

L'aventure Fictionnelle Africaine: Entre Une Ecriture Achevee Et La Vision Du Vaincu.

Par Ndongo Kamdem Alphonse,
University of Uyo, Nigeria.

ABSTRACT: *Une vue panoramique du roman africain permet de découvrir un univers où règnent la servitude, la déchéance, l'humiliation, l'injustice, l'exploitation ou le cynisme : un climat propre à plonger le lecteur dans un pessimisme béat où il peut finir par faire sienne cette vision du monde. Cet article montre qu'en clôturant ses textes sur la même tonalité (le pessimisme, l'angoisse existentielle), l'écrivain africain impose au lecteur une vision du vaincu, et que l'écriture, en modifiant sa portée ou sa trajectoire, peut aider le lecteur à liquider tout l'arsenal complexe né de l'histoire. African Literature, on the whole, depicts a universe where human relation is based on servitude, downfall, humiliation, injustice, exploitation and cynicism; an ideal atmosphere for the conditioning of the reader's mind. This paper argues that, by ending his works on the same pessimistic tone, the African writer brings his reader to seek comfort in this view of the defeated and that fiction, by modifying the range of reality, can help the African (reader) get rid of all the complexes accumulated from history. Vision du vaincu, servitude, déchéance physique et morale, angoisse existentielle, arsenal complexe.*

I. INTRODUCTION

L'écrivain africain a-t-il jamais cherché à connaître les attentes de son lecteur, ses préférences ou ses desiderata ? A-t-il jamais cherché à savoir si son lectorat est satisfait, s'il exige autre chose, une modification de la trajectoire de son écriture, une nouvelle orientation au niveau de la sensibilité littéraire ? En considérant l'écrivain comme « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche » ou la voix « des libertés qui s'affaissent au cachot du désespoir » (Aimé Césaire 1939 :61), on lui octroie du même coup la latitude de décider de ce qui est bon ou mauvais pour son lectorat, réel ou virtuel ; de lui imposer sa vision, bref, de lui servir un texte achevé qu'il doit juste se donner la peine de lire. Or, ce que l'on tend souvent à oublier, c'est qu'une œuvre littéraire, dans sa conception idéologique ou poétique aussi bien que dans son

déploiement grammatologique est (n'est que) le point de vue d'une personne, un choix conscient¹ (R. Barthes 1972 :14-15) ou un possible parmi d'autres possibles (Th. Melone 1972). L'idée d'un texte achevé ou clos fait du lecteur un être purement passif dont la liberté n'est pas sollicitée au-delà de l'œuvre qui lui est proposée. Y a-t-il aujourd'hui en Afrique un (seul) auteur qui puisse se targuer d'un lectorat fidèle (disons, hors du cercle académique) ? Y a-t-il un (seul) lectorat en quête permanente de la dernière parution d'un auteur préféré ? Ce vide affectif entre les deux partenaires traditionnels de l'entreprise littéraire² pose, pour nous, le problème de la clôture et de la vision du texte, qui constituent des éléments propres au conditionnement de l'esprit du lecteur. Notre corpus inclura une variété de textes dits « d'hier » et « d'aujourd'hui ».

1-Frontières du récit et vision du vaincu.

Chinua Achebe (1975) soutient dans 'the novelist as teacher' (le romancier comme éducateur) que «The writer cannot expect to be excused from the task of re-education and regeneration that must be done » (45) [L'écrivain ne saurait être exempté de la tâche de rééducation et de régénérescence qui doit être faite –Notre traduction]. Lors d'un colloque sur la Littérature africaine en 1986, Achebe ajoute que « ...la Littérature occupe une position prépondérante dans le système d'éducation...elle aide les hommes dans la quête de leur identité et dans la formation de leur vision du monde »(82). Par-dessus tout, nous dit-il encore, la Littérature aide à « acquérir une conscience nouvelle »(82).

Si cette vision du monde ne peut aider le lecteur à dépasser les tristes données de l'histoire et à affirmer sa présence dans le monde, si cette 'conscience nouvelle' n'est qu'une connaissance de la rationalité ambiante sans une possible ouverture vers son dépassement, alors l'écriture n'aura rempli qu'une fonction informative, même si cette information est révoltante. Une vision du monde doit proposer une façon authentique et autonome de voir la vie et l'Autre, d'être heureux, avec ou sans l'Autre. Pour être efficace, une vision du monde doit pouvoir proposer une alternative dans ses rapports avec l'Autre, et lui assigner la place qui lui est due. Certes, il existe toujours un conflit larvé de suprématie entre l'ego et l'alter ego. Mais, si de prime abord l'ego est (pré)disposé à être subjugué par l'alter ego et cherche confort dans ce

statu quo, c'est que la vision du monde de l'ego est une vision du vaincu et ne peut le projeter que comme subalterne devant l'alter ego.

Dans *Ville cruelle*, après avoir vu le Blanc lui voler son cacao, Banda retourne dans son village pleurer auprès de sa mère. Certes, on peut dire qu'il proteste contre cette injustice, puisque dans le processus il se fait tabasser par les hommes de main des colons. Mais il plie l'échine et abandonne la lutte, et la tranche du récit qui lui est consacrée en propre finit sur cet abandon. En réalité, le reste du roman est l'histoire de Koume à laquelle Banda prend part par un concours de circonstances.

