

ADAMA SAMAKE
Université de Cocody, Abidjan

*Littérature et interculturalité:
Le dialogue interculturel
dans le roman africain de langue française*

Literature and Interculturality:

The Intercultural Dialogue in the French Language African Novel

Keywords: interculturality, cultural globalization, identity, cultural diversity, alienation

Abstract: The French language African novels give voice to different forms of cultural dialogue. As French is, in this case, only an adopted language, it proves unable to express the whole of the writer's personality. Since African languages are on their way to extinction, the following question becomes imperative: how do African novelists intend to participate in the process of a genuine cultural revival?

The intercultural dialogue in the African novel goes hand in hand with the evolution of the ideological trends, that may be expressed through the following typology: an imperialist aesthetics, an aesthetics of the antagonism based on the expression of the racial sense of identity, and, last but not least, an open aesthetics, symbol of the cultural merger.

INTRODUCTION

Jean Jacques Rousseau¹ est une référence majeure dans le débat portant sur la conceptualisation des bases de la société contemporaine moderne. Si l'occasion lui a été donnée d'élaborer ses conceptions sociales grâce au concours proposé par l'Académie de Dijon (qui consistait à savoir si le rétablissement des sciences et des arts avait contribué à épurer les mœurs), le discours sur l'inégalité des hommes lui a permis d'établir ses opinions concernant le statut originel de l'homme.

Il faut surtout retenir, qu'en forgeant le mythe du bon sauvage et en souhaitant que les générations futures s'attachent à l'étude de son état, Rousseau a posé les bases de l'anthropologie contemporaine.

Au vingtième siècle, l'ethnologie moderne avec Claude Lévi-Strauss² a certes trouvé une réponse scientifique au problème de la nature de l'homme, mais elle a aussi et surtout remis en cause les thèses eurocentristes qui consistaient à croire que l'Europe est le centre non seulement de la civilisation, mais également de la référence de toutes les valeurs. En effet, Lévi-Strauss conclut que la seule constance qui se retrouve dans la diversité des peuples, c'est qu'ils soient tous unis par la culture. La raison se manifestant partout, chez tous les êtres, le phénomène de la civilisation n'est pas le propre d'un peuple ou d'une race. Toute l'humanité a contribué au patrimoine culturel universel. La richesse culturelle du monde réside dans sa diversité dialogique.

¹ L'ensemble des textes cités portant sur les conceptions sociales de Rousseau a été réuni et publié par les éditions UGE (Union Générale d'Éditions) sous le titre *Du Contrat social* en 1973.

² Cf. *Race et Histoire; Race et culture*, Paris, UNESCO, 2001.

Nonobstant ces précisions de Lévi-Strauss, l'humanité a appris avec stupeur, sous la plume de Samuel Huntington, au début des années 1990, dans un article paru dans la revue américaine *Foreign Affairs* intitulé "The Clash of Civilizations", que «Les grandes causes de division de l'humanité et les principales sources de conflit seront culturelles.»¹

La mondialisation culturelle, notion fortement sollicitée aujourd'hui, est une tentative de prévention, voire de résorption des éventuels conflits. Elle confirme l'idée de l'irréversibilité du processus interculturel. C'est la raison pour laquelle l'on assiste à une floraison de concepts, de déclarations et de manifestes sur la diversité culturelle: la définition de la notion du patrimoine oral et immatériel de l'humanité en 1997 par l'UNESCO, la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle en 2001, la Déclaration de Montréal sur la diversité culturelle en 2007, la notion de société transculturelle forgée par Wolfgang Welsch en 1997, celle de «littérature monde» en 2007 etc.

Le néologisme *multiversalité* créé par Raymond Sayegh² pour tenir compte de la diversification des vérités et des modèles ne remet pas en cause ce qui le précède. Il reprend les craintes de l'UNESCO portant sur l'uniformisation culturelle qui pourrait mener vers l'uniformité culturelle. Ce néologisme est donc une mise en garde contre une certaine forme de cannibalisme culturel. Il reprend la question de la survivance identitaire des cultures minoritaires³.

La littérature est un moyen privilégié d'expression de ces échanges. Elle pose constamment et résout bien souvent quelques unes des questions touchant à l'interculturalité. Elle se veut une vaste enquête anthropologique. De ce point de vue, elle peut être considérée comme une science humaine. Aussi, peut-on dire que la problématique du dialogue interculturel est au cœur de la littérature. Le dialogue interculturel est ici entendu comme «l'ensemble des processus psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels générés par des interactions de cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une identité culturelle des partenaires en relation». (Clanet Claude: 1990 : 21)

En raison de son langage utilitaire, le roman est l'un des genres littéraires qui cristallisent le mieux les changements sociaux. Roland Barthes soutient au demeurant qu'il «institue la littérature». Jean Paul Sartre corrobore cette idée quand il dit: «Parler, c'est agir (...). Ainsi, le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement». (1948 : 27-28)

Venu accidentellement dans le champ littéraire africain, le roman est, de tous les genres, celui qui cristallise le mieux les vicissitudes de l'être des Africains. Somme de tous les genres en raison de son extrême plasticité, il incarne à souhait

¹ Cité par Sylvie Mesure, «Avant propos» in *Les identités culturelles*, sous la direction de Will Kymlicka et Sylvie Mesure, Paris, PUF, 2000 p. 7.

