

Tiré à part

NodusSciendi.net Volume 23 ième Mars 2018



Volume 23 ième Mars 2018

Étude Réunie par

Dr. TROH GUEYES Léontine

Université Félix HOUPHOUET-BOIGNY



ISSN 2308-7676

Comité scientifique de Revue

BLÉDÉ, Logbo, Professeur des Universités, U. Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

BOA, Thiéméli L. Ramsès, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

BOHUI, Djédjé Hilaire, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

DJIMAN, Kasimi, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny

KONÉ, Amadou, Professeur des Universités, Georgetown University, Washington DC

MADÉBÉ, Georice Berthin, Professeur des Universités, CENAREST-IRSH/UOB

RENOUPREZ, Martine, Professeur des Universités, Université de Cadix

SISSAO, Alain Joseph, Professeur des Universités, INSS/CNRST, Ouagadougou

TRAORÉ, François Bruno, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

VION-DURY, Juliette, Professeur des Universités, Université Paris XIII

VOISIN, Patrick, Professeur de chaire supérieure en hypochlôgne et chlôgne A/L ULM, Pau

WESTPHAL, Bertrand, Professeur des Universités, Université de Limoges

Organisation

Publication / DIANDUÉ Bi Kacou Parfait,

Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Rédaction / KONANDRI Affoué Virgine,

Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Production / SYLLA Abdoulaye,

Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Sommaire

- 1- Dr BOGAT Marthe, *De la mise en littérature des territoires et du conflit des savoirs*
- 2- Dr DIALLO Adama, « Analyse de l'information topicale dans le fulfulde du Burkina-Faso »
- 3- Dr DIOUF Pierre Mbid Hamoudi, « La symbolique médico-religieuse de l'eau en Grèce ancienne : mythe et survivances »
- 4- Dr DJANDUÉ Bi Drombé, « El español en Costa de marfil: un presente dinámico y un futuro prometedor »
- 5- Dr DJE Bi Tchan Guillaume, Dr NKEZOK KOMTSINDI Valère, « Croyances irrationnelles et conduites à risques chez les conducteurs de motos-taxis du transport urbain au Cameroun »
- 6- Dr ELLA Edgard Maillard, « Les dictionnaires bilingues au Gabon et la prise en compte des contenus historiques et socioculturels pour un meilleur enseignement des langues locales »
- 7- Dr FARENKIA Bernard Mulo, *L'excuse et la préservation des faces en français parlé au Cameroun*
- 8- Dr GNESSOTÉ Dago Michel, « La représentation de l'humanisme dans le conte africain : l'exemple de « La cruche » dans « Le pagne noir » de Bernard Binlin Dadié »
- 9- Dr GUIRE Inoussa, « L'intégration de l'emprunt lexical en langue koromfe, variante de Mengao »
- 10- Dr MESSIA Rodolphe, Martin Millet, le personnage-écrivain et l'expérience esthétique dans *La Fascination du pire* de Florian Zeller
- 11- Dr NTSAME OKOUROU Franckline, *Un roman au confluent des savoirs : les inscriptions de l'histoire dans la fiction littéraire*
- 12- Dr PAMBO PAMBO N'DIAYE Ange Gaël, *The Mirror Effect in Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*
- 13- Dr TROH GUEYES Léontine, « *L'allégorie du sablier comme métaphore du rapport du réel merveilleux et du merveilleux scientifique* »
- 14- Dr YAO Jackin Simplicie, « Véronique Tadjo et l'exhibition d'une hétérogénéité intertextuelle : l'exemple de *L'Ombre d'Imana , Voyages jusqu'au bout du Rwanda* »

LA DYNAMIQUE DES RECITS DE VIE DANS LA LITTERATURE AFRICAINE

QUENUM Anicette Ghislaine
Université d'Abomey-Calavi (BENIN)
Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication
Département des Lettres Modernes

Résumé

L'autobiographie est-elle une forme d'emprunt, une de plus à laquelle la littérature africaine se prête volontiers, ne pouvant faire autrement que de se résigner, avec une adhésion sans réserve et sans nuance de la part des écrivains ? Tout interdit vise toujours à résoudre un problème, ou du moins, à l'éviter. Si l'usage du « moi » n'est pas expressément interdit, dans les sociétés traditionnelles africaines, il est du moins perçu comme inopportun, voire, blâmable, et on ne le blâmerait pas, s'il ne se posait pas de problèmes liés à l'autoreprésentation de l'individu. L'investigation de cette piste problématique conduit à découvrir que, avec le poids de la suspicion qui pèse sur lui, le « je », dans la littérature africaine, emprunte souvent le couvert d'énoncés moins subjectifs : le « il » ou le « nous ». Dans la relation des événements, la marge que les récits de vie accordent à la fiction, permet de noter un fonctionnement qui distingue radicalement l'écriture du moi en Afrique de l'autobiographie classique. La coexistence de plusieurs formes intimistes, avec des emprunts à la tradition orale, africaine concourt à dynamiser et à élargir l'horizon du genre autobiographique en Afrique.

Mots clés : Autobiographie en Afrique – Récit de vie en Afrique – Écriture du moi – Littérature africaine intimiste – Littératures personnelles.

