

## 1-La littérature négro-africaine : panorama historique

L'œuvre littéraire, et le geste même de l'écriture, sont les produits du combat de l'écrivain contre un extérieur (ou un intérieur) qui l'agresse. Mais, à partir des années 1960, pour privilégier le texte, les tendances conjuguées du Nouveau Roman, du structuralisme et des *a priori* de la sémiologie amènent les critiques littéraires à occulter l'auteur, le contexte proche et le cadre historique. Ils s'emploient à déconstruire consciencieusement les œuvres littéraires, les réduisant à des jeux de Lego, exhibant leur mécanisme, plutôt que de chercher leur signification. Appliqué à la littérature, ce système se révèle destructeur. Concernant les œuvres des écrivains négro-africains, cette démarche est particulièrement non inappropriée. Mais elle est enseignée durant près de cinquante ans dans les universités françaises et américaines, et exportée telle quelle, et tant bien que mal, dans les universités africaines qui continuent de la pratiquer.

La réaction des *post colonial studies* aux États-Unis réintroduit l'histoire avec violence dans la critique littéraire des œuvres en provenance des anciennes colonies. À un point tel qu'on tombe aujourd'hui dans l'excès inverse et qu'on ne voit plus que l'histoire et ses méfaits, aux dépens des autres aspects (personnels, esthétiques, imaginatifs) constitutifs d'une œuvre littéraire. Cependant, Jean-François Bayart rappelle avec raison que la démarche socio-historique n'est jamais absente dans la critique, en France comme en Afrique. En effet, la première évidence qui frappe les analystes de cette littérature des Noirs américains, comme de celle des Antillais et des Africains, est cette collusion avec une histoire profondément perturbatrice des consciences comme des inconscients. On peut se demander pourquoi ? C'est que les Négro-Africains, plus que d'autres, souffrent d'un déni persistant de leur histoire.

La colonisation fonde sa légitimité sur une absence de culture et d'histoire des colonisés. La politique d'assimilation prétend y remédier en inculquant à ces populations « notre culture » et « notre histoire ». Ce que réalise l'école coloniale qui enseigne dans toute l'Afrique la seule histoire de l'Europe, celle de « nos ancêtres les Gaulois ». On a peine à imaginer aujourd'hui le surprenant spectacle d'Africains déclarant descendre des Gaulois... Mais le ridicule ne tue pas l'école coloniale, et il faut attendre les indépendances pour changer les programmes.

Rien n'est prévu : pas de manuels, pas d'ouvrages de références ; seuls quelques mémoires de gouverneurs et d'administrateurs coloniaux : Maurice Delafosse, Charles Monteil, Henri Gaden, Gilbert Vieillard, et aussi Leo Frobenius, l'ethnologue allemand dont l'ouvrage *Histoire de la civilisation africaine* (1903) n'est traduit et publié qu'en 1936, et inspire, dès ces années d'avant guerre, la génération de la Négritude. Le déni d'histoire est le premier problème de ceux qui fondent la nouvelle poésie nègre et malgache, sous-titre de l'*Anthologie* de L.S. Senghor en 1948.

On peut penser que les indépendances ont permis de tourner la page et de libérer les écrivains noirs de leur « devoir d'histoire ». De fait, le mouvement est amorcé, en poésie notamment. Une période d'euphorie, où les chants d'allégresse célèbrent la liberté nouvelle et un avenir plein de promesses, jaillit de la plume des jeunes poètes du Cameroun, du Congo, du Mali, comme d'Aimé Césaire ou de Léopold Sédar Senghor, vieux combattants croyant toucher enfin le port. Cette parenthèse dure moins de dix ans.

