

lorsqu'elle se présente chez un couple Français pour un entretien de travail, puis qu'à la question de Jean-Charles qui est l'employeur adressée à sa femme Géraldine : « Mais que veux-tu que l'on fasse avec ça ? », la jeune étudiante comprend ce que finalement signifiaient tous ces regards sur elle :

C'était donc ça. C'est pour cela qu'on me regardait comme ça. Je n'étais pas *moi* mais *ça*. J'étais donc ça et même pas l'autre. Peut-être qu'en me désignant comme *ça*, Monsieur éprouverait à mon égard le sentiment que m'inspiraient ces mouches qui s'accouplaient dans sa vaisselle.⁶³⁶

La référence raciale et culturelle éveille non seulement les préjugés sur les capacités et l'identité (raciale, intellectuelle, culturelle...), de la jeune étudiante, mais elle oriente et détermine également la nature des rapports entretenus, et enfin, elle définit le quotidien de l'émigrée. Perçue outre comme un fardeau, l'identité des personnages chez Fatou Diome, de quelle que nature que ce soit, apparaît aussi, tour à tour, comme un processus :

- De déconstruction des préjugés. Car, finalement, l'écriture de Fatou Diome n'est qu'une déconstruction des idées reçues sur l'émigré, sur l'étranger : au premier contact, Géraldine estime que la jeune fille ne peut parler qu'approximativement le français. C'est pourquoi elle ose cette question : « Toi y en a bien comprendre madame ?⁶³⁷ » ;

- D'inter-découverte avec l'*autre*. Dans ce cas, l'identité est évanescence, flottante dans la fabrique des clichés, et se perd dans le questionnement de ses repères et ses assurances géographiques, culturelles, intellectuelles, et même existentielles : à la fin du récit, le couple découvre que leur domestique est en réalité une étudiante en lettres. Ils réajustent alors leur comportement vis-à-vis d'elle : « Je ne rêvais pas, la grande dame avait retrouvé sa politesse ; elle qui m'avait tutoyée dès la première minute de notre rencontre se souciait maintenant de convenances⁶³⁸ ».

De fait, dans un langage incisif, et avec une détermination farouche, la nouvelliste tente de mettre à découvert, les effronteries et les turpitudes des sociétés européennes au sein desquelles, la question de l'identité fait parfois référence à la race, à la culture, à l'aspect intellectuelle, aux origines géographiques ou encore, elle est liée au principe de savoir et de pouvoir.

Ces trois niveaux qui se dégagent de la notion de l'identité permettent de comprendre la définition de soi dans un processus permanent, appliquée surtout dans l'immédiateté des faits selon le lieu, les circonstances et les éléments qui permettent cette définition. On ne peut se

⁶³⁶ *Ibid*, p 67.

⁶³⁷ *Ibid*, p 64.

⁶³⁸ *Ibid*, p 77.

définir culturellement, intellectuellement, socialement que dans un espace-temps, en considérant les paramètres du moment et du passé.

VII.2.2. De la topographie et de l'anthroponymie comme motifs d'identité culturelle

VII.2.2.1. Espace comme signifiant dans la nouvelle francophone subsaharienne

Le but dans cette partie est de montrer comment les espaces sont utilisés et quels rôles remplissent-ils dans les sociétés africaines. Si les lieux sont différents les uns des autres, ce n'est pas uniquement sur les traits physiques. Il se distinguent également à partir de leur portée symbolique, selon les significations qu'ils suggèrent et le contexte culturel dans lequel ils s'inscrivent. Dans les récits de nouvelles, l'espace apparaît comme une plate-forme à la fois physique et abstraite, souvent circonscrit, et dans lequel sont inscrits les actants qui l'occupent et l'animent : c'est le fruit de l'imagination de l'écrivain, conçu selon sa sensibilité. Au sein de ces sociétés fictives, on peut observer une représentation variée de l'espace. Les nouvellistes créent l'espace en le modélisant et contextualisant dans une aire géographique de référence, puis lui donnent une forme et une vie, l'investissent d'un contexte historique et culturel... À partir du processus de la narration, ils lui associent des significations, des symboles et d'autres connexions avec l'ensemble des protagonistes qui s'y meuvent. Les nouvellistes jouent ainsi ce rôle d'accordeur entre l'espace, les actions des personnages et les différentes visions symboliques de la société qui vont se dégager.

Ainsi vu, l'espace sera abordé ici sous deux inflexions. La première renvoie à un processus de narration, à partir duquel, la configuration de l'espace se formule en termes de dualité antinomique. Ce principe d'opposition se perçoit notamment à travers des couples suivants :

Le premier le couple renvoie aux Lieux réels/Lieux irréels qui s'illustre bien dans le récit *Otha au pays de Makoumba*. Au sein de ce récit, le narrateur présente deux espaces diamétralement opposés. Lorsque le personnage central, Otha, attiré par une irrésistible jeune fille rencontrée dans une boîte de nuit, se retrouve dans une sorte de château perdu en plein milieu de la forêt équatoriale, il se retrouve un peu plus tard dans un endroit mystérieux. Il tombe de panique et d'incompréhension dans ce lieu intrigant et méconnu du commun de mortel, un lieu surnaturel. C'est au petit matin qu'Otha réalise la nature du lieu où il avait passé toute la nuit :

Grande fut sa surprise : plus de Makoumba. Plus de château. Plus de lumière, de tapis ou de filles.
Plus rien ! [...]. Plus grande encore fut son désarroi. Il était dans un vieux cimetière, sur une tombe.

Elle lui avait servi de couchette. Sur la stèle était marqué le nom Makoumba. Cette dernière est décédée depuis longtemps⁶³⁹.

Le personnage Otha reprend conscience dans un cadre réel alors que toute la nuit il pensait se trouver un château. Il réalise qu'il vient de vivre une expérience étrange et même surnaturelle. Une expérience qui s'est déroulée dans deux lieux qui s'opposent : d'une part le château dans lequel il a été soumis à des orgies sexuelles avec des créatures on ne peut plus mystérieuses, et d'autre part, au milieu d'un cimetière et dans lequel il s'est retrouvé couché sur une tombe au petit matin. Il ne peut s'empêcher de se demander : « qu'est-ce que je fais ici ? ⁶⁴⁰ ». Cette interaction des deux espaces vraisemblablement opposables, permet à l'auteur de représenter une vision populaire de sa société qui consiste à avaliser, à concevoir une cohabitation possible et permanente entre les vivants et les esprits des morts, entre deux mondes, deux espaces qui communiquent.

Le deuxième couple fait référence aux lieux ruraux/lieux urbains et lieux clos/lieux ouverts, qui illustrent également cette vision antinomique de la spatialité. L'opposition de l'espace ici se perçoit à travers la narration au cours de laquelle, les auteurs mettent en confrontation certains lieux, pour en sortir les nuances qui se donnent à voir d'une part, comme un choix ou une soumission : on peut le voir avec le personnage de Diouana dans *La Noire de...* qui, dès son arrivée en France, passe d'un espace ouvert où elle se permet de rêver : « le jardin français en jachère, les haies vives des autres villas, les crêtes des toitures dépassants les arbres verts ⁶⁴¹ », à un espace clos ou d'enfermement, car « de la France... la Belle France... elle n'avait qu'une vague idée, une vision fugitive. ⁶⁴² ». D'autre part, cette dimension antinomique se perçoit comme une contrainte nécessaire ou enfermement ; une tension ou une libération, et le personnage de Mor illustre cette complexité de l'approche spatial dans le récit *Paak Butéel* : Mor est attiré par le charme de la ville. Il rêve de la ville et revendique ce nouvel espace qui, malheureusement, se transformera en un milieu carcéral, un lieu d'enfermement. En effet, après avoir perdu toutes ses économies, il n'a de choix que de rester encore en ville et tenter de se reconstruire car dit-il : « je suis lié à Ndakaru pour longtemps ; tant pis pour la boutique, la fiancée, l'air pur de la campagne. [...]. Mais je ne puis rentrer au village les mains vides ⁶⁴³ ». Il y reste par contrainte et endure la dure réalité de la ville. L'opposition des lieux s'ouvre donc

⁶³⁹ Bekalé Eric-Joel, « Otha au pays de Makoumba » dans *Gabao news*, *op cit*, p. 82.

⁶⁴⁰ *Ibid*, p 82.

⁶⁴¹ Ousmane Sembène, « La Noire de... » dans *Voltaïque, La Noire de...*, *op cit*, p 175.

⁶⁴² *Ibid*.

⁶⁴³ Aliou Ndao Cheik, « Paak Butéel » dans *Le Marabout de la sécheresse*, *op cit*, p 42.

sur une perception autre du cadre de vie, notamment le quotidien de Mor marqué par les rêves et les désillusions.

L'espace relève également d'une stratégie narrative du nouvelliste qui y voit un moyen de présenter quelques fonctions que peut assumer le cadre spatial au sein d'une société donnée. De ce fait, l'espace devient signifiant, car il acquiert, par exemple, une fonction thérapeutique et de redéfinition (du point de vue social), et de représentation (du point de vue narratif), comme on peut le constater chez la nouvelliste sénégalaise Fatou Diome. Lorsque l'héroïne du récit *Le Visage de l'emploi* arrive en France, elle doit apprivoiser son nouvel espace, l'accepter et le maîtriser, pour pouvoir se redéfinir : « je suis donc entrée dans la France que Paris ne dévoile pas⁶⁴⁴ ». L'espace met en relief la nostalgie des origines de l'héroïne avec son présent encore flou, qu'il faut éclaircir. L'espace pour la nouvelliste, en plus d'être un motif, un atout dans la narration, devient également un actant qui influence le parcours du personnage, et lui façonne une identité socioculturelle partagée :

L'égalité n'avait jamais aussi bien porté son nom, personne n'échappait à l'emballage : manteaux gants, écharpes et bottes créent l'espace d'un hivers une race artificielle, celle des emmitouflés. Les gens n'étaient plus que boules de laine et couleurs industrielles⁶⁴⁵.

La deuxième inflexion de l'espace est ce que nous choisissons de nommer ici « espace symbolique ». Il est difficile d'ignorer la valeur ou la portée symbolique des lieux dans l'univers socioculturel africain. Les nouvellistes, conscients de cette réalité, tiennent en compte des spécificités qui se dégagent de chaque univers socioculturel. En effet, certaines cultures africaines accordent des propriétés ou des images hautement symboliques à des différents lieux, dont le sens ne se dévoile que lorsque ceux-ci sont exploités à des fins révélatrices d'une vérité inédite, celle reconnue par la société. Le cas des forêts est frappant en ce sens que, l'univers sylvestre peut, paradoxalement, incarner des valeurs opposables au sein d'une même communauté. La forêt dispose des propriétés vitales pour la communauté : c'est dans les forêts qu'en générale, les africains, surtout dans le bassin du Congo, exercent les activités agricoles traditionnelles : les champs des cultures diverses, la chasse, la pêche... La forêt, avec ses multiples essences d'arbres, dispose d'une richesse thérapeutique traditionnelle inestimable : c'est effet dans les grandes forêts que se trouve la majorité des plantes aux vertus thérapeutiques, et à partir desquelles se développe la médecine traditionnelle. Dans le récit *Le Mystère de Nguéma*, Rose est conduite dans la forêt après avoir perdu connaissance suite à la découverte de la tombe de son mari Nguema. Il était déjà en effet mort depuis treize ans avant

⁶⁴⁴ Diome Fatou, « Le Visage de l'emploi », dans *La Préférence nationale*, op cit, p 61.

⁶⁴⁵ *Ibid*, p 62.

leur rencontre. Et à l'annonce de cette nouvelle incompréhensible, « le cœur de Rose se mit à battre fort. [...] Elle fut prise de vertige et tomba au sol. Les hommes la ramassèrent. Le chef ordonna qu'on la transporte dans la forêt⁶⁴⁶ » où elle ingurgitera de doses d'une plante hallucinogène locale (l'*Iboga*). Cette plante permet de la délivrer de l'emprise de l'esprit de son mari.

Mais surtout, la forêt est aussi le lieu où résident les esprits des ancêtres, un lieu mystérieux qui peut s'avérer dangereux au commun des mortels. C'est dans la forêt que le vieux Dossou trouve la mort pour avoir osé couper un arbre sacré qui sert de fétiche. Sa mort amène les féticheurs du village à affirmer que « la mort même ne peut suffire à payer le crime d'un déicide⁶⁴⁷ » commis par le vieil-homme Dossou. On peut ainsi comprendre l'ampleur de l'acte « dramatique » posé par le vieux bucheron Dossou.

Un autre lieu très signifiant et très symbolique dans la nouvelle, est la tombe ou le cimetière. La représentation du lieu des morts implique une prise en charge de sa valeur symbolique que lui accorde la société de référence. Le cimetière, en plus d'être le lieu du séjour des morts, se révèle aussi un lieu privilégié de communication avec l'esprit des morts. C'est bien sur la tombe du père de Kali Tchikati, que le *nganga* entreprend de faire parler le mort, et de tenter de libérer Kali Tchikati de l'envoutement opéré par son oncle : « [...] nous devons nous rendre assez loin, car ton oncle est si puissant qu'il n'y a qu'un endroit où je puisse réussir à défaire le filet dans lequel il t'a attaché, c'est sur la tombe de ton père⁶⁴⁸ ». L'exigence d'un tel lieu par le féticheur a pour but de communiquer directement avec l'esprit du mort, car c'est bien l'intention du *nganga*, même si Kali Tchikati lui-même est assez sceptique : « qu'il me dise avoir découvert la responsabilité de mon oncle grâce à ses pouvoirs de *nganga*, je suis d'accord, mais qu'il prétende faire parler mon père mort, là je n'y croyais plus⁶⁴⁹ ». Avec le personnage de Rose chez le nouvelliste Gabonais Eric-Joel Békalé, la tombe est le lieu de renaissance, où Rose doit revivre symboliquement après un rituel, pour rompre le lien avec l'esprit du mort qu'elle avait pour mari. C'est une coutume au sein de cette société que propose d'obéir Effène, le *nganga* du village : « on lui lavera le corps et on lui fera manger l'*iboga* !⁶⁵⁰ » avance-t-il.

⁶⁴⁶ Bekalé Eric-Joel, *Le Mystère de Nguema*, *op cit*, p 33.

⁶⁴⁷ Pliya Jean, *L'Arbre à fétiche*, *op cit*, p 26.

⁶⁴⁸ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p 39.

⁶⁴⁹ *Ibid*, p 41.

⁶⁵⁰ Bekalé Eric-Joel, « Otha au pays de Makoumba » dans *Le Mystère de Nguema*, *op cit*, p 32.

En revanche, la tombe peut s'avérer également un lieu intrigant, qui cultive la peur, comme en témoigne la réaction de Kalit Tchikati lorsque le *nganga* lui annonce la nécessité de se rendre devant la tombe de son père : « au mot “tombe”, je frémis, car je n'aimais pas ça⁶⁵¹ ». Il en va de même pour Otha lorsqu'au réveil, il se surprend endormi sur une tombe : « Otha hurla de terreur. Nu comme un verre de terre, il chercha la sortie du cimetière⁶⁵² ». La tombe incarne le mystère qui peut rassurer (en tant que lieu de communication) ou au contraire, elle peut terrifier et même conduire à la perte. Otha sombre dans la folie après sa nuit passée sur une tombe, et Kali Tchikati est chassé de son propre parti politique pour avoir visité la tombe de son père.

L'acceptation de l'espace dans la nouvelle obéit d'une part à la condition narrative (inscrire son histoire et faire évoluer les personnages dans un espace délimité...), d'autre part, elle obéit à l'inscription d'une logique culturelle selon la société représentée. Il se dégage chez les nouvellistes une nécessité d'élaborer une fiction qui rende compte de la vision culturelle de la société prise pour cible. Cette opération les amène à organiser l'espace de façon à le rendre signifiant, soit en le personnifiant (il devient un actant et influence le parcours du personnage), soit en rendant ostentatoire sa valeur symbolique, et dans ce cas, il caractérise l'univers social. Cette approche de la spatialité enrichit poétiquement le récit, et permet de créer allègrement une correspondance entre les actions des personnages et les valeurs que suggère culturellement l'espace. Finalement, les différents angles sous lesquels évolue la disposition spatiale dans la nouvelle, n'obéit qu'à la valeur narrative⁶⁵³ et aux attribues métaphoriques, symboliques selon les sens investis par la société représentée. La perception de l'espace dans les sociétés africaines est à construire aussi dans la diversité des significations, des nuances expressives au sein de l'univers culturel qui lie l'homme à l'espace qu'il occupe.

VII.2.2.2. L'onomastique et ses dérivées sémantiques dans le processus narratif

L'analyse de l'onomastique permet ici de voir comment sont utilisés les noms dans le processus narratif, et leurs sens dans les sociétés africaines. L'ambition est de définir les réseaux de sens que suggèrent certains noms dans les récits, et l'impact qu'ils ont dans l'actions des personnages.

⁶⁵¹ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 39.

⁶⁵² Bekalé Eric-Joel, « Otha au pays de Makoumba » dans *Le Mystère de Nguema*, *op cit*, p. 82.

⁶⁵³ Ici les formes de représentation du cadre spatial utilisées par les auteurs, font d'un point de vue narratif, évoluer le récit, à partir de leur portée sémantique et symbolique dans la société de référence.

Il est très commun de constater dans les littératures africaines que les noms attribués à certains personnages se révèlent comme un signe important dans la narration, car leurs significations peuvent expressément déterminer la logique du destin du personnage, ou encore avoir une influence à l'échelle de l'ensemble du récit. De ce fait, ils participent à la définition, à la catégorisation des personnages qui y ont un rapport direct. Des exemples significatifs sont entre autres, ceux issus de la trilogie du romancier gabonais Divassa Nyama⁶⁵⁴ ; ou des romans du Congolais Sony Labou Tansi⁶⁵⁵, ou encore du roman du *Mémoire de porc-épic* d'Alain Mabanckou⁶⁵⁶. Dans le registre de la forme brève, et bien que très rare dans l'ensemble, on peut citer le récit *L'Homme* d'Emmanuel Dongala à travers lequel, à défaut d'une désignation sous un nom normal et appartenant à un registre socioculturel, le personnage principal se voit identifier sous le patronyme de « L'homme », d'où le titre du récit. Le mot « l'homme » en lui-même renvoie à l'inconnu, et donc peut désigner n'importe qui et personne à la fois. Il s'agit là d'une alternative nominative qui permet à l'auteur d'inscrire son personnage dans l'inconnu, dans l'anonymat, en lui affectant un parcours qui traduit fort bien son statut d'inconnu. Avec le morphème « L'homme », l'auteur souligne ici le manque de liberté pour les populations, le caractère invisible qu'on la population vis-à-vis de l'État. Celles-ci préfèrent agir dans le secret, dans le silence, d'où le renoncement au système d'appellation classique de son univers socioculturel, pour nommer ses personnages dans ce récit.

De fait, le substantif « L'homme » n'identifie fixement aucun individu et renvoie à cet inconnu qui assassine le président de la République pour tenter de mettre fin à la dictature imposée par ce dernier. Il est recherché de partout, et traqué par les militaires en particulier. Et bien qu'« on [le signale] partout à la fois comme s'il possédait le don d'ubiquité⁶⁵⁷ », il reste inconnu tout au long du récit. Le caractère indéfini du nom et l'impossible identification qu'il suggère, permet de conjurer le parcours du personnage à ce nom incertain et vague. Non identifiable par ses détracteurs et par la population en générale, L'homme, à la fin du récit, reste une énigme à élucider : « les jeeps et les tanks se remirent en marche et se dirigèrent ailleurs à

⁶⁵⁴ *La vocation de Dignité* (1997), *Le Voyage de Oncle Mâ* (2008), et *Le Bruit de l'héritage* (2001) sont les trois romans dans lesquels, l'auteur gabonais, Jean Divassa Nyama, lie les destins des personnages aux significations de leurs noms.

⁶⁵⁵ Mabanckou Alain, *Mémoire de porc épic*, Paris, Seuil, 2006.

⁶⁵⁶ Avec le roman *Mémoire de Porc-épic*, Alain Mabanckou assigne à ses personnages, un destin dont le sens des noms qu'ils portent détermine leurs différents parcours. Le personnage Mouloussi (sorcier) s'adonne aux pratiques de sorcellerie, Kibandi (le bandit) est perçu comme un malfaiteur, un bandit, et le narrateur qui raconte l'histoire est un animal (porc épic) dans le récit...

⁶⁵⁷ Dongala Emmanuel, « L'Homme » dans *Jazz et vin de palme*, op cit, p 107.

la recherche de « l'homme ⁶⁵⁸ » même après sa mort. Ce texte raccorde efficacement le nom au destin du personnage à qui il est attribué. Le nom chez ce nouvelliste identifie et détermine le destin du personnage. Il incarne la dimension caractérielle et identitaire du personnage qui le porte. L'onomastique participe ici à la relation des personnages avec l'évolution du récit, puis constitue, tout compte fait, un matériau efficace d'écriture pour les auteurs. D'un point de vue général, on peut comprendre David Lodge lorsqu'il déclare, dans le huitième chapitre de *L'Art de la fiction* :

Dans un roman les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. Les écrivains comiques, satiriques ou didactiques peuvent se permettre d'être ouvertement allégoriques en nommant leurs personnages (voyez Thwackum, Pumblechook ou Pilgrim). Les romanciers réalistes préfèrent des noms quelconques pourvu qu'ils possèdent les connotations appropriées⁶⁵⁹.

Cependant, certains nouvellistes africains semblent s'identifier à la dernière inflexion de cette affirmation de David Lodge. Ils renoncent parfois, à utiliser des noms signifiants de leur environnement socioculturel et les conjurent aux parcours des personnages. Avec son caractère réaliste, le récit de nouvelles semble ici s'être forgée dans l'éviction des noms narrativement et culturellement signifiants, et mieux encore, il recourt très souvent, aux noms exotiques à l'univers socioculturel décrit, lorsqu'il identifie certains personnages. Ce cas de figure se remarque chez le nouvelliste Auguy Makey dans le récit *Index*. Le personnage-narrateur est une femme. L'auteur choisit de la nommer Sonia : un simple prénom n'appartenant pas au patrimoine culturel de la société dans laquelle elle évolue. Sonia qui est une narratrice autodiégétique, est une jeune fille de 16 ans ayant tué par strangulation, son bébé juste après l'accouchement. Le lecteur ne saura son identité nominale, en l'occurrence son prénom, qu'au cours de l'interrogatoire mené par le capitaine Didier Esono, le présumé géniteur de l'enfant tué.

Il en va de même chez Henry Lopez avec le récit *L'Avance*, dans lequel le personnage principal répond simplement sur le prénom de Carmen, alors que cette femme est d'origine congolaise (dans la société du texte) et travaille comme domestique chez un couple des coopérants français. Le choix du nom affecté au personnage central du récit semble fortuit. Il ne donne sens ni dans le destin du personnage, ni dans l'environnement socioculturel auquel appartient ce dernier. Le parcours de Carmen se définit à partir des actes qu'elle pose tout au

⁶⁵⁸ *Ibid*, p 115.

⁶⁵⁹ Lodge David, *L'Art de la fiction*, éd. Rivages, 1996, p 57 (chapitre 8 : les noms).

long du récit, et non à partir de l'influence du sens relatif à ses croyances, et ses connexions à la culture de son environnement social, qu'aurait pu suggérer son nom.

Certains nouvellistes vont plus loin en évitant expressément de nommer leurs personnages centraux. Ces derniers sont pour la plupart du temps, des narrateurs autodiégétiques. Les récits : *Le Complot* de Dongala et *J'irai...* de Naffissatou Dia Diouf illustrent bien cette tendance. Les héros de ces différents textes sont, du début à la fin du récit, identifiés par rapport à leur position dans le texte, car ils jouent leur propre rôle, et sont donc l'un des protagonistes dans l'histoire qu'ils racontent eux-mêmes. L'adoption d'une telle représentation des personnages n'est pas fortuite. Elle a pour objectif chez ces nouvellistes, de laisser les personnages de se définir, de se construire leur identité à partir des noms représentatifs de leurs différentes professions, de leur idéologie (politique), de leur croyance, de leur sexe et même de leur classe sociale. Ainsi, dans le premier texte, on peut facilement reconnaître le personnage-narrateur comme un militant du parti unique : « moi vous savez je suis un militant modeste [...], postulant mon admission au Parti ⁶⁶⁰ », ou encore l'identifier comme un ouvrier dans une usine de la place, père de famille et issu d'une classe moyenne : « je suis sentinelle à notre usine, même si après toutes ces années je ne gagne que quinze mille francs CFA par mois ⁶⁶¹ ». Et dans le deuxième texte, le personnage narrateur se définit tout simplement comme suit :

J'étais une jeune femme de vingt-huit ans, autonome, équilibrée, résolue et somme toute heureuse.
Maitre-assistant à l'université, issue d'une famille de classe moyenne mais unie et aimante⁶⁶².

Un autre récit au titre évocateur se range dans ce registre. Il s'agit de *Le Nègre et la Dame blanche* de Cheik Aliou Ndao. Les deux personnages principaux dans le texte ne sont désignés autrement que par référence à leurs races : « le Nègre » et « la Dame blanche ». Cette forme d'appellation n'a rien de standard, car on se situe plus sur une ligne idéologique et raciale, et d'où s'amoncellent le thème principal du récit et les préjugés construits autour des deux personnages. Justement dans le récit, les deux protagonistes tentent de se redécouvrir mutuellement, après certains imaginaires préconçus sur l'un et l'autre. Le choix pour l'auteur de les nommer sur les caractéristiques de leurs différentes races, postule l'idée selon laquelle, seule la référence culturelle et raciale peut suffire à déterminer leurs identités.

⁶⁶⁰ Dongala Emmanuel, « Le Cérémonie » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p. 119 et 120.

⁶⁶¹ *Ibid*, p. 121.

⁶⁶² Dia Diouf Nafissatou, « J'irai... » dans *Nouvelles du Sénégal*, *op cit*, p. 22.

Ces désignations complètement inhabituelles dans les sociétés africaines nous amènent à déduire que les nouvellistes orientent leurs préoccupations sur les enjeux de l'histoire narrée, plutôt que sur les outils anthroponymiques qui servent à traduire ou relater cette même histoire.

Et quand bien même les nouvellistes empruntent des noms typiquement africains, leurs attributions aux personnages semblent parfois anodines, car ils n'ont aucune influence dans leurs différents parcours. Ils sont référentiels et signifiants sur la base narrative, mais insignifiants d'un point de vue socio-anthropologique. Ces patronymes ne suggèrent aucune valeur significative par rapport à l'histoire du récit. C'est donc une dénomination hasardeuse, une simple commodité narrative, un besoin d'identification qui sert de repère au lecteur. Bon nombre des récits de nouvelles africains se rangent dans cette logique. Les patronymes des personnages définissent et identifient bien l'environnement socioculturel mais ne créent aucun réseau sémantique, que ce soit avec la logique du destin du personnage ou avec l'évolution de la trame narrative. Cette déconnexion sémantique du nom avec l'identité narrative du personnage permet d'évacuer du récit, cette conception traditionnelle de la notion de symbolisme de l'anthroponymie, très prisée dans les sociétés traditionnelles africaines. Or, le nom dans ces sociétés porte toujours un sens, et l'acte de nommer un individu implique une certaine influence de la signification du nom sur le destin de celui qui le porte. Dans les récits de nouvelles, les personnages n'assument donc pas les destins que suggèrent leurs noms. Avec cette simple évocation des noms, la relation des nouvellistes avec leurs sociétés rend compte simplement de leur attachement, de leur identité à la société représentée. Aussi, font-ils un dépassement sur le signe nominal en tant que signifiant. Pourtant, les nouvellistes ne procèdent ni par travestissement des noms (en faisant subir des déclinaisons orthographiques ou sémantiques aux noms propres africains) : les noms sont attribués aux personnages selon leurs origines culturelles (que ce soit les européens ou les africains) ; ni par un remplacement déterminant des patronymes pour désigner leurs personnages (en empruntant des noms issus d'un autre univers social et culturel) : les personnages continuent de porter les noms qui renvoient aux sonorités anthroponymiques de la société de l'auteur, ou de la société représentée.

On peut tout compte fait déduire que l'usage fait des noms propres dans la nouvelle africaine est principalement arbitraire, disproportionnée et même aléatoire. Il ne permet pas de postuler efficacement une identité significative du personnage à partir du nom.

Aussi, bien que pas très significatif dans l'ensemble des récits à l'étude, faut-il relever un recours aux noms des personnes ayant une existence réelle, souvent pour nommer des personnages secondaires. C'est le cas du nouvelliste Gabonais Eric-Joel Bekalé avec le récit

*Les Amoureux de Wharf*⁶⁶³. L'auteur dans sa stratégie narrative parvient à insérer les noms de certaines personnes qu'il a réellement connues :

Il y avait là tout le peuple de Louis : Les Walker, les Ndong, les Binéni, les Bourdette, les Ogouliguendé, les Aléwina, les Rapotchombo, les Sonnet, les Azize et les Issembé représenté par Félix.⁶⁶⁴

Ce besoin d'authenticité peut signifier un témoignage implicite de la connaissance réelle de l'auteur de ces personnalités citées, soit un hommage rendu ou une dédicace à celles-ci, soit encore, un simple souci d'auto-fictionnalisation. En parlant de Sony Labou Tansi qui procède de la même manière dans ses romans, le critique André-Patient Bokiba affirme :

La fictionnalisation des noms de personnes réelles au-delà de l'hommage rendu à des amis que l'auteur veut associer au destin de la création de livre, vise aussi à créer un effet esthétique de surprise chez le lecteur peu habitué à cette pratique d'une portée essentiellement ludique et factice qui atteste la dimension arbitraire de l'acte de nommer.⁶⁶⁵

Cette observation peut valoir également pour les nouvellistes qui procèdent de la même manière. L'auteur attribue de ce fait, une identité plausible à certains personnages, et insère dans le même élan, un « effet de réel » dans le récit. Il y a donc là, un souci d'insuffler aux personnages une touche d'authentification et de réalisme au récit, de telle sorte que celui-ci soit le plus proche possible du réel. Toutefois, le risque avec la mise en narration des noms réels, est d'ouvrir l'esprit du lecteur à la réalité externe au récit, or le texte est avant tout une pure fiction. On peut ainsi déduire que la nouvelle, loin de revendiquer ou d'incarner une vérité tangible de la société de référence, procède par une sorte de reconstitution imagée de celle-ci, à partir du langage qui favorise sa mise en œuvre. Le nom de ce fait, se situe de façon complexe à la lisière du réel et de la fiction. Car il dépend des connotations, des associations sémantiques, et toutes les informations relatives à la personne de référence, tout comme au rôle que joue cette dernière dans le récit.