² In *L'évolution millénaire des droits humains. Une approche de 5000 ans*, Louvain-la-Neuve (Belgique), Academie-Bruylant, 2000.

³ Will Kymlicka a publié un article intéressant sur la question des droits des minorités: «Les droits des minorités et le multiculturalisme: l'évolution du débat anglo-américain» in *Les identités culturelles*, ed. cit., pp. 141-171.

les heurts et les malheurs des écrivains africains dans leurs pratiques des genres occidentaux. Le roman africain clame également sa volonté d'être original par le truchement d'une langue d'emprunt, le français, qui ampute gravement le romancier de sa personnalité.

Cette profession de foi pose problème à deux niveaux: primo, les langues africaines, émanations de la culture africaine, sont en train de disparaître au profit des langues étrangères. C'est cette inquiétude que traduit Joseph Ki-Zerbo en ces termes: «La civilisation africaine est en voie de dissociation et beaucoup de pays en voie de sous-développement économique et culturel. La plupart des langues africaines sont laissées à elles-mêmes et vouées au déclin. Le veau d'or de l'argent a détrôné les dieux d'antan qui constituaient le ciment du corps social.» (Ki-Zerbo : 1972 : 27) Secundo, elle constitue déjà un défi téméraire aux inévitables préconstruits aliénants (les codes du genre), comme le souligne Jean Pierre Makouta M'boukou: „L'adoption par les écrivains négro-africains du terme roman qui désigne une espèce littéraire, signifie déjà pour eux, nécessairement, une allégeance, un acte de soumission aux règles qui régissent «le roman». Choisir de marquer sous le titre du texte qu'on livre au lecteur le mot «Roman», c'est déjà jurer de ne pas déroger aux principes fondamentaux qui commandent l'espèce ou, pour être moins violent, à l'usage établi.” (Makouta M'boukou : 1980 :199)

En renonçant à la langue africaine comme langue d'écriture, l'Africain a «cédé sur l'essentiel», selon le mot de Pathé Diagne. Il s'est privé tout simplement des mots et des structures nécessaires pour concevoir aisément.

Les langues africaines tendant à disparaître, les questions suivantes s'imposent: Comment restituer aux cultures africaines la langue originelle qui les exprime à partir du français? Comment les romanciers africains de langue française entendent-ils participer au processus de dynamisation culturelle de sorte à susciter un véritable renouveau culturel? Comment assurer la survivance identitaire des cultures minoritaires africaines? Comment peuvent-ils s'inscrire dans la modernité sans perdre leur identité et leur culture?

Notre étude s'articulera sur trois axes: nous analyserons les conditions d'apprentissage de la langue et de la culture africaine, nous verrons ensuite comment certains théoriciens de l'esthétique ont systématisé l'oralité en vue d'en faire un moyen de métissage culturel, et enfin nous essayerons d'entreprendre une typologie du processus interculturel dans le roman africain.

I LA CULTURE AUTRE, FACTEUR DE DESTABILISATION CULTURELLE

I.1. Aspects de l'école coloniale

Dans son ouvrage intitulé *Les débuts de l'enseignement en Afrique francophone: Jean Dard et l'école mutuelle de Saint Louis au Sénégal*¹, Joseph Gaucher montre les débuts et l'orientation de l'école coloniale. La première école coloniale a été ouverte le 7 mars 1817 à Saint Louis au Sénégal. Jean Dard en a été le premier enseignant officiel. Sa pédagogie reposait sur une cohabitation des langues oulof et française. Il

¹ Paris, Le livre africain, 1968.

a appris le ouolof, rédigé un syllabaire et une grammaire ouolof avant de commencer son enseignement qui n'aura pas longue vie.

En effet, quelques années plus tard, Jubelin, gouverneur du Sénégal, opposé à l'usage du ouolof, entreprend une réforme profonde par l'entremise d'une dépêche en date du 20 mars 1829. Cette dépêche se donnait pour objectif essentiel de faire table rase de toutes les valeurs indigènes. Elle entraîne ainsi une aliénation de l'identité; car «Il y a aliénation de l'identité tout d'abord si une identité constituée existe par elle-même puis, ensuite, si un système extérieur intervient sur elle pour tenter de la modifier». (Mucchielli : 1986 :110)

L'école coloniale rend impossible toute forme de littérature écrite en langue indigène. Elle marque, par conséquent, le début de la politique d'assimilation de la France dans ses colonies. Il s'agissait de gagner les autochtones à la cause coloniale par des manuels au contenu élogieux à l'égard de la France¹. *Les aventures de deux négrillons* de Louis Sonolet² est un ouvrage célèbre pour cette pratique.