Dans *Le vieux nègre et la médaille*, après avoir sacrifié ses fils et ses terres pour les Blancs, Meka se retrouve à la fin déçu et dépit, et retourne chez lui pour se lamenter sur son sort. Ses années de dévouement aux Blancs ne lui ont rapporté qu'illusion, pas même la médaille qui aurait pu le consoler et qu'il perd au cours de la bastonnade qu'il reçoit de ses maîtres blancs. Tel est le cas de Toundi dans *Une vie de boy*, qui finit par payer de sa vie toutes les illusions qu'il a longtemps entretenues vis-à-vis des Blancs. Les écrivains de cette génération nous proposent des textes qui s'achèvent sur le dépit et la désaffection, avec des personnages africains qui se retrouvent dans tous les cas vaincus, broyés par la machine coloniale et obligés d'abandonner ou de se suicider.

Dans *Things fall apart*, Achebe nous présente un jeune homme dynamique, Okonkwo, dont la renommée va au-delà de son clan, tant par la force de ses bras que par la force de son caractère. L'arrivée des colons cause un effondrement autour de lui. Ne pouvant s'accommoder du Blanc, il le rejette (l'acte du rejet est un meurtre sur la personne d'un colon) et se suicide. Que nous enseigne la mort d'Okonkwo, cependant ? Quelle est l'incidence narrative de cette mort sur la suite des événements ? Cette mort n'a en rien entamé le cours de la colonisation de son peuple qui, lui, reste sans héros. Dans *Arrow of God*, autre roman d'Achebe, Ezeulu refuse l'amitié que lui propose le Blanc qui, se sentant offensé par ce refus, le fait arrêter et emprisonner pendant des semaines. Par la suite, en bon stratège, Ezeulu envoie son fils Oduche à l'école du Blanc pour y étudier ce qui peut être utile à sa communauté.

Mais au lieu de réaliser une synthèse entre les deux cultures, Oduche fait défection et se rallie au camp du Blanc, entraînant dans sa défection une bonne frange de la communauté et laissant dans le dépit son père, avec une poignée de gens encore fidèles à la tradition.

Certes, tous les Ezeulu de l'histoire africaine ont fini par se retrouver dos au mur, et n'ont pu empêcher la culture occidentale de faire ravage en Afrique. Ici, Achebe installe son récit à l'intérieur des frontières de l'histoire réelle, sans une brèche pour une alternative (Ezeulu, gardien des valeurs ancestrales, est subjugué par le Blanc sur sa propre terre), ne fut-ce qu'au niveau de la fiction. André Gide (1922) distingue ainsi histoire et roman :

Il y a le roman, il y a l'histoire. D'avisés critiques ont considéré le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui a eu lieu. Il faut bien reconnaître, en effet, que l'art du romancier souvent emporte la créance, comme l'événement parfois la défie (96).

Autrement dit, les frontières du roman sont, ou devraient être en-deçà ou au-delà de celles de l'histoire dont il s'inspire nécessairement. Il n'y a art que du moment où l'écrivain récupère le matériau de l'histoire et en modifie la trajectoire ou la portée. L'artiste n'est pas un photographe, et l'art n'est pas une copie de la réalité. Si l'écriture ne peut aider le lecteur à liquider les fausses notes de l'histoire, si le texte reprend les échos de l'histoire et nous en propose les mêmes frontières et la même tonalité (triste, dans la majorité des cas qui ici nous intéressent), on pourrait parler d'un déficit poétique qui constitue, chez le lecteur, un manque à gagner. *Ville cruelle*, *Une vie de boy*, *Le monde s'effondre*, *Arrow of God*, *Le vieux nègre et la médaille* et d'autres œuvres de la même génération plongent le lecteur dans l'angoisse existentielle et le pessimisme. A la fin de ces œuvres, nous retenons ceci : dans le conflit culturel qui l'oppose au Blanc, le Noir est vaincu sur sa propre terre, et c'est sur cette note déficitaire que s'achèvent ces œuvres ; ce que nous appelons 'vérisme historique'.

Dans *Anthills of the Savannah*, Achebe nous dépeint le cabinet d'un dictateur africain qui vit de la terreur où il maintient son peuple. Le texte, pour reprendre un titre de Sony Labou Tansi, est 'une parenthèse de sang' qui s'achève sur un coup d'Etat. Mais le nouveau cabinet reprend en son compte les armes de l'ancien, et la dictature continue, au grand dam du peuple qui paie les dommages collatéraux. Que nous propose Achebe devant cette impasse ? L'œuvre s'achève sur un coup d'Etat et le peuple reste sous le joug de la nouvelle dictature, sans issue ni espoir. A aucun moment du texte, nous ne parvenons à acquiescer ce que Achebe nomme

lui-même « conscience nouvelle », à part l'information qui y est véhiculée (un peuple aux prises avec la dictature).

Ce que nous entendons par conscience nouvelle, ce n'est pas le fait d'être informé de ce qui se passe (le journaliste et l'historien peuvent en faire autant), moins encore de s'enfermer dans les limites de l'histoire, mais précisément de franchir les frontières de cette histoire à la quête d'une solution au statu quo. Proposer, à la fin de chaque œuvre, une fin triste où l'angoisse et le pessimisme se disputent la vedette, c'est sans doute faire prendre conscience au peuple de la réalité ambiante, mais c'est surtout l'enfermer dans un piège psychologique, le complexe du vaincu, que seul un contre-discours peut parvenir à pulvériser.