Il en va de même lorsqu'il s'agit d'évoquer la toponymie dans les récits de nouvelles en Afrique subsaharienne francophone. Les noms ne traduisent pas souvent la réalité que renferment certains lieux nommés. Cela semble s'expliquer par le fait que le processus d'attribution des noms obéit à la logique d'une caractéristique importante du genre de la nouvelle : le réalisme. Sauf quelques exceptions moins déterminantes. Par exemple, certains nouvellistes veulent restituer les noms des lieux qui ont une réelle existence dans la société de référence, et ces dénominations semblent renseigner efficacement sur ces lieux. Lorsque le

⁶⁶³ Bekalé Eric-Joel, « Les Amoureux du Wharf » dans *Le mystère de Nguema*, *op cit.*

⁶⁶⁴ *Ibid*, p 56.

⁶⁶⁵ Bokiba André-Patient, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 204.

narrateur tente, en tout début du récit, de faire comprendre au lecteur l'origine du nom « Paak Buteel » attribué à un quartier de la ville de Ndakura, il ne manque pas de suggérer deux significations possibles : « Je ne me suis jamais demandé si le nom vient du français : « Parc à Bouteilles » ou du ouolof : « Espace à Bouteilles »⁶⁶⁶. Mais l'évolution du personnage principal Mor, rend claire l'une ou l'autre signification, le quartier reflète la réalité que suggère son nom. Car en dépit de la nature diverse des détritiques qui caractérisent ce quartier, les bouteilles occupent une place importante. Elles ont une valeur marchande : les habitants de ce quartier (comme Mor), les ramassent pour les revendre ensuite.

De fait, si de façon générale les noms attribués à certains lieux ne traduisent pas les réalités qu'incarnent ces lieux, il faut comprendre que la préoccupation des auteurs est davantage de rendre compte d'un réalisme très proche de la société prise pour cible.

⁶⁶⁶ Aliou Ndao Cheik, « Paak Buteel » dans *Le Marabout de la sécheresse*, *op cit*, p. 29.

Chapitre VIII. REPRÉSENTATION DES MOUVEMENTS SOCIORELIGIEUX DANS LA NOUVELLE AFRICAINE

Aujourd'hui, la religion africaine n'existe nulle part, mais elle est partout, dans les consciences, dans les opérations spirituelles ou empiriques, dans les représentations, dans les attitudes, dans les gestes, dans les proverbes, dans les légendes, dans les mythes... Elle est partout, à la campagne comme en ville, dans les procès judiciaires comme les conventions politiques.⁶⁶⁷

VIII.1. Représentations socioreligieuses en Afrique subsaharienne.

Nous nous proposons dans ce chapitre d'analyser la représentation dans le récit court, des interactions et les mutations religieuses au sein des sociétés africaines. Cette représentation, non seulement constitue le témoignage que propose la nouvelle sur les profonds bouleversements de la vie religieuse traditionnelle en Afrique subsaharienne depuis les années 1960 à nos jours, mais elle permet de mettre également en relation, les aspects religieux exogènes et endogènes. Une telle ambition nécessite d'établir un rapide détour historique autour de deux principales religions étrangères, adoptées et adaptées dans les sociétés africaines.

Dans un premier temps, esquissons une rapide genèse de l'expansion du message coranique en Afrique subsaharienne, laquelle s'est effectuée loin du fanatisme qui prévaut l'Islam de nos jours. La religion musulmane a, en effet, amorcé sa conquête dans cette partie de l'Afrique⁶⁶⁸. Que ce soit dans la docilité ou dans la violence, avec ou sans son influence idéologique et/ou culturelle⁶⁶⁹, l'invasion musulmane a profondément participé à la modification du paysage socioculturelle en Afrique. Ses voies de pénétration sont différentes de celles empruntées par le Christianisme bien plus tard. Mamadou Dia précise d'ailleurs que « ce n'est pas par l'Atlantique, route de l'invasion impérialiste, ni même par la vallée du Nil, que le message coranique parviendra à l'Afrique de l'ouest, mais par le Sahara, [...]»⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ Gérard Buakassa, *Impact de la religion africaine sur l'Afrique d'aujourd'hui : latence et patience*, in Colloque du Festival mondial des Arts Négro-africains, Lagos, Janvier 1977. Cité par René Tabard, « Théologie des religions traditionnelles africaines », *Recherches de Science Religieuse*, 2008/3 (Tome 96), p 327-341. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2008-3-page-327.htm>.

⁶⁶⁸ Voir Mamadou Dia dans son ouvrage *Islam : société africaine et cultures industrielle*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Editions Africains, 1975.

⁶⁶⁹ Cette influence se note très nettement sur la dimension linguistique, car l'islamisation rime avec l'arabisation : l'arabe est la langue officielle et véhiculaire du message coranique.

⁶⁷⁰ Mamadou Dia, *Islam : société africaine et cultures industrielle*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Editions Africains, *op cit*, p 68.

L'islam essaime cette partie de l'Afrique avec la ferme volonté de s'implanter et de propager la foi musulmane. Le message coranique s'est surtout répandu grâce à une activité en pleine essor en ce temps-là : le commerce. Les enjeux purement hégémoniques de l'islam s'imposeront également, surtout avec l'influence de la rivalité du christianisme. Le processus d'implantation a donc impliqué quelques éraillures bien connues sur le nom de *djihad*. Cette expression évoque davantage, selon le contexte actuel, une idéologie de pouvoir (de toute nature) que revendique certains groupes islamistes connus aujourd'hui sous le qualificatif d'« extrémistes », plutôt qu'une simple « guerre sainte », qui serait justifiée par le Coran. À ce propos Paul E. Lovejoy estime que :

Le *djihad* était l'expression idéologique d'un militantisme musulman justifiant une stratégie militaire de conquête, une réforme intellectuelle et un développement économique fondé essentiellement sur l'esclavage.⁶⁷¹

La conquête des territoires par les musulmans répond d'abord à un contexte de prétention hégémonique religieuse. En revanche, les moyens employés sont controversés. Certains comme Toussif Elias, estiment que l'implantation de l'islam s'est opérée pacifiquement, avant de revendiquer des moyens polémiques dont la violence en détermine l'identité. Il déclare à ce sujet :

La diffusion de l'islam en Afrique noire a suivi, bien avant les guerres saintes (Jihad) des XVIII^e et XIX^e siècles, des voies essentiellement pacifiques. L'islamisation ne fut ni l'œuvre des conquêtes militaires, ni le résultat des migrations arabes massives. Ses véritables agents furent, au départ, les commerçants, les savants, les lettrés et les pèlerins qui, en route pour la Mecque ou au cours de leur voyage de retour, s'installaient dans tel ou tel pays, diffusant ainsi la nouvelle foi parmi les populations locales. L'islamisation fut un processus lent auquel les Africains eux-mêmes participèrent activement.⁶⁷²

D'autres critiques tels que Shirin Edwin, insistent par ailleurs sur la violence qui a caractérisé l'islamisation des sociétés africaines. Pour lui, « cette religion était diffusée par des commerçants arabes ainsi que les razzias, des pillages et une violence démesurée lors de son installation en Afrique de l'Ouest⁶⁷³ ». Ces violences lors des croisades ont vu la participation de quelques Africains, à l'instar du Peul Usman Dan Fodio dont la détermination a donné une

⁶⁷¹ Paul E. Lovejoy, « Les empires djihadistes de l'Ouest africain aux xviii^e-xix^e siècles », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [Online], 128 | 2015, Online since 01 July 2015, connection on 24 April 2018. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/4592>.

⁶⁷² Elias Youssif, « Islam et vie culturelle en Afrique » in *Éthiopiennes* N°29, (Revue socialiste de culture négro-africaine), février 1982, article publié sur <http://ethiopiennes.refer.sn>.

⁶⁷³ Edwin Shirin, *L'Islam mis en relation : le roman francophone de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Kimé, 2009, p 35.

nouvelle configuration à cette religion⁶⁷⁴. Il est connu comme l'un des premiers *djihadistes* africains. L'infiltration du message coranique s'est donc opérée dans un contexte de violence au sein du paysage socioculturel au sud du Sahara. Son point de rencontre avec le Christianisme (comme nous allons le voir) était le recours à la violence. Aussi, la vision de supériorité (sous des formes variées : physique, morale, idéologiques, ou du savoir...), était-elle l'une de caractéristiques que partageaient des deux religions.

Dans un deuxième temps, l'entreprise coloniale a été justifiée en grande partie par un argument lié à la religion, afin de favoriser son implantation en Afrique. La « mission civilisatrice » a trouvé sa légitimité dans l'expansion de la « Bonne Nouvelle » aux « Indigènes », alors que les motivations étaient de tout autre ordre, s'il faut se référer au discours du roi Léopold II adressé aux missionnaires en partance pour le Congo Zaïre en 1882. Ce message est particulièrement édifiant⁶⁷⁵. Ce besoin d'évangélisation suggère que l'Afrique, en ce temps-là, ne présentait qu'un pâle reflet de la pratique religieuse. Et le manque de visibilité publique des signes religieux locaux corroborait cette idée de vacuité religieuse dans cette partie du monde, comme le fait remarquer Jean Pirotte :

La faible présence de signes monumentaux religieux dans l'espace public africain aurait-il joué dans cette non-perception ? Ici, pas de temples à statuaire comme dans le monde bouddhiste, pas de processions colorées, pas de mosquées à arabesques, pas de cathédrales, de monastères, de chapelles votives, de repères monumentaux marquant le paysage..., rien non plus qui corresponde aux œuvres sociales chrétiennes avec leurs salles d'œuvres, leurs locaux divers et leurs mouvements de jeunesse. Pas non plus d'ensemble dogmatique systématisé et sacralisé dans des livres !⁶⁷⁶

Pourtant, les missionnaires auraient assurément pu constater « des traces de pratiques pseudo-religieuses primitives, mais rien qui ne permette de considérer que les indigènes avaient une

⁶⁷⁴ Ousman Dan Fodio était un réformateur religieux, écrivain et homme d'État peul entre le XIXe et le XXe siècle. Avec sa conviction et sa détermination, on perçoit une acceptation et une revendication de la religion musulmane. En pratiquant le Djihad, il s'identifie et milite pour l'adoption et la propagation de l'Islam au sein de son espace culturel et des territoires conquis. Il était en effet un conquérant et créateur de l'empire de Sokoto... Cf. Les causes du gihâd d'Usman Dan Fodio à travers un manuscrit de Muhammad Bello : Qadh al zinâd fî amri hâdha-l gihâ dans : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01522375>

⁶⁷⁵ Le roi Léopold II rappelle et réajuste le rôle des missionnaires se rendant au Congo en tenant un discours qui souligne la mission principale des missionnaires. Kayemb "Uriël" Nawej rapporte un extrait de ce discours dans son ouvrage *Poisons blanc : un Noir chrétien est un traître à la mémoire des ancêtres* (2007. P 15-16.) : « Prêtres, vous allez certes pour l'évangélisation, mais cette évangélisation doit s'inspirer avant tout des intérêts de la Belgique et de l'Europe. Le but principal de votre mission en Afrique n'est donc point d'apprendre aux nègres à connaître Dieu, car ils le connaissent déjà [...] Vous n'irez donc pas leur apprendre ce qu'ils savent déjà. C'est donc dire que vous interpréterez l'évangile de façon qu'il sert [sic] à mieux protéger nos intérêts dans cette partie du monde ».

⁶⁷⁶ Pirotte Jean, « De l'éclipse au retour ? Regards historiens sur le flux et le reflux des religions africaines », in *Histoire et missions chrétiennes*, n°3, septembre 2007.

religion, comme en Europe, en Asie ou aux Amériques...⁶⁷⁷», remarque René Tabard. D'où la grande entreprise de la domestication des fronts des indigènes à partir des rites baptismaux pour les initier au Christianisme. De fait, une fois les religions locales reniées et mises à mal, les esprits des indigènes domptés, et rendus obéissants et malléables, le colonisateur pouvait aisément asseoir son ambition véritable, celui d'étendre son pouvoir (physique, politique, commercial, idéologique, religieux et même moral). Ce long processus d'assimilation du Christianisme peut être résumé par l'ancien président Kenyan Jomo Kenyatta dans sa célèbre phrase : « lorsque les blancs sont venus en Afrique, nous avions les terres et ils avaient la Bible. Ils nous ont appris à prier les yeux fermés : lorsque nous les avons ouverts, les blancs avaient la terre et nous la Bible... »⁶⁷⁸.

Ce rapide détour historique permet de comprendre la logique de la situation actuelle des religions traditionnelles africaines, et la nature des rapports qu'elles peuvent entretenir avec celles venues d'ailleurs notamment l'Islam et le Christianisme. La survivance perceptible aujourd'hui des religions traditionnelles pourrait, outre mesure, se justifier par le résultat d'une situation qu'il sied de rapprocher au phénomène de « résilience⁶⁷⁹ ». Car, celles-ci ont eu cette capacité de subir des assauts divers, et de fléchir en apparence devant les chocs particulièrement dévastateurs de l'idéologie coloniale ; devant les remous de rivalité des religions étrangères puis finalement, de se régénérer progressivement et de survivre jusqu'à nos jours. Leur résistance a été possible grâce, d'une part, à la sagesse et la malice des Africains (en pratiquement discrètement leurs religions), et d'autre part, grâce au processus de synchronisation qu'ils ont mis en œuvre avec les religions étrangères. Les religions traditionnelles africaines n'ont donc pas subi un plan d'autodestruction ou de substitution, mais elles se sont adaptées aux apports socioreligieux extérieurs. Cependant elles ont faibli, et nécessitaient donc une plus grande durée de temps pour refaire surface et se reconstruire considérablement.

Les chercheurs de tout poil et les auteurs de fictions se sont intéressés sous plusieurs angles aux religions traditionnelles africaines, pour tenter de comprendre leurs mouvements et leurs formes d'adaptation dans les temps modernes. Dans la prose, on peut s'apercevoir que ces religions doivent également leur longévité à la politique qui s'y est intéressée de façon

⁶⁷⁷ Tabard René, « Théologie des religions traditionnelles africaines », *Recherches de Science Religieuse*, 2008/3 (Tome 96), p 327-341. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2008-3-page-327.htm>.

⁶⁷⁸ Extrait d'un des discours de Jomo Kenyatta (président du Kenya : 1964-1978).

⁶⁷⁹ L'expression est utilisée communément en science physique et renvoie à la valeur caractérisant la résistance au choc d'un métal qui se déforme momentanément, avant de reprendre sa forme initiale.

considérable dès l'acquisition des indépendances. Les politiques, en effet, soucieux de conserver leurs positions ou leurs statuts de leader des nouveaux États africains, ils convoitent lesdites religions et toute autre forme de force occultes et spirituelles afin d'assurer leur protection et leur longévité au pouvoir. Les romanciers africains tels que Sony Labou Tansi, Amadou Kourouma, Henry Lopez, Amadou Hampaté Bâ, ou encore Léonora Miano, ne se privent pas de faire émerger, dans leurs fictions, les discours sur les relations des politiques avec les croyances traditionnelles, notamment avec le personnage du « *marabout* » dans les sociétés ouest-africaines, ou celui de devin et/ou de « *nganga* » en Afrique centrale. Amadou Kourouma affirme par exemple :

Pour perdurer au pouvoir le plus longtemps possible, les dirigeants recourent à cette pratique occulte. Rares sont ceux qui ne sont pas concernés par ces forces occultes. Mais les autres sont membres de la Rose-Croix ou des Franc-Maçons. Ce sont des dirigeants européens qui les incorporent. Ce n'est un secret pour personne. C'est connu !⁶⁸⁰.

Dans sa configuration moderne, le pouvoir politique en Afrique se réinvente avec beaucoup de difficultés à partir d'un attachement évident aux religions locales. L'intérêt des politiques porté sur les « marabouts » et sur les « nganga » permet aux religions traditionnelles d'être reconsidérées, et de sortir de l'ombre. Que ce soit dans les consciences populaires ou celle du politique lui-même en particulier, les religions traditionnelles africaines retrouvent leur importance. Certains critiques tels que Sewanou Dabla, portent une attention particulière sur ce phénomène et estiment qu'une « grande nouveauté [dans les récits] réside dans la dénonciation de la collusion actuelle entre le politique et la sorcellerie ⁶⁸¹ ». L'intérêt manifesté par les politiques à l'endroit des religions et croyances traditionnelles, est une manière délibérée et peut-être même inconsciente aussi, de valoriser, tout compte fait, leur pratique et par conséquent, d'assurer leur pérennité dans le temps. Aujourd'hui, ce rapport semble ne pas être rompu si l'on observe avec attention, l'actualité de cette décennie dans certains pays comme le Gabon, où, à la « Une des journaux » de ces cinq dernières années, certains représentants politiques ont été vus comme responsables du phénomène des « crimes rituels ».⁶⁸²

L'évocation des faits religieux dans la fiction en générale participe de la traduction d'une sociologie religieuse en Afrique : leurs pratiques, leurs formes, leurs fonctions sociales...

⁶⁸⁰ Amadou Kourouma, cité par Mutshipayi K., *La Dimension sociopolitique de la littérature africaine contemporaine*, Paris L'Harmattan, 2012, p 131.

⁶⁸¹ Dabla Séwanou, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p 119.

⁶⁸² Les crimes rituels dans contexte social gabonais sont un phénomène de crime, visant à profaner les corps des victimes, en prélevant certains organes tel que le cœur, les yeux, le sexe, les poumons... ces crimes servent à des pratiques ésotériques au cours d'un rituel.

Et aujourd'hui, ces religions entretiennent des rapports aussi bien harmonieux que conflictuels avec les religions venues d'ailleurs tels que le Christianisme et l'Islam. Ces deux religions ne sont pas à considérer dans cette analyse, seulement dans la logique des figures archaïques d'importations ; ou encore pour les religions dites traditionnelles et autres mouvements de croyance locale, comme des simples rescapés des vagues coloniales et de l'invasion musulmane et chrétienne, mais il serait plus intéressant de les aborder en tant que phénomènes « postmodernistes » qui ont reconfiguré le paysage sociopolitique et culturel des pays au sud du Sahara francophone. C'est dans cette perspective qu'apparaît la logique du témoignage du genre de la nouvelle sur l'ensemble de ces différentes religions.

VIII.2. Dynamisme et formes religieuses traditionnelles africaines

La présence et la pratique effective des religions traditionnelles africaines aujourd'hui, sont la preuve d'une survivance due à la résistance face, d'une part, à l'islamisation depuis le VII^{ème} siècle, et à l'évangélisation de l'Afrique quelques siècles plus tard, et d'autre part, face à la modernité montante depuis plusieurs décennies déjà. De manière générale, la littérature africaine a su traduire cette survivance en mêlant dans les fictions narratives par exemple, des éléments liés au monde réaliste, et tout ce qui relève du sacré, du surnaturel ou tout simplement, des éléments se rapportant aux formes de croyances ou de religiosité en Afrique. Un mélange qui traduit une vision des religions selon les traditions, et leur importance dans les mentalités des Africains. La nouvelle africaine en particulier, y porte un regard attentif et dégage une vision actualisée, en redéfinissant leurs formes modernes, leurs nouvelles fonctions. Elle renseigne davantage le lecteur sur les capacités qu'ont ces religions à s'adapter au sein des sociétés en pleines mutations. De fait, la nouvelle donne à voir, depuis l'intérieur même des aspects culturels et traditionnels, l'image de ces religions actualisées par les destins des personnages. Cette opération implique des stratégies narratives qui prennent en compte, les éléments du surnaturel et du transcendantal, comme des données rimant avec la notion de réalisme. Ceci constitue, en définitive, une vision poétique qui se rapproche du « réalisme magique ». Car la vision qu'a l'Africain du rapport entre le surnaturel et le réel, impose un type d'écriture, lorsqu'il s'agit de la représenter. Les auteurs sont tenus de rester fidèles à leurs stratégies narratives, notamment à un imaginaire qui suspend les frontières, ou les oppositions entre le transcendantal, le surnaturel, et ce qui relève d'une réalité acceptée de tous.

L'expression « Religion Traditionnelle Africaine » est récente et désigne les pratiques et croyances propre à l'Afrique. Selon le critique congolais Mukena Katayi Albert Vianney, « Les ethnologues, anthropologues et missionnaires occidentaux ont eu beaucoup de difficultés

à nommer ces croyances et pratiques religieuses africaines. Ils ont utilisé plusieurs termes, tels que ancestralisme, animisme, fétichisme, naturalisme, paganisme, totémisme, etc. dont aucun ne couvre la totalité de cette expérience religieuse africaine⁶⁸³ ». La dénomination actuelle semble alors, selon le critique, plus opérante et adéquate puis qu'elle est l'aboutissement de plusieurs réflexions entreprises par des chercheurs africains. Religions Traditionnelles Africaine est d'ailleurs utilisée officiellement pour la première fois lors d'un colloque à Cotonou (qui sera édité par *Présence africaine*) en 1970, pour nommer les pratiques religieuses ancestrales propre à l'Afrique. L'usage de cette expression semble, *a priori*, lever l'équivoque qui semblait, jusque-là, caractériser les croyances africaines sous les dénominations soulignée par Mukena Katayi Albert Vianney. Autrement dit, ainsi que le précise René Tabard, « les Noirs n'étaient pas matérialistes parce qu'ils croyaient que tous les êtres, animés et inanimés, avaient une âme. [...]»⁶⁸⁴, la motivation qui se dégage du titre de ce colloque reste alors évidente : tenter d'hisser au statut de « religion » tout simplement, les formes de croyances religieuses traditionnelles pratiquées en Afrique. René Tabard ajoute que ce colloque « illustre le regard de consistance et de positivité porté sur le fait religieux négro-africain à cette époque, après une première considération des cultures négro-africaines qui concernait surtout l'art⁶⁸⁵ ». Mais rappelons que les prémices d'une telle initiative remontent à l'émancipation du peuple Noir un peu plus tôt, et partout dans le monde, en l'occurrence avec les différents mouvements intellectuels dont, « le plus célèbre dans le monde francophone est sans doute, le courant afro-antillais de la Négritude, lancé à Paris en 1934 par Senghor, Aimé Césaire et Léon Damas, autour du petit journal *L'étudiant noir*, mouvement qui s'organisera avec *Présence africaine* en 1947⁶⁸⁶ ». Le peuple Noir manifeste en cette période le désir de réhabiliter les richesses traditionnelles. Pour ce faire, plusieurs africains entreprennent alors un mouvement de retour vers les cultures africaines ancestrales. C'est dans cette veine, et après avoir fait l'objet de « diabolisation » en période coloniale, que les religions traditionnelles sont progressivement reconsidérées par les Africains eux-mêmes et suscitent un intérêt particulier dans les milieux scientifiques. Les différents travaux dans divers domaines (la sociologie, l'anthropologie, histoire...) et la fiction y compris (en l'occurrence la nouvelle), se sont avérés un véhicule

⁶⁸³ Mukena Katavi Albert Vianey, *Dialogue avec la religion traditionnelle africaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, p 23.

⁶⁸⁴ Tabard René, « Théologie des religions traditionnelles africaines », *Recherches de Science Religieuse*, 2008/3 (Tome 96), p 327-341.

URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2008-3-page-327.htm>.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ Pirotte Jean, « De l'éclipse au retour ? Regards historiens sur le flux et le reflux des religions africaines », *in Histoire et missions chrétiennes* 2007/3 (n°3), p 23-42.

utilitaire à la diffusion et à la visibilité de ce nouveau regard sur les religions traditionnelles africaines, grâce aux analyses et aux représentations qui ont été faites.

Notre analyse se focalise sur les apparences de ces religions dans les récits de nouvelles. On s'intéresse ici à leurs expressions, à leurs modulations sociales dans le récit court. Dans cette optique, précisons à titre indicatif, que la notion de « religion traditionnelle africaine » est prise ici dans une acception plus restreinte et relative à la vision des croyances dans le paysage social africain et traditionnel. Mais ce regard restrictif inclue également les formes diverses sous lesquelles se définissent aujourd'hui, ces religions, c'est-à-dire leurs configurations modernes. Il s'agira donc, entre autres, de prendre en compte la quête spirituelle des personnages, la pratique de quelques opérations occultes et transcendantes, l'idée du sacré, et des rites de passage de tout genre ayant un caractère spirituel, bref, la vision qu'ils ont de leurs croyances, hier et aujourd'hui. Ces différents éléments constituent, dans les récits, une part essentielle à la reconnaissance des dites religions pour l'Africain. Le plus souvent, ces croyances sont portées sur des divinités liées au sacré (masques et autres objets reliquaires), à la nature (eau, la terre, les arbres, les animaux...), et associées à des pratiques spirituelles et transcendantes diverses (rites initiatiques et des rituels lors de certains événements de la vie comme le mariage, les naissances, la mort et bien d'autres). Sous ces différentes formes, les religions traditionnelles africaines sont souvent reliées chacune, à un espace géographique précis, à un peuple et/ou à un groupe ethnique donné, et dont un type de personnage permet la représentation dans le texte. Et comme le souligne Nadia Valgimigli, depuis la phase des indépendances :

L'écriture s'est focalisée sur les personnages qui avaient déjà suscité l'attention du roman colonial : le féticheur, l'aïeul, le sage, l'ancêtre, le griot, le forgeron, le chasseur, mais aussi le revenant. L'allusion à des rites, à des lieux sacrés, ou la citation parfois intégrale des genres littéraires oraux [...], permettaient le renforcement symbolique, en littérature, de certains objets qui étaient déjà marqués comme ayant un pouvoir particulier dans l'univers des croyances traditionnelles⁶⁸⁷.

Dans leurs récits, les nouvellistes recourent souvent aux images très représentatives des contours modernes des religions, en décrivant des symboles personnifiés ou encore des signes du sacré parmi lesquels, trois d'entre eux semblent être les plus représentatifs : le sorcier, les ancêtres, et les rituels de tout genre. Nous les abordons tour à tour pour illustrer la manifestation ces religions sous des traits traditionnels et actuels.

⁶⁸⁷ Valgimigli Nadia, « Redire les mots anciens, Trouver le feu des origines » in *Littératures africaines et spiritualité*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 2016, pp 68-69.

D'abord, le personnage du sorcier (généralement connu en Afrique centrale sous le nom de « nganga » et en Afrique de l'ouest sous le nom de « marabout »), est une figure très importante dans les sociétés décrites, par rapport au rôle qu'il assume. Dans les sociétés de référence, la sorcellerie semble indissociable de la notion de « religion africaine », en ce qu'elle constitue une part essentielle de sa définition, particulièrement chez le nouvelliste béninois Jean Pliya. En effet, elle apparaît chez ce dernier comme la mise en œuvre des croyances, des connaissances et des mécanismes plus ou moins mystérieux, ésotériques et magiques, qui servent à créer ou à déjouer un mal causé par des personnages ou des esprits malsains. La pratique de la sorcellerie est plus penchée vers la volonté de faire du mal ou de se venger de l'auteur du mal. Il s'agit également de ce qu'il sied d'appeler « le mysticisme ». L'activité du sorcier ressort du mystère et trouve, par exemple, une part belle dans le récit *Le Gardien de la nuit*⁶⁸⁸. Ce texte illustre assez bien cette réalité avec notamment le personnage de Zannou, le gardien de nuit de la famille du narrateur. Celui-ci consulte un guérisseur (un sorcier) qui lui apprend que sa fille a été victime d'un mauvais sort orchestré par Ayelé, la grande marchande de la ville. Un combat mystique éclate entre la marchande et Zannou le gardien (qui en sortit vainqueur). Dans cette scène invraisemblable, l'auteur crée un univers étrange et mystérieux qui échappe à la raison. Les actes posés par les personnages relèvent non seulement du mystère, mais créent également un environnement à la fois surnaturel et réaliste. Les mots et expressions suivants créent une ambiance plutôt étrange : « les noix sacrées » ; « sorcière » ; « tuer » ; « sourire amer » ; « plume de hibou » ; « des génies » ; « le hibou messager d'un sorcier » ; « un gong géminé » ; « queue de cheval » ; « formules magiques » ; « guérisseur » ; « incantations » ; « vaudou » ; « les flammes » ; « un talisman » ; « des griffes » ; « charogne » ; « sortilège » ; « mort » ; « cri d'horreur » etc. Avec ce champ lexical de l'occultisme, le narrateur décrit les rituels de Zannou et le combat surréaliste qu'il mène contre son adversaire Ayelé : « [...] il mâchonna de la kola et quelques grains de poivre maniguette, les cracha contre l'œuf qu'il glissa sous la braise. Il planta la queue de cheval sur la butte de la terre fraîche, se saisit du gong géminé, d'une bague et se mit à marcher autour du feu, de gauche à droite, en récitant des formules magiques⁶⁸⁹ ». La manifestation de la sorcellerie est mise à l'œuvre ici à travers ce rituel inédit, et les « incantations à peine audibles » qui donnent à Zannou un air « méconnaissable », confortent cette ambiance atypique, et digne d'un réalisme « surnaturalisé » et où la magie s'opère raisonnablement. Avant de mourir, vaincue par Zannou,

⁶⁸⁸ Pliya Jean, *Le Gardien de nuit*, Yaoundé, CLÉ, 1971.

⁶⁸⁹ Pliya Jean, « Le Gardien de nuit » dans *Le Gardien de nuit*, *op cit*, p 84.

la marchande Ayelé déclare à l'endroit de son adversaire : « toi aussi tu mourras... tu as mangé la sauce avec moi... par la puissance du *Vaudou*, par tout ce qui vole la nuit ou qui rampe la gueule pleine de venin, tu mourr...⁶⁹⁰ ». L'évocation ici de la célèbre religion traditionnelle : le « Vaudou », oriente le lecteur vers un milieu socioculturel et géographique précis : le Bénin, pays d'origine de l'auteur du récit. Ce rituel pratiqué par Ayelé et Zannou dans le texte, est directement rattaché à la culture et à des croyances sociales auxquelles la communauté béninoise s'identifie, parce que ces croyances font partie de leur patrimoine culturel.

Aussi, la religion dans ce récit invite-elle à être analysée à partir de quelques caractéristiques socioculturelles issus de l'univers social béninois. L'auteur décrit la pratique de cette religion à partir d'une vision sociale qui met en interaction, le pouvoir de la parole, celui de la force invisible, et aussi de la manifestation de la mort etc. À partir de cette scène extraordinaire, on peut s'apercevoir que chaque famille, dans ce milieu culturel, peut disposer d'un prêtre et pratiquer le Vaudou dans l'intimité familiale. Cette religion apparaît également sous forme d'actes de sorcellerie, car on y trouve des sorts, des combats surnaturels, et des rituels nocifs capables de nuire à un individu. Il est, tout compte fait, possible de déduire que le personnage du sorcier et son activité, mettent en évidence certaines réalités africaines que d'autres peuples, par ignorance ou par négligence, accepteraient difficilement.