A partir de ce constat, l'on peut affirmer, dans l'approche des faits coloniaux, que la création du complexe d'infériorité du colonisé a été l'une des armes maîtresses du colonisateur. Le colonisateur a voulu consolider la défaite physique du colonisé par sa défaite psychologique. Il a fait en sorte que le Noir ait honte de lui-même. L'école a été le laboratoire privilégié de ce type de Nègre.

Pour Jules Harmand, il faut «faire des techniciens et non des professeurs et des savants surtout dans l'ordre littéraire et juridique». L'on évite dans cette logique tout ce qui peut réveiller l'esprit critique. En d'autres termes, la colonisation, par l'entremise de l'école coloniale, a voulu faire de l'Africain un être sans culture. Car «La culture dans son acception véritable est une prise de conscience par l'individu de sa personnalité d'être pensant». (Berthelot : 1904 : 257) Jean Paul Sartre corrobore cette idée lorsqu'il dit: «Je ne dis pas qu'un homme est cultivé parce qu'il connaît Racine ou Théocrite; mais lorsqu'il dispose du savoir et des méthodes qui lui permettent de comprendre sa situation dans le monde ». (1943 : 193) En somme, l'enseignement colonial engendre un conflit linguistique et culturel.

L'Africain est le lieu d'une double personnalité culturelle. Il est extérieur aussi bien à la culture africaine originelle qu'à la culture française. L'individu problématique né de ce processus est le foyer de nombreuses dissonances observables au niveau individuel, interindividuel et interracial. L'Africain doute de lui-même souvent face à l'action et dans l'action puisque s'impose à lui le problème fondamental de l'ancrage culturel; et partant, de la légitimation de ses faits et gestes. Bidimensionnel comme Fanon³ et Memmi⁴ l'ont si bien montré, il est en proie au problème primordial d'une logique cohérente de l'existence et de l'unité de son être. Il est perpétuellement et quotidiennement confronté au problème de la norme et de l'échelle des valeurs propres à tout acte socioculturel.

¹ L'expression est de Gnaoulé-Oupoh.

² Paris, Armand Colin, 1921.

³ Cf. *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952 et *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros, 2002.

⁴ Cf. *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985.

La recherche de la vérité culturelle dans l'acte est d'autant plus malaisé qu'il existe en Afrique deux types de pratiques culturelles aussi vivaces l'une que l'autre. Cheick Hamidou Kane a bien traduit la substance de cette quête douteuse dans *L'aventure ambiguë*: «Je ne suis pas un pays de Diallobé distinct face à un occident distinct et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contre partie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange en détresse de n'être pas deux.» (Kane : 1961 :164)

I.2. L'école postcoloniale

L'école postcoloniale est comme le calque de l'école coloniale: langue, programme avec quelques rares retouches en histoire, géographie et instruction civique. Elle repose aussi incontestablement sur l'attrait irrésistible exercé par la logique et la culture françaises sur l'élite au pouvoir. Le choix du *status quo* par les responsables politiques est dicté par la dépendance politique. Ahmadou Kourouma confirme nos propos quand il parle de Houphouët Boigny en ces termes: «Pour s'entendre avec le colonisateur, il a effacé la résistance à la colonisation. Il a parlé des vainqueurs et a oublié les vaincus. (...) C'est pourquoi aucune rue des villes ivoiriennes ne porte le nom des résistants ivoiriens à la colonisation. En revanche, elles affichent les noms des administrateurs coloniaux les plus cruels et racistes.» (2005 :59)

Enseignement et école sont par ailleurs étroitement liés. L'école africaine postcoloniale, en maintenant la langue française comme langue unique d'enseignement, ne fait qu'assumer son rôle d'égarement qui lui est dévolu.

La pré-éminence de la culture française implique celle du livre et du matériel humain. Le *status quo* signifie une source de devise assurée pour la France. La Guinée (1959-1961) et le Mali (1963) ont opté pour l'abandon de l'ancien système d'enseignement, pour des raisons idéologiques. Leurs expériences ont été marquées par le remaniement substantiel du contenu des programmes de toutes les matières et la réduction de la scolarité et du primaire. Leurs échecs relatifs montrent que toute tentative de révolution culturelle digne de ce nom, si elle est solitaire, reste morte née.

L'Afrique noire française indépendante ne s'est pas encore dotée de l'appareil éducatif susceptible de la libérer. Ses responsables politiques doutent de l'aptitude de leurs concitoyens à créer un appareil éducatif fiable. Ils préfèrent escamoter les problèmes de la réforme et perpétuent l'aliénation.

L'Afrique francophone actuelle est le produit de la colonisation française. L'aliénation n'a pas miraculeusement pris fin avec les indépendances. Les rapports de dominants à dominés entre colonisateurs et colonisés ont revêtu une nouvelle forme que l'on désigne par la néo-colonisation. L'ex-colonisé traîne encore ses complexes. C'est de cette population africaine et singulièrement de la population des intellectuels qu'émergent, à l'époque post-coloniale, les écrivains.

