

---

# ROMANISTIK UND GESELLSCHAFT

Karsten Garscha

« La promesse des fleurs ».

Observations sur la littérature narrative  
de « l'extrême contemporain » en Afrique francophone<sup>1</sup>

*Pour János Riesz,  
le maître de la parole africaine  
en Allemagne*

## 1. Ouverture

« L'Afrique, continent oublié, continent damné. » Telles sont les appréciations qui accompagnent le plus souvent les nouvelles nous parvenant de cette partie du monde : génocides, guerres civiles, horribles catastrophes, enfants soldats, prostitution, sida, famine, misère effroyable... caractérisent la réalité apparemment désespérée de la plupart des régions africaines. Comment, dans ces conditions, se représenter la constitution, le développement d'un champ artistique, littéraire ? Où prendre, au-delà de la lutte quotidienne pour survivre, la force et le courage d'écrire des romans, de forger des vers ou de faire du théâtre ? Pour quels lecteurs, auditeurs ou spectateurs ?

Et pourtant même aujourd'hui paraît une littérature africaine originale, de nouveaux textes d'écrivains africains qui surprennent par leur qualité exceptionnelle. Dans le contexte d'une pauvreté et d'un sous-développement des plus grands naît une littérature hautement développée, qui soutient la comparaison avec des publications européennes ou américaines. Certes, ces livres sont peu nombreux, et ils ne sont en général pas publiés en Afrique.

---

<sup>1</sup> Nous remercions très vivement notre collègue, Madame Denise Lorenz, d'avoir eu la gentillesse de se charger de la version française de notre contribution.

Pourtant, ils méritent notre attention, car ils prouvent que l'Afrique recèle tout un potentiel d'intelligence créative.

Penchons-nous ici sur quatre représentants de la littérature narrative francophone : deux jeunes auteurs, Alain Patrice Nganang (\*1970, Yaoundé) et Abdourahman A. Waberi (\*1965, Djibouti), et deux romanciers établis, Tierno Monémbo (\*1947, Guinée) et Mongo Beti (\*1932, Mbalmayo, Cameroun). Les deux plus jeunes se réfèrent expressément à leurs aînés et, à eux quatre, ils incarnent, depuis la Seconde Guerre mondiale, les principales étapes de la littérature africaine narrative d'expression française tout en représentant des entités géographiques tout à fait différentes. Ils ont en commun l'expérience de l'exil au sens le plus large du terme : Alain Patrice Nganang a poursuivi de 1992 à 1998 ses études de germanistique à Francfort sur le Main, où il a écrit, presque simultanément son premier roman et une thèse (en cours de publication) sur Brecht et Soyinka ; depuis 1998, il poursuit son travail scientifique à Berlin. Waberi vit depuis 1985 à Caen, il y est professeur d'anglais. Monémbo a dû quitter la Guinée en 1969 pour des raisons politiques ; après avoir séjourné au Sénégal et en Côte d'Ivoire, il s'est établi à Paris en 1973. Mongo Beti, agrégé de lettres classiques, s'est lui aussi exilé pour des raisons politiques et a passé la plus grande partie de sa vie en France (1951-1994) ; il était professeur de langues anciennes au lycée Corneille, à Rouen. En 1994, après avoir pris sa retraite, il est revenu à Yaoundé où il a ouvert la Librairie des Peuples noirs.

Les recueils de nouvelles et romans qui nous intéressent ont paru entre 1993 et 1999 ; ils font donc partie de « l'extrême contemporain » de la littérature africaine d'expression française<sup>2</sup>. Tous les textes ont été édités à Paris. Ce phénomène n'est en soi ni étonnant ni nouveau. Cependant, le rapport systématique de l'expérience de l'exil pour les auteurs et de Paris en tant que lieu de publication est de plus en plus fréquent. Ce n'est plus un détour choisi pour avoir du succès, c'est bien plus la seule possibilité pour l'Afrique francophone de faire entendre sa voix en littérature. (Rappelons que dans les années soixante et soixante-dix, l'exil européen des romanciers sud-américains et la publication de beaucoup de leurs textes en Espagne ont été un préalable essentiel au « boom » du « nouveau roman hispano-américain ».) Cette situation est en principe regrettable, mais elle est essentielle au développement de la littérature africaine. Elle met surtout fin à la

2 Alain Patrice Nganang, *La promesse des fleurs*, Roman, Paris 1997; Abdourahman A. Waberi, *Le pays sans ombre*. Nouvelles, Paris 1994; Waberi, *Cahier nomade*, Nouvelles, Paris 1996; Waberi, *Balbala*, Roman, Paris 1997; Tierno Monémbo, *Un attiéké pour Elgass*, Roman, Paris 1993; Monémbo, *Cinéma*, Roman, Paris 1997; Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Roman, Paris 1999.

notion erronée de l'existence d'une littérature nationale<sup>3</sup> qu'ont acceptée, après l'indépendance, un grand nombre d'écrivains africains dans le cadre de la définition d'une identité et d'une culture nationales et elle transforme le monologue régionaliste et afrocentré en un polylogue culturel et intertextuel. Le discours littéraire africain entre ainsi en interaction vivante non seulement avec les traditions littéraires africaines et européennes, mais aussi avec celles des deux Amériques et même de l'Asie. Le passé et le présent de l'Afrique restent point de départ et centre thématique, mais, formellement, les auteurs s'ouvrent à toutes les modalités des écritures modernes et post-modernes. Tout comme le « nouveau roman hispano-américain » a tiré sa force explosive de la combinaison de l'engagement (Sartre) et de l'écriture expérimentale (« nouveau roman »)<sup>4</sup>, les romanciers africains ont compris qu'ils ne pouvaient aborder l'absurdité de la réalité africaine qu'au moyen d'une écriture complexe et expérimentale.