Ensuite, la religion est représentée à travers l'image de l'Ancêtre. Le nouvelliste tend, dans certains cas, à se référer à des conditionnements sacramentels, à un « au-delà », ou encore à une réalité transcendante qui se lie aux destins des personnages. Ce culte prend ancrage dans les considérations communautaires, et la croyance en cet « au-delà » du réel ou de la matière, qui consolident la pratique quotidienne du culte rendu aux ancêtres. C'est dans cette logique qu'on peut dire que les croyances traditionnelles en Afrique, transcendent le simple cadre religieux, car elles sont également des pensées et des cultures qui, très souvent, relient la dimension spirituelle à la temporalité, ou le surnaturel au monde réel. Ainsi, le profane et le sacré restent indissociables à la vie quotidienne.

Dans cette catégorie, on retrouve Birago Diop qui, dans le récit *Sarzan* décrit avec beaucoup de précisions, l'imaginaire social sur les croyances aux ancêtres de son pays. Il célèbre, par exemple, le retour aux pratiques ancestrales après avoir été déstabilisées par l'invasion musulmane et chrétienne à partir de son narrateur pour qui, « [...] la racine de leur vie était toujours à Dougouba qui avait effacé toutes les traces des hordes de l'Islam et repris

⁶⁹⁰ *Ibid*, p 87.

les enseignements des ancêtres⁶⁹¹». Ce retour au respect du culte des ancêtres les invite, à point nommé, à procéder à un rituel de reconnaissance en l'honneur des ancêtres, à l'occasion du retour au village de leur fils : le sergent Thiémoko Kéita. Mais ce dernier « avait voulu empêcher son père de sacrifier un poulet blanc aux mânes des ancêtres pour les remercier de l'avoir ramené sain et sauf au pays⁶⁹² ». Cet attachement au respect des ancêtres est perçu dans le récit comme une croyance sociale invitant les populations à reconnaître la protection et les faveurs des ancêtres trépassés depuis des générations. Le culte des ancêtres est, en fait, une pratique spirituelle, une croyance qui permet à l'Africain de considérer que les aïeux, au-delà de la mortification de leurs corps physiques, s'établissent dans le royaume des esprits. Et ce royaume est considéré comme un « au-delà », un lieu parallèle au monde réel, qui est proche et communique avec des vivants. Les rites religieux célébrés en leur honneur témoignent donc de leur rôle d'intermédiaire avec des divinités de tout genre (dieu de l'amour, du tonnerre, de l'eau, de la forêt...). Lorsqu'ils sont traités avec respect, la communauté bénéficie de leur bienveillance et de leur protection au quotidien. En revanche, en les diffamant, ils provoquent le désarroi et le malheur dans la communauté pour les punir. C'est le cas du sergent Thiémoko Kéita qui sombre dans la folie pour les avoir offensés comme l'explique le chef du village : « Non ! Pas Keita, Sarzan ! (Sergent) Sarzan seulement. Il ne faut pas réveiller la colère de ceux qui sont partis. Sarzan n'est plus Keita. Les morts et les Génies se sont vengés de ses offenses⁶⁹³ ».

Ces cultes voués aux ancêtres qui peuvent être illustrés bien évidemment par d'autres exemples, nous amènent tout naturellement, à aborder enfin, les éléments relevant du sacré, et qui servent de canal aux Africains, pour rentrer en contact avec leurs ancêtres : les rites ou rituels lors des événements particuliers de la vie (la naissance, la mort, le mariage, les grandes récoltes...). Ici, les nouvellistes présentent quelques rites pour témoigner des manifestations tant traditionnelles que modernes des religions africaines. Ces rites sont perçus comme un ensemble d'actes posés, par exemple, lors du déroulement d'une cérémonie (d'initiation, de décès, de récolte, de naissance, de chasse...), pour invoquer, orienter, ou honorer des entités mystiques et des forces occultes. Les rites peuvent être individuels ou collectifs, et se pratiquent au quotidien ou périodiquement.

Le récit *Sarzan* montre dans cette optique comment le narrateur décrit un rite traditionnel durant lequel, les jeunes du village subissent des épreuves physiques en vue de leur

⁶⁹¹ Diop Birago, « Sarzan », dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, op cit, p 168.

⁶⁹² *Ibid*, p 176.

⁶⁹³ *Ibid*, p. 176.

intégration dans la communauté. Il s'agit du rite *Kotéba*, « épreuve d'endurance, épreuve d'insensibilité à la douleur. L'enfant qui pleure en faisant mal n'est qu'un enfant, l'enfant qui pleure quand on lui fait mal ne fera pas un homme⁶⁹⁴ ». Durant ce rite, ils invoquent les dieux qui doivent soutenir les jeunes garçons appelés intégrer le cercle réservé à l'adulte, ou pour acquérir ce statut d'adulte. Un autre texte fait état d'un rituel de noces durant lequel, à l'occasion du mariage de sa fille, le père Likibi « avait béni sa fille et le mari de sa fille, [puis], avait fait appel aux anciens en crachant aux quatre vents pour leur demander de donner à la jeune mariée des garçons, des filles et des jumeaux⁶⁹⁵ ». L'auteur illustre là une pratique ancienne et toujours en vigueur lors des célébrations du mariage dans la société congolaise. Au cours de ce rituel, les ancêtres sont une fois de plus invoqués et leurs bénédictions sollicitées à la faveur des mariés. La demande de Likibi est toutefois double, au-delà de la bénédiction, le patriarche sollicite également l'intervention des ancêtres pour pallier une difficulté qui menace la cérémonie :

Sollicité, [il] se leva, regarda le ciel, mouilla avec la salive un doigt qu'il tendit au ciel pour déterminer la direction du vent, puis indiqua l'endroit exact où il fallait allumer le feu. On fit donc un grand feu de bois à côté duquel il déposa une bouteille remplie d'eau, un mortier et un pilon. Il fîcha par terre un balai fait de nervures de feuilles de palmes sèches, accrocha quelque part un crapaud vivant grand amateur d'eau de pluie. Puis il prononça quelques paroles, dont lui seul connaissait le sens, et des femmes portant des rameaux firent des va-et-vient, chant : « Ô ciel tu peux rester sombre mais toi pluie ne tombe pas... »⁶⁹⁶.

Dans le récit *Le Mystère de Nguema*, l'auteur termine la première partie du récit par un rituel d'initiation à la religion *Bwiti*, pendant lequel Rose est appelée à « effectuer le voyage astral », pour se défaire de l'esprit de son mari fantôme avec qui elle a vécu plusieurs années. L'auteur décrit le rituel avec précisions, pour marquer la dimension transcendante du cérémonial, il insiste sur les effets immédiats du rituel sur le personnage de Rose : « les esprits soufflaient sur elle. Elle suivait les paroles du *ngagah*. Rose la fixa, les yeux largement ouverts, comme possédée. Elle se sentit leste. Son âme, progressivement, quittait son corps. Elle s'envola. Elle n'était plus de ce monde. Elle était repartie rejoindre Nguema Ntoutoume, son époux⁶⁹⁷ ». D'autres nouvellistes comme Jean Pliya évoquent également quelques rites traditionnels à l'occasion de telle ou telle autre cérémonie et à diverses occasions. Dans le récit *L'Arbre à fétiche* par exemple, le nouvelliste béninois décrit le rituel qu'entreprend le vieux bucheron

⁶⁹⁴ *Ibid*, p. 171.

⁶⁹⁵ Dongala Emmanuel, « Le Procès du Père Likibi » dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, pp 67-68.

⁶⁹⁶ *Ibid* pp 67-68.

⁶⁹⁷ Bekale Eric Joel, « Le Mystère de Nguema » dans *Le Mystère de Nguema*, *op cit*, p 43.

Dossou devant l'*Iroko*, l'arbre sacré, avant de l'abattre. Le bucheron exige au préalable qu'« on l'arrose d'huile de palme qu'on lui apporte des offrandes⁶⁹⁸ » pour calmer la colère des esprits de la forêt.

Tous ces rites sont réalisés lors des circonstances où les personnages manifestent consciemment ou non, un manque et un désir de connexion avec le sacré. C'est ce besoin de contact permanent avec l'au-delà qui traduit pour l'Africain, la nécessité de rechercher une spiritualité. Cette articulation de la religiosité se traduit dans les nouvelles subsahariennes, par un dispositif poétique de « recyclage » du patrimoine religieux traditionnel africain. Car, construit sous le signe ou le symbole du sacré, des ancêtres ou de la croyance tout simplement, ces différentes représentations sont, tout compte fait, la manifestation ou les apparences sous lesquelles se définissent et se pratiquent les religions traditionnelles africaines hier et aujourd'hui. Ces religions offrent, à l'instar des autres (quelle qu'en soit leur notoriété à l'échelle mondiale), une réalité historique et humaine de leurs sociétés ; elles véhiculent une civilisation, une culture, une foi fondamentale d'où découle leur conception des rapports entre l'homme et la nature, et expriment une vision pragmatique de la vie quotidienne de ceux qui la pratiquent. Leurs survivances dans les sociétés actuelles et modernes, témoignent de leur inscription et de leur ancrage considérable dans les mentalités et les pensées des Africains, puis, elles renseignent sur les formes au travers desquelles elles sont pratiquées de nos jours.

VIII.3. Mise en discours des religions d'adoption en Afrique francophone

VIII.3.1. Figurations et métamorphoses du christianisme dans la nouvelle

Généralement il est possible de remarquer la rencontre des cultures s'opérer de façon conflictuelle, et au cours de laquelle, l'apport d'éléments étrangers désarticulent, la plupart du temps, et de manière significative, les assurances ou les repères culturels locaux. Même si les dislocations qui résultent de cette rencontre n'indiffèrent aucune partie, la culture locale reste profondément marquée car elle est directement influencée par l'apport extérieur. Il s'est agi de même lors de la rencontre entre les religions africaines traditionnelles et celles venues d'ailleurs (le Christianisme et l'Islam en l'occurrence) en Afrique. L'impact du phénomène a été d'une telle ampleur que les sociétés africaines et chaque religion (exotique et locale) en sont sorties définitivement marquées. Pour Jean Pirotte :

L'irruption brusque et organisée de croyances exogènes n'est ni anodine, ni indolore. Immanquablement, cette irruption d'un nouveau système de pensée et de vie modifie l'échelle des

⁶⁹⁸ Pliya Jean, « L'Arbre à fétiche » dans *L'Arbre à fétiche*, op cit, p 22.

valeurs, perturbe l'univers mental et culturel des populations. En ce qui concerne l'éthique, elle transforme les rapports sociaux et familiaux. En ce qui concerne la gestion politique de la société, elle peut amener une « désymbolisation » des autorités traditionnelles. Elle provoque une déstabilisation de l'ordre ancien et de ses piliers. Dès qu'on touche à un élément essentiel d'une société, on met en branle l'ensemble de la société, on ébranle tout l'édifice. Certains auteurs ont pu parler de profanation ou de viol des cultures.⁶⁹⁹

C'est lors de la domination coloniale que le Christianisme s'est incrusté dans les consciences domptées des Noirs d'Afrique. Cette croyance est d'abord une religion qui s'est répandue au Moyen-âge en Europe. Elle est surtout basée sur la prédication de Jésus de Nazareth au début de l'ère qui porte son nom (l'ère chrétienne). La religion chrétienne se fonde donc sur la personne et la vie de Jésus-Christ, rapportées dans les récits de l'Ancien et du Nouveau Testament qui forment la Bible. Elle enseigne entre autres, les valeurs de l'amour, du partage, du pardon... qui seront exploitées, non seulement pour amener les Noirs relativiser l'usage et pratique tutélaire et séculaire de la magie, la polygamie (désormais taxées de diabolique et primitif) ..., mais aussi pour retarder sans doute son affranchissement de l'emprise coloniale.

Si aujourd'hui la pratique de cette religion en Afrique ne se justifie plus uniquement sur la grande fable de la « mission d'évangélisation », c'est parce que le prosélytisme montant autour de cette religion depuis quelques décennies, définit des conditionnements nouveaux qui appellent des choix libres et individuels, mais surtout, l'expansion du Christianisme se justifie par des nouvelles fonctions qu'il assume au sein des sociétés africaines actuelles. La pratique de cette religion de nos jours, relève en effet d'une certaine réappropriation, d'une certaine volonté délibérée et même revendiquée de ses fervents pratiquants. Elle donne à voir également en filigrane, une vision réactualisée du Christianisme en ces temps modernes.

En revanche, les profondes transformations multidimensionnelles occasionnées lors de son infiltration en Afrique, sont significatives, et elles ont constitué un objet de réflexion chez certains écrivains comme les premiers romanciers camerounais, présenté par Wilberforce A. Umezina comme : « les plus éloquents dans la lutte anticoloniale et antichrétienne⁷⁰⁰ », car pour lui, en effet, Benjamin Matip, Ferdinand Oyono et Mongo Beti, sur qui s'appesantit son étude, « n'ont pas [eu] peur de crier à haute voix contre l'injustice, sociale causée par la colonisation et par le christianisme dans leur pays⁷⁰¹ ». Alphonse Moutombi reprendra également cette idée dans un article :

⁶⁹⁹ Pirotte Jean, « De l'éclipse au retour ? Regards historiques sur le flux et le reflux des religions africaines », in *Histoire et missions chrétiennes* 2007/3 (n°3), p 23-42.

⁷⁰⁰ Umezina Wilberforce, *La Religion dans la littérature africaine*, Kinshasa, Presse universitaire du Zaïre, 1975, p 13.

⁷⁰¹ *Ibid*, p 14.

Les romanciers de cette époque ont bien entendu été marqués par ce contexte. Parmi eux, certains l'ont été, à un niveau plus ou moins profond, par l'enseignement religieux chrétien. Nous nous limiterons ici aux figures majeures que sont Ferdinand Oyono (1929-2010), Mongo Beti (1932-2001), Benjamin Matip (1932-) et René Philombe (1932-2001)⁷⁰².

Si pour ces romanciers la question du christianisme en Afrique a été un moyen de lutte contre l'implantation de cette nouvelle religion en montrant les malversations et les bouleversements occasionnés, les écrivains de la forme brève en revanche, interrogent quant à eux, d'une part, les rapports entretenus aujourd'hui entre la religion chrétienne et les religions traditionnelles africaines, et d'autre part, ils questionnent également sa fonction au sein des sociétés africaines contemporaines.

Vu de cet angle, il nous semble dès lors fécond de partir de quelques représentations dans la nouvelle, qui mettent en lumière la mise en narration de l'esprit, des mentalités, des comportements et des actes des personnages, pour traduire une vision qui se dégage de cette religion dans les sociétés africaines d'aujourd'hui.

Nous nous intéresserons en particulier aux subtilités langagières, aux détours narratifs, ou aux tournures métaphoriques et bien d'autres astuces utilisées par des nouvellistes, afin de dégager de cet ensemble, une vision sociale et actualisée du Christianisme en Afrique. Aussi, seront pris en compte, ses rapports avec des religions locales, et les fonctions sociales qu'assume aujourd'hui cette religion en Afrique. Ces formes de représentations se construisent notamment à partir des descriptions des parcours des personnages dressés dans les récits, ayant, à un moment donné de leur destin, un rapport direct avec la religion. Qu'il s'agisse d'une évocation laconique ou résolument intensifiée, ces reflets, dans le récit de la nouvelle, figurent, articulent et portent une signification susceptible de lire la vision de l'auteur sur la religion chrétienne au sein de sa société.

Dans un premier temps, notre réflexion s'attarde sur les rapports qu'entretient le Christianisme avec les religions locales. Il faut signaler de prime abord, que ces rapports sont presque imperceptibles et donc, moins visibles dans les récits de la forme brève qui font l'objet de notre étude. De fait, en l'absence d'une confrontation ou d'une mise en relation directe des deux types de religions (le Christianisme et les religions traditionnelles), les nouvellistes procèdent, à l'exemple d'Henri Lopez, à des comparaisons subtiles qui suggèrent les rapports qui peuvent exister entre elles. Dans le récit *Ah Apolline !*, la vision de la religion chrétienne

⁷⁰² Moutombi, A. (2013). Christianisme, éducation, création littéraire et vision du monde chez quelques romanciers camerounais des décennies cinquante et soixante., in *Études littéraires africaines*, (35), 49–59.
Doi :10.7202/1021709ar

que présente Henri Lopes, se limite sur la représentation des souvenirs (en tout début du récit), du jeune Raphaël. Les deux types de religion sont subtilement mises en relief à partir de ce souvenir, et l'ensemble du récit s'appuie sur ce mouvement de retour effectué par le narrateur : « je me revois dans le bureau du père Flandrin... ». L'auteur justifie avec cette analepse, le point de départ qui définit le parcours du personnage-narrateur. La suite du récit prend appui et s'éclaire progressivement sur ce mouvement de retour vers le passé religieux du narrateur.

Dans le texte, le Christianisme apparaît avec un défaut à partir duquel, Raphaël, le personnage-narrateur, établit un parallèle avec les religions traditionnelles de sa société. Pour lui en effet, « le célibat des prêtres était aussi inhumains que certaines mutilations physiques de nos anciennes traditions religieuses⁷⁰³ ». Ce petit clin d'œil fait aux pratiques religieuses de sa société, mobilise un intérêt autour des rapports qui peuvent exister entre les deux types de religion. Si Raphaël renonce à devenir prêtre, c'est après s'être rendu compte du mal que constituait le célibat dans la vie d'un prêtre. Pour lui il s'agit là d'un frein, un mal à son épanouissement sexuel que l'église l'invitait à vivre. Sa quête spirituelle ne peut être satisfaite ni par des religions traditionnelles dont il dénonce les pratiques violentes, ni par le Christianisme (qui propose la chasteté). À partir de cette comparaison, le Christianisme et les religions traditionnelles sont mises en reliefs et semblent se rejoindre sur un point de violence que semble fustiger le narrateur.

De fait, la description des interactions religieuses chez Henri Lopez obéit à une logique subversive. En arrière-fond, se dégage, de façon générale, la vision du libre choix de la pratique religieuse en Afrique, au sortir des indépendances.

Toujours avec moins de clarté, Emmanuel Dongala décrit à son tour, ces rapports qui transparaissent subtilement dans le récit *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*. Le personnage de Kali Tchikati voit sa femme, embêtée par la stérilité depuis deux ans de mariage, emprunter la voie de l'église pour chercher une solution. Cette description très démonstrative du narrateur, indique de façon suggestive non seulement la place de l'église après les indépendances, mais aussi sa relation avec des croyances religieuses traditionnelles :

Moi je rigolais de toutes ces croyances et superstitions [...]. Elle a d'abord cherché le salut du côté de la foi chrétienne, opium du peuple, que nous avons abandonné depuis deux ans [...]. Mais pour une fois, le marxisme et l'Église étaient d'accord, ils combattaient tous les deux les superstitions

⁷⁰³ *Ibid*, p 25.

animistes et fétichistes. L'Église lui demanda de ne pas croire à ces fadaïses mais plutôt d'avoir foi en Dieu le Miséricordieux, de prier.⁷⁰⁴

L'ancrage du récit dans un contexte politique particulier (ici la période des partis uniques), corrobore le rapport conflictuel de l'église non seulement à l'égard du pouvoir politique mais également à l'égard des croyances traditionnelles. L'église « combattait toutes les superstitions animistes et fétichistes » qui étaient et restent encore l'apanage des religions traditionnelles africaines. La volonté du nouvelliste de puiser dans l'actualité, de creuser le réel, est ici un motif déterminant qui met en relief, une interaction singulière entre l'église, le pouvoir politique et les religions traditionnelles. On fera remarquer que les convictions idéologiques du narrateur et la détermination de la femme à obtenir la grâce de concevoir, engendrent les jugements dépréciatifs sur les religions : « Moi je rigolais de toutes ces croyances et superstitions », « la foi chrétienne, opium du peuple » etc. L'ensemble de ces éléments concourent à construire un système relationnel doublement conflictuel : d'une part, entre l'église et le pouvoir politique : « au milieu d'un grand meeting aussi important, ces imbéciles trompeurs du peuple sonnent leurs cloches [...]. Nous fermerons leurs églises, leurs temples et leurs mosquées [...]»⁷⁰⁵ ; d'autre part, le rapport s'établit entre l'église et les religions traditionnelles locales : « mais pour une fois, le marxisme et l'Église étaient d'accord, ils combattaient tous les deux les superstitions animistes et fétichistes ». La description d'une situation banale autour du foyer conjugal de Kali Tchika, produit finalement, un effet de mélange (d'éléments épars), et extrêmement révélateur d'interactions politico-socioreligieuses typiquement conflictuelles.

Chez le nouvelliste Gabonais Auguy Makey, on est moins dans le même ordre d'idée. La religion chrétienne n'apparaît ni en confrontation, ni en relation synchrétique directe ou indirecte avec les religions traditionnelles locales. L'auteur décrit plutôt un climat interne à la religion chrétienne. Cette description fait bien la différence des cultes, que celle de l'interprétation du message de l'évangile, d'où la profusion d'obédiences religieuses : « Réveil », « Église du réveil », « pentecôtiste », « évangélique » etc. Ce phénomène d'éclatement de la religion chrétienne s'est opéré au début des années 1970 en Afrique, et a donné anarchiquement naissance à un Christianisme morcelé, subdivisé en plusieurs petites églises, dont le nombre ne cesse de doubler chaque jour. Une expansion aujourd'hui très considérable se perçoit en grande partie, dans les zones urbaines. En parlant de ce phénomène au Congo Kinshasa, Sarah Demart fait cette observation :

⁷⁰⁴ Dongala Emmanuel, « L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati », dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, pp 22 et 23.

⁷⁰⁵ *Ibid*, p 27.

Comme dans de nombreux pays africains, le Congo Kinshasa a été touché, au début des années 1970, par la fièvre pentecôtiste que l'on a appelée, pour des raisons historiques, par le grand Réveil⁷⁰⁶.

Ces multiples courants en pleine expansion au sein du Christianisme, Ryszard Kapuscinski les qualifie de « sectes chrétiennes » de « communauté », de « congrégation » ou d'« église »⁷⁰⁷, selon la conception africaine. Ces espèces de sectes décloisonnent la vision tutélaire de ladite religion, autrefois fixée sur deux ordres essentiels à savoir : le « catholicisme » et le « protestantisme ». Car l'assimilation religieuse des Africains s'est effectuée particulièrement sous ces deux déclinaisons en période coloniale.

Le nouvelliste gabonais oriente donc le regard du lecteur sur cette nouvelle visibilité de l'église, en l'entraînant à l'intérieur d'un Christianisme sectionné, où, le prosélytisme déployé par les nouveaux acteurs et responsables des différentes communautés religieuses, mobilise considérablement les adeptes à la recherche des miracles et des prodiges de toute sorte. Avec un regard méticuleux, et une teinte d'ironie, Auguy Makey fait découvrir la nouvelle expression de l'Église, son évolution singulière et ses nouveaux mécanismes de conquête de l'univers social africain d'aujourd'hui. Dans un style réaliste, l'essentiel de cette métamorphose nous permet de relever une sorte de mutation du système de rapports entre les religions locales traditionnelles et celles venues d'ailleurs. Ce réveil religieux très remarqué, est davantage considéré ici comme une expression de l'influence de la modernité, des mutations qu'elle entraîne, plutôt qu'une expression culturelle intrinsèque aux sociétés africaines.

De fait, à partir d'une vision amplifiée, élargie, et plus actualisée du nouvelliste, l'attention du lecteur est progressivement détournée des considérations traditionnelles sur des rapports des deux types des religions (locales et étrangères), pour se fixer sur des structures internes au Christianisme ; c'est-à-dire : entre l'église « Catholiques » et les églises dites « Réveillées ou Réformées ». Et cette interaction est de nature conflictuelle, et alimentée par des comparaisons et des accusations de toute sorte, comme en témoigne la réaction de Blandine face à sa grande sœur dans le récit *Saignement* :

Moi, je suis catholique. Je me méfais des églises dites « réveillées » ou éveillées ». Je ne supporte pas leur vacarme, leur arrogance et surtout leur morgue séculaire contre les aînées. [...] Vous, les

⁷⁰⁶ Demart Sarah, « Transgression des normes morales sexuelles dans les Églises de Réveil à Kinshasa », in *Cahiers d'Études africaines*, N° 212, 2013, p 783.

⁷⁰⁷ Dans une petite ville du Niger appelée « Port Harcourt », le reporter polonais Ryszard Kapuscinski se rend compte de la montée figurante des petites églises dans le christianisme un peu partout en Afrique. Il estime, dans le texte : *Voici Iahvé chevauche une nuée rapide*, que ces petites églises « se comptent par milliers, leurs membres par millions » (p 332). On retrouve ses aventures en Afrique dans son recueil de récits intitulé *Ébène : aventures africaines*, Paris, Pocket, 2000 (Pour la traduction en français).

Réformés, je vous connais bien, vous êtes trop prolixes et vos messes durent une éternité. [...] Chez vous, on sait quand on rentre mais on ne sait jamais quand on sort⁷⁰⁸.

À partir notamment du jugement de la narratrice sur les autres confréries religieuses, on peut relever les désaccords qui définissent finalement leurs rapports. Ces mésententes sont basées sur la méfiance : « je me méfais des églises dites éveillées » ; sur l'« arrogance », sur des longs bavardages etc. Il s'agit tout compte fait, des relations moins harmonieuses qui laissent entrevoir des orientations ou des directions nouvelles, empruntées autrefois par le Christianisme en Afrique. Elles suggèrent en plus une nouvelle configuration de l'Église, de nouvelles pratiques, une influence au quotidien, dans la mesure où elle se veut contemporaine, et conséquemment adaptée aux réalités socioculturelles locales.

Dans un deuxième temps, le principe semble le même, lorsqu'il s'agit d'aborder les fonctions du Christianisme dans les sociétés modernes en Afrique. L'opération narrative qu'adoptent les nouvellistes prévoit une fixation du regard du narrateur sur les habitudes journalières des personnages, afin de construire, à partir des actes et des discours de ces derniers, une vision manifeste sur l'impact de l'activité religieuse dans leur vie.

Cette vision aboutit sur deux grandes fonctions majeures, dont la première répond à un acte de foi. L'Africain s'en sert pour répondre aux besoins multiformes et spécifiques qui lui sont nécessaires au quotidien. Ces besoins sont d'abord d'ordre économique. Dans cette catégorie, il faut se questionner sur les besoins financiers de l'église pour son fonctionnement, et sur les devoirs financiers du chrétien pour témoigner de son engagement vis-à-vis de l'église et de sa foi. Cet aspect paraît nettement chez le nouvelliste Gabonais Auguy Makey par exemple, qui décrit, à travers le personnage de Blandine, une séquence insolite lors d'un culte à l'église. La narratrice promène son regard dans l'assemblée, observe, puis évalue tout ce qui porte un sens sur son champ de vision. Ce rôle d'observateur lui permet de relever notamment quelques activités commerciales développées par les responsables des églises. Elle précise dans son commentaire :

La Bible c'est bien. C'est même très bien. Mais ces œuvres de vulgarisation, brèves et pédagogiques, sont un complément incontournable. Les titres défilent : *Le réveil spirituel* ; *La délivrance du péché de la paresse* ; *Connaitre Dieu : le plus grand besoin de l'homme*, etc. le prix de chaque livre est communiqué en même temps que la pertinence de son contenu. Pas cher : 1000 francs, ou 2000 francs CFA, le prix de deux ou quatre bouteilles de bières chez les mondains.⁷⁰⁹

La narratrice ne fixe son attention ni sur l'attitude des fidèles devant la vente des livres, ni sur celle des autorités qui les vendent, mais elle donne simplement, avec une pique d'ironie, à voir

⁷⁰⁸ *Ibid*, p 28.

⁷⁰⁹ *Ibid*, p 30.

une activité un peu biscornue au cours du culte. Cette observation permet d'orienter le regard du lecteur sur la place qu'occupent les besoins économiques et les activités marchandes au sein de l'église aujourd'hui. Dans le même élan, la prédication du pasteur insiste sur quelques conseils d'usage, dans la gestion des finances au sein des ménages de ses fidèles : « en dix ans, l'État t'a versé 60 millions de francs CFA, c'est-à-dire 500 000 francs par mois. Qu'as-tu fait de tout cet argent ? Peux-tu établir un bilan objectif ?⁷¹⁰ ».

Ensuite, il y a des besoins de santé qui expliquent fortement la présence massive des Africains dans les églises. Une fois de plus, Auguy Makey donne à la narratrice le soin de livrer une vision dégagée du rôle de guérisseur physique (de guérisons miraculeuses), spirituel (des séances de délivrance), et moral (par la parole divine, elle guérit moralement les fidèles). Lorsque Blandine accepte de se rendre à l'église, c'est pour répondre à un besoin spécifique lié à sa santé. Elle veut stopper « le sang qui coule de son sexe depuis six mois⁷¹¹ ». Des jours après avoir accepté l'invitation insistante de sa sœur Sylvie, Blandine regrette d'être passée à côté de sa guérison :

Seigneur Dieu ! hier au temple, [...] j'ai minimisé l'affaire [...]. J'entends encore les propos du pasteur : « que cette femme qui a un écoulement de sang se lève et vienne ; Dieu veut la soulager de sa souffrance. » c'était hier. Le pasteur m'a encore regardée, mais, cette fois j'ai complètement détourné les yeux⁷¹².

L'église se donne pour vocation de résoudre miraculeusement les situations délicates de la vie (maladie de tout genre, problèmes de couples, de chômages etc.). Les observations de la narratrice permettent de remarquer ce phénomène, très coté par les populations qui y ont une foi ferme :

Le pasteur demande maintenant à chaque personne de mettre sa main droite sur la partie de son corps qu'il juge malade. Les fidèles s'exécutent. Une longue prière de guérison commence. « Au nom de Jésus mort sur la croix et ressuscité trois jours plus tard pour témoigner de la Vérité et de la puissance du Très Haut, je demande que soient expulsées de tous ces corps, la maladie et la souffrance. »⁷¹³

Le besoin de santé peut être également psychologique comme l'illustre le personnage de Sylvie. Cette dernière adhère à l'église « Communauté Missionnaire Chrétienne Internationale », après « le décès brutal de son fiancé lors d'un accident d'avion. À 35 ans, elle n'a plus que trois centres d'intérêts : son métier, son fils unique Alain Revignet âgé de 12 ans et la paroisse. On vient de l'élire diaconesse. C'est tout dire...⁷¹⁴ ». Il s'agit pour les fidèles de rechercher dans

⁷¹⁰ *Ibid*, p 31.