Après l'inventaire de la substance de l'école coloniale et postcoloniale, il s'agira de voir comment les Africains entendent remédier à ce conflit culturel. Certains théoriciens en ont fait l'essence de leur réflexion.

II. ORALITE, ECRITURE ET METISSAGE CULTUREL

II.1. Quelques théoriciens de l'esthétique africaine

Les Africains qui souhaitent s'investir dans l'écriture verront dans la tradition et la littérature orale les principes indispensables à toute véritable renaissance, parce que l'école coloniale ne leur donne pas assez de modèles littéraires. Léopold Sédar Senghor et Jahneinz Jahn sont deux ténors de cette tentative de systématisation.

Quel que soit le reproche¹ qu'on fait à Senghor, l'on reconnaîtra qu'il est l'auteur d'une littérature dense et prolixe sur l'esthétique négro-africaine; et surtout sur la problématique du dialogue interculturel. Garrot Daniel affirme à juste titre: «On ignore souvent que Senghor est critique littéraire et même un précurseur de la critique africaine.» (1978 :9) Senghor part d'un constat doublé d'une question: «Il n'y a de civilisation sans une littérature qui en exprime et illustre les valeurs, comme le bijoutier les bijoux d'une couronne. Et sans littérature écrite, pas de civilisation qui aille au-delà de la simple curiosité ethnographique. Or comment concevoir une littérature indigène qui ne serait pas écrite dans une langue indigène ? Une littérature noire de langue française me paraît possible, il est vrai (...) Pour dire toute ma pensée, je la jugerais prématurée... Une telle littérature ne saurait exprimer toute notre âme. Il y a une certaine saveur, un certain timbre noir inexprimable à des instruments européens.» (1964:19)

Pour trouver une réponse à sa préoccupation, il entreprend une lecture « psychophysiologique » du Noir; et fait de la description des langues africaines une étape incontournable. En effet, Senghor pense que le Négro-africain est un artiste né. L'art et la littérature sont consubstantiels de son ontologie existentielle. La sensibilité, la sensualité, la religiosité, l'émotion, l'image et le rythme sont des marques spécifiques de son âme. Cette psychophysiologie détermine sa présence spécifique à la nature; et la création apparaît comme la transposition verbalisée du vécu analogique. En outre, la création est restitution de «la force vitale» de la surréalité. Le rythme fait du Nègre l'incarnation même de l'art. C'est pourquoi Senghor conçoit la littérature négro-africaine comme une littérature d'images, d'analogies, de symboles, de métaphores, de périphrases, de juxtapositions, de métonymies, d'ellipses...

Les langues africaines avec leur syntaxe intuitive de coordination et de juxtaposition, leurs propositions à peu près d'égales longueurs, leurs groupes de mots marqués chacun d'un accent majeur incarnent spécifiquement la musique. C'est la raison pour laquelle il préconise l'usage de la langue indigène dans les genres littéraires; et du français pour les ouvrages scientifiques. Selon lui, les langues africaines étant indigènes (vocabulaire exclusivement concret, pauvreté de la syntaxe, caractère exclusivement musical et poétique), elles ne peuvent naître à la culture universelle qu'en se dotant des ressources de la langue française. Senghor est donc un adepte du bilinguisme entendu comme la cohabitation des langues: «Le

¹ Nous faisons allusion à la colère des intellectuels africains eu égard à certaines orientations de sa pensée qui peuvent être résumées dans sa formule célèbre: «*L'émotion est nègre comme la raison est hellène.*»

bilinguisme, précisément, permettrait une expression intégrale du Nègre nouveau. (...) Les ouvrages scientifiques, parmi d'autres, seraient écrits en français. On se servirait de la langue indigène dans les genres littéraires qui expriment le génie de la race : poésie, théâtre, conte. On m'objectera que les langues africaines ne sont ni assez riches, ni assez belles. Je pourrais répondre qu'il n'importe guère, qu'elles demandent seulement à être maniées et fixées par des écrivains de talent.(...) Je vous renvoie aux griots des cours princières de jadis, ou seulement aux paysans du Cayor. J'ai toujours admiré leur langue et qu'ils fissent d'un marchandage sur une noix de Kola, une œuvre littéraire, un savoureux et riche mélange de subtilités et d'humour.» (Senghor : op.cit : 19-20)

Après les essais de Senghor, ce sont les analyses de l'africaniste allemand Jahneinz Jahn qui dévoilent une certaine originalité. Pour lui, les approches critiques traditionnelles des littératures fondées sur les langues ou la couleur de la peau comportent trop d'inepties. Il fait remarquer le décalage entre la langue, l'espace géographique, et la couleur de la peau. Partant du fait que la rencontre des cultures aboutit nécessairement à la domination d'une culture par une autre, il s'inspire de la philosophie bantu comparée d'Alexis Kagamé, et préconise l'usage des Topoï comme instruments conceptuels pour la reconnaissance de l'authenticité des œuvres agisymbiennes. Dans *Muntu. L'homme africain et la culture négro-africaine*, il affirme: «Toute rencontre culturelle aboutit à la comparaison, entraîne et provoque une prise de conscience, une connaissance de soi renouvelée. L'influence de la culture européenne sur l'africaine a eu pour résultat de rendre celle-ci consciente d'elle-même et lui a apporté, une fois surmonté le choc de la conquête, cette claire certitude de sa valeur propre qui lui a permis de durer, et ensuite de promouvoir une renaissance spirituelle.» (1961 : 176)