Introduction

Dans les milieux traditionnels africains, parler de soi en termes élogieux apparaît comme un acte répréhensible. Il est toujours à craindre que l'amour-propre de l'orateur ou de l'écrivain qui s'intéresse à lui-même ne l'emporte sur l'attention qui doit être prêtée à la communauté. D'où l'obligation pour les professionnels de la parole, de faire preuve d'humilité en évitant l'énoncé « je ». Selon un proverbe béninois qui illustre bien une telle mentalité, « on ne se met pas à la fenêtre pour se regarder passer soi-même. » Or c'est justement ce que fait l'autobiographe. Partant, on comprend pourquoi dans les récits de vie africains, la part réservée à la communauté est souvent prépondérante. Les *Mémoires* d'Amadou Hampâté Bâ constituent l'un des cas les plus représentatifs de cette pratique dans la littérature africaine francophone. On y voit l'auteur mêler avec une adresse intellectuelle remarquable, son histoire personnelle à celle de son peuple. De cette observation, se dégage la problématique liée à l'autoreprésentation de l'individu en Afrique : comment l'autobiographe africain représente-t-il le « je » par lequel il s'auto-désigne dans ses livres ? Il faut, pour examiner le problème ainsi posé, partir du postulat selon lequel, la narration à la première personne provient des littératures occidentales. Une fois ce préalable posé, on pourra repérer les récits de vie en Afrique par des caractéristiques bien spécifiques : quelle part l'autobiographie fait-elle à la réalité dans la relation des événements ? Comment la coexistence de plusieurs formes intimistes concourt-elle à dynamiser et à élargir l'horizon de l'autobiographie en Afrique, quand même le genre aurait été emprunté à l'Occident¹. On ne saurait mener à bien cet examen critique sans s'appesantir sur la théorie du récit autobiographique de Philippe Lejeune, et sans solliciter les soubassements de la critique thématique selon Bachelard.

1. LA QUESTION DU REALISME DANS LES RECITS DE VIE EN AFRIQUE

Évoquer l'autobiographie dans le cadre particulier de la littérature africaine, c'est avant tout, s'intéresser aux caractéristiques de ce que l'on pourrait appeler le réalisme autobiographique. Ce réalisme concerne, d'abord l'illusion autobiographique, ensuite, l'adéquation des instances du récit, à savoir, l'auteur, le narrateur et le personnage et enfin, le déni d'intériorité dans la littérature du moi.

¹ Selon Bernard Mouralis, « l'introspection n'existe pas dans les littératures africaines. » in Martine Mathieu-Job (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.271, cité par Anne-Marie Gans-Guinoune, « Autobiographie et francophonie : cache-cache entre 'nous' et 'je' », <http://www.revue-relief.org>.

1. 1. L'illusion autobiographique

Dans les récits de vie africains, le contrat de lecture entre auteur et lecteur n'est pas toujours explicitement formulé comme c'est le cas chez Rousseau, Leiris ou Chateaubriand. Mais il représente une exigence minimum à laquelle l'écrivain africain semble se soumettre de bon gré. Reste à signaler que, même expressément formulé, l'engagement de l'auteur n'est jamais une garantie de vérité absolue. Dans le récit romanesque comme les récits de vie, il cherche à établir un pacte qui, en dépit de ses apparences de vérité, est souvent le lieu d'une confusion entre vérité autobiographique et vérité romanesque. Il n'est donc pas étonnant que les textes qui contiennent des motivations explicites, et qui expliquent au lecteur pourquoi ils ont été écrits, soient parfois les plus suspectés. C'est le cas, en l'occurrence, dans certains romans africains où les discours liminaires qui tiennent lieu de pacte servent plutôt à faire diversion pour mettre l'écrivain à l'abri de la censure ou des poursuites. On peut donc parler d'illusion autobiographique lorsque des prologues ordinairement destinés à authentifier l'autobiographie en viennent à se retrouver au début de fictions romanesques pour garantir « l'illusion référentielle² ». C'est ce procédé que l'on voit à l'œuvre dans *Une vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono, *Sans tam-tam* (1977) d'Henri Lopès, *L'écart* (1979) de Vumbi Yoka Mudimbé. Dès lors que le roman, un genre fictif en quête de vraisemblance, emprunte à la narration autobiographique pour convaincre le lecteur de son authenticité, tout semble devenir possible. Ainsi, dans *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ, le discours introductif qui tient lieu de contrat, vise à attester la valeur biographique du texte. Il s'agit en réalité de la version romanesque d'un ensemble de faits donnés pour authentiques et relatifs à une personne surnommée Wangrin et supposée réelle :

« J'ai [...] fidèlement rapporté tout ce qui m'a été dit de part et d'autre dans les termes mêmes qui furent employés. Je n'ai modifié – à quelques rares exceptions près – que les noms propres des personnes et des lieux, pour mieux respecter l'anonymat souhaité par Wangrin. Qu'on ne cherche donc pas dans les pages qui vont suivre, la moindre thèse de quelque ordre que ce soit – politique, religieuse ou autre. Il s'agit simplement ici, du récit de la vie d'un homme³. »

En dépit de la bonne foi professée par l'auteur dans son « avis au lecteur » qui tient lieu de pacte, on reste quelque peu hésitant quant à la réception des aventures

² La paternité du terme revient à Roland Barthes qui l'emploie, pour la première fois dans son article intitulé « l'effet de réel » et qui le conçoit justement comme ce qui, dans la littérature produit un effet de réel chez le lecteur et fonde sa complicité avec l'auteur.

³ Amadou Hampâté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, 10/18, 1992, p.9.

tumultueuses, voire fantaisistes qui oscillent entre le référentiel et le merveilleux. En effet, l'auteur fait comme si les apparences de réalité qu'il nous donne à voir étaient la réalité elle-même. Mais qu'il soit biographique ou autobiographique, le discours peut toujours intégrer des récits parallèles ou parasites dont la narration relève de la recomposition et de l'interprétation, autrement dit, de la fiction. C'est à cette interprétation que nous convient Amadou Hampâté Bâ et Ken Bugul respectivement, dans *AmKoullé l'enfant peul*, et *Riwan ou le chemin de sable*.