⁷¹¹ Makey Auguy, « *Saignement* » dans *Gabaon news*, *op cit*, p 38.

⁷¹² *Ibid*, p. 38.

⁷¹³ *Ibid*, p. 32.

⁷¹⁴ *Ibid*, p. 28.

l'église, du réconfort, de l'espérance, devant les dures réalités de la vie, afin d'en amoindrir l'ampleur des dégâts. La parole apaisante de l'Évangile semble thérapeutique devant les blessures du quotidien. Le nouvelliste examine avec soin les rapports directs des populations avec l'église, en présentant les causes et effets de ces rapports singuliers.

Enfin, aujourd'hui adopté, le Christianisme est désormais accepté et pratiqué librement selon les besoins de la réalité du quotidien. Il répond ainsi à une attente très estimée des populations, notamment la spiritualité. L'église peut participer par exemple à « briser l'influence des sorciers, détruire les liens sataniques que les hommes de mauvaise foi ont tissés avec les forces obscures⁷¹⁵ » ; ou encore, elle peut permettre d'acquérir une protection divine. Dans le récit *Talisman*, du même auteur, le personnage de Boris Kikela est spirituellement attaché à « Chandrakar sindibirath, grand magicien basé en Inde » après lui avoir adressé une lettre d'adhésion à sa secte. Pour se sortir de son emprise, il recourt à l'église via son ami Jeff, qui lui présente « à l'abbé Asseko, exorciste de renom. [...] En cinq mois, Boris devint un croyant modèle, admiré, respecté, cité en exemple⁷¹⁶ ». Et sur le plan humain et humanitaire, l'église cultive les valeurs de la charité, du communautarisme, de la compassion envers les nécessiteux...

La deuxième fonction de l'église, sans doute la plus décriée, est celle de tremplin vers la réussite sociale. L'église se perçoit comme une tribune d'expression individuelle qui donne accès à une certaine image et notoriété au sein de la société. Il s'agit d'un phénomène qui se remarque nettement dans la catégorie des églises que Ryszard Kapuscinski qualifie de « sectes », et qui ne sont que des extensions des plus grandes églises, dont le « siège [est situé] aux États-Unis, aux Antilles, aux Caraïbes ou en Grande Bretagne. Ces pays financent leurs filiales et leur missions africaines [...], veille à ce que leurs adeptes aient une situation sociale stable⁷¹⁷ ». Dans le récit *Saignement*⁷¹⁸, le nouvelliste décrit le pasteur Fom comme une star internationale. Lors du culte, la narratrice le présente comme « la vedette du jour [...]. Un prédicateur qui vient du Cameroun. Il est formidable⁷¹⁹ ». Ce pasteur jouit de sa pleine assurance, de son estime car d'avance, « il sait que l'auditoire lui est totalement acquis⁷²⁰ ». Sa notoriété le précède. Il peut donc s'assurer une estime digne de son rang. L'expression « vedette » suggère ici sa notoriété au-delà des frontières ; l'adjectif « formidable » illustre

⁷¹⁵ *Ibid*, p. 34.

⁷¹⁶ Makey Auguy, « Talisman » dans *Gabao news*, *op cit*, p 79.

⁷¹⁷ Kapuscinski Ryszard, *Ébène*, *op cit*, p. 32.

⁷¹⁸ Makey Auguy, « Talisman » dans *Gabao news*, *op cit*.

⁷¹⁹ *Ibid*, p 31

⁷²⁰ *Ibid*, p 31.

l'admiration qu'ont les fidèles à son égard, tandis que l'expression « totalement acquis » traduit son assurance, sa fierté et sa supériorité. Ce besoin de rechercher l'ennoblissement devant l'autre permet non seulement de se sortir de la torpeur de la misère, mais aussi, de mettre sous silence ses imperfections, ses insuffisances. À ce titre, Blandine remarque que dans sa prédication, « le pasteur Fom n'a pas un thème directeur. Sa pensée va dans tous les sens.⁷²¹» Aussi, qu'importe que ce dernier « se contente de nous assener des vérités, de blâmer les faux dévots », sa notoriété est infaillible puisque « avec Jésus, l'orateur, même médiocre, est sûr de convaincre. Avec le Christ on travaille sur du solide, et donc, on le suit. Avec plaisir ⁷²²», se désole Blandine. Cette observation ironique vise à décrier ces effronteries, le côté superflu et l'attitude condescendante que peuvent adopter certains responsables d'églises à l'endroit de leurs fidèles. Et c'est dans cette logique que l'église apparaît également comme un lieu de prétention : un atout qui satisfait, à bien des égards, le besoin de s'affirmer socialement.

À côté de cette vision que délivre la nouvelle africaine sur quelques fonctions de l'église aujourd'hui en Afrique, on peut dégager, dans la pratique du Christianisme moderne, une ambiance parfois moins plaisante. Le nouvelliste Gabonais Auguy Makey décrit les conditions dans lesquelles les populations prennent part au culte dans certaines églises. Lorsque Blandine assiste au culte avec sa sœur, c'est après une longue attente dans la louange, le marketing, et quelques moments de prières qu'« enfin le pasteur se présente » pour prêcher.

De fait, pour la narratrice, si l'ambiance joyeuse et dynamique semble captivante au départ : « ici, c'est vraiment le Réveil ! Pas question de dormir. On prie un Dieu vivant ⁷²³», elle se rend vite compte que tout vire progressivement vers l'ennui, l'inconfort et l'embarras. C'est avec contrariété qu'elle décrit cette atmosphère languissante et inconfortable : les fidèles semblent souffrir avec notamment la durée exagérément longue du culte : « la musique s'arrête. Enfin. [...] encore une prière. Encore un chant. [...] Deux heures déjà que ça dure. La fatigue s'insinue sournoisement dans mes jambes, surtout dans mon dos » (pp 30 et 31). Mais bien plus encore, tout vire au supplice pour Blandine :

Épuisée, je regarde tout cela de très loin, avec un mélange d'étonnement et d'indifférence. J'ai faim. J'ai soif. J'ai chaud. Je n'ai goût à rien. Je lorgne le cadran de ma montre. 14 heures 45. Seigneur Dieu ! nous allons décidément passer la journée ici ! Je redresse mon buste pour désankyloser mon dos, détendre mes muscles.⁷²⁴

⁷²¹ *Ibid*, p 32.

⁷²² *Ibid*, pp 32 et 40.

⁷²³ *Ibid*, p 30

⁷²⁴ *Ibid*, p 34.

L'impatience de la narratrice se transforme en exaspération traduite par des expressions comme : « Encore une prière. Encore un chant » ; ou « fatigue » ; « épuisée » « soif » ; « chaud » ... ; des insatisfactions traduites par des exclamations comme : « Seigneur Dieu ! ». À partir de ce vocabulaire, le nouvelliste crée une ambiance singulièrement religieuse dans le texte complété par quelques termes comme : « croyances », « superstitions », « animistes », « Église », « temples », « cloches » « foi », « Dieu », « Miséricorde », « prier », « Catholique », « Reformés ou Éveillés », « messes », « pasteur » etc. Les reflets complexes du Christianisme dans la nouvelle africaine constituent un signe apparent de la volonté des auteurs de produire un discours visant à définir ou penser une théologie africaine adaptée aux réalités liées à un paysage social, partagé entre tradition et modernité. Et d'un point de vue narratif ou structurel, l'économie du texte dans l'ensemble des récits, situe très souvent le thème de l'église dans une posture secondaire, même s'il évolue conjointement avec les thématiques générales développées dans les récits. Cela semble s'expliquer par la volonté qu'ont les écrivains de présenter une religion aujourd'hui moins dominante d'un point de vue idéologique, moins exigeante dans le quotidien (même si elle reste toujours aussi présente). La représentation de l'église ne s'accomplit pas en tant que thématique centrale des récits, mais elle s'opère à partir de quelques actes et tournures métaphoriques, quelques séquences de dialogue des personnages mettant en avant deux ou trois scènes liées à l'église. Ou encore, la représentation s'opère à partir de la voix du narrateur (ses observations, ses commentaires, ses jugements...). La perception de l'église se découvre sur une portée moderne, notamment dans les sociétés ouest-africaines, et celle de l'Islam n'est pas en reste depuis sa rencontre avec les religions traditionnelles africaines.

VIII.3.2. L'Islam en Afrique occidentale : entre singularité culturelle et identité religieuse.

L'Islam a été assurément la première religion étrangère à pénétrer le cœur de l'Afrique dans un contexte lié à l'esclavage et au commerce, il y a maintenant plusieurs siècles de cela. Cette religion qui se construit notamment autour d'un théocentrisme dont l'expression à travers le culte à *Allah*, fait passer Dieu au centre et à la mesure de toute chose, se fonde *a priori* sur une « Parole créée de Dieu, et de la Sounnah, c'est-à-dire la voie, la tradition du prophète⁷²⁵ ». Le *Coran* est son livre « saint » qui renferme cette parole. Pour Mamadou Dia, à l'instar des

⁷²⁵ Dia Mamadou, *Islam : sociétés africaines et culture industrielle*, Dakar-Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines, 1975, p 9.

autres religions ayant un rayonnement international, « l’Islam, loin de nier l’histoire de l’homme, la considère comme un moment de la Grande Histoire qui est celle de l’Éternité⁷²⁶ ».

Toutefois, depuis l’hégire⁷²⁷, les premiers contacts de cette religion avec l’Afrique subsaharienne peuvent être fixés aux alentours du VII^{ème} siècle. Et le point de départ de son implantation en Afrique est donc estimé à cette période et l’insertion de cette religion s’est intensifiée vers le XIX^{ème} siècle. Cette installation reste indissociable des besoins expansionnistes, d’échanges commerciaux et des esclaves pour les Arabes,⁷²⁸ qui ont eu lieu sur les routes sahéennes et sahariennes, reliant l’Est et l’Ouest du continent. Au fil du temps, ce contact avec les cultures africaines lui a donné un cachet singulier qui amène certains spécialistes à parler d’un « Islam noir⁷²⁹ ». Une dénomination qui s’explique notamment par l’accueil et la pratique plus ou moins déformée qu’a pu subir cette religion, à partir des influences des cultures locales, et aussi à partir de la résistance à l’assimilation totale des populations subsahariennes. Dans les représentations littéraires diverses de l’Islam à travers les récits de nouvelles, notre analyse s’appesantit surtout sur la période des années 1960 à nos jours, période pendant laquelle nous examinerons les rapports de cette religion avec les croyances locales traditionnelles, et sa pratique adaptée par les populations. Aussi, sied-il de rendre compte des fonctions qu’assume cette religion au sein de ces sociétés désormais modernes.

La représentation faite de l’Islam dans les récits de nouvelles révèle une relation sous une autre forme avec les populations, que celle qui a caractérisé l’implantation de cette religion en Afrique autrefois⁷³⁰. Dans les sociétés ouest-africaines, les nouvellistes décrivent unanimement l’Islam, notamment sur les récupérations de sa pratique en fonction des besoins locaux. On lui découvre, via ces descriptions, une identité nouvelle qui est le résultat de sa rencontre avec les cultures et les réalités locales. Très souvent ils partent sur la figure du *marabout* pour offrir une visibilité contemporaine et actualisée de l’Islam selon les contextes et les enjeux sociaux et culturels. Cette fixation du regard du nouvelliste sur l’image du

⁷²⁶ *Ibid* p. 9.

⁷²⁷ Fuite de Mahomet à Médine en 622 de l’ère chrétienne et le départ de l’ère musulmane.

⁷²⁸ Selon Tidiane N’Diaye, *Le Génocide voilé : enquête historique*, Paris, Gallimard, 2008, « historiquement, la traite négrière est une invention du monde arabo-musulman » (p 17).

⁷²⁹ On peut citer un article de Mbaye Ravane intitulé « L’Islam noir en Afrique », in *Tiers-Monde*, tome 23, n°92, 1982 : L’Islam et son actualité pour le Tiers Monde, sous la direction de Ahmed Moatassime, dans lequel il porte une réflexion sur les controverses des significations autour de l’expression « Islam noir ». Il y a également l’ouvrage de Monteil Vincent-Mansour publié en 1980 aux éditions du Seuil, intitulé : *L’Islam noir : une religion à la conquête de l’Afrique*.

⁷³⁰ Dans *Le Génocide voilé : enquête historique, op cit*, Tidiane N’Diaye montre que loin d’avoir été pacifiste, l’expansion du message coranique en Afrique s’est opérée dans une logique des *djihad* (guerre sainte contre les non croyants), et les pratiques d’asservissement.

« marabout » fait comprendre au lecteur le revêtement culturel qu'a dû subir l'islam en Afrique subsaharienne. De fait, la religion présente le *marabout* comme l'intermédiaire spirituel, le guide et le leader spirituel que recommande le *Coran* à chaque musulman. Il veille notamment à l'enseignement spirituel de son disciple pour le guider et le rapprocher de Dieu. C'est, du moins, le rôle que tentent de jouer les vieux Souleymane et Mahmoud Fall dans les récits qui portent leurs noms. En effet, Sembene Ousmane dans le premier récit, présente Souleymane comme « *le bilal* de la mosquée. Il s'occu[e] de tout [...]. Tous les fidèles l'admir[ent] et [ont] une inclination pour leur bilal⁷³¹ ». Et dans le deuxième récit, Mahmoud Fall, « ayant étudié le *Coran* en Mauritanie – ce qui, au Sénégal, commande le respect – il us[e] de tout son savoir du Saint Livre, présidait les prières, s'abimant dans les genuflexions interminables. Les indigènes s'émerveillent [...] ⁷³² ».

Toutefois, ces dispositions du guide spirituel ressemblent fort bien à certaines pratiques anciennes issues des religions traditionnelles : notamment la pratique de la divination. Les sorciers et devins étaient consultés par les populations pour révoquer le mauvais sort, se garantir un avenir serein, ou encore obtenir des présages sur leur avenir... Ces fonctions qui sont également remplies plus ou moins par la figure du *marabout*, permettent un rapprochement évident entre les religions traditionnelles et l'islam. Et c'est dans cette optique que le rôle du *marabout* est alors détourné et adapté à celui du devin ou du sorcier dans les traditions locales. En fait, le recours aux devins et aux sorciers du village est une coutume très prisée dans les sociétés ouest-africaines. Pour Mamadou Dia :

Créées pour répandre la foi, développer la spiritualité et l'entraide musulmane par le rapprochement des riches et des pauvres, avec couvents fortifiés ou *ribat*, ses veilleurs fidèles ou *morabit* (marabout), les confréries oubliant leur vocation glissèrent vers le « maraboutisme », mélange astucieux de spirituel et de temporel, de croyances religieuses et populaires, fondées sur l'exaltation de la personnalité « hors-série » et de ses vertus « d'intercesseur ».

Devant une situation exceptionnelle, les populations accourent très souvent vers leurs féticheurs, *marabouts*, devins, ou sorciers pour les consulter. Lorsque le narrateur de *La Veuve au ministre* évoque la rencontre entre sa mère avec son père, celui-ci rappelle la démarche entreprise par sa mère pour répondre à son destin :

⁷³¹ Ousmane Sembene, « Souleymane » dans *Voltaïque, La Noire de...*, *op cit*, p 139.

⁷³² Ousmane Sembene, « Mahmoud Fall » dans *Voltaïque, op cit*, p 128.

Elle sentit en elle-même que quelque chose se passait et que le destin, son destin à elle, lui prenait la main. Elle consulta marabouts, devins, féticheurs qui lui donnèrent un avis unanime. Elle quitta son mari, son foyer parce que le destin l'appelait ailleurs⁷³³.

Un autre récit intitulé *Le Séducteur* va dans le même sens car l'auteur fait un clin d'œil à cette pratique au sein des sociétés africaines. Amadou Kane qui en est l'auteur, y décrit l'embarrassante situation amoureuse de Boubé, qui s'est lancé dans un jeu de séduction des jeunes filles avec ses amis. Devenu captif de l'amour de la jeune Zalia, « Boubé consult[e] tous les marabouts célèbres de la région, mais ni les amulettes et autres filtres, ni les versets du *Coran* récités çà et là n'apport[ent] de résolution à son problème⁷³⁴ ».

Dans ces différents récits, les nouvellistes donnent à voir le personnage de *marabout* dans les sociétés oust-africaines sous deux angles : d'une part il renvoie au guide spirituel tel que recommandé par le *Coran* (celui-ci prend appui sur le « Saint Livre » pour exercer son rôle) ; et d'autre part, le personnage de *marabout* renvoie au devin, au sorcier du village qui puise son savoir non seulement dans le *Coran*, mais aussi dans les religions traditionnelles pour répondre aux besoins de leurs clients. Car les services rendus sont monnayés, contrairement au *marabout* reconnu de l'Islam (le guide spirituel) qui, lui, doit vivre d'oboles de ses fidèles. On peut ainsi déduire qu'il s'agit là d'une forme d'interaction religieuse qui s'opère subtilement dans un élan syncrétique. La conversion à l'Islam étant aujourd'hui dénuée de toutes contraintes liées autrefois aux activités commerciales, aux razzias, ou encore à des violences multiformes dans cette partie de l'Afrique, les populations y adhèrent désormais librement et pratiquent cette religion à leur convenance, selon leurs besoins et aspirations. De fait, comme le relève René Tabard, « l'Islam a trouvé, à travers les siècles, une identité spéciale qui fait qu'un Sénégalais ou un Malien musulman vit pleinement sa religion, tout en étant imprégné de sa culture négro-africaine⁷³⁵ ».

Aussi, à en juger par le nombre des croyants musulmans actuels dans cette partie de l'Afrique, la nouvelle permet-elle de constater l'inscription de l'Islam, dans les traditions religieuses à part entière, en l'occurrence à l'ouest du Sahara. Puisque loin d'avoir été un modèle ou une référence lors de son implantation, l'Islam en Afrique de l'ouest s'est laissé adopter et adapter, à la convenance de ces sociétés. C'est dans cette logique que Kanvaly Fadiga affirme « qu'il n'y eut pas d'islamisation africaine, mais plutôt on a vu une africanisation de

⁷³³ Bello Marka Moustapha, « La Veuve au ministre » dans *Les Cauris veulent ta morts*, *op cit*, p 24.

⁷³⁴ Kane Amadou, « Le Séducteur » dans *Les Cauris veulent ta morts*, *op cit*, p 37.

⁷³⁵ Tadar René, *op cit*.

l’Islam en raison de nombreuses adaptations subies par ce dernier en Afrique⁷³⁶ ». Et cette nouvelle image de l’Islam adapté aux réalités socioculturelles, oriente le regard des nouvellistes sur quelques fonctions qu’assume cette religion et qui justifient, peu ou prou, son prosélytisme dans les sociétés de cette partie du continent aujourd’hui.

Outre les fonctions évidentes liées aux besoins spirituels et de propagation du message coranique, deux fonctions majeures nous intéressent particulièrement dans cette analyse. La première renvoie à une dimension politique et économique. Selon Shirin Edwin, « la pratique de l’Islam au Sénégal est répartie en quatre confréries principales [...]. La plupart des musulmans sénégalais, semble-t-il, adhèrent à une de ces quatre confréries et ont, comme guide spirituel, un Cheikh ou Marabout [...]»⁷³⁷ ». La tendance confrérique entraîne également la formation des sous-groupes appelés *Dahira*. Il s’agit là d’une sorte d’école coranique dirigée par un maître ou encore des associations religieuses comme le souligne Nafissatou dans son récit *J’irai... : « parmi eux, une trentaine des femmes vraisemblablement d’une même Dahira toutes de blanc vêtues, la tête couverte sous les greffages, arborant la photo de leur *serigne* en médaillon autour du coup*⁷³⁸ ». La particularité de ces sous-groupes est souvent leur fort attachement aux hommes politiques ou aux riches, qui les parrainent pour obtenir des avantages financiers. Cheik Aliou Ndao y fait subtilement allusion lorsqu’il évoque des opportunités contraignantes de faire fortune en ville. Dans ce récit intitulé *Paak Butéel*, Mor, le personnage principal, remet souvent au lendemain son retour au village, car il garde « espoir de réussir comme leurs aînés dont certains se sont transformés en grands commerçants ; des hommes d’affaires brassant des millions, rivalisant de ferveur ostensible lors des « chants religieux » patronnant des “dahiras” à la dévotion de leur marabout ⁷³⁹». La nécessité de parrainer une *dahira* est une expression d’autorité, de capacité ou de puissance financière pour le parrain. Bien que cette pratique soit plus suggestive qu’ostensible dans les récits, cette forme de représentation de l’Islam définit sa fonction économique et politique au sein des sociétés de l’Afrique occidentale.

La deuxième fonction est d’ordre social et consolide l’identité nouvelle de l’Islam en Afrique occidentale notamment. La description que fait le nouvelliste sénégalais Ousmane

⁷³⁶ Kanvaly Fadiga (*Stratégies africaines d’éducation et de développement autonome, 1988*), cité par Stefania Gandolfi, « L’Enseignement islamique en Afrique noire », *Cahiers d’études africaines* [Online], 169-170 | 2003, Online since 21 December 2006, connection on 25 April 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesaficaines/199>.

⁷³⁷ Edwin Shirin, *L’Islam mis en relation : le roman francophone de l’Afrique de l’ouest*, Paris, Kimé, 2009, p 32.

⁷³⁸ Dia Diouf Nafissatou, « J’irai... » dans *Nouvelles du Sénégal, op cit*, p 21.

⁷³⁹ Aliou Ndao Cheik, « Paak Butéel » dans *Le Marabout de la sécheresse, op cit*, p 31.

Sembene, permet de comprendre que l’Islam a été, dès son adoption au Sénégal, instrumentalisé pour s’adapter aux besoins locaux de la société, et enrichi par l’inscription de faits culturels dans sa pratique. Dès les premières pages du récit *Mahmoud Fall*, le narrateur situe l’antériorité de la présence musulmane au Sénégal, et plante le décor de la particularité du principe de vie du personnage de Mahmoud Fall : « mon bien est à moi ; le tien rien n’empêche de se le partager⁷⁴⁰ ». Obstinément fainéant, il quitte son pays avec une nouvelle identité qu’il emprunte à la grande lignée de la « noble famille des Aïdara », pour faire fortune grâce au métier de marabout qu’il allait exercer. Le récit met en avant l’imposture de Mahmoud Fall qui instrumentalise la religion musulmane à des fins financières. « Las de ne rien faire, [et] la poche vide » (p 128), Mahmoud Fall devient un marabout imposteur. Ses actes et son comportement remettent en question la crédibilité du rôle de marabout. Ce titre honorifique de marabout, permet à plusieurs devins et sorciers traditionnels de se servir de l’Islam pour se faire une place dans la société et se sortir de la misère. Grâce à son imposture, Mahmoud Fall, « accumulait les piécettes de monnaie ; il ne les estimait jamais suffisantes [...]. Des mois passèrent, pendant lesquels [il] vit son magot prospérer⁷⁴¹ ».

Dans *Le Marabout de la sécheresse*, l’auteur sénégalais, Cheik Aliou Ndao, décrit la même opération avec le personnage Sa Niébé. Cet ancien jongleur traditionnel, voit, au fil du temps, sa côte de popularité s’atrophier, et lui-même plonger progressivement vers la misère. Il devenait incapable de subvenir aux besoins de sa famille :

Alors Sa Niébé pensa à la vielle. Des gens s’y entassaient sans se connaître ; et il avait entendu dire que le métier de charlatan prospérait. Ce n’était pas facile ; il suffisait de deviner les désirs des mortels pour les aider à supporter la dure existence. On fabriquait des talismans avec n’importe quoi : des bouts de chiffons, des morceaux de bois, des cornes d’antilopes ; l’essentiel était de rassurer, de donner confiance. Parfois, par coïncidence, le client voyait ses vœux exaucés et en attribuait l’aboutissement au marabout.⁷⁴²

Une fois de plus, l’imposture est l’image par laquelle le nouvelliste illustre la récupération faite de l’Islam par des populations de la société sénégalaise. À travers cette forme de représentation, les nouvellistes se saisissent de l’image moderne d’une religion qui ne cesse de voir ses rôles se multiplier dans la société. Il est, certes, évident que les trois textes à savoir : *Le Marabout de la sécheresse* de Cheik Aliou Ndao, *Souleymane* et *Mahmoud Fall* de Sembene Ousmane, vitupèrent l’immoralité des marabouts dans la société sénégalaise en décrivant particulièrement leurs multiples incartades, mais il n’en demeure pas moins que l’Islam dans ce pays soit

⁷⁴⁰ Ousman Sembene, « Mahmoud Fall » dans *Voltaire La Noire...*, *op cit*, p 127.

⁷⁴¹ *Ibid*, pp 130 et 131.

⁷⁴² Aliou Ndao Cheik, « Le Marabout de la sécheresse » dans *Le Marabout de la sécheresse*, *op cit*, p 54.

également vu, à l'instar du Christianisme, comme un tremplin, un moyen certain de réussite sociale.

De fait, entre l'immoralité du vieux Imam Souleymane, qui abuse des jeunes filles du haut de son statut de guide spirituel du village ; de l'imposture de Mahmoud Fall et de Sa Niébé, qui ont, tous les deux, abusé de la naïveté des populations en se faisant passer pour des marabouts, le discours des nouvellistes sur la religion musulmane dans la société sénégalaise ne s'arrête pas uniquement à l'instrumentalisation de ladite religion (en soulignant les fourberies qui participent à son identité aujourd'hui), et aux enjeux socioéconomiques qu'elle peut occasionner. La vision des nouvellistes sur l'Islam prend également en compte son impact dans le vécu quotidien des populations. Elle apparaît tout aussi comme une religion qui oriente les comportements, bouleverse les habitudes, redéfinit les visions des choses au sein de la société. Moussa dans le récit *Tous les moutons du monde*, se voit acculé par le chantage de sa femme, et les regards curieux de son quartier, car tout le monde voudrait que ce dernier immole un mouton à l'occasion de la fête de la Tabaski : chose jamais faite jusque-là. Le texte montre comment la religion tend à façonner une vision dans laquelle toute la communauté doit s'identifier. Cette vision se construit autour du personnage réservé et énigmatique de Moussa. Celui-ci considérerait très peu ce rituel, et même le « qualifiait de conformisme sclérosant, voire de rite barbare⁷⁴³ ». Ce rôle en apparence fédérateur tend à identifier l'ensemble de la population sous la même référence religieuse, aux mêmes pratiques et visions du monde. C'est le souhait formulé par tout le quartier, et plus encore par Aminata, à l'endroit de Moussa son mari :

Ce qu'elle a toujours voulu, c'était que son mari, son tendre Moussa, change de comportement social, de comportement vis-à-vis des us et coutumes de son milieu. Elle avait voulu ainsi le contraindre à s'adapter un peu aux réalités du milieu afin qu'elle pût vivre en harmonie avec ses semblables.⁷⁴⁴

La réponse de Moussa à cette demande sociale et religieuse questionne cette culture musulmane qui, manifestement, influence considérablement la vision sociale des communautés. L'acte d'immolation d'un mouton reste problématique, que ce soit pour rester conforme à la loi coranique, ou pour s'identifier à la société à laquelle on appartient. Moussa ne se contente plus de sacrifier un seul mouton, mais tout un troupeau dans une attitude du moins étrange, car il voit « la rage d'immoler lui [monter] dans les tripes », et après avoir égorgé cinq moutons, Moussa s'en prend à la foule qui aussitôt, voyant ses intentions, « détal[e] à fond de train, dans

⁷⁴³ Diara Ousmane, « Tous les moutons du monde » dans *Nouvelles du Mali*, Paris, Mangellan et Cie, 2012, p 21.

⁷⁴⁴ *Ibid*, p 20.

un brouhaha de terreur⁷⁴⁵ ». Le nouvelliste donne l'impression que l'Islam imprègne la société dans son ensemble de ses lois et valeurs, puis elle la fédère autour d'une même vision sociale, une même logique de vie. Toutefois, le geste presque sardonique de Moussa illustre une résistance aux logiques du message coranique : Moussa immole non un, mais plusieurs moutons et sans avoir « prononcé la formule consacrée par la religion⁷⁴⁶ ».

Qu'il s'agisse de l'Islam ou du Christianisme, les Africains ont soumis à examen et selon les réalités du moment, leurs croyances traditionnelles pour les rendre plus actuelles, et commodes aux configurations nouvelles de leurs sociétés. On peut ainsi déduire que l'interaction de l'Islam avec les cultures et religions traditionnelles en Afrique occidentale, se métamorphose chaque jour selon les mutations qui s'opèrent dans cette partie du continent. En revanche, dans la région centrale de l'Afrique, les préoccupations des nouvellistes sont plus orientées vers la forte présence de la religion chrétienne. Certes la présence de l'Islam est incontestable depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, mais le Christianisme reste dominant (pour le cas du Gabon, et du Congo en l'occurrence).

⁷⁴⁵ *Ibid*, p 30.

⁷⁴⁶ *Ibid*, p 29.

IX.1. Penser les genres dans les sociétés traditionnelles d’Afrique

IX.1.1. Le sexe comme condition des identités socioculturelles

Depuis leur organisation fondamentale et ancestrale, les sociétés africaines définissaient les individus selon une logique tutélaire, basée essentiellement sur les codes traditionnels et culturels. C’était là un système de régulation des rapports homme et femme dont, en ce temps-là, dans la majorité des cas, ces sociétés se sont structurées de telle sorte que la phallocratie ait occupé une place centrale, en légitimant *de facto* un certain nombre d’aspects bénéfiques à la gente masculine, au détriment de la femme. Aujourd’hui, à l’aune des nouvelles représentations du monde, ces aspects sont vus comme des outils de domination dont se servait l’homme pour asseoir son hégémonie sur la femme et sur la société tout entière. Pour Mansours Drame, « à l’origine de la situation faite aux femmes, il y a l’idée que la nature imposerait à l’homme de régner et à la femme de subir⁷⁴⁷ ». De fait, en accordant à l’homme le monopole du savoir et du pouvoir (multiforme) au sein de la société, les traditions africaines instituaient dans le même élan, une inégalité implacable sur les genres telle que perçue aujourd’hui. Une superstructure s’était alors établie sur la base de la différence sexuelle, et qui a conduit inévitablement à des paradigmes comme la soumission, la dépendance, le silence etc., assignés à la femme vis-à-vis de l’homme. Celui-ci devient alors maître incontesté. Cette vision traditionnelle a ainsi structuré la société sur une vision binaire, obéissant à la logique de dominant/dominé.

La différence sexuelle était basée sur les stratifications issues des imaginaires et des représentations sociales traditionnelles. Elle a fait naître une taxinomie de rapports de genres et ceux-ci ont fortement nourri l’imaginaire de plusieurs écrivains africains. Certains auteurs ont vu leur écriture se construire sous l’influence de cette représentation sociale : dominant et dominé. Qu’il s’agisse des romanciers ou poètes de la première génération, dans certains cas, cette représentation sociale a orienté de façon singulière leur écriture.