## 2. La promesse des fleurs

Après avoir placé une citation de Kafka en épigraphe, Nganang commence son premier roman par deux phrases audacieuses : « J'écrirais également : au commencement était le mot. Mais le mot n'était certainement pas avec moi, parce que je n'arrivais pas à en posséder le sens, la vérité »<sup>5</sup>. Le narrateur à la première personne se réfère à la première scène du cabinet d'étude du *Faust* de Goethe et se lance dans un faisceau de questions métanarratives, qui ne vont pas cesser de le poursuivre obsessionnellement jusqu'à la fin du texte. Il est certes absolument certain d'une chose : « Je vais devenir écrivain »<sup>6</sup>; et pourtant il refait quotidiennement l'expérience de son « impuissance » (p. 149) à remplir le vide des pages blanches. Impressionné par les modèles fameux que sont Senghor, Tchicaya U Tam'Si et Sony Labou Tansi (p. 18) ainsi que Ngugi, Soyinka et Beti (p. 83), il ne sait pas comment écrire son roman; il en connaît pourtant le thème, « L'histoire vraie de Jacqueline » (p. 28), et a une idée précise de sa structure :

3 Voir H.-J. Lüsebrink, « Horizons francophones. Jalons pour une approche théorique de l'histoire des littératures francophones hors d'Europe », dans : C. Armbruster/K. Hopfe (éd.) : *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Tübingen 1998, pp. 207-221.

4 K. Garscha, « Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1940 y 1968/1973 », dans : H.-O. Dill/C. Gründler/I. Gunia/K. Meyer-Minnemann (éd.) : *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt a. M./Madrid, 1994, pp. 257-280, ici p. 270.

5 Nganang, *Promesse* (note 2), p. 11.

6 Ibid., p. 207. Les références suivantes renvoient à ce roman.

La structure était achevée, et il ne s'agissait plus que de faire danser mon héros à la superficie du langage, sur cette plate-forme théâtrale qu'est la vie. J'avais pensé à un volcan quelque part, pour faire sauter la structure elle-même. La structure de mon roman devait être éclatée, parce que correspondant à un monde éclaté, parce que ressemblant à s'y perdre aux yeux caverneux d'un aveugle. La structure de mon roman correspondrait à ce quartier jeté dans l'obscurité par la force du soleil cruel (p. 28).

Mise en scène, « éclatement » sous forme d'éruption et cécité, telles sont les métaphores qui constituent la structure de ce roman. Cette structure correspond – par homologie et non par imitation – à un monde éclaté auquel renvoie de son côté le microcosme du quartier misérable dans lequel Soumi, le narrateur, vit dans une pauvre maison avec ses parents et ses sœurs Sandra et Mami.

Dans cette maison exigüe, le futur poète et romancier ne jouit pas du calme dont il a besoin pour écrire. Les circonstances extérieures suffisent à rendre toute activité artistique ou littéraire pratiquement impossible, et ces raisons matérielles font que chaque ligne résulte d'une lutte incessante. Le plus souvent, le combat est vain : la page reste vide ou Soumi finit par la déchirer. Comme la *Recherche* de Proust ou *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, *La promesse des fleurs* est le roman de l'échec d'un écrivain, d'un écrivain africain qui, comme ses prédécesseurs européens, doute de son talent et qui, en outre, vit dans un monde où il n'y a pas de place pour un écrivain.

Mais ce roman nous étonne par la façon dont Nganang fait, comme par miracle, naître de cette impossibilité une série d'histoires qu'il relie à ses réflexions théoriques. La lutte qu'il mène pour sa chambre, son épanouissement artistique, son refuge, lieu de sa solitude, raconte également les conditions de vie misérable de toute la famille : les altercations avec Sandra, sa jeune sœur de 15 ans, avec laquelle Soumi doit partager sa chambre, montre l'opposition entre la tradition et la modernité incarnées respectivement par les parents et les enfants, Alors que la génération des parents accepte la vie qui lui est imposée, en général avec fatalisme, parfois en se révoltant, les jeunes vont certes à l'école mais doivent rapidement reconnaître qu'ils se trouvent eux aussi, qu'ils aient des diplômes ou non, dans une voie sans issue. Les jeunes filles, telles Sandra, se prostituent pour obtenir un homme riche qui les emmène dans un monde beau et coloré ; les jeunes gens – la clique de Soumi – ont un seul but : quitter l'Afrique le plus vite possible, pour tenter leur chance au loin, en Europe, en Amérique ou même en Union soviétique.