En effet, très vite, deux romanciers et deux dramaturges sonnent l'alarme. Rien n'est fini, pas question de désarmer, le néocolonialisme arrive, affirment-ils. Aimé Césaire le met en scène avec le ballet des banquiers dans *Une saison au Congo* (1966) ; Bernard Dadié avec la nouvelle bourgeoisie locale dans *Monsieur Thôgô-gnini* (1970) ; Yambo Ouologuem dans *Le Devoir de violence* (1968) dresse la fresque de cette classe de parvenus africains qui fait bon ménage avec le colon en partance ; Ahmadou Kourouma, enfin, révèle dans *Les Soleils des indépendances* (1968) les failles dans la société traditionnelle comme dans la ville moderne, qui menacent l'équilibre de cette Afrique nouvelle. Chaque roman de Kourouma va plus loin et plus profondément dans la critique de l'évolution de cette société. En réalité, ses romans ne quittent jamais le point de vue historique, au point qu'on peut prendre son œuvre comme exemple pour suivre les étapes et accidents de l'histoire africaine. Chaque roman est la représentation d'un des moments-clés des États du continent et met en évidence le processus de sa détérioration.

En 1968, Yambo Ouologuem affronte lui aussi l'histoire coloniale avec *Le Devoir de violence*. Mais sa lucidité, doublée de cynisme, et une volonté manifeste de démystifier l'*a priori* d'une Afrique précoloniale idyllique, provoque un malaise dans l'intelligentsia de la Négritude qui avait privilégié jusqu'ici l'innocence, voire l'irresponsabilité des chefs traditionnels devant l'envahisseur étranger. Mais entre les années 1970 et 1980, les écrivains africains développent davantage le roman de mœurs et les multiples problèmes affectant les sociétés en mutation. Ville et campagne, État et famille-ethnie, modernisme et tradition, sont les thèmes dominants dans tous les ouvrages qui prennent pour sujet l'éducation, l'union matrimoniale, la vie communautaire, le travail et le développement. Il s'agit alors plutôt d'histoire des peuples à la Georges Duby que d'histoire politique, car ces romans, ces comédies, demeurent très proches des réalités quotidiennes. Tous

construisent un immense puzzle de la vie sociale dans les vingt premières années de l'indépendance. Malgré les partis uniques mis en place un peu partout, les structures de l'administration coloniale, remplacées en coupé/collé par celles des nouveaux États, tiennent bon. Et les peuples sont plutôt optimistes dans la mesure où tout diplômé trouve un emploi dans la fonction publique. La conjoncture économique des Trente Glorieuses en France se répercute sur l'économie africaine, et sur la généreuse Coopération.

Les années 1980-2000 : l'avènement des écrivains féminins. Depuis les années 1980 jusqu'aux années 2000, l'intérêt pour les problèmes sociaux est relayé par les « romans de femmes ». En effet, jusqu'alors la littérature africaine est presque uniquement illustrée par les hommes. Il existe néanmoins quelques exceptions avec la Sénégalaise Annette Mbaye d'Erneville (née en 1936), la Camerounaise Thérèse Kuoh-Moukouri (née en 1938), la Malienne Aoua Keïta (1912-1980) et la Congolaise Clémentine Faïk-Nzuji (née en 1944). C'est peu pour les quatorze pays d'Afrique francophone... Pour le domaine anglophone, on ne compte que la Ghanéenne Ama Ata Aidoo (née en 1942).

À partir de 1980, c'est une nouvelle génération qui s'exprime. Des femmes instruites offrent un point de vue sur leur condition. Elles mettent à jour une série de questions jusqu'ici mal abordées, lorsqu'elles ne sont pas simplement occultées, par les « mâles ». Ainsi les situations liées à la stérilité, la polygamie, l'excision, l'éducation des filles, aux relations avec la famille du mari, sont développées et analysées, et élargissent donc considérablement la thématique du roman de mœurs. Des romancières comme Mariama Bâ (Sénégal, 1929-1981), Aminata Sow Fall (Sénégal, née 1941), Calixthe Beyala (Cameroun, née en 1961), Philomène Bassek (Cameroun, née en 1957), Fatou Keïta (Côte d'Ivoire, née en 1955), Buchi Emecheta (Nigeria, née en 1944), Flora Nwapa (Nigeria, 1931-1993), Ken Bugul (Sénégal, née en 1947), Régina Yaou (Côte d'Ivoire, née en 1955), Werewere Liking (Cameroun, née en 1950) sont des porte-parole et témoins du sexe dit faible et de ses revendications. Cependant que d'autres, comme Tanella Boni (Côte d'Ivoire, née en 1954), Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire, née en 1955), Fatou Diome (Sénégal, née en 1968), Léonora Miano (Cameroun, née en 1973), Aminata Sow Fall (encore) n'hésitent pas à soulever les questions politiques de corruption, d'émigration, de mendicité, de conflits ethniques. Rejoignant ainsi le nouveau courant littéraire amorcé par les écrivains vers 1985, celui que nous avons baptisé du nom de « chaos ». Et dont ils ne sont toujours pas sortis.