Ainsi, réduit-il le fait littéraire négro-africain à sa seule dimension africaine, oubliant la qualité française des œuvres. Il ne rend pas suffisamment compte de l'ambiguïté de l'écrivain africain, de son rapport au contexte dans lequel il écrit, de son rapport à la langue qui lui permet de véhiculer le message.¹

II.2. Objectivation de l'oralité comme principe créateur africain

Les réflexions de Senghor et Jahneinz permettent de mettre au point une sorte de bon usage de la littérature africaine traditionnelle.

La littérature orale peut être perçue comme la propriété du groupe social. Ce dernier en est l'inventeur et le détenteur. Mais, les interprètes qui disent le texte oral lui impriment leurs marques. L'on est, par conséquent, fondé de parler d'auteurs de la littérature traditionnelle. Celle-ci a une fonction fondamentalement didactique. Elle sert à la formation et à l'éducation de l'individu et du groupe social. Elle assure la cohésion de la communauté. Elle a alors un caractère utilitariste.

Dans la littérature traditionnelle, il y a une dépendance réciproque entre le narrateur et le public dans le processus de création. L'agent rythmique est le symbole éloquent de la présence du public dans l'élaboration de l'œuvre. Le narrateur peut lui-même solliciter la participation du public à sa performance par toute une gamme de procédés dont les dialogues.

¹ L'expression est de Mohamadou Kane.

Le partage direct de la création avec le créateur implique aussi que la liberté du créateur est surveillée. Sa liberté est fonction de la synthèse harmonieuse, de son savoir faire personnel; mais aussi de son conformisme aux normes socioculturelles et aux exigences des modèles littéraires dont il s'inspire. Le savoir et le savoir faire des artistes traditionnels résultent d'une conjonction du biologique et du social. Il savent où ils vont parce qu'ils savent d'où ils viennent. C'est pourquoi, le griot Mamadou Kouyaté dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane affirmait: «J'ai enseigné à des rois l'histoire de leurs ancêtres afin que la vie des anciens leur serve d'exemple; car le monde est vieux. Mais l'avenir sort du passé». (1960 : 10)

La littérature orale traditionnelle n'est pas le fait d'une minorité coupée de la masse. Elle est un patrimoine commun à toute la société africaine.

Toutefois, si «contrairement à l'opinion courante, la tradition n'est pas un obstacle à la modernité», comme le dit Senghor (Janvier 1993 : 185), elle a été transformée par la culture occidentale. Dans cette nouvelle situation, seuls les arts empruntés à l'Europe sont valorisés. Par conséquent, la réconciliation des négro-africains avec la littérature orale est une étape primordiale dans le processus du renouveau culturel. En outre, elle doit se situer dans la dynamique de l'histoire afin de mieux traduire la dimension africaine de la modernité. Bernard Mouralis soutient à juste titre que „(...) le sujet africain est nécessairement habité par deux mémoires – traditionnelle et coloniale – qu'il peut fusionner dans la perspective d'une certaine idéologie du «progrès» et du «développement».” (2007 : 91)

III. INTERCULTURALITE ET CREATION ROMANESQUE : ESSAI DE TYPOLOGIE

III.1. Etre culturel et formation des romanciers africains

Les romanciers africains d'hier et d'aujourd'hui sont les produits de l'école coloniale originelle ou de sa version post-coloniale. L'Afrique noire a eu en effet ses premiers romanciers lorsque l'école française a produit ses premiers intellectuels indigènes. Par conséquent, le roman qui est un apport de la culture française aux colonisés par l'intermédiaire de l'école est l'une des marques caractéristiques de leur implication dans la culture. Or, même bâillonnée, la culture africaine fait partie du vécu quotidien des Africains. Les romanciers africains sont, de ce fait, comme tous les intellectuels africains, impliqués dans une double culture: française et africaine.

Ce sont les colonisés envoyés dans les universités françaises qui vont accéder à un enseignement littéraire véritable. Ce n'est donc point un hasard si les romanciers de renom sont précisément ceux formés dans ces universités françaises à l'instar de Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Cheick Hamidou Kane, Jean Marie Adiaffi, Ahmadou Kourouma...

Aussi, peut-on dire que l'enseignement de la culture africaine à travers la littérature écrite et orale, même au niveau supérieur, relève du bricolage. Car il exclut systématiquement de son champ les véritables dépositaires de la culture africaine sous prétexte qu'ils ne sont pas diplômés. L'art et la culture traditionnels africains restent l'apanage des intellectuels européanisés. En d'autres mots, la culture africaine est enseignée selon la conception française de la culture africaine.