Mais cette ouverture à la fiction qui tend à se généraliser, et qui constituent une des spécificités des récits de vie africains, ne doit pas faire oublier la permanence de la règle encore vivace chez des écrivains de la dernière génération. Ainsi voit-on Flore Hazoumé se soumettre à cette nécessité d'explication au début de son livre intitulé *Je te le devais bien* :

« Le présent récit qui charrie les souvenirs doux-amers de ma mère – des souvenirs souvent plus amers que doux – raconte par petites touches mes parfums d'enfance. Dans mon imaginaire de petite fille, ces parfums avaient les senteurs du jardin d'Éden. Toutefois la grande Histoire nous a éclaboussés, ma mère, ma famille et moi. Tels des anges déchus, nous nous sommes retrouvés sans transition, non en enfer, mais dans ce monde où les espoirs piétinés hurlent si silencieusement qu'ils en deviennent inaudibles et finissent dans l'abîme de l'oubli⁴. »

Mais même dans les récits de vie les plus dignes de foi en apparence, et qui ne seraient qu'une tranche de la vie de l'auteur servie sur le vif par lui-même, l'illusion subsiste dans la mesure où, la vérité autobiographique est toujours une vérité subjective, une vérité « vue à travers un tempérament⁵ », une histoire reproduite, entendons, une histoire mise à distance par le recul temporel et reconstituée après coup.

1. 2. Convergence et divergence « auteur – narrateur – personnage »

L'absence de la triade « auteur = narrateur = personnage » qui fonde le pacte autobiographique, est un autre élément subversif de la littérature personnelle en Afrique. Cette équivalence, mis à part quelques grands classiques de la première génération, est souvent absente dans les récits de vie africains que nous avons constitués en corpus. Tout en étant en bonne place dans le patrimoine de

⁴ Flore Hazoumé, *Je te le devais bien*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2012, p.3.

⁵ Cité par Nadine Tournel et Jacques Vassevière, *Littérature : textes théoriques et critiques*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2010, p.158. Pour Zola, « une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. »

l'autobiographie africaine, un ouvrage comme *Amkoullel l'enfant peul* d'Amadou Hampâté Bâ ne se prête pas à ce canon de l'autobiographie occidentale selon lequel le « moi » de l'auteur doit absolument coïncider avec celui du narrateur et celui du protagoniste. En effet, s'il est facile de montrer que cet enfant peul qui fait le récit de sa vie est bel et bien l'auteur Hampâté Bâ, il manque à ce texte une condition, essentielle selon Philippe Lejeune, pour en faire une autobiographie : « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur 'tel qu'il figure [...] sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. »⁶

À s'en tenir rigoureusement aux critères de l'autobiographie occidentale, peu de récits de vie dans la littérature africaine remplissent les conditions ci-dessus définies. Bien que rares, les quelques noms qui tiennent lieu d'exception ont marqué la littérature africaine au point qu'on peut être tenté d'oublier qu'il ne s'agit justement que d'exceptions. On ne se lassera pas à cet effet, de citer *L'enfant noir* de Camara Laye auquel on ajoute volontiers *Les Mémoires* de Birago Diop, *Le baobab fou* de Ken Bugul⁷. Le paradoxe ici réside dans le fait que ce sont les exemples conformes à la règle qui tiennent lieu d'exception. Inversement, les vraies exceptions se sont tellement généralisées qu'elles se sont érigées en règles exceptionnelles. Mais la faiblesse quantitative des textes respectant la norme suffit à prouver que les récits de vie africains s'accommodent de principes autres que celles qui sont familières à l'Occident. Ainsi, si l'on est unanime à reconnaître *Climbié* de Bernard Dadié comme un récit largement autobiographique, il va sans dire qu'il n'y a pas coïncidence d'identité entre Climbié, le personnage éponyme du livre et l'auteur Bernard Dadié, encore moins avec le narrateur omniscient qui raconte l'histoire de Climbié à la troisième personne. En effet, *Climbié* est représentatif de ces récits qui, bien que sacrifiant au principe du pacte romanesque, renvoient à un contexte sociopolitique précis, celui de la colonisation en l'occurrence. Le roman fonctionne alors comme un témoignage sur une époque, voire sur toute une génération d'hommes et de femmes ayant en partage les mêmes conditions de colonisés.

1. 3. Le déni d'intériorité

Pour la critique littéraire occidentale, l'autobiographie, genre éminemment individualiste, a pendant longtemps été considérée comme incompatible avec les

⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2006, pp.23 – 24.