## 2- Autour de « la négritude »

La Négritude est de nos jours trop vite évacuée quand on ne finit pas de reprocher aux écrivains qui en furent les pionniers d'avoir écrit en français. Pourquoi les poètes de la Négritude ont-ils écrit et continuent d'écrire en français ? Cette question semble pertinente puisqu'elle laisse transparaître en l'occurrence l'actualité de la Négritude dont elle révèle d'ailleurs la quintessence.

Léopold Sédar Senghor, l'un des grands fondateurs africains du mouvement de la Négritude, lui-même répondait à cette question dans la postface d'*Ethiopiennes*. Voici ce qu'en dit le poète, et non moins futur membre de la prestigieuse Académie française : « Mais on me posera la question : pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français? – Parce que nous sommes des métis culturels... ».

Cette question n'a pas non plus laissé indifférent le philosophe français Jean Paul Sartre. Il convient à ce propos de rappeler que Sartre est sans doute le philosophe occidental qui a le plus vibré avec le mouvement de la Négritude. C'est lui qui a écrit en 1948, à la demande même de Senghor et d'Alioune Diop, la préface, devenue ô combien célèbre, de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. C'est surtout en s'appuyant sur cette envolée préfacière baptisée *Orphée<sup>1</sup> noir*, beaucoup plus « que ce qu'en disaient les Nègres eux-mêmes », qu'on va discuter la Négritude.

Pour Sartre, le décalage entre la langue française et l'être africain a pu constituer une explication. En effet, la Négritude a été un phénomène, au sens étymologique du terme, surtout (pas seulement) poétique. Or que n'a-t-on appris de Mallarmé et des surréalistes au sujet de la poésie si ce n'est que celle-ci trouve sa profondeur dans l'écart entre le langage et ce que le poète veut exprimer ? Or encore, écart ne saurait être plus grand que celui qui sépare a priori la langue française par exemple, celle du colon, de la réalité africaine que les poètes colonisés célébraient. L'explication de Sartre paraît ingénieuse et littérairement pertinente, encore faudrait-il que les poètes de la Négritude y aient pensé en écrivant en français.

Mais Sartre dit aussi autre chose que met particulièrement en lumière l'analyse du philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne. C'est que les poètes négro-africains ont vécu dans la dispersion au sens physique et géographique du terme. Et de ce fait, il faut dire que l'africanité, parce qu'elle est exilée de soi et dispersée, se constituera dans la langue francophone en exigeant ainsi que la langue qui parle naturellement l'universel la reçoive.

Reste que Sartre se trompe manifestement car l'africanité, aux antipodes d'un exil est, comme l'a toujours professé Senghor, un Royaume d'enfance d'une part, et d'autre part, surtout car le recours à la

---

<sup>1</sup>- En mythologie antique, Orphée est le fils du roi Oagre et de Calliope. Ce dieu de la poésie et de la musique aurait inventé la cithare et reçu d'Apollon, dieu de la lumière, la lyre à sept cordes, et à laquelle aurait ajouté deux autres pour atteindre neuf, le nombre des Muses. Son chant charmait les dieux et les mortels, apprivoisait les fauves et parvenait même à animer les êtres inanimés.

langue française ne s'est guère faite par défaut. Bien au contraire, peut-être paradoxalement aussi, mais sans doute de toute évidence pour un Senghor, cela allait de soi : écrire dans une langue occidentale, le français en l'occurrence, résidait dans la quintessence de la Négritude.