Toutefois, les romanciers africains sont de plus en plus conscients de leur double appartenance culturelle, et l'assument pour mieux amorcer la renaissance. Jean Marie Adiaffi explique en ces termes son orientation idéologique et esthétique: «La renaissance littéraire en ce qui nous concerne est la finalité ultime de nos recherches. Partir de la spécificité de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes (...).» (1983 :20)

III.2. Le dialogue interculturel dans la création africaine

Une lecture rétrospective de l'histoire de la littérature africaine permet de déterminer de grandes étapes qui constituent non seulement des orientations idéologiques, mais aussi et surtout des perceptions du dialogue interculturel.

La première étape est ce que Guy Ossito Midiohouan nomme «Le roman colonial négro-africain». Comme son nom l'indique, il s'agit des romanciers qui ont choisi de s'investir dans la justification de l'entreprise coloniale. Ce sont entre autre: Ahmadou Mapaté Diagne, Bakary Diallo, Félix Couchoro, Paul Hazoumé... qui ont respectivement publié *Les trois volontés de Malic*¹, *Force-Bonté*², *L'esclave*³, *Doguicimi*⁴,

Ces romanciers assument les thèses culturelles françaises qui sont par ailleurs la culture universelle. Ils écrivent des romans d'auto reniement qui confirment le néant culturel des Noirs. C'est dire qu'ils ne voient d'autres formes de dialogue interculturel que l'assimilation culturelle. Dans son article intitulé «A nos cousins d'Abomey» paru dans la revue *La Reconnaissance africaine*⁵, Paul Hazoumé corrobore nos dires, en ces termes: «Nous devons donc voir dans la conquête française l'expression de la volonté de Dieu.(...) Votre sacrifice attestera que vous reconnaissez que les soldats français furent des instruments de la volonté de Dieu, et que vous remerciez de l'épreuve même de la défaite la Providence qui ne vous a imposé ce sacrifice que pour vous acheminer par des voies mystérieuses vers la vérité.»

Guy Ossito Midiohouan résume magistralement l'orientation idéologique de cette littérature: „Le roman colonial négro-africain est donc un «acte de sociabilité»” dans la mesure où l'écrivain entendait être reconnu (ce qui est un gain substantiel pour un colonisé) et bénéficier d'un statut privilégié par rapport à la masse de ses congénères. Dans le même temps, le colonisateur se servait de son œuvre pour légitimer sa domination et ses privilèges comme en témoignent les préfaces de *Doguicimi et de Karim*. «De cette situation il ressort que le statut de l'œuvre elle-même est fondamentalement ambigu et cette ambiguïté est souvent source de bien des malentendus que le contexte idéologique et politique a contribué à entretenir.» (1986 : 78)

De 1950 à 1968, cette littérature qui était l'apanage d'Africains moyennement lettrés s'enrichit de l'apport des romanciers universitaires: Mongo Beti, Camara Laye,

¹ Paris, Larose, 1920.

² Paris, Rieder et Cie, 1926.

³ Paris, La Dépêche Africaine, 1929.

⁴ Paris, Larose, 1938.

⁵ N° 2, Septembre 1925, pp. 3-4.

Bernard Dadié Ferdinand Oyono etc. Ces derniers maîtrisent bien les techniques du genre. Ils produisent des œuvres très engagées dans la lutte anticolonialiste. Au demeurant, ils font le choix d'orienter fondamentalement leur esthétique dans la revalorisation des valeurs culturelles et civilisatrices du monde noir.

Ces auteurs, que l'on nomme «romanciers de la première génération» dans le champ littéraire africain, plaident pour un nouvel humanisme. Leurs œuvres rompent l'arsenal lexical de la sous-valorisation biologique et mentale du négro-africain. Ainsi, le dialogue interculturel est entrepris sur une base raciale et contestataire. C'est la raison pour laquelle Mongo Beti trouve scandaleux l'esthétique de Camara Laye dans *L'enfant noir*¹ qu'il qualifie de «littérature rose»; et que «Ce siècle impose à l'écrivain comme un impératif catégorique, de se défendre contre la littérature gratuite, l'art pour l'art.»² Le rapport de la culture africaine à la culture occidentale est antagonique. La disposition antagonique de l'espace (espace des Blancs et espace des Noirs) dans *Ville cruelle*³ en est l'expression manifeste. D'une manière générale, ces romanciers évitent l'emploi des idéologies sociopolitiques européennes.

A partir de 1968 le roman africain évolue grâce à quelques textes forts vers les nouvelles écritures: *Les soleils des indépendances*⁴ et *Le devoir de violence*⁵.