Dans *Prisoners of Jeb's* et *Pita Dumbrok's prison*, Ken Saro-Wiwa donne l'impression, au début, de franchir le pas vers la récréation du réel. Très vite, malheureusement, il se laisse rattraper par l'histoire et ce que nous avons nommé 'la vision du vaincu'. Dans *Prisoners of Jeb's*, Pita a pour mission d'aller sur une île enquêter sur la gestion d'une prison d'élites politiques créée par l'OUA. Son zèle à dénoncer le vice lui attire la méfiance du directeur de la prison qui le retient prisonnier. Ironiquement, Pita profite de son temps en prison pour lire des livres dans la bibliothèque. A la fin, nous n'avons plus l'écrivain du départ, mais un journaliste cultivé et doté d'une nouvelle vision pour son pays et son continent. Il rêve du moment où il sera libéré, car il aimerait partager cette nouvelle vision avec son peuple.

Le roman s'achève avec la destruction de la prison par la marine nigérienne. Seul Pita est sauvé et conduit au président de la république.

Dans *Pita Dumbrok's prison*, nous retrouvons Pita, reçu en héros par le président de la république qui lui fait don d'une montre en or. Mais tous ces honneurs ne le distraient nullement. De retour au siège de son journal, son patron l'encourage à produire par épisodes son expérience de la prison qu'il intitulera 'Pita Dumbrok's prison'. Les premiers épisodes mettent à ses trousses la police. Pita finira son œuvre dans la clandestinité d'où il sortira à la fin pour se faire arrêter, interroger et finalement assassiner, laissant derrière lui un peuple chauffé à blanc, mais sans leader. Les soulèvements populaires que provoquent ses chroniques meurent avec sa mort, et tout rentre dans l'ordre. En tant que lecteur, l'œuvre nous laisse sur notre faim. Car que gagnons-nous au niveau spirituel, au niveau de la catharsis ? Est-ce à dire que toute révolution populaire est impossible en Afrique ?

La différence, pour nous, entre un bon roman et un bon pain est simplement de nature : les deux sont des nourritures, l'un de l'esprit, l'autre du corps. Dans les deux cas, le lecteur ou le consommateur y met son argent, mais aussi son temps et ses efforts. Et si nous pouvons apprécier un pain (est-il bien fait ou mal fait ? Trop salé, peu salé, trop sucré ou pas ? etc.), nous pouvons de même apprécier la qualité d'un texte : il est bien fait ou mal fait ? Le lecteur doit pouvoir trouver satisfaction à lire un roman comme il trouve satisfaction à consommer un pain. En nous proposant des œuvres qui retombent dans l'histoire, l'écrivain africain célèbre, consciemment ou non, le rituel de l'impuissance de son peuple face à la toute-puissance de ses dirigeants : hier les colons, aujourd'hui ses frères de race.

Tahar Ben Jelloun et Sony Labou Tansi, au-delà du réel, nous ouvrent les portes du fantastique, répondant ainsi au scandale de l'histoire par un scandale de la fiction. Leurs œuvres sont pourtant peuplées d'une catégorie spéciale de personnages, les fous, qui auraient pu être des catalyseurs d'une révolution réussie, au moins au niveau de l'imaginaire. Edgar Morin (1982) soutient qu'aujourd'hui,

Nous avons besoin de dépasser la notion d'homme technicien... en lui associant... celle d'homme imaginaire (imaginant, rêvant, fantasmant, mythifiant). Nous avons besoin de dépasser la notion d'homo sapiens dans la notion d'homo sapiens/demens qui seul permet de considérer la capacité d'homo sapiens à produire de la poésie et de l'art, du rêve, du délire, de la folie et de l'horreur, qui seule nous rend capable de comprendre que la folie peut être productrice de vertus et de sagesse (115-116).

Selon Femi Ojo-Ade (1979:137), le fou est celui qui considère que « man cannot, man should not drift along with life's tide ; he must do something to influence his surrounding and his destiny, and change it » [l'homme ne peut, l'homme devrait pas se laisser entraîner par le courant des événements; il doit faire quelque chose pour influencer son environnement et son destin, et le changer-Notre traduction-]. Si ce changement ne peut s'opérer dans la réalité, pourquoi l'empêcher dans la fiction ?

Chez Tahar Ben Jelloun et Sony Labou Tansi, le fou finit par baisser les bras et se laisser écraser par la machine sociale, après avoir constaté qu'il ne peut rien contre le statu quo. Dans *Moha le fou Moha le sage* de Ben Jelloun, Moha parcourt son pays et nous en dépeint un tableau triste et révoltant : le peuple retranché dans la misère, la femme esclave de l'homme et de la tradition, l'échelle des valeurs dans la société. Pour tourner en dérision ces valeurs, il s'est donné pour tâche de déchirer tous les billets de banque qui lui tombent dans la main. Jugé « dangereux pour la société et la jeunesse », il est arrêté, torturé, interrogé, tué et enterré en toute diligence. Seule nous reste sa voix d'outre-tombe qui nous rappelle, impuissante, « Je parle ; je parle et rien ne change » (25). La question que nous nous posons à ce niveau est la suivante : peut-on fabriquer une révolution avec une voix d'outre-tombe ? Moha mort, que reste-t-il au peuple sinon la conscience que toute révolution est vouée à l'échec, et que dans tous les cas on ne peut rien contre la machine du pouvoir ?