⁷ Dans le quatuor romanesque de Ken Bugul, le statut de l'autobiographie change d'un ouvrage à l'autre, quant à la conformité aux critères définis par Philippe Lejeune. Exception faite du *baobab fou* (1982), où il y a identité entre le pseudonyme de l'auteure et le nom de la narratrice-personnage (Ken), les autres ouvrages, *Cendres et braises* (1994), *Riwan ou le chemin de sable* (1999) et *De l'autre côté du regard* (2003) ne remplissent pas toutes les conditions du genre autobiographique.

traditions dites « collectivistes » de l'Afrique. C'est ce que Georges Gusdorf affirmait en ces termes en 1956 :

« Il ne semble pas que l'autobiographie se soit jamais manifestée en dehors de notre aire culturelle ; on dirait qu'elle traduit un souci particulier de l'homme d'Occident, souci qu'il a pu apporter avec lui dans sa conquête méthodique de l'univers, et communiquer à des hommes de civilisations différentes ; mais ces hommes se sont trouvés du même coup annexés par une sorte de colonisation intellectuelle à une mentalité qui n'était pas la leur. » (*Traité de métaphysique*, p.105)

Un tel préjugé trouve sa raison d'être dans le fait que l'Afrique a, pendant longtemps, été et continue d'être considérée, à tort ou à raison, comme un continent à l'identité exclusivement collective. De ce fait, les écrivains africains seraient incapables d'une narration autobiographique centrée sur le « je ».

Or bien des formes de la littérature orale africaine mettent en évidence l'individu à travers diverses représentations lyriques du « je ». Il en est ainsi des généalogies familiales et des panégyriques claniques chantés ou déclamés, œuvres des griots et des professionnels de la parole. Reste à signaler qu'en ce qui concerne le contenu, ces poésies orales ont pour support thématique, non pas le poète lui-même, mais un autre individu dont il magnifie la personnalité, une famille ou un clan dont il rappelle les exploits. Et là réside le sens de la réalité sociale dans les récits de vie oraux en Afrique. On peut toutefois faire remarquer que dans les contes, les généalogies ou les déclamations dithyrambiques, c'est toute la personnalité du récitant qui s'implique, au point où l'on peut dire que ces biographies de la littérature orale africaine sont présentées avec une subjectivité à laquelle l'auditoire n'est jamais insensible. Quoi qu'il en soit, ces formes où domine l'expression de l'altérité, ne sont pas des répliques exactes de l'autobiographie au sens occidental du terme, mais plutôt des sortes de récits de vie oral.

L'autobiographie passe ainsi pour être un genre importé de la littérature française. En tant que telle, elle influence les récits de vie africains qui feront leur apparition dans la littérature africaine écrite, sous l'impulsion de l'école coloniale. Il en est résulté, entre les années 50 et 60, une vogue de romans autobiographiques ou d'autobiographies romancées dont les plus représentatifs sont *Climbié* de l'ivoirien Bernard Dadié (1956), *L'aventure ambiguë* du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane (1961). La forme impersonnelle de ces deux romans, n'a jamais empêché le lecteur d'y lire en filigrane la vie de leurs auteurs. De tels récits étaient aussi promus par la presse coloniale, et à y voir de près, ils étaient ordonnés et minutieusement dirigés par les colonisateurs occidentaux :

« Ce n'était pas tant le vécu de la personne qui y était mis en avant, mais plutôt l'intégration dans la famille, l'ethnie et l'environnement culturel. Il s'agissait donc plutôt de construire des *autoethnographies* que d'encourager l'introspection autobiographique d'un individu. La méthode coloniale aurait ainsi favorisé le caractère dominant du collectif dans les premières productions autobiographiques de langue française en Afrique⁸. »

Le « je » autobiographique, lorsqu'il existe, apparaît ainsi comme un spécimen du « nous ». C'est un « je » individuel qui donne une idée de l'espèce à laquelle il appartient ; un « moi » représentatif d'une communauté. Pourtant en dépit du dirigisme des maîtres, l'écriture du « je » ainsi façonné par l'Occident, et introduit dans la littérature africaine, est autant le révélateur d'une communauté que l'expression de l'univers intime de l'écrivain africain. D'où cette ambivalence des formes dans la littérature du moi en Afrique.

2. LA COEXISTENCE DES GENRES ET DES FORMES DANS LES RECITS DE VIE AFRICAINS

Dans les littératures de l'Afrique subsaharienne, les récits de vie, naviguent entre le roman et le récit autobiographique proprement dit. Ce qui donne lieu à des textes se réclamant des deux genres : le roman autobiographique et l'autofiction qui proclament leur affinité avec la fiction. C'est une concession faite à la fiction, et de laquelle il résulte, dans la littérature africaine, une singulière interpénétration où, l'oralité conserve son prestige, le fictionnel compose avec le référentiel, tandis que des innovations narratives s'érigent en principes.

2. 1. La part de l'inspiration orale

Il n'est pas rare de trouver des écrivains africains qui, pour écrire leur histoire personnelle, puisent dans le patrimoine littéraire que fournit la tradition orale de l'Afrique. Il en est ainsi de Ken Bugul dans *Le baobab fou*, récit autobiographique si l'on en croit l'identité entre le pseudonyme dont l'auteure signe son livre et le nom dont elle s'auto-désigne en tant que narratrice-personnage dans l'œuvre : « Ken ».

Par son titre, ce premier volume du quatuor romanesque de Ken Bugul évoque un élément de la mythologie sénégalaise : le baobab auquel les premières pages consacrent un développement qui en montre tout le symbolisme. Le pays de la narratrice est « le pays du baobab » (p. 23) Un arbre hautement symbolique qui

⁸ Susanne Gehrmann, « Constructions postcoloniales du Moi et du Nous », in Susanne Gehrmann et Claudia Groneman, *Les enjeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Études littéraires maghrébines », pp.173 – 195, 303p.

inspire respect et vénération, et qui a un rôle protecteur du fait de sa grandeur majestueuse, de la fraîcheur que procure l'ombre de son feuillage, de ses vertus nutritives et curatives, mais surtout de la propriété qu'il a d'abriter les conseils des Anciens en tant qu'arbre à palabres.