Au plan strictement thématique, il n'y a pas de différence majeure entre ces romans et les œuvres des auteurs de la première génération. Ces textes tentent un recentrage idéologique de la création romanesque. Ainsi, l'œuvre de Yambo Ouologuem se veut un appel à une réorientation idéologique du dialogue interculturel. Le Noir ne doit plus voir dans le Blanc la cause des crises socio-économico-politiques. Il doit entreprendre une introspection, une résorption des crises à partir d'une relecture, d'un réajustement des pôles contradictoires de la contradiction. Comme l'écrit Guy Ossito Midiohouan, „Cette réaction de Yambo Ouologuem qui n'est pas exempte de provocation préméditée exprime son irritation face à l'image mythique et idéale de l'Afrique – Mère mise à la mode par le «mouvement de la négritude» et un certain africanisme européen. Elle s'explique aussi par le désir de trouver une explication cohérente et plausible à l'échec des indépendances.” (*Op. cit.*: 197)

Au plan esthétique, ces écrivains créent de nouvelles formes. Kourouma pousse la traduction de la culture malinké par le français au seuil du divorce. Ouologuem dévoile l'écriture à travers le caractère éclectique de son montage formel. Bernard Mouralis parle alors de carrefour d'écriture. Cette esthétique hybride, Jean Marie Adiaffi la nomme «N'zassa»⁶. N'da Pierre¹ l'appelle «hermaphrodisme littéraire».

¹ Paris, Plon, 1953.

² Cf. «Afrique noire, littérature rose», in *Présence Africaine* N° I-II Juillet 1955, pp. 133- 145.

³ Paris, Editions Africaines, 1954.

⁴ Paris, Seuil, 1968.

⁵ Montréal, Presses de l'université, 1968.

⁶ Jean-François Kola en fait une analyse profonde dans son article intitulé «La littérature n'zassa: une lecture postcoloniale du roman ivoirien», in *Identité et altérité dans les littératures francophones*, Canada, Dalhousie French Studies Vol. 74 – 75 2006, pp. 27 – 46.

Elle se veut une quête identitaire à l'ère de la mondialisation culturelle, car elle revendique la fraternité universelle des races, des hommes. La mort de Okonkwo dans *Le monde s'effondre*² est l'expression parfaite d'une certitude: la perte de l'âme en dehors de toute tentative d'ouverture. Aussi, Bintou Bakayoko³ parle-t-elle de «poétique de l'interculturalité». Charles Nokan, qui en est, en réalité, l'initiateur, la définit ainsi:

«La vie est semblable à un fleuve qui traverse la forêt, la savane, le sable fin, et la boue. L'art doit saisir tous ces visages en même temps. Il ne s'agit plus d'écrire un roman artificiellement très unifié et monotone, car celui-ci peut-être une suite de récits dans lesquels les personnages, après le culte de leur liberté, les totalisent pour un effort commun: l'homme est toujours appelé à transcender sa solitude.

Il faut dépeindre toute l'existence qui est à la fois poétique, romanesque, théâtrale et picturale, vulgaire, noble, mesquine et généreuse. C'est ce que j'ai essayé de faire en écrivant *Le soleil noir point*, et le présent ouvrage. J'ai voulu que ces narrations soient courtes pour laisser au lecteur le temps de penser, de rêver...». (1966: 8)

CONCLUSION

La problématique du dialogue interculturel est au cœur du roman africain de langue française. Elle se résume à la question de l'universalisme et du particularisme culturels dans les œuvres africaines. Cette préoccupation a connu trois grandes étapes en fonction des orientations idéologiques.

La première étape est celle des précurseurs de cette pratique littéraire, que Guy Ossito Midiohouan appelle romanciers coloniaux négro-africains. Ils véhiculent l'idée d'une uniformisation, voire d'une uniformité culturelle, car leurs œuvres sont vouées à l'expression de l'assimilation culturelle. La culture occidentale, précisément la culture française est vue comme la culture universelle.

La première génération des romanciers africains, c'est-à-dire ceux de la période de la négritude, s'évertueront à dénoncer cette idée. En effet, ils se serviront de ce genre pour montrer au monde l'Afrique réelle. Ainsi, le dialogue est orienté vers l'évocation des valeurs particulières parce qu'il s'agit, avant tout, de revaloriser, et donc de repositionner les valeurs culturelles du Noir. Ici le dialogue interculturel se fait sur fond racial. Senghor fera néanmoins l'effort de défendre l'idée de la nécessaire cohabitation des langues, en préconisant l'usage des langues indigènes pour les œuvres d'art et la langue française pour les ouvrages scientifiques.

La seconde génération des romanciers africains francophones, initiatrice des nouvelles écritures africaines voit dans le métissage préconisé par Senghor un leurre. Ils privilégient plutôt le syncrétisme, c'est-à-dire la combinaison des valeurs

¹ Cf. «Le roman africain moderne: Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman» in *Ethiopiennes* N° 77 2^{ème} semestre 2006, pp. 63-84.

² Paris, Présence Africaine, 1972.