Dans *L'Ante-peuple*, Dadou pousse jusqu'au sublime un comportement digne d'un révolutionnaire, résistant jusqu'au bout aux assauts de son étudiante qu'il trouve pourtant très belle. Directeur d'une Ecole Normale d'Institutrices, 39 ans, Dadou se profile ici comme un modèle qu'il faut émuler. Mais l'unique moyen qu'il trouve pour paraître moche aux yeux de son étudiante, c'est de s'abîmer dans l'alcool, au grand

dam de son établissement et de sa famille. Déçue, la jeune fille cède à un autre homme et meurt des suites d'avortement, laissant derrière elle une lettre où elle accuse Dadou d'être responsable de sa mort. La foule en colère lynche sa femme et ses deux gosses ; Dadou est arrêté et emprisonné. Ayant tout perdu, il se laisse peu à peu séduire par la sœur de feu son étudiante qui organise son évasion et son exil dans un pays voisin. Ici encore, Dadou fera face à un régime totalitaire qui le prend pour un rebelle et le fait arrêter et torturer. Laissé pour mort, Dadou est récupéré par des maquisards dont la stratégie est de passer pour fous afin d'échapper aux autorités.

C'est dans ce déguisement qu'il sera chargé de tuer un dignitaire du régime, Marti Muyabas. Le meurtre accompli, Dadou se retrouve à la fin avec Yeldara, la sœur de l'autre, elle aussi déguisée en folle, pour une nouvelle vie à deux qui commence avec la fin du roman. Si telle est la fin de *L'Ante-peuple*, à quoi aura servi l'assassinat de Marti Muyabas ? Dadou et Yeldara se retrouvent à la fin pour une nouvelle aventure à deux, mais dans l'exil et la clandestinité, c'est-à-dire en marge de la société. A quoi aura servi le combat contre la médiocrité du début, si Dadou doit finir avec la sœur de celle qu'il a rejetée, et dans la clandestinité ?

Dans *L'enfant de sable*, Tahar Ben Jelloun nous conte l'histoire du dernier enfant d'une famille qui n'a que des filles. Pour sauver son honneur et ses biens, le père présente sa dernière fille comme étant un garçon. La culture voit d'un mauvais œil un homme sans héritier mâle, et ses biens vont à ses frères à sa mort. L'enfant est ainsi nommé Ahmed et éduqué comme un homme. Ironie du destin, l'enfant jouera elle-même le jeu lorsqu'elle sera plus tard instruite sur son sort et sa position dans la famille. Ses autres sœurs ne savent rien de sa vraie nature. Mais comment réprimer la nature ? Les seins, les menstrues ? Ses parents prendront soin de bander sa poitrine pour empêcher ses seins de poindre, et Ahmed poussera sa propre tragédie jusqu'à prendre femme. Longtemps après la mort du père, Ahmed continue de jouer son rôle d'unique mâle de la famille, mais elle finit par s'en lasser et se révolter, bien que sans scandale : elle décide de s'exiler loin de sa famille et de sa ville, prend le nom de Lala

Zahra et cherche bonheur dans les cirques où elle joue tour à tour le rôle de femme barbue ou d'homme avec les seins.

Malheureusement, même cet exil ne lui procure pas le bonheur qu'elle cherche, et elle sera violée et assassinée à la fin. Triste fin d'une vie triste, dirait-on. Dans *La vie et demie*, Sony Labou Tansi nous propose l'histoire d'un homme, Martial, qui est tué, réduit en pâte et servi à sa famille qui le mange sous la menace de son bourreau. Pendant deux générations, son spectre hantera le dictateur, ses fils et petits-fils. Malheureusement, c'est un spectre sans pouvoir dont le seul souci est d'écarter ses enfants du cercle du pouvoir. Chaidana, sa fille, se prostitue dans le but de venger son père ; mais malgré la cohorte de morts qu'elle enregistre, elle finit par être écrasée par la machine du pouvoir.

Qu'il s'agisse des textes dits d'hier ou d'aujourd'hui, nous avons affaire à une vision manichéenne où le peuple est toujours vaincu et écrasé, et les dirigeants toujours triomphants. Lorsque Chinua Achebe (1975 :25) dit, « I write to help my society regain belief in itself and put away the complexes of years of denigration and self abasement » [J'écris pour aider ma société à retrouver confiance en soi et à se défaire des complexes des années de dénigrement et d'auto-avilissement], nous nous attendons, au niveau de la fiction ou de la sensibilité littéraire, à un récit dont la fin serait spirituellement édifiante pour le lecteur, et non au scénario

historique qui s'achève par un bain de sang et l'échec de toute tentative de soulèvement populaire. Le complexe d'infériorité ou de l'opprimé est le fruit d'un matraquage discursif qui, dans la littérature africaine, date de plus de cinquante ans.