Il est intéressant de constater que ce symbole mythique que représente le baobab s'insère harmonieusement dans l'univers personnel et intime de la narratrice. Agent catalyseur, il sert à démythifier le thème du paradis de l'enfance ou du « royaume de l'enfance » pour parler comme Senghor ; enfance que l'on retrouve dans plusieurs récits de vie de la littérature africaine sous un jour heureux, semblable à celle d'un Camara Laye, accusé par Mongo Beti de produire une littérature rose dans une Afrique noire⁹. Le récit d'enfance que fait la narratrice du *Baobab fou* n'a rien à voir avec une telle puérité. En effet, assise sous le baobab, Ken, petite fille, s'enfonce dans l'oreille une perle d'ambre qu'elle avait trouvée dans le sable. Le cri de douleur qu'elle pousse coïncide avec celui de la narratrice adulte qui se remémore cette enfance. Mais c'est aussi le cri d'accusation qui ne cessera plus dès lors de reprocher à la mère, sa négligence vis-à-vis de l'enfant qu'elle fut.

Mais pour ancrer le récit de sa vie dans la tradition orale, il n'a pas suffi à la narratrice de lier son destin au baobab qui évoque naturellement le lieu de la palabre en Afrique. Il fallait encore qu'elle manœuvre la structure du récit de manière à créer sa « préhistoire » (pp.9 – 25) et son « histoire » (pp.29 – 31). C'est là une sorte d'autogenèse que la narratrice construit en faisant remonter ses origines à « la nuit des temps, dans un passé irréel, un paradis perdu de la savane sénégalaise, le Saloum, contrée baignée par les vents d'est et étincelante sous le chaud soleil tropical. »¹⁰ La part mythique du récit réside dans cette autogenèse. En somme, la « préhistoire » et « l'histoire » se donnent à lire comme une sorte de généalogie fabuleuse, où la narratrice se présente comme une descendante de « l'homme du pays où le soleil ne passa jamais ». L'influence de l'art oral proféré par les conteurs et les griots y est manifeste.

Cette influence est encore plus sensible chez Amadou Hampâté Bâ qui n'hésite pas non plus à évoquer sa généalogie, mais autrement que ne le fait Ken Bugul : il ne se contente pas d'emprunter aux professionnels de la parole traditionnelle leurs techniques et leurs thématiques, mais il s'évertue également à faire revivre des figures légendaires et à reconstituer les événements fondateurs de sa région. L'histoire qu'il raconte dans ses *Mémoires* s'inscrit dans un contexte bien

⁹ « Afrique noire, littérature rose » est le titre d'un article de Mongo Beti publié dans la revue *Présence Africaine* d'avril-juillet 1955. L'auteur reprochait à Camara Laye d'avoir ignoré la colonisation et ses méfaits qui devraient constituer la préoccupation majeure des écrivains africains, pour s'adonner à un « pittoresque de pacotille ».

¹⁰ Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, suivi d'un dictionnaire de romancières, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2003, p.119, 570p.

précis, celui d'une Afrique traditionnelle s'ouvrant à l'Occident avec l'invasion coloniale. Mais plus que la reconstitution fidèle et chronologique d'une vie, l'imagination et la recomposition ont une part importante dans cet univers où le merveilleux et le réel s'enchevêtrent. Et c'est en cela que l'œuvre d'Hampâté Bâ, autant que celle de Ken Bugul, doit à plus d'un genre de la littérature orale, en l'occurrence au conte. La raison d'un tel fonctionnement, on peut la trouver dans la propension de l'écrivain à faire le récit de sa vie tout en s'intéressant à d'autres vies et à des événements qui ont eu lieu avant sa naissance. L'histoire collective sert de support à l'histoire individuelle. Aussi le lecteur découvre-t-il dans ce récit qui couvre l'époque des aïeux, l'éminente figure du grand-père en lien avec des événements publics mémorables. Il en résulte une chronologie qui, loin d'être rigoureuse, épouse les épisodes de vie reconstitués et orientés selon le sens que l'écrivain entend leur conférer. Cette souplesse de la chronologie dont l'une des propriétés est d'abolir les repères temporels favorise également l'intrusion du merveilleux. De là vient sans doute la part de l'imaginaire qui interfère dans le récit et dont le fonctionnement distingue fondamentalement l'écriture d'Hampâté Bâ de celle de Ken Bugul : d'un côté, l'histoire personnelle se greffe sur des légendes épiques, de l'autre, l'autogenèse s'enracine dans la construction d'un mythe individuel

2. 2. La permanence de la fiction

Une des particularités des récits de vie africains est que, à la différence des autobiographies classiques, ces récits ne sont pas certifiés conformes à la réalité. En revanche, voulant se raconter, certains écrivains africains choisissent parfois le couvert de la fiction, et préfèrent se dissimuler derrière une troisième personne qu'ils font passer pour leur double. Olympe Bhély-Quenum, dans *Les appels du vodou*, raconte l'histoire du protagoniste Agblo tout en établissant de manière tacite l'identité flaubertienne¹¹ suivante à partir d'indices probants : « Agblo, c'est moi ». Inutile de signaler qu'Olympe Bhély-Quenum n'est pas l'initiateur d'une telle subversion. Cette forme d'autobiographie romancée existe bien avant lui et, en dehors de la littérature africaine. C'est, à peu de choses près, le même dispositif narratif qui s'observe chez Germaine de Staël dans *Corinne ou l'Italie* (1807), comme chez Georges Sand dans *Lélia* (1833). Dans la littérature africaine, on retrouve le même fonctionnement chez Bernard Dadié dans *Climbié* (1956) et chez Cheikh Hamidou Kane dans *L'aventure ambiguë* (1961), à tel point que chacun de ces deux auteurs pourrait dire respectivement : « Climbié, c'est moi », « Samba Diallo, c'est moi ». La triade auteur-narrateur-protagoniste qui, selon Philippe Lejeune, sous-tend