³ Cette affirmation a été faite lors du colloque international organisé par le GERLIF (Groupe d'Etude et de Recherche sur les Littératures Francophones) à l'Université de Cocody – Abidjan les 17, 18, 19 Avril 2008.

culturelles africaines et européennes. Esthétiquement, cela se traduit par une ouverture à toutes les formes, et par un mélange des genres. Pour cette génération, la véritable solution à la naissance d'un roman négro-africain authentique exige que l'Africain ne fasse pas de la différence excessive qui lui a été imposée par les européens, un écart entre lui et le monde. Le romancier africain doit pouvoir transcender sa référence pour bien exprimer son originalité.

Toutefois, le constat est que la diversité culturelle, le vrai dialogue interculturel exigent des consciences historiques fortes qui ne peuvent exister ni s'exprimer véritablement par l'entremise d'une langue d'emprunt. C'est la raison pour laquelle le romancier kenyan Ngugi Wa Thiongo a choisi d'écrire intégralement ces œuvres en langue kenyane.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- ADIAFFI, Jean Marie, «Les maîtres de la parole» in *Magazine littéraire* N° 195, Paris, Mai 1983. pp. 19 – 27.
- BERTHELOT, Pierre, (1904) *Culture et Réalité Sociale*, Paris, Editions du Seuil.
- BETI, Mongo, (Juillet 1955), «Afrique noire, littérature rose», in *Présence Africaine* N° I-II, Paris, Editions Présence Africaine. pp. 133- 145.
- CAMARA, Laye, (1953), *L'enfant noir*, Paris, Plon.
- CLANET, Claude, (1990), *L'interculturel: Introduction aux approches interculturelles en Education et en Sciences Humaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- COUCHORO, Félix, (1929), *L'esclave*, Paris, La Dépêche Africaine.
- DIAGNE, Ahmadou Mapaté, (1920), *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larose.
- DIALLO, Bakary, (1926), *Force-Bonté*, Paris, Rieder et Cie.
- FANON, Frantz, - (1952), *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil. (2002), *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros
- GARROT Daniel, (1978), *Léopold Sédar Senghor, critique littéraire*, Abidjan, NEA.
- GAUCHER, Joseph, (1968), *Les débuts de l'enseignement en Afrique francophone: Jean Dard et l'école mutuelle de Saint Louis au Sénégal*, Paris, Le livre africain, 1968.
- HAZOUME Paul, (1938), *Doguicimi*, Paris, Larose.
- JAHN, (Jahneinz), (1961), *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil.
- KANE, Cheick Hamidou, (1961), *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- KI-ZERBO, Joseph, (1972), *Histoire de l'Afrique Noire*, Paris, Hatier.
- KOLA, Jean – François, (2006), «La littérature n'zassa: une lecture postcoloniale du roman ivoirien» in *Identité et altérité dans les littératures francophones*, Dalhousie (Canada), Dalhousie French Studies Vol. 74 – 75 pp. 27 - 46
- KOUROUMA, Ahmadou, (2005), *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil, Coll. Points. (1968), *Les soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'Université.
- KYMLICKA, Will, (2000), «Les droits des minorités et le multiculturalisme : l'évolution du débat anglo-américain» in *Les identités culturelles* (Sous la direction de Will Kymlicka et Sylvie Mesure) Paris, PUF, pp. 141-171.
- LEVI-STRAUSS, Claude, (2001), *Race et Histoire; Race et Culture*, Paris, UNESCO.

- MAKOUTA MBOUKOU, Jean-Pierre, (1980), *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan / Yaoundé NEA/ CLE.
- MEMMI, Albert, (1985), *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard.
- MESURE, Sylvie, (2000), «Avant propos» in *Les identités culturelles* (Sous la direction de Will Kymlicka et Sylvie Mesure) Paris, PUF, pp.7-13.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, (1986), *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan.
- MOURALIS, Bernard, (Avril – Juin 2007), «La littérature africaine et le fait colonial: quels traitements aujourd'hui?» in *Cultures Sud: Retours sur la question coloniale* N° 165 pp. 91 - 98.
- MUCCHIELLI, Alex, (1986), *L'identité*, Paris, PUF.
- NIANE Djibril Tamsir, (1960), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présente Africaine.
- N'DA, Pierre, (2006), «Le roman africain moderne: Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman» in *Ethiopiennes* N° 77, 2^{ème} Semestre pp. 63-84.
- OUOLOGUEM, Yambo, (1968), *Le devoir de violence*, Paris, Seuil.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, (1973) *Du Contrat social*, Paris, UGE.
- SARTRE, Jean Paul, (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard.
- SAYEGH, Raymond, (2000), *L'évolution millénaire des droits humains. Une approche de 5000 ans*, Louvain-la-Neuve (Belgique), Academie- Bruylant.
- SENGHOR, Léopold Sédar, (1964), *Liberté I: Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.
- SENGHOR, Léopold Sédar, (Janvier 1993), *Liberté 5: Le Dialogue des Cultures*, Paris, Seuil.
- SONOLET, Louis, (1921), *Les aventures de deux négroillons*, Paris, Armand Colin.
- ZEGOUA, Gbessi Nokan, (1966), *Violent était le vent*, Présence Africaine.