Le marigot sur les rives duquel les immigrés ont construit leurs maisons leur fournit de l'eau qu'ils boivent, dans laquelle ils se baignent, font leur lessive et leurs besoins. Il évoque des mythes et des légendes et incarne les

forces naturelles qui se déclenchent tout à coup, anéantissant tout sur leur passage. L'administration de Yaoundé et le gouvernement, que ce quartier, ce bidonville, dérange depuis longtemps, envoient aux habitants d'abord un exorciste, « le Sauveur », ensuite, des bulldozers, pour niveler le quartier qui doit laisser place à une plantation d'eucalyptus. Nganang maîtrise à la perfection les différents niveaux discursifs, qu'ils soient mythique, social ou politique. En les croisant et en les mélangeant, il confère au texte une diversité, une polyphonie et une ouverture extraordinaires. La rhétorique révolutionnaire d'un adepte de Frantz Fanon n'arrache au narrateur qu'un sourire amusé (p. 158). Et pourtant, dans un accès de colère aveugle, ce rêveur et poète se dresse, comme son père avant lui et avec le fusil de ce dernier, contre la violence corrompue et insensée du gouvernement, action qui l'envoie passer sept ans en prison. Mais c'est avant tout par son écriture qu'il s'élève contre cet univers brisé, car, pour lui, seule la littérature permet d'accéder à une connaissance sincère et véritable : « Pour moi..., ce monde dégénéré n'était vivable que dans l'espace que je lui donnais, et le domaine de définition de cet espace était la littérature » (p. 160). Cependant, écrire donne également à Soumi une prise de conscience personnelle bouleversante : la Jacqueline, qu'il s'imaginait être l'héroïne de son roman et qu'il poursuivait dans ses rêves éveillés ou non, est en réalité sa propre sœur. Il fallait que cette « vérité incestueuse » (p. 208) soit révélée avant qu'il puisse écrire son roman. En Afrique aussi, les grandes vérités sont brisées. Pour Nganang, la subjectivité est le bouillon de culture de la littérature.

### 3. Le jazz du désespoir

Abdourahman A. Waberi, un des plus grands talents de la littérature africaine francophone, est originaire d'un des plus petits pays africains : sa patrie est « Djibouti, mon pays inabouti »<sup>7</sup>. Jusqu'à aujourd'hui, il a publié deux recueils de nouvelles, *Le pays sans ombre* (1994) et *Cahier nomade* (1996) ainsi qu'un roman, *Balbala* (1997). Lui aussi entrelace ses textes de remarques sur la parole et l'écriture, sur la tradition orale et la tradition écrite littéraire, sur la langue et la littérature, mais d'une façon moins discursive et moins systématique que Nganang. Les références, textuelles ou paratextuelles, explicites ou non marquées, à des écrivains et à des œuvres littéraires sont un élément constitutif de son écriture. Waberi se révèle être en toutes circonstances un partisan convaincu de l'intertextualité ; lire et écrire sont pour lui indissolublement liés, tout texte en présuppose d'autres. Dans la nouvelle « La Légende du soleil nomade », « le goûteur d'étoiles » et « le

7 Waberi, *Cahier nomade* (note 2), p. 53.

gnetteur de l'horizon » veulent, dans un dialogue des plus poétiques, pénétrer le secret de cette légende. Pour y parvenir, il faut, d'après le « gouteur d'étoiles », prendre en compte la vérité fondamentale suivante :

C'est bien là le nœud de l'histoire. Comme disaient les Anciens, dans une histoire il y a toujours une autre histoire imbriquée en elle tout comme chaque oignon porte dans ses rondelles un autre oignon plus jeune et plus soyeux<sup>8</sup>.

En citant presque ouvertement des titres ou des oeuvres littéraires connus, Waberi pratique à plaisir un jeu intertextuel entre ses textes et ses auteurs préférés, avec Rimbaud par exemple, qui lui est proche ne serait-ce que par la période qu'il a passée à la corne de l'Afrique (« Ici, la vie n'est pas un bateau ivre »)<sup>9</sup>, avec Sartre (« Les mouches sont le sourire de la nausée »)<sup>10</sup>, avec Beckett (« Les silhouettes malingres n'attendent pas même Godot »)<sup>11</sup>, avec Césaire (« le muezzin a la bouche pâteuse d'un exilé sur le retour au pays natal »)<sup>12</sup>, Kourouma (« Les soleils des indépendances sont fécondes pour qui sait en tirer profit. »)<sup>13</sup>, Tahar Ben Jelloun (« Askar le fou, Askar le sage »)<sup>14</sup>, Tierno Monénembo (« Un homme-crapaud crachote du sang sur la gueule du général au visage d'oursin »)<sup>15</sup>, Glissant, Chamoiseau et Confiant (« Je quitte la nuit poinçonnée par le jour, les rhizomes ténébreux »)<sup>16</sup>, García Márquez (« Cent ans de solitude et je tiendrai encore debout »)<sup>17</sup> ou Rushdie (« ce mathématicien... concevait des versets sataniques à volonté »)<sup>18</sup>; on pourrait sans difficulté prolonger cette liste. Les mentions explicites d'auteurs sont légion. Il n'est pas possible d'analyser ici ce réseau de rapports, mais il est évident que Waberi est un lettré remarquable qui privilégie les littératures d'Afrique subsaharienne, du Maghreb, des Antilles et de la France, sans négliger pour autant la littérature universelle du XXe siècle. Waberi sait que sa seule chance de participer au dialogue universel des littératures et d'y faire entendre sa voix est de s'y préparer soigneusement.