Par référence à la fleurissante littérature féminine du moment, la représentation littéraire des relations entre l’homme et la femme permet de questionner ici, l’évolution de la notion de genre dans l’univers social africain traditionnel et moderne. Le recours au mot genre dans cette analyse, se garde de toute prétention théorique. Il est employé ici selon la traduction, par

⁷⁴⁷ Drame Mansour, « L’Émergence d’une écriture féministe au Sénégal et au Québec », in *Éthiopiennes* n°74, 1^{er} semestre 2005.

défaut, du terme anglo-saxon : *gender* qui, selon *Le Dictionnaire du littéraire*, permet de différencier le « sexe social » du « sexe biologique ». Cette différence, nous la verrons, est la substance même, dans le contexte africain, de la définition des rapports sociaux entre hommes et femmes. C'est une notion qui donne donc à « penser les identités sexuées en termes de construction socio-culturelles et des rapports de pouvoirs fondés sur des différences perçues sur les sexes⁷⁴⁸ ». Il convient, selon le contexte typiquement africain, de souligner que cette acception du terme *gender*, éclaire bien la nature des identités, les statuts et les rôles de chaque personne au sein des sociétés traditionnelles. Il s'agit de toute une hiérarchisation de la vie, de la société dont le fonctionnement obéit à la logique des plus forts face aux moins forts, des ayant droits face à ceux qui n'en ont pas... C'est sous ces différentes formes qu'est véhiculé ce regard original du monde, dans les sociétés d'hier et encore d'aujourd'hui en Afrique.

La prédominance masculine sur la femme par exemple, prend toute sa cohérence et sa légitimité dans cette vision binaire du monde que propose les traditions, et dans laquelle, la notion de *genre* trouve une signification basée sur une double distinction :

D'une part, le *genre* évoque la différenciation des sexes, et caractérise l'identité de la personne sur un aspect purement biologique. C'est en distinguant les sexes que la société opère une identification implacable entre les individus : la femme est différente de l'homme à partir de quelques propriétés physiques, et dont la plus importante reste le sexe. Ce critère apparaît alors comme une donnée biologique restée constante, pour avoir toujours défini une identité physique et fixe de l'individu⁷⁴⁹. Certaines catégories annexes (l'homosexualité, les transgenres etc.) qui aujourd'hui s'intègrent progressivement dans les consciences, peuvent, en apparence, sembler troubler les logiques socio-culturelles d'antan⁷⁵⁰, mais les catégories de sexe originel (mâle et femelle) restent encore la référence incontournable, l'outil de prédilection à l'identification et la différenciation biologique entre individus.

D'autre part, la notion de *genre* fonde également sa logique sur une identité sociale du sexe culturellement conçue. Celle-ci est restée une grande variable qui, à travers le temps, se

⁷⁴⁸ *Dictionnaire du Littéraire, op cit.*

⁷⁴⁹ Cela peut connaître aujourd'hui une vision différente et remettre en cause cette fixité, avec notamment l'émergence du phénomène des « transgenres » où le sexe peut désormais muter, à l'aide de la chirurgie, d'un corps à l'autre. Ce qui pourrait mener à penser que le sexe primordialement conçu, ne saurait demeurer davantage le seul critère important à la différenciation biologique des individus.

⁷⁵⁰ *Trouble dans le genre* (1990) de Judith Butler, ouvrage presque incontournable aujourd'hui dans les études du genre (au sens plus moderne : gaie, lesbiennes, transgenres, sexualités...), est assurément bien indiqué ici pour rendre compte de ce débat. L'auteur philosophe de cet ouvrage invite à réfléchir sur un trouble qui perturbe la notion de genre pour définir une politique féministe, fondée sur une instabilité identitaire. Elle introduit une réflexion sur le rapport entre la sexualité et le genre.

remodèle, s'adapte et change d'aspect, de signification selon les influences du changement au sein de la société. En effet, « le sexe social » se construit et se déconstruit dans la dynamique du temps selon les espaces socioculturels qui la conçoivent et les nouveaux regards qu'ils portent sur eux-mêmes. Dans le cadre social et traditionnel africain, ces significations se greffent au fil du temps sur chaque catégorie de sexe, déstabilisent les acquis identitaires d'antan, et participent à la production des statuts sociaux différenciés des femmes et des hommes dans leur espace de vie. Si aujourd'hui l'idée d'égalité du couple homme/femme peut être envisageable dans certains pays africains, hier encore le regard était tourné vers une prédominance masculine incontestée sur la femme, et que légitimaient les traditions. Aujourd'hui encore, cette logique reste d'actualité dans certaines sociétés qui s'y réfèrent toujours.

La montée du féminisme en Afrique depuis quelques décennies, invite les sociétés africaines à mettre à jour leur vision du monde selon les exigences de la modernité, à reconsidérer, à partir d'un nouveau regard, les rapports homme/femme, et à penser, tout compte fait, des identités sociales des individus sur une logique asexuée. Que ce soit Henri Lopes, Emmanuel Dongala..., ou Sembene Ousmane, Khadi Hane, pour ne citer que ceux-là, ils mettent en évidence dans leurs récits, cette vision sur les identités sociales entre l'homme et la femme sur plusieurs plans.

Dans un passé récent, l'idée même d'égalité homme/femme dans les sociétés africaines n'avait été qu'une simple utopie, surtout dans l'imaginaire masculin. On le voit encore aujourd'hui, les sociétés africaines ont du mal à concéder des droits et libertés à la femme, car l'homme en particulier, voit en perte son avantage. Sa prédominance s'atrophie et donc il perd peu à peu le contrôle sur la femme. Ce n'est qu'en 2003 par exemple, que la Commission africaine des droits de l'Homme a adopté un « protocole à la charte africaine des droits de l'Homme et des peuples, relatifs aux droits des femmes » en Afrique⁷⁵¹. Et même si l'application rigoureuse de ce protocole reste insignifiante au sein des pays signataires, il faut reconnaître qu'avec des configurations actuelles des sociétés africaines, les revendications des droits des femmes se font de plus en plus visibles, et l'idée même d'équité au sein des genres devient très envisageable. Les identités des individus basées sur la différence du sexe a souvent constitué, selon les logiques traditionnelles, un avantage (pour l'homme), et un « malaise » (pour la femme). Le récit *La Mère* de Sembene Ousmane illustre bien les deux cas. L'auteur

⁷⁵¹ Ce protocole a été adopté à Maputo lors de la deuxième session ordinaire de l'Organisation de l'Union Africaine en juillet 2003.

présente une société dans laquelle, être femme signifie « esclave sexuel » et réduite au silence par l'homme qui détient le pouvoir absolu. Le roi s'amuse en effet, entre quelques décrets, à disposer des jeunes femmes à sa guise, pour se distraire (nous y reviendrons).

En revanche, dans la vision d'une société plus moderne et égalitaire, cette logique est battue en brèche par les regards nouveaux, incarnés en grande partie par les féministes. Vu de cet angle, on tend à considérer moins le *genre* (socialement conçu), encore moins le sexe (naturellement acquis), comme condition utile à la définition des nouvelles identités et des nouvelles relations entre l'homme et la femme. Car la pensée féministe vient quelque peu déstructurer les codes et les normes traditionnelles, jusque-là vus comme normaux. La vision féministe introduit alors l'idée selon laquelle, le *genre* serait une conscience sociale et subjective sur le sexe ; il est taxinomique, austère et orienté par la sensibilité masculine au sein des sociétés particulièrement phalocrates. D'où la nécessité d'une sédition féminine contre ce système culturel, afin de remodeler la société sur une vision objectivement centrée sur l'égalité de pensées. De fait, la représentation sociale actuelle semble définir les rapports de genres sur la base de la juridiction. C'est-à-dire seule la loi pourrait garantir cet équilibre, cette égalité entre l'homme et la femme. Le personnage de Ngouakou-Ngouakou dans le récit *Monsieur le député* suggère une idée semblable aux femmes, c'est-à-dire : faire passer une loi à l'assemblée pour garantir l'égalité professionnelle entre l'homme et la femme. Une telle ambition impliquerait, de toute évidence, une abolition de la différence sociale basée sur l'identité du sexe, et privilégier l'essence même de l'individu en tant que « personne », c'est-à-dire, culturellement et idéologiquement asexué, ou encore, s'il faut tenir compte du sexe, les identités des individus présenteraient alors une figure de l'androgynie. Par conséquent, la réalité anatomique ne serait qu'une simple distinction strictement physiologique entre individus, n'ayant aucune influence, ni sur le devenir social de ces derniers, ni sur leurs rapports. Utopique ou pas, cette vision semble être, la base du combat du féministe tel que perçu aujourd'hui en Afrique. Elle constitue le signe d'une représentation sociale influencé par la modernité.

En interrogeant les œuvres d'auteurs féministes, on peut se rendre facilement compte de la détermination qui est la leur, à rétablir la dignité longtemps bafouée des femmes, à rendre visibles leurs capacités longtemps occultées, et à les réintégrer dans une société, laquelle, elles ont été longtemps bannies, ou encore, dans laquelle elles ont été vues comme des simples consommatrices et non des productrices, des simples spectatrices et non des actrices.

IX.1.2. Représentation de la femme dans la littérature africaine : un point de vue masculin.

Le mode de représentation dans les premières fictions africaines a été influencé par la vision du monde que proposait la société. Les prosateurs de cette génération puisaient leur imaginaire dans les traditions de leurs sociétés et que l'écriture reflétait. On peut ainsi remarquer les intrigues basées sur les contes, les épopées, les mythes et d'autres récits épiques donnant très souvent aux textes, une dimension tant merveilleuse que surnaturelle et orale. Cette logique peut être illustrée avec le texte *Ngando* (1949), de Paul Lomami Tchibamba. Mais surtout, les représentations des identités des personnages obéissaient à la logique de la vision sociale. Ainsi le point de vue masculin sur la femme était très révélateur des rapports qui les liaient directement au sein de la société. En représentant la femme, les écrivains adoptaient une posture souvent condescendante vis-à-vis d'elle, à partir de laquelle émergeait leur vision de la femme. Cette perception s'avère intéressante car elle permet d'une part, de définir la nature de ce regard souvent influencé par la subjectivité de l'écrivain, et d'autre part, d'en examiner l'influence sur l'évolution des discours portés par la femme aujourd'hui, au sein de la littérature africaine. Pour ce faire, il semble utile de revenir brièvement sur ce regard masculin, en nous intéressant rapidement à quelques écrivains africains dits de la première génération (pré et postindépendance). Ces derniers se sont illustrés dans la représentation de la femme, en adoptant une vision fort différente de celle que porteront les écrivains de la seconde génération⁷⁵² un peu plus tard, ou encore celle défendue par les femmes elles-mêmes hier et aujourd'hui.

L'une des particularités de la littérature subsaharienne d'expression française, est le fait que celle-ci soit née simultanément sous la plume des hommes depuis le début des années 1920, et sous la contestation et la révolte liées au contexte colonial, tout comme sous les remous liés à la modernité. Il s'est alors agi, dès le départ, d'une littérature engagée et orientée vers des directions comme celles que précise Arlette Chemain-Degrange :

Cette littérature engagée eut pour objet la critique de la colonisation et la lutte pour l'indépendance, avec les poètes David Diop, B. Dadié, Birago Diop, Tchicaya U Tam'si, au Sénégal, en Côte d'Ivoire, au Congo, les romanciers B. Dadié, Mongo Beti, Ferdinand Oyono, O. Bhély-Quenum, Sembene, en Côte d'Ivoire, au Cameroun, au Dahomey, au Sénégal. [...] certains écrivains cités se risquent à une autocritique. Tout en respectant les thèmes devenus conventionnels : éloge de l'Afrique, lutte contre la colonisation, ils soumettent à un examen critique les traditions africaines⁷⁵³.

⁷⁵² Cf. La classification de Sewanou Dabla dans *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, op cit.

⁷⁵³ Chemain-Degrange Arlette, *Émancipation féminine et roman africain* op cit, pp 287-288.

Du reste, l'image de la femme est également une question importante pour les premiers prosateurs. Car ils la conçoivent non seulement en référence aux schémas préétablis par les traditions, mais aussi en réflexion et en contestation de l'idéologie coloniale. Et jusqu'à la décennie des indépendances, l'homme détient le monopole de la production littéraire, et demeure presque le seul à présenter la femme, sous une perspective guidée par son audace, ses fantasmes, sa subjectivité, et aussi par les réalités traditionnelles. Sa vision de la femme à l'époque, on le verra, reste proche, sinon fidèle à celle héritée des traditions ancestrales. Pour illustration, on peut citer dans le cadre de la poésie, l'écrivain et homme politique Léopold Sédar Senghor, et l'écrivain guinéen Camara Laye⁷⁵⁴, pour ne citer que les deux. Deux poètes qui ont présenté des visions complémentaires de la femme africaine, en s'appuyant sur les traditions de leurs sociétés.

Dans leurs différents poèmes, notamment : « Femme nue femme noire⁷⁵⁵ » pour Senghor et « À ma mère⁷⁵⁶ » pour Camara Laye, les poètes chantent respectivement l'extrême beauté de la femme africaine dans toute sa générosité et sa sensualité : femme désir, femme belle, femme d'amour... ; et rendent par ailleurs, un hommage à la figure maternelle, à une figure archétype de la mère, véritable parangon de la bonté et d'effusion d'amour maternel. Non sans paradoxe, ce regard, de toute évidence hypertrophique de la beauté de la femme et du mythe de la mère idéale, semble, en apparence, introduire un nouvel angle d'appréciation de l'image de la femme dans les sociétés africaines traditionnelles. Car, l'image de « femme-épouse » paraît en effet ici hautement considérée et encensée, y compris celle de la « femme-mère ». Cependant, cette ode à la femme et à la mère, ressemble plus à une promotion de la femme africaine destinée à un monde extérieur à l'Afrique⁷⁵⁷, car d'un point de vue local, ceci n'a rien de nouveau. Elle a toujours été traditionnellement vue dans ces deux versants : elle est davantage épouse (chez Senghor en l'occurrence), et mère (chez Laye Camara).

En revanche, en mettant davantage l'accent sur l'infinie bonté d'une mère : « Toi qui essuyais mes larmes, » ; « Toi qui me réjouissais le cœur, » ; « Toi qui, patiemment, supportais

⁷⁵⁴ Camara Laye est considéré ici comme un poète à cause du poème « À ma mère » dans lequel il fait l'éloge de la mère africaine, bien que ce poème soit inscrit dans le roman *L'Enfant noir*.

⁷⁵⁵ Senghor Léopold Sédar, « Femme nue femme noire » in *Chant d'ombre*, Paris Seuil, 1946.

⁷⁵⁶ Laye Camara, « à ma mère », in *Camara Laye l'enfant noir*, Paris, édition Pocket, 1953.

⁷⁵⁷ L'attention accordée à la femme africaine semble être la réponse à l'image négative que les écrivains occidentaux se sont faits d'elle. Dans la littérature coloniale notamment, la femme africaine était perçue en grande partie, comme un « objet de plaisir » selon Ada Martinku-Zemp dans son article « Européocentrisme et exotisme : l'homme blanc et la femme noire dans la littérature française de l'entre-deux-guerres », paru dans *Cahiers d'Études africaines*, Année 1973, pp. 60-81.

mes caprices, »...⁷⁵⁸ ; ou encore sur la somptuosité de sa beauté et de son extrême sensualité en tant que femme, comme le suggèrent certains vers de Senghor : « Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté ! » ; « Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle⁷⁵⁹ »... , les deux poètes n'ont fait que régénérer un discours-culte sur la femme, dont la spécificité se traduit par des langages hyperboliques et des images sublimées, majestueuses et symbolique, pour réaffirmer au final, une vision séculaire de cette dernière au sein de la société traditionnelle. Ils tentent donc de ce fait, sans vraiment y parvenir, de faire un dépassement d'une identité banale assignée à la femme, mieux, ils invitent à la contempler, à la vénérer dans ces deux rôles complémentaires, hérités des traditions. Cette vision est en réalité, la réponse à la « chosification » dont a été victime la femme par le système colonial. De fait, cette déférence à la « femme-mère » et à la « femme-épouse » n'ajoute ni n'enlève rien à son identité traditionnelle, à sa condition d'être socialement inférieure à l'homme, ou de sa visibilité socialement limitée. La générosité de Senghor n'a abouti, en définitive qu'à réitérer, certes élogieusement, la place et le rôle qu'occupait déjà la femme depuis toujours dans les sociétés ancestrales. On peut également voir se manifester dans la poésie de Senghor, une certaine nostalgie d'un passé antérieur, qui aurait été autrefois meilleurs à l'arrivée des colons. Ils ont donc, une fois de plus, enfermé la femme dans la quiétude des souvenirs, tout en oubliant de lui ouvrir une porte sur le monde moderne. Il s'agit plus, en réalité, d'une expression élogieuse de la culture traditionnelle et/ou de la manifestation d'une certaine révolte anticoloniale selon le contexte de l'époque, que d'une vision féministe qui trouverait difficilement une logique ici. Car traditionnellement, c'est dans ce périmètre prédéfini par les codes sociaux de l'époque, que la femme trouvait sa légitimité sociale.

De plus, cette vision complémentaire se justifie également dans le contexte colonial au cours duquel, les intellectuels africains se sont lancés dans la grande entreprise de la revalorisation du passé culturel africain⁷⁶⁰.

En revanche, les deux poètes, en l'occurrence Léopold Sédar Senghor, ont réussi, à leur temps, d'hisser la femme au premier plan de leur écriture. Il faut dire qu'en cette période, cette place primordiale de la femme dans la fiction est assez inédite vue la posture de celle-ci dans la société de l'époque. La mouvance du féminisme dans les littératures d'Afrique n'étant pas

⁷⁵⁸ Laye Camara, *L'Enfant noir*, *op cit.*

⁷⁵⁹ Senghor Léopold Sédar, « Femme nue femme noire » in *Chant d'ombre op cit.*

⁷⁶⁰ C'est en réponse à l'idéologie coloniale (qui a consisté à renier les valeurs culturelles de l'Afrique et de son histoire, entre autres), que bon nombre d'écrivains africains d'avant les indépendances ont orienté leurs fictions. Beaucoup, comme Senghor et Camara Laye, se sont illustrés dans la description d'une Afrique précoloniale particulièrement paisible, harmonieuse...

encore la mode, L.S. Senghor, par exemple, innove sur le plan de l'écriture. Que la femme soit une métaphore pour parler de l'Afrique, ou qu'elle soit chantée et maniée en tant que mère et épouse, elle reste incontournable dans l'écriture poétique de L. S. Senghor. Elle apparaît presque comme une muse, inspirant, à chaque fois, ses poèmes. La femme africaine est, en fait, le sujet et même l'objet d'écriture chez le poète. En ce sens, l'écrivain Sénégalais oriente, un tant soit peu, la représentation de la femme dans l'écriture, et celle-ci cesse d'être un simple personnage, pour acquérir le rôle principal, puis impacte et oriente considérablement le texte dans son écriture même. De fait, si au fond, le regard sur la femme par rapport aux traditions n'a pas évolué dans la poésie de Senghor, la femme a reçu, bien qu'en apparence, une considération et même une place non négligeable dans l'écriture du poète.

Aussi, le point de vue de l'homme sur la femme reste-t-il quasiment le même chez certains prosateurs tels que Paul Hazoumé avec *Doguicimi* (1938), ou Aboulay Sadjì avec *Maïmouna*, (2^{ème} édition, 1958). Ceux-ci se rangent dans ce même ordre d'idée, c'est-à-dire, réinterprètent ce même regard défini par la tradition vis-à-vis de la femme, en y ajoutant un rôle de garante et protectrice de la tradition. Ce rôle, finalement, la rattache davantage à cette même tradition. En effet, dans ces différents ouvrages, les auteurs conditionnent la légitimité sociale de la femme dans le respect des traditions car elle serait responsable de les transmettre aux générations futures, à partir de l'éducation qu'elle assure au près de ses enfants. Aussi, dans le respect d'une épouse vertueuse, fidèle et obéissante, doit-elle se plaire à remplir les tâches définies à cet effet... À ce propos, Arlette Chemain-Degrange affirme que : « le portrait d'une femme indispensable à la permanence de la tradition et qui fait sa grandeur, demeure, élogieux dans l'œuvre de P. Hazoumé, de Camara Laye et d'A. Sadjì. Cet éloge repose successivement sur le portrait d'une princesse, Doguicimi, sur le mythe de la mère, et sur une conception de la jeune fille idéale ⁷⁶¹ ». En effet, chez Paul Hazoumé le sacrifice de Doguicimi symbolise sa fidélité non seulement à son époux mais également aux lois traditionnelles de son pays. L'auteur met en avant le couple « femme/tradition » et tend à réaffirmer l'attachement et le rôle de la femme vis-à-vis de la tradition. Tandis que chez Camara Laye, la mère de L'enfant noir, joue un rôle de mère vertueuse et profondément ancrée dans les traditions utiles à l'éducation du jeune garçon, Aboulaye Sadjì pour sa part, montre, à partir du personnage de Maïmouna, une société de transition entre la tradition et la modernité. Il souligne l'agressivité de la modernité mais aussi les difficultés pour une femme sous le poids des traditions. Même si, il faut le

⁷⁶¹ Chemain-Degrange Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles Editions Africaines, 1980, p 27.

souligner, dans ces textes la femme apparaît un peu influente et rebelle vis-à-vis des traditions, elle reste, dans la majorité des cas, soumises et sous le contrôle des traditions.

Le regard, encore unilatéral, que porte certains écrivains africains d'avant les indépendances sur la femme, ne permet pas d'envisager la femme sur un profil autre que celui qui la rattache à la tradition. Il ne suffit visiblement pas à explorer l'ensemble des questions liées à la condition de la femme hors du contexte traditionnel. Pour sortir de ce regard restrictif sur la femme, il faut envisager une vision plus ouverte avec des idées nouvelles. Et c'est au début des indépendances, que l'on verra émerger les prémices d'une pensée purement féministe dans la littérature africaine, avec notamment un certain nombre de romanciers tels que « Bédi, Oyono, Lopes, Kourouma, Sembene Ousmane [dénonçant] la condition de la femme africaine, qui n'est qu'un avatar de la condition de la femme africaine en général, et proposent des solutions⁷⁶² ».

Avec Sembene Ousmane, Emmanuel Dongala, Henri Lopes et d'autres nouvellistes, sur qui nous nous attarderons, il apparaît un discours différent, plus opérant, proéminent et subversif sur des traditions. Ce nouveau regard donne le ton d'un mode de représentation : la femme par exemple est désormais présentée sur des profils plus diversifiés (révoltée, aventurière, héroïque...) ; elle est surtout présentée comme une victime des mutilations diverses et injustices. Le plus important dans cette nouvelle vision est le fait que la femme soit maintenant dotée de virtualité, ce qui l'intègre totalement dans la société, et la détache progressivement du joug de la tradition. La femme devient un sujet au centre des préoccupations sociales, et participe en plus à l'évolution de la société. Il se profile alors un discours purement féministe, qui impactera considérablement les modes de représentation dans la fiction africaine en général.

IX.2. Discours féministe dans la nouvelle africaine

IX.2.1. Sembene Ousmane, une écriture féministe et subversive

Il est vrai, de son vivant, il n'a jamais revendiqué le statut de « féministe »⁷⁶³, néanmoins, Sembene Ousmane mérite le qualificatif de « féministe » engagé lorsqu'on considère ses romans et nouvelles. Dans les récits courts en l'occurrence, il s'érige très souvent

⁷⁶² *Ibid*, p 23.

⁷⁶³ Le concept de « féminisme » dans les littératures africaines ne fut à la mode qu'au début des années 1980. Quand bien-même les questions liées à cette notion avaient déjà été abordées par un certain nombre d'écrivains dont Sembene Ousmane.

contre le pouvoir traditionnel en le critiquant. Il cible les aspects jugés désuets et incompatibles (surtout à l'endroit de la femme) avec la société moderne, et ouvre ainsi, chez les nouvellistes notamment, une lecture nouvelle des questions liées à l'image de la femme. Ce faisant, il se démarque de ses prédécesseurs qui avaient eux, rédéfini la femme selon la culture et les traditions. Il procède dès lors par une déconstruction des conceptions séculaires, et tente de renverser le mythe de grandeur qui symbolise l'homme traditionnel, pour réorienter les regards autour de la femme. À l'instar de bon nombre de prosateurs de son temps, le nouvelliste sénégalais s'empare d'un discours nouveau sur la femme, qui s'observera nettement au sortir de la décennie des indépendances, notamment au début des années 1970, période à laquelle les femmes s'illustrent également dans le même ordre d'idées. Au cours de cette période (entre la remise en cause des traditions africaines et l'émancipation des nations africaines), il se profile une image plus moderne de la femme africaine, en réponse à l'image traditionnelle dans laquelle elle ne se reconnaissait et ne s'identifiait plus.

Le choix de Sembene Ousmane trouve ici son importance en ce sens que sa vision féministe avant-gadiste est représentée avec beaucoup de détermination et de subversion. Aussi, en tant que nouvelliste, il est l'un des pionniers à dresser, un réquisitoire sur les traditions diffamantes autour de la femme. Dans ses récits relativement concis, mais surtout clairs et percutants dans la majorité des cas, il accorde une attention particulière à la femme et l'investit de grands rôles (inédits autrefois relevant du ressort de l'homme selon la logique traditionnelle, comme dans le récit *La Mère*). La femme, en effet, au cours de son parcours dans les récits de Sembene Ousmane, est très souvent investie d'un rôle cardinal, et l'ampleur de sa mission détermine nettement son caractère durant son parcours. Ses interventions troublent parfois l'organisation traditionnelle de la narration car la femme détient un rôle qui la délivre, par exemple, de la dictature du silence. Dans le récit *Ses trois jours*, par exemple, l'intrigue est construite autour de Noubé, le personnage central du texte. L'auteur doit construire sa narration selon la trajectoire du parcours de celle-ci. Noubé est un personnage qui revendique régulièrement la parole. Elle agit et pose des actes qui influencent les rôles des autres personnages dans le récit. Cette structuration singulière du récit est une innovation en soi, selon le contexte de l'époque, où la majorité des héros étaient des hommes. De fait, chez Sembene Ousmane, la plupart du temps, la femme est le personnage autour de qui est construite l'histoire du récit.

Sembene Ousmane indique donc une direction concernant la mise en narration des relations hommes et femme dans les sociétés africaines. Avec un langage vif, et sans détours, il dévoie, déshonore, ironise et déconstruit l'égoïsme du pouvoir phallocrate en le représentant

de façon bigarrée, nuancée. Il préfigure, dans cet élan, l'ambiance des nouvelles relations entre l'homme et la femme au sein de sa société, et son écriture devient une formulation évidente et innovante dans la représentation littéraire de la femme. Pour Arlette Chemain-Degrange, Sembene Ousmane entame « une démarche constructive qui repense les traditions, pour en isoler les formes qu'il estime parasites comme la polygamie⁷⁶⁴ ». Il donne ainsi à voir la femme autrement que sur l'image tutélaire qu'elle a hérité des anciennes cultures : « femme-épouse », « femme-mère », « femme garante de la tradition » etc. Pour ce faire, dans ses textes il présente désormais la femme (sénégalaise en particulier) comme une victime des abus divers, en sermonnant et en stigmatisant certaines traditions complices. Les images diverses sous lesquelles apparaît la femme, traduisent chaque fois et de façon singulière, des conditions qui identifient les souffrances des nombreuses femmes en général. On y remarque entre autres, les questions liées à la polygamie, à l'excision, à l'exclusion, au mariage forcé, ou encore au statut socialement limité de la femme. Le regard nouveau de la femme, selon le contexte de l'époque, reste visible chez Sembene Ousmane, tant dans ses romans que dans ses nouvelles.

Nous ne considérons ici que les récits de nouvelles dans lesquels l'auteur présente la femme dans une posture accablante. Elle est victime soit des traditions, soit du pouvoir phallocrate qu'elle subit non plus passivement, mais de façon indocile.

Ses trois jours sont un récit qui met en évidence les caractéristiques de la polygamie dans la société sénégalaise. L'auteur y décrit les dessous de cette institution matrimoniale avec une ironie grinçante, et l'image de la femme assujettie et révoltée, reste particulièrement saisissante. Noubé est la troisième des quatre épouses de Moustaphe. Autrefois la préférée de son mari, elle est désormais mise en retrait, au profil d'une quatrième épouse bien plus jeune qu'elle. Moustaphe qui doit honorer ses engagements envers toutes ses épouses, n'arrive qu'au troisième soir des trois jours réservés à Noubé. Celle-ci est restée dans une longue attente en guettant inlassablement l'arrivée de son mari. « Voilà deux semaines que Moustaphe n'était pas venu la voir au long de ces jours, elle a espéré le voir, ne serait-ce qu'un instant⁷⁶⁵ ». Finalement la venue de celui-ci provoque une grande colère chez Noubé, mécontente du comportement de Moustaphe.

Dans ce récit, l'auteur présente la femme sous différents états d'âme qu'elle adopte *crescendo*. D'abord, elle apparaît heureuse, aimante et attentionnée : « tu es belle à empêcher un saint d'accomplir décemment ses prières⁷⁶⁶ » ; passive et patiente : « elle attendait d'une

⁷⁶⁴ *Ibid*, p 310.

⁷⁶⁵ Ousmane Sembene, « Ses trois jours » dans *Voltaïque La Noire de...*, *op cit*, p 47.

⁷⁶⁶ *Ibid*, p 44.

minute à l'autre, Moustaphe, qui n'allait plus tarder... L'heure passa. Noubé, de guerre lasse, avait fini par abandonner son poste de guet⁷⁶⁷ ». Ensuite, Noubé devient très réfléchi et impatient. Désormais devenue indocile, « l'envie de sortir du cercle de la polygamie achemina sa pensée, à se poser la question : « pourquoi acceptons-nous d'être le jouet des hommes ? ». Cette question en appelle inévitablement une autre : « intérieurement elle riait : « pourquoi n'en serait-il pas ainsi toujours pour toutes les femmes... Avoir un mari à soi ? Elle se le demandait ». C'est là une vision futuriste qu'introduit insidieusement l'auteur à travers les pensées de son personnage, et montre sa vision à sortir la femme du carcan de la polygamie. Enfin, la femme de Moustaphe adopte un état allant de la résignation à la colère, pour déboucher sur la révolte. Par cette variation progressive d'état d'esprit et de comportement, l'auteur préfigure une progression sociale et symbolique de la femme, victime de l'institution de la polygamie dans la société traditionnelle et musulmane au Sénégal. La révolte qui est le dernier état affectif qu'adopte la femme, présage une idée de contester cette institution et envisager une libération. L'idée de rébellion reste déterminante car elle déclenche un changement de regard sur l'institution du mariage dans la société. La révolte se construit à partir des appréciations des personnages tels que, les femmes fustigeant ensemble, l'attitude de Moustaphe qui n'honore pas à ses engagements d'époux polygame :

La nouvelle se propagea dans la maison : que Moustaphe avait découché, alors que c'était « les trois jours » de Noubé. Les ménagères la plaignaient. Ce n'était pas la règle du jeu, que Moustaphe découchât. La polygamie avait des lois, qu'il sied de respecter⁷⁶⁸.