Dans *Morountodun* de Femi Osofisan, l'intrigue est construite autour de la révolte paysanne contre l'exploitation d'un régime capitaliste et totalitaire. Sous prétexte de négociateur, le gouvernement envoie chez les paysans des espions dont la mission est de découvrir où se cache Marshal, leur chef et cerveau de la révolte. De guet-apens en guet-apens, les deux camps enregistrent des victimes. A la fin, une jeune fille de famille bourgeoise se propose d'infiltrer le rang des rebelles, de séduire Marshal et de le livrer au gouvernement, car la révolte paysanne met à mal les intérêts

de sa famille. Mais mal lui en prend. Elle parvient à séduire Marshal, et à le convaincre d'aller dialoguer avec le gouvernement, mais elle tombe amoureuse de lui, fait défection et retourne avec lui dans le maquis où elle accepte de l'épouser. C'est à ce niveau que *Morountodun* nous paraît édifiant. Mais Osofisan ne nous propose pas une si belle fin. Contre l'avis de ses amis, Marshal organise une dernière expédition contre les forces du gouvernement et y trouve la mort, laissant derrière lui non seulement un peuple sans héros, mais surtout une jeune fille qui a abandonné le luxe de sa classe sociale pour épouser la cause des paysans. Sa mort met fin à la résistance paysanne et inaugure le triomphe du régime en place, et nous retombons dans le réalisme historique. Ngugi wa Thiong'o (1972) considère la littérature comme «...the verbal embodiment of a people's creative spirit » (68) [la représentation verbale de l'esprit créateur d'un peuple]. Ce que nous attendons de cette représentation verbale, ce n'est pas seulement les recettes de l'histoire, c'est aussi une passerelle vers son dépassement, une geste qui nous renverrait certes notre image, mais qui nous aiderait en même temps à conjurer tous les déchets complexes que la vie nous impose.

2- Des inventeurs d'âmes (?)

L'artiste n'est pas celui qui nous fait découvrir la nature visible, mais celui qui s'inspire de celle-ci pour nous faire découvrir d'autres possibles existentiels, d'autres facettes de l'imagination. Le formalisme russe est né du postulat que la littérature est avant tout un art du langage, c'est-à-dire l'usage esthétique du matériau verbal qui peut, subsidiairement, remplir une fonction utilitaire. Autrement dit, l'artiste peut choisir de s'engager dans un jeu esthétique qui aboutirait à une véritable euphorie du langage, ce que Mongo Béti appelle « l'inutilité sophistiquée ou le scabreux gratuit ».

Lorsque Mathieu-François Minyono-Nkodo (1989 :115) qualifie d'« inventeurs d'âmes » les écrivains camerounais de la première génération, nous entendons par là que leurs œuvres proposent de vrais supports de sortie face à la situation coloniale, des solutions édifiantes et positives devant la cruauté du colon. Cependant, Minyono-

Nkodo entend par là que devant la tragédie coloniale, les écrivains camerounais de cette époque ont su créer dans leurs œuvres un climat de détente par le rire, en exploitant des procédés comiques qui vont du jeu de mots à la caricature. On peut leur concéder. Mais que peuvent le rire, la caricature, l'humour et la dérision devant une tragédie comme la colonisation ? Quels résultats ont produit ces écrivains au niveau de la catharsis et de l'ethos, sinon le maintien, sur le plan de la fiction, du statu quo ?

On ne peut dénoncer une situation qu'en espérant un changement, une révolution. Or, on ne peut fabriquer aucune révolution avec l'ironie, la dérision, le mépris, l'humour ou le rire qui sont, selon Minyono-Nkodo, les procédés comiques largement exploités par les écrivains camerounais à l'époque coloniale. Une révolution est faite d'une forte dose de colère et de décision : celle de se lever et de dire non. A défaut de l'histoire (ce n'est pourtant pas les modèles qui manquent : Toussaint Louverture n'est pas une fiction, pas plus que ne l'est Chaka Zulu), la fiction peut nous orienter vers un tel chemin. La réalité se moque de tous les procédés comiques. Lorsqu'on exprime sa colère et crée une forme de détente pour se consoler, on accepte plus ou moins le statu quo et attend la manne. Or, dirait le philosophe Alain, 'il ne tombe point de manne, et chaque objet désiré est comme cette montagne qui attend et que l'on ne peut manquer. Mais il faut grimper'.

En l'occurrence, l'écrivain africain doit créer un nouvel héros qui puisse 'grimper la montagne', un nouveau Prométhée qui irait chercher le feu dont son peuple a besoin, un nouvel héros qui nous proposerait une nouvelle conscience, « une nouvelle manière de lire dans le syllabaire du temps » (Fernando d'Almeida 1982 :12). Nous sommes d'accord avec Fernando d'Almeida (1982 :7) lorsqu'il soutient que la vertu première du poème (nous entendons par poème ici toute écriture littéraire) consiste à « dire l'insolence de vivre, donner des ailes à l'espérance.