8 Waberi, *Cahier nomade* (note 2), p. 63.

9 *Ibid.*, p. 98; voir aussi p. 82 : « un bateau ivre sans ancre qui dérive sur place », ou « La vie est un bateau ivre aux mains du général macoutique. » (Waberi, *Le pays sans ombre* [note 2], p. 166).

10 Waberi, *Le pays sans ombre* (note 2), p. 167.

11 *Ibid.* p. 170.

12 Waberi, *Cahier nomade*, p. 126.

13 Waberi, *Balbala*, p. 169.

14 Waberi, *Le pays sans ombre*, p. 143.

15 *Ibid.*, p. 166.

16 *Ibid.* p. 104; voir aussi Waberi, *Balbala* (note 2), p. 122-123. Cf. M. Pausch, *Rückbesinnung – Selbsterfahrung – Inbesitznahme. Antillanische Identität im Spannungsfeld von Négritude, Antillanité und Créolité*, Frankfurt a. M 1996.

17 Waberi, *Balbala* (note 2), p. 92.

18 Waberi, *Cahier nomade* (note 2), p. 18.

Comme Nganang, Waberi parle de sa patrie, de ce minuscule territoire de l'est de l'Afrique que presque personne ne connaît et que la presse occidentale mentionne surtout comme un lieu situé dans une région où des clans et des peuples ennemis, qui comptent parmi les plus pauvres de la terre, se font la guerre depuis de nombreuses années. Il choisit pour cela avant tout la forme de la nouvelle qui lui permet d'illustrer des aspects particuliers et de présenter au lecteur un véritable caléidoscope. Il peut ainsi rappeler toute la diversité, toute l'hétérogénéité des cultures qui se sont rencontrées à la corne de l'Afrique et montrer que Djibouti a été une région d'une très grande richesse culturelle et pourrait l'être aujourd'hui encore. Waberi évoque la vie des nomades, les clans et leur morale stricte, la profondeur de la tradition orale, les différents peuples – les Afar, les Issa, les Somali –, la présence de l'islam, l'irruption du colonialisme européen, la construction du chemin de fer Djibouti-Addis Abeba, l'arrivée du monde magique du cinéma, la lutte pour l'indépendance, les élites assoiffées de pouvoir, incapables et corrompues, la domination des généraux, la pauvreté et la misère de la population, et particulièrement l'oppression cruelle et la violence dont les femmes sont victimes.

Le court roman *Balbala* correspond également à cette structure; il se présente en effet comme un « quatuor narratif »<sup>19</sup> dont les quatre parties se complètent, se croisent et se lisent comme un entretien vivant. *Balbala* est un quartier pauvre de la ville de Djibouti dans lequel vivent quatre amis poursuivis pour subversion par le gouvernement unitaire; ce sont Waïs, un célèbre marathonien, le poète Dilleyta, le médecin Yonis et la jeune Anah, sœur de Waïs et amie de Yonis. Ils symbolisent l'intelligence, la valeur morale, la sensibilité et la jeunesse, bref, l'avenir du pays et ils sont mis en échec par la dictature brutale et l'idéologie bornée de ceux qui détiennent le pouvoir et défendent celui-ci en utilisant tous les moyens de la répression et de la corruption.

Waberi, qui a aussi publié des poèmes dans diverses revues, raconte ces histoires avec une éloquence poétique et suggestive. Il emploie une prose poétique, élaborée à l'école de Rimbaud et de Baudelaire et caractérisée avant tout par l'usage ingénieux d'un lexique expressif, hétérogène qu'il ordonne dans des structures syntaxiques volontairement simples, des plus classiques<sup>20</sup>, empreintes d'une grande élégance musicale et d'un rythme raffiné. Le contraste violent que forment cette perfection linguistique et les contenus critiques indiqués plus haut ne permet pas au lecteur de jouir tran-

19 C'est ainsi que Carlos Fuentes nomme un petit volume construit de la même façon sur la structure sociale et urbaine de la ville de Mexico (*Agua quemada*, México 1981).

20 Par exemple, au milieu du récit « Un mol espoir », cet alexandrin : « Il s'excite, il s'agite, il exsule, il se lève » (Waberi, *Le Pays sans ombre* [note 2], p. 150).

quillement de sa lecture mais suscite en lui indignation et protestation, réactions qui sont d'ordre aussi bien sensible qu'intellectuel.