Ce procès à l'égard de Moustaphe montre une confiscation des droits de la femme par l'homme. Aussi, l'auteur construit cette révolte à partir d'une situation banale du quotidien de Noubé, c'est-à-dire une insatisfaction, un mépris, une négligence, un abus de confiance de la part de son mari : « elle souffrait d'une maladie de cœur et son mari l'avait manifestement négligée⁷⁶⁹ ». Et avec cet amas de frustrations, Noubé en a fait une bombe de colère qui, finalement, éclate à la figure de Moustaphe, à partir de son comportement jugé irrévérencieux par son mari :

_ Femme, où est la lampe ?
_ Là où tu l'as laissée ce matin en partant, répondit-elle. [...]
_ Femme, est-ce qu'on soupe ce soir ou demain ?...
_ As-tu laissé quelque chose en me quittant ce matin ? [...]
_ Au juste, que contiennent ces trois plats ? Demanda Moustaphe vexé.

⁷⁶⁷ *Ibid*, pp 44 et 45.

⁷⁶⁸ *Ibid*, p 58.

⁷⁶⁹ *Ibid*, p 47.

_Ces trois plats !... Rien... Si plutôt « mes trois jours ». Rien de ce qui t'intéresse... y a-t-il quelque chose qui t'intéresse ici oncle ?...

Moustaphe comprenait bien que Noumbé se moquait de lui et cherchait à l'humilier devant ses pairs.⁷⁷⁰

La contestation est le point de chute du parcours atypique de Noumbé, car elle constitue en même temps la clausule du récit. Le texte prend fin avec ces répliques acérées de Noumbé au cours dequels, elle tient verbalement tête à son mari. Cette contestation traduit en définitive, ses accusations, son insoumission, sa frustration, et sa révolte. L'auteur explore donc l'âme meurtrie de la femme, et extériorise sa souffrance restée longtemps enfuie en elle. Par ce fait, Sembene Ousmane signe en prologue, une contestation sur l'un des aspects traditionnels (notamment la polygamie), de plus en plus incongrus dans les sociétés modernes.

À travers ce récit, c'est l'image d'une femme révoltée, prenant conscience et confiance en elle, qui est décrite. Une femme capable de s'opposer à l'homme, et de refuser la situation générée par des traditions vieilles de plusieurs siècles. Elle aspire désormais à une liberté totale. Il s'agit là d'une image dans laquelle, la femme fait de la sédition une arme. Sembene Ousmane trace, à partir de cette image, un parcours symbolique de la femme, partant de l'univers traditionnel plus ou moins carcéral, pour aboutir à une émancipation qui annonce un renouveau de la société sénégalaise moderne en particulier.

Avec le récit *La Mère* du même recueil, l'idée de révolte semble constituer l'enjeu principal de l'intrigue. La femme est d'abord présentée comme une victime du pouvoir phallocrate avant de se voir investie d'un pouvoir désarmant et d'autorité. À l'adresse du roi despote dans le récit, le personnage de la mère déclame :

Sire, dit-elle, à te voir, on dirait que tu n'as pas de mère ?... De ta naissance à ce jour, tu n'as combattu que la femme ; parce qu'elle est faible. Et la joie que tu en tires est plus laide que l'acte... Je ne t'en veux pas d'avoir agi, ainsi, parce que tu es homme, et parce que la femme est toujours femme ; et que la nature le veut ainsi. Je ne t'en veux pas parce que tu as une mère ; par elle, je respecte ta personne : fils de roi, fils d'esclave, la mère enfante dans l'amour, met bas dans la douleur, et chérit dans le plus profond de ses sentiments ce déchirement d'elle-même. Par elle je te pardonne... Respecte la femme, pas pour ses cheveux blancs, pour ta mère d'abord, puis pour la femme elle-même. C'est d'elle, la femme, que découle toute grandeur, celle du maître, du brave, du lâche, du griot, du musicien... Dans un cœur de mère, l'enfant est roi... Tous ces gens qui t'entourent ont une mère, et dans leur détresse comme dans leur joie, elle ne voit que son enfant⁷⁷¹.

L'auteur décrit dans ce récit, l'image d'un roi autoritaire, ayant un penchant très prononcé pour le sexe. Pour mieux asseoir son autorité, il fait passer une loi lui octroyant un droit de cuissage

⁷⁷⁰ *Ibid*, pp 69-70.

⁷⁷¹ Ousmane Sembene, « La Mère » dans *Voltaïque La Noire de...op cit* p 41.

à l'égard de toute jeune mariée. À tous ceux qui tentent de s'y opposer, il n'hésite pas à les faire mourir tout simplement. Son appétence à l'immoralité et son autorité démesurée atteignent leur apogée lorsqu'il fait la rencontre de cette vieille mère qui a vu sa fille subir les vices du roi. Révoltée, celle-ci parvient, à partir de son discours, à désarmer le roi qui se voit ensuite destitué de ses fonctions, avec l'aide de l'ensemble du peuple. En effet, aux ordres du roi, « l'assistance n'obéit pas ; les paroles avaient touché. Le roi beuglant, hurlant de colère, injectait son amer fiel dans un langage vulgaire. [...] Pour la première fois, les sujets armés de courage se révoltèrent et leur roi fut destitué...⁷⁷²».

Le personnage de la mère participe au changement social et représente la figure de l'autorité et de la révolte féminine pour s'extraire au joug masculin. Pour étayer cette virtualité de la femme africaine, le nouvelliste sénégalais décrit également une femme instruite occupant des responsabilités sociales majeures. Dans le récit *Devant l'histoire* qui ouvre le recueil, Sakinétou est une femme en charge d'éduquer et d'instruire la jeunesse. En effet, « elle est diplômée du collège technique » et l'auteur la décrit comme une femme libre bien que mariée. Sembene Ousmane n'ignore pas pour autant les résistances de quelques traditions dans sa société visiblement moderne. Il fustige par exemple le phénomène du mariage forcé dans les récits tels que *Un amour de la « Rue sablonneuse »* ou encore *Lettre de France*, à travers lesquels, il décrit premièrement, l'amour déchu entre la demoiselle Kiné, la fille de la deuxième épouse de El-Hadj Mar, et Yoro le fils du vieux charbonnier. Par la volonté de son père, la jeune Kiné est ensuite mariée à un ministre, au grand regret des habitants du quartier qui s'en offusquent. Deuxièmement, il décrit la jeune fille Nafi qui envoie régulièrement depuis Marseille, des lettres à son amie d'enfance restée au Sénégal pour lui donner de ses nouvelles. Elle avait été envoyée en France par son père pour la marier à un vieux matelot de 73 ans.

Le mariage forcé reste l'une des traces des traditions encore perceptibles de nos jours, qui ont longtemps accablées de la femme dans les sociétés africaines. Les conséquences de ce mariage dans les deux textes convergent vers l'avilissement, la déception et le mal-être chez la femme. Nafi confie à son amie ses regrets et sa souffrance :

Dieu je regrette de m'être mariée... c'est ma faute. Je le confesse. Je suis victime d'un mariage. [...] Il m'arrive de me souhaiter atteinte d'une disgrâce physique : une maladie qui supprime, afin qu'avec lui, il n'y ait plus de contact physique et qu'à chaque fois que son regard se posera sur moi, mon apparence lui fasse violence moralement. Je souffre de ne pas être malade...⁷⁷³

⁷⁷² *Ibid*, p 43.

⁷⁷³ Ousmane Sembene, « Lettres de France », dans *Voltaïque La Noire de...op cit*, p 78 et 81.

Avec le personnage de Souleymane qui donne le titre au récit, la considération de la foi musulmane vilipende la femme qui est vue comme un objet à la merci de l'homme. Une fois de plus, la femme est victime d'un mariage forcé et finit par se révolter contre ce système et les abus qui en découlent. L'imâm Souleymane est un homme vicieux et marié à trois femmes qu'il estime désormais trop vieilles pour lui. Sous sa couverture d'homme religieux, l'Imam passe pour « un être exemplaire, pieux, modeste... d'apparence tout au moins. Un homme discret ». Après plusieurs caprices, car il « apparaissait comme le martyr de la polygamie », sa communauté lui donne la jeune fille Yacine en mariage. Malheureusement, son incapacité à remplir ses devoirs conjugaux pousse la jeune femme dans les bras de son neveu, qui lui, parvient à lui faire un deuxième enfant. Homme trompé et résigné, Souleymane demande le divorce qui ne se déroule pas comme il l'avait souhaité.

Dans ce récit, Yacine incarne l'image de la femme rebelle, celle qui ose se dresser contre l'autorité masculine et les traditions. À l'occasion de son divorce, elle refuse de se soumettre aux coutumes (remboursement de la dot), en introduisant une requête impossible à réaliser. Le jour du procès, en effet, Yacine réclame de son mari sa virginité en échange du remboursement de la dot que revendique celui-ci : « si vous voulez, et vous trouverez juste... je ne serai d'accord qu'à condition que Souleymane me rende ma virginité, dit Yacine⁷⁷⁴ ».

Dans sa vie privée, Souleymane était un tyran vis-à-vis de ses femmes, et plus encore, il abusait des jeunes filles : « de plus en plus entreprenant, il se jetait sur une... Les filles n'osaient pas se plaindre. Qui les croirait ? un homme si pieux ! un homme qui a trois épouses ? Qui ?... Les victimes devraient se taire, ou se défendre. Ses femmes, elles, Souleymane les rossait pour un oui pour un non⁷⁷⁵ ». Cette description très pointillée est un véritable cri d'alarme que lance le nouvelliste, un réquisitoire à l'endroit des abus des normes culturelles et traditionnelles qui accablent la femme. Il dénonce entre autres, la tyrannie de l'homme et des lois scélérates issues des traditions qui attisent l'égoïsme de l'homme. Le personnage de Yacine engendre une vision nouvelle, une approche plus moderne du mariage, et donne à voir une femme éprise de liberté.

À travers ces différents récits, Sembene étale son âme militante pour une cause féminine. Et c'est à partir d'un thème dominant : la révolte de la femme, que se traduit cet hommage rendu à la femme africaine. Si les structures et les institutions sociopolitiques n'accordent pas une place de choix au sexe féminin, l'implantation de la foi musulmane dans la société sénégalaise par exemple, réaffirme ce statut subalterne assigné depuis toujours à la

⁷⁷⁴ Ousmane Sembene, « Souleymane » dans *Voltaïque La Noire de...op cit*, p 154.

⁷⁷⁵ *Ibid*, p 143.

femme⁷⁷⁶. Le nouvelliste sénégalais s'insurge contre cette image mineure de la femme en mettant en cause les traditions et autres normes sociales et culturelles qui contribuent à la résistance de ce statut secondaire. De fait, dans son écriture, la femme n'apparaît plus comme une victime passive face aux traditions, mais comme une insurgée, déterminée à s'en défaire pour sa libération. Et comme l'estime Arlette Chemain-Degrange, à partir de ces images disparates de la femme, il tente de « concevoir un monde socialiste dans une perspective résolument féministe⁷⁷⁷ ». Le féminisme de Sembene Ousmane est une sorte de *credo* à la libération de la femme. Il se caractérise par l'émergence d'une pensée libre, orientée vers une perspective moderne. Il présente très souvent l'homme sur une posture accablante, selon les nouvelles réalités sociales, tout comme le font d'autres nouvellistes modernes tels que Emmanuel Dongala, Henri Lopes et bien d'autres.

IX.2.2. L'expression de la masculinité dans la nouvelle africaine.

Aux matins des indépendances, les bouleversements sociaux s'opèrent avec une vitesse vertigineuse et les conséquences sont très visibles. Si les femmes ont pris conscience de leur statut subordonné, cet éveil de conscience a donné naissance à un combat qui s'est d'abord accentué sur la remise en cause des traditions cultivant, autorisant cette subordination. Les traditions sont vues par la femme comme des outils d'oppression et de marginalisation, mis à la disposition de l'homme pour exercer une domination à son endroit. Le discours des femmes se construit à partir des revendications formulées et prend appui sur leur nouvelle vision de la société. En réponse à ce nouveau regard des femmes, des questions s'imposent dans l'imaginaire de l'homme, désormais inquiet de son devenir, comme le souligne Sembene Ousmane, par la voix d'un personnage dans le récit *Ses trois jours* : « depuis qu'elles ont des associations, ces bougresses, elles croient qu'elles vont diriger le pays⁷⁷⁸ ». L'idée même de concéder des droits et libertés à la femme, effraie l'homme, car cela implique l'effondrement de sa prédominance sur la femme. Il se verrait donc perdre son avantage d'antan sur elle.

⁷⁷⁶ Dans le coran, il est stipulé au sujet de la femme, sourate II, 228 : « quant aux femmes, elles ont des droits équivalents à leurs obligations, conformément à la bienséance. Mais les hommes ont cependant une prédominance sur elles ». Et au niveau de la sourate IV, 34, il est mentionné que : « les hommes ont autorité sur les femmes, en raison des faveurs qu'Allah accorde à ceux-là sur celles-ci, et aussi à cause des dépenses qu'ils font de leurs biens. Les femmes vertueuses sont obéissantes (à leurs maris), et protègent ce qui doit être protégé, pendant l'absence de leurs époux, avec la protection d'Allah. Et quant à celles dont vous craignez la désobéissance, exhortez-les, éloignez-vous d'elles dans leurs lits et frappez-les. Si elles arrivent à vous désobéir, alors ne cherchez plus de voie contre elles ».

⁷⁷⁷ Chemain-Degrange Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, *op cit*, p 310.

⁷⁷⁸ Ousmane Sembene, « Ses trois jour » dans *Voltaïque La Noire de... op cit*, p 71.

L'ironie du drame masculin s'illustre ici dans sa résistance au changement de regard sur sa société.

Henri Lopes pour sa part, décrit l'image d'un homme déboussolé, partagé entre les traditions et la modernité. Au cours d'un congrès des femmes, le personnage de Ngouakou-Ngouakou dans le récit *Monsieur le député*, soutient une cause féminine, en encourageant le changement du statut de la femme au sein de sa société : « il est temps aussi que cesse définitivement les préjugés qui font que certains pères, au nom d'une étroitesse d'esprit, refusent encore de faire continuer des études à leurs filles. La femme a les mêmes droits que l'homme⁷⁷⁹ ». Toutefois, il s'agit là pour le député, de sa vie publique, laquelle semble différente de son quotidien. Car, de retour chez lui, celui-ci agit d'un air condescendant avec sa famille comme l'illustre cet extrait :

_Emilienne, crie Ngouakou-Ngouakou, Emilienne !

_Elle révisé sa composition crie la mère de la cuisine ;

_Composition ? C'est pas en composant qu'elle apprendra à être agréable à son mari. Qu'elle m'apporte mes babouches.

_Écoute, Ngouakou-Ngouakou, sois un peu compréhensif avec cette pauvre enfant, dit la mère.

_Non mais, depuis quand les femmes ont-elles à faire des remarques à leur mari ? C'est toi maintenant qui va m'apprendre comment élever ma fille ?⁷⁸⁰

La résistance de l'homme au changement de statut de la femme prend effet à partir de cette attitude contradictoire de Ngouakou-Ngouakou : il soutient la femme et pose par la suite, des actes qui contredisent sa position. Il s'agit ici d'une société de transition que décrit Henri Lopes dans ce texte. Resté encore accroché aux traditions, l'homme se voit à son tour comme une victime de la modernité : il est dépouillé de son pouvoir d'antan et conçoit mal l'égalité entre l'homme et la femme. Il se permet de redéfinir, sur la base traditionnelle, le statut de la femme et son rôle au sein d'une société résolument moderne : « le premier travail d'une femme c'est le travail domestique⁷⁸¹ » déclare Ngouakou-Ngouakou à sa femme. Elle est donc prédestinée à accomplir des tâches précises, comme celle dont fait allusion le narrateur : « Ngouakou-Ngouakou se lève. Il va dans la chambre. Il jette ses habits en désordre sur le lit, tout en sifflant. Sa femme rangera cela dans l'armoire⁷⁸² ». Et même l'idée de voir sa fille à l'école reste problématique, car l'école serait incompatible à ses devoirs de femme : « vous croyez que c'est avec le Bac qu'elle retiendra son mari à la maison ? c'est avec des bons plats, oui. Avec autre

⁷⁷⁹ Lopes Henri, « Monsieur le Député », dans *Tribaliques*, op cit, p 55.

⁷⁸⁰ *Ibid*, p 56.

⁷⁸¹ *Ibid* p 59.

⁷⁸² *Ibid* p 60.

chose aussi », ajoute le député. Cette résistance au changement caractérise l'homme moderne qui tente désespérément de s'agripper davantage aux traditions désormais désuètes pour la plupart.

L'image d'un homme autoritaire et machiste, abusant des droits que lui concède la tradition, est aussi celle que décrit le nouvelliste Henri Lopes. Il s'en prend aux droits accordés à l'homme par la tradition dans le récit *Ah Apolline !*, où la femme plaint la tyrannie et l'égoïsme de l'homme. Le personnage d'Apolline illustre bien ce fait, car cette femme ne dispose d'aucun droit pour se défendre. Elle doit, par exemple, accepter tout simplement les activités nocturnes de son époux puisqu'au nom de la tradition, « les femmes n'avaient pas le droit de s'occuper de tout ce que faisait leur mari⁷⁸³ ». Apolline se confie pourtant à sa grande sœur qui, malheureusement, lui réaffirme l'impossibilité qu'a la femme de faire face à son mari : « Ni toi ni moi n'y changerons rien. [...] C'est un homme, toi tu es une femme. Chacun a ses droits⁷⁸⁴ ». Aussi, les personnages du roi dans le récit *La Mère* et celui de l'Imam Souleymane chez Sembene Ousmane, confortent-ils cette même vision de l'homme tyrannique à l'égard des femmes. Si le personnage du roi est présenté comme un despote sanguinaire, s'octroyant des droits à sa convenance (de tuer et d'abuser des femmes...), celui de l'Imam Souleymane quant à lui, est décrit comme un machiste et un homme autoritaire. Car il « tyrannisait ses femmes avec ses vices, [...], il les frappait fréquemment⁷⁸⁵ ».

Dans le même élan, Emmanuel Dongala se montre encore plus incisif en décrivant avec grand intérêt les effronteries et turpitudes d'une société phallocrate, à travers le récit *Une journée dans la vie d'Augustine Amaya* :

La société n'a-t-elle pas toujours été ainsi ? Les hommes prenaient les femmes et les abandonnaient à leur gré ; un mari pouvait avoir plusieurs maîtresses, la société n'y trouvait rien à dire tandis qu'une femme était clouée au pilori, chassée du logis matrimonial, n'eût-elle eu qu'un amant accidentel⁷⁸⁶.

L'image de l'homme vis-à-vis de la femme est celle d'un tyran, qui tient son autorité des privilèges que lui donne les traditions. D'où la nécessité pour lui de résister à une égalité potentielle avec la femme. On peut se rendre compte que les nouvellistes décrivent désormais un climat quasi conflictuel, une promiscuité gênante entre l'homme et la femme. La conscience de l'émancipation féminine caractérise la personnalité d'un certain nombre des personnages féminins dans les récits. Les différents nouvellistes vitupèrent l'égoïsme et l'inconscience, les illusions et même les angoisses immatures des hommes, en promouvant le détachement des

⁷⁸³ Lopes Henri, « Ah Apolline ! » dans *Tribaliques*, *op cit*, p. 38.

⁷⁸⁴ *Ibid*, p 38.

⁷⁸⁵ Ousmane Sembene, « Souleymane », dans *Voltaire La Noire de...op cit*, p 140 et 141.

⁷⁸⁶ Dongala Emmanuel, « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya », dans *Jazz et vin de palme*, *op cit*, p 54.

femmes d'avec les traditions déshonorantes à partir desquelles, l'homme puisait sa force. De plus, bien que le caractère de l'homme reste dans la majorité des cas réfractaire à cette vision moderne dans les différents récits, l'idée d'émancipation de la femme sera encore inéluctablement effective avec l'entrée des femmes dans la littérature.

IX.3. Les femmes nouvellistes : un discours subversif

IX.3.1. L'entrée des femmes dans la littérature : l'écriture comme arme de combat

En plus de prolonger les bases du discours féministe émis par certains nouvellistes et romanciers, l'avènement des femmes dans la littérature se construit également dans la revendication d'un certain nombre d'éléments dont était dépourvue la femme au paravent. Il s'est agi entre autres, de se libérer des visions réductrices et même aliénantes, forgées sur elle depuis les temps ancestraux ; de bouleverser les superstructures de ses rapports avec l'homme etc. Pour rendre compte de tout cela, elle se lance dans la quête d'un certain nombre de privilèges comme des droits à divers niveaux, puis, elle initie, somme toute, à une certaine période, un renversement de logique sur la hiérarchie des sexes. La femme ose par exemple, à travers des personnages (souvent féminins), briser les tabous, rompre avec le silence (en évoquant sans voile le sexe, en prenant la parole en public, en s'octroyant le droit de choisir elle-même son partenaire dans le cadre du mariage etc.). Elle s'érige, par conséquent, contre l'homme et la société traditionnelle pour contester tel ou tel autre aspect qu'elle juge inconvenant et déshonorant à son égard. Il s'agit là pour la femme, d'une prise de conscience et de position sur son identité et son devenir dans la société, car pour elle, « la tendance est de faire de la littérature protestataire une identité et de l'éveil des consciences une mission. On comprend alors pourquoi l'écriture est d'abord une prise de position⁷⁸⁷ » affirme Mansoure Drame.

De façon rétrospective, l'évocation de quelques figures féminines nous permet de livrer ici, une idée d'une image mise à jour de la femme en Afrique par les femmes elles-mêmes. La décennie 1970 est un tournant important dans la littérature africaine car durant cette période, d'une part, une nouvelle génération des romanciers apparaît⁷⁸⁸, d'autre part, c'est également la

⁷⁸⁷ Drame Mansour, « L'Émergence d'une écriture féministe au Sénégal et au Québec », in *éthiopiennes* n°74, 1^{er} semestre 2005.

⁷⁸⁸ La question des écrivains de la « nouvelle génération » dans la littérature africaine renvoie à une observation faite par la critique, dont les analyses de Sewanou Dabla dans *Nouvelles écritures africaines* (1986), montrent la direction sur les démarcations opérées par certains écrivains face aux écrivains de l'époque coloniale, que ce soit sur l'aspect formel que thématique. Si le critique béninois porte exclusivement son regard sur les romans écrits par les hommes, Odile Cazenave portera pour sa part, sa réflexion sur les productions des femmes, bien que Dix ans

période à laquelle la femme fait son apparition dans l'écriture. L'entrée des femmes dans la scène littéraire vient, un tant soi peu, irriguer la littérature africaine qui n'avait jusqu'à lors, connu que la seule voix et vision masculine sur tous les sujets qu'elle a pu traiter jusque-là. C'est notamment à partir des thématiques liées à la femme, que se note, *a priori*, l'impact de cette écriture féminine dans la littérature africaine. De fait, il s'agit d'une écriture assumée et même revendiquée par la femme qui, jusque-là, se considérait comme réduite au silence, et se laissait « dire », « narrer », « représenter » par la seule prérogative, subjectivité et vision de l'homme. À ce propos, Arlette Chemain-Degrange remarque en début des années 1970 que « la littérature offre à l'Africaine, une image d'elle vue par les hommes, déformée par les préjugés masculins tempérés, il est vrai, par la sensibilité et la générosité⁷⁸⁹ ». En prenant la parole, la femme fait d'elle-même un « sujet » et un « objet » d'écriture, puis, elle se dévoile sur plusieurs plans. Précisons tout de même que la femme, en tant qu'objet de discours, a été omniprésente dans les productions des premiers prosateurs africains. Ceci amène Odile Cazenave à observer que :

Loin de constituer une littérature marginale, les écrivains femmes africaines ont créé un espace de discussion central à la littérature africaine d'expression française. Néanmoins, c'est en adoptant une démarche de marginalisation de leurs personnages, d'exploitation audacieuse des zones interdites telle la sexualité, le désir, la passion l'amour, mais aussi la relation mère-fille, a mise en question de la reproduction et de la maternité obligatoire comme consécration de la femme, quelles sont parvenues à s'inscrire au centre, s'assurant ainsi l'appropriation des zones de langage jusqu'ici considérées comme la prérogative des hommes⁷⁹⁰.

L'une des particularités de cette prise de parole de la femme, est son apparition dans un contexte de contestation tant sur l'aspect politique (avec notamment les dictatures politiques alors en vogue au sortir des indépendances), que sur l'aspect culturel (pour conquérir des droits enfermés dans les traditions jugées désormais obsolètes). Et sur l'aspect littéraire, la prise de parole féminine marque la nécessité pour la femme de s'arracher à la dictature de l'imaginaire de l'homme, qui n'avait fait jusque-là, que réaffirmer, pour la majorité des cas, l'image de la femme conçue par les normes traditionnelles des sociétés africaines. Cette parole libérée de la femme avait également entre autres vocations, de stigmatiser les traditions et les mentalités masculines particulièrement rigides et désuètes, et donc incongrues et avilissantes à l'égard de

plus tard (1996). Avec elle on peut remarquer que les femmes écrivaines, à partir des années 1980, sont également une nouvelle génération dans l'écriture, car leurs productions marquent une certaine rupture non seulement vis-à-vis d'une écriture profondément marquée par le masculin, mais également sur les thèmes abordés.

⁷⁸⁹ Chemain-Degrange Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, *op cit*, p 23.

⁷⁹⁰ Cazenave Odile, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, p 14.

la femme moderne qui en souffrait. À partir donc du langage littéraire, la femme a fait d'elle-même d'abord, un « sujet » d'écriture, c'est-à-dire la matière essentielle de son récit (les intrigues, les thèmes, les personnages etc.), et un « objet » d'écriture, car elle fait de son corps, un atout nécessaire à sa création, afin de s'arracher symboliquement au silence imposé par les traditions, et se défaire de l'assujettissement de l'homme. Pour ce faire, elle se livre à un témoignage sur plusieurs plans, puis procède par un long dévoilement de soi. Et dans un discours particulièrement subversif, elle fait résonner finalement les *Fureurs et cris de femmes*⁷⁹¹ qui, désormais, sont éprises de volubilité. À ce propos, Alice Delphine Tang estime que « l'écriture féminine, depuis l'avènement du féminisme vers les années soixante-dix du XXe siècle, s'est définie en grande partie comme une écriture subversive en ce sens que les femmes veulent rompre avec le mutisme auquel elles ont été retranchées⁷⁹² ».

Outre Alice Delphine Tang, on peut également situer avec le critique français Jacques Chevrier, la naissance d'une telle prise de conscience en 1975 avec la parution de *Femmes d'Afrique* de la malienne Aoua Kéïta, bien qu'elle ne soit pas en réalité, celle qui marque l'entrée des femmes dans l'arène de l'écriture⁷⁹³. Dans ce roman sous-titré « La vie d'Aoua Kéïta racontée par elle-même », l'auteure décrit son expérience d'engagement politique dans la libération du Mali, son pays. Il faut souligner qu'Aoua Kéïta fut l'une des premières femmes de l'époque moderne, ayant marqué par écrit, son engagement multiforme dans la fiction romanesque, et aussi son engagement syndical et politique en Afrique francophone. Dans un article intitulé « Discrimination de genre dans l'historiographie africaine »⁷⁹⁴, l'historien Paul Tiyambe Zeleza dresse une « histoire des femmes » africaines dans laquelle, il rappelle l'impact de leur engagement politique, économique, social etc., au sein des sociétés africaines. Dans cet

⁷⁹¹ Titre du roman de l'écrivaine gabonaise Angèle Rawiri, édité chez L'Harmattan en 1989.

⁷⁹² Tang Alice Delphine, *Écriture féminine et tradition africaine*, Paris, L'Harmattan, 2009, p 12.

⁷⁹³ Deux raisons nous permettent de l'affirmer : la première renvoie à la note 14 de la page 23, dans *Émancipation féminine et roman africain*, où Arlette Chemain-Degrange signale la parution de l'ouvrage de la sociologue nigérienne Fatoumata Agnès Diarra intitulé : *Africaines en devenir, les femmes zarma du Niger*, publié chez Anthropos à Paris en 1971. Bien que cet ouvrage soit une production scientifique et non une fiction, elle marque un grand tournant de l'engagement des femmes dans l'écriture car, la sociologue nigérienne y examine les conditions des femmes vis-à-vis des traditions et de la modernité. La deuxième raison est la publication (cette fois il s'agit de la fiction), antérieure aux années 1970 des récits de nouvelles de certaines femmes africaines, répertoriées dans la bibliographie dressée par Guy Ossito Midiohouan dans *La Nouvelle d'expression française en Afrique* (1994). En revanche, la primeur revient à Aoua Kéïta pour l'audience qu'elle a pu acquérir contrairement aux autres femmes avant elle.

⁷⁹⁴ Tiyambe Zileza Paul, "Discriminations de genre dans l'historiographie africaine" in *Christine Verschuur, Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Cahiers Genre et Développement, n°7, Genève, Paris : EFI/AFED, L'Harmattan, 2010, pp. 355-374, DOI : 10.4000/books.iheid.5908.

article, on y apprend que la femme a été depuis peu avant le XIXe siècle, une figure importante dans l'histoire du continent africain, car explique l'auteur :

On est en train de démontrer l'importance des activités économiques des femmes, que ce soit dans l'agriculture, le commerce ou l'artisanat et la manufacture. Les chercheurs ont également montré que les femmes ont participé activement à la politique précoloniale, tant directement comme dirigeantes et au sein d'espaces perçus comme le domaine des femmes, qu'indirectement comme mères, épouses, sœurs, filles et compagnes d'hommes puissants. Les femmes se sont engagées dans la vie militaire, aussi bien en accompagnant individuellement les troupes d'hommes qu'en constituant des groupes de combattantes effectives. On ne peut plus douter du fait que, durant l'époque coloniale, les femmes ont activement participé aux luttes nationalistes. Soit, elles ont organisé leurs propres groupes et combattu les politiques coloniales qu'elles considéraient contraires à leurs intérêts, soit elles se sont jointes aux mouvements nationalistes dirigés par des hommes⁷⁹⁵.