Pourquoi Banda doit-il abandonner son cacao entre les mains du Blanc ? Pourquoi Toundi doit-il fuir et laisser derrière lui son peuple aux prises avec la cruauté du colon ? Pourquoi Meka doit-il plier échine devant le colon, lui à qui le colon doit

tout (ses fils et ses terres) ? A quoi sert le suicide d'Okonkwo, quand le colon, après et malgré sa mort, s'établit maître sur sa terre et esclavagise son peuple ? Pourquoi Pita Dumbrok sort-il de la clandestinité, si c'est pour être arrêté et tué ? A quoi sert tout le crime que commet Chaidana pour venger son père, si elle doit finir par être broyée par le régime ? Pourquoi Ahmed/Lala Zahra doit-il/elle vivre une double vie malheureuse et finir assassiné(e) ? Une telle vision du vaincu est, pour nous, propre à plonger le lecteur dans un pessimisme béat où il pourra finir, lui aussi, par se convaincre qu'il n'y a rien à faire pour sortir de l'impasse ambiante, et que seul un miracle (divin) peut changer la situation. Ce miracle, on peut en amorcer une esquisse avec les mots qui constituent, selon Sony Labou Tansi (1986), « la première des matières premières » (35).

3-Un possible parmi d'autres possibles

La beauté d'un texte, pour nous, va au-delà de ce que Gérard Genette appelle 'plaisir préliminaire' ou 'prime de séduction'. Un texte, pour édifier l'esprit du lecteur, doit pouvoir transcender le réel pour nous le proposer tel qu'il aurait pu être, sauf si ce réel est en lui-même déjà édifiant. Pour conditionner un esprit, il ne faut pas plus qu'un matraquage discursif. Si Banda fuit et abandonne son cacao entre les mains des bandits blancs, il admet du même coup la supériorité de ces bandits. Or c'est une supériorité supposée, car Eza Boto aurait pu donner à son héros les moyens d'ameuter tout son peuple et de marcher sur Tanga pour une mission punitive, ou au moins convaincre son peuple de cesser tout commerce avec les Blancs.

Au lieu de fuir devant le colon, et de mourir en exil, Ferdinand Oyono aurait pu donner à Toundi Ondoua les moyens d'organiser un soulèvement massif et d'enseigner au colon comment vivre sur une terre qui n'est pas la sienne. La beauté d'un texte, pour nous, transcende le (simple) style pour toucher à la trajectoire que l'écrivain imprime à la réalité : il doit l'enrichir ou l'estropier. Nathalie Saunier

(2004) soutient que « ...le plaisir de lire réside...dans le pouvoir de l'écriture à nous faire voyager dans un monde 'parallèle', vers un imaginaire propre à chacun » (4).

On peut lire un texte « gratia sui », pour reprendre Umberto Eco (2000 :58), c'est-à-dire pour le simple plaisir, car l'écriture littéraire contribue à réinventer la langue. Mais la fiction littéraire peut aussi servir comme un antidestin. Un texte, dirait encore Umberto Eco, est comme une partition musicale. Ce qui est dans un texte ne peut être que vrai. C'est vrai que Banda voit les Blancs lui arracher son cacao sous prétexte qu'il est mauvais. Banda aurait pu autant se battre jusqu'à récupérer le fruit d'une année de labeur, et rentrer chez lui en jubilant, au lieu qu'il y rentre en pleurant.

La fiction peut opposer à la vérité historique une vérité poétique. Après avoir manqué de prendre le pouvoir par le sexe, Chaidana meurt misérable. Sa fille, qui y parvient des années plus tard aurait pu rétablir l'ordre et le bonheur dans le pays. Mais le spectacle de la fin est encore plus désolant que le tableau initial, rendant ainsi futiles tous les efforts de Martial pour combattre la médiocrité.

Pourquoi Ben Jelloun, après toutes les péripéties malheureuses de sa vie, ne pouvait-il proposer à la femme marocaine un moyen de se libérer des carcans culturels ? Lala Zahra aurait pu s'exiler et être heureuse. La littérature jouerait ici une fonction créatrice, en proposant un jeu d'imagination entre l'écrivain et le lecteur, « une écriture inventive libre » (Umberto Eco 2000 :61) qui inviterait le lecteur à continuer librement une histoire amorcée par l'écrivain. Umberto Eco soutient qu'en jouant avec des mécanismes hypertextuels, on échappe à deux formes d'oppression : l'obéissance à des aventures closes ou achevées, décidées par un autre, et la condamnation de la division sociale entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent. *Jazz* de Toni Morrison finit par un début de phrase qui laisse au lecteur le soin de continuer l'aventure au-delà de la ligne où s'est arrêté l'auteur : « I was » (Je fus). La narrativité hypertextuelle, soutient encore Umberto Eco, peut nous éduquer à la liberté et à la créativité. Les récits déjà faits nous enseignent la fatalité. Les hypertextes peuvent nous enseigner à repenser notre destin individuel et social.

Les contes folkloriques du monde entier proposent un univers où le vilain et le héros, le bien et le mal se côtoient. A la fin de ces contes, le convenable est toujours encouragé et le blâmable ridiculisé ; le bien est toujours récompensé et le mal puni. L'idéal c'est ce vers quoi il faut tendre. Le texte littéraire, étant essentiellement 'un possible parmi d'autres possible' (Melone 1972), devrait être le lieu par excellence de

manipulations alchimiques où une crise au départ insurmontable finirait par une amende honorable de la part de toutes les parties prenantes. On peut imaginer Babel heureuse, puisqu'en fait il ne s'agit que de l'imagination.