Dans la nouvelle « Vue sur mausolée », Waberi s'oppose judicieusement à voir appliquer à son style la notion de « réalisme merveilleux » haïtien (et certainement aussi de « réalisme magique » hispano-américain), mais il ne refuserait peut-être pas celui de « réalisme poétique »<sup>21</sup>.

### La pluie de Bidjan-là-même et l'Homme de l'Ouest

Lorsqu'en 1979 Tierno Monémbo<sup>22</sup> publia *Les Crapauds-brousse*, son premier roman, on a immédiatement vu en lui un romancier capable de substituer au roman réaliste africain antérieur et postérieur aux « indépendances » une conception romanesque plus complexe et plus subtile. Son œuvre, qui compte entre temps six romans, remplit parfaitement cette attente. Nous voulons nous concentrer sur deux textes qui semblent être essentiels à notre propos : *Un attiéké pour Elgass* (1993) et *Cinéma* (1997).

*Un attiéké pour Elgass* se passe à « Bidjan-là-même », à Abidjan; c'est un roman urbain, qui rappelle dans une certaine mesure *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. Un groupe d'étudiants guinéens exilés traverse la ville en bus. Ce trajet, plusieurs fois longuement interrompu, dure du matin jusqu'à la nuit. Il part de la cité universitaire où habitent plusieurs des étudiants, traverse le quartier résidentiel de Cocody, avec l'Hôtel Ivoire et sa patinoire légendaire, le centre moderne du « Plateau » pour aboutir à Treichville, quartier du port, du marché, des bars et des divertissements nocturnes. Les étudiants sont très pauvres car ils ne touchent presque jamais le salaire de maître auxiliaire auquel ils ont droit. Ils vivent au jour le jour une existence tout à fait déréglée que le narrateur à la première personne résume ainsi : « le même fil bohème qui nous relie, tous rein contre rein, de la brousse au néant »<sup>23</sup>.

L'action se concentre sur la fête d'adieu donnée en l'honneur d'Idjatou à laquelle une bourse doit permettre de s'envoler le lendemain pour Bruxelles; Idjatou est la sœur d'Elgass, qui était le plus ancien des réfugiés guinéens et est décédé mystérieusement plusieurs années auparavant. La fête a lieu à

21 « Le muezzin est dans ses meilleurs jours... Il puise ses histoires dans le fonds commun de notre imaginaire populaire que d'autres ont taxé de « réalisme merveilleux. » Il s'applique à déconstruire les fils classiques de notre tradition narrative qui n'est ni plus réelle, ni plus merveilleuse que toutes les autres. » (Waberi, *Cahier nomade* [note 23], pp. 121-126, ici p. 123).

22 Waberi dédia à Monémbo ainsi qu'à Nuruddin Farah *Le pays sans ombre* avec cette indication valable pour lui également : « deux écrivains qui ont vu mourir le pays de leur imagination » (p. 7).

23 Tierno Monémbo, *Attiéké* (note 2), p. 72.

Treichville, dans le bar de prédilection des étudiants, le « maquis » de Tantie Akissi. Ils y préparent un « attiéké », plat traditionnel fait de poisson frit et de farine de manioc et jouent à l'« awélé », jeu de la vérité. Il s'agit d'abord d'élucider les circonstances de la mort d'Elgass. Toutefois, le jeu se transforme rapidement en une mise en accusation de toute la clique. Il se révèle rapidement que personne n'est celui qu'il prétend être, que tous végètent, sans la moindre perspective d'avenir, que les valeurs morales proclamées ne sont que rhétoriques. Pour Idjatou, le jeu est mortel, elle ne supporte pas la vérité et se tue ; elle a en effet également perdu son innocence depuis longtemps et s'est prostituée comme les autres jeunes filles. Et le but de son voyage à Bruxelles n'était pas d'aller à l'université mais d'épouser, à la campagne, un noble, cinquantenaire et ruiné, qui avait besoin de deux bras forts pour l'aider à cultiver les terres qui lui restaient.

Monénembo combine la structure du roman urbain avec celle du roman policier, bien qu'il n'y ait ici ni enquête ni commissaire. Ceci lui permet de faire une analyse complexe, formée d'un « voyage d'exploration » à travers la grande ville africaine – Bidjan-là-même est la véritable protagoniste du livre – et d'une dénonciation impitoyable et sarcastique des conditions et perspectives de vie catastrophiques de la jeunesse (étudiante) africaine. La désillusion est totale : plus rien n'est stable dans cette ville de dévergondage et de bluff<sup>24</sup>, la mythique Mama Waty elle-même est une prostituée<sup>25</sup>.

Avec *Un attiéké pour Elgass*, Monénembo a écrit un roman urbain exigeant et captivant. Le démontage désillusionné de la réalité d'une grande ville comme Abidjan est d'autant plus réussi que le romancier met en œuvre tout son savoir-faire expressif : il varie le rythme de la narration, fait alterner dialogues rapides, descriptions et monologues intérieurs, confronte des allusions énigmatiques, qui ne s'élucident que beaucoup plus tard, avec des affirmations claires et de durs jugements et il combine ironie, moquerie et sarcasme avec sérieux et tristesse. Plus radicalement que Nganang, Monénembo nous présente ici une réalité éclatée sous une forme littéraire appropriée, c'est-à-dire fragmentée et composite.