L'engagement et l'affirmation d'une image de la femme militante, forte et actrice du changement de la société, seraient donc bien antérieur. Avec les femmes contemporaines, on a une vision précise de leur force et la détermination qu'elles exercent pour améliorer leur quotidien, et leur apport à la construction de la société moderne. Dans son ouvrage, Aoua Kéita porte essentiellement sa réflexion sur :

L'éducation soudanaise traditionnelle; sur sa formation à l'École de Médecine de Dakar et son travail à la maternité de Gao; sur son baptême politique auprès du RDA (Rassemblement Démocratique Africain); sur son retour à Gao et la lutte anticolonialiste du RDA dans cet espace géographique; sur sa mutation disciplinaire au Sénégal; sur ses activités professionnelles, syndicales et politiques à Nara; sur l'organisation et les actions du RDA après le frère Mamadou Konaté, et sur l'apprentissage de l'indépendance⁷⁹⁶.

Les questions liées à vie conjugale (elle évoque son foyer polygame), y sont, sans intérêt majeur, subtilement mentionnées. Au sein de cet ouvrage autobiographique, l'auteur s'investit dans une dynamique militante, politique et intellectuelle, qui caractérise une image forte, productive, et contraire à ce qu'incarnait la femme jusque-là. Pour Ormerod Beverley et Jean-Marie Volet :

Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, la première autobiographie due à une Africaine d'expression française, publiée en 1975, ne raconte pas la vie d'une femme enfermée dans les limites d'un univers domestique restreint mais relate la destinée d'une personnalité syndicale et politique ayant atteint les échelons les plus élevés du pouvoir au terme d'une vie consacrée à parcourir

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ Ramos Àgenles Sirvent, « L'Afrique noire en voix de femme : Le féminisme précurseur d'Aoua Kéita et Mariama Bâ », in *Anales de Filologia Francesa* n°25, 2017. Disponible en ligne sur : revistas.um.es/analesff/articulo/download/315881/222901.

l'Afrique pour y aider ses concitoyennes. Il n'y a rien de timoré dans l'attitude d'Aoua Kéïta qui affiche une force de caractère et une détermination peu commune dès le début de sa carrière⁷⁹⁷.

C'est l'image d'une personnalité importante qui se dégage, une image qui a été longtemps, fallacieusement emmurée dans le discrédit des traditions ancestrales. Avec *Femmes d'Afrique*, Aoua Kéïta sonne ainsi le glas de la dictature du silence, et celle de l'enfermement de la femme dans un périmètre délimité par la tradition. Ramos Àngeles Sirvent souligne que « *Femmes d'Afrique* est une autobiographie politique et par-delà même un important document historique, vécu en première personne, autour des conflits et des mutations qui se produisent au Soudan dans le chemin progressif qui conduit de la colonisation à l'indépendance⁷⁹⁸ ».

À la suite d'Aoua Kéïta, d'autres voix féminines émergeront dans la même décennie. On peut noter par exemple, l'Ivoirienne Fatou Bolli avec son roman *Djigbô* en 1977, ou Simone Kaya avec *Les Danseuses d'impé-ya* publié en 1978. Les deux femmes évoquent respectivement, l'univers de la sorcellerie dans le cadre rural que découvre une jeune femme venue de la ville ; et l'enfance candide de Simone Kaya dans une Côte d'Ivoire coloniale et véritable carrefour des cultures inclusives et aussi exclusives. C'est l'enfance d'une jeune fille en milieu scolaire et citadin, et la Côte d'Ivoire pré-indépendante que Simone Kaya relate dans ce roman dont, la figure féminine représente les remous d'une société culturellement en transition.

Quant à Awa Thiam et Mariama Bâ, elles publieront respectivement : *La Parole aux négresses* (1978) et *Une si longue lettre* (1979). Awa Thiam, se révèle comme une féministe engagée. Dans son ouvrage, elle fait témoigner plusieurs femmes du Sénégal, du Nigéria, de la Guinée, du Mali..., pour exprimer leurs conditions féminines, leurs souffrances individuelles. Ces femmes évoquent entre autres, les mutilations physiques subies telles que l'excision, l'infibulation (pour les contraindre à la continence ou à la fidélité), les initiations sexuelles précoces et autres abus encouragés par des traditions, et qu'elles ont vécues. Mais aussi elles parlent des souffrances psychologiques endurées dans la polygamie institutionnalisée par des structures traditionnelles ; de leurs relations avec la société moderne ; du poids du silence ; de leur désir d'émancipation... Mariama Bâ quant à elle, donne à voir une société de transition, partagée entre la tradition et la modernité. Elle met en mal quelques éléments de tradition qui semblent incompatibles avec les réalités sociales du monde moderne, notamment la polygamie. Aïssatou dresse, lors de son veuvage, une longue lettre à son amie d'enfance Ramatoulaye,

⁷⁹⁷ Ormerod, Beverley & Jean-Marie Volet. 1996. "Écrits autobiographiques et engagement : le cas des Africaines d'expression française" in *The French Review*, vol. 69, no 3, February, 426-444.

⁷⁹⁸ Ramos Àngeles Sirvent, *op cit*.

installée aux États Unis, pour lui faire part de ses souffrances. Il s'agit ici d'un long réquisitoire fait sur les conditions de vie de plusieurs femmes de son pays le Sénégal.

Toutes ces écrivaines font un véritable pamphlet à l'endroit des traditions de leurs pays qui étouffent la femme en général. Avec l'attitude protestataire de leurs personnages, elles invitent le lecteur, chacune à sa manière, à découvrir leur univers intime, la force de leur caractère, leur personnalité, mais aussi la souffrance émanant de leur condition de femme. C'est en effet, en décrivant leur fatalité prédestinée, que ces dernières remettent en cause le regard de la société sur elles. C'est donc une littérature engagée, une littérature de combat que propose la femme. À propos d'Awa Thiam, Jacques Chevrier déclare par exemple que « de cette enquête menée parmi ses consœurs, [elle] tire un certain nombre de conclusions en forme de condamnations à l'égard des pratiques abusives (excision, mariage forcé, polygamie...) qui font de la femme africaine une mineure à vie et, en quelque sorte, une colonisée au second degré⁷⁹⁹ ».

À partir de la décennie suivante (1980), une prise de parole plus déterminante de la femme marquera une empreinte significative de l'engagement de cette dernière dans la littérature africaine. On passe alors d'une écriture de témoignage représentée par *La Parole aux femmes*, pour une écriture de contestation et de dévoilement de soi, dans toute la sensibilité de la femme et son caractère révolté. De là émerge, sans précédent, une conscience féminine qui ne cesse, à ce jour, de s'imposer dans les débats autour de la notion de *genre* ou encore des rapports entre homme/femme en Afrique. Des grandes figures féminines apparaissent parmi lesquelles Angèle Rawiri Ntyugwetondo (*G'amerakano* : 1983 ; *Fureurs et cris de femmes* : 1989) qui, selon Cazenave, éveille une conscience active de la femme sur le destin de sa vie sexuelle et de son corps, et sur les préjugés qui la définissaient jusque-là. Il y a également Calixte Beyala (*C'est le soleil qui m'a brulé* : 1987 et le reste de ses romans) avec qui, le corps de la femme acquiert une importance dans son écriture. Elle évoque le corps de la femme dans toute sa sensualité et fait de lui un atout indispensable à la découverte et à la définition de soi. En cette décennie 1980, Odile Cazenave observe que l'« inscription textuelle [du corps de la femme] renouvelle le cadre traditionnel du corps-objet pour devenir aussi manifestation de troubles psychosomatiques, expression du désir féminin et création d'un espace propre à la femme⁸⁰⁰ ».

Dans la catégorie du récit court, certaines femmes se démarquent en produisant des textes qui permettent leur inscription dans cette nouvelle vision. Guy Ossito Midiohouan

⁷⁹⁹ Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris Armand Colin, 1986, p. 152.

⁸⁰⁰ Cazenave Odile, *op cit*, p 180.

mentionne dans sa « chronologie de production », des nouvelles de la décennie des indépendances jusqu'aux alentours des années 1980. Un certain nombre des femmes qui se sont illustrées dans l'écriture y apparaissent. On retrouve ainsi, entre autres : Claire Andrée « La Première épouse » et Marie-Thérèse Rouil « Le beau Muckanda » en 1965 ; Christine Kalondji « Dernière genèse » (1975) ; Ndaye Abengué Mariama « Pèlerinage » (1980) ; Marie-Léontine Tsibinda « Mayangui » et Sylvie Bokoko « Mafouaou » en 1981 ; Marie Rose Turpin, « HLM/P » (1982) ; Colette Mboko « L'Amour Violé » (1986) etc.⁸⁰¹. Toutes ces femmes publient exclusivement dans les revues littéraires, ou les périodiques des presses locales et étrangères. Aujourd'hui elles sont plusieurs à s'illustrer dans le récit court, et témoignent de leur vision du monde, de leurs expériences de vie, de leurs choix en tant que femme, et définissent elles-mêmes leurs rapports avec la société du moment.

De fait, la prise de parole par la femme, que ce soit les romancières ou les nouvellistes, sonne d'une part, comme une fabrique des savoirs sur la femme et par la femme elle-même⁸⁰², d'autre part, elle sonne comme un processus de féminisation de la littérature africaine tant sur le plan thématique (avec notamment l'évocation des questions liées aux conditions de vie des femmes), que sur le plan esthétique ou langagier (avec cette écriture du corps qui reste caractéristique d'un certain nombre des productions féminines). Romancières, nouvellistes ou les deux à la fois (très souvent c'est le cas), elles donnent à voir différemment, la fermeté de leur nouvelle vision sociale, et leur apport imparable dans la construction et l'évolution de la société. Ainsi, on peut envisager aujourd'hui un autre type de discours, que simplement celui que l'écrivain homme avait jusque-là, véhiculé sur elle.

IX.3.2. La vision du féminisme en Afrique noire Francophone.

Ce que pensent les femmes au sujet de la femme (que ce soit leur passé, leur présent et/ou leur avenir), est désormais consigné par écrit sous leur propre plume, selon leurs sensibilités, leurs désirs et la subjectivité de chacune. Elles se livrent à partir des témoignages, des contestations, et des prises de positions sur des sujets divers, et ce, depuis la décennie 1970. Aujourd'hui on compte par plusieurs dizaines, des écrivains femmes, et plusieurs fictions et études critiques produites par elles, abordant avec beaucoup d'adresse, les questions liées à leurs conditions de femmes et aux sociétés auxquelles elles appartiennent. Cette littérature au

⁸⁰¹ Cf. la « chronologie de publication » dans son ouvrage *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire*, *op cit*, pp. 153-225.

⁸⁰² Nous faisons référence aux savoirs orientés tant sur le plan théorique, épistémologique que sur le plan pratique, discutés dans le domaine universitaire. Les femmes construisent désormais des savoirs sur le prisme des rapports des genres (homme/femme), que ce soit d'un point de vue moderne ou traditionnelle.

féminin est orientée vers un but précis, et prend en compte des intérêts de la femme moderne et de tout ce qui gravite autour de son quotidien. Pour la critique camerounaise Marina Ondo, il s'agit :

[D'une] Écriture qui pense la femme simplement dans ce qui caractérise son univers personnel, son rapport à elle-même, sa conception du combat intellectuel et politique. Penser l'action féminine pour elle-même, vivre et assumer la féminité sans complexe d'assimilation égalitaire et aux attributions spécifiquement masculines, dire que l'écriture de la valorisation féminine hisse la femme au rang d'épicentre du système social, est l'orientation qu'elles donnent à leur création⁸⁰³.

Pour ces écrivaines, il s'agit de présenter, d'imprimer dans leurs productions, une vision futuriste de la femme. Au sein de cette nouvelle représentation, elle passe d'une existence passive, consommatrice et spectatrice, à une existence dynamique, productive et participative. Le but étant donc de décentrer la polarité du savoir et la pensée longtemps fixée sur l'homme, puisque la marginalisation de la femme est tenue, de toute évidence, par le pouvoir phallocrate. Et la résistance de l'homme au processus de validation de cette pensée féminine, n'a rien d'étonnant, car il sent son pouvoir menacé comme l'atteste ces répliques de Moustaphe et ses amis dans le récit *Ses trois jours* de Sembene Ousmane :

- Ne sais-tu pas qu'à Bamako, elles ont voté une motion condamnant la polygamie... Que Dieu nous garde d'une seule femme, [...]
- Elles n'ont qu'à aller travailler, alors, objecta Moustaphe [...]⁸⁰⁴

Ainsi que le montre cet échange, l'anxiété de l'homme face aux changements sociaux traduit un certain égoïsme. L'homme tente de s'accrocher désespérément à un passé désormais révolu, et à des traditions qui lui étaient toujours avantageuses.

Parmi toutes ces femmes écrivaines de différentes générations, on peut noter certaines figures non négligeables, notamment dans la catégorie du récit court, domaine de prédilection de cette étude. La franco-sénégalaise Fatou Diome est l'une d'entre elles. Elle s'est révélée avec son recueil de nouvelles intitulé *La Préférence nationale* en 2001, et à travers lequel, elle donne un ton déterminant à son écriture, et s'attaque sévèrement entre autres, à la thématique de l'immigration qui ne cesse de faire les scoops des journaux d'années en années. Aussi, bien que dans la majorité des récits de ce recueil les histoires se déroulent en France, l'auteur garde une porte entrouverte sur son pays le Sénégal : les deux premiers récits à savoir : « La Mendiante

⁸⁰³ Ondo Marina, « L'Écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », in *La Revue des Ressources*, 2009. Dans cet article, la critique Camerounaise étudie le caractère engagé de l'écriture des femmes, et l'influence du corps de la femme dans la création littéraire de certaines femmes.

⁸⁰⁴ Ousmane Sembene, « Ses trois jours » dans *Voltaïques La Noire de...*, *op cit*, p 71.

et l'écolière », puis « Le Mariage volé », ont pour cadre spatial, l'Afrique, en l'occurrence la société sénégalaise.

Dans le premier qui nous intéresse particulièrement pour son rattachement à l'univers social africain, la nouvelliste décrit une jeune écolière et une mendiante. Les deux femmes, meurtries par les souffrances quotidiennes, unissent leurs forces tentent de survivre. La plus jeune confie son argent à Codou la vieille lépreuse, qui vend des cacahouètes dont a besoin chaque jour l'écolière pour son déjeuner. Mais Pa-dioulé, tuteur de la jeune fille, profite de son autorité pour dérober son argent et plus encore, il tente de la violer.

Dans ce texte, on peut remarquer, outre le tableau de la misère dressé par l'auteur, une fenêtre ouverte sur quelques questions problématiques dans les relations homme et femme en Afrique. On peut relever les abus d'autorité chez l'homme et les turpitudes qui peuvent en découler. Ici l'auteur évoque un homme polygame et visiblement en mal de subvenir correctement aux besoins de sa famille nombreuse : « la grandeur du chef de lieu se mesurait au nombre des bouches affamées qui l'entouraient : deux femmes et dix-huit enfants parqués dans trois chambres et un salon⁸⁰⁵ ». Mais le poids de la polygamie c'est aussi cette question du silence imposé aux femmes que résume la narratrice dans cette phrase, lorsqu'elle appelle à l'aide, les deux femmes de Pa-dioulé, au moment de sa punition : « Moi qui comptais sur leur fibre maternelle protectrice, je compris vite qu'au royaume de la polygamie on ne tire pas sur la barbe de Dieu ». La femme ne doit donc pas agir lorsque l'homme exerce son autorité. Fatou Dioume exhibe également les turpitudes que dissimulent certains hommes au dedans d'eux-mêmes. La figure de Pa-dioulé illustre cette réalité car, il tente de violer la jeune écolière, en lui présentant, comme appas, les deux mille francs CFA qu'il lui avait pris la veille :

[...]il agrippa mon poignet et souleva son caftan. Il était nu dessous, une pièce de monnaie posée sur sa verge. Sa gorge laissa échapper une voix épaisse et gluante que je ne lui avais jamais connue [...] je me débattis comme une carpe dans un filet. La peur m'avait rendu aphone. Mais la soudaine géométrie de ma bouche qui traduisait l'imminence d'un cri fit hésiter le patriarche. L'étai se desserra et un vif mouvement me projeta contre la porte à moitié ouverte⁸⁰⁶.

Contrairement à l'image docile et domptable des jeunes filles qui subissent les sévices sexuels de l'Imam Souleymane chez Sembene Ousmane, Fatou Diome présente, au contraire, une jeune fille très révoltante et combative, avec un grand caractère et le sens de la responsabilité de son destin. Cette vision caractérise l'écriture d'un certain nombre de femme en général.

⁸⁰⁵ « La Mendiante et l'écolière », dans *La Préférence nationale*, *op cit*, p 24.

⁸⁰⁶ *Ibid*, p 29.

Dans le deuxième récit, elle évoque des souvenirs d'une enfance candide. Elle présente une femme qui raconte son mariage et les rêves des jeunes filles collégiennes. Si l'histoire du récit semble moins captivante, certaines questions abordées interpellent le lecteur, notamment la notion de mariage désormais basée sur le libre-choix, ou encore la scolarisation des jeunes filles...

Chez les quatre femmes signataires du recueil *Nouvelles du Sénégal* (2010), on remarque des profils moins rabaisant pour les personnages de femmes. Ces nouvellistes présentent la femme dans ses nouveaux défis, au sein des sociétés modernes. Il s'agit notamment de Nafissatou Dia Diouf avec son récit *J'irai*, dans lequel, la femme, personnage narrateur, se présente comme un personnage moderne ; libre et exerçant même une fonction d'intellectuelle : « j'étais une jeune femme de vingt-huit ans, automone, équilibrée, résolue et somme toute heureuse. Maître assistant à l'université, issue d'une famille de classe moyenne mais unie et aimante⁸⁰⁷ ». Cette présentation de la narratrice s'oppose à un profil traditionnel de la femme : femme-épouse, femme-mère, femme de ménage, ou tout simplement celle qui est enfermée dans un rôle prédéfini par les traditions. On a ici, en revanche, la vision d'une femme accomplie socialement, administrativement, intellectuellement, et individuellement.

Kahdi Hane dans le récit *Un samedi soir sur la terre* du même recueil, décrit également la femme moderne, jouissant d'une certaine liberté. Mais c'est aussi l'image d'une femme sous l'emprise de la société moderne que l'auteure décrit dans ce récit, puis celle éprise de liberté vis-à-vis des normes socioculturelles et traditionnelles très pesantes. Lorsque Kooler le narrateur demande à Ndjilane (la ménagère de leur maison), si elle était heureuse chez eux, celle-ci ne peut s'empêcher de pleurer de joie, en lui racontant « qu'elle vient d'une région où les filles ne comptent pas. Elles sont justes bonnes à marier jeunes, à faire la cuisine et des enfants⁸⁰⁸ ». Débarrassée de l'emprise traditionnelle, elle peut désormais rêver d'un idéal : « Je ne pleure pas [...]. C'est juste que... j'aimerais avoir une autre vie, tu sais une vie à moi. Une maison, des enfants et tout ce qui va avec⁸⁰⁹ ».

Dans *Les Maîtres de la Parole*, Ken Bugul quant à elle, présente une femme d'affaire dans un cadre rural. L'image est donc celle d'une femme entreprenante et responsable. Elle détient un terrain fertile qu'elle fait louer aux particuliers qui y plantent toute sorte de cultures. C'est un investissement qui lui permet de s'imposer dans une société de transition. Car ce terrain suscite l'intérêt d'une entreprise des radios télécommunications, avec le but d'y ériger une

⁸⁰⁷ Dia Diouf Nafissatou, « J'irai », dans *Nouvelles du Sénégal*, *op cit*, p 22.

⁸⁰⁸ Hane Khadi, « Un samedi sur la terre », dans *Nouvelles du Sénégal*, *op cit*, p 103.

⁸⁰⁹ *Ibid*, p 103.

installation de communication mobile, et permettre à tout le monde d'utiliser un téléphone portable.

Pour sa part, Aminata Sow fall dans le récit *La Fête gâchée*, présente une femme détentrice d'une boutique de cosmétique, pleine de dignité et de responsabilité. Elle pleure comme toutes les autres femmes, la mort de son fils Soda, noyé dans la mer lors d'une tentative de traversée pour regagner l'Europe. Dans ce récit, est décrite une femme réfléchie et engagée car elle ne manque pas d'initiatives. Elle fait une critique violente des interventions humanitaires en Afrique, et participe discrètement à gâcher la fête, organisée pour accueillir les « humanitaires », d'où le titre du récit : « La Fête gâchée ».

Mais il faut noter également que toutes ces femmes ne parlent pas uniquement des sujets qui tournent autour de la femme. Elles partent parfois d'un regard circulaire sur les questions auxquelles sont confrontées les sociétés d'aujourd'hui (le chômage, la culture moderne, l'immigration, l'identité, la misère, etc.), pour aboutir à un univers qui dresse des portraits des jeunes femmes en proie soit, aux encrassements de la vie moderne, soit aux questions qui touchent particulièrement leur condition de femme. Ceci montre la direction dans laquelle s'oriente le combat des féministes. Elles ne revendiquent nullement, à travers leurs textes, un renversement des rôles entre l'homme et la femme, mais elles visent une égalité dans la manière de penser le monde, et de se définir dans un espace commun avec l'homme.

Par ailleurs, d'un point de vue purement de l'écriture, elles ont su aussi octroyer une certaine identité à la littérature africaine par un choix de langage particulièrement orienté vers une écriture du corps. Celui-ci fait l'objet d'une attention particulière, car il apparaît comme un symbole de l'assujettissement de la femme et la marque de l'opposition face au système phallocrate. Le corps devient ainsi un motif esthétique, l'expression de la subjectivité et du discours féminin. Pour Nathalie Etoke, « les modes d'écriture du corps féminin sont également des modes de créations, de performance et de transmission idéologique. Ce sont des processus à travers lesquels l'écrivains et les lecteurs se représentent les réalités sociales⁸¹⁰».

Les écrivains femmes considèrent pour la plupart du temps, le corps féminin comme un outil qui féconde l'écriture, par laquelle également elles assument leurs discours, leurs positions et leurs revendications multiformes. De même, cette nouvelle écriture dans la littérature africaine se démarque par le choix de thématiser des questions sociales restées sous silence telles que l'excision, le viol, la stérilité, la sexualité, la polygamie etc., et aussi par le choix de prendre position, et d'affirmer leurs convictions sur ces questions les concernant. L'écrivain

⁸¹⁰ Etoke Nathalie, *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis*, Paris, L'Harmattan, 2010.

femme donne, somme toute, un cachet féminin à la littérature d’Afrique francophone, et permet à la critique de regarder, par une autre lorgnette, cette littérature, et de l’orienter vers une direction jusque-là très peu explorée : celle d’une pensée féminine dans un monde moderne et ouvert à la mondialisation.

Les altérités que pense niveler la femme sont diverses : celles qui découlent directement de l’homme, notamment dans la vie quotidienne (le foyer conjugal, les relations familiales...), et celles qui relèvent de la société en général (la juridiction, l’administration, l’éducation, la profession...). Tout ceci constitue parmi tant d’autres, des obstacles inhérents à l’ascension des femmes dans la hiérarchie sociale et administrative de leurs différents pays. Ainsi, cette construction de la pensée féminine par les femmes elles-mêmes et autour de leurs conditions de subordonnées, bouscule l’homme dans son égocentrisme. Et comme le souligne l’historien Paul Tiyambe Zeleza :

Les femmes africaines ne sont plus perçues à travers le voile de la « tradition », dont elles ont été progressivement libérées par la « modernité », car les concepts de « tradition » et de « modernité » ont été dénoncés pour leur anhistoricité et leur ethnocentrisme⁸¹¹.

Si au début des années 1980 Jacques Chevrier estimait que l’évocation d’une littérature écrite par les femmes n’est qu’un hommage rendu à ces quelques écrivains femmes, et que « peut-être [était-il] encore trop tôt pour parler d’écriture féminine⁸¹² », aujourd’hui il n’y a aucun mal à reconnaître la montée d’une littérature féminine produite par les femmes, et celle d’une pensée dynamique autour de leurs conditions et de celles que leur propose la société moderne. Celles-ci deviennent de plus en plus prolixes tant sur la fiction que sur la critique. C’est une littérature qui donne à conquérir une image nouvelle de la femme et de la société en général en Afrique, une idée de liberté et d’opportunités dans la société du moment, celle de la tolérance, du dépassement, du challenge, des droits de tout ordre (bien que pas totalement acquis), bref, celle de la modernité.

⁸¹¹ Tiyambe Zeleza, Paul. “Discriminations de genre dans l’historiographie africaine”, *op cit*.

⁸¹² Chevrier Jacques, *La Littérature nègre*, *op cit*, p 157.

Conclusion générale

Telle qu'on la conçoit désormais en Afrique subsaharienne francophone, la nouvelle se dérobe peu à peu des préjugés qui l'ont définie jusque-là. Sa pratique constante de nos jours montre combien son autonomie en tant que genre n'est plus à démontrer. Et si la critique de ces trois dernières décennies s'y est intéressée, ce que la nouvelle s'est arrachée au silence qui pesait sur elle dans l'histoire littéraire, et par conséquent, sa posture autrefois marginale lui semble incongrue aujourd'hui.

En fin de parcours sur la nouvelle subsaharienne francophone, il sied de préciser quelques éléments qui constituent l'essentiel de ce travail. Cette étude nous aura permis dans un premier temps, de parcourir et de saisir un genre qui tire sa singularité sur plus d'un niveau. Sur sa réception, souvent vue par la critique comme un genre mineur, un roman immature ou en devenir..., la nouvelle en Afrique subsaharienne francophone s'affranchit progressivement de l'indifférence de la critique, et se révèle aujourd'hui comme l'un des genres narratifs le plus prolixe de cet espace littéraire après le roman. Plusieurs nouvellistes prolifèrent aujourd'hui et les publications des recueils de nouvelles se multiplient auprès des éditeurs. La constance de la pratique de la nouvelle, en dépit de sa relative visibilité auprès de la critique, donne l'impression qu'il s'agit là d'un genre qui se contente du peu, qui ne cherche pas un lectorat à foison, une critique impressionnante et élogieuse. La nouvelle semble plutôt retenir, captiver et rendre même addicts, le peu des personnes, des lecteurs qui l'ont approchée. Vincent Engel y fait allusion dans son propos liminaire lors des actes de colloque de l'Année Nouvelle à Lovain-la-Neuve⁸¹³.

Aussi, à partir du parcours du genre, se rend-on compte que depuis son antériorité dans le passé colonial (depuis les années 1920 notamment), la nouvelle a survécu aux contradictions liées à sa réception critique, aux préjugés sur sa définition, et même aux amalgames concédés par ses auteurs à l'exemple de A. Wabéri qui voit dans la pratique de la nouvelle, un simple exercice de style⁸¹⁴. S'il s'avère aujourd'hui incongru de simplifier la nouvelle africaine francophone en la qualifiant de genre mineur, cette image se justifie *a priori* à partir de la réception critique qui tarde toujours à émerger de façon constante et significative. En revanche, ce genre connaît un succès indéniable auprès de ses auteurs qui le pratique indépendamment du

⁸¹³ Engel Vincent, *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant XXIème siècle*, Frasne, Cavenas éditeur (Frances)/Moncton, L'Instant même (Québec)/Echternach, Les éditions Phi (Luxembourg), 1995.

⁸¹⁴ Propos recueillis par Bernard Manier : « Dire mon pays » in *Notre Librairie*, n°111, *op cit*.

regard de la critique. Son parcours montre que la nouvelle, même si, il le faut l'avouer, ses lecteurs, qu'ils soient des critiques avérés, des spécialistes ou des simples amateurs, soient statistiquement moins impressionnants, (ce qui est tout le contraire du roman qui polarise l'attention de la majorité du public dans l'espace littéraire africain), il faut croire que le succès de ce genre sous l'affluence et l'influence des concours de RFI et autres structures, a enclenché la transition de ce genre : elle quitte progressivement une posture marginale pour acquérir une visibilité significative dans l'histoire littéraire africaine.

Du reste, ce genre dégage quelques caractéristiques qui apparaissent comme des traits constitutifs de sa définition, ou de sa spécificité dans cet espace littéraire. D'abord, la nouvelle manifeste son autonomie en tant que genre à partir de sa forme relativement courte. Même si, durant sa trajectoire on a pu noter quelques textes longs souvent appelés « nouvelles longues » (*Ngando* en 1948 de Lomami-Tchibamba, ou encore *Le Mandat*, précédé de *Véhi-Sociane* en 1966, *Niwam, suivi de Taaw, nouvelles*, en 1987 de Sembene Ousmane, etc.), mais la nouvelle africaine se caractérise bien par une brièveté et se distingue bien du roman aujourd'hui. Ensuite, bien qu'elle empreinte par moment des formes un peu variées (épistolaire, poétique...), la nouvelle africaine reste généralement, sur une forme traditionnelle : narrative. Elle raconte toujours une histoire et adopte des sujets qui se relatent en quelques pages seulement. L'auteur de la nouvelle ne se risque pas dans des usages recherchés comme le policier, l'érotisme (même si *La Peau sur l'œil* de Yambo Ouologuem est une rare exception⁸¹⁵), la science-fiction et même le fantastique. Il reste davantage sur une relation traditionnelle, et vise avec précaution et précision, des séquences des scènes qui accélèrent le processus narratif, en évitant des accessoires digressifs qui allongent et alourdissent vainement l'histoire, et par conséquent, ralentissent le récit. Aussi, la nouvelle africaine présente-elle un cachet oral qui se note souvent par le recours aux éléments tels que les proverbes, les chants, les devinettes, un style d'écriture lié à l'oralité. Enfin, la nouvelle africaine se révèle comme un genre particulièrement réaliste. Elle s'incruste dans les méandres du quotidien des populations pour en sortir tout ce qu'il y a de plus vil, de plus crasseux et de plus misérable. Elle évoque rarement ce qui fait le bonheur de la société, mais s'appesantit davantage sur les petites gens qui, souvent, occupent une place marginale dans la société. La nouvelle semble joindre et accorder sa posture marginale devant la critique, avec celle des petites vies insignifiantes de la société qu'elle évoque, comme le souligne Thierry Ozwald : « la nouvelle est tout d'abord l'espace privilégié de l'expression du minoritaire : le thème de la marginalité y est roi, les exclus de toute sorte s'y bousculent et les

⁸¹⁵ Ouologuem Yambo, « La Peau sur l'œil » dans *Nouvelles du Mali*, *op cit.*

auteurs de nouvelles se présentent eux-mêmes comme une minorité opprimée, ignorée, déconsidérée⁸¹⁶ ».