En effet, si la Négritude est ce que les Africains anglophones ont appelé « The african personality », elle est aussi et surtout « l'affirmation de soi comme acteur potentiel d'un dialogue. » Senghor l'a dit : la Négritude est un humanisme qui participe de la civilisation de l'universel qui est elle-même pour l'essentiel dialogue des cultures. Pour les négro-africains, quel moyen de dialogue avec la culture occidentale serait plus judicieux que de lui emprunter sa langue pour lui exprimer l'expérience négro-africaine ? C'est sans doute là l'une des formes de métissage les plus abouties d'autant plus que la Négritude est au plus haut point métissage. Et c'est parce qu'elle est métissage qu'elle existera tant que les africains seront à la surface de la terre. La Négritude n'est pas "ghettoïsation", c'est plutôt l'affirmation d'une présence africaine en mouvement qui va vers l'autre en vue d'un métissage : une expérience et un état d'esprit dira-t-on.

Dès lors on perçoit mieux son actualité qui fait qu'elle dépasse le cadre conjoncturel et historiquement limité de la lutte contre la colonisation pour s'inscrire dans un processus jamais abouti et toujours renouvelé.

### « L'Homme et la Bête » in *Éthiopiennes* de Senghor

Je te nomme Soir ô Soir ambigu, feuille mobile

Je te nomme.

Et c'est l'heure des peurs primaires, surgies des entrailles d'ancêtres.

Arrière inanes faces de ténèbres à souffle et muflé maléfique

[...]

Un long cri de comète traverse la nuit, une large clameur rythmée

D'une voix juste.

Et l'Homme terrasse la Bête de la glossolalie du chant dansé.

Il la terrasse dans un vaste éclat de rire, dans une danse rutilant dansée

Sous l'arc-en-ciel des sept voyelles. Salut Soleil-levant Lion au-regard-

Qui-tue

Donc salut Dompteur de la brousse, Toi Mbarodi8 ! Seigneur des forces

Imbéciles.

Le lac fleurit de nénuphars aurore du rire divin

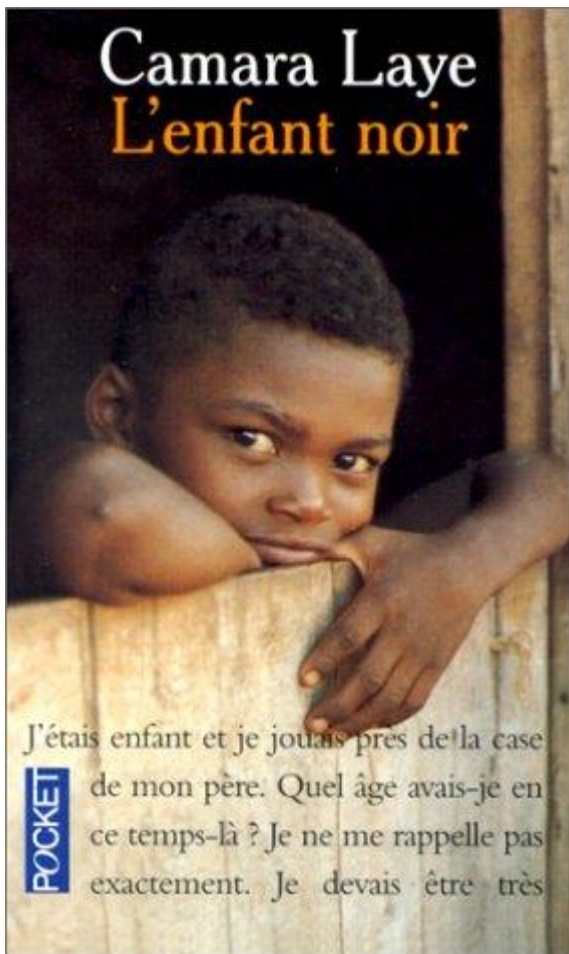
-----

### **Pour plus de clartés rhétorico-sémantiques sur le poème**

Le titre du recueil *Éthiopiennes* fait référence à l'Éthiopie, mais il ne s'agit pas de l'Éthiopie d'aujourd'hui. Il s'agit en fait de l'Éthiopie antique (« Éthiopie » vient du grec et signifie « pays des visages brûlés »), celle qui est à la source du peuplement égyptien, de la culture égyptienne.