Le fait que Malko Linge ne meurt jamais au cours de ses aventures dans les S.A.S. de Gérard de Villiers ne fait pas de lui un immortel, pas plus que le fait de sortir toujours victorieux de tous les combats contre ses adversaires ne fait de lui un homme invincible. C'est, pour Gérard de Villiers, un choix idéologique, philosophique et culturel rendu possible par le seul jeu de l'écriture. Pourquoi Malko Linge est-il invincible ? A l'examen, on constatera que ses adversaires, c'est toujours les Arabes, les Latino-Américains, les Indiens et les Africains. Rarement les Russes et encore moins les Américains. Ses ennemis, c'est donc l'Autre (le non-Occidental), qui ne saurait être, dans la métaphysique occidentale, un alter ego, mais toujours un autre moi inférieur qui jouera en toute circonstance le rôle (choisi pour lui) de souffre-douleur.

En rappel, Malko Linge est Autrichien, prince et Margrave de la Haute Lusace, héritier d'un château grandeur nature à Lizen, qui avale tous les dollars que lui paie la C.I.A. américaine pour laquelle il travaille. Autrement dit, Linge est un Blanc de l'Europe, fils et petit-fils de l'impérialisme occidental, en « mission civilisatrice » au-delà des 'Pyénées'. L'on comprend qu'il soit, sous la plume de Gérard de Villiers, un homme beau, séduisant, intelligent, fort, riche, invincible et immortel. Malko Linge était à sa deux centième aventure à la mort de Gérard de Villiers en Novembre 2013. Nombre d'Africains, lecteurs des S.A.S, ont aujourd'hui pris pour sobriquet le nom de Malko Linge, ou de son 'vrai' alter ego (occidental comme lui), Mac Bolan, le héros de *L'Exécuteur*, allant ainsi à la recherche du héros hors du texte. En superposant les romans africains d'hier et d'aujourd'hui, un constat saute aux yeux : le Noir est

toujours vaincu et le Blanc toujours vainqueur ; le peuple est toujours écrasé par le pouvoir tout-puissant. Cette clôture peut conditionner l'esprit du lecteur, même de façon inconsciente, à se sentir toujours inférieur, et à garder gravée dans la conscience l'idée de son impuissance devant le pouvoir, établi ou pas. Pour nous, l'écriture peut parvenir à réhabiliter la psychologie du lecteur africain, tronquée par des années de violence de tous genres. Il suffit pour cela d'un choix au niveau du traitement de l'intrigue et du modèle des séquences ; l'écriture peut créer un univers où l'Africain cesserait d'être la victime d'une vision du monde qui lui est imposée pour être maître de son destin.

On peut imaginer Okonkwo choisissant de vivre (au lieu de choisir de se suicider), et assignant une place au colon qui est, après tout, étranger sur sa terre, ou travaillant à l'expulser de cette terre. On peut imaginer Juliette et son fiancé, dans *Trois prétendants...un mari* de Guillaume Oyono Mbia, affrontant les parents de la jeune fille ou optant même pour une fugue, plutôt que de résoudre leur dilemme en commettant deux délits graves : le vol et l'usurpation de titre. On peut imaginer Bilanga se repentant et demandant pardon à son fils et son peuple, dans *Les Chauves-souris* de Bernard Nanga, au lieu de le laisser patauger dans le vice jusqu'à la fin. On peut imaginer Pita Dumbrok invisible dans la clandestinité, secouant le pays du nord au sud par des grèves et parvenant à la fin à renverser la dictature, et à remettre le pouvoir à un leader élu démocratiquement.

L'écrivain africain pourrait ainsi travailler à créer des conditions littéraires où le regard de l'Africain cesserait d'être extroverti pour être introverti. Une littérature où le Noir serait le héros d'une histoire écrite pour l'instruire, édifier son esprit et le divertir ; une histoire écrite pour une consommation endogène (Pierre Fandio 2002 :155) et pour un lecteur indigène, et non une histoire écrite, publiée et lue en Occident, comme c'est le plus souvent le cas.

II. CONCLUSION :

La littérature, pour nous, est la poétisation de l'histoire. Mathieu-François Minyono-Nkodo (1989) soutient que « de 1954 à nos jours, le roman camerounais présente les mêmes caractères généraux » (113). Dans sa quasi-totalité, le roman camerounais dépeint un univers où règnent « servitude, souffrance, déchéance physique ou morale...humiliation, injustice, cynisme » (Minyo-Nkodo 1989 :114), une recette idéale pour conditionner un esprit à se sentir petit. Tout discours peut inspirer un contre-discours, davantage encore au niveau de la fiction, et tout concept, tout label est dialectique. Maurice G. Dantec (2000) soutient que l'écrivain, aujourd'hui, « ne peut se concevoir autrement que comme une usine métaphysique, un laboratoire de manipulation transgénique dont le terrain d'expérience est la vérité elle-même, c'est-à-dire l'organisation systématique des illusions qui nous protègent du Néant » (47). L'écrivain africain se doit « d'être toxique, comme le sont tous les grands révélateurs de vérité... », mais surtout, il se doit d'être un « authentique saboteur métaphysique » (G. Dantec 2000 :51). Pour inventer une nouvelle conscience, comme le propose Chinua Achebe, l'écrivain africain doit commencer par penser son public comme nexus de tous les possibles, et oser

l'alchimie opérative du futur, entre savoirs oubliés et connaissance en gestation. Pour Maurice G. Dantec, l'écrivain de fiction du troisième millénaire

...devra organiser le chaos tout en semant le désordre dans les fois
les plus ancrées ... il sera le propagateur de la nuit dans les contrées
les plus illuminées et l'étincelle fugace de la lumière dans les plus
enténébrées d'entre elles (51).