Dans un deuxième temps, la nouvelle nous aura fait revisiter l'histoire du continent africain depuis les années 1960 à nos jours. À partir des promenades qu'elle suggère dans les strates du passé africain, elle renseigne efficacement sur les moments culminants d'une époque, les périodes fastes et troublants ayant défini les temps forts du quotidien des Africains. De fait, ce genre s'est toujours chargé d'escorter, de résumer des vies fragmentées, des sociétés bouleversées, des histoires et des événements marquants, dans ses diverses manières d'expression. C'est ainsi qu'elle se révèle comme un moyen approprié de l'expression sociale. Elle fait des représentations sociales, une prédilection, un but, et une force qui la caractérise en tant que genre. La nouvelle au sud du Sahara francophone évoque tout ce qui est au cœur du quotidien des Africains, et on y découvre à travers elle, une Afrique souvent submergée par une kyrielle de maux qui lui semblent chroniques, pathologiques et particulièrement éprouvants. Qu'il s'agisse du domaine politique, culturel, social, ou encore du domaine religieux, économique..., le lecteur de la nouvelle se fait une idée précise des métamorphoses au sein des sociétés africaines. À partir d'un humour grinçant et souvent mêlé à la satire, au désespoir et au tragique, les textes qui ont constitué notre corpus ont su offrir une critique âpre, saisissante et féconde de la réalité sociale en Afrique. C'est ainsi qu'on a pu noter chez certains nouvellistes tels que E. Dongala ou H. Lopes, quelques inconvénients, par exemple dans le domaine politique où, certaines doctrines ou pensées politiques comme le marxisme nationalisme, à force d'être scandées, clamées, psalmodiées et revendiquées comme modèle efficace, se sont imposées dans l'imaginaire social, comme des dogmes sociopolitiques infructueux, des espérances déçues à un potentiel développement social et culturel. De fait, ces pensées ou doctrines ont fini par s'ériger comme un discours politique populaire et évident, qui devrait être acceptée par tous. Certains textes (*La Cérémonie*, ou encore *L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati*) d'E. Dongala y sont très révélateurs. Cela montre que les classes politiques en Afrique ont souvent rusé avec les principes politiques ayant servi à leurs intérêts, que ce soit lors de la conjonction des dictatures ou sous l'ère des démocraties. Il en va de même dans les domaines économique et culturel où l'on a pu observer les troubles importants ayant caractérisé et défini le quotidien des populations à des périodes précises de l'histoire du continent. Ces tracasseries ont révélé la crasse, la misère à tous les niveaux, dans lesquelles sont plongées plusieurs populations. De fait, à partir des problèmes liés au chômage,

⁸¹⁶ Ozwald Thierry, « Récits courts » dans *Littérature francophone : récits courts, poésies, théâtre, op cit*, p. 53.

à la précarité, aux dictatures, au manque de liberté, aux violences prétorienne et politiques, il s'est formé au cours du temps, des stratifications sociales ayant abouti à la triste image de la différence entre les riches et les pauvres. La conséquence directe étant une évidence aujourd'hui, et résumée dans l'épineux phénomène de l'émigration auquel sont soumis les jeunes Africains.

Ces aspects sociaux subtilement représentés dans les récits de nouvelles, donnent à ce genre une fonction subversive, et aux nouvellistes, un caractère engagé. Si la nouvelle apparaît comme une expression efficace des « traits sociaux » de différentes périodes prises en compte par cette étude, elle peut être aussi assimilée à une sorte de voyage vers une destination transhistorique et géographique, et qui livre au lecteur à bord, des couches des phénomènes sociaux, formant des sédiments culturels, historiques, sociologiques, politiques, économiques etc., et qui, chacune renvoie spécifiquement à un âge social, à un événement culminant, à une période faste et particulière de l'histoire.

Troisièmement, outre la cohérence des discours socio-idéologique, historique, économique et politique qui renseigne consciencieusement sur des sujets de prédilection de la nouvelle en Afrique francophone (entre autres : la description des êtres et des choses qui rythment le quotidien, l'évocation du paysage qui renvoie au référent, les critiques sur les phénomènes qui s'opèrent au sein de la société et déterminent les postulats narratifs, puis orientent l'acte même d'écrire), la nouvelle dans cet espace littéraire, rend également témoignage de l'authentique image actuelle de l'Afrique. René Godenne souligne à ce sujet que pour le nouvelliste africain, « il importe d'affirmer une identité nationale, raciale, de témoigner sur les bouleversements sociaux, des situations économiques des événements militaires, des moments historiques [...] »⁸¹⁷. Les nouvellistes témoignent donc du profond changement social lié à la modernisation des visions du monde. On s'aperçoit que désormais les Africains cherchent une identité dans un contexte de mondialisation, car tout est en pleine mutation et ils ne se regardent plus de la même façon. Les nouvellistes rendent donc compte de ces nouvelles représentations sociales qui sont la somme de toutes les métamorphoses, de tous les bouleversements concédés par les sociétés africaines jusque-là. Cette nouvelle perspective amène le nouvelliste, de son point de vue, à dilater son regard, à l'étendre et à l'orienter vers un angle circulaire, dans le but de faire accéder le lecteur aux zones d'ombre qui ne lui étaient jusque-là, peu accessibles. Le nouvelliste se renouvelle ainsi, outre dans sa perception de la

⁸¹⁷ Godenne René, *La Nouvelle, op cit*, p. 136.

société, mais aussi dans la façon de la représenter. Car comme le souligne Alain Montandon, les représentations sociales articulent, structurent et donnent sens au texte⁸¹⁸.

Les nouvelles représentations sociales postulent donc un regard neuf sur l'acte même d'écrire de telle sorte que cette nouvelle écriture soit en adéquation avec les questions évoquées. Lorsque, de façon générale, les femmes rentrent dans la scène littéraire par la fiction, il se révèle une forme particulière de l'écriture qui renseigne bien sur leurs intentions, leurs buts : s'affranchir du dictat de l'homme et des injustices concédées depuis toujours par des traditions. Ainsi, la féminisation de l'écriture apparaît comme le fruit d'un discours orienté, d'un discours réévalué, porté sur la femme moderne, telle qu'elle se définit elle-même désormais. À travers cette écriture féminine, il se dégage une idée de la liberté qui se manifeste même dans l'acte d'écriture : désormais le corps de la femme devient un objet d'écriture, soumis à toutes les expériences sociales, un corps libéré de toutes les contraintes morales et culturelles. De fait, les récits de nouvelles rendent témoignage d'une Afrique désormais tournée vers une représentation sociale soumise aux pulsations de la modernité. La nouvelle révèle, par exemple, une pensée féministe qui tente de mettre en crise, l'égoïsme de l'homme, les codes socio-traditionnels jugés désuets, les systèmes administratifs et juridiques impartiaux..., afin de projeter la femme dans une société égalitaire, asexuée... Et cette nouvelle représentation sociale sur la femme, a fécondé une écriture qui reste symptomatique de ces nouvelles visions. On peut se rendre compte que le texte littéraire en générale, et la nouvelle en particulier, comme le souligne C. Duchet, « historise et socialise ce dont il parle, ce qu'il parle différemment ; sa cohérence esthétique (sa différence) est tributaire des conditions contingentes du scriptible et du dicible⁸¹⁹».

⁸¹⁸ Montandon Alain, « Sociopoétique », [En ligne], Mythes, contes et sociopoétique, mis en ligne le 13/10/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>

⁸¹⁹ Duchet Claude, *Sociocritique, op cit*, p 8.

Bibliographiques

I/Corpus de Base

1. Recueils individuels

Aliou Ndao Cheik, *Le Marabout de la sécheresse*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1979.

Bebey Francis, *La Lune dans un sceau tout rouge*, Paris, Paris Hatier, 1989.

Bekalé Éric-Joël, *Le Mystère de Nguema*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Diome Fatou, *La Préférence Nationale*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Diop Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.

Dongala Emmanuel, *Jazz et vin de palme*, Paris, Le Serpent à plumes, 2005 (pour cette édition).

Lopes Henri, *Tribaliques*, Paris Présence Africaine, 1971.

Makey Auguy, *Gabao news*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Miano Léonora, *Afropean Saoul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008 (pour cette édition).

Ngomo Jean-Juste, *Nouvelles d'Ivoire et d'outre-tombe*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Ngoye Thiam Bathie, *Nouvelles fantastiques sénégalaises*, Paris L'Harmattan, 2005.

Pliya Jean, *L'Arbre à fétiche*, Yaoundé, CLÉ, 1971.

Sadji Abdoulaye, *Tounka*, Paris, Présence Africaine, 1965.

Sembene Ousmane, *Voltaïque, La Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962.

Tchibamba Lomami, *Ngando*, Paris, Présence Africaine, 1982 (pour cette édition).

2. Recueils collectifs

Les Cauris veulent ta mort ! et huit autres nouvelles du Niger, Niamey (Niger)/Saint-Maure (France), 1995.

Funerailles d'un cochon et 13 autres nouvelles, Paris, Sépia, 1993.

Les nouvelles du Mali, Paris, Mangellan & Cié, 2012.

Nouvelles du Sénégal, Paris, Mangellan & Cié, 2010.

3. Autres ouvrages de fiction cités

Achebe Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1958.

Abengué Mariama Ndaye, « Pèlerinage » in *Akoua*, n°93, 1980.

Bâ Mariama, *Une Si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979.

Beyala Calixte, *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Paris, édition J'ai lu, 1988.

Bokoko Sylvie, « Mafouaou » dans *Trois nouvelles*, Dakar, NEA, 1981.

Bolli Fatou, *Djigbô*, Abidjan, édition CEDA, 1977.

Claire Andrée « La Première épouse » in *Niger*, n°14, 1965.

Diome Fatou, *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001.

- *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, édition Anne Carrière, 2003.

- *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010.

Kane Ndiawar, *Le Sentier sinueux*, Dakar, L'Harmattan, 2018.

Kapuscinski Ryszard, *Ebène*, Paris, Pocket, 1998.

Kalondji Christine, *Dernière genèse*, Paris, éd. Saint-Germain des-Pré, 1975.

Kaya Simone, *Les Danseuses d'Impé-ya*, Abidjan, Inades, 1976.

Kéita Aoua, *Femmes d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1975.

Koulibaly IsaïeBinto, *Les Deux Amis*, Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1979.

L'Afrique 30 ans d'indépendance: douze nouvelles sélectionnées, Laval, Éditions Mondia, 1991.

Laye Camara, « A ma mère », in *Camara Laye l'enfant noir*, Paris, édition Pocket, 1953.

Lopy Joséphine, *Les Étincelles d'un amour*, Dakar, L'Harmattan, 2018.

Mabanckou Alain, *Mémoire de porc épique*, Paris, Seuil, 2006.

Marie Rose Turpin, « HLM/P » dans *trois nouvelles*, Dakar, NEA, 1982.

Mboka Colette, « L'Amour Violé » in *Amina*, n°178, 1986.

Moussa Adjé, *DJ l'infiltré*, N'Djaména, L'Harmattan, 2018.

Nyama Divassa Jean, *La vocation de Dignité*, Libreville, Édition Ndzé, 1997.

- *Le Voyage de Oncle Mâ*, Libreville, Édition Ndzé, 2008.

- *Le Bruit de l'héritage*, Libreville, Édition Ndzé, 2001.

Rawiri Nyounguetondo Angèle, *Fureurs et cris de femmes*, édité chez L'Harmattan, 1989.

Rouil Marie-Thérèse, « Le Beau Muckanda » in *Bingo* n°155, 1965.

Senghor Léopold Sédar, « Femme nue femme noire » in *Chant d'ombre*, Paris Seuil, 1946.

Tshibinda Marie-Léontine, « Mayangui » in *Peuples-noirs Peuples africains*, n°20, 1980.

II/ Essais, ouvrages critiques

Accoce Pierre et Rentchnick Pierre, *Ces Malades qui nous gouvernent*, Paris, éditions Stock, 1978.

Albert Christiane, *Francophonie et identité culturelles*, Paris, Karthala, 1999.

Amela Didié, *La Nouvelle en Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Amossy Ruth, *La Présentation de soi : Éthos et l'identité Verbale*, Paris, Puf, 2010.

Amossy Ruth, (sous dir.), *Images de soi dans le discours*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.

Bayard François, *L'Etat en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, coll. L'espace du politique, 2006.

Baronian Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, édition de la Table Ronde, 2007, (pour la présente édition).

Blanchet Philippe et Martinez Pierre, *Pratiques innovantes du plurilinguisme : émergence et prise en compte en situation francophones*, Paris, édition des archives françaises, 2010.

Bonn Charles & Garnier Xavier, *Littérature francophone : récits courts, poésies, théâtre*, Paris, Hatier, 1999.

Boukari-Yabara Amzat, *Africa unité ! une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2014.

Chaabita Rachid, (sous la dir.) *Migration clandestine vers l'Europe : un espoir pour les uns, un problème pour les autres*, Paris, L'Harmattan, 2010.

- Cappeau Alain, *Cauchemar démocratique : l'Afrique d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Charaudeau Patrick, *Le Discours politique les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005.
- Charaudeau Patrick, *Humour et engagement politique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015,
- Castex Pierre-Georges : *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Cibalabal Mutshipayi K., *La Dimension sociopolitique de la littérature africaine contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Cros Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Dabla Séwanou, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Déhon Claire, *Le Réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Hamattan, 2002.
- Duchet Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Ducrot Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- Engel Vincent, *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Frasne (Cavenas éditeur)/Moncton (Québec)/Echternach (Luxembourg), 1995.
- Evrard Franck, *La Nouvelle*, Paris, Seuil, 1997.
- Etoke Nathalie, *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, éd. Du Seuil, 1982,
- Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Godenne René, *La Nouvelle*, Paris, honoré Champion éditeur, 1995.
- Grojnowski Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2007 (pour cette édition).
- Jankelevitch Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

- Kesteloot Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.
- K N’Goran David, *Le Champ littéraire africain : esquisse d’une théorie*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2009.
- Liénard-Yeterian Maie et Préher Gérard, *Nouvelles du Sud*, Palaiseau, éditions de l’École Polytechnique, 2007.
- Maingueneau Dominique, *Le Contexte de l’œuvre littéraire. Énonciation, Écrivain, Société*, Paris, Dunod, 1993, p 138.
- Mbembé Achille, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010.
- Mbembé Achille, *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 1999.
- Midiohouan Guy Ossito, *La Nouvelle d’expression française en Afrique noire*, Paris, L’Harmattan, 1999.
- Milon René, *Marxisme, communisme et socialisme africain*. 1960.
- Moura Jean-marc, *Littératures francophone et théorie postcoloniale*, Paris, Puf, 1999.
- Mukala Kadima-Nzuji, *Littérature Zairoise de langue française. (1945-1965)*, Paris, Karthala, 1984.
- Neefs Jacques et Ropars Marie-Claire, *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Presse universitaire de Lille, 1992.
- Ngandu Nkashama Puis, *Vie et mœurs d’un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, Paris, L’Harmattan, 1987.
- Ngandu Nkashama Puis, *La Littérature africaine écrite en langue française*, éditions Saint-Paul, 1979.
- Ozwald Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.
- Samake Adama, (Dir.) *Regards croisés sur les écoles de sociocritique : de la socialité et du renouveau de la sociocritique*, Plublicook University, 2013.
- Schoentjes Pierre, *Poétique de l’ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- Stalloni Yves, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2016 (pour la présente édition).

Todorov Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001 (pour cette édition).

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Vaillant Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 2010.

Vax Louis, *La Séduction de l'étrange*, PUF, 1965.

III/ Ouvrages généraux

Le Dictionnaire du littéraire, Paris, Puf, 2002.

Dictionnaire *Le Robert*, édition de 2015.

Kesteloot Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Paris, EDICEF, 1992 (pour la présente étude).

Moussa Mahamadou et Issoufou Rayalhouna, *Anthologie de la littérature écrite nigérienne d'expression française*, Paris, Sépia, 1996.

Klein Pierre, *Anthologie de la nouvelle sénégalaise*, Dakar, Nouvelles Editions du Sénégal, 1997.

Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 2015. (Édition originale en 1948).

Dia Touré Thierno, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat soutenue à Lyon en novembre 2010, Sous la direction de Charles Bonn. Disponible sur :

theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=2010&action=pdf

IV/Articles, revues et magazines

Ait-kaci Sophia, in *Problèmes économiques*, numéro 3124, première quinzaine de janvier 2016.

Bayart Jean-François dans : « L'Énonciation du politique », in *Revue française de science politique*, 35^e année, n°3, 1985, p. 343-373.

Borgomano Madeleine, « Lieu du Vertige », in *Notre Librairie*, n° 111, Oct.-Déc. 1992.

Bedé Damien, « La Nouvelles en Afrique noire francophone : un genre atypique aux frontières des autres formes narratives », *Présence Africaine* n°167-168, 2003.

Bedé Damien, « Contes et nouvelle en Afrique noire : réflexions sur deux formes narratives en prose » in *Ethiopiennes*, n°70,

Boualil Farida, « L'écriture fantastique africaine francophone : imitation ou création à travers *De l'Autre côté du regard* de Ken Bugul », in *Inter Francophonie*, n°5 : Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes, de juin 2012, disponible sur : http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-5/BOUALIT_5.pdf

Chartier Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles » in *Voix et Images*, 2002. Disponible sur : [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

Chevrier Jacques, « La Nouvelle de langue française dans le concours de RFI », in *Culture Française*, n° 1 & 2, 1980.

Chevrier Jacques, « De Boccace à Tchicaya », in *Notre Librairie : La nouvelle*, n°111, Oct.-Déc. 1992.

Coussy Denise, « La Nouvelle en Afrique francophone », in *Notre Librairie*, n°111, oct-déc. 1992.

Drame Mansour, « L'Émergence d'une écriture féministe au Sénégal et au Québec », in *éthiopiennes* n°74, 1^{er} semestre 2005.

Diop Babacar, « Les Fondements théoriques du socialisme africain chez L.S. Senghor » *Ethiopiennes* n°89. "Littérature, philosophie et art " 2^{ème} semestre 2012 sur : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1846.

Fonkoua Romuald-Blaise, « La nouvelle et son contenu » in *Notre Librairie* n°99 oct.-déc. 1989.

Goux Jean-Joseph, « Concordances et dissidences entre économie et littérature » in *L'Homme et société*, n°200, avril-juin, 2016.

Grosfoguel Ramon, Jim Cohen, « Un dialogue décolonial sur les savoirs critiques entre Frantz Fanon et Boaventura de Sousa Santos », in *Mouvements*, 2012/4 (n°72).

Kana Célestine Colette Fouellefka, « Cheikh Anta Diop le panafricaniste : un repère pour l'Afrique et sa jeunesse ? » in *Ethiopiennes*, n°87 2^{ème} semestre 2011.

Mbembe Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, n° 77, 2000/1.

Mbouyamba Kakolongo Alphonse, « La Nouvelle Congolaise de langue française : état de lieu » in *Ethiopiennes*, n°68, 1^{er} semestre 2002, p. 68-80.

Médard Jean-François, « La Spécificité des pouvoirs Africains », in *Pouvoirs* n°25 : avril 1983, pp. 5-22.

Midiohouan Guy Ossito, « La réalité africaine dans le nouvelle » in *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Midiohouan Guy ossito, « La nouvelle négro-africaine d'expression française », texte présenté au cours du séminaire-atelier international, organisé par Aminata Sow Fall à Dakar, Gorée et Saint-Louis en 1994 », in *Mots Pluriel* au n°9 en 1999. Et disponible sur :

<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP999gom1.html>.

Nkashama Pui Ngandu, « Les Formes d'une littérature narrative : la nouvelle », in *Notre Librairie*, n°36 Rééditié en 1989, p. 49-58.

Nkashama Pui Ngandu, « Les formes d'une littérature narratives : la nouvelle » in *Notre Librairie* n°63, janvier-mars de l'année 1982.

Nkashama Pui Ngandu, « La nouvelle au Zaïre : les formes d'une écriture mythologique », in *Culture Française* n°1-2 1982, pp. 89- 99.

Richard Claudine, « Le renouveau d'une écriture », in *Notre Librairie : La nouvelle*, n°111, Oct.-Déc. 1992.

Senghor Léopold Sédar, « Hommage à René Maran », in *Liberté I*, Paris, Le Seuil, 1964.

Sopova Jasmina, « Henry Lopes ; de la nouvelle au roman » in *Notre Librairie*, n° 111, oct-déc. 1992.

Van den Avenne Cécile, « Reprise et détournement d'un stéréotype linguistique : les enjeux coloniaux et postcoloniaux de l'usage du « petit nègre » dans la littérature africaine », in *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2013 (généré le 29 janvier 2018).

Disponible sur : <<http://books.openedition.org/enseditions/2473>>.ISBN : 9782847885965.

DOI : 10.4000/books.enseditions.2473.

Vignal Daniel, « Sembene Ousmane nouvelliste » in *Peuples noirs Peuples africains* n°9 de l'année 1981 (141-147).

Waberi Abdourahman, « propos recueillis par Bernard Manier », in *Notre Librairie : La nouvelle*, n°111, Oct.-Déc. 1992.

Wolfgang Leiner, « Préface à la journée des préfaces. » in, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n°42. p. 111-119.

V/Webographie

<http://www.gallica.bnf.fr>

<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>.

Munyanguyeo Théophile, « La Politique de musellement Dans la littérature africaine francophone De 1990 à 1998 », disponible en ligne sur :

<https://core.ac.uk/download/pdf/17389.pdf>

Pierre Bonnafe et Michel Cartry, *Revue française de science politique*, Année 1962, 12-2 pp. 417-425 disponible sur le lien : https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1962_num_12_2_403378.

<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1789>.

<<http://books.openedition.org/enseditions/2473>>.ISBN : 9782847885965. DOI : 10.4000/books.enseditions.2473.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01522375>

Index des noms des auteurs

A

Ahmed Thiam Thierno.....	81, 92, 97
Ait-kaci Sophia.....	179, 307
Albert Christiane.....	180, 304
Alfari Djobo.....	133
Amossy Ruth.....	115, 125, 304

B

Bâ Mariama.....	303
Baronian Jean-Baptiste.....	304
Bayard François.....	153, 304
Bebey Francis.....	80, 302
Bedé Damien.....	9, 18, 26, 27, 53, 63, 94, 108, 307, 308
Bekalé Éric-Joël.....	105, 302
Beyala Calixte.....	303
Blanchet Philippe et Martinez Pierre.....	304
Bokoko Sylvie.....	303
Bolli Fatou.....	303
Bonn Charles & Garnier Xavier.....	304
Borgomano Madeleine.....	52, 53, 307
Boualit Farida.....	108, 308
Boukari-Yabara Amzat.....	141, 304

C

Cappeau Alain.....	150, 305
Castex Pierre-Georges.....	107, 305
Chaabita Rachid.....	304
Charaudeau Patrick.....	77, 121, 305
Chartier Daniel.....	308
Chevrier Jacques.....	21, 54, 67, 290, 296, 305, 308
Cibalabal Mutshipayi K.....	305
Claire Andrée.....	291, 303
Coussy Denise.....	92, 308
Cros Edmond.....	305

D

d'Adoulaye Ali Maïga.....	48
Déhon Claire.....	44, 305
Dia Touré Thierno.....	109, 307
Didier Amela.....	10, 18, 28, 29, 36, 38, 68, 87, 204
Diome Fatou.....	181, 224, 228, 302, 303
Diop Birago.....	25, 45, 75, 200, 247, 302
Dongala Emmanuel..	41, 47, 48, 50, 52, 71, 73, 74, 79, 83, 92, 93, 118, 119, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 154, 155, 156, 165, 169, 170, 171, 173, 184, 229, 230, 231, 253, 284, 302
Duchet Claude.....	12, 14, 301, 305
Ducrot Oswald.....	122, 125, 127, 305

E

Engel Vincent.....	67, 297, 305
Etoke Nathalie.....	295, 305
Evrard Franck.....	305

F

Fonkoua Romuald-Blaise.....	64, 308
-----------------------------	---------

G

Genette Gérard.....	56, 57, 74, 305
Godenne René.....	18, 46, 67, 300, 305
Goux Jean-Joseph.....	154, 308
Grojnowski Daniel.....	51, 52, 77, 305
Grosfoguel Ramon, Jim Cohen.....	167, 308

J

Jankelevitch Vladimir.....	82, 305
----------------------------	---------

K

K N'Goran David.....	306
Kalondji Christine.....	303
Kana Célestine Colette Fouellefka.....	308
Kane Ndiawar.....	42, 303
Kapuscinski Ryszard.....	257, 303
Kaya Simone.....	303
Kéita Aoua.....	303
Kesteloot Lilyan.....	69, 119, 306, 307

L

Laye Camara.....	217, 272, 273, 303
Liénard-Yeterian Maie et Préher Gérard.....	306
Lopes Henri.....	47, 71, 99, 144, 145, 167, 169, 170, 173, 174, 175, 283, 284, 302
Loppy Joséphine.....	42, 303

M

Mabanckou Alain.....	231, 303
Maingueneau Dominique.....	121, 126, 306
Makey Auguy.....	42, 50, 81, 86, 88, 97, 119, 161, 162, 163, 175, 176, 184, 202, 209, 213, 214, 216, 256, 257, 302
Mansours Drame.....	267
Marc Angenot.....	13, 14
Mbembé Achille.....	129, 135, 136, 140, 306
Mboka Colette.....	303
Mbouyamba Kakolongo Alphonse.....	66, 309
Médard Jean-François.....	129, 309
Miano Léonora.....	60, 302
Midiouhouan Guy Ossito.....	8, 22, 23, 29, 30, 51, 68, 91, 137, 152, 197, 306, 309
Milon René.....	146, 147, 306
Moura Jean-marc.....	306
Moussa Adji.....	42, 303

Moussa Mahamadou et Issoufou Rayalhouna	69, 307
Mukala Kadima-Nzuji	22, 49, 58, 104, 306
Munyangueyo Théophile	139, 310

N

Neefs Jacques et Ropars Marie-Claire	306
Ngomo Jean-Juste	101, 102, 211, 302
Ngoye Thiam Bathie	108, 110, 112, 302
Nkashama Pui Ngandu	24, 49, 309
Nyama Divassa Jean	304

O

Ozwald Thierry	40, 73, 299, 306
----------------------	------------------

P

Pliya Jean	25, 169, 173, 201, 229, 245, 249, 302
------------------	---------------------------------------

R

Rawiri Nyonguetondo Angèle	304
Richard Claudine	22, 23, 54, 309
Rouil Marie-Thérèse	304

S

Sadji Abdoulaye	109, 302
Samake Adama	306
Schoentjes Pierre	84, 306
Sembene Ousmane ... 8, 29, 32, 33, 41, 52, 57, 62, 84, 85, 89, 135, 182, 204, 205, 215, 220, 221, 261, 269, 275, 276, 279, 280, 282, 284, 292, 293, 298, 302, 309	
Senghor Léopold Sédar	95, 272, 273, 304, 309
Séwanou Dabla	25, 65, 76, 96, 305
Sopova Jasmina	50, 309
Stalloni Yves	107, 306

T

Tchibamba Lomami	302
Thierno Ahmed Thiam	81, 97
Todorov Tzvetan	112, 307
Tshibinda Marie-Léontine	304

V

Vaillant Alain	307
Van den Avenne Cécile	309
Vax Louis,	107, 307
Vignal Daniel	309

W

Waberi Abdourahman,	54, 310
Wolfgang Leiner,	56, 310

[Résumé]

Longtemps emmurée dans le discrédit de l'histoire littéraire, la nouvelle dans l'espace africain francophone a souvent manqué de visibilité auprès de la critique. Entre un désintérêt latent depuis longtemps et une recherche scientifique balbutiante aujourd'hui, la nouvelle a longtemps été une longue présence silencieuse dans le champ littéraire africain. Cependant, cette posture périphérique semble inexacte et incongrue aujourd'hui, lorsqu'on revisite son parcours, et surtout lorsqu'on remarque l'intérêt que lui porte certains écrivains. Après avoir trouvé son autonomie en tant que genre, la nouvelle ne peut davantage être considérée comme un « roman prématuré », un « genre bâtard » etc. Cette vision désuète et vieillie est ici réévaluée, et permet, un tant soit peu, d'orienter le regard critique (sur ses formes, ses thèmes de prédilection...), vers une conception plus objective, construite à partir de l'actualité du genre.

À l'instar des autres formes narratives, et peut-être encore de façon plus élaborée, la nouvelle, dans l'espace francophone, évoque les expériences sociales des auteurs, en résume leur vision du monde et en indique le projet de son évolution en Afrique subsaharienne. Elle est la preuve inexorable de la réalité observée et expérimentée du nouvelliste à une période donnée de l'histoire de sa société. La nouvelle se charge de faire entrevoir, avec une pointe de réalisme, les tracasseries et les phénomènes responsables de dislocations et des transformations des sociétés africaines. À partir des nouvelles représentations sociales qui s'opèrent en Afrique, elle rend témoignage d'une Afrique transformée, et obstinément orientée vers des structures fondamentalement modernes. Pour cela, ce genre tend à revendiquer un regard nouveau, à partir d'un débat dénué de tout préjugé l'ayant échiné jusque-là.

Mots-clés : Nouvelle, critique, subsaharienne, littérarité, société, esthétique

Abstract

Long confined to the margins of literary history, the short-story genre in French-speaking Africa has often lacked visibility among critics. Between a long-standing latent disinterest and nascent scientific research today, the short-story has for too long been absent in the African literary field. However, this peripheral posture seems inaccurate and incongruous nowadays, when one revisits its historical trajectory, and especially when we consider the interest that some writers take in it. Having achieved its autonomy as a genre, the short-story can no longer be considered a « premature novel », an « illegitimate genre » etc. This obsolete and old-fashioned vision is here reassessed, and allows, somehow, to direct the critical gaze (on its forms, its favorite themes ...), towards a more objective conception, built from the latest developments of the genre.

Like the other narrative forms, and perhaps even more elaborately, the short story, in the French-speaking world, addresses the authors' social experiences, summarizes their vision of the world and shows the process of its evolution in Sub-Saharan Africa. It is the overwhelming evidence of the observed and experienced reality of the short-story writer in a given time period in the history of his society. The short-story genre takes on the task of bringing to light, with a touch of realism, the worries and phenomena behind the dislocations and transformations of African societies. Based on new social representations taking place in Africa, it bears witness to a transformed Africa, stubbornly oriented towards fundamentally modern structures. For this reason, this genre tends to claim a new perspective, based on a debate devoid of any bias which has impacted it so far.

Keywords : Short story, criticism, southsaharian, literarity, society, aesthetic