« Éthiopiennes » est un adjectif substantivé au pluriel, à la manière des poèmes antiques : entre autres *Olympiques*, *Pythiques*, de Pindare, etc. Ces poèmes antiques sont des odes. Le titre du recueil de Senghor est donc révélateur : d'une part, on y voit une revendication de la Négritude et d'autre part ces poèmes ont vocation à être chantés dans le célèbre poème du recueil, « L'Homme et la Bête », les cinq strophes sont les cinq étapes du combat entre l'homme et la nature (angoisse de l'homme, hostilité de la nature, attaque de l'homme, domination de l'homme sur la nature, victoire de l'homme). En fait, la « Bête » symbolise la nature hostile, sauvage et dangereuse : il s'agit d'une allégorie (on remarque les majuscules à « Homme » et à « Bête »). L'Homme, lui, est l'« Initié », le « Mbarodi ». L'homme devient homme en luttant contre la nature (sens emprunté à la civilisation grecque où l'enfant devait réussir des épreuves avant de devenir citoyen). « Initiation » vient du latin *initium* et désigne le « commencement » : ce poème est le premier du recueil *Éthiopiennes*, il a une fonction d'ouverture. On observe plusieurs champs lexicaux : celui de la violence, des armes, de la nature déchaînée. La nuit est synonyme de violence et le jour (« aurore ») de victoire, de calme. L'homme remporte le combat grâce à la raison : c'est sa « pensée qui lui ceint le front » qui lui permet de vaincre la nature.

### 3- Camara Laye, l'éternel exil créatif



Né le 1er Janvier 1928 à Kouroussa en Haute Guinée. Camara Laye est un écrivain guinéen de la première génération des écrivains africains d'expression française. Né de parents forgerons, Camara Laye quitte sa famille pour Conakry, pour des études d'enseignement technique à l'école de Georges Poiret, où il est accueilli par un de ses oncles qui lui offre un foyer.

Après l'obtention d'une bourse d'étude grâce à ses excellents résultats, il part pour la France où il étudie à l'Ecole centrale d'ingénierie automobile où il obtient un certificat de mécanicien. Après l'expiration de sa bourse, il se prend lui-même en charge en faisant de petits boulots à l'usine automobile de Simca puis dans les transports en Commun à Paris (RATP) et enfin à la Compagnie des compteurs de Montrouge. Il continue ses études, le soir, au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), et au Collège technique de l'aéronautique et de construction automobile. C'est à cette époque qu'il écrit son magnifique roman « l'Enfant Noir ». En 1956, il devient ingénieur et se déplace vers l'Afrique, au Dahomey (actuel Bénin) puis au Ghana.

En 1958, la Guinée obtient son Indépendance, et Camara Laye est nommé le premier ambassadeur au Ghana par le Président Ahmed Sékou Touré. Il revient à Conakry où il travaille pour le

Département des accords économiques avant d'être nommé directeur de l'Institut national de la recherche et de la documentation.

Camara Laye se trouve de plus en plus souvent en conflit avec les politiques du régime du Président Ahmed Sékou Touré, et il est emprisonné pour une courte période. Dans le milieu des années 1960, il s'enfuit avec sa famille en Côte D'Ivoire avant de s'installer au Sénégal, où il travailla comme chercheur à l'Institut fondamental d'Afrique noire (IFAN).

Devenu chercheur, il arpente les Etats africains de l'Ouest afin de recueillir les récits de l'histoire des peuples noirs que racontent les griots, ces poètes et musiciens de l'Afrique.

Le premier roman de Camara Laye « L'Enfant noir » dépeint avec nostalgie son enfance heureuse, ses parents, son éducation, le rituel de la circoncision qui est un élément important dans l'initiation à la culture malinké. Ce livre connut un tel succès qu'il fut adapté en film : L'Enfant noir par Laurent Chevallier.