24 « Bidjan est une ville faite pour l'éphémère. Son site se prête si bien à la luxure et au bluff! Sodome que réproue la forêt, Bidjan se vend à l'envie et à la mer. Comme elle sait s'allonger, lascive et molle, sur les rivages. Voyez le Plateau. Voyez Treichville – ses gardiens mossis, ses étalagistes peuls, ses droguistes mandingues, ses aventuriers américains, ses marins coréens, ses macs du Ghana, ses putes des quatre coins de la Terre –, voyez Treichville qui grouille, qui pue, qui triche, qui survit entre la rocade de Marcory et le carrefour France-Amérique, entre le canal de Vridi et les entrepôts cunéiformes du port, en attendant quel cataclysme? » (Tierno Monénembo, *Attiéké* [note 2], pp. 85-86).

25 « Cette femme est une vraie garce... Elle a l'air d'une secrétaire mais un long pagne cache les écailles qui lui recouvrent les mollets. Elle sent le parfum de luxe, mais, oh ! mon Dieu, C'est de la décoction d'ansérine. Malheur à ceux qui l'approchent, ils vont se ruiner ou mourir d'embolie... » (*Ibid.*, pp. 103-104).

Dans leurs livres, Nganang et Waberi insistent tous deux sur l'importance des médias modernes, le cinéma et la télévision, et montrent combien les films et les séries télévisées déterminent l'aperception des Africains. Le père de Soumi se plonge chaque soir devant la télévision dans des rêves d'évasion, et, dans la nouvelle « Odéon, Odéon ! », Waberi développe un véritable sociogramme de Djibouti en se servant des cinémas répartis dans la ville et de leurs publics respectifs<sup>26</sup>.

Le dernier roman de Tierno Monénembo a pour titre *Cinéma*. Binguel (« p'tit môme »), un jeune garçon raconte les aventures qu'il a vécues et les exploits héroïques qu'il a accomplis dans la petite agglomération de Mamou, en 1958, à l'époque où, sous Sekou Touré, la Guinée déclarait son indépendance. Comme tous les jeunes de la ville, Binguel et Benté, son ami un peu plus âgé, vont voir tous les films qui passent au cinéma du vieux Libanais Seïny-Bôwal. Ils connaissent à la perfection tous les westerns américains et se sont si parfaitement approprié cette réalité cinématographique que Binguel est persuadé s'appeler « l'Homme de l'Ouest » et que son ami est « Oklahoma Kid ». Binguel a bien sûr aussi une famille – son père est un riche marchand qui est toujours sur les routes avec son camion – et a l'obligation de fréquenter d'abord l'école coranique, puis l'école française. Comme il est battu dans les deux écoles, il fait le plus souvent possible l'école buissonnière pour vivre sa véritable vie, celle du « brigand de Santa Fe », dit « l'Homme de l'Ouest ».

La fiction cinématographique occupe une telle place dans la vie concrète de Binguel qu'on ne peut plus distinguer les deux vies l'une de l'autre. En effet, le jeune garçon s'est procuré un vrai revolver; au bordel de l'endroit, où son ami Benté l'a emmené pour qu'il devienne enfin adulte, il tire, en état d'ébriété, sur un véritable bandit (ce qu'il ne sait pas à ce moment-là) et tue celui-ci. Il vit cette scène comme s'il se trouvait effectivement dans un saloon du Far-West et comme s'il devait prêter main forte à son ami menacé par des gangsters. Une fois son ivresse dissipée, il est conscient d'avoir tué quelqu'un et s'attend à être aussitôt arrêté. Et en effet, sur le chemin du retour, à travers la ville, tout le monde le considère fort curieusement. Il s'attend au pire, mais lorsqu'il arrive chez lui, tous les notables de la ville réunis, le commissaire de police en tête, le saluent comme un héros : il a effectivement libéré la ville d'un horrible criminel ! Le roman se termine ainsi par une scène de western typique : le héros solitaire parcourt seul la rue principale de la ville, les habitants apeurés se cachent dans leurs maisons et ne l'entourent que lorsque le criminel est mort et que tous les dangers sont écartés.

26 Nganang, *Promesse* (note 2), pp. 100-101, et Waberi *Cahier nomade* (note 2), p. 79-86.

Nous avons vu que Waberi et Nganang ont choisi l'intertextualité pour principe fondamental de leur conception narrative. Tierno Monémbo montre dans *Cinéma* qu'en Afrique aussi la littérature moderne récente doit devenir de plus en plus consciente de l'omniprésence des médias, que l'intertextualité s'élargit à une « intermédialité ». Sembène Ousmane a reconnu ce problème il y a de nombreuses années déjà et il a, à partir des romans *Le Mandat* et *Xalà*, tourné les films correspondants. S'il est vrai qu'en Afrique la littérature traditionnelle meurt et que les médias modernes sont omniprésents, les écrivains africains doivent, comme leurs collègues américains et européens, prendre en compte les changements de modèles de perception que ce phénomène implique.