¹¹ « Madame Bovary, c'est moi. » cette phrase devenue très célèbre, Flaubert l'aurait dite, mais jamais écrite. Du moins, on ne la trouve dans aucun de ses textes actuellement connus, ni dans une lettre, ni dans un carnet de notes ni dans le dossier de genèse de *Madame Bovary*.

le pacte autobiographique, est ainsi contournée. Ainsi Tout en ayant l'allure d'une fiction, *Les appels du vodou*, récit à la troisième personne n'est rien d'autre que l'histoire personnelle d'un auteur qui rend hommage à sa défunte mère. Le nombre des faits vérifiables sur la description desquels le récit s'attarde, suffit à en témoigner : lieux concrets, onomastique béninoise, coutumes propres à des régions bien connues au Bénin, personnages dont les détails de la description permettent d'enquêter sur l'existence réelle.

Il est cependant des faits dont rien ne permet la vérification. Il s'agit des pensées, des sentiments, des rêves et des croyances. Tout ce qui relève ainsi de la subjectivité est une porte ouverte à la fiction dans les récits de vie. Lorsqu'on passe en revue les critères essentiels qui permettent de reconnaître un récit autobiographique comme tel, il ressort que dans *Les appels du vodou*, la forme est bien celle d'un récit en prose ; le sujet réside dans l'enchevêtrement de l'histoire personnelle d'Agblo, celle de sa mère et celle de la collectivité familiale ; l'introspection, en dépit de l'usage de la troisième personne, y est présente par endroit et le développement de la personnalité occupe une place importante ; l'identité entre l'auteur et le narrateur n'existe pas puisque le récit n'est pas à la première personne et la voix narrative est majoritairement hétéro-diégétique, voire omnisciente, mais par moment aussi, homo-diégétique ; quant à l'identité entre l'auteur et le personnage principal, l'écrivain Olympe Bhêly-Quenum reconnaît avoir en commun le prénom Agblo avec le protagoniste des *Appels du vodou* ; en ce qui concerne la chronologie, on observe que la narration n'est pas fidèle à la perspective rétrospective du début à la fin : il s'agit d'un récit où s'entremêlent le passé éloigné qui remonte aux années d'enfance et un passé récent qui relate la mort et les funérailles de la mère. Il arrive même que ce passé alterne avec le présent de l'écriture. En somme, il n'est guère possible d'établir *Les appels du vodou* comme un texte autobiographique, même si l'auteur le donne à lire comme son histoire personnelle ; une histoire qu'il n'envisage pas en dehors de l'histoire familiale, et à travers laquelle il donne à lire, l'histoire de la personnalité de sa mère.

Il est inversement des auteurs qui racontent leur vie à la première personne tout en donnant accès à d'importantes parts de fiction dans des récits supposés ne rapporter que des faits réels. Parmi les formes narratives à la première personne que l'on rencontre dans la littérature africaine d'expression française, ces ambiguïtés que l'on nomme, romans autobiographiques et romans-mémoires sont les plus pratiquées. Mais dans une autobiographie à proprement parler, jusqu'où va la fidélité de l'écrivain qui rapporte *a posteriori* des événements donnés pour réels, et qu'il se trouve obligé d'ordonner pour leur trouver un sens ? Quel degré de véracité peut-on accorder au récit autobiographique lorsqu'on sait que l'ordre du récit est un ordre reconstitué, voire imaginé ? C'est dans l'imaginaire que réside l'essence de la fiction,

et l'ordre reconstitué comme tel, est un ordre nécessairement différent de l'ordre des événements de la vie. De plus, les indices de la fiction se manifestent également dans les formes grammaticales ou sémantiques inusitées qui caractérisent le langage. C'est dire que toute autobiographie, même la plus fidèle, en apparence, à la réalité, n'échappe pas à l'intrusion de la fiction : ni la narration à la première personne, ni même le respect du pacte autobiographique, selon Serge Doubrovsky, ne suffisent à fixer, avec la précision voulue, la nature non fictionnelle de l'autobiographie. Dans cette omniprésence de la fiction, réside l'avènement de l'autofiction dans les littératures moi en Afrique. À vouloir cantonner l'autobiographie et le roman autobiographique à l'un des deux pôles de la structure binaire (fiction – non-fiction), on se retrouve dans une impasse d'où l'on ne sortirait qu'en considérant l'autobiographie comme une œuvre dans laquelle l'auteur s'évertue à agencer la tonalité réaliste et les structures d'un imaginaire propre.