Créer une nouvelle échelle de valeurs, créer une nouvelle généalogie de la morale ; créer en l'Africain une nouvelle conscience qui le projetterait dans le monde non comme une victime résignée ou comme un être exotique comme dans *Les paradis terrestres* de Femi Ojo-Ade,

mais comme un être dont la vie est régie par des valeurs et une vision authentiques. Le lecteur peut sortir ragaillard d'une telle fiction. Il semble que l'oiseau de Minerve ne prend son vol qu'à la tombée de la nuit. On peut tout autant l'imaginer volant de jour, juste pour le plaisir de l'imagination.

Notes

- 1- Selon Roland Barthes, l'engagement de l'auteur commence avec le choix de l'aire sociale au sein de la laquelle il décide de situer la nature de son langage.
- 2- Pour Jean Paul Sartre, la tâche de l'auteur s'achève lorsqu'il dépose le livre chez l'éditeur. Le reste du travail appartient au lecteur qui doit 'exister' le livre dans l'acte de la lecture. « ...l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique'... »

RÉFÉRENCES :

- [1] Achebe, Chinua(1958). *Things fall apart*. London: Heinemann.
- (1964). *Arrow of God*. London: Heinemann.
- [2] ---(1975). 'The novelist as teacher'. *Morning yet on creation day*. London: Heinemann.
- [3] ---(1986). Colloque. *Ecrivain africains vous avez la parole*. Trad. Denise Lorenz. Fohrenstrasse, Peter H.V.
- [4] ---(1999). *Anthills of the Savannah*. London: Heinemann.
- [5] Barthes, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- [6] Ben Jelloun, Tahar (1978). *Moha le fou Moha le sage*. Paris : Seuil.
- [7] --- (1985) *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil.
- [8] Boto, Eza (1954). *Ville cruelle*. Paris : Présence Africaine.
- [9] Césaire, Aimé (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine.
- [10] D'Almeida, Fernando (1982). *En attendant le verdict*. Paris : Silex.
- [11] Dalember, Louis-Philippe, et Trouillot, Lyonel (2010). *Haïti*. Paris : Editions Philippe Rey.
- [12] Dantec, G. Maurice. Extrait de *Mille ans à inventer*. In *Magazine Littéraire*. No 392, 2000.
- [13] Eco, Umberto. « De quelques fonctions de la Littérature ». *Magazine Littéraire*. No 392, 2000.
- [14] Fandio, Pierre (2002). 'En attendant le plan Marshall' : consommation endogene de la Littérature camerounaise. *Presence Francophone* No 59.
- [15] Gide, Andre (1922). *Les Caves du Vatican*. Paris : Gallimard.
- [16] Labou Tansi, Sony (1983). *L'Ante-peuple*. Paris : Seuil.
- [17] --- (1979) *La vie et demie*. Paris : Seuil.
- [18] ---(1986) *Ecrivains africains vous avez la parole*. Op cit.
- [19] Decreau, Laurence (1994). *Ces heros qui font lire*. Paris, Hachette.
- [20] Melone, Thomas (1972). *Littérature africaine et analyse textuelle*. Yaoundé : Ed. Pédagogique
- [21] Afrique Contact.
- [22] Minyono-Nkodo, Francois-Mathieu. « Du comique au tragique : ou va le roman camerounais ? ». Notre Librairie. N°99. 1989.
- [23] Morin, Edgard (1980). *Pour sortir du 20^e siècle*. Paris : Paris : Seuil.
- [24] Ojo-Ade, Femi (1979). 'Madness in African Literature'. *African Literature Today*. No 10.
- [25] ---Les paradis terrestres (2003). Ibadan, Dokun Pub. House.
- [26] Osofisan, Femi (1982). *Morountodun*. Ibadan : Longman.
- [27] Oyono, Guillaume(1964). *Trois prétendants...un mari*. Yaounde : Clé.
- [28] Oyono, Ferdinand (1956). *Le Vieux nègre et la médaille*. Paris : Julliard.
- [29] --- (1956) *Une vie de boy*. Paris : Julliard.
- [30] Poslaniec, Christian (1990). *Donner le gout de lire*. Paris, Sorbier.
- [31] Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la Littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- [32] Saro-wiwa, Ken (1988). *Prisoners of Jebs*. Port Harcourt: Saros Intl. Publishers.
- [33] Saunier, Nathalie. *Le plaisir de lire*. Mémoire Professionnel. Institut Universitaire de formation des Maitres de l'Académie d'Aix-Marseille. 2003/2004.
- [34] --- (1991) *Pita Dumbrok's Prison*. Port Harcourt: Saros Intl. Publishers.
- [35] Wa Thiong'o, Ngugi(1972). *Home coming*. London: Heinemann.