### Un vrai patchwork d'ethnies et de cultures

*Trop de soleil tue l'amour* est le premier roman que Mongo Beti a écrit après son retour au Cameroun, à l'issue de plus de quarante années d'exil en France. Qu'il ait transféré sa maison d'édition à Yaoundé et qu'il y ait ouvert la Librairie des Peuples noirs montre bien qu'il espère, qu'il est sûr que la littérature et l'écriture seront une instance incontournable de la culture, de la connaissance et de la critique dans un futur Cameroun et une future Afrique démocratiques.

Il faut tout d'abord constater que *Trop de soleil tue l'amour* jette le même regard critique sur l'Afrique et le Cameroun que les précédents romans et essais de Mongo Bédi. Ce regard est toutefois plus perçant et plus aigu, car Beti est de ceux qui, revenus d'exil, doivent au bout de quelque temps constater que, dans leur pays, rien ne fonctionne vraiment<sup>27</sup>, tout est sens dessus dessous<sup>28</sup> et que même les choses les plus banales de la vie n'existent pas :

Ici... c'est une atmosphère irréaliste, où, hormis le malheur, tout, apparemment, arrive ailleurs, à plusieurs années-lumière, y compris les manifestations de la vie la plus banale, comme la parution de nouveaux livres, les lancements de nouveaux films, les mémorables péripéties politiques, sous forme d'élections municipales, législatives, présidentielles, de rentrées parlementaires. C'est comme si tout était étouffé par des milliards d'édredons disposés partout, dans les maisons, dans les rues, dans les établissements publics. Les journaux du monde civilisé, seule diversion au désespoir rampant, arrivent avec une semaine de retard. La télévision nationale ne mérite pas son nom<sup>29</sup>.

27 « ici, rien ne rime jamais à rien » (Beti, *Trop de soleil* [note 2], p. 11).

28 « Pour qui arrive de l'extérieur, tout le monde chez nous marche un peu sur la tête : nos rues ne grouillent-elles pas de fous de tous âges ? » (*Ibid.*, p. 11).

29 *Ibid.*, p. 12.

Cette structure chaotique caractérise également le roman dont on remarque rapidement que c'est un roman policier<sup>30</sup>. Beti est ainsi un des nombreux écrivains, qui, surtout depuis les années soixante-dix, ont découvert leur intérêt pour ce genre narratif particulièrement populaire, sans doute parce qu'on peut supposer qu'il correspond au goût des lecteurs et les rend disposés à lire avec intérêt et attention. Le roman policier tend également à devenir politique ainsi que nous le voyons chez Vázquez Montalbán, Jean-Claude Izzo ou Andrea Camilleri. Finalement, la structure générique relativement stable du roman policier invite à la parodie et à pratiquer des jeux formels avec le lecteur.

*Trop de soleil tue l'amour* commence par une nouvelle affligeante : lors d'un cambriolage de son appartement, on a volé au journaliste Zam sa précieuse collection de CD de jazz. Au début du deuxième chapitre, un inconnu chuchote à Zam qu'on a trouvé un mort chez lui. Bien que ni Zam, ni son amie Bébête, ni Eddie, son avocat et ami, ni qui que ce soit de la rédaction ne connaissent le mort, la police soumet Zam à un interrogatoire musclé. Au quatrième chapitre, une explosion détruit la maison où habite Zam. Eddie estime qu'il est temps pour celui-ci de trouver un autre logement. A partir de là, l'histoire se complique de plus en plus. Des poursuites en voiture à la James Bond alternent avec les disputes toujours plus violentes de Zam et de Bébête, jusqu'à ce que celle-ci finisse par disparaître. Bébête, qui est désormais Élisabeth, retrouve Georges, un Français, qui a été son amant et dont elle a un enfant. Il dit l'aimer toujours, mais elle le quitte également. Georges se met lui aussi à la recherche de Bébête/Élisabeth. Après toutes sortes de péripéties incroyables, il la reconnaît de loin dans une mystérieuse fabrique, en plein jungle. Cette fabrique élimine illégalement des déchets toxiques européens, avant tout de la dioxine, faisant gagner ainsi des sommes astronomiques à son propriétaire qui est étroitement lié aux responsables politiques du pays. Le livre se termine par une série de questions et d'histoires inachevées, ce qui fait dire au narrateur dans son épilogue :

Oui, c'est toujours calamiteux, un destin dans une république bananière, parce que le malheur n'y a jamais de fin. Que le lecteur ne s'étonne point si jamais des épisodes à venir ressemblaient comme deux gouttes d'eau à celui qui vient de lui être conté, sans oublier que bien des drames, esquissés ici, ont pu le laisser sur sa faim. Rien n'irrite tant certains lecteurs qu'un destin romanesque apparemment inachevé. Il s'en trouvera pourtant parmi les mêmes, quand tout ce beau monde surgit des limbes d'une imagination se sera marié, aura fait des dizaines d'enfants, sera décédé – car c'est toujours ainsi que ça se passe – pour s'écrier : « Ce n'est pas comme cela que j'imaginai la suite, moi... » Alors?<sup>31</sup>