2. 3. Au carrefour des formes narratives

Parmi les différents types de « je » qui apparaissent dans les récits de vie africains, en dehors du « je » autobiographique à proprement parler, on distingue ceux du roman-journal, du roman épistolaire et du roman-mémoires. Autant de formes où le narrateur homodiégétique, qui raconte sa vie et celle de sa communauté, apparaît à un deuxième niveau dans la hiérarchie narrative, autrement dit, dans un autre temps que celui du narrateur de premier niveau. Le schéma classique est le suivant : dans une narration à la première personne, un premier narrateur dit avoir reçu les confidences ou le journal manuscrit d'un second narrateur supposé avoir écrit ou vécu l'histoire qui va être racontée. Ainsi deux voix se relaient ou s'entremêlent pour raconter deux ou plusieurs histoires enchâssées. Telle est la structure d'*Une vie de boy* de Ferdinand Oyono où le narrateur de premier niveau (intra-diégétique) explique comment un boy du nom de Joseph Toundi, lui remet les deux cahiers contenant son journal « écrit en ewondo, l'une des langues les plus parlées au Cameroun. » (p.14) À la différence du journal intime, les deux cahiers, écrits comme un roman-journal, sont très peu datés. Dans le premier, on note les indications suivantes : « Août » (p.15) ; « Après l'enterrement » (p.31) ; tandis que dans le second, la seule indication temporelle qui apparaît est celle-ci : « Deuxième nuit au camp des gardes » (p.113) L'auteur du roman journal, qui est un narrateur de second niveau (extra-diégétique), prend ainsi des libertés quant à la mention rigoureuse des dates. En revanche, même si le journal ne semble pas être tenu consciencieusement au jour le jour, le personnage narrateur rapporte les événements au fur et à mesure qu'il les vit. Les pensées et les sentiments qu'il note sont ceux du moment. C'est dire que dans le roman-journal comme dans le journal intime, il n'y a pas de distance entre le temps du récit et le temps de l'événement.

Les mêmes remarques s'appliquent au *Journal d'une bonne* du Togolais Dissirama Boutora-Takpa. Dans ce roman-journal, aucun effort de la part de la narratrice-personnage, la jeune orpheline Agathe, pour consigner au jour le jour les événements de sa vie de bonne. Ses confidences, c'est un vieil agenda auquel elle a donné le nom de Paméla qui les reçoit. Contrairement à la structure d'*Une vie de boy*, c'est plutôt à la fin, dans l'épilogue qu'apparaît un autre narrateur pour raconter la mort de la rédactrice. La particularité de ce journal est que, avant d'en venir au récit des événements récents, la narratrice remonte dans le temps afin de créer l'unité de son aventure :

« J'écrirai selon ma disponibilité ou selon l'intensité de l'événement, ou encore selon mon bon vouloir. Mais avant, j'ai de nombreux souvenirs à te raconter avec mon pauvre vocabulaire. Après je les rapporterai au jour le jour, chaque fois qu'un événement m'y obligera. » (p.7)

Maintes indications temporelles permettent au lecteur de se rendre compte de ce recul historique nécessaire pour assurer l'unité du récit : « Il doit se faire tard, et je vais devoir reporter le récit de ma vie à Libreville pour demain. » (p.17) « Comme promis, Paméla, je viens te raconter la suite de mon histoire après l'épisode du Gabon. » (p.27) Selon la narratrice, les événements du passé sont rapportés par séquence ou par « épisode ». N'eurent été ces indications, les deux premières parties du journal ressembleraient davantage à un roman autobiographique, forme dans laquelle la distance entre le temps de la narration et le temps des événements est considérable. Si les événements sont éloignés dans le temps, leur notation, elle, se fait au quotidien, et on en voit les différentes étapes, parce que la narratrice prend soin de les rapporter.

Proche du roman-journal par certaines caractéristiques, le roman épistolaire ou roman par lettres est une forme particulière de narration à la première personne que l'on trouve également dans les récits de vie africains. Les exemples les plus connus sont *Un nègre à Paris* de Bernard Dadié (1959), *Sans tam-tam* d'Henri Lopès (1977) et *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979). Cette proximité entre le roman-journal et le roman épistolaire se ressent particulièrement dans le livre de Mariam Bâ, lorsque la narratrice fait de la lettre, le lieu où elle évoque, non seulement les souvenirs qu'elle partage avec sa correspondante, leur enfance et leur adolescence communes, mais également des événements qu'elle a vécus récemment, les sentiments qu'elle éprouve au moment où elle écrit. Plusieurs passages parmi lesquels, le début du chapitre premier, permettent d'illustrer cette observation :

Aïssatou,

J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point d'appui de mon désarroi : notre longue pratique m'a enseigné que la confiance noie la douleur.

Ton existence dans ma vie n'est point un hasard. Nos grand'mères dont les concessions étaient séparées par une tapade, échangeaient journallement des messages. Nos mères se disputaient la garde de nos oncles et tantes. Nous, nous avons usé pagnes et sandales sur le même chemin caillouteux de l'école coranique. Nous avons enfoui, dans les mêmes trous, nos dents de lait, en implorant Fée-Souris de nous les restituer plus belles.

Si les rêves meurent en traversant les ans et les réalités, je garde intacts mes souvenirs, sels de la mémoire.

Je t'invoke. Le passé renaît avec son cortège d'émotions [...] Le même parcours nous a conduites de l'adolescence à la maturité où le passé féconde le présent.

Amie, amie, amie ! Je t'appelle trois fois. Hier tu as divorcé. Aujourd'hui, je suis veuve.