Son dernier livre « Le Maître de la parole » est une transcription de l'épopée orale consacrée à Soundiata Keita, l'empereur mandingue. Fuit d'une enquête de vingt ans auprès des griots malinkés, cet ouvrage nous donne accès à l'une des plus grandes chansons de geste de la tradition africaine.

L'écrivain Camara Laye, qui a commencé sa vie en tant qu'expatrié en France, finira son exile au Sénégal où il s'éteint à Dakar le 04 Février 1980.



## 4- La dissertation littéraire ?

### 1.4 -Quelques éléments théoriques

La dissertation littéraire est un travail de réflexion critique, un effort de "composition française" suffisamment détaillé sur un tel ou tel problématique. En effet, dissenter sur une question en matière de littérature, c'est développer, à l'écrit, une explication tout en s'intéressant à apporter plus d'éclaircissements sur la problématique soulevée dans le libellé du sujet. L'exercice de dissertation littéraire exige, en ce sens, des qualités lectorales et des compétences rédactionnelles supposées acquises en matière de métalangage (théorie littéraire, intertextualité critique, littérature comparée, approche stylistique, grammaire de texte, esthétique de réception...)

D'ailleurs, Françoise Adam, dans sa recherche pédagogique qui s'intitule *Réussir la dissertation littéraire*, attire notre attention sur le fait que

*La dissertation littéraire est le meilleur exercice d'application puisqu'il offre avant tout aux étudiants l'occasion de confronter leurs lectures emmagasinées à celle qui est proposée dans et par le libellé<sup>2</sup> du sujet<sup>3</sup>*

D'où la nécessité de retenir par cœur quelques citations d'ouvrages critiques pour appuyer de façon suffisamment précise ses remarques (le développement de ses idées) sur la problématique dégagée

### 2.4- Etapes de progression rédactionnelle

#### 1- Introduction :

##### **1-1- Amorce** (manière de commencer)

Il s'agit d'une sorte d'entrée en matière permettant de situer le texte de la citation dans son contexte et perspective critiques, et ce, de telle manière que cette contextualisation va permettre l'ouverture à la question la plus large, celle qui est posée explicitement ou implicitement dans le libellé du sujet. Pour ce faire, le lecteur est appelé à qualifier dans les grandes lignes le centre d'intérêt de la citation en l'associant à ses propres connaissances littéraires et critiques<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Termes dans lesquels est rédigé le sujet

<sup>3</sup> Françoise Adam, *Réussir la dissertation littéraire*, Paris : Dunod, 1999, p. 4, 5

<sup>4</sup>- Il faut conserver constamment un regard d'ensemble sur le libellé de la citation ; les connaissances emmagasinées de l'étudiant (e) doivent être absolument au service de la problématique du sujet.

**1-2- Circonscrire la problématique du libellé du sujet** celle qui doit rendre compte du processus de raisonnement adopté dans le texte cité. (La lecture du libellé du sujet doit déboucher sur la reformulation de la problématique)

**1-3- Annoncer le plan de dissertation** : (les axes de lecture)

## **2- Le corps de la dissertation littéraire :**

Il doit contenir au moins trois parties portant chacune un intitulé pertinent : le choix de l'articulation transitionnelle de ces parties doit se faire en tenant compte de la thèse soutenue par l'esprit globale de la citation, et en fonction de la problématique dégagée du libellé du sujet.

### **1- Premier axe de la problématique envisagé à développer dans la première partie**

.....  
.....  
.....  
.....

### **2- Deuxième axe**

.....  
.....  
.....  
.....

### **3- Troisième axe**

.....  
.....  
.....  
.....

## **3- Conclusion**

Elle est une sorte d'arrangement des idées développées dans le corps de la dissertation, un souci de signaler au correcteur les moments forts de son explication. Il s'agit, en fait, d'un développement symétrique de l'introduction. Après une synthèse rassemblant les bilans des parties successives, il importe de prendre une certaine distance par rapport au sujet, pour le situer au sein d'un ensemble plus vaste et dans une perspective d'ouverture globale et plus large. [A une telle question jugée pertinente et posée au niveau de l'introduction, il serait

important de prévoir quelques réponses pour conférer à sa composition française sa valeur de cohérence globale.]