30 A la page 22, le texte se réfère même expressément au roman policier.

31 Beti, *Trop de soleil* (note 2), p. 239.

Mongo Beti donne à ce roman la structure d'un « ciné-roman »<sup>32</sup> haut en couleurs dans lequel tout est possible. C'est une « mise en scène »<sup>33</sup> de pièces rapportées tirées de productions médiatiques de divertissement, à la fois irréalité pure et fiction, ordonnées démonstrativement d'une façon arbitraire, apparemment fortuite. La langue se caractérise par un humour profond et un sarcasme mordant. Beti déploie tous les registres de l'expressivité orale et écrite que peut lui offrir le français contemporain. Cette écriture mise en scène, fragmentée et inachevée donne l'impression d'être plus concrète et « plus réaliste » que celle des livres précédents de l'auteur écrits à partir d'une perception cohérente de l'univers. Comme tout ce qui est dit et raconté dans *Trop de soleil tue l'amour* se rapporte exclusivement au Cameroun et à l'Afrique, on peut dire que ce roman est une déconstruction radicale de la situation politique, sociale et culturelle du Cameroun, de l'Afrique et en même temps des relations néocoloniales avec la France et l'Europe.

## Finale

János Riesz a consacré une étude pertinente à la question, „inwieweit in Texten der negro-afrikanischen Literatur französischer Sprache das Lesen selbst, die Darstellung von Gelesenem, das Gespräch über Gelesenes, als Vector der Handlung und der Personendarstellung eingesetzt wird“<sup>34</sup>. Depuis ce « théâtre de la lecture » à l'époque du colonialisme et depuis le « théâtre de l'écriture » (Mouralis) qui lui a fait suite, il ne s'est écoulé que quelques décennies. Aujourd'hui des écrivains tels que Alain Patrice Ngang, Abdourahman A. Waberi, Tierno Monémbo et Mongo Beti mettent l'univers langagier, littéraire et culturel de l'Afrique en scène en utilisant tous les moyens expressifs de la littérature mondialisée moderne et postmoderne. Ils se sont depuis longtemps affranchis de la dépendance littéraire de la France pour se concentrer sur l'ensemble de la littérature universelle, privilégiant manifestement les littératures latino-américaine<sup>35</sup> et caraïbe qui,

32 *Ibid.*, p. 92.

33 *Ibid.*, pp. 49, 51, 55; voir aussi pp. 175, 197.

34 J. Riesz, « 'Le théâtre de la lecture' – Lesen als Thema frankophoner afrikanischer Literatur in der Kolonialzeit. », dans : C. Armbruster/K. Hopfe (éd.), *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Tübingen 1998, pp. 189-206, ici p. 189.

35 Dans sa thèse sur Sony Labou Tansi soutenue à Bayreuth, Norbert Stamm a signalé le « réalisme magique » ainsi que la réception de García Márquez et de la littérature latino-américaine par Sony. Cette littérature est certainement encore beaucoup mieux connue aujourd'hui. (N. Stamm, *'Den Kongo schreiben' – Geschriebene Heterogenität : das Werk Sony Labou Tansis*, Frankfurt a. M. 1999, p. 215-237).

parce qu'elles combinent critique et expérimentation, répondent le mieux à leurs propres intentions.

L'intention de travailler la réalité africaine en l'imitant a été tout à fait abandonnée au profit d'une conception littéraire dans laquelle la tâche proprement dite de l'écrivain est de faire des expériences avec la langue et les structures textuelles. La création littéraire n'est plus déterminée par des systèmes idéologiques et des vérités universelles, elle naît bien plutôt d'une créativité subjective. L'écrivain ne dispose plus d'un savoir ordinaire, il se trouve dans un labyrinthe d'événements, d'impressions, d'expériences et de connaissances qu'il essaie d'appréhender linguistiquement, dans des tentatives sans cesse renouvelées et n'offrant pas de perspective d'aboutissement définitif. Dans ce contexte, le dialogue littéraire intertextuel joue un rôle essentiel. Comme des genres littéraires de plus en plus populaires, tel le roman policier, et les médias modernes que sont le cinéma, la télévision et la vidéo déterminent de plus en plus la perception humaine, les écrivains africains prennent également ces genres et médias en compte.

Pour des auteurs tels que Alain Patrice Nganang, Abdourahman A. Waberi, Tierno Monémbo et Mongo Beti, cette conception littéraire expérimentale et ouverte n'est pas un but en soi : leur objectif est de critiquer la situation désespérée dans laquelle se trouvent les pays africains. C'est pourquoi nous ne voulons pas mettre leur littérature en rapport avec la notion de postmodernisme, mais plutôt les caractériser comme des modernes tardifs. Il faut espérer que ces voix africaines pourront se faire entendre dans le grand concert universel des littératures. C'est là bien sûr l'affaire du lecteur, en particulier hors d'Afrique, ici, en Europe. En effet, c'est seulement lorsque les auteurs africains ont du succès au niveau international qu'ils sont reconnus et ont du poids en Afrique : Wole Soyinka, Mongo Beti et Tahar Ben Jelloun en sont la preuve.