Modou est mort. Comment te raconter ? On ne prend pas rendez-vous avec le destin. Le destin empoigne qui il veut, quand il veut. » (pp.7 – 8)

Ce passage où s'agencent harmonieusement le passé éloigné et le passé proche, rappelle, des temps forts de la vie de la narratrice, de la jeunesse à la maturité, alors que de manière générale, la forme épistolaire ne rapporte qu'une période brève et récente de la vie du narrateur. Le récit emprunte ainsi à deux formes intimistes : la correspondance et l'autobiographie. Il en résulte une œuvre à la frontière du roman épistolaire et du roman autobiographique. En effet, la forme épistolaire, est souvent le lieu où prend naissance la confusion sur l'identité de l'épistolier et celle de l'auteur. Une mise au point paraît nécessaire sur le cas de Mariama Bâ en l'occurrence. Certes, il ne viendrait plus à l'idée d'un lecteur averti de confondre la romancière Mariama Bâ avec la narratrice Ramatoulaye. Mais on peut toutefois reconnaître que l'auteure a créé des personnages avec une illusion d'authenticité très développée. Sans se confondre avec ses personnages féminins, Ramatoulaye et Aïssatou, la romancière en a fait les dépositaires de ses conceptions, de ses rêves et de ses positions face aux événements sociopolitiques de son temps. Si des soupçons d'autobiographie ont pu être possibles et si la narratrice-personnage Ramatoulaye a pu être, à tort, confondue avec l'auteur Mariama Bâ, c'est que par sa forme qui imite le roman autobiographique, et par ses accents, le récit épouse la subjectivité de l'auteure qui dévoile une partie de son existence. La narration établit systématiquement un lien avec quelques éléments biographiques. Par exemple, comme son personnage, Mariama Bâ est institutrice de profession et mère d'une

famille nombreuse. Aussi les résonances de sa vie, donnent-elles par endroits au roman une très forte illusion autobiographique ; illusion d'autant plus cohérente que l'auteur insiste sur les valeurs sociales qui motivent son féminisme.

Conclusion

Bien des écrivains africains ont, dès le départ de leur carrière, manifesté un grand intérêt pour les récits de vie, même si on peine parfois à reconnaître, dans ces récits, les canons qui régissent le modèle occidental de l'autobiographie. L'écriture du moi en Afrique croise plusieurs formes fixes et bouscule les normes établies par la critique occidentale, et là réside sa dimension subversive. Il en résulte une mixité qui agence délicatement le référentiel et le fictionnel, et dont l'épanouissement des récits de vie en Afrique dépend. Ainsi, chez les auteurs qui ont en partage les racines culturelles propres à l'Afrique subsaharienne, l'autobiographie ne se limite pas à imiter servilement l'archétype occidental. Sur un plan strictement théorique, les récits de vie en Afrique sortent de l'orthodoxie littéraire certes, mais c'est pour épouser une autre culture, celle de l'auteur. C'est dire que le moi existe bel et bien en tant qu'individu isolé dans la littérature africaine. Une littérature qui n'exclut pas la présence de formes empruntées à la tradition orale africaine, et doit certes, entre autres, son existence à son interdépendance avec le nous. Mais ce vers quoi l'on tend, c'est une perspective de l'écriture intimiste qui oscille constamment entre le roman autobiographique et l'autofiction. Un véritable entremêlement des formes, où la coexistence du 'je' de l'individu et du 'nous' de la collectivité, pourrait devenir la marque de fabrique de la littérature personnelle africaine.

Références bibliographiques – Webographiques

1/ Récits de vie

- BA Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, [1979], 1981, 131p.
- BHELY-QUENUM Olympe, *Les Appels du Vodùn*, Cotonou, Phoenix Afrique, 2007, 513p. [1^{ère} éd. Paris, L'Harmattan, 1994].
- BOUTORA-TAKPA Dissirama, *Journal d'une bonne*, Lomé, éditions HAHO, 2002, 134p.
- BUGUL Ken, *Le baobab fou*, Paris, Présence Africaine, 2010, 224p. [1^{ère} éd. Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982].
- DADIE, Bernard *Un nègre à Paris*, Paris, Présence africaine, 2008 [1^{ère} éd. 1959], 217p.
- HAMPATE BA Amadou, *Amkoullel, l'enfant peul*, Mémoires, Paris, éditions J'ai lu, 1992, 445p.
- HAZOUME Flore, *Je te le devais bien*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2012, 139p.
- LAYE Camara, *L'enfant noir*, Paris, Pocket, 2004, 221p. [1^{ère} éd. Paris, Plon, 1953]
- LOPES Henri, *Sans tam-tam*, Yaoundé, éditions CLE, 2008, 126p. [1^{ère} éd. 1977]
- MUDIMBE Vumbi Yoka, *L'écart*, Paris, Présence Africaine, 1979, 159p.
- OYONO Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1977, 185p. [1^{ère} éd. 1956]

2/ Articles et ouvrages d'analyse sur l'autobiographie

- APELA, *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.13, *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1991, 173p.
- GANS-GUINOUNE Anne-Marie, « Autobiographie et francophonie : cache-cache entre 'nous' et 'je' », <http://www.revue-relief.org>.
- GEHRMANN Susanne et GRONEMAN Claudia, *Les enjeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Études littéraires maghrébines », 303p.
- HUANNOU Adrien, « Ken Bugul jusqu'au bout du tabou » in KAKPO Mahougnon (Textes réunis et présentés par), *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Diaspora éd., 2011, pp.68 – 87, 276p.
- KALIDOU BA Mamadou, « Narration homodiégétique » in *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990 – 2010)*, Paris, L'Harmattan, coll. « critiques littéraires », 2012, pp.132 – 148, 205p.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2006, 381p.
- MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2005, 127p.
- NOVIVOR Ayelevi, « Amkoullel, l'enfant peul d'Amadou Hampâté Bâ : retour sur une autobiographie africaine », <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4697>.

SEMUNJANGA Josias, « Les méandres de l'autobiographie : *Une si longue lettre* » in *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp.117 – 130, 207p.

ZANONE Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2002, 118p.